

VILA PENTEADO

1902-2012

PÓS-GRADUAÇÃO

40 ANOS



Maria Lucia Refinetti
Rodrigues Martins
Organizadora

SÃO PAULO
DEZEMBRO 2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
João Grandino Rodas - *Reitor*
Hélio Nogueira da Cruz - *Vice-Reitor*
Vahan Agopyan - *Pró-Reitor de Pós-Graduação*

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
Marcelo de Andrade Roméro - *Diretor*
Maria Cristina da Silva Leme - *Vice-Diretora*

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE
DE SÃO PAULO
Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins - *Presidente*
Vladimir Bartalini - *Vice-Presidente*

ORGANIZADORA
Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins

EDITORES
Helena Ayoub Silva
Júlio Roberto Katinsky

O presente trabalho foi realizado com o apoio da CAPES
(Programa PROEX), entidade do Governo Brasileiro voltada
para a formação de recursos humanos.

Coordenação Editorial deste livro
Lina Rosa
Pesquisas de Texto e Imagem
Cláudia Monteiro Tsutsui, Lina Rosa, Priscila Beltrame Franco, Valéria Valente
Revisão Gramatical
Márcia Regina Choueri, Nadja Elora Choueri e Prado
Projeto Gráfico
José Tadeu de Azevedo Maia (Adaptação do projeto gráfico do livro *Vila Penteado: 100 anos* de autoria de *Paulo Moretto*)
Imagens
Capa – Fotos de *Cristiano Mascaro*
Blocos – Desenhos de *José Claudio Gomes*
Desenhos ornamentais de abertura dos artigos – *Paulo Moretto*
Diagramação, Impressão e Acabamento
Laboratório de Programação Gráfica

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE
DE SÃO PAULO
Rua Maranhão, 88 – Higienópolis
01240-00 - São Paulo, Brasil
www.usp.br/fau • cpgfau@usp.br
Tels. (11) 3017-3155/3151
Dezembro 2012

Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Vila Penteado 1902 – 2012: pós-graduação 40 anos. / Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins, organizadora - São Paulo : FAUUSP, 2012.
344 p. : il.; 26 cm

ISBN: 978-85-8089-024-2

1. Arquitetura Moderna – História – São Paulo (SP). 2. Pós-Graduação (Estudo e Ensino) - História. 3. Patrimônio Arquitetônico (Conservação – Restauração) (São Paulo, SP). 4. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo I. Martins, Maria Lucia Refinetti Rodrigues, org. II. Título.

CDD720.781

Serviço de Biblioteca e Informação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP

SUMÁRIO

A FAUUSP	5	13 VILA PENTEADO E A CIDADE
<i>Marcelo de Andrade Roméro</i>		
<i>Maria Cristina Silva Leme</i>		15 SÃO PAULO EM 1900
		<i>Warren Dean</i>
HISTÓRIAS	7	23 SÃO PAULO E O ART NOUVEAU
<i>Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins</i>		<i>Flávio L. Motta</i>
VILA PENTEADO E O CPC-USP	9	31 ARQUITETOS E ENGENHEIROS ESTRANGEIROS EM
<i>José Tavares de Lira</i>		SÃO PAULO NA VIRADA DO SÉCULO XIX
EXPLICAÇÃO NECESSÁRIA	11	<i>Júlio Roberto Katinsky</i>
<i>Helena Ayoub Silva</i>		41 OS ASPECTOS DA ARQUITETURA NO INÍCIO DO
<i>Júlio Roberto Katinsky</i>		SÉCULO XX
		<i>Luiz Carlos Daher</i>
		53 AMBIENTE ARQUITETÔNICO SUECO NA ÉPOCA
		DO ARQUITETO CARLOS EKMAN
		<i>Ole Peter Reiter</i>
		59 CEM ANOS DE PRESENÇA SUECA NO BRASIL
		<i>Maria Irene Szmeccanyi</i>
		69 RECORDAÇÕES DE MINHA VIDA
		<i>Carlos Ekman</i>
		75 CARLOS EKMAN UM ARQUITETO SUECO NO
		BRASIL
		<i>Benedito Lima de Toledo</i>
		83 VILA PENTEADO: AMBIGUIDADE E CONTRADIÇÕES
		NA CONSTRUÇÃO DA CIDADE DE SÃO PAULO
		<i>Paulo Cesar Xavier Pereira</i>
		95 A CONSTRUÇÃO DA VILA PENTEADO
		<i>Carlos A. C. Lemos</i>
		99 A VILA PENTEADO COMO RESIDÊNCIA
		<i>Maria Cecília Naclério Homem</i>
		107 VILA PENTEADO: A INSPIRAÇÃO DE UMA IDEIA
		<i>Edgard Tadeu Dias do Couto</i>
		117 A VILA PENTEADO – SIGNIFICADOS
		PAISAGÍSTICOS
		<i>Silvio Soares Macedo</i>

A FAUUSP	129	205 O EDIFÍCIO E SUA RESTAURAÇÃO
FAUUSP, SUA CRIAÇÃO E FUNCIONAMENTO NA VILA PENTEADO	136	207 VILA PENTEADO: MEMÓRIA E FUTURO
Lauro Bastos Birkholtz		Maria Cecília França Lourenço
Brenno Cyrino Nogueira		
A VELHA FAU	141	221 O ART NOUVEAU, A VILA PENTEADO E O DESEJO DE MUDANÇA EM SÃO PAULO – DESAFIOS AO RESTAURO
Flávio L. Motta		Júlio Roberto Katinsky
PRIMEIRAS TURMAS DA ESCOLA	143	237 A RESTAURAÇÃO
Miriam Andraus Pappalardo		Flávio L. Motta
Marina Petrella Andraus		
ANHAIA MELLO NA VILA PENTEADO	149	239 O RESTAURO DOS MURAIAS ART NOUVEAU DA VILA PENTEADO E O CANTEIRO ESCOLA DA CPC-USP: UMA EXPERIÊNCIA DE FORMAÇÃO QUALIFICADA
Lauro Bastos Birkholtz		Regina A. Tirello
José Luiz Caruso Ronca		
A ORIGEM REMOTA DO AUH	157	269 RESTAURO DA BIBLIOTECA FAU
Gustavo Neves da Rocha Filho		José Armênio Brito Cruz
PRIMEIRA GERAÇÃO DE ARQUITETOS FORMADOS PELA FAUUSP	165	273 VILA PENTEADO: HISTÓRICO E DESCRIÇÃO FORMAL
Marlene Yurgel		Isis Salviano Roverso Soares
AS VIAGENS DE ESTUDOS NA FAUUSP, 1949-1962	169	Claudia Terezinha de A. Oliveira
João Sodré		
A VILA PENTEADO ONTEM E HOJE	181	284 A TECNOLOGIA DE RECUPERAÇÃO DO TELHADO DO EDIFÍCIO VILA PENTEADO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
Gilda Collet Bruna		Sheila Walbe Ornstein
FAU - ITINERÁRIO DE UMA METAMORFOSE	185	Gilda Collet Bruna
José Cláudio Gomes		
PESQUISA PARA O TOMBAMENTO E A EXPOSIÇÃO DE 1976	193	293 A VILA PENTEADO ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS DAS OBRAS DE PRESERVAÇÃO
Nestor Goulart Reis Filho		João Roberto Leme Simões
A PÓS-GRADUAÇÃO DA FAUUSP AOS 40 ANOS	197	311 PRESERVAÇÃO DA FAU-MARANHÃO
Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins		Roberto Toffoli Simoens da Silva
		325 UMA INTERPRETAÇÃO DA HISTÓRIA DO BRASIL NAS TELAS DE OSCAR PEREIRA DA SILVA PARA A VILA PENTEADO
		Michelli Cristine Scapol Monteiro
		335 A VILA PENTEADO COMO MEMÓRIA DA PRODUÇÃO ART NOUVEAU NO BRASIL
		Daniela da Silva Costa

A FAUUSP

Marcelo de Andrade Roméro

Diretor

Maria Cristina da Silva Leme

Vice-Diretora



Em 1948, a nova Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), ao se autonomizar da Escola Politécnica, inovou ao articular o ensino de Arquitetura ao de Urbanismo, modelo que seria seguido depois por outras escolas no Brasil. Conferia-se a dimensão necessária para enfrentar os desafios da nova fase de modernização no Brasil no período após a segunda guerra mundial. Os novos princípios da criação arquitetônica abarcavam a definição de novos espaços, a utilização de novos materiais ligados aos processos de produção. O nexos entre forma e função se afirmava através do processo de construção. Este o aspecto radicalmente novo da Arquitetura, cujos princípios estavam presentes na reforma de ensino implantada na FAUUSP em 1962.

A pós-graduação, criada em 1972, foi a oportunidade para uma reflexão mais aprofundada e autônoma. Estivemos entre os primeiros cursos de mestrado e por duas décadas oferecemos o único curso de doutorado no País.

Mais recentemente em 2006, foi criado nesta Faculdade, o curso de Design. Configurava-se uma nova etapa utilizando a potencialidade do que o ensino em uma universidade da qualidade da USP pode consti-

tuir ao reunir a FAU, a Escola Politécnica, a Faculdade de Economia e Administração (FEA) e a Escola de Comunicações e Artes (ECA).

Há uma imbricação importante entre os edifícios, o ensino, a pesquisa e a extensão que se desenvolvem nesta Faculdade. Expressa-se na Vila Penteado, no centro da cidade de São Paulo, uma doação da família Penteado à Universidade de São Paulo, ao propor aos nossos professores o desafio a enfrentar na adaptação de um edifício dos primeiros anos do século XX às necessidades atuais do ensino de pós-graduação. Na Cidade Universitária, desde 1969, o edifício projetado por Vilanova Artigas corresponde no projeto ao programa de ensino de graduação. Neste caso, o desafio é outro, as novas tecnologias exigem a flexibilidade dos espaços para emergir formas novas de pedagogia. Os laboratórios de ensaio e pesquisa no edifício anexo apontam para este patamar de experimentação necessário ao ensino de Arquitetura, Urbanismo e Design.

A rica e complexa história desta instituição expressa-se neste momento, quando comemoramos com esta publicação os 110 anos do edifício Vila Penteado e os 40 anos do ensino de pós-graduação.



HISTÓRIAS

Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins

Presidente da CPG



A proposta da edição deste livro, abordando conjuntamente os 40 anos do Programa de Pós-Graduação e os 110 do edifício Vila Penteado, não é apenas por uma coincidência de datas. A instalação do curso e a restauração do prédio são duas histórias que se cruzam num determinado momento e, a partir daí, caminham juntas. A publicação representa, assim, o resgate ou revisão de dois processos que se articulam.

A mudança da FAU para a Cidade Universitária, em 1968, deixou o edifício da Rua Maranhão abandonado por alguns anos, como já havia estado anteriormente. Esteve desabitado desde 1938, quando do falecimento da condessa Penteado, até 1948, quando foi doado por seus herdeiros à USP, para que ali se instalasse a recém-criada Faculdade de Arquitetura e Urbanismo¹. Com a mudança para a Cidade Universitária, a FAU ficou mais uma vez com rumo incerto. Sua retomada, no início dos anos 70, se deu com a discussão de seu tombamento e com as pesquisas feitas para instruir tal processo, apresentadas em exposição de 1976². O tombamento do edifício, pelo Condephaat ocorreu em 1978.

Foi também por volta desse período – a partir de 1970 – que a USP começou a consolidar seu sistema de Pós-Graduação, institucionalizando-o com alguns princípios gerais, dando-lhe escala e visibilidade.

Consideramos o ano de 1972 como a data de início do programa de Pós-Graduação na FAU, já que a auto-

rização para seu funcionamento foi publicada no Diário Oficial do Estado de São Paulo em 27 de agosto de 1972. Mas sua implantação foi, na verdade, um processo que se estendeu de 1971 a 1973. Sua criação formal foi pela Portaria do Gabinete do Reitor GR 1442 de 1971, publicada em 06 de abril de 1971. A autorização para seu funcionamento foi de 1972, e a primeira turma foi recebida em 1973, sendo que a aula inaugural realizou-se apenas em meados do primeiro semestre daquele ano³.

Nesse intervalo, houve na FAU a titulação de Doutorado de diversos docentes, ainda pelo modelo anterior, menos formalizado, que não se configurava como um curso, mas apenas como inscrição, e defesa em banca, de uma tese desenvolvida com apoio de um orientador.

Na ocasião, estebeceu-se para o conjunto da USP o prazo de dezembro de 1972, para que docentes em condições de apresentar e defender uma tese se inscrevessem e entregassem os volumes.

Na FAU, foram 48 inscritos, 32 dos quais efetivamente entregaram as teses no prazo devido⁴. As defesas ocorreram durante todo o ano de 1973, até o mês de novembro⁵.

Assim, nesse intervalo, consolidou-se basicamente o corpo de docentes para constituir a Pós-Graduação. Iniciado apenas com o Mestrado, a estrutura básica do curso de pós-graduação, incluindo disciplinas, o apoio de um orientador, exame de qualificação e apresenta-

ção de uma dissertação defendida em banca formada por três membros, existe desde então.

A Vila Penteado ganhou assim, a partir de 1973, com a implantação do Mestrado, novo papel, passando novamente a ter uma vida intensa. Em 1974, foi sede do 1º Curso de Especialização em Restauro e Conservação de Monumentos e Conjuntos Históricos. O curso, juntamente com a primeira turma de mestrado, marcou o diálogo do edifício com seus novos usos.

Como um ser vivo, que ora cresce, ora ganha massa e densidade, o Programa de Pós-Graduação, em nível de Mestrado e Doutorado, ora enfrenta uma etapa de obras e restauro, ora um avanço de consolidação enquanto programa.

Esse processo é amplamente apresentado no presente volume, que trata dos primeiros anos da FAU, da mudança para a Cidade Universitária e abandono da Vila Penteado, da criação do Curso de Pós-Graduação e do restauro do edifício, dos avanços nas técnicas e no processo de restauro, nos avanços e conquistas do programa de Pós-Graduação, hoje uma referência latino-americana, com amplo diálogo com pesquisadores de todo o planeta.

Em várias ocasiões ao longo da história da FAUUSP, foram produzidas publicações sobre o edifício Vila Penteado e sobre os programas de ensino da escola. O mais amplo foi o conjunto produzido em 2002, quando dos 100 anos do edifício e término da etapa de restauração iniciada em 1998, realizada pela Comissão de Patrimônio Cultural da USP.

Na ocasião, foram publicados os livros *Vila Penteado: Registros*, de Benedito Lima de Toledo, *Vila Penteado: 100 anos*, de vários autores, e o *CD 30 anos de pós-graduação*, contendo dados históricos e de organização do curso, assim como resumos das dissertações e teses produzidas até então.

A edição destes dois últimos trabalhos é de Maria Ruth Amaral de Sampaio e Ermínia Maricato; coordenação geral de Vera Pallamin. O professor Júlio Roberto Katinsky atuou como editor adjunto e responsável pelas obras de restauração e inauguração da nova biblioteca do curso de Pós-Graduação.

Foram também realizados dois seminários: o primeiro, sobre as novas áreas de concentração, e o segundo, sobre o restauro no Brasil. O propósito desta atual publicação é retomar temas de publicações esgotadas, agora acrescidos por novos textos (alguns que não puderam ser publicados na época, outros recentemente elaborados e produtos de teses e dissertações), entrelaçando as histórias do edifício e do percurso didático.

Relativamente ao Programa de Pós-Graduação, acrescenta uma avaliação das transformações da última década, a partir da constituição, em 2002, das oito Áreas de Concentração hoje oferecidas, em substituição à de Estruturas Ambientais Urbanas, única área existente desde a implantação do Programa.

Assim, o livro reúne textos antigos e outros tantos inéditos, imagens, e uma densa carga de emoções, interações e diversidade de visões acadêmicas, estéticas e políticas. Talvez ajude a entender um pouco mais a densidade de sua história, de suas experiências e de uma cultura que lhe é típica. Certamente nos ajuda a pensar o futuro.

Notas

¹ GOMES, C., 2002.

² REIS FILHO, em seu artigo "Pesquisa para o tombamento e a exposição de 1976", a seguir.

³ BIRKHOLZ e RONCA, 1993.

⁴ Ata da 38ª sessão da Congregação da FAU, de 23/01/73.

⁵ Ata da 42ª sessão da Congregação da FAU, de 07/06/73.

VILA PENTEADO E O CPC-USP

José Tavares Correia de Lira

Diretor do CPC-USP



Como se sabe, a formação das instituições patrimoniais no Brasil foi protagonizada pelos arquitetos. Não foi assim em toda parte, vale lembrar, mas, entre nós, esse dado desde cedo parece ecoar, no privilégio concedido às obras edificadas entre os distintos suportes de memória e identidade, sobretudo no que diz respeito às obras consideradas de excepcional valor artístico e histórico.

A preservação da Vila Penteado, todavia, traz algumas especificidades que se impõem à reflexão. Não me refiro exatamente ao que a experiência sinaliza, em termos de valorização de exemplares de arquitetura eclética ou *art nouveau*, entre os objetos de atenção patrimonial, algo que, a partir da década de 1960, começa a adquirir força em todo o País. Refiro-me, precisamente, àquilo que nesse processo se reafirma da contribuição dos arquitetos, restauradores e historiadores da arquitetura e da arte, para o adensamento e atualização do campo patrimonial. Mais do que isso, refiro-me àquilo que, nesse caso - como não poderia deixar de ser em um bem cultural convertido em escola de arquitetura e posteriormente em canteiro de restauro -, precocemente sugere entre nós uma discussão acerca dos usos, das mudanças de uso e, portanto, dos significados sociais dos monumentos históricos.

Pois, de fato, desde a saída da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP de sua primeira sede, na Rua

Maranhão, o debate em torno de sua preservação foi continuamente reproposto, em um esforço coletivo de conhecimento, documentação, rememoração, conservação, restauro e qualificação. Múltiplas foram as iniciativas nessa direção, ao longo das últimas quatro décadas. Em grande parte, como agora, elas nasceram no interior da própria FAU, que, além das afinidades óbvias com a causa, concentrava parte expressiva da elite intelectual e política do meio preservacionista em São Paulo e no País. Não foi, aliás, por acaso, que a primeira edição, em 1974, do famoso Curso de Especialização em Restauro e Conservação de Monumentos e Conjuntos Históricos realizou-se aqui, em suas velhas instalações, então utilizadas para atividades de pesquisa e pós-graduação.

Nos anos 1980, sua preservação passou a contar com um aliado importante no interior da Universidade de São Paulo, a Comissão de Patrimônio Cultural. Não é indiferente que ela tenha tido, como primeiro diretor, um professor desta casa, e ao longo dos anos tenha encontrado aqui uma base fundamental de sustentação, orientação e coordenação. Desde o início concebido como um órgão de ação sistêmica, atingindo o conjunto de bens patrimoniais da Universidade e suas distintas categorias (edificações e espaços, bens móveis e obras raras, acervos e arquivos, a memória da produção acadêmica, heranças vacantes de valor cultural), a Comissão, hoje Centro de Preservação Cultural, tornou-se um

parceiro importante da FAU, nessa última etapa de proteção, valorização, conservação e restauro da Vila Penteado. O canteiro-escola conduzido pelo CPC junto às pinturas murais presentes no imóvel é apenas seu capítulo mais visível. Mas o órgão esteve presente em várias outras situações que se impuseram à sua preservação: de problemas de manutenção e sinistros, a levantamentos, pesquisas e diagnósticos; de obras nas fachadas, na cobertura, na caixilharia, nos forros e gradis, a projetos de requalificação de seus espaços internos. Imagino que venha dessa história já longa de colaboração recíproca o convite para prefaciar um volume tão significativo.

A edição deste livro constitui mais um capítulo de sua preservação. Não é a primeira publicação voltada para esse fim. Enlaça-se, na verdade, a um esforço contínuo, empreendido a partir dos anos 1970, de entendimento histórico da Vila Penteado. Se os primeiros relatos parecem ter privilegiado as origens sociais, materiais e formais da edificação, aos poucos novos conteúdos foram incorporados à agenda de questões ora pertinentes, sobretudo nas décadas de 1980 e 90, quando o reconhecimento oficial do edifício como monumento histórico impôs à FAU novos desafios, e as ações de prospecção e restauro em seu interior produziram no-

vos dados, temas, cronologias e desenvolvimentos conceituais e metodológicos.

É sintomático, desde então, o florescimento, no interior dessa genealogia da Vila Penteado, de relatos técnicos e análises muito mais especializadas. Percebe-se, por outro lado, sobretudo nos últimos anos, a relevância adquirida por questões ligadas à própria história da FAU velha, à vida acadêmica e cultural em seu interior, às distintas gerações de professores e alunos que por ali passaram e às formas de ocupação e adaptação do edifício às exigências do novo uso. De um lado, pois, evidências de um refinamento do campo teórico e prático de questões acerca do patrimônio; de outro, testemunhos que esclarecem a gênese e o ethos da instituição, e ao mesmo tempo ajudam a mapear o caminho percorrido, seu presente e seu futuro, de onde emerge nosso programa de pós-graduação. Logo, logo, este também virá a ser um capítulo inevitável deste livro, tantas vezes reescrito.

Em sua configuração atual, talvez possamos reconhecer as bases de uma nova atitude face aos bens culturais, em que seus aspectos materiais e imateriais, técnicos e simbólicos se religuem em formas mais criativas de entender, gerir e viver o patrimônio arquitetônico.

EXPLICAÇÃO NECESSÁRIA

Helena Ayoub Silva
Júlio Roberto Katinsky

Editores



Ao organizar esta publicação, intitulada “Vila Penteado 1902 – 2012 – Pós-Graduação, 40 anos”, foi nosso intuito primeiro apresentar o edifício enquanto sede das aspirações da sociedade, por uma educação superior nos domínios do espaço público e privado, como demonstram vários depoimentos. No entanto, estamos conscientes de que muitos outros testemunhos valiosos não estão presentes, o que não impede que, em outras iniciativas, esses registros venham a ser divulgados.

O livro está estruturado em três blocos temáticos.

O primeiro refere-se à Vila Penteado e sua cidade. A casa apresentada como cenário onde vivia uma família poderosa, oriunda da economia do café, com suas aspirações de participação no mundo moderno, já com o esboço da libertação de uma vida (e produção) colonial, e voltada para a incipiente industrialização paulista e brasileira.

O segundo bloco temático traz a transformação da residência senhorial em sede do curso superior de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, mais tarde pioneiro no País e na América Latina no oferecimento de um Programa de Doutorado. Abor-

da também sua influência na produção da arquitetura nacional.

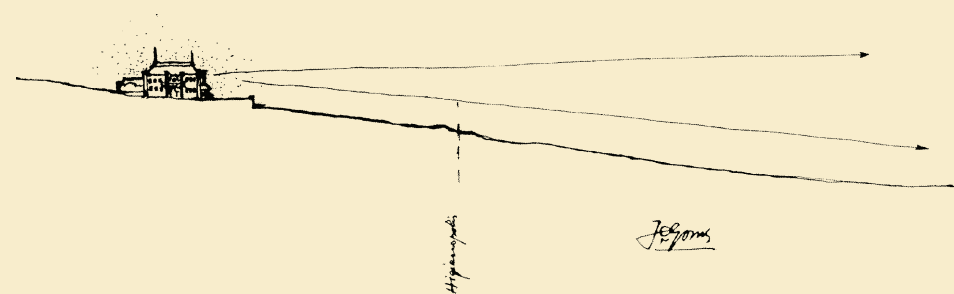
O terceiro refere-se à preservação da memória e dos bens tangíveis que acrisolam essa memória, objetivo perseguido incansavelmente, ao longo desses quarenta anos de vigência das atividades de pós-graduação, cujo funcionamento na casa se imbrica profundamente com sua preservação. Aspectos técnicos e operacionais dessa preservação são abordados.

Em conjunto, os três blocos situam e evocam o objetivo maior, que é a atividade criadora, capaz de enfrentar os desafios que se abrem com a emergência das necessidades das novas gerações.

Para melhor expressar os temas apresentados nestes blocos, foram reunidos textos inéditos, produzidos para a comemoração dos 40 anos da Pós-Graduação e dos 110 anos da Vila Penteado, e textos publicados anteriormente pela FAU, no catálogo **Exposição Vila Penteado**, de 1976, no **Boletim Técnico da FAU**, de 1993, na **Revista Sinopses**, Edição Especial: Memória, de 1993 e no livro **Vila Penteado: 100 Anos**, de 2002.



VILA PENTEADO E A CIDADE



SÃO PAULO EM 1900

Warren Dean



Na última década do século XIX, São Paulo sofreu crescimento vertiginoso; em dez anos, sua população aumentou de 64 mil para 240 mil habitantes. Esse crescimento, o mais rápido da história da metrópole, foi estimulado pela expansão cafeeira no Oeste paulista, onde o número de pés de café passaria de 220 para 520 milhões. Ao mesmo tempo, para atender às necessidades de escoamento do café, as estradas de ferro se estenderam por mais de 1300 quilômetros. A cidade de São Paulo tornou-se um centro ferroviário e, consequentemente, um entreposto para onde convergia toda a produção cafeeira do planalto, que em seguida seria exportada pelo porto de Santos.

A Hospedaria dos Imigrantes, construída no bairro do Brás, em 1888, funcionou como a principal fornecedora de mão de obra para as grandes lavouras. A cidade praticamente monopolizou o setor financeiro e importador da economia cafeeira. Os novos habitantes da capital eram principalmente imigrantes italianos. Na década dos anos 1890, 635 mil europeus desembarcaram no porto de Santos.

Ainda que a imigração, subvencionada pelo estado, tivesse por objetivo atender à crescente demanda de mão de obra das grandes fazendas, muitas das famílias recém-chegadas preferiram e conseguiram se estabelecer na cidade. Grande parte do aumento demográfico de São Paulo, nesse período, deve-se

também à afluência de brasileiros, caipiras e libertos, que deixavam as fazendas em decadência do vale do Paraíba.

A paisagem urbana era, em 1900, ainda primitiva. O viaduto do Chá arcava sobre o arroio margeado por pequenos cultivos. Os bondes puxados a burro, que ligavam o centro da cidade à Avenida Paulista e a outros bairros isolados, atravessavam terrenos não arruados, pastos e chácaras. Foi somente em 1900 que aquele tipo de transporte começou a ser substituído por bondes elétricos. Nessa mesma época, circulavam pelas ruas não mais de dois ou três automóveis.

Quase nenhum dos prédios importantes que, anos mais tarde, se tornariam a expressão do orgulho da burguesia cafeeira, existia então. Nem o Palacete Prestes, nem o Teatro Municipal, nem a atual Catedral, e muito menos o edifício Martinelli, que seria erguido vinte e tantos anos depois, e que, na época de sua construção, constituiu a maior estrutura de concreto da história. Em toda a cidade, poucas dezenas de prédios tinham mais de um andar. Todo o material - até os tijolos - utilizado para a construção da Estação da Luz, da Companhia Inglesa, ainda que em fase de obras, era importado.

A arquitetura de 1900 apresentava poucos exemplos de arquitetura colonial. Muitos dos sobrados das famílias abastadas foram demolidos, em virtude do padrão de crescimento da cidade. Um novo estilo estava



Rua XV de Novembro
Foto: Autor não identificado

surgindo. Essa mudança já se fazia desde 1870, no Triângulo, que era comercial e burocrático, podendo-se notar, em algumas das novas construções, a influência da arquitetura neoclássica, predominante na corte imperial. Esse estilo, não muito distante da severidade e simplicidade colonial, já começava a ser submerso por uma onda desenfreada de ecletismo, que se resumia à mera aplicação postiça de diferentes estilos europeus. A incorporação de novos estilos foi facilitada com a chegada de muitos artesãos, entre os imigrantes - estucadores, pedreiros, escultores -, e com a crescente capacidade de importação, que permitiu a compra, no exterior, de vários materiais, tais como vidros, peças decorativas e ferramentas.

Essa mistura de estilos é um reflexo do enriquecimento da alta burguesia, que, buscando estar na moda, procurava construir e ornamentar suas residências com todas as novidades que iam surgindo, e entretanto não era capaz de fazer uma seleção. Todos os viajantes europeus impressionaram-se com a arquitetura bizarra da Avenida Paulista, que concretizava, para eles, na fase Cendrars, a preocupação “de suivre les statiques, prévoir l’avenir, le confort, l’utilité, la plus-value et attirer une grosse immigration”.

Em 1892, com a construção do viaduto do Chá, o velho viaduto de ferro, a “Cidade Acrópole” foi ligada aos bairros novos, já arruados, até o largo do Arouche.

Os vetores de crescimento da cidade foram determinados pelo traçado das velhas estradas de penetração. Estas quase sempre seguiam as regiões mais elevadas, tais como as ruas da Liberdade, Santo Amaro, Brigadeiro Luiz Antônio e Consolação. Os terrenos nas regiões mais elevadas, por serem considerados mais saudáveis, atraíram a preferência da burguesia urbana. A cidade era tão urbanisticamente pobre, que a Escola Normal e o Museu do Ipiranga, ambos de 1894, eram polos de atração popular.

Com a expansão da cidade, começa a haver uma diversificação das funções urbanas, o antigo centro deixa de ser o local de residência de famílias abastadas e de pequena burguesia, para ceder espaço ao comércio, ao artesanato e aos serviços, e até mesmo a algumas fábricas.

Novos bairros foram surgindo e passaram a desempenhar algumas das funções que estavam até então localizadas no Triângulo. O bairro dos Campos Elíseos foi o primeiro a ser ocupado, como local de residência da burguesia cafeeira nos 80. Ali se estabeleceram, entre outros, os capitalistas e proprietários Elias Chaves e conde Prestes. Mas seu apogeu como bairro residencial da classe alta seria de curta duração. Em 1898, os bairros de Higienópolis e Cerqueira César passaram a disputar a preferência da burguesia. Naquele primeiro bairro é que os Silva Prados e os Álvares Penteados construíram seus palacetes.

A formação de uma rede ferroviária mais ampla, impulsionada pelo processo de expansão econômica, contribuiu para dar à cidade um novo aspecto. As estradas de ferro, por necessitarem de terrenos planos, vão se localizar nas várzeas do Tamanduateí e do Tietê.

Ao longo dos trilhos e dos pátios de manobras, ergueram-se as primeiras fábricas e os depósitos, graças ao preço relativamente baixo dos terrenos e à facilidade de acesso aos transportes. Ao redor das fábricas, uma vez que as famílias abastadas evitavam terrenos baixos, formaram-se os bairros operários da Barra Funda até o Belenzinho e o Brás, localizados ao longo da Estrada do Rio de Janeiro; começou como ponto de encontro de tropeiros e industrializou-se com a construção do Gasômetro. Já era bairro operário no começo dos anos 80, quando uma cervejaria alemã ali fundada passou a atrair a população imigrante. Os italianos chegaram um pouco depois, e se instalaram também na Luz e no Bom Retiro.

A economia cafeeira lentamente começou a gerar um setor de serviços, empregos no comércio e na burocracia, em número tal, que uma pequena burguesia paulistana começou a se constituir. Outros bairros, de casas pequenas e pretensiosas, surgiram: Consolação, Liberdade, Cambuci, Vila Deodoro. Neles, vê-se um novo estilo de arquitetura, também influenciado pelas extravagâncias da Avenida Paulista: entradas laterais, com escadas e alpendres de ferro e fachadas decoradas. Apareceram as primeiras tendências de recuar a casa do alinhamento da rua, pequenos jardins entre a casa e a calçada começaram a prenunciar o isolamento das famílias abastadas, da vida comunal.

Mais longe da área central, nas antigas chácaras suburbanas, foram surgindo novas vilas: Vila Mariana, Vila Clementino, Perdizes, e mais afastadas - Santana, Vila Prudente e Ipiranga -, foram brotando como cogumelos, numa febre desenfreada de especulação. São os bondes - o transporte coletivo - que fertilizam o solo onde o dinheiro do café havia lançado as sementes do crescimento. Os intervalos entre os novos loteamentos,

em geral, pertenciam a proprietários que esperavam a valorização dos terrenos. Assim, Vila Buarque, uma chácara pertencente ao gal. Arouche Toledo Rondon, só foi vendida em 1894, e imediatamente se instalaram aí várias fábricas.

A forma pela qual a marcha urbana se expandiu resultou numa ocupação do solo com densidade extremamente baixa. E que, ao contrário do que ocorreu nas cidades do velho mundo, onde os *trams*, a exemplo do que hoje ocorre com o metrô, tinham um percurso traçado em áreas densamente ocupadas, em São Paulo eles passaram por espaços vazios, muitas vezes precedendo a urbanização. Isso foi possível porque o baixo nível dos investimentos necessários, os subsídios diretos ou indiretos que receberam, e principalmente o custo baixo da eletricidade¹ os tornaram economicamente viáveis, mesmo quando a operação tinha de fazer-se com altas taxas de capacidade ociosa.

Nessas condições, a abertura de linhas, como, por exemplo, as de Sant’Ana e da Freguesia do Ó, já existentes desde 1890, a tração animal², ao mesmo tempo em que valorizavam os milhares de hectares que atingiam, mantinham os preços relativamente baixos, por gerar uma oferta muito superior à procura. A resultante foi um fenômeno aparentemente contraditório: preços baixos, estimulando a ocupação de baixa densidade, e perspectivas claras de rápida valorização, estimulando a retenção especulativa de terrenos ociosos. E o resultado foi baixa densidade de ocupação da mancha urbana, que até hoje caracteriza São Paulo. Alguns dos antigos aldeamentos da “cinta caipira” foram absorvidos pelo perímetro urbano: Pinheiros, Nossa Senhora do Ó e Penha de França, assim como alguns dos núcleos coloniais estabelecidos nos anos de 1870. Esses bairros, durante muitos anos, constituíram uma das principais fontes de abastecimento dos produtos hortifrutigranjeiros consumidos na cidade.

Não havia Plano Geral que regulasse o crescimento da cidade. Porém, em alguns casos locais, essa expansão foi planejada habitualmente. Um exemplo é a cons-

trução da Vila Prudente, pelos irmãos Falchi. Nessa vila, junto à fábrica, foi construído um centro comercial e residencial para os operários.

A omissão da Câmara Municipal e dos prefeitos, no sentido de elaborar um plano para enfrentar o crescimento vertiginoso da cidade, resultou na ampliação da desorganização que já caracterizava o antigo núcleo colonial. A falta de planejamento fez que a cidade se transformasse num imenso conglomerado, confuso e caótico, de uma multiplicidade de pequenas vilas e núcleos desarticulados.

A elite fundiária, mais interessada na comercialização do que no cultivo do café, começou a mudar para São Paulo, na década de 1870. Era meramente ocupação. Ainda que se tenham tomado algumas providências, em certo sentido úteis, como a implantação da Escola Normal e da Escola Politécnica (1894), os fazendeiros fechavam-se em seus palacetes e viviam uma vida totalmente isolada. Não faltavam, por certo, os exemplos de Paris e Londres, que eles idealizavam e visitavam frequentemente. Não conseguiam, porém, estender o paternalismo às camadas médias e baixas, para assim criar uma atitude municipalista.

Ao isolamento e particularismo da elite paulistana, tem-se atribuído o desencontro com a vida urbana e a persistência da mentalidade capitalista, características da fazenda de onde provinha. Porém também é possível que essa tendência privatista tenha se originado, ou que tenha sido reforçada, pela estranheza e pela rejeição das massas populares urbanas: imigrantes, caipiras, mulatos e negros libertos, cuja presença a elite exigia, mas cuja companhia não queria compartilhar. “O pessoal do Brás estragou tudo...” diziam, e o fato é que São Paulo jamais desenvolveu, nem o espírito da comuna renascentista europeia, nem aquele da comunidade da América do Norte.

Realmente, os demais cidadãos, a classe média e os operários, que constituíam a pirâmide sobre a qual se apoiavam as elites, também não se queixavam da falta de áreas verdes, de centros culturais ou de lazer e de

serviços públicos. Eles também se identificavam com outras paisagens e projetavam suas esperanças num futuro cuja concreção seria um passado às avessas.

Realmente, essas novas características urbanas da cidade constituíam um padrão desconhecido na Europa e nos Estados Unidos.

Até 1900, São Paulo, como todas as outras cidades do Brasil, exercia funções burocráticas e culturais. Durante o Império, São Paulo se caracterizava por ser a sede do governo Provincial, pelo quartel do Exército e pela escola de Direito. Em consequência da expansão cafeeira, nos anos 1880, São Paulo, tanto quanto Buenos Aires e Montevideu, começou a se tornar importante por causa de seu comércio. E, de repente, uma coisa inédita na experiência de toda a América Latina, virou uma cidade industrial. O estabelecimento de milhares de pequenas fábricas e centenas de grandes fábricas mudou completamente o rumo da história da cidade tradicional e sonolenta, destinando-a a tornar-se umas das maiores metrópoles do mundo.

Mesmo assim, em 1900, era apenas a alvorada, uma cidade que apenas começava a industrializar-se. Nesse ano, começou a substituição da iluminação a gás pela eletricidade. A primeira geradora hidroelétrica só foi instalada no ano seguinte, pela São Paulo Traction Light and Power Company. Um levantamento industrial feito nessa data localizou 120 empresas grandes e pequenas. Uma das empresas que constava nesse levantamento era a primeira fábrica de Francisco Matarazzo, o Moínho do Belenzinho, inaugurado em 1900. Além desse moínho, algumas fábricas de tecidos, oficinas da estrada de ferro, duas cervejarias, três fábricas de chapéus, uma de fósforos, sete oficinas de fundição de metais, curtumes, serrarias, olarias, fábricas de móveis, fábrica de pastas, de licores, sapatos, sabão, velas e uma refinaria de açúcar.

Dois terços dessas fábricas foram fundados na década de 1890 a 1900; 35 delas empregavam cem operários ou mais. Dos quase oito mil operários, cinco mil eram estrangeiros.

A indústria fabril sofreu um grande impulso, após a instalação de geradores hidroelétricos. Além desse fator, outras vantagens da região contribuíram para a expansão dessa indústria: uma grande oferta de mão de obra e uma ampla rede ferroviária, para transporte de matérias-primas e produtos elaborados.

A economia paulista apresentava aspectos promissores, apesar de sua dependência do capital estrangeiro, do qual necessitava para estabilidade, e apesar de sua falta de diversificação dos produtos, que a tornava mais dependente ainda dos altos e baixos do setor exportador. O mercado das primeiras fábricas era um mercado de massa, fácil de conquistar, mesmo considerando a deficiência tecnológica das primeiras indústrias e a qualidade relativamente baixa dos bens produzidos.

O mercado atraía tanto e remunerava tão bem, que não houve dificuldade de convencer os exportadores a deslocar seus capitais para financiar as novas fábricas. Os bancos estrangeiros em São Paulo, representantes de interesses ingleses, alemães e franceses, que estavam sempre em concorrência, financiaram a compra de maquinarias europeias às indústrias pioneiras. Assim, quase à revelia do governo e dos interesses do setor exportador, surgiu um setor industrial apoiado pelos bancos estrangeiros, cujos agentes estavam pessoalmente, quando não institucionalmente, interessados em promover a venda de equipamentos industriais produzidos nas respectivas metrópoles.

A Câmara Municipal contratou, em 1883, os serviços de uma companhia privada, para suprir a cidade de água. Um aqueduto foi instalado, desde uma fonte na Cantareira até a Consolação, percorrendo uma distância de 15 km. Em 1893, o município encampou a Repartição de Águas e Esgotos e passou a controlar a distribuição, porém esse melhoramento já não era suficiente em 1900. É muito provável que os prédios da cidade não fossem beneficiados pela rede de água e esgotos. Muitos proprietários de casas de aluguel se beneficiavam com isso, pois assim não precisavam pagar os impostos sobre os serviços municipais.

Os rios ainda eram utilizados como local de “lavagem” de animais e carroças, mas eram também o local preferido das lavadeiras. No Tietê, drenavam-se os esgotos, sem tratamento nenhum, o que contribuiu para agravar a péssima situação sanitária. Ocorriam centenas de mortes, por ano, por causa da febre tifoide e da difteria.

Antonio Prado, prefeito desde 1898, tentou enfrentar alguns problemas. Além de ajardinar a praça da República e abrir novas avenidas, o largo do Paissandu e a Tiradentes, iniciou o saneamento da várzea e a canalização do rio Tamanduateí. Providenciou a extensão da rede de água até Santo Amaro e ampliou a rede de esgotos.

A despeito disso, muitas ruas dos bairros pobres não tinham ligação com a rede municipal e continuava-se a perfurar poços e cavar fossas negras. Em vez de luz elétrica, a população operária usou, durante muitos anos, a iluminação a velas e lâmpadas de querosene. A pavimentação das ruas também demorou a ser feita. Em 1912, o bairro do Brás não tinha sequer um paralelepípedo. A construção de vilas operárias por parte de alguns industriais representou uma grande melhoria na condição de vida de seus empregados. Obviamente, representou também uma garantia de que os operários, muitos dos quais chegaram com pruridos socialistas ou anarcossindicalistas da Europa, pensassem menos em greves ou em sindicalização.

Com a grande expansão da população, o centro urbano necessitava de um abastecimento muito maior. Ele continuava a receber alimentos dos subúrbios circunvizinhos - Embu, Itapeverica, Itapevi, Itaquaquecetuba -, que eram transportados em carros de bois ou por tropas de mulas. A cidade ainda conservava alguns pontos de reunião de tropeiros. Mas a demanda de produtos, tais como lenha, tijolo, pedras e cal, aumentou tanto, que o transporte animal não era mais suficiente. As estradas de ferro passaram então a atender a uma parte crescente das necessidades da cidade, auxiliadas pelas linhas da Cantareira e Santo Amaro, constituídas originalmente pelas companhias de encanamento de água.

As cidades apresentavam concentração de renda mais elevada que o meio rural, mesmo no regime latifundiário, e São Paulo não foi exceção. O crescimento urbano implicava um distanciamento ainda maior das classes, principalmente em termos de nível de consumo, padrão de vida e bem-estar. Comentaristas da época criticavam o aumento da criminalidade e o surgimento repentino da prostituição ostensiva.

A condição da classe operária, escreveu Bandeira Júnior, em 1901, “era miserável”. Mesmo assim, muitos continuavam a preferir a sociedade industrial, procuravam alojamentos em velhos sobrados, construídos especialmente como investimento para realização de rendas na forma de aluguéis, ou ainda em favelas.

Milhares de pessoas, na época, conseguiram “subir na vida”. O aumento dos negócios, a inovação tecnológica nas indústrias e nos transportes, a introdução de formas racionalizadas de organização no setor público proporcionavam um aumento dos salários de alguns profissionais, burocratas, comerciantes, contadores, empreiteiros da construção. Estes passaram a constituir o germe de uma nova classe média. A classe alta da cidade também passou a aceitar elementos imigrantes. Alguns palacetes construídos em Higienópolis já pertenciam a algum “antigo vendedor ambulante ou mascate”, que se havia transformado em grande senhor. A estrutura de classes, na opinião dos visitantes europeus, era muito permeável: “as relações sociais ainda são confusas, turvas, as águas ainda não se classificaram, os sedimentos ainda não se depositaram no fundo, as camadas ainda não se formaram”. Porém, muito mais clara, era a primazia de negócios e do dinheiro, que constituíam a verdadeira energia que movimentava o elevador social. Essa nova classe não teve grande dificuldade, nos anos seguintes, em arranjar participações comerciais, sociedades industriais e financeiras e, finalmente, *last but not least*, os casamentos com as famílias da velha estirpe paulista.

De cima para baixo, a cidade metrópole embrionária exibia a integração na vida “moderna” da cultura euro-

peizada e popular. O futebol chegaria alguns anos depois; os empregados estrangeiros da companhia de gás e das estradas de ferro praticavam o *sport* bem antes do aparecimento dos primeiros *clubs*. Em nossos teatros e lugares públicos, exibiam-se filmes europeus, ainda que nenhuma casa de espetáculos tivesse sido construída com a destinação específica de cinema. Era a época que prenunciava a *belle époque* paulista dos anos de 1914, quando Ana Ronilda Gennari, filha de imigrantes italianos chegados em 1880, animaria filmes mudos, tocando ao piano operetas francesas e austríacas, como “Duquesa do Bel Tabarin” ou a “Princesa dos Dólares”.

Nas lojas mais sofisticadas, já se podia comprar uma vitrola, mas o cliente tinha de pedir um gramofone; e a ópera, que hoje alguns paulistanos ainda cultivam como uma arte erudita, naquela época fazia vibrar algumas massas populares de origem italiana, tanto quanto hoje seus filhos e netos vibram com os jogos do Pacaembu. Ao mesmo tempo, tanto a elite, como as massas paulistanas já demonstravam as fortes tendências para a alienação cultural que hoje caracteriza toda a população integrada na sociedade de consumo de massa. A baixa qualidade dos produtos locais, de manufatura caseira ou fruto de uma tecnologia mal digerida, contribuía para que o prestígio consumisse produtos importados, “estrangeiros”: vinhos, roupas, manteiga, móveis, objetos de arte, tapetes etc. Até mesmo a flora local era desvalorizada, e as samambaias eram preteridas pelas rosas, lírios e outras plantas menos provincianas. A elite fugia da cidade, viajando para a Europa sempre que possível, e as massas contentavam-se com os novos divertimentos de inspiração europeia: o circo, o teatro musical, os passeios domingueiros nos jardins públicos, encontro nas cervejarias e os *pic-nics* para Santo Amaro, “o Winerwald brasileiro”. Na década de 1920, com o crescimento da classe média local, as verbas já destinadas para a construção de uma linha de metrô foram utilizadas para a construção de um trezinho ligando Pindamonhangaba à “Suíça brasileira”, que se implantava nos antigos Campos do Jordão.

Os donos da cidade não gostavam dela e não a achavam interessante. Mas era São Paulo, a “capital dos forasteiros”, a “metrópole do café”, a “cidade dos italianos”, em 1900, um acontecimento ímpar na história do Brasil e da América Latina. Uma economia marcada pela especulação caótica e desenfreada, mas baseada, como em nenhuma outra cidade, na massa assalariada e na diversificação, a ponto de conseguir industrializar-se. Uma cidade que nasceu e viveu, por muito tempo, sob controle de uma elite, mas tão atingida pelos efeitos da abolição e imigração, que as mudanças sociais não puderam mais ser evitadas ou contidas. E nunca mais o serão.

Notas

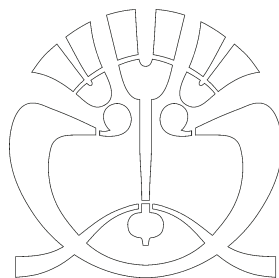
¹ Durante muitos anos, o custo da energia elétrica era simplesmente zero. Os *bonds* da Light eram movidos com o excesso da energia produzida pela empresa em Cubatão.

² Guenfield, G. M. - “Algumas notas sobre a história da viação urbana em São Paulo”, revista de História Vol. XLIX, 1974, p. 121.

Nota do Autor:
Este texto foi redigido diretamente em português pelo autor. Foi revisado e editado pela socióloga Maria Theresa Affonso e por Gabriel Bolaffi.

Nota do Editor:
Publicado anteriormente em *Vila Penteado: 100 anos*, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 2002 – ISBN: 85-88126-35-4
Imagem: Acervo do Autor

Warren Dean
Historiador norte-americano, conhecido como o brasileiro. Foi professor do Departamento de História da New York University (falecido).



SÃO PAULO E O ART NOUVEAU

Flávio L. Motta

Um dos exemplos mais característicos do estilo *art nouveau* em São Paulo, a Vila Penteado, é hoje sede da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP). Constituiu-a o arquiteto Carlos Ekman, no princípio do século XX, para servir de residência à família do conde Álvares Penteado. Parcialmente remodelada, a “Vila” – antigamente com entrada pela avenida Higienópolis, hoje pela rua Maranhão, 88 – conserva ainda muitos elementos de um estilo que marcou época no Brasil.

Inspirou-nos esse edifício um estudo que poderia servir de base para um trabalho posterior, mais amplo e profundo, sobre o *art nouveau* em São Paulo. Partimos da ideia de que seria útil apenas para chamar a atenção sobre o problema, uma vez que historiógrafos insistem em desdobrar a história da arte brasileira exclusivamente na pauta do barroco. A tal ponto chegou esse desvio, que a diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional está, hoje em dia, transformada em órgão especializado na preservação e estudo dos monumentos barroco-coloniais.

Em São Paulo, como restam apenas poucos exemplares de arquiteturas dos séculos XVI, XVII e XVIII, a diretoria tornou-se, por consequência, um órgão de ação restrita. Todavia – apesar das inúmeras dificuldades de ordem material e de ordem administrativa – não se justifica o descuido e o desinteresse na apreciação dos monumentos em outros estilos, que influíram sensivel-

mente na formação artística do País. Os exemplares do *art nouveau*, por exemplo, estão condenados a desaparecer dentro de poucos anos. Sendo o *art nouveau* um estilo que surgiu entre nós no primeiro decênio do século XX, foi adotado em construções residenciais nos bairros em formação naquela época e hoje centrais, como Vila Buarque, Campos Elíseos, Santa Cecília, Bela Vista, Liberdade, Santa Ifigênia e Cambuci.

Hoje, o concreto dos prédios de apartamentos desfigurou completamente o aspecto das antigas ruas e destruiu o *art nouveau*, que era antes o encanto das velhas residências. Não fora a ação desvelada de senhores Sílvio e Armando Penteado, que doaram a Vila à Faculdade, nem esse edifício sobraria. A despeito do cuidado que lhe foi dispensado, a Vila teve metade do jardim arrasado; sofreu alteração num lance lateral do edifício e, talvez por conveniência pedagógica – porque ali está a Faculdade de Arquitetura –, foram admitidos, recentemente, pedreiros dentro da própria casa. Somos dos que pensam que o Patrimônio deveria tombar (garantir) alguns exemplares mais interessantes, já que não pode evitar que a maioria seja tragada pela avalanche imobiliária.

Embora seja apenas manifestação do gosto de cinquenta anos atrás, o *art nouveau* representa um período sugestivo no plano de nossa tradição artística, porque foi um estilo que assinalou o primeiro movi-

mento de libertação daquelas soluções neogóticas e neorrenascentistas, pseudobarrocas e até pseudo-coloniais que proliferavam e ainda proliferam entre nós. O *art nouveau* representa uma etapa necessária no desenvolvimento da nossa Arquitetura, que atingiu, modernamente, verdadeira consagração no plano internacional.

Os velhos, rememorando os tempos da mocidade, falam da surpresa que causou “o aparecimento de umas casas extravagantes, cheias de riscas esquisitas”. Na realidade, esse estilo vinha da Europa, e trazia consigo uma mensagem renovadora, porque, como observa Nikolau Pevsner – referindo-se à primeira casa *art nouveau* construída pelo arquiteto belga Victor Horta, em Bruxelas, 1883 –, “nasceu improvisadamente, sem premissas arquitetônicas, já completo e perfeito, num edifício que revela nitidamente a intenção de separá-lo dos estilos anteriores”. Os estilos anteriores eram produtos do “historicismo” acadêmico “neogótico” ou “neorrenascentista”. A casa de Horta surge, entretanto, com formas novas, profundamente decorativas, nas grades de ferro retorcido ou nas linhas curvas harmônicas e ritmadas que se desenham pelas paredes, tetos, colunas e portões. Horta realizou o primeiro e, ao mesmo tempo, o mais puro exemplo de *art nouveau*. Depois, o *art nouveau* espalhou-se pela Alemanha, onde era chamado *Jugendstil*, pela Áustria, com o nome de *Sezession*, na França como *art nouveau*, e na Itália como *floreal* ou *liberty*. *Art nouveau* era o nome de uma loja na França; *Jugend*, de uma revista na Alemanha; *liberty* vinha de Liberty e Co., uma firma inglesa que fabricava objetos e móveis naquele estilo. Aliás, em São Paulo, ainda hoje existem inúmeros objetos de fabricação Liberty e Co. A designação *floreal* refere-se à inspiração constante que os artistas italianos e franceses encontravam, para criar formas novas, nos elementos da flora. Os belgas, como Horta e H. van de Velde, se dedicaram mais ao emprego de linhas abstratas e ritmadas, simbolizando uma espécie de sistema de decomposição de forças. Todavia *art nouveau* era sempre a mani-

festação de um grafismo delicado e sensível. Esse grafismo é que impressionava a gente do começo do século, como “coisa esquisita e cheia de riscas”. Embora tenha surgido “improvisadamente”, sem premissas arquitetônicas, o *floreal* teve seus precursores, principalmente na Inglaterra, entre os pré-rafaelistas, como William Morris, Dante Gabriel Rossetti e Ruskin. Aliás, os próprios artistas do *art nouveau* reconheciam a influência do movimento pré-rafaelista. H. Van de Velde, um dos artistas mais funcionais do *art nouveau*, assim se referiu à influência dos pré-rafaelistas: “É fora de dúvida que a obra e a influência de John Ruskin e William Morris foi a semente que fecundou no nosso espírito, que desenvolveu a nossa atividade e provocou a completa renovação no ornamento e nas formas decorativas”. É curioso observar que essas primeiras manifestações, na Inglaterra, datam do período em que o príncipe Alberto organizava a primeira exposição internacional, e se construiu, em 1851, o Palácio dos Cristais. Já naquele tempo, o príncipe Alberto dizia que a exposição era para demonstrar que vivemos num período de transformação realmente milagroso, cujo objetivo é atingir, rapidamente, a meta almejada pela História: a união de toda a humanidade”.

Tendo, como precedente significativo, uma exposição internacional, o *art nouveau* haveria de ser consagrado numa outra grande exposição nacional, cinquenta anos depois: a Exposição de Paris, de 1900. Outras exposições, como a exposição de Turim, em 1902, a de St. Louis, em 1904, e, no Brasil, a Exposição Nacional de 1908 demonstraram o prestígio do *art nouveau*.

Essas exposições, que se tornaram características da civilização industrial, assinalaram conquistas fundamentais para o progresso. A Exposição de Paris, em 1900, estava destinada também a registrar um fato técnico e científico de importância – a eletricidade. Coube ao *art nouveau* compor o ambiente a valorizar, entre outras coisas, a nova e misteriosa descoberta. Michel Corday comentava, na época (*Revue de Paris*, janeiro-

fevereiro, 1900), num artigo intitulado “*La Force à l'Exposition*”, redigido num estilo literário que poderíamos chamar “floreale”, a surpresa que o mundo teria diante dos poderes da eletricidade:

seus efeitos magníficos e encantadores [...] caprichosa, vibrante, toda em nervos, capaz de graça e majestade, ela bem representa o caráter de uma personalidade humana, talvez, mesmo, feminina [...] os fios condutores não faltarão [...] verdadeiro sistema nervoso de um formidável organismo [...] fecundando assim poética lenda de “Mil e Uma Noites”.

Assim, Corday revela que as conquistas mais revolucionárias e “abstratas” da ciência eram, para sua imaginação, um formidável organismo, natural e complexo como uma personalidade humana, e nunca técnico e racional, mas sim “vibrante”, “caprichoso” e “capaz de graça”. Os resultados da ciência tinham, na mentalidade daquela época, um sentido otimista, e a exposição de Paris tornou-se o grande monumento desse otimismo. Do mundo inteiro, inclusive do Brasil, foram milhares de pessoas, para assistir a esse extraordinário espetáculo. Numa atmosfera de alegria incontrolável, o povo participou da festa da “luz e do movimento” – como dizia Corday. Tudo se convertera num grande parque de diversões, onde a roda-gigante girava continuamente. Dançava-se a valsa e o canção, em gestos soltos, livres, graciosos e despreocupados. A alegria que a luz proporcionava, o encantamento das fontes luminosas, as diversões, a novidade, o estilo da vida, enfim, prolongavam-se pelos arabescos galantes do *art nouveau*.

Surgindo na época das exposições internacionais, para implantar no mundo um gosto que visava principalmente a vida cotidiana, o *liberty*, o *art nouveau* tinha a mesma delicadeza e o mesmo ritmo das valsas de Strauss, mas aparentava uma certa superficialidade. Entretanto, na mesma época, o elemento linear – tão a gosto do *art nouveau* – encontra em alguns artis-

tas um sentido mais profundo, ou talvez menos otimista. Poderíamos, neste caso, citar Toulouse Lautrec, Gauguin e o sueco Munch, pintores que conduziram, por meio de linhas ondulares, suas expressivas figuras. Lautrec, por exemplo, movimentou seus traços numa gesticulação sensível, carregada de energia, para atingir tensão emotiva própria àquele mundo que vacilava entre dois tipos de culturas características antagônicas: o mundo do artesanato e o mundo da industrialização. Há, portanto, um lado dramático, em alguns pintores daquela época, mais tarde considerados precursores do movimento expressionista. Esse aspecto é importante para explicar o caráter romântico do *art nouveau*. Naturalmente, o que ficou para a decoração foi o aspecto mais superficial, o gosto pela liberdade linear, com otimismo e até ingenuidade. Ficou, para o cotidiano, a novidade, o jogo caligráfico, que era o prazer dos caricaturistas, dos desenhistas de modas, dos criadores de ornatos e de ferros de janela.

Dentro desse aspecto lúdico do *art nouveau* estava, em grande parte, o espírito de aventura, a excitação diante da perspectiva que o século XX oferecia. São Paulo, enriquecendo-se com sua cultura cafeeira, instalando suas indústrias e estradas de ferro, também se animava diante das novas conquistas da técnica e do progresso. O *art nouveau* representava, então, mais um gesto de clareza e confiança. Acompanharia a valorização do café em seu roteiro, desde o vale do Paraíba, até Ribeirão Preto, nas residências das fazendas, nos coretos dos jardins públicos, nas estações de estradas de ferro, nos quartéis e nos grupos escolares. O *modern style* ou *new style* – como também era conhecido – representava, em última palavra, o coroamento espiritual na vida daquela gente que se enriquecia com o café e se iniciava na vida industrial.

A importação desse gosto transferiu para o Brasil um pouco daquela atmosfera romântica, repleta de sugestões: uma espécie de rococó entre locomotivas e gramofones, ou, ainda, uma espécie de gótico flamejante, pelo culto ao artesanato e às formas que lembram labaredas.

O próprio termo *liberty* se confundia, inúmeras vezes, com a palavra liberdade, e o *art nouveau* passava, assim, a representar, em boa parte, o liberalismo que orientava a vida política. Eles se colocavam contra os dogmas e estilos preestabelecidos. Assim, como o liberalismo des-cuidara de organizar os elementos básicos da estrutura social, assim também o *art nouveau* tornou-se, em grande parte, um estilo de formas decorativas a enfeitar as superfícies. Entretanto essas formas, que na obra de Van de Velde e de alguns austríacos e franceses chegaram a ter sentido funcional, na obra da maioria, apesar do caráter decorativo, tinham o mérito de não estarem comprometidos com o “historicismo” acadêmico. O *art nouveau* recebeu, sem dúvida, influências de outros estilos, principalmente influências japonesas, que já se faziam sentir nos romances de Pierre Loti, nas óperas e operetas tipo “Iris” e “Mme. Butterfly”. Observamo-las, também, no penteado das senhoras, nas portas redondas ou no gosto pelo arabesco. Mas tal influência tinha sua autenticidade na medida em que traduzia esse pensamento endossado por Oscar Wilde:

Eis aqui um bom trabalho. Os gregos, os italianos, os japoneses realizaram-no há muitos anos, porém é eternamente jovem, porque é eternamente belo. Trabalha dentro deste espírito e estarás seguro de ter razão. Não copies, porém trabalha com o mesmo amor, com a mesma liberdade imaginativa.

É este culto à liberdade imaginativa, de caráter pessoal, que faz Oscar Wilde o grande esteta daquele momento. Para Wilde, como para todos os homens mais sensíveis, a preocupação maior era: “*La personnalité – voilà ce qui nous sauvera*”. O homem estava entusiasmado – podemos assim dizer – com a capacidade de iniciativa própria, com a fantasia, a imaginação, as fantásticas descobertas da ciência de si mesmo. Era nesse momento que o Brasil se esforçava para ganhar sua maioridade intelectual, procurando, no pensamento europeu, modelar sua fisionomia internacional.

O que nós importamos, então, foi um “estilo sem estilo”, porque era um estilo que não copiava outros; o que nós procuramos foi um “estilo de transição”, entre o “historicismo” e o “modernismo”, um movimento que incentivou as faculdades inventivas individuais, estimulou o artesanato e as artes aplicadas, mas não compreendeu com exatidão as verdadeiras possibilidades da máquina como instrumento da cultura. Seu grande mérito constituiu em chamar a atenção sobre as artes aplicadas, e romper com fórmulas cansadas.

O centro de onde se irradiou esse movimento de artes aplicadas, em São Paulo, foi o Liceu de Artes e Ofícios, fundado em 1873. A primeira escola profissional de caráter industrial do Brasil funcionou junto ao Liceu, a partir de 1900, por iniciativa do arquiteto Ramos de Azevedo. Pouco tempo antes da instalação da escola, Ramos de Azevedo terminava sua residência, onde já se observavam inúmeros elementos floreados, realizados por Luiz Scattolini. Quando fundaram a escola, Ramos de Azevedo convidou o jovem Scattolini para auxiliá-lo na organização. Ainda vivo, diretor há muitos anos do Liceu, Luiz Scattolini nos conta:

durante os cinco primeiros anos, quase que não se fez outra coisa neste Liceu, que o floreal. O art nouveau permitia muita expansão da personalidade de cada um. Assim, havia entusiasmo, mas, como é lógico, uns faziam com mais talento e outros faziam coisas horríveis. Era um estilo que dependia do valor de cada um. Quase não se tinha de onde copiar. Ramos de Azevedo, no começo, mostrava-nos algumas revistas estrangeiras. Depois, eu mesmo, passei a assinar revistas alemãs, austríacas, suíças, francesas, italianas etc.

O art nouveau foi aceito com entusiasmo. E o povo, um pouco chocado no começo, aderiu logo, bastando dizer que tudo que era feito, em matéria de móveis e objetos, era logo adquirido naturalmente aperfeiçoamos muito a execução

e o desenho. Qualquer artífice ou mestre de valor que chegava do estrangeiro, era conquistado para o Liceu. Fizemos boas peças. Basta dizer que obtivemos, segundo o diploma que está na parede, o primeiro prêmio, medalha de ouro, na Exposição Universal de St. Louis, em 1904, com umas vitrinas giratórias estilo art nouveau.

Foi um prêmio por “*artistic furniture*”. Quanto a vitrinas deste estilo, lembrou-me perfeitamente de uma loja que fez sucesso em São Paulo: a loja de um famoso costureiro parisiense – a Elegantíssima, na rua 15 de Novembro. Ele chamava-se Ronier, e o interior da loja era tipicamente *art nouveau*. Deve ter sido construída por volta de 1904 ou 1905. Outro exemplo de *art nouveau* muito conhecido da velha geração era a casa de dona Margarida Marchesini, feita por Ramos de Azevedo. Em homenagem ao nome da proprietária, a frente da casa estava cheia de adornos tendo como motivos margaridas.

Entre os artesãos que trabalharam muito em *art nouveau* estavam: a) serralheiros – Antonio Chiocca, Adolfo Giovannetti, Frederico Puccinelli, Giacomo Cadrobbi, Paizzo Firenzo; b) ornatos – Adolfo Borione e Angelo Paciulli, que trabalhou na Vila Penteado; c) escultores que também trabalharam em ornatos – Amadeu Zani, Lorenzo Petrucci, William Zadig e um Giulio; d) arquitetos – Carlos Ekman, Ramos de Azevedo, Victor Dubugras (o mais revolucionário e avançado), Eduardo Loschi, o alemão Behmer, Hippolito Pujol, Giulio Micheli, Francesco Pucci, Heribaldo Siciliano, Maximiliano Hehl Amaral e Simões (do Martinelli), Domiciano e Claudio Rossi (do escritório Ramos de Azevedo, construíram o Teatro Municipal e raramente faziam *art nouveau*) e Giovanni Bianchi, que dizem ter estudado em Milão com o arquiteto Sormuga, famoso pelos edifícios floreados. Provocou, portanto, o *art nouveau*, em São Paulo, reações semelhantes às aquelas observadas em outros países. Percebeu-se, de-

pois de um certo tempo, a incompatibilidade que havia entre aquelas formas “rococós” e o trabalho a máquina, dificultando assim a industrialização. Além disso, a expansão do estilo, por seu caráter pessoal, deu margem a obras de surpreendente mau gosto, chegando os próprios artífices do Liceu de Artes e Ofícios, no fim, a chamar o *art nouveau* de “estilo macarrônico”.

Teve, naturalmente, seu período áureo, entre 1900 e 1905. Prolongou-se, sem dúvida, talvez mesmo até 1920, mesclando-se com outros estilos, já sem autonomia e importância. Aliás, como já observamos, exemplo puro de *art nouveau* seria a casa de Horta, na Bélgica, mas, entre nós, apesar de estar sempre, desde o início, mesclado com outros estilos, temos exemplares bastante característicos. Os mais puros são de autoria do arquiteto francês Victor Dubugras, com a casa da rua Marquês de Itu, 80 (*Habitat* já publicou uma reportagem sobre essa casa), ou a casa do dr. Horácio Sabino, na av. Paulista, esquina com rua Augusta, agora na mão do arquiteto Warchavchik, para ser demolida. Assim, uma casa de Dubugras, verdadeiro pioneiro, vai abaixo, por obra e graça de outro pioneiro.

Mereceriam um estudo à parte, a obra e a figura de Dubugras. Homem de uma fantasia extraordinária, impunha e não transigia em matéria de Arquitetura. Várias pessoas confirmam passagens curiosas de sua vida de arquiteto. Entre elas, a de ter rolado no chão com o dr. Sabino, mordendo-lhe a orelha, por causa da casa (“*La personnalité – voilà ce qui nous sauvera*”). Construiu, no interior de São Paulo, oito ou dez exemplares de duas coisas importantíssimas para a ordem do país – escolas e cadeias –, isso em Araras, Santa Bárbara, São Carlos e a Estação Mayrink, em Sorocaba.

Se Dubugras foi, por temperamento, um dos mais característicos representantes do *art nouveau* entre nós, devemos a Carlos Ekman o fato de ter projetado um dos primeiros exemplares do gênero: a Vila Penteado, em 1902, conforme está na aquarela original do projeto, cuja reprodução publicamos nesse número. Era um suco que via com mais interesse o estilo *Sezession*

austriaco, ao *art nouveau* francês ou *floreal* italiano. O *Sezession* foi um *art nouveau* menos rebuscado e com maior preocupação estrutural. Encontramos, entre os livros que pertenciam a Ekman, um grande álbum – *Wiener Neubauten im Style der Sezession*. Zweit serie: Fassaden, Details, Hausthore, Vestibulé; 1904 –, amplamente ilustrado, sobre o *Sezession* austriaco. A Vila, em sua aparência externa, demonstra essa tendência de Ekman para o discreto emprego dos arabescos e de formas florais. Apenas o hall de entrada, central, é fartamente decorado com pinturas de De Servi, Oscar Pereira da Silva (pinturas glorificando a indústria) e ornatos de Paciulli. Lustres, estátuas, lareiras inglesas, muitos trabalhos de ferragem foram importados, inclusive a grande fonte do jardim. Na parte que coube exclusivamente a Ekman, a volúpia do arabesco restringia-se. Mesmo nos outros edifícios que realizou, observa-se esse fenômeno. A Escola Álvares Penteado, o Teatro São José (já demolido e onde atualmente está o edifício da Light, junto ao viaduto do Chá), a casa do dr. Frederico Kowarick, na rua Castro Alves, 468 (vai ser demolida em breve), a Maternidade de São Paulo, na rua Frei Caneca, todos estes são de ornamentação simples e em outro estilo. Nascido em 1866, filho de arquiteto, tendo estudado na Dinamarca e em seu país natal, iniciou sua carreira em New York, na firma “Lemos e Cordes”, trabalhou na Argentina, na firma C. H. Altgelt, esteve no Rio de Janeiro e fixou residência em São Paulo, onde era muito conceituado.

Um livro sobre o Brasil, editado em 1913, na Inglaterra, por ordem do marechal Hermes da Fonseca, fala de Ekman como autor do primeiro edifício com estrutura de ferro, em São Paulo, antiga casa Bamberg (ainda existe, na esquina da rua 15 de Novembro com a ladeira General Carneiro). O estudo das obras de Ekman revela mesmo o trabalho de um construtor consciencioso, tirando partido – como bom sueco – das estruturas de madeira, nos telhados ou nas escadarias. Ekman também importou da Suécia as primeiras casas pré-fabricadas, de madeira. Até há pouco, existia, na rua

Dona Veridiana, um exemplar, que seu filho Carlos Jaguaribe Ekman desmontou e agora está reconstruída em Campos de Jordão. É curioso que um arquiteto com preocupações estruturais, com experiência nos Estados Unidos e em seu país natal, tenha realizado um dos primeiros edifícios *art nouveau* em São Paulo.

A Vila foi construída por ordem do conde Álvares Penteado, figura típica do fazendeiro e industrial, ilustrado no trato e na intimidade da vida europeia. Vivia os momentos faustosos daqueles primeiro dias da República. Possuía, entre outras coisas, várias indústrias e fazendas, com mais de 750 mil pés de cafés. Financiou a construção da Escola Álvares Penteado, com a qual despendeu mais de cinquenta mil libras esterlinas (naquela época, costumava-se pagar mestres de obras e pedreiros com libras esterlinas, que valiam a média de nove a dez cruzeiros). Além desses edifícios, o conde tomou a iniciativa de outros, entre as quais o Teatro Sant’Ana, na rua 24 de Maio. A instalação de indústrias, escolas, casas de espetáculo, a iniciativa de trazer imigrantes italianos para suas fazendas, a preocupação de prestigiar médicos estrangeiros, tudo isso fazia do conde uma expressão clara da atividade progressista. Tendo herdado uma grande fortuna de seu pai, o advogado João Carlos Peite Penteado, viu, em seus recursos, um instrumento de progresso material e cultural, não se restringindo à simples manutenção da herança vultosa. Quando ele chamou o arquiteto Ekman para construir sua residência em *art nouveau*, estava tomando uma posição avançada para o nosso meio, pois o ano em que foi projetada a Vila, 1902, foi o mesmo ano em que se realizou a Exposição de Turim, dois anos apenas após a exposição de Paris. O exemplo do conde ilustra bem o espírito renovador de alguns homens da elite do nosso princípio de século.

Com ele, ou seguindo seu exemplo, muitos industriais, fazendeiros e o próprio povo foram aderindo ao *art nouveau*. Propagou-se, assim, por todo o estado, e é encontrado, ainda hoje, nas cidades mais antigas que fartaram sua prosperidade com o café. Compôs gran-

de parte da nossa paisagem e dos nossos ambientes; esteve nas salas de refeições, nos escritório, nas praças, nos cemitérios, nas ferrovias, nos costumes e nas revistas tipo “Seleta”, “Careta”, “Fon-Fon”, “Vida Moderna”, “Kosmos”, “Pirralho” etc. Agora, está condenado ao desaparecimento, aquilo que foi o instante encantador na juventude dos velhos de hoje.

Apesar dos benefícios que trouxe, com rebelião às formas superadas, com incentivo às artes aplicadas, como coroamento de um instante de progresso e prosperidade, ele acabaria esquecido e superado, porque deixaria à margem um dos imperativos fundamentais da vida moderna: a sujeição à forma de caráter impessoal que a máquina impôs às artes aplicadas.

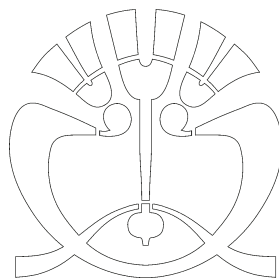
Habitat 10/1953.

Nota do Editor:

Publicado anteriormente em *Vila Penteado: 100 anos*, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 2002
ISBN: 85-88126-35-4

Flávio L. Motta

Ex-professor da FAUUSP, historiador da arte, desenhista e pintor.



ARQUITETOS E ENGENHEIROS ESTRANGEIROS EM SÃO PAULO NAVIRADA DO SÉCULO XIX

Júlio Roberto Katinsky



Já se deitaram. Essa é a cama que veio da Holanda quando a rainha veio da Áustria, mandada a fazer de propósito pelo rei, a cama, a quem custou setenta e cinco mil cruzados, que em Portugal não há artífices de tanto primor, e, se os houvesse, sem dúvida ganhariam menos.
José Saramago, *Memorial do Convento*

Toda a trajetória do Império pode ser resumida nesse comentário do escritor, nosso contemporâneo; e de fato o foi, se nos reportamos aos conselhos que o arquiteto Michelangelo Buonarroti, em Roma, deu ao jovem pintor português (e futuro arquiteto) Francisco de Holanda.

O extraordinário artista, já em meados do século XVI, sugeria a seu jovem amigo que se dirigisse, preferencialmente, à França e Itália, a permanecer em Portugal, onde já se via - quem quisesse ver - que as coisas da inteligência não eram apreciadas num dos mais poderosos impérios do planeta¹.

Por paradoxal que pareça, aqueles técnicos de alto nível, que, a partir de 1400, alargaram muito o universo conhecido, já em 1550 perdiam sua importância relativa: a administração portuguesa lançava mão de técnicos estrangeiros, para garantir as tarefas de conservação do Império.

Só em São Paulo, dois estrangeiros militares deixaram sinais de sua passagem, na segunda metade do século XVI: Hans Staden e Baccio da Filicaia. E assim se fará, como uma tradição, até o século XIX.

Mas como e por que essa preferência por técnicos estrangeiros? A meu ver, porque estes não seriam nunca cidadãos plenos, não estando em condições de representar e reivindicar por seus iguais portugueses.

Aos naturais, restaria sempre o procedimento de pôr em dúvida a competência e a fidedignidade daquelas figuras mais destacadas, antes de tudo. Assim é, em relação a Francisco de Holanda. Conserva-se, segundo eruditos informes, na casa Buonarroti Florença, uma carta do artista português endereçada a Michelangelo, em que ele pede um desenho de próprio punho para atestar, perante seus detratores lisboetas, sua amizade com aquele que já era o mais lendário artista italiano². Para humilhação de todos, parece que Michelangelo atendeu a seu pedido. Mas isso não evitou que os *Diálogos Romanos* só fossem publicados mais de duzentos anos depois de escritos, sendo sua importância e autenticidade reconhecida por um estudioso estrangeiro. Seu tratado de Arquitetura somente seria publicado em 1879, isto é, trezentos anos depois de escrito³.

Igualmente, as obras de d. João de Castro somente serão publicadas em 1940. Para o *Tratado da Esfera*, de d. João de Castro, Fontoura da Costa serviu-se de có-



1. Museu Paulista
Fonte: Arq. Tomazo G. Bezzi, 1886, arquivo SBI/FAUUSP

pia manuscrita e incompleta existente em biblioteca espanhola, pois, até aquela data, não se achou manuscrito autografado⁴.

Tudo indica que boa parte daquela notável inteligência portuguesa, dos séculos XV e XVI, dorme em registros escondidos, em ainda inexplorados arquivos e bibliotecas europeus.

Outro procedimento exercido com não menos ferocidade foi impedir, no nascedouro, qualquer despertar das inteligências. Assim é, que me parece deliberada a adjudicação de todo ensino a uma ordem religiosa conhecida por seu zelo em combater qualquer forma de pensar que pudesse representar, minimamente, desvio de ortografia. Refiro-me à Companhia de Jesus.

De outro lado, o analfabetismo sistemático, aliado a um misticismo de água benta e sacristia serão aliados poderosos nessa “política”.

Assim, a utilização frequente de técnicos estrangeiros, longe de representar um comportamento liberal, muito ao contrário, foi o instrumento mais perverso da “nobreza”, gravitando em torno da Coroa, contra seu próprio povo.

É essa, também, a provável origem de um sentimento de rejeição do “saber estrangeiro e novidadeiro”, que perpassou e perpassa ainda hoje por certos meios intelectuais do antigo Império, especialmente onde menos deveria comparecer, isto é, nas instituições de ensino.



2. Chácara do Carvalho
Fonte: Arq. Luigi Pucci, arquivo SBI/FAUUSP

Mas também é verdade que sementes daquela atitude perversa metropolitana foram transplantadas em regiões, às vezes, bem afastadas do centro decisivo.

“Amo et odio”, na feliz expressão do poeta latino Catulo, retrata bem essa situação estranha.

Assim, a primeira grande contratação de técnicos estrangeiros pela Coroa Portuguesa, em 1816, para exercerem a dupla função de cumprir tarefas imprescindíveis da alta administração e preparar os quadros que os substituíssem a médios e longos prazos, foi vista (e ainda pode ser vista hoje) sob essa dupla perspectiva⁵. Provavelmente, foi devido a essa ambígua e paradoxal condição, que os artistas franceses da célebre “missão” tiveram de enfrentar tanta resistência por parte dos artistas “nativos”.

Mas não podemos deixar de notar, nessa primeira e tímida iniciativa, uma tentativa inicial de “quebrar” uma tradição de quase trezentos anos. Pela primeira vez, o Estado assumia a tarefa de educar quadros técnicos, referindo-se explicitamente a sua omissão passada.

É verdade que os trabalhos da missão se resumiram a uma “escola de elites”, para formar pintores, escultores, arquitetos, abandonando, já no nascedouro, proposta francesa de se criar, ao lado da escola de belas-artistas, uma escola de “oficiais mecânicos”, para favorecer o progresso da indústria local⁶.



3. Residência Elias Chaves (Palácio Campos Elíseos)
Fonte: Arq. Mathaus Haussler, arquivo SBI/FAUUSP.

Mas, mesmo enfrentando grandes dificuldades, o modelo proposto deve ter impressionado favoravelmente, pois, em 1859, Cristiano Benedito Ottoni, em seu livro *O Futuro das Estradas de Ferro no Brasil*, insiste na tese de que é preciso ter controle total dos empreendimentos ferroviários em mãos nacionais, quer financeiro, econômico ou técnico. É claro que, com os poucos quadros técnicos superiores, esse controle era naquele instante impraticável⁷.

Talvez seja essa a razão que subjaz na decisão imperial de fundar duas escolas, na década de 70: a Escola Politécnica do Rio de Janeiro e a Escola de Minas e Metalurgia de Ouro Preto.

Mas é a partir da década de 70 que se intensifica a inserção do Brasil no mercado mundial. Com efeito, a onda verde do café encontrava-se, já desde 1850, bloqueada pelo precário sistema de transporte herdado do mundo colonial: as tropas de burros já não conseguiam escoar a produção de açúcar e café para o porto de Santos, como assinala Augusto Pinto, em seu clássico livro sobre transportes paulistas. E é esse ano de 1850 que a doutora Shorer Petrone indica como marco da hegemonia da exportação do café, em relação ao açúcar do planalto⁸.

Dezessete anos depois, a engenharia inglesa vence a Serra do Mar e inaugura a estrada de ferro que liga Jundiaí a Santos. Em vinte anos (1890), a produção do



4. Viaduto Santa Ifigênia
Fonte: Arqs. Michelli e Chiappori, arquivos SBI/FAUUSP

café do estado de São Paulo torna-se o dobro da produção do resto do mundo, criando-se a expressão “ouro verde”⁹.

Mas, em contrapartida ao “ouro” que desce a serra, sobem os manufaturados europeus. De lenços de cambraia, lençóis de linho irlandês, cadeiras austríacas, vinhos europeus, até ideias, tudo será importado, em troca do café.

A cidade inicia a construção de sinais de civilização. A adormecida vila colonial é substituída por construções que procuram apagar um ambiente indesejado, como assinala, em seu estudo, o engenheiro baiano Theodoro Sampaio¹⁰. É então que os arquitetos e engenheiros estrangeiros terão seu máximo prestígio. Ou brasileiros, como Ramos de Azevedo e Paula Souza, cujo título máximo será ter feito seus estudos superiores na Europa.

É notório que o Império legou para a República (ver censo de 1890) uma população analfabeta. Na História da Politécnica, escrita por Maria Cecília Santos, sobressai a impaciência com que o engenheiro Paula Souza foi obrigado a ouvir discursos beócios dos “ilustres representantes do povo” em São Paulo¹¹. Mas não deixam de causar espécie os artigos do engenheiro Euclides da Cunha, publicados no mais prestigioso jornal, contra a fundação da escola de engenharia, por falta de densidade intelectual da sociedade local¹².



5. Escola Normal da Praça
Fonte: (Instituto de Educação Armando Campos), arq. Francisco Ramos de Azevedo, arquivo SBI/FAUUSP

É, pois, fácil concordarmos em que essa sociedade semiletrada, talvez por isso mesmo, em confronto brusco com as grandes obras da civilização moderna (ela pula do roceiro carro de boi, de 300 quilogramas de carga e a quatro quilômetros por hora, para o trem a vapor, de centenas de toneladas, correndo à fantástica velocidade de 18 quilômetros por hora), tenha percebido, como nunca antes, o poder que o conhecimento encerra.

Assim, surgem, já em 1886, a Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, organizada pelo cientista norte-americano Orville Derby, considerado um dos fundadores da Geografia no Brasil; em seguida, o Instituto Emílio Ribas, o Instituto Agrônomo de Campinas, o Instituto Butantã, o Instituto Biológico, a Escola de Agronomia Luiz de Queirós, o Horto Florestal, a Faculdade de Medicina, o Instituto Psiquiátrico do dr. Franco da Rocha e a Escola Politécnica de São Paulo.

Todos esses órgãos, responsáveis pelos primeiros trabalhos realmente científicos realizados em São Paulo, surgem entre a data acima mencionada e as duas primeiras décadas do século seguinte.

Do inventário desses institutos, podemos fazer algumas observações, ou, quem sabe, constatações: todos esses órgãos caracterizam-se por se dirigirem ou para a pesquisa de ciências aplicadas, ou para a tecnologia. Enfim, têm um objetivo prático imediato ou próximo.



6. Residência Veridiana Prado
Fonte: (São Paulo Clube), arq. Glazou, arquivo SBI/FAUUSP

Nenhum se dirige como núcleo de investigação, cabendo aos homens de bem, tão somente, desenvolver os frutos do saber já adquirido, para benefício da sociedade. Mas é possível que essa orientação tenha derivado de aguda percepção das carências nacionais mais sentidas. O fato é que há uma relação muito estreita, nesses primeiros cientistas, entre o refletir e o agir, entre o trabalho profissional e o trabalho educativo.

Desenvolve-se, pois, até certo ponto, uma tradição, em São Paulo, de profissionais altamente qualificados e que deverão ser os professores e os mestres das futuras gerações.

Uma outra tradição que se firma em São Paulo será a presença de professores profissionais estrangeiros. Na Politécnica, no período considerado (1890-1920), nós contamos sete professores estrangeiros (Domiziano Rossi, Victor Dubugras, Maximiliano E. Hell, George Krug, Eurico Vio, Victor da Silva Freire e Roberto Mange), todos atuantes nas obras mais destacadas da época, e pelo menos três brasileiros com cursos no exterior (Ramos de Azevedo, Paula Souza e Brant de Carvalho)¹³.

Essa tradição não se interromperá nunca, fazendo das escolas superiores paulistas as mais respeitadas do país. Não há, pois, solução de continuidade, quando Theodoro Ramos, ao participar da organização da Universidade de São Paulo (USP), dispôs-se a recrutar principalmente na Europa os professores que iriam constituir



7. Escola de Comércio Álvares Penteado
Fonte: Foto Moscardi C. 1950, cortesia da família Jaguaribe Ekman

o primeiro grupo de mestres da nova instituição. Não é, também, um gesto inusitado, quando esta mesma Universidade desafia a Constituição recém-promulgada, em 1988, equiparando e concedendo os mesmos direitos dos nacionais aos professores estrangeiros contratados.

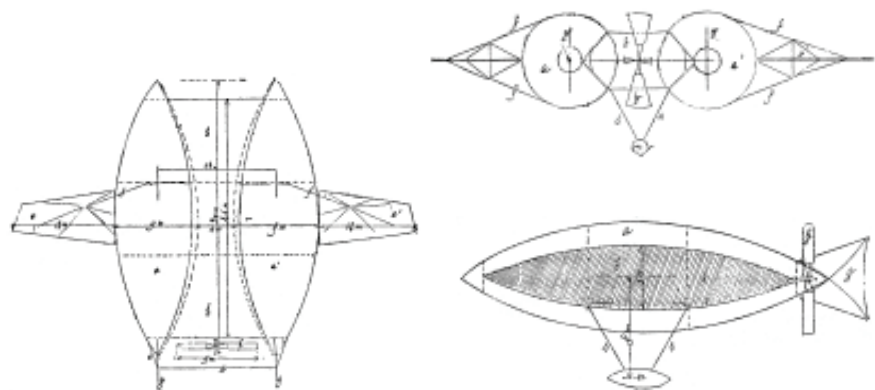
Mas esse quadro não deixa de ter sombras: a República cuida, com recursos oficiais, de educar os quadros técnicos superiores, necessários para projetar e gerir os bens necessários à sociedade moderna, na Politécnica. Cuida também da educação primária, nos "Grupos Escolares". Cuida da formação de professores para essa educação primária, por meio das "Escolas Normais". Mas não cuida do ensino técnico médio. Onde a República vai buscar esses quadros técnicos médios? Em primeiro lugar, pela imigração. De fato, os profissionais alfaiates, sapateiros, carpinteiros, marceneiros, seralheiros, vidraceiros serão portugueses, espanhóis e italianos. São os "capomastri", que farão história na cidade. Até 1960, esse quadro não se altera sensivelmente, sendo, os técnicos médios mais capacitados, os provenientes desses países¹⁴.

Em segundo lugar, mas com recursos e postura exclusivamente privados, serão ensaiadas algumas tentativas de formação profissional média no Liceu de Artes e Ofícios. É de se notar que o mesmo grupo social e intelectual que cria a Escola Politécnica¹⁵ desenvolve o Liceu. E é um professor da Politécnica, o suíço Roberto

Mange, que vai propor o ensino técnico em termos estritamente privados, por meio do Serviço Nacional da Indústria (Senai). Augusto Pinto, em sua História da Viação Pública, sugere mesmo a constituição de escolas técnicas apenas às oficinas das Companhias de Estradas de Ferro, a exemplo das oficinas da Companhia Paulista.

Mas aquilo que será um dos pesadelos finais do século XX não foi percebido com a devida clareza no tempo que estamos enfocando. O brilhante engenheiro Theodoro Sampaio, um lúcido observador de seu tempo (op. cit.), só tem olhos para as extraordinárias alterações que se desenrolam diante de todos. E só tem olhos para a extraordinária contribuição que esses técnicos estavam dando à nova cidade: Glazou, o notório paisagista francês, projetando a residência de d. Veridiana Prado, em Higienópolis; Tommaso Gaudenzio Bezzi, projetando, ainda em 1886, o monumento-memorial da Independência, no Ipiranga, construído por outro arquiteto-construtor, o italiano Luigi Pucci, que irá construir a "Chácara do Carvalho", para o conselheiro Antonio Prado.

O arquiteto Matheus Haussler projetou, para Elias Chaves, a residência que mais tarde será sede do governo paulista, sob o nome de "Palácio dos Campos Elíseos". Ramos de Azevedo constrói, em 1894, a "Escola Normal da Praça" (da República), mais tarde, "Caetano de Cam-



8 a 10. Desenhos do aeróstato do doutor Domingos Jaguaribe – 1897.
Fonte: Revista no Instituto Histórico de São Paulo, v.VL. 1901, ver nota 18

11. “O Parque”
Fonte: Gravura do livro Memória sem Palavras.
Carlos Prado, Zurich, edição sem data, cortesia
da família Carlos Prado.



12. “A casa”
Fonte: Gravura do livro Memórias sem Palavras.
Carlos Prado, Zurich, edição sem data, cortesia
da família Carlos Prado.



13. “Vitrina”
Fonte: Gravura do livro Memórias sem
Palavras. Carlos Prado, Zurich, edição sem data,
cortesia da família Carlos Prado.



14. Plataforma flutuante para descarga de vapores em alto mar, de Carlos Ekman. Aquarela sem data e local, de 10,5 x 16,5cm.

pos”. Juntamente com Cláudio e Domiziano Rossi, o Teatro Municipal de São Paulo (1908-1911). O arquiteto Michelli projeta, em 1919, o Banco Francês e Italiano (atualmente Itaú), na rua Quinze de Novembro, ainda hoje utilizado como agência bancária, e, junto com Chiappori, o viaduto Santa Ifigênia.

Muitos desses arquitetos alemães, italianos irão construir, ao longo desse quase um século, pelo estado de São Paulo, as escolas que ainda hoje nos impressionam pela qualidade de sua técnica construtiva, sofrendo mais com os ataques da ignorância e incúria, do que com as intempéries.

Destacam-se, pela continuidade de trabalhos e frequência, os arquitetos Giovanni Bainchi, Carlos Resencratntz, José Van Husbeeck, Manuel Sabater, Capelade de Gusbert, Victor Dubugras, Ramos de Azevedo, ao lado de Hipólito Pujol e Augusto de Toledo (esses últimos, seguramente, diplomados pela Escola Politécnica de São Paulo)¹⁶.

Esta lista não pretende ser completa, mesmo porque se apresenta de forma mais exaustiva na bibliografia citada, mas guarda a peculiaridade de referir edifícios todos ainda não destruídos, documentos autênticos para se aquilatar a excelência de seus autores e justificar o entusiasmo com que foram acolhidos pela cidade.

Traço característico de maior parte das obras mencionadas é seu compromisso com a disciplina rígida da

composição, transmitida pelas escolas modelo *Beaux-Arts*, e que se manifesta, por um lado, pela nítida articulação dos blocos (chamados, às vezes, de “alas”), expressando o programa funcional dos edifícios. Por outro lado, pelas molduras e cimalkhas, denunciando com clareza os pisos que subdividem os corpos de fábricas. Em suma, a lição de Labrouste está sempre presente, inclusive por uma indisfarçada inclinação por modinaturas florentinas, que alguns poucos recursos barrocos não conseguem atenuar, nem com os atlantes no Teatro Municipal, ou no caráter “pitoresco” e um pouco caricato do “Palácio das Indústrias”. O que domina, principalmente nas “residências”, é o decoro renascentista florentino, ou, quando francês, do primeiro período do classicismo, o que lhes dá um “ar de família”, traduzindo com homogeneidade os propósitos da emergente burguesia do café.

Outro traço característico desse movimento é um certo entusiasmo pela inovação construtiva. Michelli, como Chiappori são emblemáticos dos arquitetos atraídos para trabalhar em São Paulo, ao projetar e supervisionar a construção do viaduto Santa Ifigênia. O próprio Victor Dubugras, que também era professor da nova Escola Politécnica, toma parte, no Rio de Janeiro, da competição para o projeto do Teatro Municipal, com um trabalho não só espacialmente, mas tecnicamente arrojado. Venceu, contudo, segundo Flávio Motta, o fi-

lho do engenheiro Pereira Passos, ainda que imperceptível, nas pranchas de seu projeto, a “superioridade” que lhe garantiu o primeiro prêmio.

As obras de Carlos Ekman, porém, apresentam uma peculiaridade: ainda que um olhar experto reconheça a mesma disciplina *beaux-arts* em seus edifícios, a articulação dos “pavilhões” é atenuada. Seus edifícios se apresentam como blocos únicos, como se tivessem sido concebidos em um único momento. A noção de totalidade nos é transmitida, inclusive, na completa coerência de todos os detalhes construtivos, de todos os equipamentos, das maçanetas com seus espelhos, das lareiras (a gás), das cremonas nas janelas, nos terraços alpendrados, com suas delicadas marquises metálicas (mas não tão delicadas, que podem aparecer como um simples apenso à massa construída), como na Vila Penteado. Nesse sentido, Ekman não tem igual em São Paulo e representa decididamente algo mais do que a honesta transmissão, em terras tropicais, do avançado ideário europeu. Reflete ele, a meu ver, algo de genuinamente local: um desejo desapoderado de libertar-se de um passado cheio dos “mais torpes labéus”, como se dizia na rebuscada linguagem da época.

Uma fábrica de sonhos

É nesse contexto de renovação de confiança no futuro que se insere a obra e a figura de Carlos Ekman.

À primeira vista, nada diferencia o arquiteto da Vila Penteado de seus outros confrades estrangeiros. Entretanto algumas coincidências nos fazem supor destino singular. Enquanto os arquitetos desse período são batizados de ecléticos, com leve sentido pejorativo, o *art nouveau* é visto mais como um desejo novidadeiro do último grito de Paris, importado por poderosos barões do café.

E há alguns fatos que não podemos deixar de anotar: os Penteados, além de fazendeiros do café, foram pioneiros na instalação paulista. E são eles que estabele-

cem uma Escola de Comércio, no local então mais nobre da cidade (Escola de Comércio Álvares Penteado, no largo de São Francisco). São os condes Armando e Sílvio que irão doar a Vila Penteado ao estado, para a instalação da Escola de Arquitetura. É bom não esquecer a Fundação Álvares Penteado e o Museu de Arte Brasileira¹⁷.

O sogro de Ekman, por sua vez, Domingos Jaguaribe, apontado como um tanto sonhador por seus descendentes, manteve correspondência com mr. Chanute, funcionário do Departamento de Patentes dos EUA, pessoa não insignificante no desenvolvimento tecnológico norte-americano, a propósito de sua invenção de um catamarã aéreo¹⁸.

E finalmente Ekman, cuja obra, parcialmente publicada mostra-nos um homem apaixonado pelas construções inovadoras e portadoras do avanço tecnológico do final do século XIX. Ao mesmo tempo, ele parece ter permanecido atado a uma conduta mais de profissional liberal do que de empresário. Ele parece ter-se dedicado, até o fim, à Arquitetura como arte.

Se Arquitetura é mais que satisfação de necessidade humana bem definida; se, por meio da construção, ao suporte e abrigo das necessidades humanas, pela alteração deliberada das alturas, larguras e comprimentos, nós também podemos transmitir imagens e aspirações de livre trânsito físico e moral, ou o contrário, então nós podemos supor que o encontro dessas três personalidades, acima mencionadas, não foi ocasional, pois que constatamos, nos desenvolvimentos singulares, concordâncias mutuamente esclarecedoras.

E também: será muita fantasia supor que a Vila Penteado guarde em suas paredes aqueles mesmos fecundos sonhos que povoam os cérebros dos arquitetos? Então, esses espaços lançam uma nova luz sobre a obra de dois de seus privilegiados moradores, os irmãos Carlos e Caio Prado. E ainda, por uma feliz decisão tomada há mais de cinquenta anos, continuam alimentando de entusiasmo e esperança a vida de nossos arquitetos contemporâneos.

Notas

¹ Ver Francisco de Holanda. *Diálogos de Roma*. Prefácio e notas Manuel Mendes, Lisboa: Sá da Costa, 1955 p. 65 (Terceiro Diálogo).

E vós, M. Francisco de Holanda, se pela rate da pintura esperais de valer em Espanha ou Portugal, daqui os digo que viveis em esperança vã e falaz, e que por meu conselho deveis de viver antes de França ou Itália, onde se muito estima a grã-pintura. O prefaciador dessa edição põe em dúvida a autenticidade deste texto, em relação a Michelangelo Antes, acredita ser opinião do artista português, que, por prudência, a atribui ao pintor italiano. Mas a política portuguesa não se fazia presente em Roma, naquele momento? Seria tão difícil, para um intelectual italiano, aquilatar o “estado de arte” em Portugal, pelos embaixadores e dignitários portugueses vivendo em Roma? Os áulicos representantes de reis absolutos, capazes de qualquer falsificação, para engrandecer seus protetores? O historiador contemporâneo Antônio José Saraiva nos dá uma apresentação pouco lisonjeira de um desses cortesãos.

À crônica de um povo substituiu Zurara, crônica dos heróis, isto é, o panegírico de altas personagens da nobreza, a tal ponto que os descobrimentos, obra de toda uma nação, aparecem em suas páginas como obras de um só homem, o infante D. Henrique, protetor de Zurara. Em contrapartida, a força popular é desprezada. O estilo torna-se grandiloquente, hiperbólico, enfeitado com alegorias e citações de autores latinos e gregos, pois só a força retórica era possível levantar o pedestal dos heróis. Saraiva, Antonio José, *História da Literatura Portuguesa* Lisboa. E. Europa, América, 1974, p. 38.

Como bem observa o prefaciador Manuel Mendes *A notoriedade deste artista começa, com efeito, quando Rcynski, em meados do século passado (1846), faz imprimir pela primeira vez os Diálogos, numa tradução insuficiente, truncada e pouco correta, mas na qual, desde logo, quantos se ocupam com os problemas do Renascimento e com a vida do grande Miguel Ângelo veem uma fonte rica de informações.*

(p. XVI) Como bem se vê, o interesse do pintor português só se manifestava na esteira da bibliografia e trajeto intelectual do grande arquiteto florentino.

² Ver Segurado Jorge. *Francisco D'Ollanda. De sua vida e obras.* Arquiteto da Renascença ao serviço de d. João III – Pintor – Desenhador escritor – Humanista. Fac-símile da carta a Miguel Ângelo – 1553 e dos seus tratados sobre Lisboa e Desenho – 1571. Lisboa: Excelsior, 1970.

³ Consultar Alves, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco D'Ollanda*. Lisboa: Livro Horizonte, 1586. Este autor faz inventário das edições anteriores de Francisco de

Holanda e de seus vários tratados, cuja publicação, iniciada em 1846 (em tradução francesa), ainda se apresenta incompleta. O tratado de arquitetura foi publicado pela primeira vez por Joaquim de Vasconcellos, em 1879.

⁴ Ver d. João de Castro. *Tratado da Sphaera*. Da Geografia – Notação famosa. Informações sobre Maluco. Prefácio e notas por A. Fontoura da Costa. Lisboa: Agência Geral das Colônias, MCMXL. A enciclopédia Treccani, apoiada em bibliografia do vice-rei da Índia escrita por Jacinto Freire de Andrade, indica como obras de d. João de Castro somente os roteiros e as datas de suas primeiras publicações: Roteiro da viagem ao mar Roxo, Paris, 1883. Roteiro da costa da Índia, O porto, 1843. Roteiro de Lisboa a Goa, Lisboa, 1883. Fontoura da Costa, em preâmbulo ao valorosíssimo “Tratado da Esfera”, observa que os primeiros estudiosos que se referiram ao manuscrito em questão foram os irmãos Jaime e Armando Cortesão, em 1932 e 1935, respectivamente.

E, como já foi dito, a edição de 1940 foi baseada em manuscrito conservado na Biblioteca Nacional de Madri.

Aliás, outros manuscritos, além deste mencionado e dos comentários escritos do arquiteto e pintor Francisco de Holanda, já foram localizados em bibliotecas europeias. Dir-se-ia que o registro da ciência e tecnologia portuguesa renascentista emigrou, todo ele, para ambientes menos hostis.

Se aproximarmos as afirmações aqui feitas com as declarações do arquiteto Sylvio de Vasconcellos, em seu livro *Vida e obra de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo: Nacional, 1979. p.32:

recebendo, em média, apenas meia oitava de ouro por jornada de serviço, não raro menos, quantia desproporcionada ao inflacionário custo de vida regional, é fácil compreender que se multiplicasse em atividades para poder sobreviver.

Lembrando, ainda, que o escultor e arquiteto mineiro era altamente prezado pelos habitantes daquelas bandas, nós devemos reconhecer que o quadro imperial não se modificou sensivelmente, em trezentos anos.

Somente os áulicos tinham oportunidade de “prosperar”. E foi marca da elite luso-brasileira, a exibição arrogante de sua ignorância e confissão cínica e pura do comércio de cargos, por meio de relações familiares e de compadrio.

⁵ Ver Taunay, Affonso d'Escragnole. *A missão artística de 1816*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1956 (Publicação n. 18).

⁶ Ver Barata, Mário. *Manuscrito inédito de Lebreton – Sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro de 1816*. Rio de Janeiro: SPHAN, MEC, n. 14, 1959.

⁷ Ver Ottoni, Cristiano Benedito. *O futuro das estradas de ferro no Brasil*. S.L.p. - Estrada de Ferro Central do Brasil, 1958, 1ª ed., 1859.

- ⁸ Ver Pinto, Adolfo Augusto. *História da viação pública de São Paulo*. São Paulo: Vanorden, 1903. Petrone. Maria Shoner. *A lavoura canavieira em São Paulo*. São Paulo: Difel, 1968.
- ⁹ Os primeiros engenheiros depois da Independência, que marcam socialmente a presença do poder inaudito da técnica moderna e que maravilham os paulistas, são, sem dúvida, os engenheiros ingleses e ferroviários. Paradoxalmente, o primeiro autor das primeiras propostas para vencer o paredão da serra do Mar, Mornay – e que trabalhou em 1838 para a firma “Viúva Aguiar e Filhos” –, não se encontra suficientemente estudado. A esse propósito, ver o estudo de García Redondo, publicado na *Revista do Instituto de História e Geografia de São Paulo*. v. VI, 1900-1901. Os outros, que efetivamente construíram a estrada de ferro “São Paulo Railway”, depois “Santos – Jundiaí”, viraram, em boa parte, ruas da Lapa, onde se localizavam as oficinas de manutenção de estrada (engenheiro Fox, Felix Guillén, Dronsfield etc.). Sobre o café, ver Milliet, Sergio. *Roteiro do café*. São Paulo: BIPA, 1946.
- ¹⁰ Ver Sampaio, Theodoro. *São Paulo no século XIX e outros ciclos históricos*. São Paulo: Vozes, S.C.C.T.S. – São Paulo - SP, 1978. 1ª publicação no jornal *O Estado de S. Paulo*, 1901.
- ¹¹ Ver Santos, Maria Cecília Loschiavo dos. Escola Politécnica (1894-1984). São Paulo: USP, 1985, p. 25 em diante.
- ¹² Ver Cunha, Euclides da. *Obra completa*. Dois volumes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966, v.1, p. 387 e seg. Publicados, pela primeira vez, no jornal *O Estado de S. Paulo*, nos dias 24 de maio e 1º de junho de 1892, sob o título “Instituto Politécnico”, e dirigidos contra a proposta de Paula Souza.
- ¹³ Esta linha é parcialmente montada a partir do trabalho de: Ficher, Sylvia. *Ensino e profissão*. O curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo. Tese de doutorado – FFLCHUSP, 1989, e das obras já citadas.
- ¹⁴ Ver Debenedetti, Emma; Salmoni, Anita. *Architettura Italiana a San Paolo*. San Paolo: I. Cult. Italo-Brasileiro 1953. Há tradução brasileira editada pela Perspectiva.

Nota do Editor:
Publicado anteriormente em *Boletim Técnico*, n.04, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 1993. Revisto em 2012

Júlio Roberto Katinsky
Professor titular, Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto e orientador do Curso de Pós-Graduação da FAUUSP.

ASPECTOS DA ARQUITETURA NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Luiz Carlos Daher



Sabemos que a Arquitetura Moderna evoluiu das transformações técnicas, sociais e culturais derivadas da Revolução Industrial. Um pouco pela condição de selecionar, comprometidos com o presente, acontecimentos do passado, os primeiros historiadores desse movimento enfatizaram, da Arquitetura da passagem do século, aqueles aspectos que permaneceriam no movimento posterior à Primeira Guerra, convencionalmente denominado funcionalismo. Coube, em parte, à necessidade de combater ornamentos desprovidos de significação – ou que significavam o supérfluo –, a persistência de polêmicas hoje superadas, como as que opunham a “utilidade” à “beleza”.

Atualmente, admite-se que as conotações simbólicas do objeto são tão úteis à vida social quanto suas denotações funcionais, o que tornaria insuficientes preceitos do tipo “a forma segue a função”. Acentua-se, aliás, que o caráter decorativo da Arquitetura da *belle époque* carregava, em suas formas e figuras, contradições particulares, revelando modos de apropriação social, bem além de seu utilitarismo imediato.

O professor Argan revelou, por exemplo, que a ideia de “decoro” era, para os artistas seiscentistas, um ideal tipicamente social de austeridade, solenidade e composição formal, não se opondo à adequação da Arquitetura a uma função prática, mas, ao contrário, pensando o viver como “cumprir uma função com decoro”. O que

ocorre, com as novas condições econômicas e culturais dos séculos XVIII e XIX, é um descompasso entre os novos problemas gerados e os sistemas figurativos que deveriam representá-los e organizá-los.

A situação das cidades revelava-o de forma dramática. As habitações burguesas contrastavam com os tugúrios e favelas onde se amontoavam proletários, e a morada das camadas urbanas parecia ceder espaço às novas tecnologias. Segundo Michel Ragon, construíram-se habitats para os produtos da máquina: pavilhões de exposição, depósitos, docas, armazéns; meios de transporte para os produtos da máquina: estradas de ferro, pontes, estações; e, na ironia francesa, habitats para máquinas de distrair: óperas.

Para as utopias do século passado, o homem parece expulso desse ambiente. Por isso, assumiram muito do romantismo da época, como também a atitude ética de repúdio aos privilégios, além da crença humanista num socialismo vagamente manifesto. Sucodem-se tentativas, generosas, de superar aquelas dicotomias, ainda hoje incômodas, entre o pensar e o sentir, ou entre a Ciência e a Arte.

Convém notar como, no país pioneiro da era industrial, aconteceu o momento progressista na época de homens como William Morris. Neste, o culto à Idade Média e ao artesanato é menos uma cópia servil do passado, e mais um novo poder de afirmação individual.

Por volta de 1880, sua arte atinge maturidade e equilíbrio, restabelecendo a importância estética dos objetos de uso cotidiano, dos interiores e exteriores das residências. Abandonando preconceitos ludistas, seus discípulos superaram toda promiscuidade vitoriana e introduziram uma escala humana renovada, nas habitações de classe média, recuperando o amor à sobriedade, ao conforto íntimo e mesmo a um sentido prático da habitação. Serão aspectos consequentes, para exigir um compromisso social da Arquitetura, dentro de uma intenção que já foi considerada como um programa de redistribuição dos bens artísticos. Morris garantiu às artes aplicadas, durante meio século, um prestígio que frequentemente possibilitou a sobrevivência de ricas tradições, perdidas com a Revolução Industrial.

Ao valorizar a unidade cultural da arte medieval, sua pregação reflete no continente, correspondendo à vocação dos povos com preocupações nacionais, à qual se vinculava historicamente. Paralelamente, Viollet le Duc abalava o ensino acadêmico francês, ao fornecer uma interpretação racionalista do neogótico, sugerindo as possibilidades estruturais do ferro, cuja fundição em colunas e barras poderia cobrir grandes espaços, que a expansão urbana demandava. Na prática, o material já vinha sendo utilizado em pontes, pavilhões, obras técnicas e de engenharia, mas os arquitetos, mesmo determinando corretamente os espaços, ainda revestiam-no de pedras nas fachadas. Se fôssemos considerar, sugere Francastel, tudo o que foi construído no século XIX, e não nos projetos mais valiosos, iríamos entendê-lo como um prolongamento retórico da Renascença, mais os estilos tudor, romano-lombardo, neogótico, neobizantino e pastiches de orientalismos, disputando os espaços vazios. Nesse sentido, fala-se do ecletismo do século XIX, mistura de estilos que pode equivaler à falta de qualquer estilo, este entendido como sistema figurativo coerente, adequado a um período definido da História. Essa falta de compromisso, que vem de assimilar quaisquer projetos, é uma posição conciliadora, inclusive no plano da sociedade, pois era o tempo em que a anatomia da sociedade era

radiografada na Economia Política, e as mais diversas formas de oposição e de conciliação se manifestavam.

O ecletismo, também por isso, representava o convívio entre linguagens extremamente divergentes. Agrava a insuficiência dos conceitos tradicionais, tornando maior o esforço para encontrar formas culturalmente corretas. Surgem polêmicas que marcam o século XIX, como quando da construção da torre do engenheiro Eiffel, para a Exposição Universal de 1889. A noção acadêmica do “belo”, ou as ordens clássicas não resolvem as novas necessidades. A própria academia, posta em crise, reagirá no sentido de oferecer menor resistência, favorecendo a adoção de novos conceitos. Assim ocorre, por exemplo, quando o acadêmico Julien Guadet, compendiando seus cursos na Escola de Belas-Artes, publica “Éléments et Théories de l’Architecture” – 1902 – e dilata ao extremo a noção de “clássico”, considerando-o sem restrição de tempo, de lugar ou de escola, e definindo-o como “tudo o que sai vitorioso na luta das artes”. (Benévolo, p. 173).

Poucos anos antes, uma nova linguagem da Arquitetura e das artes aplicadas atingira sua maturidade no continente, após desenvolver ideais de Ruskin e Marris, e de sofrer a influência do *Arts and Crafts* inglês. O marco inicial seria a construção da casa Tassel, por Vitor Horta, em Bruxelas, entre 1892 e 1894. Esta obra, mais a decoração de Van de Velde para a casa de Uccle, e os móveis da Serrurier-Bovy parecem compensar uma nova linguagem, linear orgânica, usando formas abstraídas dos organismos vivos, torcendo barras de ferro e torneando caprichosamente a madeira.

A pequena casa Tassel, na rua Turin, já demonstra o conjunto de características que define o novo movimento. Era um estreito lote de sete metros de frente. Horta constrói uma casa de três andares, com funções racionalmente organizadas e sem vestígios de qualquer historicismo. Evita a monotonia do lote acanhado, movimentando a fachada de pedra, elevando o plano da sala de estar acima do vestíbulo de entrada, mas mantendo a continuidade espacial. A escada de ligação é de

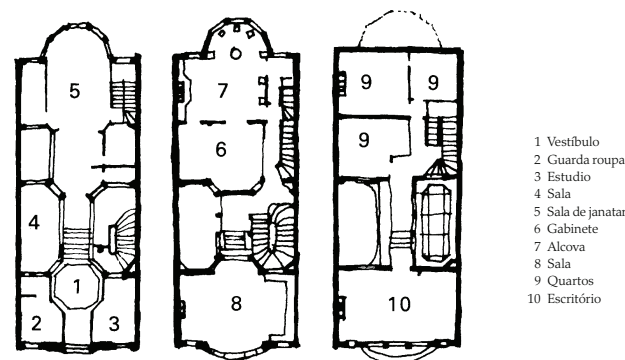


Figura 1

madeira, sustentada por estrutura metálica aparente; os elementos estruturais, colunas e vigas de ferro, são interligados visualmente por uma profusão de elementos do mesmo material, curvilíneos e contínuos, formando desenhos orgânicos que se repetem nas paredes e nos mosaicos do chão: é o estilo floral, estilo belga ou *art nouveau*. (Fig. 1)

É difícil exagerar a importância da contribuição belga, nisso que se tornaria um sopro renovador, com reflexo em toda a arte da época. Segundo o próprio Van de Velde, o adjetivo *nouveau* é aplicado pela necessidade de definir o que havia em comum entre o seu trabalho, o de Serrurier-Bovy, mais a arquitetura de Vitor Horta e Paul Hankar. Posteriormente, o termo é consagrado na França, quando o comerciante Siegfried Bing abre a loja “*La Maison d’Art Nouveau*”, em 1896. Adotando nomes diversos, difunde-se o movimento por uma centena de revistas de arte e uma intensa troca de influências, principalmente em feiras industriais e exposições culturais.

A partir dessa difusão, centros menos destacados, como Glasgow, tornaram-se, talvez, exemplos da relação desigual do desenvolvimento da produção material face à produção artística. Para explicar a regressão inglesa a um classicismo eclético e diluído, os historiadores lembram o endurecimento das classes conservadoras, que se sentiam ameaçadas, ou o desprezo

morrisiano pela máquina, que não apontava para a possível humanização. Mas é significativo que o professor Banham acrescente a essas determinantes o fato de os londrinos não olharem para bem perto, onde as tradições práticas e independentes de sua arquitetura evoluíam, na chamada “escola de Glasgow”. Não se aliaram aos membros desta corrente, que em 1896 apresentava seus produtos ao público, na exposição do *Arts and Crafts*.

Entre os membros do círculo escocês, formou-se o grupo dos “4M”: Charles Renie Mackintosh, Herbert MacNair e as irmãs Frances e Margaret Macdonald. O primeiro, o mais brilhante, construiu, entre 1898 e 1909, sua principal obra, a Escola de Belas-Artes de Glasgow. Definiu-a em pedra, metal e vidro, e com uma organização inteligente e expressiva dos volumes no espaço. Tinha a fachada principal com grandes vitraços, para iluminação das salas de desenho, e um uso magnífico dos detalhes de ferro. Às vezes, tais detalhes resolvem a percepção visual equilibrada de todo o conjunto, como o simples arco sobre a escadaria de entrada (fig. 2). Mackintosh preferiu as linhas verticais e os ângulos sólidos e despojados. Nos interiores (fig. 3), utiliza também formas geométricas abstratizantes, acentuando-se as curvas regulares; as expressões simbólicas ligam-se à perpetuação da vida: raízes, ovos, figuras femininas alongadas. Seu estilo repercutiu de

Figura 2



Figura 3

Figura 4



Figura 6

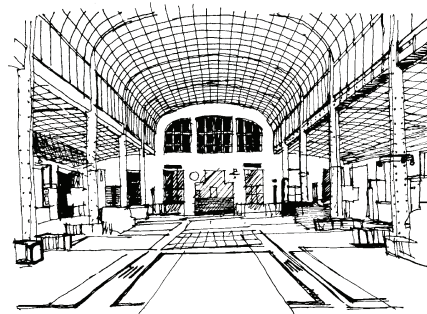
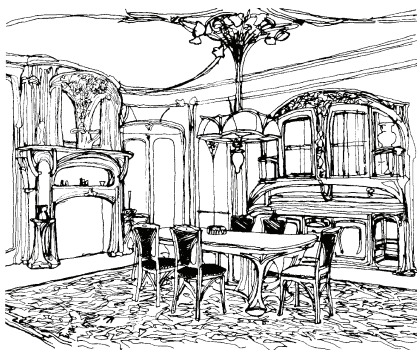


Figura 8



Figura 9

imediato no continente, em especial na Áustria. Teria, talvez, uma presença indireta no saguão da Vila Pentado, cujo arquiteto trouxe muito da linguagem da *Sezession* vienesa.

Acredita-se que a Exposição Universal de Paris (1900) assinala o apogeu da penetração do *Art Nouveau* na França. Alguns sugerem que já é o início de seu declínio, ou de sua transformação, entretanto é o repertório corrente dos arquitetos, frequentemente dentro da liberalidade de escolha propiciada pela evolução do ecletismo. Entre 1899 e 1904, no entanto, são consolidados exemplos típicos da linguagem floral, com as estações do metrô projetadas por Hector Guimard. Marcando as paisagens urbanas, as entradas do novo meio de transporte se faziam entre as colunas de ferro fundido, orgânicas, como caules, pintadas de verde. (fig. 4)

Considera-se que o movimento, em especial na França, empobreceu-se com sua absorção por parte de empresários que pretendiam, mais que encontrar uma linguagem coerente, emprestar "status" a fachadas de edifícios de aluguel (fig. 5), ou objetos sofisticados para as classes ascendentes. Estas, por sua vez, fixaram-se nos aspectos frequentemente supérfluos da decoração de interiores, distantes do conceito original de decoro (adequação). Compare-se, por exemplo, as formas desse conjunto de móveis de cedro, feitos por Eugène Vallin para um cliente de Nancy, por volta de 1903, com um

desenho de interiores de Joseph Olbrich, e talvez se tenha uma justificativa do sucesso dos móveis austríacos, em que as mais recentes tendências de decoração são aplicadas sem exagero e não chegam à caricatura. (Benévolo, p. 372). (fig. 6 e 7).

A maior severidade da arquitetura da *Sezession* austríaca, sua preferência pelas formas simples, círculos, retângulos refletem também nos interiores, numa época em que se pretendia a extensão da linguagem artística a todo o ambiente urbano. E se explica, em parte, por sua proximidade com a tradição acadêmica, principalmente pela influência de Otto Wagner, arquiteto e professor da Academia de Arte de Viena. Em obras como as estações do metrô (1894-1897) ou o Banco Postal (1905), Wagner manifestou o ideal que pregava, com uma Arquitetura que mantinha a simetria e a severidade das formas neoclássicas, mas racionalizava sua comunicação visual, reduzindo-a à bidimensionalidade, operando no plano e devolvendo à linha a tarefa de articular os volumes (fig. 8). Por esse aspecto, a escola austríaca, incluindo Hoffman e Olbrich, é vista, malgrado seu nome dissidente – *Sezession* –, como um esforço de ampliação da tradição, mais que de ruptura.

A contaminação do moderno pelo acadêmico ocorre também na França, por um aspecto do desenho que foi reconhecido como elementarismo. Como o ecletismo abria a porta para todos os estilos, alguns fran-

ceses, incluindo Guadet, favorecem a busca de novos critérios objetivos para a linguagem da Arquitetura. Esses critérios passam a considerar os elementos estruturais e a divisão funcional dos espaços (elementos da arquitetura), que se combinam para obter alguns volumes funcionais (elementos de composição), os quais, por sua vez, se reúnem para formar o edifício inteiro. Efetuar essa operação é “compor”, reunir, e o exercício do projeto, no setor avançado da academia, seria a “composição”. Trata-se de um avanço racional, no sentido, talvez, da razão cartesiana ou analítica. Os estudiosos lembram que a busca de um volume separado e definido para a função representava um avanço da objetividade, semelhante à ênfase colocada pelos pintores nos elementos concretos da pintura: a linha, a pincelada e a cor, como elementos que geram as figuras geométricas fundamentais.

Quando aqui se construía a Vila Penteado, Auguste Perret já conhecia os “*Éléments et Théories de l’Architecture*” de Guadet, e construía o edifício da rua Franklin, em Paris. Esse edifício, como admitiu o próprio Perret, adaptava o concreto armado - material já em plena maturidade - a formas e procedimentos tradicionais, como da construção em madeira, por exemplo. Sua estrutura consistia numa trama ortogonal de colunas e vigas (elementos de estrutura), em que se apoiavam as lajes, vedações e caixilhos. Os elementos de apoio aparecem na fachada nitidamente, embora revestidos de material cerâmico. Já a vedação é coberta com cerâmica castanha, tendo um relevo de grandes margaridas como única presença de linguagem floral. A planta é disposta em forma de “U” aberto para a rua, criando um terraço na frente do edifício, superando com habilidade as restrições impostas pelo código de edificações de Paris. Já se pode pensar na planta livre, embora, no interior, as paredes “corram” sempre no alinhamento das colunas. Louvado por ser, dessa corrente, o primeiro a valorizar o concreto, Perret ainda o utiliza, com formas estruturais ortogonais, na garagem da rua Ponthnieu (1903) e na estrutura do *Théâtre Champs Élysées* (1913). Um

emprego mais ousado do concreto, como estrutura e expressão plástica, aguarda a data de 1913, quando Max Berg constrói o *Jahrunderhalle*, em Breslau.

Por essa época, importávamos quase tudo, incluindo o positivismo europeu, o ecletismo francês ou a mobília austríaca. Claro que as correntes filosóficas, os materiais de construção ou os “hábitos modernos” tinham de se adaptar à nossa realidade. Estudos criteriosos, inclusive de professores da FAUUSP, demonstram a peculiaridade do desenvolvimento da arte nova no Brasil.

A evolução industrial em curso na Europa repercutia sobre a nossa economia. Por exemplo, a adoção de elementos industrializados em nossas construções, que significava, simultaneamente, um aperfeiçoamento dos padrões construtivos e um reforço dos laços de dependência ao mercado externo. Aqui, o ecletismo constituía, ao mesmo tempo, imitação e ampliação do conhecimento, tal como o positivismo traria a ordem e o progresso. Observou-se que os vagões que transportavam café para o porto de Santos, subiam a serra carregados de mármore de Carrara, pinho-de-riga, vidro colorido da Bélgica, chapas de Flandres, telhas de ardósia e cerâmica de Marselha, ferragens e louças inglesas. Em outro nível exemplar, Ramos de Azevedo consolida, em 1881, o Liceu de Artes e Ofícios, importando mestres europeus para formar mão de obra qualificada.

São Paulo vive os efeitos da escravidão, da riqueza proporcionada pelo café, da instalação das primeiras indústrias e do fluxo notável de imigrantes, fatos que conduzem à expansão dos núcleos urbanos e criam novos significados na paisagem cultural. Uma infinidade de tradições distantes inicia lento e penoso processo de adensamento social. Os *capomastri* italianos, chamados a projetar, por exemplo, as casas e lojas da rua Florêncio de Abreu, constroem com elementos da arquitetura de todas as épocas. Segundo os estudiosos, incursionaram pelo *Art Nouveau*, só que, empolgados pela liberdade permitida pelo novo estilo, levaram a linguagem orgânica a tal ponto, que o estilo passou a ser conhecido por “macarrônico”. Consta que, no bairro



Figura 10

popularmente conhecido por Bexiga, os mestres italianos dispensavam a planta, riscando diretamente no chão, com a ponta do guarda-chuva, o alinhamento das paredes. Essas residências, nos estreitos lotes da casa popular, iam sendo aos poucos acrescidas de mais cômodo-e-cozinha, até chegar ao fundo do terreno. Aqui não se trata do “horror vazio característico do século XIX”, mas da necessidade elementar de ocupar todo espaço possível, para abrigar mais famílias imigrantes.

Em outro plano, para construir, menos empiricamente, projetos conscientes do relacionamento com a cultura europeia, arquitetos renomados começam a surgir. Alguns realizaram obra coerente e pioneira, como Vitor Dubugras. Outros acrescentaram, às nossas velhas determinantes colonizadoras, aspectos exóticos do ecletismo europeu: miniaturas de palacetes franceses (o palacete já é uma “miniatura” do palácio); chalés de empenas oblíquas (que na Europa denotam a defesa contra a neve); catedral em estilo “gótico” (forma curiosa de reverenciar uma Idade Média que não conhecemos) etc.

O sueco Carlos Ekman, ao lado do francês Dubugras, está entre os que trouxeram a São Paulo experiência mais valiosa. É nítida sua vinculação à corrente austríaca, como se adverte examinando a atual Escola de Comércio, no Largo de São Francisco, ou sabendo que consultava os exemplares do “*Wiener Neubaten Style der Sezession*”.



Figura 11

AVila Penteado assegura várias relações desse tipo: fachada de movimentação discreta, mas contínua; simetria dos volumes principais, traços característicos de Wagner e seus discípulos. O espaço que centraliza as atenções, o saguão de entrada, com suas figuras vegetais e femininas estilizadas, partilha com a arte europeia o interesse pela fertilidade, senão mesmo pela Natureza como matéria-prima. Além de begônias e roseiras, aparecem ramos de café - na escada - e de goiaba - nos móveis. Seriam também contradições da época? Por exemplo, as alegorias à indústria: a mulher republicana, peito aberto, junto à companheira colocada no medalhão acima. Esta, salvo engano, é o eterno feminino aprisionado, peça delicada protegida por moldura nítida. Nas artes gráficas da época, também se destaca a moldura de contorno dessas figuras, mas em Mucha, por exemplo, frequentemente as mulheres têm uma expressão agressiva e superior, felina e quase desdenhosa, superando sua associação à natureza dominada, tão presente na noção ocidental da cultura. (fig. 10, 11).

Em todo o Ocidente, essa bela época é, na verdade, o testemunho de profundas transformações - competição comercial; ressentimentos contra a situação da partilha colonial; novos centros promulgando por vantagens na repartição de matérias-primas. A Alemanha assume sua presumida liderança, a partir da unificação de 1871. Nos fins do século, suas classes dirigentes as-



Casa desenhada para Ernest Ludwig

sumem a aproximação entre as indústrias e os artistas. Principalmente através de Muthersius, adido comercial da embaixada alemã em Londres, os setores interessados acompanham os movimentos e teoria sobre a arte e a técnica. Van de Velde é chamado a Weimar. Muthesius analisa o desenho inglês, “desde o castelo de Stokesey até os artefatos sanitários” (Banham) e dirige a formação da *Deutscher Werkbund*, centro da aproximação arte-indústria na Alemanha. Prenunciava-se a Bauhaus.

Com a fundação da Colônia Artística de Darmstadt, pelo príncipe Ernst Ludwig, grão-duque de Hesse, Olbrich é convidado a projetar um conjunto de edifícios, equipado para promover o esplendor e a popularização da arte. A organização do conjunto - estúdios, oficinas, interiores e exteriores, jardins, móveis, portões, relógios, estufas, luminárias e até roupas - recebe o estilo *Sezession*. A cerimônia de abertura da Colônia (1901) se dá na escadaria da casa por ele desenhada para Ernest Ludwig, (fig. 12).

A cerimônia foi dirigida por Peter Behrens. Chamava-se “Das Zeichen” (“O signo”). Um profeta desconhecido descia a escadaria, carregando esse “signo” coberto, e o revelava: era um enorme cristal. Stanford Anderson, em tese parcialmente publicada na “*Architectural Design*”, analisou as implicações desse símbolo na época:

O simbolismo do cristal repousa em um relacionamento metafórico entre as transformações que ocorrem nos níveis micro e macroscópicos; por exemplo, assim como o mero carbono sob condições intensas assume uma estrutura cristalina particular e se torna o precioso diamante, assim o poder da arte poderia transformar a vida cotidiana em uma vida resplandecente, repleta de significado.

Já se pretendeu também que, no nível mais amplo, a metáfora do cristal ilustraria um processo social, aquele que leva a reunir regiões dispersas e pobres, em uma nova estrutura, o poderoso Império Germânico. Em qualquer caso, uma complexa simbologia das formas cristalinas passa a ser mais importante, nas artes visuais germânicas, que o aspecto floral ou *Jugendstil*.

Pode-se constatá-lo na obra de Behrens. Em Darmstadt, inicia uma vasta experiência no desenho, em que as formas cristalinas têm papel preponderante. Utilizam-se em capas e publicações, luminárias, móveis, mosaicos de piso, pavilhões de exposição. Em 1907, além da fundação *Deutscher Werkbund*, o principal acontecimento na Alemanha é sua nomeação para consultor artístico da AEG, poderoso truste da indústria elétrica. Seu trabalho ganha então notável repercussão, ao projetar, para essa empresa, grupos de edifícios, equipamentos e

máquinas, e toda a comunicação visual. A obra mais famosa dessa fase é a Fábrica de Turbinas, de 1908. Com sua fachada principal voltada para uma praça, assume implantação monumental, revelando-se como templo de um ambiente industrial. O pórtico desse templo contém uma grande superfície envidraçada, sob um frontão que, acompanhando a disposição irregular da cobertura metálica, é pluriangular, facetado como uma gema. Os pilares enormes nas esquinas são ligeiramente inclinados na aresta externa, alinhado-se com caixilharia entre os montantes de aço laterais, considerados por John Summerson “uma colunata clássica não moldurada”.

Na época em que fez este edifício, trabalhavam em seu escritório: Walter Gropius, Le Corbusier e Mies van der Rohe. A noção do “pano de vidro”, grandes superfícies envidraçadas, entra para o vocabulário comum dos arquitetos nessa época, embora já germinalmente no Palácio de Cristal, em 1851. Será mantida e desenvolvida por Walter Gropius, em projetos antológicos, como a Fábrica Fagus (1910), e se estende até hoje. O cristal, como elemento simbólico, será fundamental no expressionismo arquitetônico do imediato pós-guerra. Antes disso, a figura isolada e genial de Antoni Gaudí considerava as formas curvas como as únicas existentes na natureza, esquecendo as geometrias cristalinas.

Em sua terra, Barcelona, vivia-se o fenômeno conhecido como modernismo catalão. Exemplo de vitalidade social, ao incorporar a contribuição espontânea dos artesãos populares: pedreiros, ferreiros, vidraceiros, ceramistas, serralheiros. Imerso em uma reivindicação nacionalista e religiosa, esse modernismo criará sua linguagem, em grande medida, a partir do folclore regional e dos mitos e lendas do povo. Afetou todas as formas artísticas; seu interesse pelo artesanato tinha a ver, sem dúvida, com uma nostalgia da época medieval, que recordava a autonomia catalã.

Nessa região, o amor pela linha curva chega à exaltação mística, como notou Cirici Pellicier. A linha reta é considerada a “linha dos homens”, muito menos

importante que a linha curva, “de Deus”, tema de artistas que se distanciam da cultura iluminista europeia, das tradições renascentistas italianas, racionalistas francesas. O cartesianismo do jovem Le Corbusier, em meados dos anos 1920, manifesta outra forma de encarar tais simbolismos, ao preferir, em suas propostas urbanísticas, o caminho reto, que chamava “*le chemin des hommes*”, contra o caminho curvo, que considerava “*le chemin des ânes*”.

Gaudí explorou as curvas como elemento base de seu idioma figurativo. Nas obras posteriores a 1900, faz as curvas variarem de direção, conquistando e construindo o espaço. Se, nas primeiras obras, as curvas aparecem mais isoladamente, em arcos lisos e planos, progressivamente passam a determinar o espaço, seguindo um itinerário que a concebe como parábola, hipérbole, helicóide etc. Tais estruturas são definidas em parte na prancheta, em parte por meio de modelos do polígono funicular, em parte na própria obra. Nesta, convive com os operários no canteiro, desenvolvendo a comunicação visual do edifício, revivendo em pedra formas orgânicas de árvores, ramos, espinhos. Forja dragões e corolas de ferro. Esculpe tartarugas e esferas de pedra. Compõe painéis abstratos e figurativos, multicoloridos, utilizando cacos de cerâmica, de azulejo. Poucas vezes se prefigurou tão claramente as soluções do surrealismo, do abstracionismo, do expressionismo e mesmo do dadaísmo. Alguém observou que a cripta da capela de Santa Coloma (1898-1915) é quase uma antevisão do cenário de “O gabinete do dr. Caligari”.

Parece que as obras de Gaudí só revelaram seu aspecto final, quando os últimos operários abandonavam seus instrumentos. Como muitos deles, participava de festas cívicas e procissões, mas sua criatividade dispensa explicações místicas. Gostava de lembrar que ser original é voltar às origens, e as parábolas de seu idioma figurativo lembram a abóbada catalã, recurso construtivo intimamente ligado à tradição camponesa de sua gente.

O sentido original de todo esse modernismo absorve, pelos exemplos, a variedade de condições da



Vista do centro de Chicago
Foto: Autor não identificado

época. Em Barcelona, subsistiam tradições artesanais. Mas, em outros centros, impunha-se o uso da tecnologia mais recente. Nos Estados Unidos, por exemplo, a expansão econômica é acompanhada por um forte incremento da urbanização, fazendo que - entre 1880 e 1910 - a população urbana dobre de número e se torne praticamente a metade da população total do país. A industrialização acelerada e a concentração econômica implicam no aperfeiçoamento tecnológico: elevador, telefone, máquina de escrever são contemporâneos da estrutura de aço. Esta, continuamente aperfeiçoada, permitiu construir em altura, para aproveitar ao máximo a valorização dos terrenos urbanos; os projetistas superpõem espaços idênticos - o andar tipo -, e resolvem os problemas de iluminação, em edifícios industriais e comerciais, abrindo, ao longo das fachadas, amplas vitraços. Chicago é reconstruída, em parte, depois do incêndio de 1871, seguindo tais padrões, que configuraram o "arranha-céu". Este representa, também, princípios básicos da economia: acumulação, concentração, reprodução. Benévolo julga que os resultados obtidos por essa Arquitetura não chegam a evoluir sistematicamente, porquanto

aqui entram em jogo as conexões entre os valores, que a cultura americana não se inclina a validar. Assim, quando se trata de concretizar sobre essas experiências, ordenando-as em um sistema, sob o impulso das exigências urbanísticas, não resta outra solução que recorrer ao classicismo, quer dizer, a um sistema de importação já pronto, sem necessidade de mediação alguma.

Vale dizer, o impasse provocado pelo pragmatismo capitalista resolve-se com os empréstimos, preferindo os valores neoclássicos, georgianos ou neogóticos, como símbolos de poder. O caminho da experiência individual, único que resta, leva Sullivan, principal nome da escola de Chicago, à marginalidade e à amargura, e fornecerá, com seu discípulo Frank Lloyd

Wright, uma das mais fascinantes experiências em arquitetura do século XX.

A escola de Chicago, salvo por detalhes ornamentais, pouco teve a ver com o *Art Nouveau*. Mesmo em um quadro de conjunto resumido como o nosso, é de se reconhecer que o período entre 1880 e 1914 apresenta tal variedade de problemas, que aquilo que se manifesta comum aos vários países é apenas desejo de renovação, o combate ao passadismo. Mas constitui mais um movimento, que a realização de um novo estilo. Na Holanda, por exemplo, o interesse maior parece ser o da amplitude social alcançada, num Estado que rumava para a social-democracia, sob o impulso das exigências sociais. Os governos intervêm na economia e efetivam a construção de habitações para as classes médias e o proletário. Essa modernização convive com a transformação na linguagem dos edifícios, por meio de uma interpretação racionalista da tradição regional da Idade Média, contra as cópias frequentemente mediocres do neoclássico italiano ou francês. Hendrik Petrus Berlage, segundo Guido Canella, estabelecerá "um léxico sistemático e renovando os elemento úteis para edificar modernamente, e um ato de fé na razão como único agente capaz de empregá-los e normalizá-los".

Berlage iniciou a experiência urbanística de Amsterdã, que Gideon considera a mais importante da época. Influenciou toda a geração seguinte de arquitetos holandeses, tanto os que projetaram os bairros populares de Amsterdã, quanto os que se aproximaram da linguagem do neoplasticismo, como J. J. P. Oud, com seus projetos de habitação popular para Roterdã.

O interesse maior desse urbanismo vem do fato que, na época, era muito difícil que o projeto ganhasse o nível da intervenção urbana. Tanto o *Art Nouveau*, em suas várias formas, quanto a Escola de Chicago careciam mesmo de um claro programa urbanístico. Também por isso, compreende-se a limitação de seu alcance social. Para desligar-se das ambiguidades daquela situação da Arquitetura, fazia-se necessária uma

ética renovada, que por sua vez dependia de superar os interesses de uma clientela limitada. Para uma apropriação mais imaginosa e receptiva da Natureza, convinha aprender a técnica a serviço de toda a sociedade, o que supunha negá-la como instrumento do domínio. Mas tais contradições não são superadas isoladamente pela Arquitetura, antes são preocupações de seu projeto de vida...

A contribuição inegável, em outro plano do convívio, é que essa arte nova superou os vestígios do historicismo, tornou o desenho dos objetos um tema artístico, como a pintura e a escultura, e deu um passo importante na caminhada para realizar a ideia de seu ancestral mais nítido, o inglês William Morris, para quem a Arquitetura abarcava a consideração de todo o ambiente humano, com exceção do mero deserto.

Bibliografia

PEVNER, Nikolaus. *Perspectiva da Arquitetura europeia*. Trad. de Ernesto de Souza. Lisboa: Ulisseia, c. 1943.
SUMMERSON, Jonh. *Il linguaggio classico dell'architettura*. Trad. di Livia Moscone Bargilli. Einaudi, Torino, 1970.

Nota do Editor:

Publicado em *Vila Penteado: 100 anos*, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 2002
ISBN: 85-88126-35-4

Imagens: In *Exposição Vila Penteado*. São Paulo. FAUUSP, 1970.

Luiz Carlos Daher

Ex-professor titular, Departamento de História e Estética do Projeto da FAUUSP (falecido).

FRANCASTEL, Pierre. *Études de sociologie de l'art*. Paris: Denoel et Gonthier, c. 1970.

ZEVI, Bruno. *História da Arquitetura moderna*. Buenos Aires: Emecê editores, 1954. 1ª ed. Italiana: 1948.

GIEDEON, Siegfried. *Space, Time and Architecture*. Cambridge, Mass, 1941.

BANHAM, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. Architectural Press, London, 1960.

BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la Arquitectura moderna*. Madrid: Ed. Taurus, 1965.

ANDERSON, Stanford. *Behren's chagign concept*. Architectural Design, (7-6) p. 72-78 feb. 1969.

CANELLA, Guido. *L'epopea borgheses della Scuola de Amsterdam Casabella* (215) p. 77-91.

RAGON, Michel. *Historie de l'architecture et l'urbanisme*.

MOTTA, Flávio L. *Contribuição ao estudo do "Art Nouveau" no Brasil*. São Paulo, 1957.

REIS Fº, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.

DANON, Diana Dorothéa. *"Belle Époque" e Benedito Lima de Toledo*. São Paulo: Ed. Nacional, 1974.

RHEIMS, Maurice. *L'art 1900 ou le style Jules Verne*. Paris: Arts et Métier Grafhiques, 1965.

CREMONA, Italo. *Il Tempo dell'art nouveau*. Vallecchi Editore, 1964.

AMBIENTE ARQUITETÔNICO SUECO NA ÉPOCA DO ARQUITETO CARLOS EKMAN

Ole Peter Reiter



Até o fim do século, havia um consenso sobre a Arquitetura. Antes da metade do século, debates sobre Arquitetura eram raros. Os arquitetos na Suécia também não eram tão numerosos, a ponto de serem notados publicamente. Vários dos arquitetos mais proeminentes tinham uma posição mais ou menos oficial, estando ligados à supervisão pública, à Academia das Artes ou ao Instituto Superior Técnico, todos em Estocolmo.

A prosperidade da nova burguesia conduziu, de início, a uma "fúria estilística", tanto dentro da arte de construção, como na indústria de arte, à procura de algo novo. Com o correr do tempo, não podia a nova classe burguesa satisfazer-se com cópias, tentando superar o modo de vida da aristocracia e suas formas de expressão. A luta entre o antigo e o novo impregnou toda a sociedade, por volta do fim do século, e, com isso, também a Arte e a Arquitetura.

A Academia das Artes de Estocolmo representava, neste tempo, uma visão artística conservadora e estática. O mundo artístico era absoluto, pois o auge já tinha sido atingido na Antiguidade, no estilo gótico, no renascentista, no barroco, etc. Os padrões já existiam, portanto era só tentar aproximar-se da perfeição, tanto quanto possível, e ser fiel a estilos arquitetônicos já consagrados. Por isso, a prática de copiar tornou-se uma importante parte da formação dos arquitetos.

Com essa orientação histórica, que caracteriza a maneira de pensar até a última parte do século XIX, condição para o ecletismo de estilos e que deu solidez a esta teoria, é natural que se tenha aplicado essa visão. O passado estava traçado e tinha deixado a marca de seu estilo. Por isso, o inovador também tem de tomar forma em algo que se possa chamar estilo, quer dizer, uma expressão similar à adotada por todos. A velha reserva de estilos estava cada vez mais esgotada e sem ligação com a sociedade, que já não estava marcada pela dominação aristocrática ou pela poderosíssima Igreja, mas era uma sociedade com tantas novas funções, que a continuação do uso das formas antigas tornara-se imprópria. Aqueles que assim pensavam procuravam uma nova alternativa. Os mais conservadores tentavam modificar os velhos estilos, para acomodar as novas funções. O resultado desta procura ficou conhecido na Arquitetura como estilo da Arte Nova (*art nouveau*).

O debate e eventualmente a nova orientação na Arquitetura, que apareceu como Arte Nova na Suécia, não é só um produto da crescente burguesia. Tem também sua base num debate internacional, não só sobre estilos, na expressão artística exterior, como ainda num plano filosófico e moralista, demonstrando uma crença de que a função das artes é a de influenciar as pessoas e elevá-las espiritualmente. Uma beleza evangelizadora, se assim se desejar. E com Arte não se quer dizer somente a

expressão artística em si - Pintura, Escultura, Artesanato, Arquitetura -, mas uma síntese de todas essas coisas, um ambiente totalmente artístico.

Há razões para crer que Carlos Ekman pertencia aos que procuravam as alternativas.

Há vários exemplos documentados do desgaste estilístico na Suécia, nos anos 1889 e 1890, quer dizer, durante a formação de Carlos Ekman, fato também observado na Dinamarca.

A emigração sueca no Brasil

A emigração sueca nos séculos XIX e XX foi considerável, tendo-se em conta seu limitado número e sua densidade populacional. No total, os emigrantes suecos, de 1851 a 1921, estão avaliados em 1,4 milhões. A grande emigração, fora dos países nórdicos, foi para os Estados Unidos, cerca de 1,2 milhões, e em torno de 10 mil suecos para o Brasil.

Depois dessa intensa emigração, a Suécia manteve uma população constante de cerca de 6.100.000 habitantes (1926), apesar do grande aumento populacional do século XIX, com uma superfície de 410.581 km², o que significa uma densidade de 14,8 habitantes por km².

A emigração ocorreu ao mesmo tempo em que se abandonaram as zonas rurais, o país se industrializava, iniciando a expansão das grandes cidades na Suécia. Crescia o movimento operário e aumentava a importância da vida política.

O número total de emigrantes da Suécia para o Brasil foi o seguinte:

ANO	MIGRAÇÃO
1819-1889	1336
1890-1900	2484
1901-1920	1812
1921-1940	597
1941-1960	1350
1961-1970	756

Fonte: Resenha da Imigração, 1971. Ministério do Trabalho e Previdência Social.

Divisão de Migração

Pelas pesquisas suecas, sabe-se que a emigração entre 1868 e 1873 foi de 300 pessoas, e que, durante o período entre 1875 e 1890, de cerca de 400. Isto quer dizer que a emigração, durante o restante do século XIX, foi de apenas cerca de 10 suecos por ano. Durante o primeiro decênio do século XX, a emigração atingiu o auge em 1909. Uma nova onda de emigrantes suecos para o Brasil teve lugar depois da 2ª Guerra Mundial, porém esta segunda onda não faz parte deste estudo. Com exceção do período das guerras 1914-18 e 1939-45, a emigração sueca para o Brasil também não apresenta uma grande transformação, no século XX.

A análise da emigração sueca para o Brasil, acima mencionada, pode, talvez, ser dividida em duas categorias.

Uma delas é o grupo daqueles que, baseados em sua situação pessoal, decidem emigrar, considerando seu futuro incerto no próprio país. A outra categoria é daqueles que, baseados em propaganda ou recrutamento, e tendo como ponto de partida as falhas estruturais de seu próprio país, tomam uma decisão coletiva, com base na crença sobre as possibilidades do novo país. Carlos Ekman, que emigrou para o Brasil em 1898, pertencia provavelmente à primeira categoria.

A primeira onda de emigrantes da Suécia para o Brasil ocorreu entre 1868 e 1873. Neste caso, os difíceis anos de carência na Suécia, no final do século XIX, fo-

ram a razão que obrigou grandes massas a trocar a fome por um futuro incerto. Na verdade, o Estado brasileiro subvencionava a viagem, custeando metade da passagem, mas a primeira onda de suecos imigrantes foi recrutada, acima de tudo, para satisfazer as necessidades dos interesses da Alemanha, no sul do Brasil. Esses interesses se concentraram, em especial, na imigração para Dona Francisca (hoje Joinville) e Blumenau, no estado de Santa Catarina. Desde o tempo de Guilherme I, a Alemanha tinha desenvolvido uma ativa política de colonização no Brasil. A associação colonizadora alemã de 1849, em Hamburgo, tinha seu próprio agente na Suécia, que distribuía propaganda emigratória nos jornais suecos, em Malmö e Estocolmo. Aos emigrantes que tencionassem partir para o Brasil, era oferecido, gratuitamente, o ensino da língua alemã, geralmente falada nas colônias!

Em parte, talvez, em consequência do método de recrutamento, os imigrantes não eram camponeses, como se poderia imaginar, devido à crise da agricultura sueca, mas sim artesãos e trabalhadores. Muitos eram provenientes de Estocolmo. A grande maioria, solteiros, entre os 20 e os 30 anos de idade.

A emigração transformou-se numa tragédia para a grande maioria. As promessas de terra para cultivo não foram cumpridas. As terras eram demasiado fracas para serem lucrativas. A estrutura agrária do Brasil, de grandes latifúndios com seus colonos e meeiros, teve como consequência o fato de que só se distribuíram aos imigrantes terrenos marginais. Os que se defenderam foram os que tinham profissões, o que lhes deu a possibilidade de trabalhar nas estradas de ferro, oficinas, construções, fábricas, etc.

Depois da abolição da escravidão no Brasil, em 1888, houve um aumento de recrutamento de emigrantes da Suécia, entre outros países. Fundaram-se, na Europa, centros para atividades do governo brasileiro nos serviços de imigração e colonização. O estado que mais ativa e sistematicamente recrutou mão de obra foi São Paulo, e isto significa que, para os suecos da década de

1890, vindos de Hamburgo para o Brasil, foi o Estado brasileiro, ou seja, foi o governo do Estado de São Paulo que pagou as passagens. Ao mesmo tempo, tornaram-se mais rigorosas as exigências, segundo as quais só camponeses, trabalhadores rurais ou pessoas com conhecimento agrícola é que tinham direito a essas viagens gratuitas. Além do mais, as condições exigiam que os emigrantes fossem famílias ou pessoas casadas, em idade reprodutora. Nenhum dos pais de família poderia ter mais de 45 anos.

Outra onda de emigração sueca para o Brasil originou-se particularmente em duas regiões, Västernorrland, distrito de Gävleborg, na parte norte do país, e a cidade de Estocolmo. Um grande número de emigrantes eram trabalhadores de serralha de madeira ou metalúrgicos, e pensa-se que a razão foi uma crise nas serrarias ao norte e nas indústrias metalúrgicas em Estocolmo, com redução salarial e desemprego, como consequências.

Os problemas nesses dois distritos ocasionaram contatos políticos e sindicais entre os mesmos. A informação sobre o Brasil espalhou-se, tanto em Estocolmo, como na região de Sundvall, nos chamados "encontros brasileiros". As reuniões tinham um claro cunho socialista e foram usadas pelos movimentos socialistas para agitação política e propaganda intensiva. Ao mesmo tempo que a emigração da Suécia para a América do Norte passava de famílias para a emigração individual, as viagens gratuitas levaram as famílias numerosas e mais carentes para o Brasil.

A terceira onda de emigração teve lugar entre 1909 e 1911. Desta vez foram, na grande maioria, mineiros dos distritos mais ao norte da Suécia: Malmberget, Kiruna, e das freguesias de Jokkmokk e de Älvsborg, predominantemente, assim como Tornedalen. Essa onda ultrapassa todos os recordes na questão de contrastes. Primeiramente, veio um grupo que era completamente alheio à vida no campo, e o governo brasileiro empenhou-se em povoar as regiões dos estados do Sul, oferecendo terrenos para cultivar. Em segundo lugar, não se pode imaginar um grupo de pessoas mais estra-

nho ao clima quente do Brasil, do que aqueles vindos do Círculo Polar Ártico, habituados normalmente a trabalhar em temperaturas muito baixas. Em terceiro lugar, tal grupo também não foi especialmente escolhido, por uma avaliação antecipada, mas sim, feita através da agitação política, depois das guerras gerais e marginalização por motivos políticos.

Essa onda emigratória foi a última da Suécia para o Brasil. Nesta época, aparecem debates e críticas cada vez mais fortes. A imprensa sueca já tinha publicado artigos sobre o estado insatisfatório, no Brasil, sobre as divergências quanto aos direitos que tinham sido prometidos aos colonos. No ano de 1912, iniciou-se a repatriação de 489 imigrantes suecos, com passagens pagas para regresso à Suécia. Muitos regressaram com aposentadoria vitalícia. Representantes suecos viajaram até as comunidades suecas, em particular no Sul do Brasil, com propostas de regresso. No total, voltaram 600 pessoas, se tanto. A grande maioria daqueles que regressaram pertenciam aos grupos que deixaram a Suécia em consequência do recrutamento e propaganda, durante as turbulências político-econômicas da história do país. Outros, talvez com mais recursos e motivos para emigrar, como, por exemplo, o arquiteto Carlos Ekman, viveram o restante de suas vidas na nova pátria.

A formação social e profissional de Carlos Ekman

Carlos Ekman nasceu em Estocolmo, em 1866. Era filho de Pehr Johan Ekman (1816-84), construtor civil e arquiteto com certo renome. Alcançou a profissão de arquiteto, estudando mecânica no Instituto de Tecnologia, sendo aluno do professor Olom, da Academia de Artes. No ano de 1836, P. J. Ekman foi nomeado construtor municipal na cidade de Gavle, e, nos anos de 1840, tinha semelhante cargo na cidade de Gotemburgo, a segunda cidade da Suécia. No ano de 1841, P. J. Ekman fez a descoberta da máquina de plainas a vapor e dedicou-se, cada vez mais, à produção de carpintaria industrial e constru-

ções pré-fabricadas. Além da fabricação de habitações, por exemplo, também se podia encomendar igrejas à carpintaria mecanizada, que ele iniciou em Estocolmo, a partir do ano de 1858. As casas pré-fabricadas, de recortado estilo decorativo suíço, também foram expor-tadas, tanto para a América, como para a Ásia.

As atividades de P. J. Ekman, como arquiteto, foram coroadas com trabalhos em Vasterås, nos anos de 1850: a Prefeitura, o Liceu e a restauração da Catedral. A Bolsa de Mercado de Valores em Gotemburgo, uma construção de estilo imperial das mais exclusivas do país, é talvez a obra mais conhecida de Ekman.

No ano de 1872, foi vendida a serraria, que tinha rendido à família Ekman uma considerável fortuna. No ano de 1880, P. J. Ekman iniciou uma nova fábrica, mas, quando morreu, em 1884, a família ficou arruinada.

Carlos Ekman cresceu durante um período de progresso e aumento populacional em Estocolmo e nas restantes cidades suecas. O ambiente da família de Carlos Ekman era um ambiente burguês, por isso, havia adquirido uma influência tanto política quanto social em Estocolmo. No meio de um reduzido número de prósperos arquitetos, pode-se supor que ele também foi afetado por aquele desenvolvimento arquitetônico do século XIX, que levou, no fim do século, a uma nova visão arquitetônica, artística e literária.

Até esta época, na Arquitetura, predominava o Ecletismo, quer dizer, o uso e a montagem de diferentes estilos, tendência mais fortemente observada durante o desenvolvimento arquitetônico do século XIX. Os arquitetos escolhiam estilos, de acordo com os objetivos. Por exemplo, para a construção de teatros, escolhia-se, muitas vezes, o pomposo barroco; para estabelecimentos do poder público, um rigoroso estilo clássico; e, para igrejas, a forma religiosa gótica da Idade Média.

O enorme volume de construções que, durante a segunda metade do século XIX, foi executado nas maiores cidades suecas não podia passar despercebido pela cada vez mais influente classe burguesa. A atividade

compreendia, acima de tudo, prédios para alugar às populações crescentes das cidades, mas também se construíam para instituições com os mais variados fins, muitas vezes inovadores, os quais eram encomendados pelo estado, município ou grandes indústrias.

Carlos Ekman começou seus estudos de Arquitetura em Copenhague, capital da Dinamarca, no ano de 1882. Depois da morte de seu pai e da falência de sua firma, voltou para Estocolmo, em 1884, onde terminou o curso, em 1886. Em Copenhague foi contemporâneo de H. J. Holm, Ludvig Fenger e Martin Nyrop. Eram estes adeptos de uma construção “verídica”, de forma que as fachadas das construções deviam ser expressão das funções do interior do prédio. Esses arquitetos tinham um marcante interesse pela Arquitetura em tijolo e ferro fundido, e respeito pelos conhecimentos artísticos dos artesãos tradicionais. Esses ideais viriam, mais tarde, a se expressar em um movimento a favor da “expressão da verdade”, e na tentativa de recuperar o respeito pelo artesanato, como, por exemplo, o trabalho de Ruskin e William Morris, que começaram durante o ano de 1890. Esse movimento culminou com o *Art nouveau* em Arte e Arquitetura, assim como, mais tarde, com o Romantismo Nacional.

Quando Carlos Ekman voltou para Estocolmo, foi companheiro de Fredrik Liljekvist, Ferdinand Broberg e Erik Lallerstedt. Liljekvist era o arquiteto do Teatro Dramático de Estocolmo, uma das primeiras construções do *Art nouveau*, construído entre 1901 e 1908, com uma volumosa homogeneidade barroca e superfícies decorativamente trabalhadas. Nos ornamentos interiores, ele usou motivos florais naturalistas. Erik Lallerstedt é conhecido pela influência anglo-saxônica na *Art nouveau*, com fachadas muito modeladas, tetos altos e discretos padrões nas paredes.

Entre os contemporâneos de Carlos Ekman, Ferdinand Broberg é o mais conhecido arquiteto do *art nouveau* na Suécia, com suas composições assimétricas e formas arcadas, ligadas a fachadas livremente criadas e ornamentadas. O ornamento naturalístico em relevo,

que ele desenvolveu, tem ligações com Richardson e Sullivan (Estados Unidos), mas também com ornamentação espanhola e moura. Broberg era arquiteto da exposição de Estocolmo de 1897, o que foi, na verdade, o ponto de partida para o *Art nouveau* sueco. Tanto a Arquitetura de Lallerstedt, como a de Broberg têm ligação com a Vila Penteado, de Carlos Ekman, em São Paulo.

O estilo internacional e modernista *Art nouveau* teve pouca duração na Suécia. Foi alvo, durante um período, de bem articulados e severos debates, pela elite da Arquitetura. Isto deu lugar a uma Arquitetura que era artisticamente relaxada e nacional, com alusões ao passado do país: a Renascença do tempo de Vasari, e o Barroco do período da superpotência do Rei Carlos XII, o que se chama, na Suécia, o Romantismo Nacional da Arquitetura.

Na época da 1ª Guerra Mundial, essas ambições tiveram uma síntese mais calma, numa nova fase clássica, com inspirações no novo estilo clássico gustaviano e no estilo imperial. Ao mesmo tempo, a corrente clássica, na Alemanha e Dinamarca, também teve uma certa importância.

Esse estilo arquitetônico na Suécia, talvez o que se fez de melhor na Arquitetura sueca, mereceu um enorme reconhecimento no estrangeiro. Um reconhecimento que se manteve por muito tempo, até o requintado neoclassicismo e a graciosidade sueca, dando lugar ao interesse internacional pelo funcionalismo arquitetônico sueco e a reconstrução da sociedade, durante os anos 1950 e 1960.

Bibliografia

ANDERSSON, H. O.; BEDOIRE, F. *Svensk Arkitektur Ritningar* 1640-1970. (Arquitetura Sueca. De 1940 a 1970. Desenhos). Estocolmo, Byggorlaget, 1986.
ARKITEKTEN. *60 ars dansk bygningskunst* 1879 a 1939 (Sessenta Anos da Arte de Construção Dinamarquesa. De 1879 a 1939). Edição especial da Revista Arkitekten (O Arquiteto)

EKMAN, Carlos. *Vila Penteado*. Universidade de São Paulo, 1976.

EMIGRANTISTUTETS SKRIFTSERIE 5. *Brasiliensvenskarna* (Os Suecos do Brasil). Goran Friberg, 1988.

ERIKSSON, Eva. *Den moderna stadens födelse* (O nascimento da Cidade Moderna). (Arquitetura Sueca. De 1890 a 1920). Ordfront, Stockholm, 1990.

HAHR, August. *Svensk arkitektur* (Arquitetura Sueca). Estocolmo, Bonniers, 1938.

JOHNSSON, U. G. *Mot en ny still-svensk arkitekturdebatt omkring 1900* (Encontro com um novo estilo. Debate Sueco sobre Arquitetura. Por volta de 1900). Uppsala, 1970.

MILLECH, Kund. *Danske arkitekturstromninger 1850-1950* (Tendência da Arquitetura Dinamarquesa. De 1850 a 1950). Copenhagen, Stiftenes Kreditforening, 1951.

ULLA, Antonsson S. L. *Svensk arkitektur 1900-1930 nationalromantik och funktionalism* (Arquitetura Sueca. De 1900 a 1930. Romantismo Nacional e Funcionalismo). Chalmers Instituto Superior Técnico, Gotemburgo 1981.

Nota do Editor:
Publicado anteriormente em *Boletim Técnico*, n.2. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 1993.

Ole Peter Reiter
Arquiteto sueco. Vice-presidente da Associação de Arquitos da Suécia, em 1993.

CEM ANOS DE
PRESENÇA SUECA NO
BRASIL

Maria Irene Szmrecsanyi



Introdução

Carlos Ekman – arquiteto do edifício Vila Penteado, sede do Curso de Pós-Graduação da FAUUSP - deixando sua pátria no final do século passado em busca de trabalho nos Estados Unidos, na Argentina e, por fim, no Brasil - onde acabou se fixando e formando família -, personifica um movimento da história da Suécia em que seu povo, sem se tornar imperial, difundiu sua presença pelo mundo e particularmente pelas Américas.

Hoje, passados cem anos da chegada do jovem arquiteto a um Rio de Janeiro euforizado pelo Encilhamento, pode-se ter uma ampla perspectiva do que representou, para nós, a emigração de suecos, causada por fortes transformações de sua economia e sociedade, já bem delineadas em meados do século XIX.

Nesse período, de forma semelhante ao ocorrido anteriormente na Inglaterra, durante a constituição da primeira sociedade industrial capitalista, a Suécia passa pela destruição de seu campesinato e de grande parte de seu sistema tradicional de produção. A propriedade concentra-se, formam-se empresas rurais e urbanas de maior porte, mecanizadas, tendo por base o trabalho assalariado.

Duas consequências de importância para o Brasil decorrem dessas mudanças. Por um lado, houve empobrecimento dos antigos pequenos produtores, que, na ausência de uma oferta suficiente de empregos, ou

buscando novas terras, passaram a se deslocar em massa para o exterior, onde as oportunidades de trabalho bem remunerado e por conta própria eram maiores. Por outro lado, constitui-se também, a partir de meados do século XIX, o grande capital sueco com experiência tecnológica e organizatória na indústria, o que permite, já no início do século atual, a intensificação das relações comerciais entre os dois países e os primeiros estabelecimentos de empresas suecas entre nós.

Sob esse último aspecto, há que se distinguir os investimentos de capital originário da Suécia, daqueles de imigrantes suecos aqui estabelecidos, ainda que estes tenham muitas vezes se tornado representantes e distribuidores de firmas escandinavas.

A escolha do Brasil como ponto de destino de pessoas e capitais fez-se em concorrência com outros países de atração e, para ser entendida, precisa ser apreciada tanto em termos de fatores de expulsão, como das vantagens relativas aqui oferecidas. Há que se ter presente que o foco da emigração para os suecos foram os Estados Unidos. Em comparação com o que ali ocorreu, a chegada de representantes desse povo ao Brasil foi muito reduzida, como também a outros países latino-americanos e, menos sensivelmente, ao Canadá.

Durante o século XIX ou o começo do XX, os fatos de o Brasil ser um país escravista ou recém-saído da

escravidão, sua natureza tropical, a maior distância da Suécia, as diferenças de religião e outros aspectos culturais dificultaram a escolha de nosso país pelo imigrante, mas esses não foram obstáculos tão fortes que impedissem alguns milhares de suecos de aqui virem buscar refúgio e melhoria, ante a miséria e dificuldades políticas por que passavam em seu país.

O Estado brasileiro, desde que se firmou o Império, ofereceu vantagens à imigração europeia, de início, procurando formar núcleos de pequenos proprietários, com tarefas pioneiras e desbravadoras e, depois, principalmente no último quartel do século, quando declina sensivelmente o escravismo, procurando mão de obra para a economia de exportação. Isto se deu também após o fracasso da imigração organizada pela iniciativa privada, em que os colonos, levados para fazendas de café, acabaram servilizados por dívidas iniciadas no financiamento de sua passagem e nunca perfeitamente saldadas na contabilidade dos fazendeiros, o que provocou revoltas, como foi relatado pelo colono suíço Dawatz.

Quando a passagem passou a ser paga pelo Estado, e, principalmente, quando abolida a escravidão, em 1888, a imigração europeia cresceu violentamente, orientada para a grande lavoura e extravasando para as cidades mais dinâmicas. Os suecos, no entanto, não vieram para as plantações de café e se dispersam por diferentes estados do Sul e Sudeste brasileiro, como se verá adiante.

A lembrança de alguns aspectos da presença de indivíduos e empresas suecas entre nós recupera momentos de formação de nossa nacionalidade caldeada, de nossa cultura híbrida, de nossa economia internacionalizada, nas quais a contribuição dos suecos tem sido recebida com grande simpatia.

Antecedentes

Os suecos, como os demais estrangeiros, estavam proibidos de se fixar na colônia portuguesa. Sob o do-

mínio flamengo, entretanto, Hendrik de Moucheron foi nomeado, em 1650, comendador das forças holandesas em Alagoas, Porto Calvo e São Francisco, sendo o primeiro sueco documentado no atual território brasileiro.

Em 1807/8, J. A. Kantzov chegou com a corte portuguesa ao Rio, tornando-se o representante diplomático sueco pioneiro no Novo Mundo¹. Em 1810, inicia-se a aventura de Carl Gustav Hedberg e dezena e meia de auxiliares suecos, na direção da real Fábrica de Ferro São João do Ipanema, mandada instalar pela coroa na montanha de Varassoia, vila de Sorocaba, capitania de São Paulo. A história merece ser brevemente contada².

Filho de serralheiro, Hedberg aprendeu o ofício com o pai, mas acabou trabalhando como escriturário de usina e da mineração de ouro de Aldefors, na Suécia. Mais tarde, arrendou essa empresa por 60.000 florins, levantados em todo o reino. Não teve como pagar o arrendamento ao rei, nem os juros aos credores, e viu seus bens penhorados. Assumiu, então, a fabriquetada do pai e procurou ampliá-la com dois altos-fornos, no que foi mal sucedido tecnicamente.

Gustav Bayer, cônsul na Suécia, veio em seu socorro, recomendando-o ao embaixador português e tornando-se seu fiador. Em 1809, Hedberg assina com Bayer contrato pelo qual se compromete a vir ao Brasil erigir e pôr em operação a referida fábrica de ferro. Alguns aspectos desse contrato foram fortemente criticados à época, dentro de um clima de hostilidades entre os acionistas privados e o governo, em torno da direção da empresa de economia mista, confiada a Hedberg.

Nicolau de Campos Vergueiro considerou o artigo 4 do contrato, que indica compras a serem feitas por Hedberg na Suécia, não só lesivo, como indecente. Também os termos de contratação de mão de obra especializada foram considerados abusivos. Hedberg trouxe consigo 14 suecos para trabalhar na empresa, pelos quais recebiam 14.000 réis ao dia, mas aos quais pagava apenas 4.500 réis. Além disso, somente três desses homens conheciam algo sobre o ofício metalúrgico, e

deles, somente um – Lars Hultgren (ou Huelgren) – de fato dominava sua arte, havendo recebido medalha na Suécia e aqui merecendo o trato respeitoso de mestre Lourenço.

Entre os demais, Sandahl era criado; Dahstroem, serralheiro; Lindstroem, alfaiate; Lund, carvoeiro e sapateiro; Jolidon, ajudante de cozinha; Hagelhund, carpinteiro; Strombeck não tinha ofício algum; Tossberg, escrevente; Bergmann, fabricante de foles; Dankwardt, ex-capitão de navio, acabou na milícia de São Paulo; e finalmente Von Prinzenzold, homem de educação, veio atrás de 10.000 florins que seu pai emprestara de Hedberg. Outros do grupo também aceitaram vir ao Brasil na esperança de receber débitos antigos de seu chefe. Dois deles perderam a vida em pouco tempo, um por suicídio.

Como seria de se esperar, a experiência foi um fracasso técnico e financeiro. A fábrica veio a custar 45 vezes mais do que o seu orçamento em moeda estável. A produção do primeiro ano foi 200 (e a do segundo 50) vezes menor do que se previa no compromisso. Hedberg acabou sendo despedido pelo governo com todo seu grupo, em 1814. De seu pessoal, alguns foram readmitidos, permanecendo no país. Os demais foram despachados para a Suécia, junto com o diretor, este com uma pensão por dez anos, conforme rezava o contrato.

Sucesso na indústria teve outro sueco, aqui aportado em 1855, Hermann Theodor Lundgren³. Após ferir-se em tempestade marítima, teve de se tratar no Rio de Janeiro e não retornou a seu navio. Seguiu mais tarde para a Bahia e para o Recife, onde se instalou como provedor de cargas para embarcações. Em 1861, já juntara o suficiente para montar a primeira fábrica privada de pólvora do país, a Pernambuco Powder Factory S.A., em Pontezinha, no município do Cabo, próximo a Recife. Com ela abasteceu o exército e ganhou muito dinheiro na guerra do Paraguai. O chefe da parte mecânica da empresa também era sueco, Karl Fred Holger.

Para distribuir sua pólvora para todo o Brasil, Lundgren adquiriu veleiros e organizou uma frota de transporte. Tornou-se, também, importador e exportador. Comprava a matéria-prima de cera de carnaúba diretamente dos centros de produção e revendia para o exterior, o que provavelmente lhe garantiu acumulação rápida, pela diferença de preço nos dois mercados.

Também comprava e exportava couro de cabra, sendo seu intermediário, no sertão, Delmiro Gouveia, outro nome que se tornou famoso na indústria de fios e no aproveitamento motriz da cachoeira de Paulo Afonso. Lundgren substituiu o sal vindo do Rio Grande do Sul pelas salinas em Macau e Areia Branca. Já no fim da vida, em 1904, adquiriu o controle de indústria têxtil no município de Paulista, em Pernambuco, base para a expansão posterior da empresa por seus filhos, através de tecelagens na Paraíba (Rio Tinto) e em Belo Horizonte, além da organização da distribuidora Casas Pernambucanas, que chegou a ter mais de 800 lojas, em todo país. A vila operária que mandou construir em Paulista constitui interessante marco arquitetônico do período.

Outro sueco chegado antes da metade do século foi Anders Frederik Regnell, que conduziu pesquisas botânicas em Caldas, MG, trabalhando até 1884⁴. Ele veio a contar, em 1874, com a colaboração do jovem Albert Löfgren, diplomado em ciências naturais pela universidade de Upsala. Esses pioneiros da ciência no Brasil têm seus méritos hoje reconhecidos em ambos os países, como patronos da ecologia.

Löfgren estabeleceu-se no estado de São Paulo por quarenta anos, estruturando órgãos públicos tão importantes como a Comissão Geográfica do Estado de São Paulo e, dentro dela, o serviço de Meteorologia, o Museu Paulista e seu magnífico herbário, além do Horto Botânico da Cantareira, cujo nome atual, Instituto Florestal Löfgren o homenageia. Atuou também no Nordeste do país, junto à Inspetoria Federal de Obras contra as Secas, propondo medidas de controle da vegetação, e terminou seus dias como diretor do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, onde ficou de 1915 a 1918. Foi pioneiro

em estudos sistemáticos sobre a Mata Atlântica, além ter feito inúmeros ensaios de aclimação de plantas⁵.

Se alguns imigrantes suecos se notabilizaram, como Lundgren, Löfgren ou Ekman, e outros conseguiram vida de prosperidade ou conforto, o começo deve ter sido sobremodo difícil para todos. É o que parece apontar o relatório da Comissão de Enumeração e Inspeção das Habitações Operárias e Cortiços de Santa Ephygenia (São Paulo), de 1883, ao acusar presença de quatro famílias suecas, com 14 membros, em tugúrio à rua dos Gusmões, pagando aluguel de 25 mil réis. De outra parte, muitos deles penaram anos, enfrentando condições materiais e psicológicas difíceis, frustrando-se, sem poder voltar à pátria. Isso não deixou de ter relação com o período em que aqui chegaram, como se verá logo mais. Antes, convém verificar os números desse movimento populacional.

Dados Quantitativos sobre a Imigração Sueca

Estes dados são imprecisos, dada a precariedade de nossos serviços estatísticos até a década de 40, além do descaso com que foi tratado o censo a ser realizado em 1990, impedindo, até agora, a publicação completa de informações sobre a última década. Mesmo os dados suecos que puderam ser obtidos não são perfeitamente confiáveis, ao que indica Friborg, sobre os saídos no século XIX. Por outro lado, Janson, estudando a emigração sueca até 1930, subestima violentamente o traslado para a América Latina, cujo total resulta bem menor do que aquilo que se tem documentado só no Brasil.

O IBGE, apoiando-se numa crítica a dados do Boletim Comemorativo da Exposição Nacional de 1809, calculou o número de suecos entrados no Brasil, entre 1820 e 1883, em 1.206 pessoas; além disso, com números do Departamento Nacional de Imigração, aponta 4.947 suecos chegados entre 1884 e 1939. Usando dados destas duas referências e os de Janson sobre os EEUU, foi possível construir a tabela 1⁶.

EE.UU.		BRASIL	
		1820-1883	1.206
1861-1880	18.900		
1881-1900	52.472		
		1884-1903	2597
1901-1920	21.925		
		1904-1913	1.681
1911-1920	8.154		
		1914-1923	211
1921-1925	10.901		
		1924-1933	327
		1934-1939	131
Totais	112.442		6.153

Tabela 1: Emigrantes suecos saídos para os Estados Unidos e imigrantes suecos entrados no Brasil.

Esses números não deixam dúvida sobre a singeleza da emigração sueca para o Brasil. A comparação desses valores com os outros europeus que vieram trabalhar em nosso país evidencia ainda mais sua modéstia relativa: sem considerar os italianos, portugueses e espanhóis, nacionalidades extraordinariamente preponderantes na formação de nosso povo, o números de suecos aqui chegados entre 1884 e 1939 (4.947) é sensivelmente inferior ao de alemães (170.645), russos (108.121), austríacos (85.790), poloneses (47.765), romenos (39.113), franceses (32.373), ingleses (32.270), iugoslavos (22.838), lituanos (28.665), suíços (10.270), húngaros (8.555), holandeses (8.200) e belgas (6.009)⁷.

Depois de 1939, o padrão decenal de entrada de suecos gira em torno de 700 indivíduos, pois, em duas décadas, entre 1941 e 1960, aqui chegaram 1.350 desses nórdicos, e entre 1961 e 1970, o número se eleva a 756, segundo o Ministério do Trabalho e Previdência Social, DNMO, divisão de Migração. Os dados mais recentes do IBGE acusam 1.052 nascidos na Suécia residentes

no Brasil, no censo de 1980, dos quais, 53 brasileiros naturalizados⁸.

Etapas da Imigração Sueca no Brasil

Goran Friborg⁹, pelo prisma sueco, distingue três leva de saídas de imigrantes para o Brasil. A primeira abarca o lustro 1868-1873, quando cerca de um milhar de mineiros empobrecidos foram recrutados por Johan Damn, atuando em Malmö, Helsingborg, Estocolmo e Hamburgo. Esse grupo seguiu alemães levados a Santa Catarina, havendo alguns se deslocado para Curitiba, Campinas (SP) e Santa Cruz (RGS).

A segunda leva ocorre entre 1886 e 1891, época da chegada do arquiteto Ekman, período em que houve muita agitação nos sindicatos suecos em consequência do grande desemprego e da drástica redução dos salários, tanto na metalurgia, como nas serrarias ao norte. Pelos dados brasileiros, o tamanho do grupo emigrado foi 2,5 vezes maior que o da leva anterior. Parte desses imigrados estabeleceu-se na Colônia Guarany, em São Luís Gonzaga, no Rio Grande do Sul, e outras partes de novo em Santa Catarina, no Paraná, em plantações de café e em colônias em Jaboticabal, São Paulo. A corrente principal fixou-se no Paraná, pois a metade da leva trabalhara originalmente com madeira, ali explorada intensamente. Muitos da Colônia Guarany cruzaram a fronteira da Argentina, transferindo-se definitivamente para o território de Misiones.

A terceira leva, saída entre 1909 e 1911, comportou cerca de 700 pessoas, das quais 600 acabaram retornando à Suécia com passagem paga pelo governo desse país, após muita disputa política interna, o mesmo motivo que levava ao êxodo do grupo.

Olhando de ponto de vista do Brasil, esses três momentos inseriram-se nos quadros da economia de exportação que vigorou até a crise de 1929. Nessa época, o governo procurou localizar o imigrante no campo, para atender à demanda de trabalho das grandes fazendas, e criar, numa escala muito mais reduzida, uma eco-

nomia camponesa de sitiantes independentes. No entanto, a imigração estrangeira foi sendo cada vez mais atraída para as cidades e especialmente para São Paulo, centro do complexo cafeeiro, e Rio de Janeiro, a metrópole nacional nesse período.

Assim, os suecos chegados em meados e fins do século XIX, que foram orientados para as colônias de pequenos produtores, tiveram uma experiência dura e pouco compensadora, dispersando-se em diferentes pontos de Santa Catarina, Rio Grande do Sul e até Argentina, para tentar sobreviver. Esse tipo de colônias de produtores autônomos raramente deu certo nessa época, porque isso exigia demanda e transporte para seus produtos, além de alguma organização cooperativista, para defesa de preços e efetivação de gastos maiores, o que inexistiu. O isolamento dos colonos, que lhes tirava acesso até aos pequenos mercados urbanos em formação ou crescimento, tendeu a fazê-los resvalar para a economia de subsistência, com baixíssima divisão de trabalho e produtividade, além de deixá-los completamente vulneráveis à exploração de comerciantes que conseguiam chegar até suas terras. Isso deu-tou seus esforços a perder, mesmo quando foram fixados, tal como esses grupos de suecos, em áreas de clima subtropical, onde sua adaptação física seria menos difícil. Por outro lado, muitos daqueles vindos para a lavoura de café, devido aos baixos salários nos anos de queda do preço internacional do produto (o que ocorreu de forma cíclica), ou nem se dirigiram às fazendas, ou mudaram-se para as cidades no final dos primeiros contratos de trabalho. Assim, em 1917, em nove colônias oficiais do estado de São Paulo, que ao todo comportavam 6.223 europeus ao lado de 10.096 brasileiros, apenas duas revelavam a presença de suecos (13 em nova Veneza e cinco em Pariqueira-Assu), enquanto, em 1920, a capital contava com 11 e o Rio com 132¹⁰.

Isso se entende porque, sob o impulso da riqueza gerada pelo café e pelos gastos do Estado, a economia dos grandes centros urbanos vinha se diversificando,

constituindo o complexo capitalista que, além do financiamento da produção do café, incluiu investimentos em transporte, exportação e importação, melhoramentos urbanos, construção civil e em indústria de bens de consumo imediato, oferecendo muitas oportunidades de trabalho, em especial para aqueles com qualificação profissional, como foi o caso de Löfgren e Ekman.

E também o de outro arquiteto sueco, Carlsson, chegado a São Paulo por duas vezes, nas datas da segunda e da terceira levas, uma vez que entre elas retornou à sua pátria. Depois de atuar autonomamente em diferentes cidades do interior do estado, Carlsson trabalhou para o escritório técnico do engenheiro Maden, para a Cia. Mogiana de Estradas de Ferro, para a São Paulo Railway, para o Banco União, para o escritório Ramos de Azevedo e para o Liceu de Artes e Ofícios. Aqui morreu, em 1943, deixando construídas inúmeras obras sacras, entre as quais a capela de Santo Agostinho e a igreja e o convento do Carmo, à Rua Martiniano de Carvalho¹¹.

Rio e São Paulo tornaram-se, portanto, o núcleo de maior concentração de suecos. Isto longe está de significar que formaram quistos. Pelo contrário, sua distribuição atingiu boa parte do Sudeste do país e até outras regiões. Os estados de São Paulo e do Rio Grande do Sul contaram com o maior número desses imigrantes.

O panorama da dispersão dos imigrantes suecos pode ser apreciado na tabela 2 abaixo, elaborada com dados apresentados por Friborg¹².

Apenas em São Luiz Gonzaga, no território de uma das antigas missões jesuíticas no Rio Grande do Sul, tentou-se formar, sob a chefia de Tufvesson, um núcleo exclusivamente sueco, a já citada Colônia Guarany, o que aparentemente não deu certo, pois isso só veio a ser observado na Argentina com os que, transpondo o rio Uruguai, foram se fixar em Misiones.

Assim, os suecos chegados durante nossa fase agroexportadora acabaram adquirindo características urbanas e se diluindo em nossa população. Quase ne-

ESTADO	MUNICÍPIO	TOTAL	
		Municipal	Geral
Pernambuco			18
M. Gerais			29
Distrito Federal (Rio)			132
São Paulo			512
	Capital	111	
	Campinas	68	
	Santos	65	
	Fartura	30	
	Outros	238	
Paraná			96
	Curitiba	64	
	Outros	32	
Santa Catarina			46
	Joinville	15	
	Blumenau	8	
	Outros	23	
R.G.Sul			412
	Porto Alegre	109	
	S. Luís Gonsaga	88	
	Santo Ângelo	46	
	Ijuhy	41	
	S. Jerônimo	32	
	Sto. Antônio	19	
	Erechim	18	
	S. Leopoldo	9	
	Outros	50	
BRASIL			1.276

Tabela 2: Distribuição dos imigrantes suecos no Brasil em 1920

nhum traço cultural específico de sua cultura ou que recorde sua presença ficou destacado entre nós, como lembrança do período. Com relação aos dias atuais, não ocorre o mesmo. O termo *scania* ou *escania* incorporou-se à cultura popular, como sinônimo de caminho. No Paraná, usa-se o termo até como adjetivo, como em “cidade escania”, ou seja, cidade-pouso de caminhoneiros. Num país que fez das rodovias seu sistema de articulação, os potentes e ruidosos caminhões Scania Vabis impõem-se como figura majestosa e indispensável em toda parte. Como isso veio a ocorrer e veio a definir a presença sueca entre nós?

O Capital Sueco no Brasil

O desenvolvimento industrial sueco, embora tardio¹³ comparativamente ao inglês ou ao belga, no final do século XIX já propiciava condições de investimento no exterior.

Em 1915, a SKF se instala no Rio de Janeiro, como Cia. Brasileira de Rolamentos. Também no início do século, tem origem a Cia. Fiat Lux, dona, em São Paulo, de casas operárias conhecidas por Vila Fiat Lux. Seus fósforos estiveram então presentes em muitos lares, alinhando-se mais tarde com os isqueiros Cricket e as lâminas para barbear Wilkinson. Mas nesse início de século o capital sueco estava mais interessado em exportar para o Brasil, o que exigia sua colaboração, ao menos no financiamento de vendas, com empresas locais, muitas vezes organizadas por suecos aqui residentes.

A firma de importação e exportação Holmbberg, Bech & Cia. foi um exemplo desse fato. Com matriz no Rio de Janeiro, à Rua General Câmara, 102, e filial à rua Libero Badaró, 31, em São Paulo, ela tinha por sócios os suecos Arendt Holmer, nascido em 1870, Orla Bech, nascido em 1890, e Gustav Stal, este vindo a participar da empresa três anos após sua fundação, em 1914. Eles eram comanditários da Transmarine Co., importadora e exportadora de Estocolmo, onde se ligavam aos bancos A. B. Stockolmo Handelsbbank, Skandinaviska

Kreditaktiebolaget, Soenska Emissionssaktiebolaget e A. B. Soeriges Privat Centralbank. A firma importava da Suécia, Estados Unidos, Itália, Argentina, Chile e de diferentes estados brasileiros, para o Rio e São Paulo. Trazia, para o país, papel, celulose, cimento, ferro, aço, gesso, folha de flandres, alvaiade, zinco, enxofre, salitre, cevada, lúpulo, vidro, óleo, ferragens, e mandava para fora café, borracha, couro e ceras¹⁴.

Talvez também fosse sueco – cabe investigar – Carlos Philippe Nielsen, sócio solidário sem capital da Casa Bancária Província de São Paulo, Nielsen & Cia., que ele gerenciava em Santos, e cujos sócios capitalistas eram vários figurões do café, entre os quais Fidelis Nepomuneco Prates, o conde de Três Rios, o barão de Piracicaba, Martinho da Silva Prado, o barão de Parayba, o comendador Manuel Carlos Aranha e outros. Essa casa bancária foi a origem do Banco Comércio e Indústria de São Paulo, ainda no século XIX¹⁵.

Mas o período áureo do investimento sueco no Brasil ocorreu décadas mais tarde, quando o Brasil deixava longe a degradingolada do café de 1929 e já redefinia o modelo, iniciado nos anos 30, de acumulação industrial fundada no mercado interno e capitais nacionais, privados ou do Estado. Trata-se da fase de internacionalização da exploração do mercado brasileiro por empresas produtivas que aqui vieram se estabelecer. Isso se inicia com Juscelino Kubitschek, em 1956, e deslança sob os regimes militares, nas décadas de 60 e 70. Os suecos fizeram-se presentes na indústria de bens de capital, principalmente nos setores de motores elétricos (Asea), comunicações (Ericsson), transportes (Saab-Scania, Volvo) e metalurgia (SKF, AGA).

Na década de 70, a América Latina detinha 87% dos investimentos suecos no Terceiro Mundo. Desses 87%, mais da metade estavam no Brasil. Aqui existiam 70 firmas subsidiárias de companhias suecas ou relacionadas, muitas vezes pelo tipo de tecnologia utilizada, ao capital sueco¹⁶. Nesse período, São Paulo constituía a terceira cidade de concentração de capital industrial sueco, logo após aquelas da metrópole europeia.

PERÍODO	INVESTIMENTO	REINVESTIMENTO	TOTAL	RAZÃO
Até 1950	997	34	1.031	
1951-1960	8.799	7.959	16.758	16,2
1961-1970	27.233	38.372	65.605	3,9
1971-1980	220.516	69.025	289.541	4,4
1981-1990	61.335	148.389	209.724	0,7

Tabela 3 – Evolução do capital sueco no Brasil durante o século XX.

Tabela 4 – Empregos nas maiores empresas industriais suecas no Brasil: 1976, 1983, 1990

Matriz	Subsidiária	Empregados			Ramo	Local
		1976	1983	1990		
L. M. Ericsson	Ericsson do BR	10.003	6.254	4.482	Eletr.	S. J. Campos
	Ficap	—	—	1.171	Idem	Paruna, RJ
	Telecomponentes	1.030	—	—	Idem	São Paulo
	Facit	—	821	—	M.Calc.	J. Fora, MG
Total		11.033	7.075	5.653		
Saab-Scania	Scania do BR	2.822	2.000	3.000	Veicul.	S. Bernardo
Sveedsh Match	Fiat Lux	—	—	2.897	Fósforos	Rio de Jan.
Apa A.B.	Apa S.A.	550	650	1.130	Química	Rio de Jan.
	Aganor	72	130	197	Idem	Jaboticão, RJ
	Aeroton	—	—	45	Idem	Rio de Jan.
	Fab. Aços Paulista	2.485	—	—	Mecan.	São Paulo
Total		3.107	780	2.783		
Boliden Alis	Fab. Aços Paulista	—	—	2.600	Mecan.	São Paulo
S.K.F.	S.K.F. Rolamentos	1.100	978	1.207	Mecan.	Guaruinhos
	Fab. Paulista Brocas	600	470	—	Idem	São Paulo
	S.K.F. Ferramentas	—	—	980	Idem	São Paulo
	Seager Reno	—	—	324	Mecan.	São Paulo
Total		1.700	1.448	2.491		
Asea A.B.	Asea Brown Boveri	868	1.060	2.484	Eletr.	Osasco, SP
	Arno S.A.	5.651	—	—	Idem	São Paulo
Total		6.519	1.060	2.484		
A.B. Volvo	Volvo do Brasil	—	664	1.400	Veicul.	Curitiba
(VME Group)	Volvo Penta do Br	—	—	53	Motores	Rio de Jan.
	VME Brasil Ltda	—	—	700	Mecan.	Campinas
Total		—	664	5.153		
Atlas Copco		600	795	1.300	Mecan.	Diadema
Sandvik A.B.	Sandvik do Br.	672	650	900	Metal.	São Paulo
	Sandvik Conveyor	11	—	—	Mecan.	São Paulo
	Sandvik Vasone	114	—	—	Idem	São Paulo
Total		797	650	900		
Dynapac A.B.	Dynapac Ltda	—	440	870	Idem	Tauboão, SP
A.B. Eletrolux	Eletrolux Ltda	345	581	750	Elétr.	S. Paulo
	Facit	1.364	—	—	M. Calc.	J. Fora, MG
Total		1.709	581	750		
Bonnerbreitagen Interprint		—	270	690	Gráfica	S. Bernardo
Totais Gerais		28.287	28.571			

No início da década de 90, o número desse tipo de firmas havia aumentado para 104, e representavam cerca de 600 milhões de dólares de investimento registrado no Banco Central do Brasil. Elas empregavam cerca de 44 mil pessoas e vendiam mais de 3 bilhões de dólares, dos quais, 475 milhões devidos a exportações. Os investimentos suecos concentravam-se nos setores automobilístico (24%), metalúrgico (21%), elétrico/eletrônico (telecomunicações) (15%), mecânico (10%) e químico (8%)¹⁷.

A evolução do capital sueco no Brasil pode ser apreciada pelos valores da tabela 3, computados em milhares de dólares¹⁸.

O primeiro ponto a notar é o salto das aplicações suecas ocorrido na década do governo Kubitschek. Por outro lado, foi na década de 71-80 que ocorreu maior investimento, tanto no total, como em dinheiro que entrou ao país. Na década seguinte, a reaplicação dos lucros aqui obtidos foi mais intensa que nos períodos anteriores, compensando, em parte, o sensível declínio de capital vindo de fora.

Outro aspecto tratado constitui o panorama histórico do número de empregados das 12 maiores subsidiárias industriais suecas no país, o que é apresentado na Tabela 4¹⁹.

Alguns comentários devem ser feitos a esses dados sobre o emprego. A Cia. Fiat Lux, que em 1990 se liga a Swedish Match, é muito antiga e, embora sua situação em 1976 e 1983 não esteja especificada, anteriormente dependia de capital sueco. A Cia. Arno, depois de 1976, deixou de estar vinculada à Asea, passando à companhia alemã Robert Bosch, além de manter capital brasileiro original. A Facit, na década de 90, surge como subsidiária da SID S. A., do grupo nacional Machilene, mas continua usando tecnologia sueca.

A tabela mostra que houve um pequeno aumento no número absoluto de empregos, atingindo apenas 284 posições, ou seja, um acréscimo, em 1990, de apenas 1% da força de trabalho ativa em 1976. Nota-se que algumas dessas grandes companhias diminuí-

ram sensivelmente seu pessoal, como foi o caso da Ericsson. Por outro lado, algumas grandes firmas também surgiram nesse meio tempo. Relativamente ao aumento dos investimentos suecos ocorrido entre as duas datas, que foi de 209 milhões de dólares, como se viu anteriormente, a ampliação restrita do número de empregos torna-se inquietante. Ela parece indicar que as empresas têm adotado tecnologia ou procedimentos administrativos poupadores de mão de obra, dificultando, pelo menos de forma direta, nas próprias fábricas, a distribuição de renda por meio do crescimento do assalariamento. Não foi possível verificar o que ocorreu com sua taxa de lucro, o que permitiria analisar se o baixo acréscimo da oferta de trabalho pelo capital sueco associou-se a modificações em sua margem de ganhos. Importaria saber como estes foram afetados pela crise, em termos internacionais e locais, assim como pelas políticas estatais que lidaram com o problema.

Seja pelas oportunidades de trabalho que vieram a proporcionar, seja pela importância dos produtos que passaram a fabricar aqui, seja pelos conhecimentos técnicos que acabaram ajudando a difundir, as empresas suecas que se implantaram no Brasil adquiriram importância vital para nossa economia. A presença da Suécia entre nós se faz sentir através delas. O respeito e a boa vontade que medeia a relação entre os dois países devem muito a elas e delas dependerão no futuro.

Notas

¹ CONSULADO GERAL DA SUÉCIA. Cronologia das relações entre o Brasil e a Suécia. Rio de Janeiro, 2 de jan. 1989 (datil.).
² GOMES, Francisco Magalhães. *História da siderurgia no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983, p.47-70.
³ GÖES, Raul de. *Um sueco emigra para o Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
⁴ Consulado Geral da Suécia, *opus cit.*
⁵ *Parque estadual Alberto Lfögren*: um centro de referência internacional na segunda maior cidade do planeta. Trabalho apresenta-

do na Segunda Conferência Internacional do Meio Ambiente. Rio, 1992 (datil.).

⁶ 1. IBGE. *Séries Estatísticas Retrospectivas, Vol. 1, Repertório Estatístico do Brasil, Quadros Retrospectivos*. Separata do Anuário estatístico do Brasil 1939-40. Edição fac-similar. Rio de Janeiro, IBGE, 1986, p. 17, quadro IV – Movimento Geral da Imigração segundo as nacionalidades, 1884-1939.

2. JANSON, Florence C. *The Background of Swedish Immigration*. The University of Chicago Press, 1931, p. 502.

⁷ IBGE, *opus. cit.*, p. 17

⁸ FIBGE. *X Renascimento geral do Brasil, 1980*. Vol. I, tomo 4, n. 1, tabela 2, 3: Naturalizados Brasileiros e Estrangeiros por Sexo, segundo país de nascimento. p.52.

⁹ FRIBORG, Goran. *Os imigrantes suecos no Brasil*. Livro que utiliza material coletado pelo instituto do Emigrante, Växjö, Suécia, data e editora ignoradas. Informações obtidas através de resenhas de Carin Tornquist.

¹⁰ *O estado de São Paulo*. Álbum publicado pela Societé de Publicité Sud-Americaine Monte Domecq' & Cie. Barcelona: Thomas, 1918, p. 486.

¹¹ OLIVEIRA, João Gualberto de Oliveira. Suecos no Brasil. São Paulo, *Revista dos Tribunais*, 1952, p. 59-65.

¹² FRIBORG, *op. cit.* p. 77.

¹³ Como, aliás, também foi qualificado o nosso, ambos diferindo do conceito de Ernest MANDEL aplicado ao capitalismo pós Segunda Guerra Mundial. Ver desse autor O Capitalismo Tardio, São Paulo, Abril Cultural, 1982.

¹⁴ *O estado de São Paulo, op. cit.*, p. 260.

¹⁵ Idem, p. 151.

¹⁶ BRUDENIUS, Claes. Foreign investiment and technology: the case of swedish manufacturing subsidiaries in Brasil. *Ibero-Americana*, vols. VII: 2 e VIII: 1, p. 34-42

¹⁷ CÂMARA DE COMÉRCIO SUECO-BRASILEIRA. *Annual Report*, 1991-92. dados de investimento do Banco Central.

¹⁸ Banco Central do Brasil. Diretoria da Área Externa. FIERCE. posição em 30/9/1991. Moeda nacional transformada em dólar, nos dados até 1970, segundo valor em 31/12/79 e, em 30/6/1991, novos dados de 1971-90.

¹⁹ Dados de 1976: BRUDENIUS, *op. cit.*, tab 1. dados de 1983: WETTERBLAD, T. Svenska Foretag I Brasilien. *Senska Metallindustriarbetareförbundet*. Tabela 3, p. 31. Dados de 1990: CÂMARA DE COMÉRCIO SUECO-BRASILEIRA. *Swedish-Brasillian Companies in Brasil*, 1990, passim.

Nota do Editor:
Publicado anteriormente em Boletim Técnico da FAUUSP, n.05, em 1993. Revisto em 2012.

Maria Irene Szmrecsanyi
Professora doutora e orientadora da Área de Concentração História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo do Programa de Pós-Graduação da FAUUSP.

RECORDAÇÕES DE
MINHA VIDA

Carlos Ekman



Depois de muito hesitar, resolvi contar a história de minha vida. Se meus netos tiverem paciência para ler estas páginas, verão como nasceram em condições bem mais favoráveis, cercados do carinho íntimo de seus pais, e em terra mais generosa. Na minha infância, o regime era outro, muito mais severo, o medo do castigo deveria guiar o caminho da criança para o bem. Os invernos compridos e escuros eram bem mais tristes, embora o esporte sobre a neve e o gelo desse alguma compensação.

A minha primeira recordação é de quando tinha de quatro a cinco anos. Éramos seis: Gustavo, Hilda, Magnus (Manne), eu, Anders e Anna. Gustavo e Anna, como os mais velhos, tinham privilégios e favores que não podiam sobrar para os menores, e todos achavam isso muito natural.

Manne e eu íamos à escola de primeira infância, quando eu tinha pouco mais de quatro anos.

Augusta Hibey, que ainda está viva, nos levava à escola, e na vizinhança havia o quartel dos soldados de Pontes e Calçadas. Eles tinham o hábito de levar a passear os cavalos brincalhões, que muito nos assustavam, às vezes, com seus pulos sobre o passeio.

A sala da escola, escura e triste, e a disciplina, rigorosa. O Natal era sempre cheio de alegrias, com preparativos complicados. Cada um de nós tinha uma pequena

verba para comprar presentes, e era difícil fazer o dinheiro chegar para uma lembrança para cada pessoa.

Embaixo do pinheiro iluminado, ficava uma cesta grande, com todos os presentes bem embrulhados e lacrados, com nome e, às vezes, um verso para o destinatário. O presunto e o mingau de arroz eram obrigatórios, e havia doces em abundância. Às oito horas do dia de Natal, noite ainda, todos iam à igreja, iluminada com dúzias de velas. O presente do nosso avô era sempre um corte de casimira e um envelope com dinheiro. Esse dinheiro era guardado por nosso pai, e só podia ser empregado em compras por ele autorizadas. Muitas vezes foram recusadas, com indignação, as nossas tentativas de achar colocação para o mesmo.

Em abril, não havia mais esporte no inverno, a neve só existia em certos lugares, e o gelo não suportava nenhum peso. As ruas bem varridas, e o gelo nos passeios era picado com alavancas. As árvores principiavam a brotar; porém, de repente, vinha uma tempestade de neve, e tudo ficava triste outra vez. O mês de maio era encantador. A natureza entrava em atividade extraordinária. As plantas e as árvores ficavam cobertas de folhagem clara, brotavam as flores, e os pássaros cantavam por toda a parte.

No fim de maio ou no princípio de junho, era a nossa mudança para Angaholmen, perto do palácio real de



Carlos Ekman
Foto: Autor não identificado

Drothumplolm. As criadas iam fazer a limpeza e voltavam com grandes ramos de flores.

No dia seguinte, vinha o jardineiro, com uma parelha de bois puxando um carro grande para levar as malas etc., e nós íamos a vapor. A alegria era imensa. Meu pai tinha arrendado do governo uma península de quatro a cinco alqueires, com campos e bosques de pinheiros, e cavalos. A casa, muito antiga, fora transformada em residência elegante, as vidraças de vidro grosso polido, a mobília da sala de visitas e de jantar era de carvalho com esculturas, todas em estilo gótico Tudor. Havia, na beira do lago, uma ponte flutuante para os botes, uma casa de banhos e um grande caramanchão com pombal.

Os meus avós moravam numa casa menor, perto da nossa. O meu avô vinha da cidade, às quartas e sábados, sempre com os bolsos cheios de frutas importadas. No domingo de manhã, íamos sempre visitá-lo, ele então mandava perguntar se a vovó tinha pão doce. Ela sempre tinha, e então ele ia procurar chocolate para todos. Depois, soltava-se o grande cachorro Rappo, para passeios no bosque.

Na nossa chácara não havia água nascente. O meu pai tinha sempre, como auxiliar no jardim, uma mulher de Dalecarlia (Dal-kulla), e ela trazia água para beber de uma fonte do parque do palácio. Usava um carrinho, que permitia trazer bastante água sem grande es-

forço. Estas mulheres de Dalecarlia tinham a força de um homem e eram muito alegres e trabalhadoras.

Quando Gustavo tinha 16 anos, meu avô mandou fazer um barco a vela, que foi batizado com o nome de "Lento", porque era construído mais para a segurança do que para a rapidez. Tinha caixões de zinco com divisões de porcelana, para mantimentos, e de noite armava-se uma barraca, podendo-se dormir. Depois, um banho de madrugada e café quente restabeleciam o bom humor. Ficamos assim conhecendo a vizinhança toda.

Às vezes havia tempestades, porém o bote nunca virou. Quando eu tinha 14 anos, a festa acabou. Meu pai tinha vendido, em 1872, a grande serraria com que tinha ganho grande fortuna. Agora, em 1880, ele resolvera montar nova fábrica, e era necessário mudar para perto dela. Essa fábrica foi a nossa ruína e, quando o pai faleceu, em 2 de janeiro de 1884, só havia dívidas. Em 1882, fui mandado estudar na Escola Técnica de Copenhague, onde já estava Folhe Gutervall. Logo depois, chegou o meu primo Rodolpho, e formamos um trio, de que nasceu íntima amizade, que ainda é tão sincera como na nossa juventude. O dinheiro era muito escasso para mim, porém meus dois companheiros eram muito econômicos, e em passeios pelos lindos arrabaldes, tudo era cor-de-rosa. Dois invernos felizes! Quando o meu pai faleceu, não podia mais continuar, e

consegui entrar na Escola Politécnica de Stockolm, no curso especial de Arquitetura e Ornamentação. Estudei ali dois invernos e, no verão, trabalhei como desenhista no escritório particular de meus professores, uma distinção muito cobiçada.

Éramos oito na divisão da Arquitetura do curso do último ano. Reinava entre os colegas perfeita harmonia, pilhérias, discussões sobre assuntos sérios e leves, tudo dentro da margem da boa amizade. Posso dizer-lhes que foi a época mais feliz da minha vida. O futuro apresentava-se, para nós todos, muito promissor. As relações com os professores eram as melhores possíveis. Na primavera de 1886, cada um foi para seu lado, e eu embarquei para Nova Iorque em junho.

Depois de alguma demora em Jothemborg, tomei o vapor para Hull e, durante a passagem, fiz amizade com um rapaz cujos pais moravam naquela cidade. Fui convidado a jantar com eles e logo me achei num ambiente totalmente diferente do nosso, na Suécia.

Foi durante a viagem de Hull a Liverpool que senti a terrível aflição do isolamento. O coração parecia comprimido por uma mão de ferro. Não podia calcular qual seria meu destino. Se não encontrasse trabalho como desenhista, seria necessário aceitar qualquer coisa que me oferecessem. Lembrei-me dos poucos meses que trabalhara, por ordem do meu pai, como pedreiro. Tinha então 16 anos e, para aproveitar o curto verão, trabalhava 12 horas por dia. As mãos ficavam com feridas, e as costas doíam bastante. Os dias pareciam nunca acabar, porém, então, tinha a cama, se não aguentasse mais. Agora, tudo parecia mais grave.

Quando, em Liverpool, andava pelas ruas, olhando as vitrinas elegantes, sentia vontade de ali ficar. Tomei passagem de segunda classe no vapor Wiscousin. Quando o vapor ia saindo das vagas do porto, quase houve colisão com um grande navio de quatro mastros. A confusão foi enorme, a gritaria dos imigrantes, infernal. Afinal, tudo não passou de um susto.

Do pequeno tombadilho da segunda classe, viam-se bem os passageiros da primeira, comodamente

instalados na cadeira de bordo, e senti-me muito diminuído.

Dividia a cabine com um inglês e um irlandês, bons rapazes. O navio balançava terrivelmente, e eu escorreguei e tive um tombo formidável, de modo que fiquei impedido de andar.

Chegando perto da América, encontramos icebergs, e o frio era terrível, apesar de estarmos nos mês de junho.

Em Nova Iorque, tomamos um quarto na parte baixa, perto do porto de desembarque. O quarto era no primeiro andar e, a apenas um metro, passava a Elevated Railroad. Cada dois minutos, passava um trem, com barulho infernal.

Fomos tomar a ceia no restaurante do pavimento térreo. Estava cheio de marinheiros, que dançavam ao som de uma orquestra de sanfonas. Um dos companheiros tinha amarrado uma cauda de raposa nas costas, o que produziu muita diversão. O chá com leite, já misturado, era servido em regador de jardim.

No dia seguinte, entrei num quarto mobiliado, na parte alta. O quarto era bom, porém não tinha janela, apenas uma claraboia, e uma cama com percevejos. Com o rolo dos meus desenhos embaixo do braço, saí procurando trabalho e, no dia seguinte, já entrei no escritório de Lemos e Cordes, dois alemães que me trataram muito bem. Tive ocasião de colaborar em trabalhos artísticos.

Gostei muito de Nova Iorque. Naquele tempo, havia muitos novos prédios de seis andares. Vi a inauguração da estátua da Liberdade, com iluminação esplêndida. Infelizmente, o escultor Bartoldi, autor da estátua, poucos dias depois embarcou para a Europa. A estátua estava no escuro, não havia verba na municipalidade para a iluminação. A indignação da imprensa era enorme.

Levei uma carta de apresentação para o dr. A. F. Kindberg, no bairro do Brooklyn. Em tempos passados, ele tinha ido, por conta de meu avô, à América, para comprar peles, porém sofrera tanto de enjoo, que jurara nunca mais pôr um pé num navio. Tinha feito boa

fortuna e recebeu-me com muito carinho. Acharam-me lugar numa pensão bem perto da casa dele.

Passei bem o inverno, porém, no verão seguinte, fiquei doente e resolvi procurar outro clima, no interior. Tomei um trem para Chicago e o Canadá, e com o Southern Railway passei pelas cataratas do Niágara. O trem parou meia hora para os passageiros gozarem aquele espetáculo grandioso. Passei dois dias em Chicago e peguei o trem novamente para St. Paul, Minnesota. Lá, trabalhei uns meses, porém não me ajeitei naquela vida. Voltei a Nova Iorque e ocupei meu antigo lugar no escritório de Lemos e Cordes. Pouco depois, porém, fiquei doente da garganta, e meu médico aconselhou-me a procurar clima mais ameno. No convívio com meus patrícios, fiquei conhecendo o capitão norueguês Hovesrud, do barco Lesbeth. Ele convidou-me a acompanhá-lo, como passageiro único, até Buenos Aires. A vontade de viajar e conhecer países colonizados pelos espanhóis fez-me aceitar a proposta.

Tive um pequeno camarote, onde mal cabia a cama e uma mesinha. A vida a bordo de um navio a vela tem seus encantos. A comida era naturalmente toda salgada ou em conservas. O preço da passagem: 50 dólares, que o capitão gastou em vinho, sardinhas etc., de modo que havia sempre variedade.

Perto do Equador, entramos numa calma que durou 15 dias, nem um sopro, vento. O mar parecia um espelho ondulado. Em volta do navio, andavam os tubarões, sempre acompanhados de peixes menores – os pilotos. O calor era insuportável.

Mais tarde, na altura de Santa Catarina, apanhamos uma tempestade terrível. A vela grande partiu pelo meio, e o navio jogava tanto, que nada ficava nas mesas. O vento sul trazia um frio forte. Depois de 35 dias, o navio pôs âncora no rio da Prata. Estávamos muito longe da praia, e mal se avistava a cidade. Ali ficamos dois dias, esperando o médico do porto. Finalmente, num bote a vela aberto, fomos, o capitão e eu, para a cidade. As ondas salpicavam a gente, e cheguei em triste estado,

porém muito animado com a perspectiva de conhecer um país novo tão diferente.

Outra vez com o rolo de meus desenhos debaixo do braço, fui procurar trabalho, e encontrei emprego numa firma alemã, Cy H. Altbelt.

Carlos era meio extravagante e sofria de excitação nervosa. Hans era antigo oficial de cavalaria prussiana e ficou muito meu amigo. Naquele tempo, não havia aquecimento, e nunca sofri tanto de frio como no inverno de Buenos Aires. Os meus chefes convidaram-me a entrar como sócio do Tigre Riwing Club, e nós passávamos os domingos em pequenas canoas, visitando os muitos rios do delta do Paraná. Tive a decepção de não encontrar, em Buenos Aires, restos da arquitetura colonial espanhola. Só na cidade de Córdoba, que visitei de passagem, encontrei casas antigas muito interessantes. Nos primeiros tempos da colonização espanhola, Córdoba era a sede do vice-rei que governava a Argentina e o Chile.

Fui passar um mês na pequena aldeia de Cosquin, onde o clima montanhoso é muito seco, não havendo quase bosques, só pedras.

Pouco depois da minha volta a Buenos Aires, houve a queda do presidente Juárez Calmon, que tinha arruinado o país. A crise era medonha, e todos diziam que iria durar pelo menos dez anos. Perdi, como muitos, o meu emprego, e resolvi embarcar para o México, em 1890.

Comprei passagem para o Rio de Janeiro, onde tinha de esperar alguns dias, antes de encontrar vapor para o México, via Galveston. Passeando pela rua do Ouvidor, encontrei um desenhista alemão que, como eu, tinha fugido da crise econômica argentina. Ele contou-me que estava trabalhando num escritório (Buarque Maia), cujo chefe era sueco.

Visitei meu compatriota, João Aberg, e, como no Rio o movimento era intenso devido ao encilhamento, resolvi entrar no mesmo escritório. Fiz grande quantidade de projetos, todos condenados a ficar no papel. A cada dia, formavam-se novas companhias de dois mil



Residência de Carlos Ekman, na rua Veridiana, nº 398. Ao lado, o velho chalé, pré-fabricado pelo pai do arquiteto e importado da Suécia pelo Domingos Jaguaribe, posteriormente seu sogro. Desmontado, parte do chalé encontra-se em Campos de Jordão, abrigando o escritório do loteamento "Vale Encantado"

contos para cima. Uma jogatina desgraçada. Finalmente, formei com Aberg uma sociedade que não deu resultado prático, e depois de dois anos da minha estadia no Brasil, voltei a Buenos Aires, desta vez como passageiro de primeira classe e em bom vapor.

Encontrei uns empreiteiros italianos que me conheciam desde o meu primeiro emprego com os AltGet, e consegui algumas obras com a família Vittale e com o cunhado deles, Olague Felni, cego e descendente de um vice-rei.

Os meus negócios, porém, por falta de relações sociais, eram fracos. Passava os domingos muito agradavelmente na quinta de Olivos, propriedade de Olague Felni, e, às vezes, acompanhava-o à ópera, onde ele sempre tinha cadeiras. Fiz, naquele tempo, amizade com Gustavo Lundholm, e uma simpatia fraternal uniu-nos até a morte dele.

Visitei Mar del Plata, estação balneária grandiosa, com cassino elegante e muitas residências de luxo. Subi a vapor o rio da Prata até Rosário de Itatê, a segunda cidade, em tamanho, da Argentina. Tinha já, naquele tempo, avenidas muito largas e jardins importantes. Em companhia de uns engenheiros noruegueses, fiz em lancha uma viagem no delta do Paraná, subindo até a província de Entre Rios. Os habitantes daquela região eram principalmente soldados desertores e, ainda, havia tigres grandes – milhões de mosquitos. Para comer,

era preciso procurar o centro do rio, sempre em movimento. De noite, cada um armava sua rede entre as árvores e cobria-se com mosquitoireio.

Em 1894, recebi uma carta de meu amigo Augusto Fried, desde algum tempo estabelecido aqui em São Paulo, e, como não tinha naquela oportunidade nenhum trabalho, aceitei a oferta dele de formar a sociedade Fried e Ekman.

Era no tempo da revolução contra Floriano. Tomei o vapor para o Rio. Por motivos desconhecidos, fomos obrigados a ficar em quarentena por 14 dias na ilha Grande. A casa, de sistema antigo, tinha quartos limpos e arejados. Havia passeios lindos, cascatas para banho etc. A comida era péssima, carne de terceira do matadouro de Santa Cruz e já cheirando mal. Felizmente, havia arroz, água e sal, e pude comprar goiabada. A minha comida era, pois, arroz, goiabada, pão e café. Numa bela madrugada, com um café simples e sem almoço, embarcamos numa lancha para a praia de Sepetiba. Foi preciso haver baldeação em canoas, para chegar em terra. Não havia nada para comer, porém eu e mais dois norte-americanos procuramos um rancho de pescadores onde conseguimos uma fritada de camarões. Eu servia de intérprete. Uns bondes puxados por burros nos levaram até Santa Cruz, porém fizeram parada no meio do mato, para cobrar passagem indevida.

Só alta noite chegamos à estação São Diogo, no Rio. Aí, encontrei o meu velho amigo Augusto Leconi, que, sem trabalho, resolveu acompanhar-me até São Paulo.

A São Paulo Railway estava fazendo a linha nova a Santos, e eu fiquei algum tempo trabalhando como desenhista, no escritório central.

O meu amigo Augusto Fried estava acabando o palacete da dona Angélica e tinha principiado a residência do dr. Adam Von Büllow, na Avenida Paulista. Tivemos muitas obras, algumas da administração, dando lucros razoáveis, outras por empreitada, dando quase todas prejuízo, devido ao zelo excessivo de Fried, muito meticuloso.

Naquele tempo, São Paulo ainda era cidade modesta de província, e nada indicava seu futuro extraordinário.

Tive um círculo de amigos alemães, suíços e ingleses, e as reuniões em volta da mesa de chope eram sempre alegres. Todos eles morreram! Eu, o único sobrevivente, me casei no dia 10 de abril de 1898.

Para mais informações, dirigir-se à dona Flora.

São Paulo, 5 de outubro de 1937.

Nota do Editor:
Publicado em *Vila Penteadó: 100 anos*, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 2002
ISBN: 85-88126-35-4
Imagens: Acervo do Autor

Carlos Ekman
Arquiteto sueco, autor do projeto da Vila Penteadó (falecido).

CARLOS EKMAN: UM ARQUITETO SUECO NO BRASIL

Benedito Lima de Toledo



A Vila Penteadó, sede da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP desde 1948, é um dos raros exemplos de arquitetura *Secession* que sobreviveram em São Paulo. A alta qualidade do projeto e o requinte de sua execução nunca passaram despercebidos e, pode-se dizer, a antiga residência tem seu papel na educação da sensibilidade dos futuros profissionais.

Os alunos sempre trataram o prédio com muito respeito, e, não obstante alguns períodos de turbulência, o edifício invariavelmente apresentou-se impecável, não se registrando qualquer dano significativo. Pelo contrário, a FAU Maranhão, como é conhecido o edifício, foi um reconhecido centro cultural, fato em parte

devido à iniciativa dos alunos que promoviam concertos, música coral, festival de jazz, e exposições de diversos temas.

O elevado pé-direito do saguão favorecia a música coral, que em suas apresentações, por vezes, tirava partido dos balcões do pavimento superior, para aí colocar alguns cantores. Deixaram grande impressão algumas apresentações do coral do saudoso maestro Klaus Dieter Wolf.

Se a coletividade tinha tanto carinho pela Vila Penteadó, a necessidade de espaço obrigava a Universidade à construção de anexos que asfixiavam o edifício, originalmente envolvido por um amplo jardim.



Vila Álvares Penteadó.
Cartão postal col. Benedito
Lima de Toledo



Sala da Vila Penteadó
Foto: Benedito Lima de Toledo

Av. Higienópolis.
Cartão postal col. Benedito Lima de Toledo



Teatro S. José, rua Xavier de Toledo, esq. Viaduto do Chá.
Cartão postal col. Benedito Lima de Toledo



À direita, Edifício Bamberg, largo do Tesouro, esq. rua 15 de novembro.
Cartão postal col. Benedito Lima de Toledo



Com a mudança dos cursos de graduação para a Cidade Universitária, esses anexos puderam ser demolidos gradualmente e a Vila Penteadó foi readquirindo sua antiga "allure". Agora, já é possível pensar-se na recomposição do ajardinamento que permita uma correta ambientação da antiga residência.

O arquiteto Fernando Távora, da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, não escondeu sua admiração quando de sua visita ao prédio e chegou mesmo a fazer um paralelismo com uma antiga residência no Porto, hoje sede do Clube dos Professores, que, na verdade, assume as características de um acolhedor centro cultural, propício a reuniões fora do horário de expediente, o que é facilitado pela existência de um pequeno restaurante particular, bem dirigido e munido de uma boa adega. O piano em uma das salas, aquecida por uma lareira, traz à mente alguns momentos da antiga FAU Maranhão. O que o arquiteto Távora omitiu, é ter sido ele o autor do projeto de restauração do edifício, o qual se encontrava muito degradado, e que esse trabalho, que incluiu ainda o mobiliário por ele desenhado, mereceu o primeiro lugar na premiação anual da Câmara do Porto.

Na Vila Penteadó funcionam atualmente os cursos de pós-graduação, cujas turmas têm dimensão compatível com a escala do prédio.

O edifício tem merecido estudos diversos. A FAU editou o livro *Vila Penteadó*, com participação de professores e pesquisadores. O arquiteto-fotógrafo Cristiano Mascaro realizou uma extensa documentação fotográfica. O professor Gustavo Neves da Rocha Filho, com auxílio de fotointerpretação, conseguiu realizar a reconstituição dos jardins da antiga residência. Silvio Soares Macedo publicou livro sobre a mutação da paisagem no bairro. De minha parte, tratei do autor do projeto em alguns trabalhos, entre eles, em minha tese de livre docência: *Victor Dubugras e as atitudes de inovação em seu tempo*.

A Universidade, no momento (1993), promove a restauração do edifício. Estão sendo recuperadas as pin-

turas internas, trabalho meticuloso, de ritmo lento por natureza. Regina Tirello, com sua equipe, é responsável por essa tarefa. Tal trabalho tem revelado muitas surpresas, como a descoberta de pinturas originais ocultas por muito tempo sob sucessivas camadas de repinturas, das quais não se dispunha de qualquer documentação. A pintura floreal está em fase de reflorescimento. Para assinalar o centenário e a recuperação do edifício, a FAU está organizando uma publicação abordando a obra do arquiteto Carlos Ekman, autor do projeto.

A biografia desse arquiteto é relativamente bem conhecida. Ekman nasceu em Estocolmo, em 1886, e formou-se na Escola Politécnica de Copenhague. Antes de se fixar em São Paulo, com uma pasta de desenhos embaixo do braço, andou à procura de trabalho em Nova Iorque, Rio de Janeiro e Buenos Aires, onde foi buscá-lo seu amigo e colega Augusto Fried.

Fried e Ekman formaram, então, uma sociedade num momento bem interessante da evolução urbana de São Paulo. A cidade era "modesta de província e nada indicava o seu futuro extraordinário", escreveu Ekman.

Mas, foi o momento em que o recém-aberto bairro de Higienópolis recebia expressivas obras como a residência de D. Maria Angélica de Souza Queirós Barros, projeto de Augusto Fried e quando a avenida Paulista despontava como novo referencial urbano na cidade.

Na Paulista, Fried estava construindo um dos *landmarks* da nova avenida: o Palacete von Büllow. É de sua autoria, ainda, a Vila Fortunata, na mesma avenida, que, à semelhança da residência von Büllow, tirava partido de sua posição privilegiada na cidade e contava com um jardim tipo bosque, o qual ainda sobrevive.

Tanto na fase de sua associação com Fried, como no momento seguinte, onde passou a trabalhar sozinho, Ekman demonstrou, igualmente, percepção da paisagem e um gosto pelos jardins.

Na Vila Penteadó a implantação da casa valeu-se da declividade do terreno, ficando a residência envolvida por um jardim projetado para face aos jardins da Vila

Maria, da família Prado, situada do outro lado da avenida Higienópolis. Fotos que sobreviveram dessas duas residências e de seus imaginários jardins nos fazem pensar no extraordinário cenário da região.

A Vila Penteadão não pode ser desvinculada desse quadro e somente com sua percepção é que poderemos entender seu significado. A recomposição dos jardins irá nos devolver a ambientação da fachada original, voltada à avenida Higienópolis, mas esse já é assunto para livro que está sendo programado.

Ekman foi um arquiteto incansável. Apenas para exemplificar, podemos destacar algumas de suas iniciativas. Certa vez, compareceu perante a municipalidade solicitando autorização para edificar um teatro de estrutura metálica no largo do Arouche, de que falaremos adiante. Ganhou o primeiro prêmio no concurso para o Teatro Municipal. Edificou o Teatro São José na cabeceira do Viaduto do Chá e projetou um dos primeiros, senão o primeiro edifício de escritórios de estrutura metálica de São Paulo, o Edifício Bamberg à rua 15 de Novembro.

A variada e original obra desse arquiteto sueco, que tão bem se integrou ao nosso meio cultural, é uma rica fonte para o estudo da História da Arquitetura em São Paulo. Por exemplo, a questão do pioneirismo no uso de estrutura metálica merece algumas considerações, ressaltando-se que “arquitetura não é far-west”, como nos ensina o nosso mestre Lúcio Costa.

Desde 1892, a cidade admirava-se com a estrutura metálica do Viaduto do Chá, importada da Alemanha. A primeira ideia de Jules Martin, seu idealizador, foi fazer um aterrado unindo os dois lados do vale do Anhangabaú. A segunda proposta foi usar estrutura de abóbadas de tijolo, até chegar-se à terceira proposta, finalmente executada. Nesse mesmo vale havia, no cruzamento com a avenida São João, um mercado inteiramente de chapas metálicas estampadas, fabricado na Bélgica, conforme constatou pesquisa de Geraldo Gomes da Silva. Próximo, ficava o Teatro Politeama, de planta circular e estrutura metálica, descrito às vezes

como um barracão. O mesmo Jules Martin havia, em 1890, apresentado à Prefeitura um “Projeto de Galerias de Cristal”. Seriam galerias com cobertura de vidro, de estrutura metálica, com lojas de ambos os lados, desenvolvendo-se pelo interior das quadras, unindo as ruas José Bonifácio, Direita, Quitanda, Álvares Penteadão, 15 de Novembro e São Bento.

O projeto lembra o existente em “L'illot Sacré” próximo à Grand Place de Bruxelas. Seria uma circulação para pedestres interna ao “Triângulo”. Uma ideia bem avançada. Não se devem estranhar iniciativas dessa natureza. O próprio Viaduto do Chá foi realizado por uma empresa particular, a “Companhia Paulista do Viaducto do Chá” a qual, em contrapartida, recebeu o direito de cobrança de pedágio. Dessa companhia era acionista Joaquim Eugênio de Lima, outro empreendedor de grande iniciativa, que em 1873 obteve autorização para construir “Chalets e Kiosques” no Jardim Público (Luz).

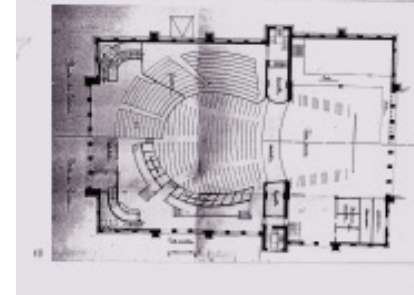
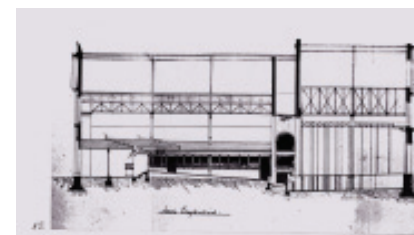
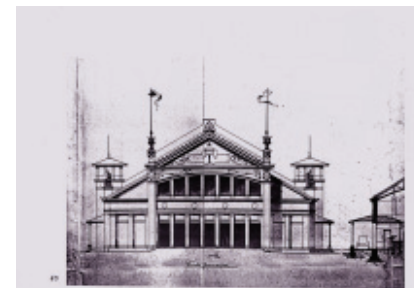
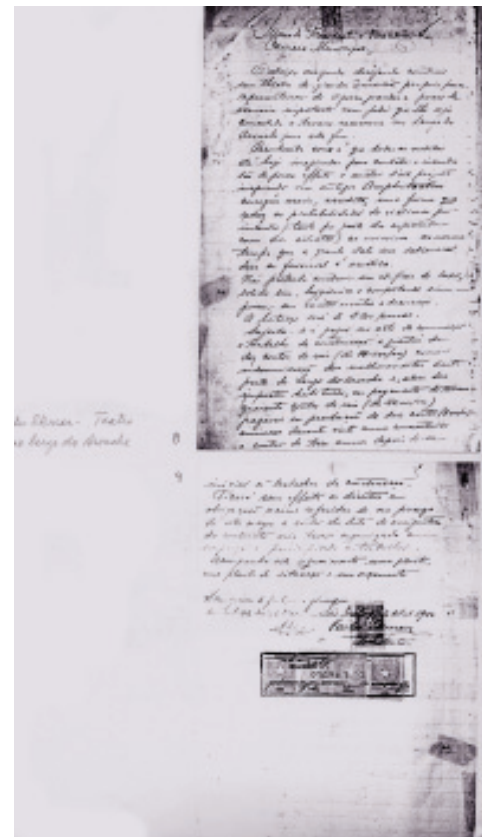
Com a abertura do Viaduto do Chá, a Cidade Nova ganhou imensa importância e Ekman intuiu que esta seria a região adequada para a construção de um novo teatro, compatível com o surto de desenvolvimento por que passava a cidade, o que, ademais, a história veio confirmar.

Coerente com o espírito dos empreendedores da época – era o tempo do surgimento de novos bairros originados do loteamento de chácaras particulares –, Ekman dirigiu-se à Prefeitura propondo construir um teatro e ficando responsável pela constituição de empresa para tal empreendimento, nos seguintes termos:

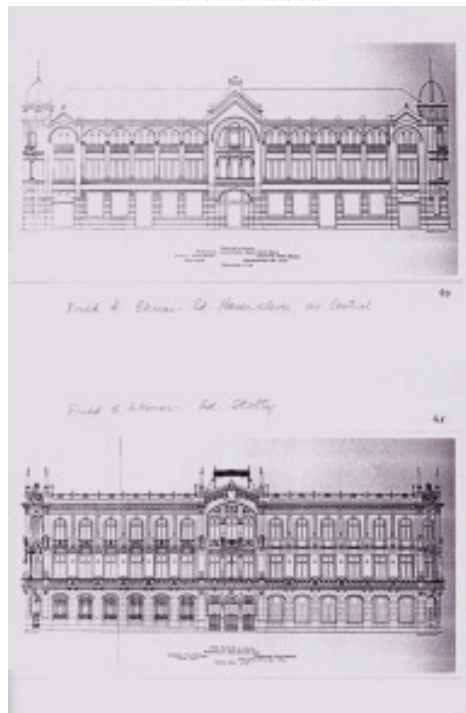
O abaixo assinado, desejando construir um teatro de grandes dimensões, próprio para representações de óperas grandes e peças de cenário importante, vem pedir que lhe seja concedido o terreno necessário no largo do Arouche para este fim.

O requerimento prossegue informando que sua primeira preocupação era a segurança contra incêndio

Requerimento e projeto para teatro a ser edificado no largo do Arouche
Acervo: Benedito Lima de Toledo



Projeto para edifícios na avenida Central, Rio de Janeiro
Acervo: Benedito Lima de Toledo



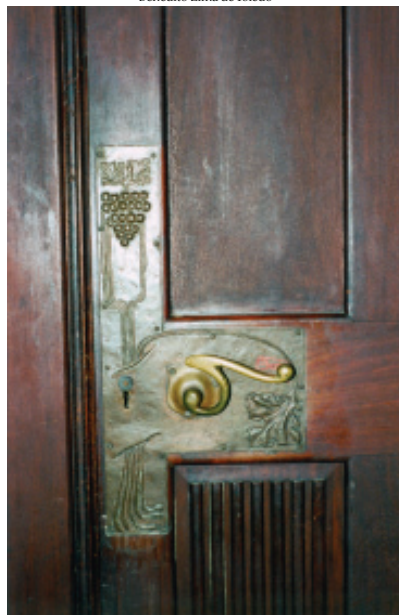
Edifício para a Escola de Comércio Álvares Penteado no largo de São Francisco.
Cartão postal col. B.L. Toledo



Vila Penteado. Gradil de escada
Foto: Benedito Lima de Toledo



Vila Penteado. Pormenor de maçaneta de porta
Benedito Lima de Toledo



e que havia se inspirado nos antigos anfiteatros. Depois de revelar sua preocupação com acústica, afirma:

Não pretendo construir um edifício de luxo; sólido sim, higienico e confortável sim – porém sem muitos ornatos e decorações.

A lotação seria de 2.200 pessoas. O requerimento continua informando as garantias que oferecia e a forma com que iria ressarcir a municipalidade pela cessão do terreno. Junto a esse requerimento seguem duas peças de grande interesse: o projeto, constante de planta, elevação principal e dois cortes e o orçamento muito conciso, mas bastante claro. O edifício seria de estrutura metálica composto de 16 colunas, 3 “tesouras grandes”, “tesouras longitudinais” e terças. Segue-se especificação dos demais componentes.

O projeto datado de 27 de Abril de 1900 não foi levado a cabo, mas poderá ter aberto caminho para a execução de outro, mais amplo, o Teatro São José, situado na Cidade Nova, numa das cabeceiras do Viaduto do Chá, em terreno de apreciável desnível, entre as ruas Xavier de Toledo e Formosa. Observando-se o interior desse teatro, constatamos seu despojamento e alguns princípios que nortearam o projeto anterior do largo do Arouche.

O Teatro Municipal, quase contemporaneamente erigido com todo seu requinte à Garnier, pôde explicar a vida efêmera do São José.

Quanto ao Edifício Bamberg, sua aparência exterior não diferia substancialmente dos demais de sua época.

Ainda na área central, Ekman realizou projeto para a Casa Alemã, casa de modas, das mais requintadas da cidade, em edifício de estrutura metálica e amplas áreas envidraçadas, que lembrava os “Grands Magazins” contemporâneos de Paris e Bruxelas.

Um grande incêndio destruiu o edifício e uma nova loja foi edificada na mesma rua Direita, dentro dos mesmos princípios da anterior, ainda com projeto de Carlos Ekman. Em certa época, a loja passou a ser conhecida como “Galeria Paulista de Modas”.

Mesmo após a dissolução da sociedade, Fried e Ekman realizaram juntos projetos significativos. Foi a época em que a avenida Central do Rio de Janeiro era cenário da controversa proposta de concurso de fachadas. O escritório realizou projeto para as firmas Helm Stoltz & Cia (1905) e Johann Bernhd Hasenclever & Sohne (1906).

Examinando-se tais projetos, constatamos que, volumetricamente, pouco diferem entre si. Suas fachadas, no entanto, mostram um exercício de composição com o vocabulário arquitetônico da época, notando-se que o projeto para Helm Stoltz & Cia era muito mais elaborado. Os arquitetos foram, ainda, responsáveis pela execução dessas obras.

Dos projetos que realizou para o Conde Álvares Penteado, além da Vila Penteado (1902), sobrevive a Escola de Comércio Álvares Penteado, no largo de São Francisco, concluída em 1909 e edificada em 18 meses.

O professor Eduardo Kneese de Mello tinha o hábito de convidar colegas ilustres para participar de seminários na cadeira de Arquitetura no Brasil. Pela Vila Penteado passaram Flávio de Carvalho, Gregório Warchavchik, Arthur Bratke, Rino Levi, entre outros. Certa ocasião, Kneese de Mello convidou o arquiteto Sílvio Jaguaribe Ekman, que em sua exposição apresentou uma perspectiva aquarelada da Vila Penteado em impecável estado de conservação, que permite ver as superiores qualidades de Ekman, peça merecedora de figurar em lugar de honra na Vila Penteado.

Ekman, como se constata, era homem de muitas iniciativas, das quais, para concluir, merece destaque a publicação de livro na Suécia destinado a divulgar e esclarecer a opinião pública sobre o Brasil. A obra foi editada em 1910 sob o título *Det Moderna Brasilien*, cujo interesse é desnecessário acentuar e que bem mereceria uma tradução – que o Governo da Suécia poderia patrocinar – para que melhor pudéssemos conhecer o pensamento de seu autor.

Bibliografia

CHAMPIGNEULLE, Bernard. *A “Art Nouveau”*. Trad. Maria Jorge Couto Viana. São Paulo: EDUSP, 1976.

COLLINS, Peter. *Changing ideals in modern architecture: 1750-1950*. London: Faber and Faber, 1965.

FERREZ, Marc. *O álbum da avenida Central: um documento fotográfico da construção da avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, 1903-1906*. Intr. Gilberto Ferrez e Paulo F. Santos. São Paulo: João Fortes Engenharia, 1983.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. *Higienópolis: grandeza e decadência de um bairro paulistano*. São Paulo: DPH, 1980.

MACEDO, Silvio Soares. *Mutação de paisagem urbana: o bairro de Higienópolis e seus arredores*. São Paulo: FAUUSP, 1982. (Dissertação-Mestrado-FAUUSP)

MADSEN, S. Tschudi. *Art nouveau*. Madrid: Guadarrama, 1967

MOTTA, Flávio L. Art nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo. In: ZANINI, Walther, org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, v.1, p.453-84.

———. *Contribuição ao estudo do “art nouveau” no Brasil*. São Paulo: s.ed., 1957. (Tese-Cátedra-Cadeira de História da Arte. Estética-FAUUSP)

OLIVEIRA, João Gualberto de. *Suecos no Brasil*. São Paulo: Rev. dos Tribunais, 1952.

PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. Trad. Luís Raul Machado. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Anhangabahu*. São Paulo: FIESP/CIESP, 1989.

———. *Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno em São Paulo*. São Paulo: ABPC, 1996.

———. *O Real Corpo de Engenheiros na Capitania de São Paulo, destacando-se a obra do Brigadeiro João da Costa Ferreira*. São Paulo: João Fortes Engenharia, 1981. (Tese-Doutoramento-FAUUSP)

———. *Victor Dubugras e as atitudes de inovação em seu tempo*. São Paulo: São Paulo, 1985. (Tese-Livre docência-FAUUSP)

TOLEDO, Benedito Lima de & DANON, Diana D. *São Paulo: “Belle Époque”*. São Paulo: Ed. Nacional/EDUSP, 1974.

VILA Penteado. São Paulo: FAUUSP, 1976.

Nota do Editor:
Publicado anteriormente em *Boletim Técnico*, n.9. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 1993. Revisto em 2012.

Imagens: Acervo do Autor

Benedito Lima de Toledo
Professor titular do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto e orientador no Curso de Pós-Graduação da FAUUSP (aposentado).

VILA PENTEADO:
AMBIGUIDADE E CONTRADIÇÕES
NA CONSTRUÇÃO DA CIDADE DE
SÃO PAULO

Paulo Cesar Xavier Pereira



Introdução

A Vila Penteado, em seu centenário, abriga o curso de Pós-Graduação da FAUUSP, no primeiro quarteirão do lado par da rua Maranhão. A Vila foi residência do conde Antônio Álvares Leite Penteado, e, com seus amplos jardins, ocupava a quadra inteira, com entrada principal pelo lado ímpar da avenida Higienópolis. Hoje, o edifício na rua Maranhão 88, onde era entrada de serviços do palacete, é a sede do programa de ensino e pesquisa em pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). O edifício foi doado à USP em 1947, pelos herdeiros Sílvio e Armando Álvares Penteado, para que nele começasse a se realizar o ensino universitário de Arquitetura. Destinava-se a abrigar a faculdade que seria criada, no ano seguinte, a partir da organização desse ensino na Escola Politécnica de Engenharia, da mesma Universidade.

A Vila Penteado, com seu palacete localizado em posição elevada em relação à avenida Higienópolis, foi realizada com muita sofisticação. Lembra Flávio Mota (1957) que, quando ela foi construída, deu lições de *art nouveau* à sociedade paulistana dos primeiros anos do século XX. Mas tornou-se escola e, desde meados do século 20, com entrada invertida para a rua Maranhão, é local onde se ensina Arquitetura. Nesta inversão, o que na Vila Penteado era “fundos” tornou-se “frente”, e se isso

faz lembrar o poeta que relaciona a cidade de São Paulo com o seu avesso, também indica que, da antiga Vila, ficou algo essencial: a difusão de uma arquitetura com visão progressista.

A Vila, encomendada pelo conde Penteado, foi construída pelo arquiteto Carlos Ekman, em estilo *art nouveau*. Uma encomenda realizada após visita à Grande Exposição de Paris, vinha refletindo códigos internacionais das burguesias em florescência, na busca de uma arte nova.¹ O desejado, segundo o desenho do arquiteto, era que o “estilo arquitetônico e a decoração interna deveriam sugerir o poder econômico, o gosto, o grau de ilustração e o cosmopolitismo dos proprietários, ao mesmo tempo em que proporcionariam as condições necessárias ao seu isolamento.” (HOMEM: 1996; 29) E assim foi.

Desses primeiros tempos, permaneceu sua intenção essencial e o que restou da destruição programada para “verticalizar” seu entorno, importando agora, no primeiro centenário da Vila Penteado, reavaliar aspectos da sua construção-transformação, que precisam ser mais bem conhecidos e quiçá reconsiderados, na dimensão de processos mais amplos da construção da cidade.

Na Vila, não existem mais os jardins, o lago com a fonte e os caminhos que o circundavam, ascendendo à imponente entrada pela avenida Higienópolis. Muito deixou de existir, ficou o edifício principal, onde hoje estão as salas de aula e as dependências necessárias ao



Foto 1: O que era frente virou fundos
Foto cedida por Honório Penteadó, 1975.

ensino, os jardins dos fundos, os grandes portões com as letras VP, por onde passam os carros, e os espaços laterais, usados para estacionamento.

Ter neste edifício o ensino de Arquitetura foi uma intenção manifesta dos doadores, que deu sobrevida ao palacete. Mas, pena, o que sobrevive está ameaçado, não só por fissuras e infiltrações, em que, ao peso do tempo, soma-se a pouca conservação. Tanto, que a situação atual da Vila Penteadó, podemos dizer, expressa as condições de sua existência metropolitana. Um impasse metropolitano, que em São Paulo parece mais grave, mas está apenas começando e se alimenta da crise de uma modernização que, no país como um todo, mostra-se incompleta e sem conclusão.

Assim, no âmbito da discussão aqui proposta, busca-se considerar desafios que se colocaram na construção-transformação da Vila Penteadó, e destacar aspectos que, de modo não muito diferente, valem para compreender a construção da cidade. Entendemos que, hoje, a antiga Vila, como grande parte dos espaços construídos no ambiente urbano, mostra-se ameaçada naquilo que pode representar para a dignidade do viver na cidade de São Paulo.

Na brevidade destas considerações, pretendemos recuperar informações sobre a Vila Penteadó que, embora conhecidas, mostram-se pertinentes à compreensão do amplo processo de construção da cidade.

Acreditamos que a recuperação e integração desses aspectos apontam para mediações merecedoras de relevo e aprofundamento, pela possibilidade de virem a se constituir em outras lições de Arquitetura que o estudo da Vila pode nos oferecer.

1. Primeiro Centenário da Vila Penteadó

Quando a Vila foi construída, a encomenda era a forma de produção dominante na cidade, e São Paulo apresentava um ambiente eclético, com muitas mudanças arquitetônicas e urbanísticas. As construções eram tantas, que impunham aos paulistanos o convívio com o que foi considerado, por um viajante, um verdadeiro canteiro de obras a céu aberto. Em meio a esse ambiente de construções renovadoras da cidade, em que prevalecia o ecletismo europeizante, a encomenda do conde Penteadó ao arquiteto sueco Carlos Ekman, para que realizasse a residência de sua família, propunha, em seu afã cosmopolita, o que considerava o estilo mais “novo”.

No entanto, a proposta da Vila Penteadó não era apenas um estilo, mas inovava em implantação, forma e construção. A partir da Vila, introduzia-se na Arquitetura paulista o *art nouveau*, um movimento arquitetônico que se preocupava com a combinação de arte e técnica,



Foto 2: O que era fundos virou frente
Foto: Autor não identificado

desde o desenho, até produção do edifício, e atingia os artefatos menores, inclusive nos detalhes mínimos de projeto e construção. Assim, compreende-se por que, na Vila Penteadó, tanto “a implantação da casa valeu-se da declividade do terreno”, como a “vegetação estava cuidadosamente alinhada”. No acabamento e no volume da construção, tanto o ornamento, como a questão técnica estavam cuidadosamente pensados.²

Por isso, hoje, continua válido e valendo muito mais o que, há quase meio século, ensinou o professor Flávio Motta, quando afirmou que, dentre os

exemplos do “art nouveau” em São Paulo, o edifício da Faculdade de Arquitetura, a antiga Vila Penteadó, é ainda um ponto de referência de onde se pode partir para o estudo desse movimento. Estudando-o situamos toda uma série de problemas paralelos que vão desde os tipos de influência europeia, até as relações com o progresso industrial da época. (MOTTA: 1957; 47)

Nesta linha de consideração, pode-se verificar que, na proposta da Vila Penteadó, nada se mostra acidental. Em seus mais diversos aspectos, a antiga Vila apresentava elementos estruturados, que simbolizavam um novo marco em São Paulo.

O porte da propriedade, o estilo do edifício e dos seus jardins, a sua posição a cavaleiro em relação à Avenida Higienópolis, a transformação, na época de sua inauguração (1903), em um marco urbano. Foi uma das maiores edificações construídas na cidade de São Paulo no início do século e este fato por si só justificaria a sua inclusão no rol dos símbolos urbanos da cidade, pertencendo ainda a uma das suas famílias mais ricas, no caso do Conde Penteadó, proprietário de uma das maiores fortunas do Estado. (MACEDO: 1993; 13-14)

Pela origem da fortuna do proprietário da Vila Penteadó, caberia lembrar as vilas renascentistas, mais que as europeias do século XIX. Mas, se é muito diferente das vilas do Renascimento italiano, até porque estas podem ser consideradas representação de uma nostalgia do campo, é preciso ressaltar que a Vila tem, em comum com aquelas, apenas os vínculos com o poder e o dinheiro. Um poder e um dinheiro que, tanto num caso como no outro, têm sua origem no campo. A Vila Penteadó sempre esteve longe de representar uma lembrança nostálgica do campo, sua inspiração vinha da França de *fin de siècle* e resultava de visita a uma exposição industrial em Paris.

E mais, numa São Paulo republicana, a difusão da ideia de vila acompanhava os melhoramentos que vinham se intensificando na cidade e se transfigurava como uma alternativa à vida urbana, numa proposta de construção do futuro da cidade. Por exemplo, a lei 498, de 1900, isentava de imposto quem construísse vilas em locais e conforme padrão determinado pela legislação. Por isso, deve ser lembrado que, na época, existiam muitas e tão diferentes vilas, tais como as vilas operárias, que, contrapondo-se às da burguesia, demarcavam, como se fosse outra cidade, bairros como o Brás e a Mooca.

Nesse contexto, para ficar completa a explicação que associa a construção de vilas às transformações socioeconômicas que estavam ocorrendo no mundo do trabalho paulista, é preciso lembrar que as vilas representam mais que uma solução de moradia, na passagem para a vida urbana predominantemente industrial. Em São Paulo, para Eva Blay (1985, 75) uma estudiosa das vilas operárias, a proposta de construir vilas associava-se a uma resposta do governo a problemas de saúde, especulação e vazios urbanos, que a Câmara Municipal pretendia solucionar atraindo investimentos de capital privado. Havia até bairros onde eram sugeridas essas construções. Assim, a proposta das vilas pode representar um certo gosto pela cidade, que se traduzia em investimentos e esforço de uma elite urbana que queria implantar transformações urbanas e criar na cidade uma nova maneira de viver. O traço autoritário dessa urbanização estava em que ela cindia a cidade, ao determinar os espaços da vida operária.

A urbanização dos investimentos, por outro lado, era uma questão de sobrevivência econômica e resposta à necessidade de valorização do capital privado. Esta necessidade, principalmente nos picos de crise da cafeicultura, forçava a procura de novas e diferentes formas de reproduzir o capital. O investimento direcionado à indústria fabril foi apenas uma forma, dentre outras, de diversificar o capital cafeeiro, e de início e por algum tempo nem foi a forma mais importante. Enquanto in-

vestimento, o projeto de construção de vilas, vale dizer, de uma nova existência urbana, legitimava-se com o discurso dos melhoramentos urbanos. A urbanização do investimento, nos melhoramentos urbanos ou na construção de vilas, compunha mecanismos de valorização imobiliária e fazia parte da construção de um novo habitat, uma cidade moderna. Esse ambiente urbano novo resulta, basicamente, da modernização das técnicas de construir a cidade, da implantação e forma dos edifícios, e se expressavam num novo Urbanismo (bairros planejados e avenidas), numa nova Arquitetura (as vilas operárias e burguesas, os palacetes...) e em novas construções (inovando em materiais e componentes, sobretudo).

Assim, pode-se dizer que a construção de vilas materializava uma mediação entre a economia e a ideologia de uma fração burguesa da sociedade paulista, e, nesse sentido, a proposta de vilas – os diferentes espaços de moradia assim denominados – expressa ambiguidades e contradições, que marcam a época inicial da industrialização e vêm do esforço de urbanização empreendido por uma burguesia de origem rural.

Hoje, a situação da Vila Penteado, tal como de outras vilas e da própria cidade, expressa as condições contraditórias do impasse metropolitano de São Paulo. Impasse que se agrava a partir da crise da modernização, que não concluiu seu papel industrial e urbano. Nessa inconclusão, tanto a Vila, como a cidade ficam ameaçadas na dignidade do que podem representar, enquanto qualidade moral que emana do espaço: uma contratualidade urbana, que dignifica o viver na cidade.

A nosso ver, a compreensão dessa dignidade urbana ameaçada deve buscar seus fundamentos na própria tradição das transformações da cidade, que anunciaram a emergência da moradia moderna. Por isso, associamos essa busca a uma indagação que Sérgio Buarque de Holanda fez em *Raízes do Brasil*, quando nota que os obstáculos para o desenvolvimento brasileiro se mostravam advindos do passado, da sua herança rural.

Como esperar transformações profundas em País onde eram mantidos os fundamentos tradicionais da situação que se pretendia ultrapassar? Enquanto perdurassem intactos e, apesar de tudo, poderosos, os padrões econômicos e sociais herdados da era colonial e expressos principalmente na grande lavoura servida pelo braço escravo, as transformações mais ousadas teriam de ser superficiais e artificiosas. (HOLANDA: 1963; 64)

O conhecido historiador considera que, na (trans)formação do país, combinaram-se tradicionalmente heranças seculares e conservadorismo político, para viabilizar modernizações sempre superficiais. Transposta a citação para o caso das transformações da cidade de São Paulo, teríamos: Como esperar transformações profundas, em uma cidade onde estão mantidos os fundamentos tradicionais da situação que se pretendia ultrapassar? Nessa São Paulo, em que, tal como no país, persistentemente se combinam passado e conservadorismo, a transformação que se pode viabilizar sempre resulta superficial e incompleta.

A partir desse entendimento sobre o país e a cidade, o centenário da Vila Penteado remete à discussão do momento em que o binômio café-indústria fundamentava transformações que conduziram São Paulo a uma nova situação urbana, no início do século XX. Porque é da compreensão da persistência das ambiguidades e contradições dessa situação, hoje, secular, que se podem tirar lições da construção-transformação da Vila e da cidade. Assim, em meio às comemorações da Vila Penteado, estarão renovando-se lições de Arquitetura que a Vila sempre ofereceu.

2. Vilas, ambiguidades e contradições na construção da cidade

Nos primeiros anos do século XX, quando estava sendo construída a Vila Penteado para residência da fa-

mília do conde, já existia outra vila no Brás, de propriedade da mesma família, que servia de moradia aos operários de fábricas. Essa vila operária, segundo Eva Blay (1985), teria sido construída em 1899. Assim, podemos dizer que, no início desse século, existiam duas vilas dos Penteado: um conjunto de casas para operários no bairro fabril do Brás, e esta vila-palacete em Higienópolis.

Os significados que podem ser atribuídos a essas vilas mostram que o processo de construção da cidade é, como dissemos, ambíguo e contraditório. Não importa que o espaço construído no ambiente urbano seja realizado sob o agenciamento de um mesmo proprietário. A existência de vilas, operárias e burguesas, não pode ser considerada um mero reflexo, no espaço, de contradições sociais, isto seria um reducionismo do processo, que precisa ser compreendido em sua totalidade. A discussão dos espaços denominados *vila* pode revelar dimensões do processo socioespacial de construção da cidade, que normalmente ficariam obscurecidos pelo uso da palavra vila, tanto porque esta palavra se refere aos mais diferentes espaços urbanos, como pela adjetivação reductora das dimensões sociais do processo.

Na Vila Penteado, é a característica de vila-palacete que se evidencia. Como valoriza uma historiadora, o “palacete foi a casa mais luxuosa de São Paulo no período que vai de finais do século passado até as primeiras décadas desta centúria.” (HOMEM: 1996; 13) Em outra dimensão, ele é caracterizado, por uma arquiteta, como “casa familiar-tesouro: um espaço único para cada atividade, a privacidade e seletividade sociais garantidas por uma sucessão de paredes e muros, os bens acumulados em exposição.” (ROLNIK: 1988; 80). Não importa, seja como elemento de cultura ou pelo valor econômico, o palacete aparece na história e na Arquitetura como um espaço que procura ser o outro da cidade. Como ressalta a arquiteta, para o palacete, a ordem existente fora dele é desordem.

A implantação do palacete na Vila Penteado, contornado pelo suntuoso jardim, localizado na parte mais alta da quadra, valorizava o início da avenida Higie-

nópolis. Para quem vinha da antiga rua da Consolação, percorrendo a modesta rua Maria Antonia, funcionava como uma moldura da avenida, que impressionava. Tornou-se, certamente, um dos modelos para as novas construções no bairro de Higienópolis, que estava sendo lançado especialmente para a demanda privilegiada da sociedade paulistana.

Pela primeira vez, um loteamento residencial foi cuidadosamente projetado e implantado para o usufruto das elites. [...] Higienópolis foi totalmente desenhado para um público exigente de modernidade. Todos os lotes eram grandes, os recuos eram obrigatórios, tanto os laterais como os frontais, o que de imediato garantia uma configuração paisagística especial para área. Todas as ruas eram calçadas e arborizadas (as principais com plátanos) e ainda foi edificado um Belvedere – o terraço Germaine – ao fim da Avenida Higienópolis, e reservada uma área para uma grande praça – a futura Praça Buenos Aires. (Macedo: 1993; 11-12)

Destinava-se às famílias importantes da sociedade, aquelas que pertenciam à elite da época. Gente tradicional, que mantinha o propósito do império, de “morar à francesa”, mas, cosmopolita, não dispensava outras influências que significassem conforto, e estava descontente com a saturação precoce dos Campos Elíseos. Este bairro, loteado há poucas décadas, em terreno baixo e muito próximo do centro, estava dando os primeiros sinais de congestionamento. Havia, também, outros atrativos, que convinham a quem queria residir em um bairro relativamente alto e mais refinado, numa São Paulo cada vez mais elegante.

A avenida Higienópolis nascia como parte de um loteamento elegante e se apresentava como uma opção de agregar a elite no bairro mais progressista da cidade. Era um apelo forte, porque estava sendo construído por ela e especialmente para famílias privilegiadas e cosmopolitas, com a finalidade de abrigá-las num úni-

co bairro. Por isso, pode-se considerar que queria estar alienada em relação à cidade e seus problemas; mesmo porque, até certo ponto, muitos ainda eram estranhos à vida local. É sabido que,

ao enriquecer, um número notável de fazendeiros e de comissários de café deixou suas fazendas e casas de moradia nas cidades do Interior para residir na capital paulista, onde já viviam cafeicultores pertencentes a famílias locais. A maior parte dessas famílias vinculou-se culturalmente à França, embora a influência da Inglaterra e da Alemanha também fosse notável. (HOMEM: 1996; 17)

Vinham morar na Capital devido aos negócios, mas não porque quisessem usufruir o ambiente urbano que a cidade realmente oferecia.

Na proposta do bairro de Higienópolis, estava o surgimento do novo bairro de elite, com os valores centrais da época: um espaço representativo da forma de vida europeia, onde esse grupo social poderia agregar-se. Esse grupo dominante estava territorialmente disperso, e as fantasias de uma cidade europeia se desvaneciam, sem muita realização, apesar dos esforços republicanos de reconstruir a capital. Na proposta de Higienópolis, a fantasia europeizante era reconstruída, e poderia ser renovada a centralidade urbana esvanecente. Nesse loteamento, até o nome do bairro lembra o que seria o resultado de um urbanismo novo, criando quarteirões arborizados, em ruas com encanamentos etc., e buscando agregar forças de um imaginário cosmopolita, onde ordem e espaço não devem ser considerados isoladamente.

AVila Penteado, no florescimento desse urbanismo, é exemplar da “casa familiar-tesouro” como uma ambiguidade da elite, que, embora na vanguarda do progresso material da indústria, simboliza sua presença urbana trazendo elementos da tradição rural para a cidade: o poder fundado no patrimônio e no rentismo. Algo próprio das contradições do advento da civiliza-

ção urbana em São Paulo, fundado no desenvolvimento do binômio café - indústria.

Algo que devemos ter em mente, sobre a gênese dessas contradições, é que,

pelo menos até 1905, os fazendeiros dedicavam-se a diversos negócios, além do das suas fazendas [...] A palavra capitalista, nessa época em São Paulo, significava para eles a pessoa que vivia dos rendimentos de seu capital, mais na perspectiva do proprietário que vive da renda da terra, embora esses rendimentos se referissem principalmente ao lucro do capital. (MARTINS: 1979; 111)

Conforme esclarece a perspectiva sociológica desse autor, a industrialização, historicamente, não dispensou nem a especulação comercial, nem os ganhos com a renda da terra. Na época, e pelo modo de acompanhar a modernidade industrial paulista, o empresário capitalista em formação tinha traços marcantes dessas ambiguidades: eram industriais e tradicionalistas, urbanos e patrimonialistas.

Tanto, que, aproximando essas considerações ao caso que estamos discutindo, frente ao papel pioneiro que o conde Penteado teve na produção fabril e na vida urbana, não se pode dizer que seria conservador, mas deve-se atentar que a função modernizadora que exerceu era própria da tradição dos primeiros empreendedores paulistas. O conde Penteado, descendente de fazendeiros de café, nascido em Mogi-Mirim (1852), veio a se tornar um importante industrial têxtil, fundando as fábricas Santana (1889) e Penteado (1898), em São Paulo, detendo uma das maiores fortunas da época. Tinha uma experiência cosmopolita e buscava modernidade, mas não se pode desprezar a tradição local do poder, fundado no patrimonialismo e na renda. Uma tradição autoritária, que tem suas raízes no trato com o índio e, depois, com o negro, numa persistente manutenção do trabalho compulsório na fazenda. Assim, marcada por essa persistência, a bur-

guesia paulista ilustrada, em sua função modernizadora, transpôs para o país valores cosmopolitas, mais do que os criou. Valores fundados mais na experiência internacional de consumo, na vida urbana das grandes cidades, do que nas inovações da moderna produção industrial.

Essa força da tradição local é significativa, tanto, que, quando as reivindicações de salário e redução da jornada de trabalho na indústria criaram uma situação de conflitos sociais intensos, como em 1907, tivemos uma situação exemplar: os operários, na luta para estabelecer oito horas de trabalho, enfrentam a liderança empresarial do conde Penteado, que não ofereceu nenhuma possibilidade de negociação.

Operários pouco organizados, sem apoio de um jornal que se mostra simpático aos demais operários em greve, os têxteis enfrentam o núcleo dos grandes empresários industriais. Sob a presidência do Conde Álvares Penteado, estes se reúnem a 13 de maio, negando-se a fazer qualquer concessão. (FAUSTO: 1983; 147)

Essa greve se situa no âmbito de uma paralisação mais ampla, que tinha se iniciado na construção civil e se alastrado por vários setores.

[...] gráficos, sapateiros, parte dos empregados da limpeza pública e os têxteis que, pela primeira vez, realizam uma greve de todo o ramo na cidade. Eles reclamam não só as oito horas, como um aumento de salários, na base de 25% para os operários pagos por dia e 35% para os que trabalham por tarefa. (FAUSTO: 1983; 146)

A análise dos resultados dessa greve, que atinge diferentes setores industriais, mostra que o proletariado recebeu tratamento segmentado e pouca negociação. Enquanto que os operários da construção conseguiram, com relativa facilidade, a jornada de oito horas de trabalho, outros setores do proletariado em formação, me-

nos resistentes ao avanço do capital industrial, voltaram à atividade com poucas conquistas, ou derrotados.

Aqui devemos lembrar que, na construção imobiliária, nesses anos, ainda predominava a produção por encomenda, predomínio que fortalecia a resistência do trabalhador em negociações no setor. Mas, desde o final da primeira década daquele século, com a crise e a Guerra, a força do operariado da construção começou a ser corroída, pelo incremento da industrialização associada ao avanço das formas de produção para mercado. É importante não dissociar esse processo, que quebra a resistência do operariado da construção, nesse momento, em sua maioria, imigrante, da xenofobia e campanha de perseguição a trabalhadores estrangeiros, levada a efeito por meio da lei Adolfo Gordo, que reprime e diminui ainda mais a capacidade desses trabalhadores de resistir ao capital.

Esse mesmo autoritarismo com que os industriais lidaram com as relações de trabalho assalariado repetem-se em relação ao tratamento dado à moradia operária:

Isto fica claro quando no semanário La Battaglia se denuncia a elevação dos aluguéis nas 400 casas da Vila Penteado no Brás. Na Vila Operária de Antônio Penteado, proprietário e fundador da Fábrica de Aniação da Rua Flórida, no Brás, o 'conde Papalino' manda distribuir de casa em casa o seguinte bilhete:

Ilmo. Sr.

Para compensar os novos impostos decretados pela municipalidade sobre os prédios, e mais as frequentes reformas de pintura etc., exigidas pelo Serviço Sanitário do Estado, e tendo em vista também a grande valorização verificada nos terrenos e prédios do perímetro urbano d'esta Capital, resolvi elevar o aluguel dos prédios que possuo.

Aviso portanto a V. S., que a partir de 1º de junho p. futuro (sic) o aluguel da casa que ocu-

pa será de Rs...'(La Battaglia, 4.6.1911, Ano VII, no. 308. Artigo assinado por Emma Illicotti. (BLAY: 1985; 131)

Mesmo que a socióloga lembre que o conde “estava repassando aos inquilinos as despesas com as casas e queria recuperar, através dos aluguéis, a valorização dos imóveis”, na sua avaliação, ela considera que: “Penteado pretendia elevar os aluguéis, pois não conseguira reduzir os salários”. É importante pôr em relevo essa conclusão, porque ela aponta para um momento em que a conduta do empresariado revela a dificuldade que a burguesia nascente teve em pautar a exploração capitalista no lucro industrial. Ela resiste ao abandono de formas de acumulação do passado e, no caso, revela um evidente apego às rendas imobiliárias. Para a autora,

a elevação dos aluguéis da Vila Penteado é exemplo de como o investimento em uma vila operária é recuperado pelo capital. A casa na vila operária constitui um investimento que tem várias formas de retorno para o capitalista-proprietário. (idem)

A propriedade dessas casas é uma forma de acumulação que amplia o poder industrial sobre o operário, permitindo ao capital penetrar na vida privada da família operária e subordiná-la, inclusive, no seu tempo livre. A intromissão do capital na intimidade da vida privada do operariado tem sido um dos temas que mais denunciam a perversidade e a espoliação das famílias de trabalhadores, na produção do espaço urbano.

Na discussão desses vários aspectos da construção da cidade, procuramos levar em conta sua integração à totalidade das condições sociais de reprodução do capital, o que nos permite concluir pela possibilidade de encontrar, na urbanização tal como na industrialização, traços claros de uma tradição referenciada em forças do passado: sua herança rural. Procuramos deixar claro que, mesmo num caso de difusão de Arquitetura e artes novas associadas à indústria nascente, em que as

vilas emergiam como propostas de moradia urbana, podemos encontrar esses traços.

A Vila Penteado e a vila de operários são exemplos do começo do século XX, mas, mesmo hoje, no início do XXI, vemos que o quadro de uma cidade moderna, com produção do espaço fundado em relações capitalistas industriais, não se completou. E isso quando a ruptura industrial, do ponto de vista da técnica construtiva, já tinha acontecido, com o advento das construções de tijolos que Carlos Lemos chamou de “alvenaria burguesa”: a reconstrução da cidade de São Paulo, no final do século XIX.

Por isso, é importante recuperar a preocupação de Sérgio Buarque de Holanda sobre o que se poderia esperar das transformações em relação ao país, e que nós transpomos para a questão da construção da cidade: Como esperar transformações profundas em uma cidade onde estão mantidos os fundamentos tradicionais da situação que se pretende superar? De sua resposta, entendemos que enquanto perdurarem intactos e, apesar de tudo, poderosos, os padrões econômicos e sociais herdados do passado, as transformações serão sempre superficiais.

Na cidade, enquanto a construção significar principalmente o uso predatório dos métodos de transformação e o entesouramento espoliativo por meio da propriedade imobiliária, até mesmo as propostas urbanas mais ousadas continuarão a ser superficiais. As inovações na arquitetura e construção permanecerão ambíguas, apresentando resultados contraditórios.

Apesar disso, a antiga Vila Penteado surpreende, não só porque se revela como um ponto de vista privilegiado de observação da cidade, mas também por seu destino. O edifício principal, transformado em escola, foi tombado como patrimônio cultural e representa uma luta para que sobreviva útil e mantenha sua forma original. Já é longa esta busca de valorização do edifício, que, numa linha de preocupação com sua memória e conservação, vem procurando mantê-lo sempre atualizado e, ainda recentemente, fazendo o restauro das

pinturas internas, para retirar a tinta branca encardida pelo tempo e pôr em relevo seus antigos ornamentos. Reconhecendo a importância de conservar a presença física e simbólica do edifício, tornou-se manifesta uma proposta de campanha para restaurá-lo, que considera que: “Restaurar o prédio da FAU é preservar uma face da identidade cultural de São Paulo”. (MONZEGLIO e outros: 1995; 33)

O certo é que, em São Paulo, talvez mais que em outras cidades, o centenário de um edifício significa uma longa vida, até para palacetes. A cidade teve, como é historicamente conhecido, uma urbanização em que, contínua e repetidamente foram, destruídas obras que, sem dúvida, poderiam durar um tempo maior. Nesta cidade, como mostraram vários estudiosos, continuamente tem-se recriado – praticamente do zero – uma nova cidade. O conhecido historiador da Arquitetura e das cidades, Leonardo Benévolo, prefaciando estudo sobre a história da cidade de São Paulo, já alertou sobre a necessidade de reconsiderarmos essa maneira de construir e transformar a cidade:

De fato, a cada reconstrução feita guardam-se, da cidade anterior, somente os vínculos inúteis: os limites dos terrenos, os alinhamentos das vias públicas, que antes eram coerentes com os volumes edificados e que se tornam cada vez mais incoerentes. (BENÉVOLO: 1981; 7)

Em visita recente ao Brás, local onde teria existido a outra vila dos Penteados, verificamos que, além dessa incoerência, existe o abandono. Esse abandono é o que a Universidade, certamente, não vai permitir que aconteça com a Vila Penteado, mas por que permiti-lo com a própria cidade?

3. À guisa de conclusão

De vila a escola, a antiga Vila Penteado tornou-se a FAU Maranhão. Trata-se de um edifício com importância para História da Arquitetura e que, neste ano, com-

pleta o seu primeiro centenário. Tendo em vista que, em São Paulo, esse acontecimento ainda é uma raridade, temos a impressão de que, só por esse aspecto – a durabilidade –, a Vila já nos oferece um ensinamento sobre a história da cidade. Essa longevidade relativa do edifício é algo que, por si só, permite reconstruir o avesso e o direito da cultura urbana paulista.

A consideração desse aspecto – durabilidade do edifício - revela o caráter predatório que os métodos de construção impõem à cidade. Acreditamos que esta característica do processo de crescimento da cidade necessita ser mais discutida, como um resultado do progresso industrial, e não da falta dele na construção imobiliária. É preciso que se torne conhecida a energia investida na construção da cidade e, principalmente, seu desperdício, na constante reconstrução do construído, porque o desperdício e espoliação imobiliária acompanham o predomínio da ideia de progresso, na confluência da produção industrial e do urbano, na construção da cidade.

Discutimos vários aspectos da construção da cidade de São Paulo que merecem ser revistos no centenário da Vila Penteado. A Vila ficou reduzida a seu edifício, que tem sobrevivido à constante ameaça à Arquitetura, devida aos métodos predatórios de construir a cidade. Por isso, a partir desta comemoração, pode-se emanar outra lição, um imprescindível e necessário aprendizado de Arquitetura e de sentido, que permita, do ponto de vista dos habitantes da cidade de São Paulo, reconhecer e reconsiderar os métodos de produção do espaço até agora predominantes.

Em São Paulo, a urbanização da riqueza do café, em seus diversos investimentos, fez parte da formação do empresário capitalista, que se constituiu, a partir dos meados do XIX, com o desenvolvimento do complexo cafeeiro. Neste contexto, a alteração do significado da propriedade imobiliária frente à propriedade de escravos foi importante. Foi uma maneira de os fazendeiros aumentarem seu patrimônio, manterem a liderança na

economia regional e o controle do acesso à terra. Muitos capitalistas investiram em atividades industriais, financeiras e serviços. Urbanizaram sua riqueza, multiplicaram seus investimentos na cidade e valorizaram imóveis, que passavam a ser loteados, mesmo distantes.

Mas, permanecendo fazendeiros e começando a ser donos de fábricas, de empresas de serviços e de lojas comerciais, tornaram complexo e rico em particularidades o processo de criação de relações de trabalho assalariado. Processo que já era rico em contradições, porque vinha da necessidade de superar as relações escravistas e de substituir a riqueza representada pela propriedade do escravo. Mas, do ponto de vista da produção capitalista da cidade, a herança decisiva não foi a transformação das relações de trabalho, mas da riqueza: metamorfosear a riqueza representada pela propriedade do escravo em propriedade da terra.

A constituição de relações capitalistas na produção do espaço era o desafio que a elite urbana tinha de vencer, na gênese da estruturação da cidade moderna e na construção de uma identidade burguesa, para ela e para si mesma, enquanto grupo social dominante. Esse processo socioespacial de produção capitalista da cidade era um desafio que, no final do século XIX, estava apenas começando e percorreu todo o século XX. E que hoje ainda se mostra inconcluso e parcial.

Notas

¹ *Art nouveau* é o nome que esse estilo recebeu na França e Bélgica. É significativo que, em outros países, tenha recebido nomes diferentes: *Jugendstil*, na Alemanha, *Liberty*, na Itália, *Modernismo*, na Espanha, *Modern Style*, na Inglaterra, e *Sezession*, na Áustria. Carlos Ekman nasceu em Estocolmo, e seu pai era construtor e arquiteto de renome. Segundo o vice-presidente da Associação de Arquitetos da Suécia: “Tanto a arquitetura de Lallerstedt como Broberg tem ligação com a Vila Penteado de Carlos Ekman em São Paulo.” (REITER: 1993; 16)

² Cf. Boletins Técnicos sobre a Vila Penteado, de 1993. Pela sequência do exposto, ver, a respeito, os textos de autoria de Toledo, Macedo, Simões e Tirello.

Bibliografia

AZEVEDO, Aroldo de. *Subúrbios orientais de São Paulo*. São Paulo: Ed. S. Paulo, 1945.

BENÉVOLO, Leonardo. “Prefacio.” In TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

BLAY, Eva. *Não tenho onde morar: vilas operárias na cidade de São Paulo*. São Paulo: Nobel, 1985.

DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo*. São Paulo: Difel, 1971

FAUSTO, Boris. *Trabalho urbano e conflito social*. São Paulo: Difel, 1983.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus, 1965.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 1963.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete em São Paulo*. São Paulo: Martins Ed., 1996.

MACEDO, Silvio Soares. “Vila Penteado: A Vila Penteado, significado paisagístico.” In. *Boletim Técnico 08*. São Paulo: FAUUSP, 1993

MARTINS, José de Souza. *O cativoiro da Terra*. São Paulo: Hucitec, 1979.

MONZEGLIO, E. et alli. “Vila Penteado, o ‘manifesto’.” In *Pós – Revista do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*. São Paulo: FAUUSP, n. 5, abril, 1995. p. 33 - 48.

MOTTA, Flávio. *Contribuição ao estudo do “art nouveau” no Brasil*. São Paulo: Gráfica Furest, 1957.

REITER, OLÉ Peter. “Vila Penteado: Ambiente arquitetônico sueco na época do arquiteto Carlos Ekman.” In *Boletim Técnico 02*. São Paulo: FAUUSP, 1993.

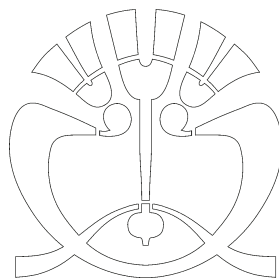
ROLNIK, Raquel. “São Paulo, início da industrialização: o espaço e a política.” In KOWARICK, L. *As lutas sociais e a cidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

SILVA, Sérgio. *Expansão cafeeira e origens da indústria no Brasil*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

TOLEDO, Benedito Lima. “Vila Penteado: Carlos Ekman: um arquiteto no Brasil.” In. *Boletim Técnico 09*. São Paulo: FAUUSP, 1993.

Nota do Editor:
Publicado em *Vila Penteado: 100 anos*, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 2002
ISBN: 85-88126-35-4
Imagens: Acervo do Autor

Paulo Cesar Xavier Pereira
Professor do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto e orientador do Curso de Pós-Graduação da FAUUSP.



A CONSTRUÇÃO DA VILA PENTEADO

Carlos A. C. Lemos



O café trouxe o tijolo. Isso é verdade, mas, atrás dessa constatação, esconde-se uma longa sucessão de opiniões, de renúncias, hábitos, em que o processo de aculturação havido em São Paulo, no Segundo Reinado, é o grande estimulador da transformação por que passou nossa arquitetura. O café trouxe o imigrante, que trouxe o tijolo, e a partir desse fato é que iremos compreender melhor a nossa cidade toda refeita em alvenaria. E também entender esta Vila Penteado, a “FAU velha”.

Nos isolamentos dos campos de Piratininga, na solidão do planalto, houve a escolha primeira: por meio da participação do padre taieiro Afonso Brás na obra do Colégio, foi a taipa de pilão eleita como sistema construtivo ideal, naquela região desolada, onde a pedra era rara. E São Paulo, a partir daí, cresceu toda de barro, de terra socada. Paredes largas, resistentes, duríssimas, que tiraram fogo das picaretas atrevidas.

A taipa de pilão virou símbolo de eternidade, já que a “pedra e cal” da arquitetura duradoura não subira a serra do Mar. A taipa tornou-se a marca registrada da sociedade bandeirante. Por onde passou o paulista, a taipa ficou. Taipa, “teipa” caipira, que era o próprio chão que se levantava, que se prolongava, em espaços abrigados de poucas envazaduras, determinando penumbras por onde deslizava a paulistanidade mameluca das famílias meio índias, meio brancas, falando feio, na pronúncia molhada sem erres, uma língua meio bugre e

meio portuguesa. E gente pobre, apesar de fama de descobridora de ouro nas Gerais. Gente humilde, morando na cidade feia, na roça triste.

São Paulo chegou ao século XIX com a mesma feição conservada desde os primeiros tempos. Casa baixas, de telhados de duas águas. Estudantes do largo São Francisco, da escola fundada pelo novo Imperador, vindos de fora, não cansaram de reclamar, em suas longas cartas, da feiura da cidade, do arredio de sua gente. No interior é que começou primeiro a surgir algum brilho, alguma vontade de melhora, com o escasso dinheiro do açúcar, produzido lá pelos lados de Itu e de Campinas. Mas chegou a época do café, que foi subindo o vale do Paraíba, que foi trazendo a abundância, que pulou os campos áridos regados pelo alto Tietê e se espalhou de Jundiaí para cima. Abundância, enriquecimento. Pela primeira vez, a escravidão farta, que depois se mostrou insuficiente, face ao mar verde de cafezais que foi cobrindo tudo.

O tijolo nunca participou da tradição portuguesa no Brasil. Já no primeiro século, no entanto, em Olinda, encontramos referências ao tijolo, na construção da igreja de Nossa Senhora da Graça. Os holandeses também dele se serviram em suas fortificações, mas não o tornaram popular. Aqui em São Paulo, ignoramos exatamente quando, pela primeira vez, foi produzido, mas já temos notícias de índios oleiros, fabricantes de telhas em São

Miguel, nas proximidades de nossa capital, na segunda metade do século XVIII, serem transferidos, pelo morgado de Mateus, para São Sebastião, onde deveriam fazer tijolos destinados às fortificações de Ilha Bela. E há referências, também, a tijolos chatos para a confecção de fogões, que não sabemos exatamente como seriam. Mas nunca ouvimos falar em construções de tijolos em São Paulo. Nunca. A não ser ligadas a iniciativa de gente de fora, quando surgem em jornais anúncios de “pedreiros” alemães, oferecendo-se aos fazendeiros para executar obras “duradouras” em suas propriedades, como tulhas, canais, terreiros pavimentados etc. Talvez tijolos importados com as primeiras telhas de Marselha. Velhas fotografias de Militão de Azevedo, de 1860-62, mostram chácaras de alemães também cobertas de telhas planas francesas, sugerindo que as casas sejam de tijolos, à vista de certos detalhes construtivos, principalmente a implantação de caixilharia. De maneira geral, podemos dizer que o tijolo popularizou-se em São Paulo na década a partir de 1871. E teve uma caminhada vagarosa, muito lenta, à medida que a classe operária ia ascendendo socialmente, à mercê de ganhos acumulados, da experiência e da especialização da sua mão de obra, pois, nesse final de século, todas as casas populares já eram de alvenaria.

Enquanto isso, para a classe dominante, a taipa de pilão ainda era símbolo de segurança, ainda era a marca do “status” e, antes de tudo, era uma afirmação nacionalista.

Ao contrário do que sucedeu no Norte açucareiro, onde o latifundiário encastelou-se em sua casa-grande, o fazendeiro de café paulista foi um homem da cidade. No começo, fez sedes de fazenda de qualidade, mas foi na cidade que providenciou seus palacetes, quase sempre projetados por arquitetos e mestres estrangeiros, cujas obras deveriam necessariamente lembrar o luxo e o refinamento europeu. De Paris, preferencialmente. No começo da abundância, houve a tentativa de conciliar o passado com o futuro que se imaginava, aliar a taipa de pilão dos avós com as novidades antevistas

do ecletismo erudito; disfarçar o caipirismo cultural com uma roupagem europeia refinada.

A taipa de pilão, no entanto, não admitia arroubos, permitindo tão somente a brancura serena dos paramentos lisos. Nada de molduras, reentrâncias, balanços, cimbalhas, festões e castelas. E nunca balastradas e rendilhamento graciosos. E, então, houve o casamento inevitável. O tijolo passou a revestir a taipa, passou a coroá-la com seus topos formando platibandas movimentadas em prodígios de equilíbrio, e permitindo exuberância dos estuques. Já bem entrada a segunda metade do século XIX, encontramos soluções interessantes dessa união de materiais em prol da arquitetura. Já por volta de 1863, vemos o construtor português Chiquinho do Gregório, em Pindamonhangaba, levantar o imenso solar do visconde Palmeiras, com três pavimentos nos fundos, totalmente em taipa de pilão, mas empregando profusamente o tijolo nos coroamentos, nas cimbalhas, nas golas e molduras. E empregou, também, perfis de ferro em duplo T, para as amarrações de paredes, telhas marselhesas e uma enorme soma de pequenos elementos de construção e de composição arquitetônica estranhos, fato que não escondia de todos que aquela taipa enfeitada estava com os seus dias contados. E assim foi.

Na última década do século XIX, já não se construía mais em taipa na cidade de São Paulo. Talvez um ou outro muro de fecho, nos arrebaldes. Nessa época, todos os requerimentos alusivos a novas construções começam a indicar esmagadora supremacia dos construtores e mestres italianos, em obras de alvenaria de tijolos. Tijolos já abundantes e baratos, a partir da industrialização pioneira de Sampaio Peixoto, em Campinas, por volta de 1875. Com tijolos, faziam-se paredes mais delgadas e conseguiam-se vãos maiores e pisos de abobadilhas. O tijolo e o ecletismo, de mãos dadas, transformaram a fisionomia da cidade e alteraram os conceitos de bem morar. Nada de beirais protetores da taipa higroscópica; agora, platibandas determinando calhas internas. Mais espaços livres, maior insolação, com corredores laterais descobertos. Jardins ao lado e, até, na frente.

O século XX rompeu com a cidade toda em tijolos, com os serviços de água e esgotos instalados, e a primeira usina de produção de eletricidade da Light pronta para inauguração. A cidade modernizava-se. Novos loteamentos. A avenida Paulista a todos encantava. Chácaras tradicionais fragmentavam-se em quarteirões elegantes, como aquela de dona Angélica. E o bairro de Higienópolis recebeu as mansões de uma segunda geração de cafeicultores, já com vistas à indústria nascente. Nesse cenário, em frente à casa de dona Veridiana, ao lado das instalações das escolas presbiterianas, nas terras do dr. Lane, acomodou-se, entre as ruas Maranhão, Itambé, Sabará e avenida Higienópolis, o sr. Antonio Álvares Leite Penteado, o dono da casa que ora estudamos.

Em 4 de março de 1902, o arquiteto Carlos Ekman deu entrada, na Prefeitura, de um pedido de aprovação de plantas de residência de grandes proporções, toda em tijolos, no mais recente dos estilos: o *art nouveau*. E a excelência do projeto exigia, além de mão de obra altamente especializada, os materiais de acabamento corretos e coerentes entre si, constituindo um todo harmônico. Neste aspecto é que o rico se distinguia do construtor pobre. Normalmente, o empreiteiro, ou mesmo o arquiteto, em seu trabalho cotidiano, devia ater-se aos materiais disponíveis na cidade. Simplesmente imaginavam uma planta dentro dos novos critérios e novos programas e, depois que a alvenaria estivesse respaldada e coberta, tratavam de “compor” a fachada e garantir as janelas e portas segundo as conveniências econômicas, comprando aquilo que os fornecedores tinham em estoque. Vendiam-se vidros já cortados, em tamanhos padronizados, e lapidados a jato de areia com desenhos diversos; escolhiam-se ferragens, as mais variadas, importadas dos Estados Unidos, Inglaterra e França; telhas, como sempre, de Marselha; compravam-se vitrais coloridos e toda sorte de ornato em relevo, feitos de estuque, cimento, cerâmica ou mesmo de pedra. E pisos importados de variadas qualidades. Assim, dentro de fato mostruário, o operário que programava sua casa

autoconstruída, o homem da classe média dependente do mestre italiano podiam escolher, dentro de suas poses e de acordo com o seu “senso” estético, todos aqueles atavios da modernidade dos paramentos, prioritariamente a fachada principal. Com isso, a maioria das casas não tinha, na verdade, uma inteireza estilística, constituindo um amontoado heterogêneo de ornamentos. E dessa heterogeneidade surgiu um “estilo paulistano”, um critério paulistano de compor casas, todas muito semelhantes entre si. Todas as plantas extremamente parecidas. Criou-se a fisionomia da nova cidade de tijolos. Os velhos bairros da Liberdade, Barra Funda, Campos Elíseos, Bexiga, Brás, nascidos, ou definidos, no final do século passado, todos eles unidos pela mesma feição, pelo mesmo “clima”. Exame atento é que iria nos mostrar variedade nos pormenores – ornatos de diversas correntes estilísticas coexistindo, alguns pré-fabricados e adaptados à composição geral, outros elaborados por mãos hábeis, no próprio local. Mas o conjunto dos quarteirões era constantemente contido na fisionomia paulistana de casas geminadas aos pares, sempre nos alinhamentos, quase sempre de um branco sujo, ou ocre claro, porões, portões laterais. Tudo muito variado naquela constância, como se tivéssemos uma antilei regulando a fisionomia urbana.

Na verdade, o estilo *art nouveau* nunca foi bem compreendido entre nós, isto é, não foi, em sua essência, entendido pelo povo, que aceitava com certa curiosidade os objetos daquela corrente, importados para o guarnecimento das casas. Guarnecimento tanto interno, como da própria construção. Daí, os raros edifícios realmente *art nouveau* em São Paulo, onde o estilo se manifestava na organização da planta, com suas paredes curvas, com seus espaços em continuidade, enfim, com toda aquela movimentação, em que os vazios e envazaduras são os protagonistas da linguagem nova. A maioria de nossas ditas casas *art nouveau* não passam de casas normais, com aquela constância já mencionada, em que somente os ornatos, os desenhos lapidados de caixilharia é que são

daquele estilo. Conceitualmente, elas não se filiam a nenhuma corrente, e, inclusive, aceitam de permeio ornamentação e outros estilos. Cremos que os melhores exemplos de verdadeiras residências estilo *art nouveau* em São Paulo foram os de Victor Dubugras e Carlos Ekman e, deste, sobrou solitária a casa dos Álvares Penteado. Casa refinada em tudo, absolutamente coerente em tudo, tanto no que diz respeito ao estilo, quanto à tradição paulista na organização do complexo habitacional, prevendo a horta, a coqueira, o grupo de paineiras - evocativas da roça - e do carvalho - da Europa cultivada e, inclusive, a duplicidade dos ambientes de moradia, isto é, duas residências numa só, permitindo que dois casais da mesma família coabitassem o mesmo prédio. Parece ser isso uma tradição de fazendeiros de café, que providenciavam nas cidades essas casas múltiplas. O Palácio dos Azulejos, de outro Penteado, barão do café, em Campinas, é também exemplo importante, dentre outros menos significativos, dessas casas gêmeas.

Nota do Editor:
Publicado anteriormente em *Vila Penteado: 100 anos*,
Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 2002 – ISBN: 85-88126-35-4

Carlos A. C. Lemos
Professor titular do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto e orientador do Curso de Pós-Graduação da FAUUSP.

Casa refinada em tudo. Os acabamentos, os melhores. Tudo importado e escolhido a partir de minuciosos catálogos, como os dois que a família ainda guarda: o da firma norte-americana Russel e Erwin, edição de 1899, com suas 997 páginas mostrando toda sorte de ferragens e materiais diversos em metal, e o catálogo de “Cuivrierie e Serrurerie Artistiques” da Maison Garnier, também do fim do século. E muita coisa foi esculpida e modelada no local, a partir dos desenhos do arquiteto, principalmente as típicas ramagens do estilo floral em relevo na massa do sobrerrevestimento das fachadas. Enfim, é uma casa absolutamente uniforme em todos os seus pormenores de composição arquitetônica, apresentando somente um senão, compreensível para o nosso meio: não acharam, em São Paulo, um pintor que compreendesse o espírito da casa e soubesse pintar no “estilo”. Foi uma pena não ter sido Visconti o pintor dos painéis do hall monumental, em vez de Oscar Pereira da Silva, o pintor oficial do café, cuja pintura ali é realmente anacrônica.

AVILA PENTEADO COMO RESIDÊNCIA

Maria Cecília Naclério Homem



AVila Penteado é, talvez, o último remanescente, em São Paulo, de todas as residências urbanas projetadas segundo a concepção de espaço característica do estilo *art nouveau*: grande hall central de distribuição, com pé-direito ocupando dois andares, e interpenetração de espaços vazados em ambos os pisos, em que sobressaem linhas sinuosas. Representa também uma etapa da história econômica do estado, quando o capital proveniente da bem sucedida cafeicultura constituiu a base financeira da indústria. Localiza-se no bairro de Higienópolis, aberto nos últimos anos do século XIX. Viviam ali famílias da “aristocracia” do café, que deixavam de morar em suas fazendas, para se fixar na capital, além de comerciantes e liberais bem sucedidos, tanto nacionais quanto estrangeiros. O bairro notabilizou-se por ser, no começo do século XX, uma das zonas mais urbanizadas da cidade e pelas ricas residências ajardinadas, que faziam da avenida Higienópolis umas das mais belas vias públicas.

Nos cantos do piso do saguão da Vila Penteado, na composição dos desenhos geométricos, veem-se as iniciais de seu primeiro proprietário, Antonio Álvares Penteado. Cafeicultor e pioneiro da grande indústria, formou a fazenda Palmares, em Santa Cruz das Palmeiras, que chegou a ter cinquenta mil pés de café, e fundou, no Brás, a primeira indústria de aniagens, em 1889, e outra, de tecidos de lã, em 1898. Juntas, vieram a empregar três mil operários.

Em 1900, Álvares Penteado foi à Europa com toda a família; que então morava na rua Brigadeiro Tobias. Visitou a grande Exposição Universal de Paris, um dos marcos responsáveis pela consagração do *art nouveau*. Entusiasmado com o novo estilo, quis adotá-lo para sua nova casa e, assim, em 1902, encarregou o arquiteto sueco Carlos Ekman, radicado em São Paulo, de elaborar o projeto e de construí-la. Sua construção coincidiu com as primeiras residências *art nouveau* projetadas em São Paulo pelo arquiteto Victor Dubugras.

O industrial adquiriu o terreno da firma Victor Nothman e Martinho Burchard, que abriu e loteou o bairro em 1898, sob a denominação de Boulevards Burchard, em terras que haviam pertencido ao barão de Ramalho. Comprou também um terreno no Paçaembu, ocupado atualmente pelas instalações da Fundação Armando Álvares Penteado, onde uma nascente iria garantir, por meio de canalização, o abastecimento de água de sua residência, apesar de o bairro já ser provido de água, gás e rede de esgotos.

De amplas proporções, a casa ficava nos altos do terreno e, com seus jardins, ocupava a quadra delimitada pela av. Higienópolis e as ruas Itambé e Sabará. A entrada principal era feita pela avenida, ainda por calçar, coberta de saibro, e teve seu acesso facilitado pela pavimentação da rua Maria Antonia, feita por iniciativa do proprietário da Vila. Desde 1901, o local era servido



A Vila Penteado e a avenida Higienópolis, em 1907.
Il Brasile e gli italiani, Fanfulla, São Paulo, 1907.

por linhas de bonde da Light, que faziam ponto final na própria avenida e na rua Dona Veridiana.

Pela inovação de seu estilo em São Paulo, onde se construía em neoclássico, neogótico e outros “neos”, por sua imponência, por seu luxo e conforto, além do elevado nível econômico e da projeção social de seus moradores, a Vila Penteado chamava a atenção dos paulistas e visitantes. Eram raros os viajantes e mesmo estrangeiros que, vindo a São Paulo, deixassem de mencioná-la, ambientada na elegância do bairro. Da mesma forma, revistas e álbuns do começo do século traziam reportagens ilustradas sobre o palacete e seus proprietários.

A decoração era aquela típica, em São Paulo, das residências da classe socioeconômica a que pertencia a família Penteado: Gobelins, Sèvres, bronzes de Moureau e Barbedienne, porcelanas da Saxônia, *chinoiserie*s e mármore italianos. Iluminadas por muitos lampadários, todas as salas eram cobertas de tapetes da Boêmia e passadeiras belgas. Muitos móveis vieram da Casa Mercier, de Paris. No grande saguão, a longa escada de madeira era coberta por uma passadeira com motivos geométricos, e, nas paredes, três pinturas a óleo, de autoria de Oscar Pereira da Silva e De Servi, procuraram compor a história da indústria nacional, vendo-se, numa delas, a primeira fábrica de Antonio Penteado, a Fábrica Santana. A decoração aí era ao gosto inglês, com lareira e móveis da Casa Maple, da Inglaterra. O escritório, con-



Perspectiva da Vila Penteado tirada da Vila Antonieta (esquina da avenida Higienópolis com a rua Sabará), por volta de 1906, vendo-se a quadra de tênis. Foto cedida por Honório Penteado, em 1975.

tíguo ao saguão, dando para o jardim dos fundos, era decorado com móveis de acaju, vagamente “Empire”. A mobília da sala de jantar, parte da qual permanece ainda na Vila, graças à iniciativa de Honório Penteado, compunha-se de duas cristaleiras, três grandes *buffets* com espelhos, longa mesa e cadeiras de espaldar alto, de madeira entalhada com motivos em vegetais brasileiros: goiabas e ramos de café. A mesa e as cadeiras encontram-se na sala de Congregação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, na Cidade Universitária.

Ainda no andar térreo, comunicando-se com o saguão, à direita da entrada social, ficavam as salas “Maria Antonieta” e “Luís XV”, abertas nas grandes ocasiões e assim chamadas porque decoradas nos estilos aos quais os nomes se referem. Na parede oposta à entrada social, abria-se a sala de bilhar, assim como o quarto de Armando, um dos filhos de Antonio Penteado, talvez isolado dos demais dormitórios pelas experiências que realizava no campo da fotografia. Dois terraços, um toucador e banheiro, copa, cozinha e despensa completavam as dependências daquele andar. Em cima, havia catorze quartos de dormir e vestir, quatro dos quais usados pelo proprietário e sua esposa, incluindo um apartamento para a governanta da família, nos fundos da ala esquerda. A ala direita era independente e constituía uma outra residência, destinada à família de Antonio Prado Jr., genro de Antonio Penteado.



Coexistência, na Vila Penteado, de duas eras, em inícios do século: a da carruagem e a do automóvel. *Il Brasile e gli italiani*, Fanfulla, São Paulo, 1907.

Os jardins também obedeciam ao estilo *art nouveau*: estavam organizados com espécimes da vegetação tropical e árvores frutíferas de pequeno porte, formando um pomar. Atravessava os jardins, uma avenida que conduzia a uma entrada principal, toda ladeada de álamos, recém introduzidos em São Paulo; um lago artificial, de linhas irregulares, ficava nos baixos do terreno, e, em seu centro, em uma ilhota de forma redonda, erguia-se um carvalho. Sobre a balaustrada que acompanhava os contornos do lago, foram colocados vasos com flores e palmeiras. Uma quadra de tênis, paralela à rua Sabará, e, ao lado da casa, uma grande estufa, onde eram cultivadas flores e samambaias, completavam a parte de lazer dos jardins. Nos fundos do terreno, no alinhamento com a rua Maranhão, foram construídas duas cocheiras, garagem e quartos para o jardineiro e o cocheiro. As dependências do porteiro ficavam junto ao portão principal.

Residiam na Vila Penteado o proprietário e sua mulher, d. Ana Lacerda Franco, filha dos barões de Araras e irmã do senador Lacerda Franco, e três de seus filhos: Sílvio e Armando, ainda solteiros, e Eglantina, casada com Antonio Prado Jr. As duas outras filhas, Antonieta e Stella, eram vizinhas. Antonieta, a mais velha das três, casara-se, aos 15 anos, com Caio Prado, e veio morar no número 3 da av. Higienópolis, na chamada Vila Antonieta. Doad a por seus pais, a casa também foi pro-



Fachada principal da “Vila Penteado”, voltada para a avenida Higienópolis. *Il Brasile e gli italiani*, Fanfulla, São Paulo, 1907.

jetada e construída por Carlos Ekman, em 1904. Nesse mesmo ano, Stella ficou noiva do irmão de Caio, Martinho Prado Neto, primos de Antonio Prado Jr. Casaram-se pouco depois, indo residir ao lado de Antonieta.

Dessa forma, Antonio Álvares Penteado mantinha seus filhos, genros e netos a seu redor. A família reunia-se habitualmente, no hall e na sala de bilhar.

As salas “Maria Antonieta” e “Luís XV” eram reservadas para as grandes recepções e banquetes, dados ao som de orquestras e servidos por criados de libré. Após o falecimento do industrial, em 1912, que motivou o retraimento de sua mulher, não foram muitos, mas memoráveis. Receberam ampla cobertura da imprensa nacional e argentina, as festividades comemorativas da visita oficial do ex-presidente da Argentina, general Júlio A. Roca, a São Paulo, em 1907. Considerado grande amigo do Brasil, devido à sua política de aproximação, foi calorosamente recebido pelos brasileiros. Por terem colocado sua residência à disposição do governador Jorge Tibiriçá, os Penteados hospedaram o general, sua família e comitiva, durante os três dias que passaram em São Paulo. A Vila, embandeirada, ficou iluminada durante três noites. Nos jardins, acenderam-se milhares de lâmpadas coloridas. Na última noite, a 19 de março, o general e sua comitiva, no terraço, receberam uma ovação dos estudantes da velha Academia.



Saguão mobiliado da Vila Penteado, decorado ao gosto inglês. *Il Brasile e gli italiani*, Fanfulla, São Paulo, 1907.



Sala "Maria Antonieta". *Il Brasile e gli italiani*, Fanfulla, São Paulo, 1907.



Sala de jantar da Vila Penteado, com móveis entalhados, feitos no Liceu de Artes e Ofícios. *Il Brasile e gli italiani*, Fanfulla, São Paulo, 1907.



"Sala Luís XV". *Il Brasile e gli italiani*, Fanfulla, São Paulo, 1907.

No dia 6 de junho daquele ano, com a presença do barão Raimundo Duprat e do cônego Manfredo Leite, conhecido orador sacro, entre outros convivas, foi oferecido um banquete em homenagem ao marquês de Cavalcante. Este trazia de Roma o pergaminho em que Pio X conferia o título de conde a Antonio Álvares Penteado.

Muitos parentes da família moravam no bairro Higienópolis. Fernando Pacheco e Chaves e, depois, seu irmão Raul, residiram na casa de nº 597 da avenida Higienópolis, até 1918, quando se tornou residência de sua filha, Maria Helena, e de seu marido, Eduardo da Silva Ramos. O escritor Paulo Prado veio morar na casa de nº 617 da mesma avenida, recentemente demolida, que ficou famosa porque nela se reuniam intelectuais e artistas participantes da Semana de Arte Moderna, de 1922. Plínio Prado vivia próximo à casa de Stella Penteado. Assim, o círculo dos Penteados, apesar de numeroso, compunha-se antes de parentes do que de amigos.

Entre os amigos que frequentavam a Vila Penteado, destaca-se Alberto Santos Dumont, companheiro de Sílvio e Armando, tendo morado no apartamento que os irmãos possuíam em Paris, perto de Saint-Cloud. Entusiasmados pelas inovações científicas, compartilhavam com o amigo o gosto pelos experimentos aéreos, e chegaram a efetuar vários voos em balões e aeroplanos. Sócios do *Aero Club* da França, eles mesmos desenhavam seus balões e estudavam a composição de seus aviões, encomendados a de Lachambre, o construtor que trabalhava para Santos Dumont. Em 1908, Armando expôs com sucesso um de seus aviões, na exposição do *Grand Palais*, de Paris. Sílvio é considerado um dos primeiros homens que viram São Paulo do alto. Em 1905, vagou, sobre os paulistas atônitos, durante três horas, num balão esférico, sobre os paulistas atônitos, e desceu em Mogi Mirim. A eles, juntava-se Antonio Prado Jr., que, no começo do século, em companhia de Eglantina e Santos Dumont, subiu num balão em Saint-Cloud que o levou até a Bélgica.

Esse mesmo grupo foi pioneiro do automóvel. Um dos primeiros carros que entrou em São Paulo veio conduzido por Sílvio e Antônio Prado Jr., em companhia de alguns amigos, em 1903. Três anos depois, Sílvio venceu o circuito de Itapecerica, ao volante de um Fiat e, em 1908, Antonio repetiu a façanha, dirigindo um Delage, e realizou a excursão a Santos. Em 1916, ele, Sílvio, Armando, Santos Dumont, Luís Fonseca e Pedro Luís Pereira de Souza fizeram a viagem de auto a Ribeirão Preto.

A Vila Penteado, que mantinha carruagens, cocheira e cavalos, abrigava também automóveis. Nela coexistiram duas eras, uma agonizante e que, no entanto, por volta de 1911, ainda concorria com a presença dos bondes da Light e dos mil automóveis que já existiam pelas ruas de São Paulo.

Enquanto Sílvio, Armando e Antonio Prado realizavam suas experiências e aventuras, ou começavam a se ocupar das indústrias do conde, a Vila Penteado povoava-se de netos. Com Maria Helena e Jorge, que ali moravam, reuniam-se os quatro filhos de Antonieta e os três de Stella. Outro neto, o décimo, vivia na França, com a avó materna. Animavam os jardins, usavam a quadra de tênis, brincavam no porão e até no hall. O escritor Caio Prado Jr., filho de Antonieta, lembra-se de que ele e seus primos demonstravam, entre si, sua agilidade, passando pelos vãos das colunas de madeira que sustentavam a escadaria do saguão. A brincadeira era tão habitual, que, mesmo depois de moços, quando se reuniam na casa dos avós, havia sempre alguém que os desafiava a fazê-lo.

As crianças ficavam aos cuidados de governantas alemãs ou suíças, que foram responsáveis pelos conhecimentos de alemão dos Prados e Penteados. Uma delas, dona Paula, marcou de forma acentuada a infância de Carlos e Caio. Enquanto sua figura surge ameaçadora nos desenhos de Carlos Prado, intimidando o pequeno, Caio lembra-se de que chorou quando dela se despediu. As reminiscências infantis desse mundo encantado vivido na Vila Penteado inspiraram ao artista vários desenhos,



Ramo de café entalhado em diversos pontos da decoração de madeira do *hall*, indica a origem da riqueza do proprietário. Foto da autora, 2012.



Motivos vegetais brasileiros entalhados nos móveis da sala de jantar: goiabas com suas folhas. Foto da autora, 2012.

reunidos num álbum editado em Paris, em 1952. Mais tarde, quando Antonio Prado, prefeito da cidade do Rio de Janeiro, comprou a casa de d. Veridiana, que ficou fechada durante algum tempo, até ser restaurada, as brincadeiras se estenderam à “casa nova”, como passaram a chamá-la, onde iam jogar futebol.

Nessa época, várias circunstâncias já haviam concorrido para alterar a vida em família. Depois da morte de Antonio Álvares Penteado, ocorrida em Paris, Sílvio, de volta da Europa, onde estudou, ficou à testa dos negócios e começou administrar o imenso patrimônio construído pelo pai. A exemplo de Sílvio, Armando casou-se com uma francesa, d. Annie. Em 1920, a neta Maria Helena casou-se, deixando a Vila, e foi morar nas proximidades. Seus pais, em 1924, mudaram-se para a casa que pertencera à d. Veridiana.

Martinho e Stella Prado venderam sua casa a Flávio Uchoa e passaram a viver numa casa de três andares, na avenida Higienópolis, em frente à rua Itacolomi, hoje demolida. Quando a Vila Antonieta foi derrubada, por volta de 1930, para ceder lugar à nova construção, a família de Caio Prado mudou-se, provisoriamente, para a ala da Vila em que morara Antonio Prado Jr. Os outros netos estudavam em São Paulo, na Europa, ou já estavam se casando. Yolanda e seu marido ainda residiram algum tempo em companhia da avó, assim como Martinico, casado com d. Atte.



Nos cantos do piso do saguão, em mosaico, veem-se as iniciais do proprietário: Antonio Álvares Penteado. Foto da autora, 2012.

À Vila Penteado, vincula-se ainda a infância dos bisnetos de Antonio Álvares Penteado. Eram 15 e viviam nas proximidades. Sob a vigilância das babás, passavam o dia brincando nos jardins, mas todos os dias, sempre às 11 horas, tinham uma obrigação a cumprir: iam beijar a mão da bisavó, que os aguardava no terraço.

Após a morte de d. Ana Álvares Penteado, em 1938, a Vila permaneceu fechada durante cerca de dez anos, até que os herdeiros decidissem seu futuro. Os bisnetos, entretanto, continuavam a brincar nos jardins e, às vezes, faziam abrir a casa, para ensaiar e fazer apresentações de seu teatrinho. Os espetáculos eram dados no hall, e a plateia era composta por pais, que pagavam os ingressos.

Finalmente, os terrenos ao redor da Vila foram loteados entre Antonieta, Stella, Maria Helena Prado, Sílvio e Armando. Em 1947, os dois últimos adquiriram as partes da casa que cabiam aos demais herdeiros, para doá-la à Universidade de São Paulo, com o objetivo expresso de que nela funcionasse a Faculdade de Arquitetura, recém criada na Escola Politécnica.

Dessa forma, terminava a história da Vila Penteado como residência, cujo passado ainda ecoa com carinho na memória dos descendentes de d. Ana e Antonio Álvares Penteado. Assumia o prédio uma nova função, a de abrigar as instalações da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Pau-

lo. Tal solução, além de oportuna, foi uma das mais felizes para a Vila, responsável, mesmo, por sua conservação. Apesar de sufocada e desambientada pelos vários prédios construídos a seu redor, foi graças à nova função que se preservou – ao contrário do destino sofrido pelos palacetes de Higienópolis e da avenida Paulista –, persistindo em São Paulo como remanescente mais importante do estilo *art nouveau* - representativo de uma época da economia e da arquitetura paulistas.

Bibliografia

Entrevistas e arquivos consultados:

Arquivo Histórico Municipal “Washington Luís”
Caio Prado Jr.
Honório Álvares Penteado
Maria Helena Prado Ramos
D. Olga Ekman Simões
Penha Müller Carioba
Eng. Sílvio Jaguaribe Ekman

Livros:

BRUAND, Yves: *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Trad. Ana M. Goldberger. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.
BRUNO, Emani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo: metrópole do café (1872-1918)* – São Paulo de ago-

ra (1918-1954). Edição especial sob o patrocínio da Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, 3 vols.

Impressões do Brasil no século XX. Londres etc. Lloyd's Greater Britain Publishing Company Ltda, 1913.

Jornal Fanfulla: Il Brasile e gli italiani, São Paulo, 1907.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro de arquitetura no Brasil*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

TRANSCORRE amanhã o primeiro centenário do nascimento do Conde Álvares Penteado. *Folha da Manhã*. São Paulo, 2 fev. 1952.

Nota do Autor:

Texto extraído do Catálogo: HOMEM, Maria Cecília Naclério; MACHADO, Lucio Gomes (Coord.). *Vila Penteado*. Universidade de São Paulo e Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976, pp. 70-76. Revisto em 2012.

Maria Cecília Naclério Homem

Formada em Letras Neolatinas e mestre em História, ambas pela USP, e doutora em "Estruturas Ambientais Urbanas" pela FAUUSP. Autora dos seguintes livros: *Higienópolis - Grandeza de um bairro paulistano*, 2ª ed. 2011, *O palacete paulistano*, 2ª ed. 2010, e *O prédio Martinelli*, 1984, esgotado. Com Lúcio Gomes Machado coordenou o *Catálogo Vila Penteado*, 1976.

VILA PENTEADO: A INSPIRAÇÃO DE UMA IDEIA

Edgard Tadeu Dias do Couto



É evidente a importância e o poder criativo, muitas vezes até persuasivo, que exercem as imagens. Particularmente na Arquitetura, em que a prática formativa, fortemente apoiada na leitura desse suporte, sempre foi um instrumento no qual os profissionais se apoiaram, para a compreensão das realizações do passado, assim como das tendências técnicas e estéticas mais recentes, visando à construção e o enriquecimento do repertório técnico e estético, na busca de uma autonomia pessoal da linguagem no projeto.

Curiosamente, foi em um desses exercícios de leitura, no caso do livro *Vienne: Architecture 1900*, (BORSI e GODOLI: 1985), que se encontrou, na então Hungria de finais dos oitocentos, um projeto que, em sua concepção plástica, tinha uma vinculação intensa com o edifício do arquiteto sueco Carlos Ekman (1866-1940). Ao serem comparadas as imagens daquele projeto húngaro com as da Vila Penteado, torna-se inevitável questionar até que ponto se confirmaria a inspiração de uma ideia, na concepção formal e estética do arquiteto, para a proposta do palacete de Higienópolis.

Neste caso específico, comparando-se minuciosamente as imagens de ambas as propostas, uma irreversível coincidência se confirma. O fato singular, a julgar pela análise atenta da imagem da elevação principal dos edifícios, assegurará que eles são equivalentes. A famosa Vila Penteado (1902-03) – tida como pioneira e um

dos mais inspirados exemplares do *art nouveau* paulistano e brasileiro –, é uma edificação que guarda profunda similaridade com o projeto, denominado *Schloss Esterházy*¹, de 1899, de autoria do arquiteto vienense Carl Maria Georg Joseph Urban (1872 – 1933).

Passado um natural estranhamento inicial, não se deveria considerar tal fato como algo extraordinário, ou que pudesse desmerecer as já consagradas qualidades de pioneirismo apostas à Vila Penteado, já que o exercício da arquitetura do *fin de siècle* no Brasil documenta inumeráveis exemplos da produção de edifícios burgueses altamente inspirados, ou até literalmente apropriados, de consagrados exemplares europeus.

Além do mais, é plenamente reconhecida dos arquitetos essa prática, tão comum na cidade de São Paulo de finais dos oitocentos e início dos novecentos, não dando margens a eventuais dúvidas. Se assim não fosse, bastaria reavivar as filiações presumidas de edifícios famosos, ainda hoje presentes aqui, como o palacete Campos Elíseos, o solar da baronesa de Tatuí, ambos no bairro de Campos Elíseos, como também o palacete de dona Veridiana Prado – a Vila Antonieta –, no bairro de Higienópolis, entre outros.

Na realidade, a novidade do estilo trazido por Ekman (1866-1940), que, posteriormente, seria desenvolvido com maior vigor criativo por Dubugras (1868-1933), naquele momento, contrapunha-se violentamente à



Palacete Penteado
Fonte: Cartão Postal, Guilherme Gaensly

aventada “mesmice” caracterizada pelo ecletismo previsível e *naïf* que vigorara na cidade de São Paulo, desde as duas últimas décadas do século dezenove e princípio dos noventa. Na maioria das vezes, produzido pelos mestres de obras imigrantes – os *capomastri* ou *muratori*, ou resultado de uma produção arquitetônica um pouco mais sofisticada e pretensiosa, realizada por um seleto grupo de engenheiros arquitetos estrangeiros, como Domiziano Rossi, Breni e Micheli, ou nacionais, como Ramos de Azevedo, que, àquela altura, monopolizavam o padrão de gosto arquitetônico da nascente burguesia paulistana (v. DEBENEDETTI e SALMONI, 1953: 40).

Assim, ninguém poderá desmerecer o ineditismo de Carlos Ekman, juntamente com Victor Dubugras, na introdução do novo vocabulário *art nouveau*, possibilitando uma contribuição semântica à cultura arquitetônica praticada àquela época, na cidade de São Paulo, acompanhada de realizações menores de outros arquitetos, como Micheli, Somaruga, Sachetti e Chiappori, que, de maneira bem menos ortodoxa, priorizavam as características decorativas, em detrimento do aprofundamento das relações espaciais típicas do novíssimo estilo.

Fazendo suas, as reflexões de Motta, PALLAMIN (2002: 134) afirma que, se, na Europa, o exercício do *art nouveau*,

[...] estava ligado às origens do liberalismo e do nacionalismo. Aqui aportou como mercadoria exótica. Acompanhou a insegurança de nossa industrialização, nos primeiros anos da República. Acabou por sofrer completa revisão e se incorporou à nossa vida, dentro daquilo que Oswald de Andrade chamou a nossa “capacidade antropofágica”.

Buscando-se o equilíbrio entre o onírico e a contenção: a *Sezession*

Não caberia, aqui, uma digressão histórico-crítica detalhada, a respeito das origens e características do *art nouveau* na Europa, e nem a descrição profunda acerca de suas várias vertentes, de resto já profundamente conhecidas e analisadas pela historiografia de Arquitetura. Basta que se detenha o olhar apenas nas características espaciais, volumétricas e decorativas, observáveis na Vila Penteado, que, desta forma, com o auxílio de Daher (*apud* PRADO, 1976: 38), se corroborará a filiação das fachadas desse edifício aos conceitos arquitetônicos praticados no *art nouveau*, especificamente em sua vertente austríaca *Sezession*, que, na descrição apresentada pelo arquiteto: “[...] assegura várias relações desse tipo: fachada de movimentação discreta, mas contínua: sime-



Schloss Esterházy Der Architekt VI, 1900
Fonte: Borsi e Godoli, 1985

tria dos volumes principais, traços característicos de Wagner e seus discípulos”.

Ainda segundo Daher (*apud* PRADO, 1976: p. 35 - 36), Otto Wagner, estando vinculado a compromissos acadêmicos, já que era professor e diretor da Academia de Arte de Viena,

[...] manifestou o ideal que pregava, com uma arquitetura que mantinha a simetria e a severidade das formas neoclássicas, mas racionalizava sua comunicação visual, reduzindo-a à bidimensionalidade, operando no plano e devolvendo à linha a tarefa de articular os volumes.

Esse fato leva Daher a concluir que “Por esse aspecto, a escola austríaca, incluindo Hoffmann e Olbrich, é vista, malgrado seu nome dissidente – *Sezession* –, como um esforço de ampliação da tradição, mais que de ruptura”.

À especificidade sinalizada por Daher e relacionada à produção de Otto Wagner, podem-se aduzir as considerações de Borsi e Godoli (1985: 51), afirmando que aquele arquiteto já apresentava uma linguagem arquitetural amadurecida e inovadora, entre 1898 e 1910 (ano em que Wagner se distanciará da *Sezession*). Isso os fará perceber, da análise dos projetos realizados ou não pelo arquiteto, dentro do período citado, que

[...] voiant le dépassement du binôme un peu simpliste des deux cultures, du caractère rituellement officiel du premier Wagner, reflet des rites formels de la Vienne impériale. Il s’y amorce un discours plus libre, polyvalent, qui aborde des combinaisons géométriques libres et des nouveautés volumétriques hardies: oscille entre les deux pôles constitués par ses jeunes élèves Olbrich et Hoffmann, la fluidité des courbes et la scansion géométrique des carrés; résume et synthétise les lignes allégoriques, fantastiques et novatrices de la *Sécession*; offre au formalism irrationnel la consistance d’une structure solide, des symétries rigoureuses, d’une réexploration sérieuse du concept même d’ “academie”.²

Curiosamente, o projeto de Joseph Urban para Esterházy será criado no mesmo ano de 1899, em que Wagner aderirá de vez ao novo estilo da *Sezession*. Considerando-se que Urban, assim como Olbrich (1867-1908) e Hoffmann (1870-1956), foi aluno da *Spezialschule Akademie der bildenden Künste*, de Viena, pode-se aventar uma provável relação de sintonia e proximidade do citado arquiteto com os postulados e ideários arquitetônicos abraçados por Otto Wagner (1841-1918), Joseph Maria Olbrich e Josef Hoffmann,

no âmbito da nova estética, lançada em 1897 naquela cidade, tendo como figura de proa o artista Gustav Klimt (v. BORSI e GODOLI: op.cit. 1985: 46).

Um pouco à frente, a posição presumivelmente destacada de Urban na *Sezession* vienense será confirmada com sua participação ativa na fundação da *Hagenbund*³, à época, a terceira maior associação de artistas vienenses, da qual foi o primeiro presidente, em 1906.

Voltando à proposta para a fachada do *Schloss Esterházy*, seus atributos ecléticos – integrados por elementos compositivos de inspiração neoclássica e barroca –, contidos em uma volumetria e simetria rígidas, confirmará à edificação uma síntese tectônica estreitamente vinculada à nova escola vienense. Analisando-se os desenhos de Urban para o interior daquele edifício, confirma-se, ainda, sua total sintonia de gosto, senão um franco alinhamento à linguagem *Jugendstil*⁴. Além disso, verifica-se, em sua busca voltada a uma forte interação da decoração parietal com o design de mobiliário – com guarnições e entalhes decorativos das portas, assim como os demais adereços executados em madeira –, uma expressão marcadamente influenciada nas soluções observáveis para a decoração de alguns espaços interiores da *Villa Friedman*, em *Hinterbrühl*, de 1898-9, idealizada pelo jovem Olbrich, à época granjeando muitos admiradores e seguidores.

A procura de um elo possível entre Urban e Ekman

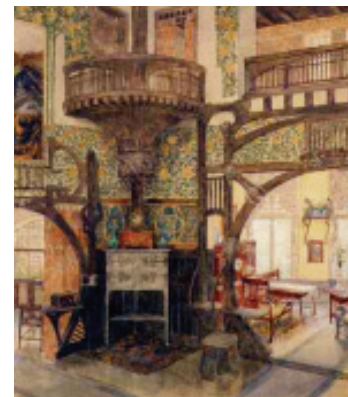
Concordando-se que são similares, o desenho da elevação frontal do *Schloss Esterházy* e o da Vila Penteadado, como encontrar um elo que indique a anterioridade de conhecimento da proposta de Joseph Urban por Carlos Ekman? Para melhor entendimento da questão, caberia aqui uma sintética digressão acerca das características da produção arquitetônica exercitada por Carlos Ekman em São Paulo. Segundo Lemos (v. LEMOS: 1989), Ekman produziu pouca arquitetura em

São Paulo. Se forem inventariados os edifícios projetados pelo sueco, entre eles a Vila Antonieta, a Casa Alemã e o teatro São José, com exceções devidas à Vila Penteadado e à Escola Álvares Penteadado, marcadamente inspiradas na arte nova, perceber-se-á um conjunto de realizações caracteristicamente ecléticas, o que recomendaria confirmar-se a inexistência de um interesse especial por um alinhamento estético mais profundo do arquiteto com o novo estilo.

O desapego estilístico da parte de Ekman poderá, ainda, ser corroborado, com a percepção de Motta (apud PRADO, 1976: 92), que, discorrendo sobre a produção arquitetônica do arquiteto, afirmará que

O estudo das obras de Ekman revela, mesmo, o trabalho de um construtor consciencioso, tirando – como bom sueco – partido das estruturas de madeiras, nos telhados ou nas escadarias. [...] É curioso que um arquiteto com preocupações estruturais, com experiência nos Estados Unidos e no seu país natal, tenha realizado um dos primeiros edifícios 'art nouveau' em São Paulo.

A percepção do estudioso, expondo uma sutil desconfiança quanto à fidelidade de Ekman ao *art nouveau*, forçosamente o levará à intuição de que uma possível determinação estilística do projeto da Vila Penteadado tenha sido decorrência de uma vontade expressa do conde Penteadado (1844-1947), naquele momento, tomando contato e se encantando com a estética da arte nova, tão em voga na Europa. Um possível deslumbramento da parte do industrial, provavelmente resultante de sua visita à Feira de Paris de 1900, consagrada ao *art nouveau*, tendo expostos no Pavilhão da Áustria, entre outros, os desenhos e projetos de Joseph Urban. Outra possibilidade estaria ligada a um fato, tão comum em São Paulo à época, que era a livre circulação de grande número de revistas estrangeiras de arquitetura, subsidiando fortemente a criatividade dos arquitetos aqui radicados.



Aquarela do interior do Castelo de Esterházy, Hungria, 1899
Fonte: Gerlach and Schenk Publisher

O arquiteto sueco poderia ter estabelecido contato prévio com o projeto para Esterházy, anteriormente publicado em revistas internacionais, como *Der Architekt VI* e a *Interieur I*, ambas de 1900, e *Interieur II*, de 1901, todas apresentando litografias e aquarelas da proposta arquitetônica para aquele *Schloss*. A utilização frequente das publicações internacionais poderá, ainda, ser reforçada, tomando como base o depoimento de Motta, que afirma ter encontrado, entre os livros do arquiteto sueco, um grande álbum – *Wiener Neubauten in Style der Sezession. Zeite Serie: Fassaden, Details, Haushore, Vestibüle*, de 1904 (op. cit, 1976: 92), que, embora não contenha o projeto citado, confirma o acesso de Ekman às publicações europeias sobre o tema.

Breve análise comparada entre Estherhazy e a Vila Penteadado

Confrontando-se as imagens das elevações dos dois edifícios, fica mais nítida a profunda analogia da concepção formal da Vila Penteadado frente à organização das volumetrias que compõem a elevação frontal da proposta para o *Schloss Esterházy*, seja pela resultante volumétrica alcançada por ambas, no que diz respeito à organização dos quesitos ritmo e proporção, assim como pela solução de ordenação, articulação e diálogo dos vários elementos constituintes dos conjuntos, incluindo-se aí os

anexos; ou pela movimentação e simetria obtida dos volumes em plano, hierarquicamente rebatidos, nos quais os vários blocos associados, ora realçados, ora recuados, fazem intuir uma linguagem que busca tirar partido do rico potencial dos efeitos de contraste entre superfícies de sombra e luz, tendo como desejo evidente o de se alcançar um maior efeito de dramaticidade e expressividade para a composição dos edifícios citados.

Curiosamente, se confirmada, para o conjunto de massas dessas arquiteturas, a contundência de uma proximidade compositiva invulgar, o mesmo não ocorrerá quanto às decisões decorativas observadas por ambos os arquitetos.

Na elevação do *Schloss Esterházy*, profusamente ornamentada, revelar-se-ão alguns dos atributos mais caros às obras da fase sezessionista de Urban, patente em sua produção naquele momento, caracterizada pela expressão de liberdade incontida da linha e do ornamento, com forte viés caligráfico, coroando envasaduras, expandindo-se e dominando o plano, traduzindo um sentimento de verdadeiro terror ao vazio, sintetizando o prazer incontido do arquiteto pelo desenho, sobrepondo-se a autonomia expressiva do objeto arquitetônico.

Já em Ekman, a decoração dos planos parietais externos da Vila Penteadado, diferente de Urban, primará por uma utilização parcimoniosa e elegante de linhas espi-raladas e sinuosas, de elementos vegetais em relevo;

assim como de reentrâncias nos estratos do revestimento, contendo elementos geométricos abstratos, ora emoldurando ou demarcando vãos, ora valorizando planos cegos, vértices das volumetrias, platibandas e extremidades salientes dos alçados, alguns em relevo, outros reentrados, os últimos aos moldes de um pseudoesgrafado.

É possível confirmar-se aí a grande diferença de inspiração entre os dois arquitetos citados. Em Urban, alguns dos elementos artísticos justapostos à fachada de Esterházy se anunciam como um eco distante das soluções decorativas mais sóbrias utilizadas por Otto Wagner. Esse fato sugere uma forte tendência a um alinhamento às decorações oníricas, típicas da linguagem olbrichiana. Já com a leitura atenta dos elementos decorativos existentes nas fachadas da Vila Penteado, confirma-se a opção por uma contenção compositiva, com uma disposição metódica e refletida na utilização do adereço e do grafismo decorativo. Esse gesto de Ekman, infere-se, evidenciará certo caráter de protagonismo, por ele pretendido, ao acontecimento arquitetural, enaltecendo-o frente aos possíveis arroubos da imaginação decorativa e da criatividade incontrolada, tal qual o desejo anteriormente defendido por Wagner (v. BORSI e GODOLI, 1985: 51).

Realçadas as proximidades e as aporias existentes entre as elevações dos dois edifícios, cumpre enaltecer outro aspecto que vincula fortemente a inspiração da Vila Penteado, ou sua similaridade com Esterházy. Trata-se do saguão nobre, um dos mais belos ambientes internos da Vila.

Maria Cecília Naclério Homem (*apud* PALLAMIN, 2002: 70), analisando as características de ordenação e organização dos ambientes internos daquele edifício, deduzirá que, em São Paulo,

Nos palacetes do começo do século surgiu uma grande novidade, a qual, ao que tudo indica, teria sido introduzida por Ekman. Por influência do art nouveau, recém-chegado à capi-

tal, os halls com pé-direito duplo cresceram e vieram ocupar a posição central dos edifícios, recebendo a escadaria um cuidado especial, que lhe conferia movimento e beleza.

Bastará apenas uma confrontação rápida das imagens daquele hall executado por Urban, registrado por meio de aquarela com visão interior de Esterházy, para que se desvanescam dúvidas sobre a fonte inspiradora de Ekman quanto à sua idealização. O saguão mencionado, do ponto de vista de sua unidade espacial e estilística, singularizado por uma rica movimentação e interpenetração espacial e desejo de conectividade entre os dois níveis do pé-direito duplo, não deixam dúvidas quanto à sua essência tipológica.

Após essas constatações, cumpre indagar em que momento o arquiteto sueco se afasta de seu registro inspirador, buscando uma vontade própria de individualidade de desenho e de libertação expressiva, frente a concepções de Urban.

Ao observar as aquarelas que apresentam os interiores de Esterházy, fica indelével o desejo do arquiteto vienense, de busca de uma atmosfera de intimidade, acolhimento, recolhimento e simplicidade - simbolicamente reforçada pela utilização do mobiliário de inspiração *Biedermeier*⁵ -, assim como de privacidade e distanciamento da realidade cotidiana, certamente solicitadas pelo cliente. A isso se aduzem, também, os atributos ornamentais lá aplicados, imprimidos de forte tom bucólico, realçados pela decoração *Jugendstil* arborescente, espraçando-se das guarnições, dominando as aduelas dos vãos em direção aos panos de paredes, em caráter ascendente, ensejando um cenário onírico, que poderá ser traduzido na busca de uma reaproximação romântica, uma interação possível, pretendida àquela época, entre cultura e natureza.

Em contraposição à exuberância e inspiração marcadamente cenográfica de Urban, encontrar-se-á, na releitura daquela imagem, transposta aqui por Ekman, uma maior parcimônia e contenção ornamental, com a

qual se infere que o arquiteto sueco perseguirá a busca de um equilíbrio mais harmonioso entre a inscrição e o diálogo, do ornamento frente à materialidade dos planos de parede. Acrescente-se a isso o alcance de uma relação mais equilibrada, de interdependência e complementaridade, entre o ornamento e seu suporte (paramentos arquiteturais), excetuando-se, apenas, certo aspecto disjuntivo, resultado do estranhamento causado pelas pinturas acadêmicas de De Servi (1841-1947) e Oscar Pereira da Silva (1865(?)-1939).

No saguão da Vila, diferente da simplicidade almejada na proposta de Urban, buscar-se-á o desejo de demonstração de potência e poder de seus moradores, confirmada nas dimensões e articulações propostas para o volume, explicitando um desejo da monumentalidade. Cláudio Gomes (*apud* PRADO: 1976:123-124) já confirmara o caráter referencial daquele espaço, afirmando que

Num primeiro momento, enquanto o edifício é “casa”, residência, moradia, o grande “hall” central é lugar de dupla significação: formal e simbólica. Formal enquanto articulação família-sociedade (é o “lugar” onde a família “recebe”), e simbólica enquanto articulação classe-sociedade (o “lugar” é onde esse revela o estatuto de classe do morador). Enquanto espaço de grande significação formal, aí se davam as atividades de recepções formais aos visitantes, de entretenimento etc. Enquanto “espaço simbólico” por excelência, era ali que se exibiam os valores culturais na monumentalidade do espaço interno, na sua equipamentação (lareiras inglesas, candelabros, lustres e estatueta importadas etc) [...].

A Vila Penteado sintetizará o poder de adaptação de Ekman, como tantos outros arquitetos daquele período, às novas contingências, dos programas e estilos arquitetônicos demandados pela elite paulistana do início do século XX.

Sua capacidade de releitura das novas tendências arquitetônicas e sua adaptabilidade às contingências locais ver-se-ão corroboradas, por fim, nas considerações de Yves Bruand (PRADO, 1976; *apud* BRUAND, 1971: 51), para quem

Ekman soube inspirar-se nas realizações europeias e nas alterações da época sem ser um imitador servil⁶: a síntese feliz que conseguiu efetuar entre a simetria absoluta do estilo “Sezession” e a audácia, a liberdade de invenção dos mestres belgas é a primeira prova da segurança de sua escolha, de seus dons de assimilação, de suas faculdades criativas.

Uma pequena síntese sobre a trajetória americana de Joseph Urban

Apesar de seu acidental entrelaçamento com a proposta da Vila Penteado, a história do engenheiro e arquiteto Joseph Urban certamente se inscreve no âmbito de um movimento de diáspora, comum à trajetória de muitos profissionais europeus. Como tantos outros, aqueles arquitetos e urbanistas buscaram refúgio das graves atribuições sociais, econômicas e políticas, observadas em alguns países de seu continente, naqueles primeiros anos do século XX. Todos eles buscavam o ambiente de tranquilidade necessário ao desenvolvimento de seus talentos, oportunidades profissionais e pessoais que teriam, como contrapartida das condições advindas do processo de desenvolvimento e estabilização geral dos Estados Unidos da América.

Antes de partir, Urban já havia firmado seu talento no ambiente profissional da Viena de *fin du siècle*, com a execução de vários projetos, destacando-se os do palácio do vice-rei do Egito, na cidade do Cairo (Palácio Abdin, 1891), e sua proposta para o Palácio de Esterházy, em São Abraão, na Hungria (1899), e o Pavilhão da Áustria, instalado durante a Exposição Universal de Saint Louis de 1904 (Louisiana, EUA).

Em 1911, Urban passa a residir definitivamente nos Estados Unidos, exercitando, então, uma atividade profissional multifacetada (arquiteto, cenógrafo, ilustrador e designer), responsabilizando-se pela execução dos desenhos de painéis artísticos de cenários teatrais (*Ziegfeld Company*), cenários para filmes (*William Randolph Hearst's Production Company*), até uma extensa gama de projetos de arquitetura, destacando-se aqueles para o clube de tênis *Mar-A-Lago* (*Palm Beach*, 1925-26); *Ziegfeld Theatre* (Nova Iorque, 1926-27); o *Magazine Building*, atual *Hearst Tower*, na *Eighth Avenue*, de propriedade do empresário Randolph Hearst (Nova Iorque, 1929), restaurado e revitalizado em 2005, com a adição sobreposta de uma torre de autoria de Norman Foster (1935); o delirante *Gingerbread Castle*, em *Hamburg* (Nova Jérsei, 1929); assim como um de seus últimos e mais expressivos projetos, o da *New School for Social Research*, na *66 West 12th Street* (demolida na década de 60), também em Nova Iorque (1930), entre outros.

Na avaliação do conjunto de sua produção arquitetônica da fase norte-americana, evidenciar-se-á um alto grau de liberdade formal e expressiva, percebendo-se melhor a produção de um arquiteto avesso a qualquer desejo de sua inscrição em uma possível corrente arquitetônica. Efetivamente, em decorrência de sua profunda criatividade, Urban praticou um ecletismo transbordante, inspirado nas mais diversas tendências estilísticas, instituindo uma linguagem arquitetônica marcadamente pessoal e única, dentro do contexto da arquitetura norte-americana do período.

Uma visão retrospectiva confirmará, na obra de Urban, além de seu incrível domínio da representação gráfica, uma personalidade movida por uma criatividade esfuizante, inconstida e onírica, e embasada por um profundo simbolismo. Isso se confirma com os argumentos do professor Arnold Aronson, que, ao discorrer sobre as habilidades do arquiteto, aproxima-as da realização da noção de *Gesamtkunstwerk*, isto é, da busca de uma arte total, de um ideal que reivindicaria, ao fazer artístico, a incorporação simbiótica das mais varia-

das expressões presentes no campo da arte. Ainda para Aronson (2000: 5), apesar de o arquiteto vienense nunca ter aventado tal termo, talvez por desconheçê-lo,

*In an interview in 1913 Urban described Inszenierung – the German word for the total effect of the theatrical event, equivalent to the more prevalent French term mise en scene – in terms that reflect the influence of the Wagnerian Gesamtkunstwerk [...]*⁷

Sua rica trajetória criativa, exemplificada em seu vasto, diversificado e onírico conjunto de obras, será objeto de vários livros. Um deles, de Aronson, com o título verdadeiramente inspirado, sintetizará Joseph Urban enquanto o “*Architect of dreams*”. Considerando a trajetória e obras de Urban: o arquiteto de sonhos, não haverá melhor definição.

Notas

¹ Castelo Sterházy, local da proposta de projeto de Urban, originalmente pertencente a uma das mais aristocráticas famílias húngaras, localizado em St. Abraham, em Dioszegh.

² “... considerando o fato de situar-se além do binômio um pouco simplista das duas culturas, do caráter ritualmente oficial do primeiro Wagner, reflete os ritos formais da Viena Imperial. Imita um discurso mais livre, polivalente, que contempla as combinações geométricas livres e as inovações volumétricas ousadas: oscila entre os dois polos constituídos por seus jovens alunos Olbrich e Hoffmann, a fluidez das curvas e a decomposição geométrica dos quadrados; resume e sintetiza as linhas alegóricas, fantásticas e inovadoras da *Sezession*; oferece ao formalismo irracional a consistência de uma estrutura sólida, simetrias rigorosas, uma exploração séria do próprio conceito de ‘academia’.”

³ *Hagenbund* ou *Künstlerbund Hagen*: grupo de artistas dissidentes da tradicional Cooperativa de Artistas da Academia de Artes Decorativas da Áustria - *Künstlerhaus*, formado em 1899, fundado por Joseph Urban, tendo como integrantes Albert Gütersloh, Franz Wiegler, Oscar Kokoschka e Egon Schiele. Suas ideias foram ventiladas pela publicação *Künstlerbundhagen*.

⁴ *Art nouveau* em sua expressão *Jugendstil*: derivação germânica do estilo ocorrente em outros países europeus no século XIX (Áustria - *Sezession*, Itália - *Liberty*, França - *Floreal*, entre outros.)

Etimologicamente, o termo *Jugendstil* tem sua origem na palavra *Junge* (juventude), tendo sido originariamente denominação dada à revista inspiradora do movimento *art nouveau* na Alemanha, denominada *Jungen*. Já em Viena, a veiculação do estilo será iniciada pela revista *Vers Sacrum*.

⁵ Estilo *Biedermeier*: Mobiliário surgido na Áustria, no início do século XIX, refletindo profundas transformações políticas, econômicas e sociais (unificação dos países de língua alemã, com a criação da Confederação Germânica, industrialização, ascensão e primazia da burguesia). Resultou dos avanços técnicos na área da marcenaria (manufatura) e da necessidade de maior disseminação de mobília mais resistente e sem grandes rebuscamentos artísticos, resultando em um estilo de características híbridas, mesclando plasticamente as linguagens típicas do mobiliário rural tradicional, com o mobiliário urbano. Algumas soluções plásticas desse estilo, como a utilização de entalhes e detalhes decorativos sinuosos, anteciparão o *art nouveau* em sua vertente germânica (*Jugendstil*).

⁶ Grifo meu.

⁷ “Em uma entrevista, em 1913, Urban escreveu ‘*Inszenierung*’ – termo alemão para descrever a encenação do evento teatral e equivalente ao termo francês mais prevalecente *mise-en-scène* –, no que tange ao reflexo da influência do *Gesamtkunstwerk* Wagneriano.”

Bibliografia

ARONSON, Arnold. *Architect of dreams*: The theatrical vision of Joseph Urban. Mirian and Ira D. Wallach Gallery / Columbia University: New York, 2000.

BORSI, Franco; GODOLI, Ezio. *Viene: Architecture 1900*. Paris: Flammarion, 1985.

DEBENEDETI, Emma; SALMONI, Anita. *Architettura italiana a San Paolo*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1953.

FABRIS, Annateresa (org). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.

LEMOS, Carlos. *Alvenaria burguesa*. São Paulo: Nobel, 1989.

PALLAMIN, Vera (coord.). *Vila Penteado: 100 anos*. São Paulo: FAUUSP, 2002, 171 p.

PRADO, Maria Naclério Homem; MACHADO, Lúcio Gomes (coords.). *Vila Penteado*. São Paulo: FAUUSP, 1976, 136 p.

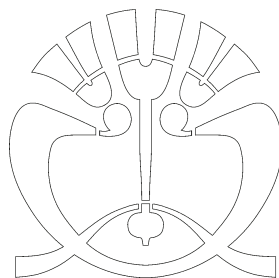
TOLEDO, Benedito Lima de. *Vila Penteado*: Registros. São Paulo: FAUUSP, 2002.

Sites

ARCHITECT OF DREAMS: The Theatrical Vision of Joseph Urban. Mirian And D. Wallach Gallery / Columbia University In the City of New York, 2000. Disponível em <URL: <http://www.columbia.edu/cu/lweb/eresources/archives/rbml/urban/architectOfDreams/origPub.html>>; acessado em 20.08.2007.

Agradecimentos especiais
Aos professores doutores Murillo Max (falecido) e Fábio Marins Gonçalves pela colaboração, respectivamente, na leitura e na pesquisa.

Edgard Tadeu Dias do Couto
Arquiteto, professor de Técnicas Retrospectivas do Centro Universitário FIAM-FAAM e cursando o doutorado na FAUUSP.



AVILA PENTEADO – SIGNIFICADOS PAISAGÍSTICOS

Silvio Soares Macedo



A Vila Penteado, uma das obras mais significativas de Carlos Ekman, e hoje um dos mais importantes totens dos arquitetos paulistas, tem um significado em termos urbano-paisagísticos bem diferente de seu valor arquitetônico. Mais que um edifício *art nouveau*, ou o “adorado” prédio da velha escola de Arquitetura, foi um marco na paisagem do bairro Higienópolis. Este, além de se construir na mais moderna área residencial do início do século em São Paulo, continha os maiores palacetes desse período da capital paulistana, sendo, por este fato, documentado fartamente nas crônicas fotográficas do período.

A Vila Penteado e o bairro de Higienópolis

O final do século XIX caracteriza-se por significativas transformações nos padrões urbanísticos das grandes cidades brasileiras e, portanto, de suas paisagens (em especial nas suas áreas residenciais).

A partir dos bairros das elites, os subúrbios ricos de Cosme Velho e Laranjeiras (no Rio de Janeiro), ou os Campos Elíseos, em São Paulo, espalha-se pelas cidades um novo padrão de moradia – o edifício isolado no lote –, simbolizado pela figura do palacete.

Este surge inicialmente nas chácaras urbanas, ao redor dos grandes centros, onde as velhas sedes de chá-

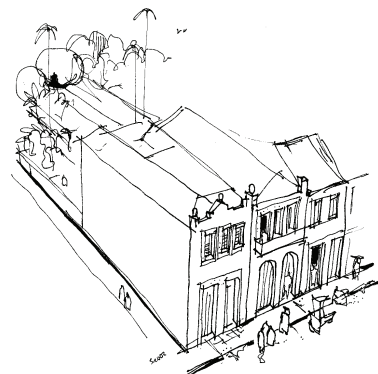
caras são remodeladas ou substituídas por novos edifícios de caráter urbano, na maioria das vezes copiados de manuais importados, ou projetados por arquitetos estrangeiros, cercados por belos parques e jardins, de estilo inglês ou francês.

O palacete é uma figura totalmente urbana e se torna o elemento base de constituição morfológica do bairro moderno brasileiro do período, que substitui gradativamente o padrão colonial de urbanização, que privilegiava o edifício geminado.

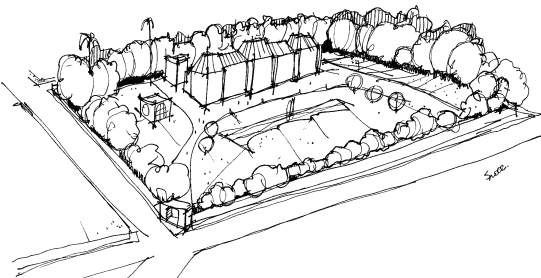
Esta figura, a princípio ocupando parte dos lotes dos novos bairros residenciais, consolida-se, no início do século XX, como um padrão de modernidade, associado aos desejos das camadas ricas, de morar em bairros residenciais especialmente construídos para tal, com ruas arborizadas e calçadas, iluminação pública e praças ajardinadas.

Os novos bairros, inspirados inicialmente nos *boulevards* franceses, têm suas avenidas principais, de calçadas largas, ladeadas por palacetes construídos nos mais diferentes estilos de ecletismo, e eram geralmente implantados em malhas em xadrez. Bairros assim construídos, balizados por uma avenida principal, foram comuns nas cidades da chamada *Belle Époque* e eram encontrados tanto na América como na Europa.

A Vila Penteado se insere nesse novo contexto urbano, de fim e início de século, e foi erigida ao longo da



Desenho 1 - O lote colonial
Desenho: Silvio Soares Macedo



Desenho 2 - O palacete isolado no lote
Desenho: Silvio Soares Macedo

Planta 1- Planta geral do bairro de Higienópolis. No lote maior, no canto à esquerda, foi enguida a Vila Penteado, em 1903, pela família Penteado.
Arquivo: Silvio Soares Macedo

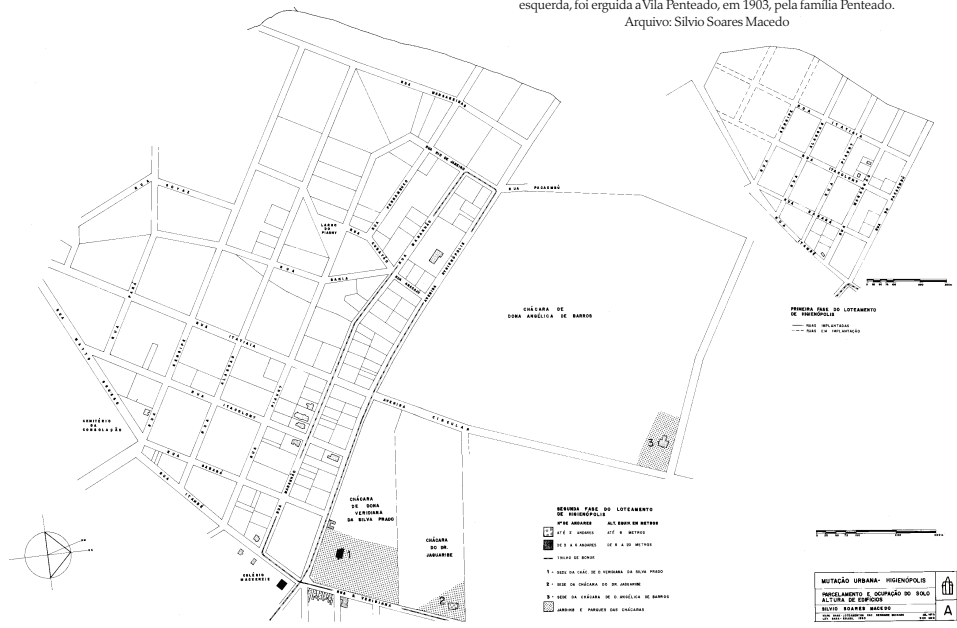


Foto 1 - Foto do pôster de programa do lançamento de Higienópolis. Em primeiro plano a Vila Maria – chácara de d.Veridiana Prado -, em segundo, a av. Higienópolis e, logo acima, a gleba da Vila Penteado.

avenida principal do bairro de Higienópolis, a área residencial mais moderna de São Paulo na época.

A abertura desse bairro, em 1896, praticamente ao mesmo tempo em que a avenida Paulista, marca um momento de inflexão da história urbana de São Paulo. Pela primeira vez, um loteamento residencial foi cuidadosamente projetado e implantado, para usufruto das elites. Os bairros dos Campos Elíseos e Santa Efigênia, apesar de tradicionalmente ocupados pelas camadas ricas do estado, os chamados “barões do café”, não possuíam estruturas urbanas tão modernas, sendo seu assentamento em muito similar aos dos velhos modelos coloniais.

Higienópolis foi totalmente desenhado para um público exigente de modernidade. Todos os lotes eram grandes, os recuos eram obrigatórios, tanto os laterais como os frontais, o que, de imediato, garantia uma configuração paisagística especial para a área. Todas as ruas eram calçadas e arborizadas (as principais, com plátanos), e ainda foi edificado um belvedere – o terraço Germaine –, ao fim da avenida Higienópolis, e reservada uma área para uma grande praça – a futura praça Buenos Aires.

O bairro tinha um núcleo principal – o Higienópolis original –, também denominado de *Boulevard Burchard*, que foi estruturado em torno de dois eixos – a avenida Higienópolis e a avenida Itatiaia (atual Angélica). A este

núcleo, acresceram-se informalmente algumas áreas vizinhas, das chácaras de propriedade de d. Angélica de Barros e de d. Veridiana Prado, que foram loteadas copiando o padrão urbanístico de Higienópolis, e tendo sua malha viária associada à malha deste último.

O bairro de Higienópolis, consolidado, serviu de modelo, de padrão de aceite para outras propostas urbanas inovadoras, como os bairros-jardins abertos pela Cia. City, a partir da segunda década do século XX, na própria São Paulo, que associaram novos padrões de arruamento e ajardinamento aos já consolidados modelos de Higienópolis.

Este bairro, como muitos outros construídos posteriormente para as elites, organiza-se em torno da figura da avenida principal – na qual se desenvolve toda uma vida urbana, possibilitando a formalização de novas formas de relacionamento social. Surge, então, no bairro e na cidade, a figura do corso, diário ou de carnaval, como uma nova oportunidade de relacionamento social.

Pela avenida Higienópolis, nas duas primeiras décadas do século, todo fim de tarde se desenvolvia um corso, o primeiro de São Paulo, no qual as famílias, a pé, a cavalo, em tálburis ou carros, iam e vinham, do seu início, junto ao colégio Mackenzie, até o seu final, no mirante do terraço Germaine (do qual, até os anos 60, se podia vislumbrar todo o vale do Pacaembu e muito mais além).

Desenho 3 - 1930: Residências no lado par da avenida. Trecho av. Angélica - rua Aracaju.
Desenho: Sílvio Soares Macedo

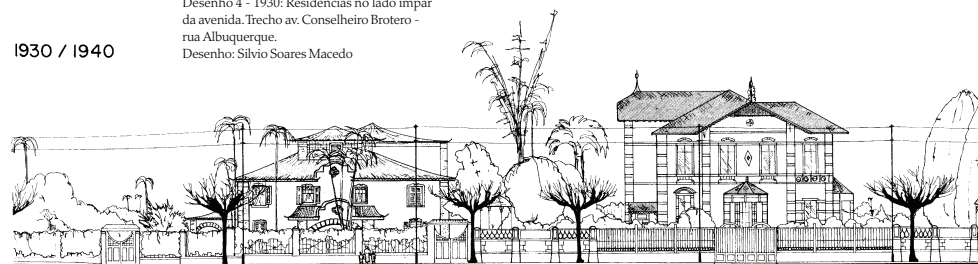


25 PROP MARTINHO BUCHARD
GERMAINE BUCHARD
RAUL CHAVES
EDUARDO RAMOS
MARIA HELENA PRADO RAMOS

27 PROP CHARLES WALKER
WEISS FLOG
PAULO PRADO
MARINETTI PRADO

1930 / 1940

Desenho 4 - 1930: Residências no lado ímpar da avenida. Trecho av. Conselheiro Brotero - rua Albuquerque.
Desenho: Sílvio Soares Macedo



86 PROP CASSIO MUNIZ DE SOUZA

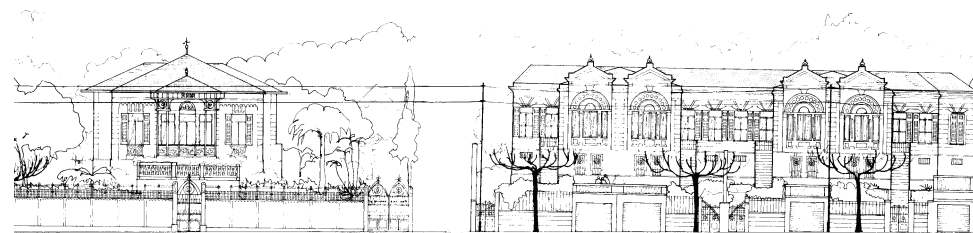
84 PROP ANTONIO ADOLFO AUGUSTO PINTO
Pe GASTÃO LIBERAL PINTO

1930 / 1940

Desenho 5 - 1930: Fachada da Vila Penteado.
Extraído do livro *Higienópolis e arredores*.
Arquivo: Sílvio Soares Macedo



01 RES CONDE ANTONIO ÁLVARES LEITE PENTEADO - VILA PENTEADO
R. ITAMBÉ



29 PROP ANTONIO AYMORÉ PEREIRA LIMA

31/33/35/37 RESIDÊNCIAS DE ALUGUEL



80/82 PROP ANTONIO ADOLFO AUGUSTO PINTO 78 PROP DR MANUEL PINTO TORRES NEVES
Pe GASTÃO LIBERAL PINTO FAMILIA PRADO FERREIRA

76 PROP J. HEISFOHN
FAMILIA JUNQUEIRA
OTAVIANO DE ALMEIDA PRADO



R. SABARÁ



Foto 2 - Vila Penteados, início da segunda década do século XX. Nesta imagem, a paisagem é acrescida de novos volumes edificadas, como a Vila Hell, o anexo da Vila Penteados etc. Arquivo: FAUUSP

Desenho 6 - Canteiros sinuosos, jardim romântico. Gramados e arvoredos emoldurando o prédio. Desenho: Sílvio Soares Macedo

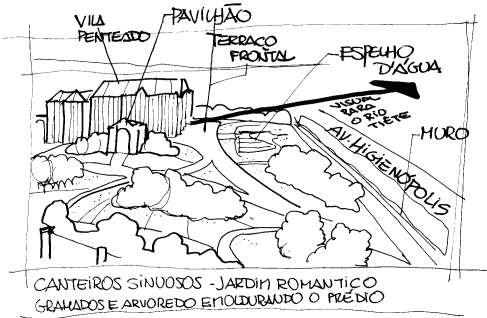
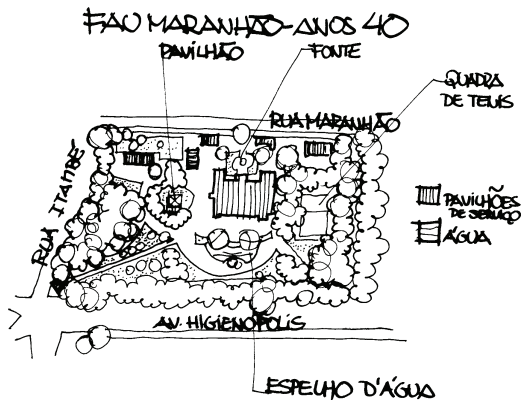


Foto 3 - Vista do parque e da sede da chácara Vila Maria. Arquivo: Sílvio Soares Macedo

Foto 4 - Foto aérea anos 40 - Terrafofo. Arquivo: Sílvio Soares Macedo



Desenho 7 - FAU-Maranhão - Anos 40. Desenho: Sílvio Soares Macedo

Pode-se afirmar que a avenida Higienópolis foi a primeira via pública a assumir, na cidade, caráter de “avenida-vitrine”, pois se constituía em um verdadeiro mostruário da arquitetura e do paisagismo moderno da época. Muitas outras surgiram mais tarde, como as avenidas São Luís, Brasil e Pacaembu.

Ao longo de toda a extensão da avenida Higienópolis, as famílias mais ricas erigiram seus palacetes, nos mais diversos estilos do ecletismo, do neoclássico ao neogótico, cujas fachadas eram valorizadas por jardins especialmente desenhados, acompanhando o estilo da casa.

AVila Penteados, ocupando a maior gleba do loteamento Burchard, um quarteirão inteiro do lado ímpar da avenida, torna-se, juntamente com a residência vizinha e fronteira – a Vila Maria, de propriedade de d. Veridiana Prado -, um conjunto arquitetônico e paisagístico único na cidade.

A Vila Penteados: Forma e implantação no lote, volumetria construída e jardins

O porte da propriedade, o estilo do edifício e seus jardins românticos transformaram-na, na época de sua inauguração (1903), em um marco urbano. Foi uma das maiores edificações construídas na cidade de São Paulo no início do século, e este fato, por si só, justificaria sua inclusão no rol dos símbolos urbanos da cidade,

pertencendo ainda a uma de suas famílias mais ricas, a do conde Penteados, proprietário de uma das grandes fortunas do estado e do país.

O edifício foi construído em meio ao terreno, elevado em relação à avenida e frontalmente demarcado por um grande espelho d’água, que se estendia, qual um morcego de asas abertas, por toda a sua fachada principal. A forma do lago, como as dos caminhos que cortavam toda a propriedade, lembrava vagamente as formas orgânicas do *art nouveau* da decoração do prédio, e toda a vegetação estava cuidadosamente alinhada em relação a eles. Era um jardim de natureza romântica, de forte influência anglo-saxônica, com grande gramado frontal emoldurando a fachada do palacete, e renques de árvores formando paredes laterais em relação ao edifício principal.

AVila abrigava, além do palacete, inúmeros outros prédios, pavilhão, cocheiras e alojamentos de empregados, isolados entre si e totalmente imersos no meio dos jardins, e, como novidade, uma grande quadra de tênis, um equipamento de lazer praticamente inexistente em tal tipo de residência na cidade.

O prédio estava totalmente voltado para avenida Higienópolis, na qual se localiza sua entrada principal, junto ao cruzamento da avenida com as ruas Itambé, Veridiana, Major Sertório e Maria Antônia, e para as laterais do lote não se voltava nenhuma fachada de im-

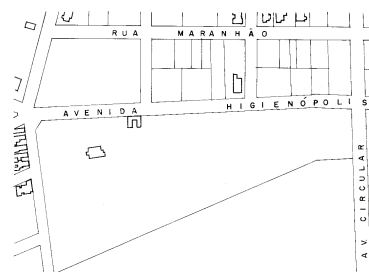
Mapas 2, 3, 4, 5 e 6 - A série de figuras mostra a evolução da ocupação da quadra da Vila Penteado, do ano de 1895, na época da inauguração do loteamento, até 1979 com sua total divisão em lotes.



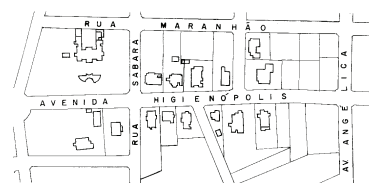
Foto 5 - A vegetação utilizada, ao contrário do que se veicula tradicionalmente, não era totalmente importada, sendo um híbrido de espécies nativas e exóticas, que compunham um cenário pseudo-europeu/romântico. Vista do lado esquerdo do jardim, tendo ao fundo o vulto do colégio Mackenzie.
Arquivo: Maria Cecília N. Homem



Foto 6 - Palacete de d. Stella Penteado, como se configurava na época de sua construção, na segunda década do século.
Arquivo: Sílvia Soares Macedo



1895



1920



1930



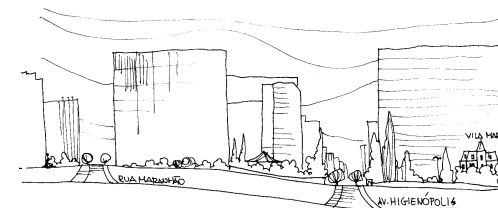
1957



1979



Desenho 8 - O terreno todo loteado, e a Vila cercada por prédios altos - 1992.
Desenho: Sílvia Soares Macedo



portância. Ao fundo do prédio, edificado em forma de U, configurou-se um pátio – um jardim íntimo da família, balizado por uma pequena fonte, que abrigava uma entrada secundária para a rua Maranhão.

Nos anos 20 e 30, os palacetes como o de d. Stella Penteado, na avenida Higienópolis, construídos com materiais mais nobres, mais próximos da via e com uma fachada mais destacada, ou os palacetes da avenida Paulista, mais visíveis e expostos ao público, tornaram-se os novos marcos residenciais da cidade. A Vila Penteado passou a um segundo plano, permanecendo, nas décadas seguintes, apenas como uma boa residência do bairro.

A própria forma de agenciamento dos jardins, cujo arvoredo rapidamente cresceu e pouco a pouco isolou visualmente o prédio em relação à avenida, aliada à construção de outros tantos e mais luxuosos palacetes na cidade e no próprio bairro, diminuíram rapidamente a importância da vila como marco urbano da cidade ou do bairro.

Reconfiguração - de 1947 a 2002

A transformação total da quadra se dá a partir do momento em que a família decide doar o prédio principal à Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (final da década de 40), e lotear todo o restante da propriedade, inclusive seus terrenos fron-

tais. Ao longo dos anos, o edifício da faculdade foi cercado por prédios de apartamentos, que substituíram os jardins, pavilhões, a quadra de tênis e os alojamentos da criadagem, desestruturando-se totalmente a morfologia primitiva da quadra.

A fachada posterior transforma-se em fachada principal, vários pavilhões são construídos nos recuos restritos do lote da faculdade, emparedando o volume principal. O edifício é então recodificado por gerações de arquitetos, que, a partir de sua intensa utilização como escola, atribuem-lhe novos valores estéticos e funcionais.

Analisando-se os espaços livres restantes no lote, e o próprio posicionamento do prédio em relação à quadra e ao bairro, tem-se que:

- a fachada adotada como nova frente do prédio, balizada pelo velho pátio da família com a fonte, constitui, para a vizinhança, quase uma praça ou *pocket park*, e os jardins ali existentes, sobras de um passado desaparecido, emolduram e qualificam tal espaço para o lazer de alunos e moradores do entorno;

- a demolição dos galpões e anexos, construídos ao longo dos anos, permitiu uma recuperação, ao menos plástica, da qualidade cênica dos recuos laterais e de fundo do prédio, de modo que este possa ser compreendido em toda sua integridade, em todas as suas fachadas, por seus usuários;

Foto 7 - Vista atual da antiga fachada principal da Vila Penteadó.
Foto: Silvio Soares Macedo/2002



Foto 8 - Vista do pátio de acesso da Vila Penteadó – um pocket park para o bairro.
Foto: Silvio Soares Macedo/2002

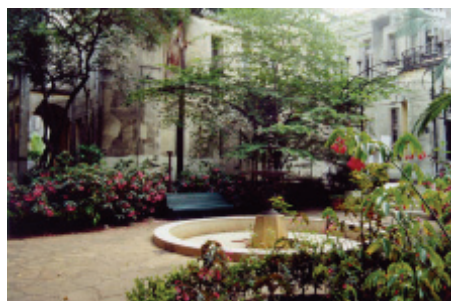
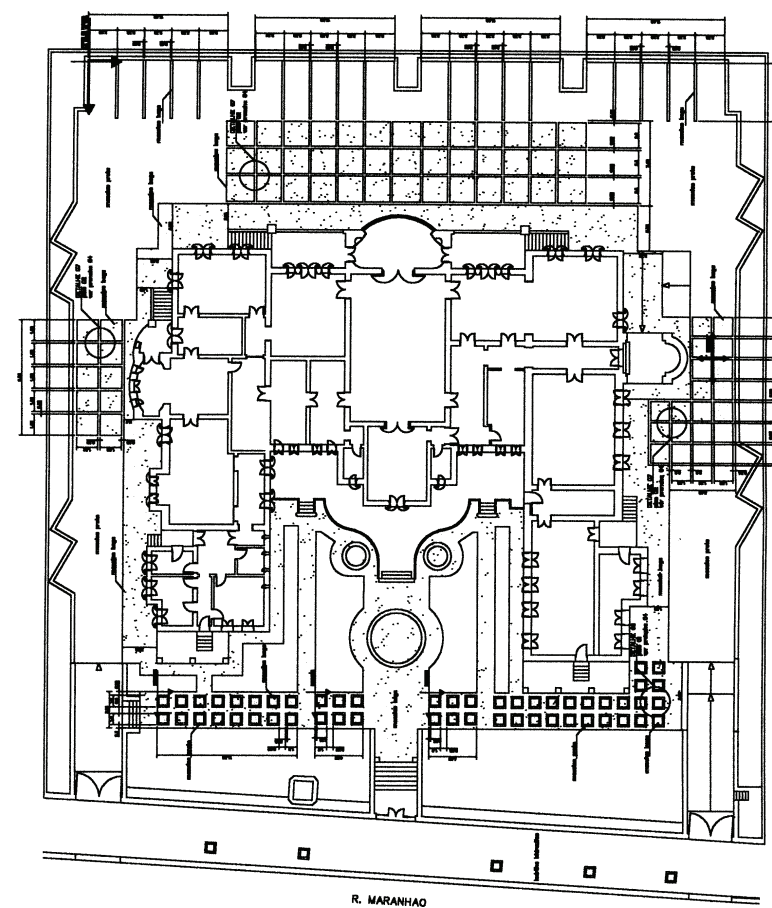


Foto 9 - Vista lateral da Vila Penteadó – As novas jardineiras, de formato geométrico, e os estacionamentos.
Foto: Silvio Soares Macedo/2002



Planta 2 - Planta geral dos novos jardins da Vila Penteadó - 1999.
Arquivo: FAUUSP



– a qualidade ambiental do edifício e seus espaços livres está perdida, em grande parte e para sempre, devido a seu cercamento por prédios de apartamentos, que inibem sua insolação e ventilação;

– para o bairro, a propriedade, edifício e espaços livres não têm e nem poderão ter o significado do início do século, mas continuarão como uma referência para a vizinhança, devido à configuração morfológica do edifício e de seus jardins;

– sempre será um referencial histórico da arquitetura da cidade, já que foi e é assimilado como tal por gerações de arquitetos e urbanistas, que são definidores de padrões de qualidade do patrimônio ambiental urbano da cidade.

Ao final dos anos 1990, foi parcialmente levada a efeito uma reforma dos espaços livres, seguindo um projeto dos professores Maria Franco e Sílvio Macedo, que visou eliminar as marcas dos galpões destruídos deixadas nos pisos, introduzir vegetação nas laterais e criar vagas formais de estacionamento.

O projeto não foi executado plenamente, pois os pisos laterais nunca foram implantados, assim como o plantio previsto. A reforma serviu apenas para tornar utilizável o espaço, principalmente nos corredores laterais e pátio de fundos.

Esse projeto não buscou recuperar um jardim perdido, impossível de ser feito em área tão exígua. Utilizou-se, como partido geral, a ideia de manutenção da

configuração do antigo jardim de entrada, e a criação, nas laterais e fundos, de configurações propositamente modernas e contrastantes com o estilo do casario. Criou-se, ao longo dos muros, um conjunto de caixas de plantas, premeditadamente altas, para se preservar a vegetação da invasão de automóveis, e contendo espécies que, no futuro, quando crescidas, deveriam formar um delicado impacto da massa edificada do entorno sobre os espaços livres configurados no lote.¹²

Bibliografia

CANABRAVA, Alice Piffer. As chácaras paulistanas: primeiros estudos. In: Associação dos Geógrafos Brasileiros, São Paulo, *Anais 1949-1950*, São Paulo, A.G.B. 1940-1950, t. 1, v. 4, p. 97-104.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. *Higienópolis: grandeza e decadência de um bairro paulistano*. São Paulo: Departamento de Patrimônio Histórico, 1980.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Alvenaria burguesa*. São Paulo, Nobel, 1985.

MACEDO, Sílvio Soares. *Higienópolis e arredores: Processo de mutação da paisagem urbana*. São Paulo: Pini/Edusp, 1987.

MACEDO, Sílvio Soares. *Quadro do Paisagismo no Brasil*. São Paulo: FAUUSP, 1999.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1983

Nota do Editor:

Publicado em *Vila Penteadó: 100 anos*, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 2002

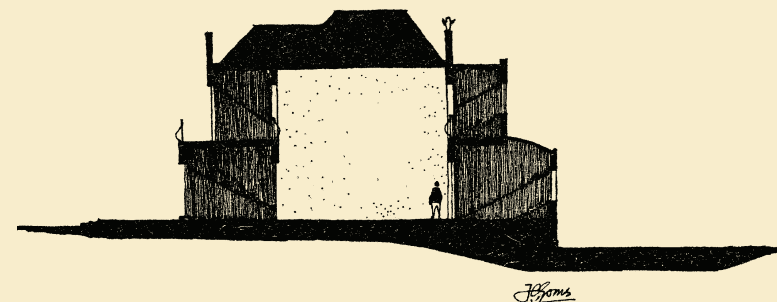
ISBN: 85-88126-35-4

Imagens: Acervo do Autor

Sílvio Soares Macedo

Professor titular do Departamento de Projeto e orientador do Curso de Pós-Graduação da FAUUSP.

A FAUUSP



FAUUSP, SUA CRIAÇÃO E FUNCIONAMENTO NA VILA PENTEADO

*Lauro Bastos Birkholtz
Brenno Cyrino Nogueira*



I - Introdução

Em meados do ano de 1948, era finalmente criada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Aparentemente simples, a criação da nova faculdade, pela Lei nº 104, de 21 de junho de 1948, aprovada pela Assembleia Legislativa do estado, era, no entanto, o resultado de uma longa série de iniciativas, entendimentos e providências, que haviam iniciado anos antes.

Um clima favorável já havia então surgido no país, para a renovação do ensino e a criação em novos moldes de escolas de Arquitetura, como a realidade estava a exigir, independentes das escolas de Belas-Artes e Engenharia. A realização, em 1944, do 1º Congresso Nacional de Arquitetos, pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), em São Paulo, amadureceu a consciência de um ensino autônomo de Arquitetura, como condição de consolidação e desenvolvimento da profissão.

Após o término da 2ª Guerra Mundial, o país viveu um próspero período de inovações políticas e florescimento cultural. Naquele mesmo ano de 1945, desmoronava o Estado Novo, eram eleitos um novo presidente da República e um Congresso Nacional, e, no ano que se seguiu, já entrava em vigor a nova Constituição. O otimismo e a confiança no futuro permeavam, de modo geral, os espíritos.

O Brasil ganhara prestígio no cenário internacional, tendo participado diretamente da conflagração mundial, e sua arquitetura projetara-se no plano internacional, como componente obrigatório da imagem do país.

No Rio de Janeiro, a Faculdade Nacional de Arquitetura passara por uma reorganização, em 1945, pouco antes da queda do Estado Novo¹. Em nosso estado, a Faculdade de Arquitetura Mackenzie foi criada oficialmente, em meados de 1947.

Na Universidade de São Paulo, maiores dificuldades, no entanto, teriam de ser vencidas, para a criação da nova escola. Tal pretensão, em primeiro lugar, implicaria, obviamente, na aceitação da ideia, por parte da própria direção da Universidade de São Paulo e, ainda mais, na concordância, por parte da Escola Politécnica, quanto à desativação do curso de Engenharia Arquiteto, existente naquela escola. Era preciso também que se contasse com um prédio para seu imediato funcionamento e, finalmente, realizar o encaminhamento de projeto e de lei de criação da nova faculdade à Assembleia Legislativa do estado, para sua discussão e aprovação.

Foram principais protagonistas desses acontecimentos, o professor Luiz Ignacio Romeiro de Anhaia

Mello, do curso de Engenheiro Arquiteto da Escola Politécnica, reconhecido como fundador da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, e os irmãos Armando e Sílvio Álvares Penteados, doadores do prédio da rua Maranhão, 88, para sua instalação e funcionamento. Inegavelmente, L. I. R. de Anhaia Mello foi articulador e esteve no centro de todo o processo.

Mas, antes de se examinar mais detalhadamente todos esses fatos, seria interessante deter-se, para maior clareza, nos antecedentes da fundação da faculdade.

II - Antecedentes da criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Dois pontos se apresentam, assim, como indispensáveis para a compreensão do surgimento da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo: a situação do ensino de Arquitetura na Universidade de São Paulo, sua necessidade de ampliação e adequação aos novos tempos; e as figuras de L. I. R. de Anhaia Mello e dos irmãos Armando e Sílvio Álvares Penteados.

À época da fundação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, o curso de Engenheiro Arquiteto da Escola Politécnica fazia parte de um conjunto de cinco cursos de formação de engenheiros, segundo organização adotada, desde 1940, pelo regulamento daquela escola, sendo, os demais, os de Engenheiro Civil, Mecânico, Eletricista e Químico. Mas o funcionamento do curso de Engenheiro Arquiteto já vinha de longa data, ou seja, da última década do século anterior, quando fora criado.

A Escola Politécnica foi criada no ano de 1893, segundo os anseios da sociedade paulista dos fins do século XIX e, curiosamente, sua formulação inicial não contemplava a área da Arquitetura. Na ocasião, o projeto politécnico visava com clareza apenas as Engenharias Civil, Industrial e Agrícola, traduzindo, diga-se

de passagem, aspirações até mesmo avançadas e coerentes com sua época, especialmente no que tocava ao desenvolvimento industrial do estado.

Mas esse modelo logo passaria por várias modificações, à procura de melhor ajustamento. Assim, o curso de Engenheiro Arquiteto não se fez demorar, sendo criado no ano seguinte, ou seja, com o novo regulamento da Escola Politécnica, adotado em 1894. Com o regulamento de 1894, deu-se também a criação do chamado “preparatório”, que precedia o curso propriamente dito, ambos com a duração de três anos. Convém registrar que o curso de Engenheiro Agrícola teve efêmera duração, tendo sido extinto em 1902, e o de Engenheiro Industrial manteve-se até 1915, quando também foi encerrado.

O ensino de Arquitetura funcionou, com essa organização, nada menos que 36 anos, ou seja, de 1894 até 1931, quando caíram os anos de “preparatório”, passando o curso a ter, daí por diante, a duração de cinco anos, assim se mantendo até seu encerramento.

Sua extinção deu-se de modo gradual, a partir da fundação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, em 1948, sendo diplomados, em 1954, os dois últimos engenheiros arquitetos, após uma longa trajetória de 60 anos de funcionamento.

O entendimento do ensino de Arquitetura, ao longo de todo esse tempo, em suas relações com as ideias e movimentos arquitetônicos, é uma tarefa que mereceria estudo especial. Indubitavelmente, a sufocante predominância da técnica, bem próxima da Engenharia Civil, e falta de disciplinas reflexivas sobre a Arquitetura colocaram em um plano secundário o projeto arquitetônico, imobilizando o curso no tempo.

O pequeno número de profissionais formados era também uma das lacunas insistentemente apontadas no curso de Engenheiro Arquiteto da Politécnica, o que limitava a atividade profissional e facilitava sua prática por aqueles que não possuíam formação em Arquitetura, assim como o acobertamento de desenhistas e leigos.

Efetivamente, foram formados, durante toda a existência do curso, apenas 120 engenheiros arquitetos. Até o ano de 1947, às vésperas, portanto, da criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, a Politécnica formou 86 engenheiros arquitetos, resultando, assim, uma média inferior a dois profissionais por ano. Em alguns anos, sequer houve formandos, como no de 1946. A maior turma formada foi de sete engenheiros arquitetos, em 1940, e em 1948, ano da fundação da faculdade, apenas dois foram diplomados.

A história da fundação da faculdade, como foi dito, conduz necessariamente à marcante figura de Luiz Ignacio Romeiro de Anhaia Mello, engenheiro arquiteto formado pela Escola Politécnica, professor e histórico defensor das ideias urbanísticas em nosso país.

Nascido em São Paulo, em 23 de agosto de 1891, fez o curso secundário, de 1904 a 1908, no Colégio São Luís, de Itu, onde recebeu sólida formação humanista. Ingressou em seguida na Escola Politécnica, onde diplomou-se em 1913, tendo sido, naquele ano, o único formado pelo curso de Engenheiro Arquiteto. Em 1918, começou a lecionar na própria Escola Politécnica, sendo, em 1919, nomeado “lente interino substituto”, segundo a denominação da época.

Sua longa carreira no magistério, a partir daí, estendeu-se por 43 anos, até 1961, quando se aposentou compulsoriamente. E, mesmo nessa condição, continuou a dar, por muitos anos, sua contribuição ao curso de pós-graduação daquela escola.

Em 1926, foi nomeado professor catedrático por concurso, de Composição, I e II partes, da Escola Politécnica. Em 1928, lecionava Estética, Composição e Urbanismo, e, em 1933, Composição Arquitetônica e Urbanismo. Deve-se-lhe, desde então, o início do ensino do Urbanismo em nosso país, em molde sistemático e moderno, desvinculado da Engenharia Sanitária.

Uma vez criada a faculdade, deu aulas na cadeira de Teoria da Arquitetura, nos primeiros tempos de sua instalação, e, mais tarde, o fez, de 1952 a 1961, na cadeira de Urbanismo, do 5º ano.

Como homem público e administrador, possuía larga experiência e espírito inovador, tendo sido prefeito do município de São Paulo, em 1930/31, e secretário da Viação e Obras Públicas do estado, no governo de Fernando Costa. Foi também diretor da Escola Politécnica, em 1930, diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, em 1940, e vice-reitor da Universidade de São Paulo, em 1950, da qual era doutor *honoris causa*. Sua atuação como diretor do Fundo de Construção da Universidade de São Paulo (Fundusp) foi marcada por grande dinamismo e pela modernização do plano da Cidade Universitária. Seu falecimento, em 16 de janeiro de 1974, na Universidade de São Paulo, repercutiu grandemente nos meios intelectuais e políticos.

Os irmãos Armando e Sílvio Álvares Penteados, doadores do edifício para a criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, conhecido como “Vila Penteados”, foram personalidades marcantes na vida cultural e econômica de São Paulo.

Eram filhos de Antonio Álvares Leite Penteados, ou simplesmente, como era chamado, conde Álvares Penteados, a quem se deve a construção, em 1902, para sua residência e de sua família, do edifício doado à Universidade, originalmente com frente para a avenida Higienópolis, logo no início dessa via. O edifício possuía, assim, fundos para a rua Maranhão, onde atualmente se encontra sua entrada.

Homem de cultura, imbuído de ideia de modernidade e grandemente utilizada em sua época, o conde Álvares Penteados era um entusiasta do *Art Nouveau*, tão bem representado no projeto adotado para sua residência. A “Vila Penteados” foi então projetada e teve sua construção dirigida pelo arquiteto Carlos Ekman, radicado em São Paulo, que, além deste, projetou outros prédios para a família Penteados.

Era, o conde Álvares Penteados, personalidade de grande expressão na vida de São Paulo, na última década do século XIX e primeira do XX. Nasceu em Mogi Mirim, estado de São Paulo, e dedicou-se inicialmente

te à cafeicultura. Transferiu-se mais tarde para São Paulo, tornando-se também homem de negócios e industrial, pioneiro da indústria têxtil em São Paulo. Pessoa de iniciativa e de larga visão, fez construir o prédio do largo São Francisco, para ensino de comércio, onde teve início a Fundação Álvares Penteado.

Faleceu em 1912, na França, onde se encontrava em tratamento de saúde. Além de Sílvia e Armando, o conde Álvares Penteado tinha também as filhas Antonieta, Eglantina e Stella, casadas com membros da família Silva Prado. Ambos os filhos tiveram a vida marcada por realizações de grande significado na vida econômica e social do estado.

Armando Álvares Penteado, o mais novo dos filhos, notabilizou-se pela promoção das artes e da cultura, ele mesmo um artista, cultor do desenho, pintura e escultura, sendo grande sua afinidade com a Arquitetura. Foi o criador da Faculdade de Artes Plásticas e do Museu de Arte Brasileira, que deu origem à conhecida Fundação Armando Álvares Penteado, que atualmente congrega um conjunto de faculdades voltadas ao ensino das Artes, Engenharia, Economia e Administração. Sua morte, em 1947, foi uma grande perda e deu-se antes mesmo de que pudesse ver instalada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, para cuja criação tanto contribuiu.

Sílvia Álvares Penteado, o primogênito, preparou-se desde a mocidade para a atividade empresarial, estudou Comércio e Indústria em Londres. Foi sempre um partidário do processo tecnológico e entusiasta do automobilismo e da aviação. Com a morte do pai, com quem já trabalhava, mostrou-se um empreendedor dinâmico e capaz, na indústria, construção civil e outros ramos de atividades econômicas. Possuidor de grande experiência na área empresarial, era, ao mesmo tempo, um estudioso dos problemas econômicos do país, tendo sido também presidente da Fundação Álvares Penteado, responsável pelo ensino de Comércio e, mais tarde, de Economia e Ciências Administrativas. Presi-

diu também a Fundação Armando Álvares Penteado, iniciada por seu irmão. Faleceu em 1956, deixando vasta folha de serviços à comunidade paulista.

III - A doação da Vila Penteado à Universidade de São Paulo

Afeito às dificuldades da administração pública e possuidor de amplas relações de amizade, pôde, assim, Anhaia Mello levar adiante com sucesso o projeto de criação da Faculdade de Arquitetura. De seus contatos com os irmãos Álvares Penteado, pela grande sensibilidade deles para com os problemas do ensino superior e, especialmente, pela receptividade e envolvimento de Armando com a ideia, resultou a doação do prédio para a criação da nova faculdade. Seguiam, assim, uma verdadeira tradição de família, no alargamento do ensino e da cultura em São Paulo.

A efetivação da doação dependia, entretanto, da aceitação do prédio pela Universidade de São Paulo (USP), no que se achava também implícita a criação da faculdade. A proposta de doação do prédio então feita à USP consta do processo nº 9.163/46, da Reitoria da Universidade, tendo como proponentes os irmãos Sílvia e Armando Álvares Penteado. A aceitação por parte da Universidade efetivou-se por resolução do Conselho Universitário, aprovada em sessão de 24 de outubro de 1946.

Por outro lado, todo o processo de criação teria de passar necessariamente pela Escola Politécnica, onde, como já foi dito, funcionava o curso de Engenharia Arquiteto, uma vez que, além daquele curso, outro viria a funcionar, na mesma área, na Universidade. Assim, a efetivação da doação dependia também da aprovação, pela Congregação da Escola Politécnica, da criação da nova escola, o que implicava, por sua vez, na extinção do curso de Engenharia Arquiteto daquela Escola.

A discussão da Escola Politécnica, quanto à proposta da doação do prédio, deu-se na reunião da Con-

gregação de 24 de outubro de 1946. Era então diretor, o professor Paulo de Menezes Mendes da Rocha (gestão 1943-47), e o vice-diretor, Theodureto Henrique Ignacio de Arruda Souto (gestão 1943-47).

A extinção de um curso não era, como foi visto, novidade na Escola Politécnica, já tendo havido precedentes, do Engenheiro Agrícola e do Industrial. Assim, reunida a congregação, o teor das resoluções foi textualmente no sentido da “transformação do Curso de Engenheiros Arquitetos da Escola Politécnica na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, que foi criada nos moldes do padrão federal, representado pela Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro (1945):

- instalação do 1º ano do curso, em 1947, devendo funcionar, a partir de então, todas as cadeiras especializadas do curso de Engenheiros Arquitetos na Vila Penteado;
- criação do curso de Urbanismo, a partir do 2º semestre de 1947 ou 1948”².

A aprovação do Conselho Federal de Educação realizou-se de modo pacífico e sem dilações, de vez que, conforme ficou registrado, o curso vinha com o aval da Congregação da Escola Politécnica, substituindo o já existente naquela escola.

A doação do prédio só se efetivou, contudo, com a outorga da escritura pública, em 31 de outubro de 1946, portanto sete dias apenas após a reunião da Congregação da Escola Politécnica. Da escritura, constam como outorgantes doadores Sílvia e Armando Álvares Penteado, filhos de Antonio Álvares Leite Penteado. Sílvia e Armando tinham recebido metade do imóvel no inventário do conde Álvares Penteado, e a outra metade, de suas irmãs Antonieta e Stella, como consta da escritura de doação. O documento foi lavrado na residência de Armando Álvares Penteado, na rua Ceará nº 2, com a presença dos outorgantes doadores e do então reitor da USP, Antonio Almeida Pra-

do, tendo, como testemunhas, o diretor da Escola Politécnica, professor Paulo de M. Mendes da Rocha, o professor L. I. R. de Anhaia Mello, e mais Domício Pacheco e Silva e Ulisses Soares Cauby.

A doação foi feita mediante sete condições, constantes da própria escritura, destacando-se nos termos do documento:

*O prédio ora doado destina-se à instalação de uma Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, devendo para ela ser transferido o curso de Arquitetura, ora existente na Escola Politécnica de São Paulo. Esta Faculdade passará a denominar-se Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*³.

*Deverá figurar permanentemente como adendo à denominação dessa faculdade, em forma de subtítulo, os seguintes dizeres: “Instalada em 1947, no prédio da Vila Penteado, doado pelos irmãos Sílvia e Armando Álvares Penteado”, e tal subtítulo será inscrito na fachada principal da faculdade, e bem assim nos diplomas e papéis oficiais*⁴.

*A finalidade desta faculdade será, especialmente, proporcionar um curso de Arquitetura e Artes Complementares e um curso de Urbanismo, consoantes às normas geralmente adotadas em um estabelecimento congêner dos centros mais adiantados da matéria – isto em substituição aos respectivos cursos existentes na Escola Politécnica de São Paulo*⁵.

Outras condições de doação dizem respeito à substituição de prêmios anuais aos quatro alunos que mais tenham se distinguido nos cursos de Arquitetura e Urbanismo; e à utilização do prédio, após transferência da faculdade para a Cidade Universitária.

Uma vez concretizada a doação, foi encaminhado, logo em seguida, o Projeto de Lei nº 60, de 1948, dispondo sobre a criação da Faculdade de Arquitetura

ra e Urbanismo, de iniciativa do Executivo Estadual, acompanhado de mensagem governamental. Era então governador do estado, Ademar Pereira de Barros⁶, eleito para o período de 1947 a 1951, e o primeiro após a redemocratização do País.

Na mensagem à Assembleia Legislativa do estado, de 14 de março de 1948, no capítulo sobre a Universidade de São Paulo, o governador assinala que: “...deverá ser posta em funcionamento, ainda no corrente ano, a nova Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, cujo projeto será encaminhado a essa colenda Assembleia nestes próximos dias e cuja urgência nos permitimos”⁷.

No dia 13 de maio, o deputado situacionista Lino de Mattos levantou a questão em plenário, defendendo o projeto de lei que propunha a criação da nova faculdade. No dia seguinte, a matéria voltou à pauta, e o mesmo deputado chamou a atenção da casa para a necessidade de a faculdade vir a funcionar ainda naquele ano, por dois motivos: primeiramente, porque a doação do prédio estava condicionada a seu funcionamento naquele mesmo ano; em segundo lugar, porque já existia um grande número de candidatos inscritos, os quais, de outra forma, perderiam um ano de estudos.

Na verdade, quanto à exigência de funcionamento naquele ano de 1948, não havia uma determinação explícita no documento de doação do prédio, mas apenas a menção do ano de 1947, a ser posto nos dizeres que figurariam junto ao nome da faculdade, como data da sua fundação.

Durante os debates, o deputado Mota Bicudo lembrou que o legado do conde Álvares Penteado chegava a 18 milhões de cruzeiros, e que “o estado não poderia negligenciar e devia em tempo tomar as providências cabíveis para receber o que lhe compete”⁸.

O deputado Moura Andrade discursou... “justificando uma série de emendas apresentadas ao projeto, com as quais o sr. Lino de Mattos, em nome de sua bancada, concordou. Posto a voto o projeto, artigo por artigo, emenda por emenda, foi unanimemente apro-

vado, em segunda e da mesma forma em terceira discussões, na sessão extraordinária que se realizou à noite”, em 14 de maio de 1948⁹.

Entretanto, em 23 de maio de 1948, o governador do estado negou a sanção parcial ao projeto de lei aprovado, mediante um longo arrazoado, em ofício dirigido ao presidente da Assembleia Legislativa. Face às modificações introduzidas no projeto, dizia o ofício do governador: “Tudo aconselha, pois, no interesse da boa ordem e da eficiência do ensino, que se mantenha a distribuição das disciplinas em cadeiras e aulas, a que correspondem cargos a serem providos, na forma da legislação, por professores especializados”¹⁰.

Com isso, a aprovação da lei de criação da faculdade se prolongou por mais 30 dias, até sua efetivação pela Lei nº 104, de 21 de junho de 1948.

IV - A faculdade – da instalação à transferência para a Cidade Universitária

A organização do ensino adotada provém da própria lei de criação da faculdade, que estabeleceu basicamente o modelo de organização pedagógica, o qual orientou a escola, desde sua criação, até a Reforma de 1962. Este modelo foi posteriormente mantido sem alteração, quanto à estrutura de ensino, pelo 1º regimento da faculdade, instituído pela Lei nº 3.233, de 27 de outubro de 1955, promulgada pelo então governador do estado, Jânio da Silva Quadros. Durante todo o período que precedeu a aprovação do primeiro regimento, ou seja, por sete anos, a faculdade se orientou pelo regimento da Escola Politécnica, naquilo que fosse aplicável, conforme dispôs a lei de sua criação.

A organização, em linhas gerais, objetivava o ensino de Arquitetura e de Urbanismo, de acordo, aliás, com o próprio nome da faculdade, mediante dois cursos e conforme o modelo federal:

- O de Arquitetura, de graduação de cinco anos;
- e o de Urbanismo, de dois anos, que não chegou porém a ser instalado, embora seu funcionamento, de

acordo com a lei de criação da faculdade devesse se dar em 1949, um ano após a instalação do curso de Arquitetura.

O curso de Urbanismo, convém seja dito, era um curso normal da faculdade, com a finalidade de formar profissionais de Urbanismo, destinado, entretanto, a graduados de Arquitetura e Engenharia. Dizia a lei de criação da faculdade que o curso de Urbanismo era acessível aos portadores de diploma de engenheiro arquiteto ou engenheiro civil, mediante a prestação de concurso vestibular¹¹.

Segue-se a organização adotada em ambos os cursos:

CURSO DE ARQUITETURA

Organizado segundo a lei de criação da faculdade, basicamente mantida de 1948 a 1962.

1º ano: 1 - Matemática Superior; 2 - Geometria Descritiva e Aplicações; 3 - Arquitetura Analítica; 4 - Composição de Arquitetura. Pequenas Composições; 5 - Normografia; 6 - Desenho Artístico; 7 - Plástica.

2º ano: 1 - Mecânica Racional; 2 - Materiais de Construção; 3 - Topografia. Elementos de Astronomia de Posição; 4 - Teoria da Arquitetura; 5 - Composição de Arquitetura: Pequenas Composições; 6 - Desenho Artístico; 7 - Plástica.

3º ano: 1 - Resistência dos Materiais e Estabilidade das Construções; 2 - Construções Cíveis. Organização dos Trabalhos e Prática Profissional. Higiene dos Edifícios; 3 - Física Aplicada; 4 - Mecânica dos Solos. Fundações; 5 - Composição de Arquitetura: Grandes Composições; 6 - Composição decorativa; 7 - Plástica.

4º ano: 1 - Concreto Simples e Armado; 2 - Economia Política. Estatística Aplicada. Organizações Administrativas; 3 - Hidráulica: Hidráulica

Urbana e Saneamento; 4 - Grandes Estruturas; 5 - Composição de Arquitetura: Grandes Composições; 6 - Legislação de Contabilidade; 7 - Composição Decorativa; 8 - Plástica.

5º ano: 1 - História da Arte. Estética; 2 - Arquitetura no Brasil; 3 - Urbanismo; 4 - Arquitetura Paisagística; 5 - Composição de Arquitetura: Grandes Composições; 6 - Composição Decorativa; 7 - Plástica.

CURSO DE URBANISMO

Não chegou, como foi dito, a funcionar, mas a organização pretendida era:

1º ano: 1 - Planologia: Evolução Urbana (1ª parte); 2 - Planologia: Análise Urbana; 3 - Planologia: Teoria e Prática dos Planos Regulares (1ª parte); 4 - Arquitetura Paisagística; 5 - Desenho Artístico; 6 - Plástica.

2º ano: 1 - Planologia: Evolução Urbana (2ª parte); 2 - Planologia: Análise e Sociologia Urbana; 3 - Planologia: Administração Municipal. Serviços de Utilidade Pública; 4 - Planologia: Teoria e Prática dos Planos Regulares (2ª parte); 5 - Composição Decorativa; 6 - Plástica.

A faculdade não pôde, logo após sua fundação, instalar-se na “Vila Penteado”, pois o prédio precisava ser adaptado a suas novas funções. O início de seu funcionamento dá-se na própria Escola Politécnica, onde foi realizado, sem tardança, o primeiro exame vestibular, resumindo-se o ano letivo da primeira turma apenas ao 2º semestre de 1948. As aulas eram dadas no próprio edifício Paula Souza, projetado por Francisco de Paula Ramos de Azevedo e concluído em 1899, na rua Três Rios, onde funcionava a Escola Politécnica, antes de sua transferência para a Cidade Universitária. Era então diretor daquela escola, o pro-

fessor Henrique Jorge Guedes (gestão 1947–1950). Mas a faculdade já tinha seu próprio diretor, o professor L. I. R. de Anhaia Mello, seu fundador, que se manteve no cargo de 1948 até 1951 e que exerceu também, cumulativamente, as funções de professor da disciplina nº 15 – Teoria da Arquitetura, do 2º ano da faculdade, por dois anos, e mais tarde a de professor da cadeira 23 – Urbanismo, do 5º ano do curso de Arquitetura.

Foram professores do 1º ano da turma de 1948 (1ª turma): Abelardo Reidy de Souza, Bruno Simões Magro, Eurico Cerutti, Felisberto Ranzini, Guilherme de Amaral Lira, João Augusto Breves Filho, João Batista Vilanova Artigas, José Maria da Silva Neves, José Octavio Monteiro de Camargo, Nelson da Silveira Leme e Pedro Moacyr do Amaral Cruz.

Em 1949, concluída a adaptação e mobiliado o prédio, deu-se a transferência da faculdade, permanecendo na Vila Penteado até 1970, quando passou para a Cidade Universitária.

Nos primeiros anos de funcionamento, o prédio era suficiente, e a escola nele se acomodou até com certa largueza. Talvez seja possível dizer, sem nenhum exagero, que jamais um prédio tinha se adaptado tão bem, em termos de escala, funções e ambiente, a uma pequena escola de Arquitetura. As turmas eram pequenas, e a própria arquitetura, revolucionária ao seu tempo, com seu ar alegre, não trazia a atmosfera grave, pesada e carregada de detalhes, dos outros estilos do passado.

Com o correr dos anos, novas turmas foram chegando, o número de alunos e professores aumentando, as atividades se multiplicando, e o prédio ficando pequeno. Primeiro, foi a construção do bar e restaurante, encostado ao muro do lado esquerdo, mais tarde o atelier, com quatro salas, tomou todo o fundo, e a oficina de maquetes, o lado direito.

Os primeiros anos da faculdade na “Vila Penteado” foram de grande agitação, culminando, por questão

da indicação de novos professores, em uma greve que durou praticamente todo o 1º semestre de 1950.

A faculdade estava, por assim dizer, estabilizada, na década de 50. Em 1953, diplomou-se a primeira turma, com 26 formandos. Eram os seguintes, os novos arquitetos: Antonio Luiz de Anhaia Mello, Ariovaldo Aviganon Veiga, Carlos de Almeida Vigal, Clementina Delfina Antonia de Ambrosis, Francisco de Paula Bicalho, Frejda Blinder, Fúlvio João Smilari, Helio Pasta, Henrique Soares de Vasconcellos Filho, Ijair Cunha, João Clodomiro Browne de Abreu, Joaquim Vicente Cordeiro Ferrão, José Bresser Brandão, José Silvestre Viana Egreja, Juvenal Waetge Júnior, Márcio Martins, Munéo Maeda, Natue Nomura, Paulo José Rodrigues Rosa, Percy Gandini, Roberto Pinto Monteiro, Roger Zmékhol, Romeu Solferini Neto, Thereza Katinsky de Karina e Pieleesz, Vicente de Paulo de Carvalho Collet e Silva, e Wilson Rodriguez de Moraes.

O primeiro regimento da faculdade, como já foi dito, surgiu tardiamente, em fins de 1955¹². Além da regulamentação de todos os aspectos relativos ao corpo discente, à organização do corpo docente e à administração da faculdade, o regulamento então adotado trouxe a tão desejada organização em departamentos, a serem definidos posteriormente, por Regimento interno.

Foi também por ele criado, anexo à cadeira nº 23, de Urbanismo, do curso de Arquitetura, um centro de pesquisa na área de Urbanismo, o Centro de Pesquisa e Estudos Urbanísticos da FAUUSP (CPEU). Esse centro foi instalado em 1956, funcionando ininterruptamente desde então, até por volta de 1970. Era dirigido pelo professor da cadeira nº 23, e contou com um quadro de técnicos da faculdade, além daqueles que trabalhavam sob o regime de contrato para trabalhos específicos.

Quanto à organização pedagógica, não houve, entretanto, com o novo regulamento, apreciáveis modificações, embora a experiência de ensino tivesse se

enriquecido grandemente, com influência especialmente nos programas e conteúdos das disciplinas. A denominação das disciplinas e a seriação permaneceram basicamente as mesmas, apenas com algumas modificações quanto a sua localização. Mas, nessa época, já se movimentavam forças que levariam à “Reforma do Ensino de 1962”, que resultou em sua organização formalizada pela Portaria GR nº 122, de 25 de novembro de 1963.

Foi um passo importante na atualização do ensino e sua entrosagem com a política de fortalecimento e adequação da profissão à realidade do país, com base nos “Encontros de Estudantes e Arquitetos”.

Mais uns anos decorridos, viriam as radicais transformações trazidas pela “Reforma de Ensino de 1968”, às vésperas da mudança da faculdade para a Cidade Universitária. A ela deveu-se a estrutura de ensino que basicamente vigora até os nossos dias, ou seja, a adoção das quatro linhas de ensino do 1º e 4º ano, que atualmente integram o Departamento de Projeto, e a criação do Trabalho de Graduação Interdisciplinar (TGI), no 5º ano.

Até 1972, após 22 anos de funcionamento, a faculdade formou 590 arquitetos, sendo 474 do sexo masculino e 116 do sexo feminino. Foram seus diretores, nesse período, os professores Luiz I. Romeiro de Anhaia Mello (1948-51), Lorival Gomes Machado (1961-64), Pedro Moacyr do Amaral Cruz (1965-68) e Ariosto Mila (1968-72).

Foi um período de vida da FAU marcado sempre por uma grande efervescência de ideias e intensa busca de caminhos para o ensino e a Arquitetura no País. Seria muito longa a rememoração de todas as iniciativas e movimentos, tanto da parte dos professores, como dos alunos, que marcaram essa época. Além do mais, a simples listagem resumida poderia incorrer em injustas omissões.

Com a transferência para a Cidade Universitária, no velho prédio apenas restaram, por algum tempo, o Centro de Pesquisa e Estudos Urbanísticos, também em sua fase terminal de atividades, e um caseiro zelador. Tudo caminhava para o abandono e o esquecimento da “Vila Penteado”, não fora a reativação de seu uso, com o curso de pós-graduação, e seu tombamento, como marco da Arquitetura e de toda uma época. Mas este já é um outro capítulo da história da FAUUSP.

V - Notas

¹ Decreto-Lei nº 7.918, de 31 de agosto de 1945.

² A ata da reunião encontra-se no livro de Atas nº 14, p. 60 e 61, da Congregação da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo.

³ Escritura de doação do prédio à Universidade de São Paulo, São Paulo, 2º Tabelião de Notas, livro de notas nº 766, fls. 66.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ GOVERNO do Estado de São Paulo, Mensagem apresentada pelo governador Adhemar de Barros à Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo: 14 de março de 1948. São Paulo, 1948, p. 165 e 166.

⁷ Idem.

⁸ DIÁRIO DE SÃO PAULO. Aprovado pela Assembleia o projeto de lei que cria a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 15 de maio de 1948.

⁹ Idem.

¹⁰ O ESTADO DE S. PAULO. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo: negada sanção parcial de projeto de lei que dispõe sobre sua criação. São Paulo, 28 de maio de 1948.

¹¹ LEI estadual nº 104, de 21 de junho de 1948. Dispõe sobre a criação, na Universidade de São Paulo, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Art. 3º. Parágrafo Único.

¹² LEI Estadual nº 3.230, de 27 de outubro de 1955. Dispõe sobre o Regulamento da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

Bibliografia

ASSOCIAÇÃO Brasileira de Escolas de Arquitetura. *Sobre o ensino de Arquitetura no Brasil*. ABEA: São Paulo, 1978.

BIRHOLZ, L. B. *O ensino do planejamento territorial no Brasil*. São Paulo, 1967.

PRADO, M. C. N. H. (Coord.). *Vila Penteado*. FAUUSP: São Paulo, 1967.

SANTOS, M. C. L. dos. *Escola Politécnica: 1894-1984*. Reitoria da USP/EPUS/EPUSP/FDTE: São Paulo, 1985.

UNIVERSIDADE de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Regulamento. São Paulo, Serviço de Documentação da FAUUSP, 1964.

Nota do Editor:
Publicado anteriormente em *Sinopses/MEMORIA*, SÃO PAULO, p. 3-11, 1993.

Lauro Bastos Birkholtz
Professor catedrático de Planejamento Territorial Urbano e Regional, aposentado, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (falecido).

Brenno Cyrino Nogueira
Professor assistente doutor, na área de Planejamento Urbano e Regional, do curso de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

AVELHA FAU

Flavio L. Motta



O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, na rua Maranhão, 88, não era escola, mas casa própria, onde o conde vivia com seus netos. E com quem lá ia, à Vila Penteado, que assim se nomeava, em homenagem à família. Era o conde Antonio Álvares Penteado, fazendeiro e industrial, duas coisas aparentemente distantes, mas que, na época, traduziam bem o ideal “de tirar da terra o aprimoramento instrumental da sociedade”. Dir-se-ia que o conde era fisiocrata. As três telas que estão no “hall” são testemunho dessas aspirações. Ali aparece a mulher índia tecendo; depois, a mulher dos tempos da colonização, e finalmente a mulher voando, gloriosa, na industrialização do século XIX. Afinal, muitas conquistas marcaram o desejo de emancipação da mulher em relação à atividade extrativa e fabril. Tanto elas, como as crianças, ganhavam menos e trabalhavam mais.

Quando chega o “fin du siècle”, elas voltam a ser cultivadas com doçura. É o “eterno feminino” de cronistas e escritores. Elas ornaram livros, vasos, objetos, paredes, conforme aparecem, ainda hoje, na “Vila Penteado”. Esvoaçantes, por vezes se confundindo com nuvens, ondas, folhagens, eram figuras que diluíam todos os limites entre as mentalizações dos procedimentos industriais e a natureza como “coisa dada”.

A sociedade da época teve esse fascínio, isto é, de mostrar seres humanos mediando a “matéria prima” e

a “vontade de forma”. A própria madeira, das árvores abatidas, volta a se contorcer pelo corrimão das escadarias, ou entre as voltas que emolduram bancos e portas. A escada, em seus lances, quer ser serpentina, por um festivo passeio por toda a casa. Rompe-se a simetria de todas as estabilidades. Embora, em grandes linhas, a planta residencial demonstre regularidade, há, aqui e ali, no interior, distorções e grandezas evocativas.

A grande sala de espelhos talvez conserve uma nostalgia de *Versailles*. Mas ela foi habitada por tantos *bric-à-bracs*, *bibelots*, móveis de estilo, entre tapetes, instrumentos musicais, que se diria ser a sala dos pertences. Quem a visitava, via o quanto se tinha. Era tudo para olhar. “Olha isto, olha aquilo, ou isto aqui, raríssimo, comprado em Paris, quando lá encontrou o barão do Rio Branco”. Aliás, o barão esteve na “Vila Penteado”. Sentou na mesma grande mesa, cercada de cadeiras entalhadas pelos mestres do Liceu de Artes e Ofícios. Hoje, a mesa está na sala de congregação da nova FAU, já sem os exuberantes repastos de outrora, mas transformada e transtornada pelas nossas reuniões de professores ou disputas administrativas calorosas. E pensar que ali se sentou o diplomata da “Questão dos Limites”! Isto é só para falar, mais uma vez, dos objetos e sujeitos da FAU, uma que foi escola dentro da casa, e outra que às vezes quer ser casa dentro da escola.

Há uma certa promiscuidade transitando pela nossa história, onde a desinformação parece transformar tudo em *kitsch*. Ciosos de um contexto, vivendo em outro. O próprio prédio antigo, incrustado entre blocos de arranha-céus, lá em pleno centro de São Paulo, é uma presença insólita. O jardim, que era maior, todo traçado em bom *art nouveau*, sumiu, foi loteado. A grande fonte da entrada está agora na fazenda do neto do conde, o sr. Honório Álvares Penteado, mesmo porque não são só as casas ou a cidade que têm suas histórias. Também as famílias as têm. E os Penteados pertencem à história paulista, ainda mais quando pensamos nos casamentos com os Prados, tão cheios de acréscimos.

O historiador Caio Prado Júnior é um, dos bons. Veio rever a casa de sua infância. Encontrou-a muito outra, apesar do zelo de conservar sua fisionomia

tranquila. Com os olhos, vemos o que passou longe dos nossos olhos, em tempos idos e vividos? Mas a “Vila Penteado” ainda tem muito de “originalidade transmissível”, apesar de a ocupação territorial ter-se intensificado. Ela ainda é simétrica em seus volumes, vista da rua ou dos altos dos edifícios que a circundam. Tem a pátina ocre do São Paulo antigo, emoldurada pelo cinza homogêneo dos arranha-céus. Tem ainda suas árvores, suas roseiras, suas dracenas, seu laguinho, seus chorões, seus íris. Quando, nos idos de 68, dávamos nossas lições na “velha FAU”, olhávamos sempre aqueles íris pintados por Van Gogh. E sempre ficamos a pensar: com que olhos a gente vê a vida passada e as flores que nascem?

Nova FAU, 13/3/1975.

Flavio L. Motta
Ex-professor da FAUUSP, historiador da arte, desenhista e pintor (aposentado).

PRIMEIRAS TURMAS
DA ESCOLA

Miriam Andraus Pappalardo
Marina Petrella Andraus



A memória é algo precioso e pode ser tão potente, quanto efêmero. Registros, lembranças, conhecimentos e impressões podem ficar perdidos no tempo ou, de alguma forma, podem ser captados, armazenados e transmitidos. Memórias que construíram uma história, um presente que já é passado, um passado que revelou um novo presente, a importância do relato. O sabor e a densidade que apenas a vivência pode oferecer, referências e informações, significativas ou não, memória.

Tomo a liberdade de apresentar um texto que não é de minha autoria, mas de minha mãe. Pode parecer estranho ou até mesmo sentimentalista, não saberia dar exatamente uma razão, consigo apenas apresentá-la.

Marina Petrella Andraus nasceu em São Paulo, em 1931. Neta de imigrantes italianos, perdeu a mãe aos cinco anos, seu pai era proprietário de um lanifício no bairro do Tatuapé. No ano de 1950, Marina entrou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, era a terceira turma a ingressar nesta faculdade. Marina era a única mulher, em uma classe de 27 alunos. Por razões que apenas ela pode explicar, infelizmente, não chegou a concluir o curso, acredito que tenha sido seu maior equívoco, entretanto o “germe” da Arquitetura nunca mais a deixou.

Ao receber o convite, enviado pela Comissão de Pós-Graduação da FAUUSP, para apresentação de artigos sobre a Vila Penteado, por ocasião da comemora-

ção dos 110 anos de sua construção, imediatamente pensei em minha mãe. Convidei-a a escrever um texto sobre a Vila Penteado, sobre como foi ter estudado ali, nos inícios dos anos 1950. Reticente mas animada, insegura pelo caminho interrompido, mas seduzida pelo fascínio do que permanece, prontamente encarou o desafio, com a determinação que sempre demonstra.

A seguir, é a ela a quem “passo” a palavra:

Precursos

Através dos séculos, a humanidade foi agraciada com “mentes” privilegiadas, que tiveram o dom e o espírito de transformar sua época e as subseqüentes de modo irreversível. Desde os primórdios da história, ouvimos falar em “profetas” e visionários. Entretanto, no momento em que surgem, nem sempre, são imediatamente reconhecidos. Com o correr do tempo, suas presenças se impõem aos olhos, ainda cegos, da humanidade. Vitruvio, Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Vilanova Artigas.

Particularmente em São Paulo, tivemos a oportunidade de ter famílias que enriqueceram, graças à explosão do ciclo do café, e que, viajando ao exterior, viram, conheceram, aprenderam e trouxeram “novas ideias”, artistas, arquitetos e engenheiros europeus. Neste contexto, podemos citar dona Veridiana da Silva Prado e sua família, o comendador Antonio Álvares Penteado e sua esposa Ana,

conhecida como dona Nicota, seus filhos Sílvio e Armand, e as irmãs Eglantina, Stella e Antonieta.

De um lado da futura avenida Higienópolis, foi construído o “palácio” de dona Veridiana; de outro, no quarteirão delimitado pelas ruas Maranhão, Sabará e Itambé, o “palácio” art nouveau da família do Penteado, projetado por Carlos Ekman, vindo da Europa especialmente para construí-lo e que, posteriormente, acabou por fixar-se em São Paulo. Famílias que transformaram a atmosfera cultural e estética da singela vida da São Paulo antiga, transportando-a para uma nova era.

De 1942 a 1951:

Minha vida estudantil fluiu entre o Colégio Sion, o Colégio Des Oiseaux (Colégio das Cônegas de Santo Agostinho) e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), no eixo formado pelas ruas Caio Prado e Maria Antonia e pela avenida Higienópolis.

Entre 1943 e 1945:

Passava diariamente pela avenida Higienópolis, serpenteando pelos bairros do Paraíso, Aclimação e Vila Mariana, no circuito que o ônibus do Colégio Sion fazia, recolhendo as alunas. Havia cinco ônibus no colégio, cada um dirigia-se a diferentes bairros, recolhendo as meninas. O ônibus vinha sempre repleto. Descíamos na rua 13 de Maio. Às 07h45min da manhã, as ruas estavam apinhadas de estudantes dos colégios Rio Branco, Mackenzie e um setor da Universidade de São Paulo. Nossa alegria era chegar ao “Portal”¹. Ingressávamos na avenida Higienópolis, onde as duas belíssimas mansões (“castelos”) abriam a avenida.

Naqueles dias, estava-se em guerra, Segunda Guerra Mundial. Não havia gasolina, não havia trigo, o pão era feito de macarrão moído vindo da Argentina. Açúcar... comprava-se apenas rapadura e açúcar mascavo.

Naqueles anos, nunca imaginei que, um dia, teria a oportunidade de ingressar no curso de Arquitetura, e justamente naquela “mansão-castelo”, de aspecto diferente e

estranho a meus olhos de menina, que no futuro viria a ser a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Era um “castelo” imenso, cujo estilos eu ainda não identificava, construção de época já “ultrapassada”. Art nouveau? Art déco? Não sabia exatamente identificar. Ainda não existiam os enormes edifícios que, mais tarde, ocultariam a intrigante e sedutora beleza do “castelo” do comendador Álvares Penteado.

1950 - 1952:

Anos mais tarde, olhando de suas janelas, de outro ponto de vista, já dentro do “castelo”, como aluna da FAU, muitas vezes passávamos as tardes desenhando, tentando reproduzir o palacete de dona Veridiana Prado, do outro lado da avenida, ainda não encoberto pela vegetação do parque que o circundava.

Fui da turma que ingressou em 1950. Tinha 18 anos, hoje tenho 81. Cursei o primeiro ano e parte do segundo, quando uma greve terrível paralisou a escola, do dia 8 de abril até o dia 30 de agosto, de 1951. Lembro-me que, ao longo desse período de greve, estudava em casa, cálculo vetorial, matéria lecionada pelo professor Breves, pois esta seria a primeira prova que faríamos, assim que as aulas recomencessem.

O pensamento relembra:

Era muito interessante. As aulas eram ministradas em diferentes salas. A sala onde o professor Camargo dava as aulas de Cálculo, a sala onde o professor Bruno Simões Magro ensinava História da Arquitetura, a sala de Geometria Descritiva, do professor Sodero. Aquela onde os professores Ícaro de Castro Melo e Zenon Lotufo nos ensinavam a projetar portas e janelas, a usar a iluminação, a compreender a orientação do sol e a funcionalidade da circulação que deveriam ter os ambientes (“a funcionalidade de toda a nossa vida”). A sala de desenho da bela e vibrante professora Vera Amaral. A sala do ilustre professor Anhaia Melo. A sala de Monografia, onde o professor Cerrutti dava suas aulas, era a mesma onde recebíamos aulas de Pequenas Construções e onde cada um

de nós tinha sua prancheta. Havia, também, a sala do professor Fracarolli, onde nunca, nada estaria bom - sempre investigar mais, descobrir melhor, arrancar de dentro de nós, procurando mais, em tudo, em nossas vidas, sempre!

Naqueles dias, só havia as turmas de 1948, 1949, 1950 e 1951. Passeávamos e circulávamos por toda a faculdade. Passávamos e olhávamos com curiosidade para as classes mais adiantadas, segundo e terceiro anos, vendo, aprendendo, registrando tudo, para reter na memória, para saber como era, para imaginar como deveria ser. Foi a primeira vez que vi a turma do segundo ano desenhar um nu artístico!

O sanitário feminino, sempre limpinho - naqueles dias éramos apenas cinco mocinhas. O longo espaço de nossos armários particulares. A sala dos professores, a secretaria, a sala de maquetes, no subsolo. A copa do cafezinho. E sua copeira! A casa do zelador. E a biblioteca! Percebo agora que ainda não alcançava a importância e extensão do seu valor.

O tempo passou, fiquei noiva, casei-me em dezembro de 1951. Vários professores compareceram às nossas núpcias: professor Camargo, professor Castrucci, família Albanese. Hoje, sou casada, há sessenta anos, com René Andraus (que completa agora noventa anos).

Meu “sonho” foi interrompido quando nasceu meu primeiro filho, com um problema de visão. Foi a grande e difícil escolha. Cuidar dele ou retomar o curso? Optei pelo filho (engenheiro formado pela Poli-USP). Enquanto ele cresce, na esperança de não esquecer o que havia aprendido, eu desenvolvia gigantescas e complexas equações trigonométricas. Li muito, estudei em casa, fiz inúmeros pequenos cursos, na esperança de me manter apta para retornar à faculdade. Tive meu segundo filho (graduado em Administração pela FGV). Perdi uma filha, natimorta em razão de uma queda que tive na gravidez. E minha faculdade, minha ambição, minha paixão, foi ficando... ficando... silenciou... mas não morreu, nunca. Por fim, nasceu minha quarta filha (arquiteta pela FAUUSP), fiquei em paz.

Com as imensas equações trigonométricas, aprendi e adquiri o hábito de desdobrar os problemas e simplificá-los, até obter uma solução. Apliquei isso em minha vida. Troquei minha vocação pelo meu amor de mãe, porém parte de mim ficou incompleta. A destreza em desenhar diminuiu. Foram-se apagando os truques da matemática. Os desafios foram tornando-se outros.

Entretanto permanece ainda, pulsando, vibrando, sempre instigante, o “projetar”. O saber incorporado, a memória que não se dissipa, a curiosidade investigativa, o desejo de compreender. Permanece a lembrança do “castelo”, o intrigante palácio”, ainda vivo no pensamento. A fonte, cada sala, o grandioso saguão de madeira entalhada, os magníficos quadros, a escadaria que levava ao “cérebro” pulsante da faculdade. Conheci, investiguei, passei pelo “castelo”. Andei por seus jardins. Vivi intensamente cada momento desse período. Fui feliz, muito feliz.

Obrigada, senhores professores! Quantos obrigadas, senhor professor Bruno Simões Magro! Reconhecer o estilo, a época, a história! Em cada catedral ou castelo, em cada traçado urbano, percorridos ou visitados em viagens, nos filmes, nos livros, na memória! Obrigada por nos ensinar a ver, a reconhecer, a sentir e saber contextualizar! Sempre, sempre, “Veremos”...

Pensando hoje, transporto-me à época da construção da Vila Penteado (do “nosso castelo” da FAU). Imagino como deveria ser feliz a família que morou nesse local, cercado de jardins e bom ar. Agradeço a Deus a inspiração do dono dessa mansão, por ter tido o desprendimento de doar essa maravilhosa construção à Universidade de São Paulo. E penso naqueles que tiveram a ideia magistral de transformá-la na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Lendo sobre a história da família Penteado, constata-se sua importância para o impulso ao progresso e desenvolvimento da cidade de São Paulo. A criação da Escola de Comércio Álvares Penteado, também projetada por Carlos Ekman, oferecida pelo conde Antônio Álvares Penteado ao estado de São Paulo, no largo de São Francisco. A doação do palacete da rua Maranhão à Universidade de

São Paulo, com o fim específico de transformá-lo em faculdade de Arquitetura, por Armando e Sílio Álvares Penteados, que unidos decidem comprar a parte dos demais herdeiros. E, posteriormente, Armando Álvares Penteado, artista e defensor das artes, é responsável pela doação do terreno onde foi construída a Faculdade Armando Álvares Penteado.

Entristece-me o fato de o conde Antônio Álvares Penteado ter falecido tão cedo, em 1912, tendo podido usufruir por tão pouco tempo de sua lindíssima mansão. Focalizei-me no porquê dessas doações, tentando compreender-las. Concluí, emocionada e agradecida, como a mais profunda deferência que um homem, uma família, pode ter com seus irmãos, com sua cidade. Pensar no desdobramento e impulso cultural que poderia proporcionar às gerações futuras, nos mais diversos ramos do saber. Pessoas que, em seu tempo, foram visionárias, prevendo quantas outras pessoas capazes, inovadoras, inteligentes e arrojadas poderiam florescer no futuro, favorecidas e incentivadas por um ato de desprendimento. Não fosse este ato de respeito e amor, a Vila Penteado, provavelmente, já não existiria mais, como documento de uma época, o mais puro símbolo de art nouveau. Certamente já teria sido demolida e “engolidá” pela garganta ávida da especulação imobiliária, que varreu indistintamente o bairro. Olhando fotos antigas, viajo, em pensamento, por todos aqueles palacetes de outro tempo. Procurando pelo bairro, reconheço que só restam alguns. Por fortuna, resta ainda, soberba e linda, a FAU da Maranhão.

Quando minha filha, lançando-me um desafio, sugeriu a possibilidade de que eu escrevesse um texto sobre a Vila Penteado: - “Você estudou lá, por que não escreve? Hoje existem poucas pessoas que vivenciaram e ainda podem falar sobre o início da FAU-Maranhão.”, entusiasmei-me!!! Recuei... Refleti. Amedrontei-me. Pensei: - “Como escrever algo? Se, segundo meus cálculos, depois que deixei a Universidade, ao longo desses 61 anos, milhares de arquitetos devem ter-se formado pela FAUUSP. Quantas pessoas capazes e inteligentes! Por que uma história de amor teria importância? Por que justamente eu, que nem

cheguei a terminar o curso? Por quê?” Confesso que não respondi a tantas indagações e prontamente comecei a escrever meu texto.

Ao longo desses últimos 60 anos, passei várias vezes em frente a ele, mas nunca mais havia tornado a entrar. O casarão da rua Maranhão, o palacete da família Penteado, minha saudosa faculdade, o meu “castelo”. Sempre ali, preservado, sempre repleto de memórias, sempre magnânimo. Não sou aluna da Pós-graduação, nem me tornei arquiteta, mas certamente construí a graduação que a vida nos obriga a cursar. Arrisco uma analogia, provavelmente intuitiva e formalista, em relação à sua forma, um grande “U” (de “Universidade”): quando construído, quem sabe, já preanunciava seu destino, sua finalidade, sua vocação.

Foi no dia 22 de maio de 2012, que finalmente voltei a entrar na Vila Penteado. Quando o carro passou pelo portão e levantou-se a cancela, fiquei emocionada, haviam-se passado 61 anos. O auto seguiu, guiado por minha filha, até o fim do terreno, a verdadeira frente do “castelo”. Desci do automóvel, senti-me estarecida, sufocada! As pernas trêmulas, o coração disparado.

Nos meus dias, não existiam os paredões de prédio, por todos os lados. Alguns deles até já começavam a ser construídos. Mas havia horizonte, o céu azul, o parque! Avistava-se, logo em frente, do outro lado da avenida, o palacete da família Prado. Refleti, com o coração apertado de saudade. Raciocinei: “melhor ter restado a FAU, mesmo sem seus jardins, do que não ter nada. Embora cercado de ‘modernismos’, é um diamante, diariamente lapidado, por quem por lá passa, passou ou passará.”

Retornando, agora, ao edifício, lembrei-me de que nem todas as salas eram usadas, em 1951. Parte dos cômodos devia ficar ainda escondida aos nossos olhos, impedida de acesso e uso. Entrei em espaços em que nunca tinha entrado, nem sabia que existiam. O espaço para onde se prolongou a biblioteca, próximo à casa onde morava o zelador; o acesso lateral, que passa pelo pórtico e pelo banco de madeira; as salas/passagens que interligam os dois blocos da construção. Achei a restauração do teto “maravilhosa”. Subindo as escadas, passei os dedos pela parede, a

faixa ornamentada com folhas e flores, que acompanha o corrimão. Lembrei que eram em relevo! Acariciei-as, tal como quando jovem, senti-me mínima, naquele imenso e alto salão.

No meu primeiro dia de aula, no ano de 1950, sentia-me tímida, não conhecia ninguém, era a única mocinha, naquela turma de 27 rapazes. Vinha de um colégio de freiras, onde não convivíamos com meninos, naqueles dias. No início, cheguei a ficar, durante alguns intervalos de aula, dentro do sanitário feminino... Agora me sinto tímida por não ter terminado o curso, mas agradecida por poder relembrar. Saudosa de um outro tempo, da FAU da rua Maranhão, do “palácio-casarão”. Orgulho-me pelos ensinamentos recebidos. Orgulho-me pela “construção” que a vida me incumbiu de edificar. Satisfeita pelo destino do “castelo”, edifício “obra de arte”, como sede da Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Obrigada, senhores professores!

Nota:

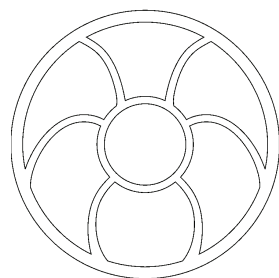
¹ “Portal”, refere-se ao encontro entre as ruas Maria Antônia e Itambé, início da avenida Higienópolis.

Bibliografia:

HOMEM, Maria Cecília Naclério. *Higienópolis: Grandeza de um bairro paulistano*. São Paulo: Edusp, 2011.
MACEDO, Sílvio Soares. *Higienópolis e arredores: Processo de mutação da paisagem urbana*. São Paulo: Edusp, 2012.
PRADO, Maria Cecília Naclério H; MACHADO, Lucio Gomes. *Exposição: Vila Penteado*. São Paulo: FAUUSP, 1976.
TOLEDO, Benedito Lima de. *Vila Penteado: Registros*. São Paulo: FAUUSP, 2002.

Miriam Andraus Pappalardo
Aluna do curso de Pós-Graduação da FAUUSP.

Marina Petrella Andraus
Ex-aluna do curso de Graduação da FAUUSP, início na década de 1950.



ANHAIA MELLO NA VILA PENTEADO

Lauro Bastos Birkholz
José Luiz Caruso Ronca



Comemorar o centenário da Vila Penteado sem falar do professor Luiz Ignácio Romeiro Anhaia Mello não tem sentido, pois, durante metade desse período, o prédio foi utilizado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), por ele fundada.

A Vila Penteado, pertencente hoje à Universidade de São Paulo, onde funciona parte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, é uma das obras mais importantes do arquiteto Carlos Ekman e representa um marco na História da Arquitetura da cidade, porque é um dos únicos exemplares que restam no estilo Art nouveau, atestando uma época de vida dos paulistas. Situada no Bairro de Higienópolis, então o mais novo e elegante, ocupava toda uma quadra, com frente para a Avenida Higienópolis e fundos para a Rua Maranhão¹.

A Vila Penteado foi construída em 1902, a mando do conde Antônio Álvares Penteado, para residência de sua família e, como tal, foi ocupada até 1938, ano em que faleceu sua mulher, dona Ana Álvares Penteado. Após a morte de dona Ana, a Vila permaneceu fechada durante cerca de dez anos, até que seus herdeiros decidissem seu uso futuro.

Finalmente, os terrenos ao redor da Vila foram loteados e postos a venda pelos seus herdeiros: Antonieta, Stella, Maria Helena Prado, Jorge Prado, Sílvio e Armando, restando somente a área ocupada pela Vila. Em 1947 Sílvio e Armando adquiriram as partes da casa que cabiam aos demais herdeiros e resolveram doá-la à USP, com o objetivo expresso de que nela funcionasse a Faculdade de Arquitetura, recém-criada na Escola Politécnica, por iniciativa de Anhaia Mello.²

A história da fundação da Faculdade conduz, como foi dito, necessariamente a sua marcante figura: engenheiro arquiteto formado pela Escola Politécnica, professor e histórico defensor das ideias urbanísticas em nosso País.

Nascido em São Paulo, em 23 de agosto de 1891, fez o curso secundário no Colégio São Luiz de Itu, de 1904 a 1908, onde recebeu sólida formação humanista e foi colega de Sílvio e Armando Álvares Penteado. Ingressou em seguida na Escola Politécnica, onde diplomou-se em 1913, tendo sido, naquele ano, o único formado pelo curso de Engenheiro Arquiteto. Em 1918, começou a lecionar na própria Escola Politécnica, sendo, em 1919, nomeado “lente interino substituto”, segundo a designação da época.



Anhaia Mello
Foto: Autor não identificado

Sua longa carreira no magistério, a partir daí, estendeu-se por 43 anos, até 1961, quando se aposentou compulsoriamente. E, mesmo nessa condição, por muitos anos continuou a dar sua contribuição ao curso de pós-graduação daquela Escola.

Em 1926, foi nomeado, por concurso, professor catedrático de Composição I e II Partes, da Escola Politécnica. Em 1928, lecionava Estética, Composição e Urbanismo e, em 1933, Composição Arquitetônica e Urbanismo. Deve-se a ele, desde então, o início do ensino do Urbanismo em nosso País, em molde sistemático e moderno, desvinculado da Engenharia Sanitária.

Uma vez criada a Faculdade, deu aulas na cadeira de Teoria da Arquitetura, nos primeiros tempos de sua instalação, e, mais tarde, ou seja, de 1952 a 1961, na cadeira de Urbanismo, do 5º ano.

Como homem público e administrador, possuía larga experiência e espírito inovador, tendo sido prefeito do município de São Paulo, em 1930/31, e secretário da Viação e Obras Públicas do estado, no governo de Fernando Costa. Foi também diretor da Escola Politécnica em 1930, diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, em 1940, e vice-reitor da Universidade de São Paulo, em 1950, da qual era doutor *honoris causa*.

Afeito às dificuldades da administração pública, possuidor de amplas relações de amizade, pôde, assim, Anhaia Mello levar adiante com sucesso o projeto de criação da Faculdade de Arquitetura. Para tanto, enfrentou dois grandes problemas: de um lado, a extinção do curso de Engenheiro Arquiteto na Escola Politécnica e a criação da Faculdade de Arquitetura, na USP; e, de outro, onde conseguir um edifício conveniente para a instalação da nova faculdade.

De seus contatos com os irmãos Álvares Penteados, pela grande sensibilidade por parte destes para com os problemas do ensino superior e, especialmente, pela receptividade e envolvimento de Armando com a ideia, resultou a doação do prédio para a criação da nova faculdade. Seguiam, assim, uma verdadeira tradição de

família, o alargamento do ensino e da cultura em São Paulo. Os irmãos Armando e Sílvio Álvares Penteados, doadores do edifício para a criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, conhecido como Vila Penteados, foram personalidades marcantes na vida cultural e econômica de São Paulo.

Armando Álvares Penteados, o mais novo dos filhos, notabilizou-se pela promoção das artes e da cultura, ele mesmo um artista, cultor do desenho, pintura e escultura, sendo grande a sua afinidade com a Arquitetura. Foi o criador da Faculdade de Artes Plásticas e do Museu de Arte Brasileira, que deu origem à conhecida Fundação Armando Álvares Penteados (Faap), que atualmente congrega um conjunto de faculdades, voltadas ao ensino das Artes, Engenharia, Economia e Administração. Sua morte, em 1947, foi uma grande perda e deu-se antes mesmo de que pudesse ver instalada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, para cuja criação tanto contribuíra.

Sílvio Álvares Penteados, o primogênito, preparou-se desde a mocidade para a atividade empresarial, estudando comércio e indústria em Londres. Foi desde a mocidade um partidário do progresso tecnológico e entusiasta do automobilismo e da aviação. Com a morte do pai, com quem já trabalhava, mostrou-se um empreendedor dinâmico e capaz na indústria, construção civil e outros ramos de atividade econômica. Possuidor de grande experiência na área empresarial, era, ao mesmo tempo, um estudioso dos problemas econômicos do País, tendo sido também presidente da Escola Álvares Penteados, responsável pelo ensino de Comércio e, mais tarde, de Economia e Ciências Administrativas. Presidiu também a Fundação Armando Álvares Penteados, iniciada por seu irmão. Faleceu em 1956, deixando vasta folha de serviços à comunidade paulista.

A efetivação da doação dependia, entretanto, da aceitação do prédio por parte da USP, no que se achava também implícita a criação da Faculdade. A proposta de doação do prédio, então feita à Universidade de

São Paulo, consta do processo n.º 9.163/46, da Reitoria da Universidade, tendo como proponentes os irmãos Sílvio e Armando Álvares Penteado. A aceitação por parte da Universidade efetivou-se por resolução do Conselho Universitário, aprovada em sessão de 24 de outubro de 1946.

Por outro lado, todo o processo de criação teria de passar necessariamente pela Escola Politécnica, onde, como já foi dito, funcionava o curso de Engenheiro Arquiteto, uma vez que seria impossível pretender que, além daquele curso, outro viesse a funcionar na mesma área dentro da Universidade. Assim, a efetivação da doação dependia também da aprovação da criação da nova escola por parte da Congregação da Escola Politécnica, o que implicava, por sua vez, na extinção do curso de Engenheiro Arquiteto daquela Escola.

A discussão, na Escola Politécnica, da proposta de doação do prédio deu-se na reunião da Congregação de 24 de outubro de 1946. Era então diretor, o professor Paulo de Menezes Mendes da Rocha (gestão 1943-47), e vice- diretor, Theodureto Henrique Ignácio de Arruda Souto (gestão 1943-47).

A extinção de um curso não era novidade na Escola Politécnica, já tendo havido precedentes quanto aos de Engenheiro Agrícola e Industrial. Assim, reunida a Congregação, o teor das resoluções foi textualmente no sentido da

*transformação do Curso de Engenheiros Arquitetos da Escola Politécnica na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, que foi criada nos moldes do padrão federal, representada pela Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro (1945): - instalação do 1º ano do curso, em 1947, devendo funcionar, a partir de então, todas as cadeiras especializadas do curso de Engenheiros Arquitetos na Vila Penteado; - criação do curso de Urbanismo a partir do 2º semestre de 1947 ou 1948.*³

A aprovação no Conselho Federal de Educação realizou-se de modo pacífico e sem dilações, de vez que, conforme ficou registrado, o curso vinha com o aval da Congregação da Escola Politécnica, substituindo o já existente naquela escola.

A doação do prédio só se efetivou, contudo, com a outorga da escritura pública, em 31 de outubro de 1946, portanto sete dias apenas após a reunião da Congregação da Escola Politécnica. Da escritura, constam, como outorgantes doadores, Sílvio e Armando Álvares Penteado, filhos de Antônio Álvares Leite Penteado. Sílvio e Armando tinham recebido metade do imóvel, no inventário do conde Álvares Penteado, e a outra metade, adquirido de suas irmãs Antonieta e Stella, como consta da escritura de doação. O documento foi lavrado na residência de Armando Álvares Penteado, na rua Ceará nº 2, com a presença dos outorgantes doadores, do então reitor da USP, Antônio de Almeida Prado, tendo, como testemunhas, o diretor da Escola Politécnica, professor Paulo de M. Mendes da Rocha, o professor Luiz Inácio Romeiro de Anhaia Mello, e mais Domício Pacheco e Silva e Ulisses Soares Caiuby.

A doação foi feita com a condição de que o prédio permanecesse na Universidade, enquanto aí estivesse instalada a FAU, e, em caso contrário, o prédio reverteria aos herdeiros dos doadores. Uma vez concretizada a doação, a aprovação da criação da faculdade deu-se pela Lei nº 104, de 21 de junho de 1948.

Era clara a intenção do desenvolvimento do Urbanismo, com a criação da nova faculdade, a qual deveria promover o ensino e a produção de conhecimentos nesse setor, explícito no próprio nome da escola. Na visão de Anhaia Mello, o desenvolvimento do Urbanismo dependia, conforme se verá, de duas medidas, uma vez fundada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. A instalação do curso de Urbanismo, a ser feita em dois anos, complementar ao curso de Arquitetura, que propiciaria a formação de profissionais na área. Além disso, para tornar possível a compreensão do fenômeno urbano em todas as suas dimensões, especialmente nos

quadros de nossa realidade, tornava-se também necessário criar um órgão voltado para o estudo e a pesquisa dos problemas do planejamento, do crescimento ordenado e do desenvolvimento humano das cidades. Com esses ideais é que foi criado, oito anos após a fundação da faculdade, o Centro de Pesquisa e Estudos Urbanísticos (Cepeu), junto à cadeira de Urbanismo do curso de Arquitetura.

Por outro lado, a prática do Urbanismo no Brasil apresentava, como ainda hoje, um grande número de dificuldades. Algumas de natureza básica, inerentes à nossa realidade, uma vez que não existe no País um governo específico para a cidade. Nossa federação apresenta três níveis independentes de governo: o federal, o estadual e o municipal.

O governo municipal abrange, nas áreas urbanas, a sede do município e os distritos, mas também a área rural. Aqui encontra-se a razão pela qual o professor Anhaia Mello, já no curso de Engenheiro Arquiteto da Politécnica, não falava em planejamento urbano, mas em planejamento municipal.

A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo regeu-se pelo regulamento da Escola Politécnica durante mais de sete anos, até que, em 27 de outubro de 1955, foi promulgada, pelo governador do estado, a Lei n. 3.233, que dispõe sobre seu regulamento.

Como consta desse regulamento, pelo qual se regeu inicialmente a faculdade, o ensino do Planejamento Territorial seria efetivado pela cooperação de três organismos:

“a) Pelas Catedras n.º 26 - Urbanismo e n.º 28 - Arquitetura Paisagística, a serem desenvolvidas no 5º ano, no curso de Arquitetura;

b) Pelas Catedras n.º 24 - Evolução Urbana; n.º 25 - Análise e Sociologia Urbana; n.º 26 - Teoria e Prática dos Planos Reguladores; n.º 27 - Administração Municipal, Serviços de Utilidade Pública; e n.º 29 - Matéria Legal, Legislação, Ética Profissional, todas no curso de pós-graduação de Urbanismo, a ser desenvolvido em dois anos;

c) Pelo Centro de Pesquisa e Estudos Urbanísticos; anexo à cátedra de Urbanismo.

Era a seguinte, a redação do artigo 6º da citada Lei 3.233:

Artigo 6º - Fica criado, anexo à cadeira de Urbanismo, do curso de Arquitetura, um Centro de Pesquisa e Estudos Urbanísticos, sob a direção do professor da cadeira.

Este centro Cepeu destina-se:

I - a realizar pesquisa, análise e inquéritos preliminares à execução de planos urbanísticos, parciais ou gerais;

II - a organizar planos diretores para os municípios que o desejarem;

III - a realizar planos e estudos relativos à habitação, uso da terra, regulamentos e programas;

IV - à prática e exercício dos alunos da cadeira e do curso de Urbanismo da Faculdade;

V - à propaganda, educação e divulgação, de forma a facilitar a solução dos problemas urbanísticos.

*Parágrafo único - O Diretor do Centro propo-
rá ao Conselho Técnico e Administrativo o
contrato de professores nacionais e estrangei-
ros, urbanistas, pesquisadores, desenhistas e
outros elementos necessários aos trabalhos na
forma e dentro do estabelecido no Regimento
Interno”*⁴.

Criado no final de 1955, o centro foi instalado em 1957, época em que iniciou os estudos referentes ao plano de Taubaté. Desde a sua instalação, o centro lutou sempre com a escassez de recursos, em termos de pessoal, instalações e verbas para funcionamento, pois que dependia completamente, quanto a isto, da Faculdade de Arquitetura.

Em meados de 1957, foi convidado pelo professor Anhaia Mello, o diretor do centro, para chefe técnico-administrativo daquele órgão, o professor Lauro Bastos Birkholz. Na época, esse professor acumulava, com este cargo, o de diretor de Planejamento do Departamento de Obras Sanitárias da Secretaria de Serviços e Obras Públicas do estado.

Naquele departamento, verificou o professor Birkholz a existência, em seu regulamento, de artigos que determinavam fossem obrigatoriamente preparados Planos Diretores para os Municípios Estâncias Hidrominerais, Climáticas e Balneárias do estado, planos estes que até aquela época não haviam sido feitos, por não contar, aquele departamento, com pessoal preparado para executar tais tarefas. Essa feliz coincidência fez que, depois de elaborados os estudos, fossem assinados convênios entre o Departamento de Obras Sanitárias da Secretaria de Serviços de Obras Públicas do estado e a Reitoria da Universidade de São Paulo, através do Centro de Pesquisa e Estudos Urbanísticos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, para estudo e organização de Planos Diretores para os municípios estâncias do estado. Ao promover a elaboração de tais planos, procurou sabiamente, o governo do estado, entrosar a cultura, representada pela Universidade, com a técnica, expressão de sua Secretaria de Serviços e Obras Públicas.

Assim, em 18 de abril de 1958, no Palácio do Governo, com a presença do Chefe do Executivo Paulista, foram celebrados os primeiros convênios para o planejamento das estâncias. Referiam-se às estâncias de Águas da Prata, Santa Rita do Passa Quatro, Socorro, Campos do Jordão e São José dos Campos. Aos 6 de maio de 1958, mais quatro convênios foram estabelecidos, com as estâncias de Caraguatatuba, Ubatuba, São Sebastião e Ilha Bela, todas situadas no litoral norte do estado. Em 19 de janeiro de 1960, foi assinado convênio com a estância hidromineral de Serra Negra; em 24 de abril de 1962, com a estância hidromineral de Atibaia, e, finalmente, em 6 de dezembro de 1963, foi firmado

o último convênio, com a estância hidromineral de Amparo. Desta forma, desde 1958, assumiu o Cepeu enorme responsabilidade perante o poder público, colocando-se diante de uma árdua tarefa, que o levou a atuar largamente em benefício do planejamento territorial, com ampla repercussão na vida municipal do estado de São Paulo.

As providências adotadas para a realização dos trabalhos nas estâncias, apoiaram-se inicialmente, em quatro pontos fundamentais:

- 1 - obtenção de recursos financeiros;
- 2 - obtenção de recobrimento aerofotogramétrico de todo o município a ser planejado, o respectivo mosaico, pares de fotografias para a análise estereoscópica e a restituição aerofotogramétrica, em escala conveniente, das áreas urbanizadas do município;
- 3 - designação ou contratação de um arquiteto, para a elaboração do plano, sob a orientação do centro, residindo no local;
- 4 - contratação de pesquisadores e técnicos especializados, a fim de preencher as lacunas então existentes no centro.

De acordo com o estabelecido nos convênios, o cumprimento dos dois primeiros itens cabia ao Departamento de Obras Sanitárias da Secretaria de Serviços e Obras do Estado de São Paulo; o terceiro, às prefeituras das estâncias, ficando os trabalhos do último item a cargo do Cepeu.

Os resultados obtidos pelo centro, na elaboração dos referidos planos, fizeram que vários outros municípios solicitassem a este a elaboração de seus Planos Diretores Municipais. Para isto, foi preparado um modelo de convênio de assessoramento aos municípios, pelo qual o centro, como interveniente, comprometia-se a assessorar o arquiteto contratado pela prefeitura, e a própria prefeitura, na elaboração do pretendido Plano Diretor Municipal.

O centro, em sua finalidade de promover o aprimoramento dos estudos relativos à prática do Planejamento Territorial, e a fim de garantir um nível à altura das

técnicas modernas para a execução dos trabalhos de planejamento, exercia sua ação orientadora e fiscalizadora sobre o arquiteto e sobre a prefeitura, durante a vigência do convênio. Todas as despesas relativas à elaboração do Plano Diretor do município, bem como as de assessoramento pelo centro, corriam por conta da prefeitura.

Assim, no campo da assessoria às municipalidades paulistas, o centro orientou e colaborou no planejamento dos municípios de Taubaté, Santo André, Jaú, São Carlos, Osasco, Ribeirão Preto, Americana, Araraquara, Sorocaba, Pinhal, Limeira, Botucatu e outros.

O centro, por outro lado, realizou também convênios com diversas prefeituras, para elaboração de seus Planos Diretores, diretamente por parte de seus técnicos, juntamente com outros para isto contratados. Foram os casos dos Planos Diretores dos municípios de Bauru, Cubatão, Presidente Prudente e São José do Rio Pardo. Fez o mesmo com órgãos estaduais, para a realização dos planos dos municípios de Aparecida e de Igaratá, tendo sido, neste último, escolhido o novo local e projetada a nova cidade, em substituição à sede municipal que fora inundada pela barragem construída pela Companhia Energética de São Paulo (Cesp) no rio Jaguari.

Além de planos diretores municipais, o centro realizou também trabalhos e estudos especiais de planejamento, mediante convênios firmados com órgãos públicos interessados. Incluem-se nesta categoria:

- O plano para o Distrito Industrial de Presidente Prudente, realizado em convênio com a já extinta Comissão Interestadual da Bacia Paraná-Uruguai (CIBPU);
- O plano de regionalização do estado de São Paulo, importante trabalho, compreendendo os seguintes planos específicos: Divisão Regional do Estado; Demografia; Diretrizes para uma Reforma Administrativa; Planejamento Educacional; Planejamento de Saúde; Racionalização do Abastecimento de Carne e Leite; Sistema Rodoviário Estadual; SP-2000: alternativas para o desenvolvimento da área metropolitana; Distritos Industriais.

- Níveis de Planejamento no Vale do Paraíba, em convênio com a Prefeitura Municipal de São José dos Campos.

O Centro, além de tudo isso, teve sempre grande preocupação com a metodologia do planejamento municipal, realizando e fazendo publicar estudos, normas e padrões de planejamento. Neste sentido, elaborou e publicou 18 trabalhos, em forma de boletins.

Foram realizadas também outras publicações, quais sejam: textos sobre o planejamento de áreas industriais; teatros populares ao ar livre; contribuição a uma carta de ordenação (tradução da "Charte de l'aménagement"); a Carta de Atenas; Resoluções do Seminário de Habitação e Reforma Urbana: IAB/Ipase; A Cidade: seu equipamento. A autoria destas publicações é de técnicos pertencentes ao centro ou contratados para seus trabalhos, individualmente ou em equipe, bem como de professores da cadeira de Planejamento.

Impõe-se registrar, ainda, que as bibliotecas da FAUUSP, de graduação e pós-graduação, dispõem de exemplares da maior parte dos trabalhos do Cepeu, incluindo os Planos Diretores e outros por ele realizados diretamente.

No que se refere ao ensino, o Cepeu colaborou estreitamente com o curso de graduação de arquitetos da FAU, quer fornecendo material para os trabalhos práticos dos alunos, quer ministrando-lhes aulas sobre assuntos especializados, por intermédio de seus técnicos.

Foram realizados, também, vários cursos extracurriculares, tais como: curso básico de planejamento territorial para técnicos municipais; curso sobre aerofotogrametria; curso de Urbanismo, no grêmio Politécnico; seminário sobre problemas do planejamento territorial, para técnicos que trabalham nesse campo.

Participou na realização dos cursos de especialização e extensão, no Centro de Treinamento da Secretaria da Agricultura, em Campinas; na Faculdade de Higiene e Saúde Pública da Universidade de São Paulo; na Associação de Engenheiros de Santo André; na Associação Paulista de Municípios; na Faculdade de Ar-

quitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul; na Escola de Serviço Social de São Paulo; e no Centro para Bol-sistas Latino-Americanos da Organização dos Estados Americanos, em convênio com o Instituto Brasileiro de Administração Municipal.

O centro mantinha intercâmbio técnico com várias organizações congêneres, nacionais e internacionais. Atendeu a consultas técnicas de várias municipalidades, não só do estado de São Paulo, como dos estados de Santa Catarina, Paraná, Mato Grosso do Sul, Goiás, Minas Gerais, Pernambuco e Piauí.

O centro trabalhou efetivamente nos diversos cam-pos acima citados, desde 1957 até inícios dos anos 1970, tendo o professor Anhaia Mello ficado à sua testa até 1961, ano de sua morte.

Assim, Anhaia Mello conseguiu, a partir da Vila Pen-teado, concretizar duas importantes obras no campo da Arquitetura e Urbanismo no Brasil: a criação e ins-talação da FAUUSP e a valorização do Urbanismo, como área de conhecimento, especialmente pela im-plantação e dinamização do Cepeu.

Nota do Editor:
Publicado anteriormente em *Vila Pentead*o: 100 anos, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquite-tura e Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 2002.
ISBN: 85-88126-35-4

Lauro Bastos Birkholz
Professor titular do Departamento de Projeto FAUUSP (falecido).

José Luiz Caruso Ronca
Professor titular do Departamento de Projeto FAUUSP.

Notas

¹ PRADO, Maria Cecília Naclério Homem. Uma família paulista. In: PRADO, Maria Cecília Naclério Homem (coord.) *et alii. Vila Pentead*o. São Paulo: FAUUSP, 1976. p. 62.
² PRADO, Maria Cecília Naclério Homem. A Vila Penteado como residência. In: Idem. p. 76.
³ A ata de reunião encontra-se no Livro de Atas n.º 14, p. 60-61, da Congregação da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo
⁴ BIRKHOLZ, L. B. *O ensino do planejamento territorial no Brasil*. São Paulo, Ed. do Autor, 1967. p. 6 e 7.

Bibliografia

A elaboração deste trabalho baseou-se nos seguintes artigos:
BIRKHOLZ, Lauro Bastos & NOGUEIRA, Brenno Cyrino. A FAUUSP, sua criação e funcionamento na Vila Pentea-do. In: *Sinopses Memória*. São Paulo: FAUUSP, 1993. Edi-ção Especial. p. 5-11.
BIRKHOLZ, Lauro Bastos & NOGUEIRA, Brenno Cyrino. O Centro de Pesquisas e Estudos Urbanísticos. In: *Sinop-ses Memória*. São Paulo: FAUUSP, 1993. Edição Especial. p. 86.

A ORIGEM REMOTA DO AUH

Gustavo Neves da Rocha Filho



A história não é somente uma questão de fato; ela exige imaginação que penetre o motivo da ação...
José Honório Rodrigues

Como todos já viram, quando retiramos a tampa da pia, para escoar a água ali acumulada, começa a apare-cer na superfície um movimento circular, que vai aumen-tando, até transformar-se num turbilhão ruidoso, quando as últimas quantidades de água entram pelo ralo. É que as partículas de água, caindo em queda livre, fi-cam sujeitas a duas forças: a da gravidade, vertical, e a da rotação da Terra, horizontal, à qual está sujeito o tubo. As partículas pioneiras entram num redemoinho cada vez mais intenso, alimentado pela aceleração da gravi-dade, e arrastam as partículas que estão lá em cima.

Foi o que aconteceu com os primeiros alunos da nossa Faculdade: cessada a luta para sua criação, nos idos de 1948, que outros contarão com detalhes, rea-lizado o vestibular, viram-se os aprovados, terminados os trotes, finalmente tranquilos, à espera das primeiras aulas.

Um movimento já começava a se esboçar: era ne-cessário fundar uma agremiação. Surgiram, então, al-gumas opiniões contraditórias - pois alguns queriam simplesmente filiar-se ao Grêmio Politécnico, só por-que a nova faculdade ocupava dependências da Escola Politécnica. Prevaleceu a vontade da maioria, e fundou-

se o Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (GFAU), aos 5 de novem-bro de 1948.

Aí, alguns alunos entraram em queda livre: o Car-valho, o Marclio, o Monteiro, o Plínio... e outros, que entraram no vestibular de 49: o Gastão, o Cláudio Go-mes e o Toshio Tone. Depois, arrastaram outros, como o Gustavo, o Flávio Mota, o Toscano, o Nestor, o Julinho, o Benedito, só para mencionar os que mais tarde viriam a ser professores do Departamento de História da Ar-quitetura e Estética do Projeto (AUH).

No dia 2 de maio de 1949, o jornal *A Gazeta* publi-cou a notícia da fundação do Centro de Estudos Fol-clóricos (CEF):

o primeiro que se funda na Universidade. Está assim constituído: presidente, Roberto Pinto Monteiro, e são seus membros, os estudantes Antonio Alves de Carvalho, Plínio Venanzi, Luiz Gastão de Castro Lima, José Cláudio Go-mes e Toshio Tone. [...] Que não fique neste iní-cio o movimento [...] Que todos os estudantes de São Paulo se interessem pelos estudos fol-clóricos, porque, - é Garret que o afirmou: “Só é nacional o que é do povo”.

Lançados em queda livre, cada um desses jovens trazia sua forçazinha, que os desviaria da vertical e que

acabaria por produzir aquele turbilhão que envolveu dezenas de estudantes, ao longo dos anos seguintes.

O Carvalho estudara piano no Conservatório Musical de São Paulo e lá conhecera o doutor Renato Almeida, primeiro presidente da Comissão Nacional de Folclore. Era a forçazinha que o desviou da vertical. De uma feita, ele e o Marcílio foram ao Itamarati, a convite do Renato Almeida, que fez que se fotografassem ao lado de uma mesa histórica, talvez a que pertenceu ao Barão do Rio Branco, quem sabe?

O Marcílio Martins foi o primeiro presidente do GFAU, eleito entusiasticamente - dada sua atitude sonhadora, cheia de planos -, apresentado e apoiado efusivamente pelo Carvalho.

O Monteiro, mais pragmático, criou a Seção de Filatelia e Folclore. Filatelia porque descobriu que os politécnicos gostavam de colecionar e comprar selos, e assim seria possível obter renda para o novo Grêmio.

O Plínio, apaixonado por fotografia, embora não tivesse nem um milésimo dos recursos de hoje - vivia preocupado em construir um ampliador -, já era um ótimo fotógrafo. Uma raridade, naqueles tempos, pois os arquitetos ainda só desenhavam, e como desenhavam.

O Cláudio viera de colégio interno, em Campinas. Filho único, dera para filosofar. Recomendado pelo pai ao amigo Carlos Cerrutti, veio para São Paulo concluir o 2º Grau. Passou a frequentar a casa desse - que trabalhava na Poli -, e discutiam filosofia, arte e literatura. Foi quem o induziu a escolher a profissão de engenheiro-arquiteto: com isso, resolvia o problema de ganhar dinheiro (engenheiro) e continuar com suas preocupações filosóficas (arquiteto).

O Toshio viera do interior do estado - seu pai possuía uma olaria em Urinhos -, não largava seu cigarinho de palha, via no folclore a forma de encontrar-se a si próprio.

Quanto ao Gastão, sabe-se lá os motivos que o levaram a se interessar por folclore. Uma vez apareceu com um texto, por ele traduzido, de Pierre Ferrié:

Parece-nos que pesa sobre o folclore um mal entendido. Este termo não é necessariamente sinônimo de estagnação. O mal entendido aparece menos gravemente no domínio das artes ditas gratuitas: a pintura e a música. O mal entendido é mais agressivo nesta arte chamada maior, possivelmente por estar ela fora do jogo - a arquitetura.

O Gustavo entrou para o grupo pela mão do Virgílio Malacarne, colega do Centro de Preparação de Oficiais da Reserva (CPOR). Conhecedor de seus dotes fotográficos, o veterano Virgílio levou “na marra” o calouro Gustavo até a Aldeia de Carapicuíba, no dia 1º de maio de 1949, para fazer uma foto, a ser publicada com a notícia da fundação do Centro de Estudos Folclóricos. Fez apenas uma fotografia, e, embora esta não tenha nunca sido publicada, constituiu aquela forçazinha e a primeira de uma série de cerca de cinco milhares de outras, de documentação arquitetônica.

O Flávio, o Toscano, o Julinho, o Nestor, o Benedito vieram depois, envolvidos já no turbilhão provocado pelos primeiros.

Os do primeiro grupo logo esqueceram o folclore e passaram a se interessar pela arquitetura. Fizaram o levantamento métrico-arquitetônico de todas as casas da Aldeia, inclusive da Capela de São João Batista, do tempo dos jesuítas. Nela, segundo depoimento do Cláudio, descobriram na sacristia uma terça decorada, o que causou grande surpresa ao Luís Saia, que nunca tinha percebido tal fato.

O Saia surgiu quando nossos levantamentos já iam bem avançados, continua o Cláudio. Com a descoberta da terça decorada, ele mandou ao Germano, fotógrafo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que nos acompanhasse.

Todas as semanas daquele ano de 49, o grupo, exceto o Gustavo, dirigia-se para a Aldeia, enfrentando várias

dificuldades. O Alceu Maynard de Araújo, folclorista, acompanhava a turma.

A gente ia de ônibus, descia na Raposo Tavares, ia a pé até a Aldeia, não sei quantos quilômetros eram, conta o Monteiro. Levávamos lanche, fazíamos o levantamento e na volta a gente ficava na estrada pedindo carona: às vezes a gente vinha de caminhão.

Na Aldeia, o grupo ficou bastante conhecido e era bem recebido pelos moradores. Ouviam histórias das festas de Santa Cruz, mas também de arte e arquitetura. Um morador, português, dono de uma grande chácara, oferecia sua casa para grandes bate-papos. Foi ele quem doou para o Centro de Estudos Folclóricos um grande número de livros - quase 300, informou o Carvalho -, entre eles, vários exemplares da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (PHAN), inclusive aquela que tem o ensaio clássico de Lúcio Costa, intitulado “A arquitetura dos jesuítas no Brasil”.

No fim do ano, o Centro de Estudos Folclóricos montou uma exposição de seus trabalhos na Aldeia, inaugurando o prédio da Vila Penteado, cuja reforma estava terminada, e que aguardava o início do ano letivo de 1950 para receber os novos alunos. Foi aberta no dia do primeiro aniversário do GFAU. Entre os estandes apresentados, destacava-se um com peças de cerâmica recolhidas no Mercado de Águas de Meninos, na Bahia, pelo Carvalho e pelo Joaquim Vicente Cordeiro Ferrão.

Foi quando reapareceu o Gustavo, então veterano. A Thereza de Katinsky, diretora social do Grêmio, encarregou-o de procurar o chefe da Seção de Arte da Reitoria e dele obter o concurso da Orquestra Sinfônica Universitária, então dirigida pelo maestro Leon Kaniefski, para abrilhantar a comemoração do primeiro aniversário do Grêmio. É claro que, tão em cima da hora, isso não foi possível. Mas o G. Oscar Campiglia, chefe da seção, pintor que saía aos domingos com seu cavalete para registrar paisagens bucólicas de São Pau-

lo, ficou vivamente interessado com as informações recebidas e se propôs a acompanhar o pessoal do Folclore e colaborar com os recursos da Reitoria. Ao Gustavo, ofereceu material fotográfico, e daí surgiu uma intensa parceria e uma grande amizade.

Por outro lado, o Gustavo descobriu a Revista do PHAN, nas prateleiras do Folclore - era como designavam carinhosamente o CEF -, já instalado nos porões da Vila Penteado, e encantou-se com a possibilidade de fotografar todos os monumentos históricos mencionados pelo Lúcio Costa, em seu magnífico ensaio já citado. Foi o impulso inicial que o desviou da trajetória vertical - as aulas normais do Curso de Arquitetura - e o absorveu quase inteiramente na pesquisa e documentação da arquitetura colonial. A publicação “Brazil Builds” levou-o a documentar também a arquitetura contemporânea.

Em abril de 1950, o alvo da turma do Folclore era a Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Embu. Lá conheceram o Flávio Mota, cuja família era proprietária de uma chácara bem atrás do convento. Flávio já era, nessa época, monitor do Museu de Arte de São Paulo, trabalhando com o Pietro Maria Bardi. Fez amizade mais estreita com o Gastão, que talvez tenha entrado, também, para a monitoria do Museu. O Gustavo fez ali suas primeiras experiências com filme colorido, registrando os painéis do forro da sacristia, a capela-mor e a nave da igreja. O resultado agradou-lhe, e nas férias de julho prosseguiu fotografando em cores, fazendo diapositivos ou slides - o que hoje chamam de cromos -, processo que não mais abandonou.

Já com uma terceira turma, os alunos da FAU começaram a ter preocupações diferentes: uns começaram a se encantar com as obras de Frank Lloyd Wright, outros com Le Corbusier, e os professores de projeto não viam com bons olhos o interesse de uns poucos pela arquitetura colonial, então “ultrapassada”, diziam eles.

Outra preocupação dos alunos era estabelecer, de uma vez por todas, a distinção entre engenheiro e arquiteto. Para esse interesse, concorreu mais um impul-

so fortuito: o pai do Carvalho possuía uma gráfica, e é natural que o filho pensasse em editar alguma coisa. Imprimiu, ainda num mimeógrafo a álcool, um pequeno texto de autoria de Le Corbusier, oriundo da “Ascoral”. A publicação desse texto veio reforçar os anseios dos alunos de se libertarem da velha Poli, e era de se ver como protestavam, quando os professores os chamavam de “futuros engenheiros”.

As palavras de Le Corbusier eram candentes:

Cumprir de fato tomar consciência da realidade de no problema que ora nos preocupa: o terreno construído. Ligada, ainda, [...] aos pensamentos de outrora - concedendo direitos de cidadania aos “estilos” greco-latinos, dividida por dois grupos de pretendentes: os que se chamam arquitetos e os que denominamos engenheiros, a arte de construir [...] , etc.

Todavia, a doutrina da “Ascoral”, em sua Seção VI, tratava de folclore:

A retomada do solo do país conduz, naturalmente, à organização do inventário do que nele existe: locais, sítios ou construções dos homens. Poder-se-á estabelecer um balanço, colocando no ativo os tesouros naturais e as obras humanas dignas de nos transmitir sua mensagem e, no passivo, as falsas manobras que sujaram as paisagens e “mataram” as obras construídas.

O Carvalho obteve do Anhaia Mello, diretor da FAU, a compra de um mimeógrafo a tinta e grande quantidade de papel. Passou, então, a fazer apostilas, que reproduziam ensaios publicados na Revista do PHAN, a começar pelo “O uso da pedra na arquitetura do Nordeste”, de autoria de Ayrton Carvalho, chefe do 1º Distrito do SPHAN, em Recife. Os calouros eram convocados para montar e vender as publicações, o número de adeptos do Folclore cresceu, e o interesse pela arquitetura colonial esquentou de vez.

Nas férias de julho de 1950, o GFAU organizou sua primeira viagem de estudos. Foi aquinhoada a primeira turma da FAU, o local escolhido foram as cidades históricas de Minas Gerais, e o grupo deveria ser acompanhado por um professor. Todos se recusaram e, como havia a necessidade de um responsável pela turma, foi escolhido o Campiglia, estranho ao quadro docente. Com sua preciosa colaboração, o Gustavo recebeu apreciável quantidade de filmes coloridos, mais de vinte rolos. Foi a “glória”: em apenas seis dias, fez mais de quatrocentos slides de Sabará, Mariana e Ouro Preto, como também da Pampulha, onde fotografou as obras de Oscar Niemeyer. Teve, para isso, a ajuda eficiente do calouro Ariaki Kato, que fez as vezes de iluminador, e do Campiglia, fotometrista. Na verdade, foram uma centena e meia de imagens, pois eram feitas três tomadas de cada vez: uma para o GFAU, uma para o Campiglia, e uma para a coleção particular do Gustavo.

A divulgação dos slides só era possível com sessões de projeção em sala escura. Disso se encarregou ainda o Gustavo, que era obrigado a dar explicações sobre os monumentos fotografados. Passou a ler tudo o que continha a *Revista do PHAN*, e ficou tão sabido, a ponto de pensarem que seria o futuro professor da cadeira “Arquitetura no Brasil”, a ser dada no 5º ano, pela primeira vez, no ano letivo de 1952. Mas não foi professor. Sua *Leica* o levou, nos anos seguintes, àqueles monumentos dos arredores de São Paulo, como São Miguel, Guararema, São Roque, Araçatiguama, Santana de Parnaíba, as casas bandeiristas estudadas pelo Saia - sítio do Padre Inácio, do Mandu, do Calu, Santo Antonio -, em 1951, outra vez a Minas Gerais, em 52, ao Espírito Santo e Bahia, em 53, a Recife e Olinda, em 54 a Natal, São Luís e Alcântara, Belém e depois a Porto Alegre e Rio Pardo. Fez palestras nas Escolas de Belas-Artes da Bahia, de Pernambuco e do Rio Grande do Sul, e essas escolas adquiriram, por compra, cópias dos slides, abastecendo, assim, suas bibliotecas, com farto material de arquitetura colonial do Brasil. O mesmo fizeram a Faculdade de Arquitetura Mackenzie, a nossa FAU e a

Escola de Engenharia do Brasil Central. A Faculdade de Arquitetura de Montevideu, a Universidade de Waseda, de Tokio, a Hamburg Bauschule, a Escola de Arquitetura de La Paz, a Comitativa Panamericana, o arquiteto Gio Ponti, da Itália, o arquiteto Shaduri, da Índia, o engenheiro Luís Garcia Pardo, do Uruguai, Martin Rieber, da Venezuela, Naibu Akashi, do Japão, François Lami, do Canadá, Dieter Czarnetzki, da Alemanha, Pedro Guimarães Pinto, do Maranhão, Frei Lourenço, da França, José Valadares, da Bahia, Juan Manuel, da Colômbia, e muitos outros, professores e alunos, foram presenteados com pequenas coleções de 40 a 60 slides, com o objetivo de divulgar nossa arquitetura colonial e também a contemporânea.

O João Walter Toscano, que entrou em 1952, vinha do interior, nascera mesmo numa fazenda do município de Itu. Desde logo se uniu ao grupo do Folclore, ou foi conquistado, na “marra”, como era costume fazer com os calouros. O fato é que passou a acompanhar a turma em suas excursões domingueiras. Entendeu de perguntar aos roceiros de Itu se conheciam alguma casa velha, e acabou descobrindo uma casa bandeirista, a Chácara do Scaletti, como era então conhecida, depois nomeada de Sítio de Nossa Senhora da Conceição, imagem que decorava sua capela. Foi ele quem levou o fato ao Saia, chefe do 4º Distrito do SPHAN, que a desconhecia. Como não fez nenhuma divulgação bombástica, apareceram outros descobridores oportunistas.

O Julinho veio na turma de 1952. Era assim, no diminutivo, que sua irmã Thereza, da primeira turma, a ele se referia, carinhosa e entusiasticamente. *Imaginem que o Julinho, com só 16 anos, já é um profundo conhecedor da história da pintura.* Entrou para a Faculdade com “a corda toda”. Foi logo integrado à turma do Folclore. Além de pintura, conhecia e admirava a obra de Mário de Andrade e, talvez, tenha sido ele o responsável pela publicação do “Curso de História da Arte”, que Mário proferiu no Instituto de Artes da efêmera Universidade do Distrito Federal, do qual foi regente da cadeira “Filosofia da Arte”. O Julinho desceu o Rio São Francisco

em companhia de um ou dois colegas da FAU, seguramente com o saudoso Januzs Wojdylavski. Pelo Folclore, foi-lhe sugerido que estudasse e documentasse a obra de Lúcio Costa, o que fez com entusiasmo e eficácia. Acrescentou, ao acervo de slides do GFAU, fotos do Hotel de Friburgo e da Casa do Barão de Saavedra, e também de arquitetura urbana de Diamantina e Serro. Esta viagem foi de sua livre iniciativa, o que demonstrava sua total independência. Em 1956, quando cursava o 4º ano, organizou um seminário sobre o ensino de arquitetura, colocando problemas para quatro dos mais prestigiosos professores de então: Jean Maitre-Jean, Lina Bardi, Mário Wagner e João Baptista Vilanova Artigas. Em 1962, quando vários ex-alunos entraram para o corpo docente, o então diretor da FAU, ex-professor de História da Arte, Lourival Gomes Machado, indicou-o para assistente de Flávio Motta, que ocupava a cadeira anteriormente dele, Lourival. Professor, chefe de departamento, diretor. Há meio século, o Julinho está com a FAU, casou-se com ela, dirão outros.

O Nestor veio depois. Embora, desde 1951, quando ingressou, participasse das atividades do GFAU (em 52, viajou para a Bahia e Pernambuco, em companhia do Gustavo e do Kato, encarregado pelo Ferrão, presidente do GFAU, de estabelecer contato com os colegas desses estados, com a finalidade de realizar o 1º Congresso Brasileiro de Estudantes de Arquitetura e Urbanismo) e acompanhasse os colegas nas viagens e excursões, demorou a se definir. Quase no final do curso, manifestou o desejo de ser professor. O Gustavo, seu amigo de sempre, sugeriu que ele preparasse um programa para a cadeira “Arquitetura no Brasil”, para a qual tinha sido contratado o Eduardo Kneese de Mello. Em seguida, após uma viagem dos três a Parati, foi aceito como monitor da cadeira, embora ainda estivesse no 5º ano e, uma vez formado, contratado como assistente. Foi o primeiro ex-aluno a se tornar professor da FAU, foi também o primeiro catedrático - ocupou a Cadeira nº 22 - História da Arquitetura II -, assim como foi o primeiro diretor saído do corpo discente. Para este

cargo, teve o apoio entusiástico de todos os alunos da época.

O Benedito, o último a ser mencionado nesta resenha, ingressou em 1956. Naquele ano, o acervo fotográfico do Centro de Estudos Folclóricos era constituído de 1.240 slides, exclusivamente de arquitetura do período colonial e de arquitetura contemporânea. A leitura do livro - publicado em 1953 e descoberto pelo Gustavo dois anos depois num sebo, sim, num sebo - “Architettura Italiana a San Paolo”, de autoria de Debenedett & Salmoni, sugeriu a necessidade de se estudar e documentar a arquitetura do ecletismo. Para isso, foi convocado o Benedito, o novo calouro que se integrava ao Folclore. Protestos veementes vieram dos chefes do Patrimônio, Sylvio de Vasconcelos, do 3º Distrito, e Luís Saia, do 4º Distrito, que se insurgiam contra essa fase da história da arquitetura, classificando-a de espúria e fadada a ser destruída. Ao Benedito, foi indicado fotografar os palacetes do bairro dos Campos Elíseos. Suas fotos não mais integraram o acervo do Grêmio e, como as do Nestor, em Parati, constituíram o início de uma carreira brilhante. Ainda estudante, o Benedito ocupou a presidência do Centro de Estudos Folclóricos, mudando-lhe o nome para Centro de Estudos Brasileiros, nome com o qual publicou o primeiro, e único, Depoimentos - 1, publicação periódica para debate da arquitetura.

Depoimentos apresentou ensaios de Yan de Almeida Prado, “Apontamentos para uma história da arquitetura paulista”, e de José Maria da Silva Neves, “Mestres da arquitetura neoclássica, do estilo colonial e da arquitetura tradicional brasileira”, solicitados especialmente pelo GFAU, em 1957. Incluía, além desses, textos publicados desde 1925, de vários autores, como Rino Levi, Gregori Warchavchick, Alexandre Albuquerque, Amador Cintra do Prado, Vilanova Artigas e Luís Saia. Ilustrada com fotografias e desenhos, pela primeira vez imprimiu-se fora da FAU. Dada a sua importância histórica e por seu conteúdo, merece uma segunda edição. No dizer de Joaquim Guedes, na apresentação

escrita em 1960, “*são testemunhos de situações vividas, ideias surgidas como flores no campo da luta de cada dia, no exercício sério e fecundo da profissão de arquiteto que criaram e fizeram respeitar*”.

Flávio, Nestor, Julinho, Benedito e Toscano tornaram-se professores. Também o Gustavo, vinte anos depois, trazido e convencido pelo Júlio. Um pequeno impulso inicial, fortuito, fez que todos eles se desviassem da trajetória previamente traçada - serem simplesmente arquitetos - e os levou ao turbilhão que foi a criação do AUH, modelo para as muitas dezenas de faculdades de arquitetura que surgiram no Brasil depois de 1968, quando o Ministério de Educação permitiu a abertura de escolas particulares.

Nesse envolvimento, inclui-se o Campiglia. Trocou os pincéis pela máquina fotográfica, viajou pelo Brasil desde 1955, da Bahia à Paraíba, por Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, publicando, em 1958, pela Editora Melhoramentos, o livro “Igrejas do Brasil”, com 441 fotografias de sua autoria, acompanhadas de notas explicativas bem interessantes. Muito boas fotografias, em preto e branco, para o que se valeu do apoio da Reitoria, do Departamento de Documentação e seu laboratório, do qual foi criador e diretor. Implantou, também, o laboratório de fotografia da FAU.

Oficialmente, o AUH nasceu em 1968, com a reforma havida na Universidade de São Paulo, que extinguiu as cátedras e as substituiu por Departamentos, constituídos estes pela reunião de disciplinas afins.

A lei nº 104, de 21 de junho de 1948, que criou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, estabelecendo dois cursos seriados, o de Arquitetura e o de Urbanismo, organizava-os em 29 cadeiras, sendo 23 para o primeiro e seis para o segundo. O curso de Urbanismo, em nível de pós-graduação, com a duração de dois anos, acessível a arquitetos e engenheiros civis, nunca chegou a ser implantado. Para o curso de Arquitetura, entre outras, estavam as seguintes cadeiras: Cadeira nº 12 - Noções de Economia Política; Cadeira nº 13 - Arquitetura Analítica; Cadeira nº 14 - Teoria da Arquitetura;

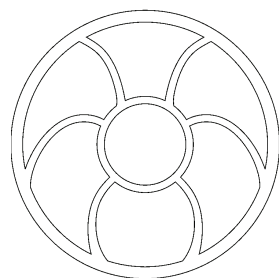
Cadeira nº 15 - História da Arte e Estética; e Cadeira nº 20 - Arquitetura no Brasil.

Com a reforma de 1968, as cadeiras foram denominadas disciplinas, e o professor catedrático perdeu muitas de suas prerrogativas e, quando aposentado, foi substituído por professor agora denominado Titular.

Assim, o AUH, um dos três departamentos da FAU, foi formado com a reunião das seguintes disciplinas e professores: “Arquitetura no Brasil”, com Eduardo Kneese de Mello, tendo, como assistentes, Nestor Goulart Reis Filho e Benedito Lima de Toledo; “Teoria da Arquitetura”, com Eduardo Corona, e assistente Carlos Cerqueira Lemos; “História da Arte e Estética”, com Flávio Lichtenfels Motta, e assistente Júlio Roberto Katinsky; “Economia Política”, com Juarez Brandão, e assistente Gabriel Bolaf; e “Arquitetura Analítica”, com Joaquim Bezerra, e assistente Hélio Penteado. Com o tempo, cresceu: hoje o AUH conta com cerca de trinta professores, e são oferecidas mais de meia centena de disciplinas, entre obrigatórias e optativas. Viva!!!

São Paulo, 2002

Gustavo Neves da Rocha Filho
Professor do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto e orientador no Curso de Pós-Graduação da FAUUSP (aposentado).



PRIMEIRA GERAÇÃO DE ARQUITETOS FORMADOS PELA FAUUSP

Marlene Yurgel



Em 1934, por ocasião da fundação da Universidade de São Paulo, que tinha a finalidade de formar os quadros paulistas para o ensino superior, foram incorporadas as instituições já então existentes. A Escola Politécnica, criada em 1894, abre no ano seguinte a especialização de Engenheiro Arquiteto, nos moldes da escola alemã e suíça, onde estudaram seus professores mais proeminentes.

A importância da USP, com a vinda da missão francesa oficial a São Paulo, é festejada, sobretudo, pela intelectualidade paulista, parte da classe econômica mais abonada, desejosa de formar seus quadros de professores e profissionais liberais em São Paulo.

Na efervescência que se seguiu à Semana de Arte Moderna de 22, a USP vem ocupar um espaço relevante, abrindo, para as Letras e as Ciências Aplicadas, a formação dos quadros para a modernização do Estado. Em 1938, o casarão da rua Maranhão nº 88 foi doado à USP, para ser ocupado por uma escola de Arquitetura, uma vez que não se tinha contemplado o estudo das Artes na Universidade. Essa doação era vinculada ao prazo de dez anos para a criação da faculdade, pois, em caso contrário, voltaria ao patrimônio do conde Penteado.

É interessante notar que a área que ocupava o palacete tinha sido desmembrada do lote original, dando

origem aos edifícios que circundam o casarão. A entrada passou a ser feita pelos “fundos”, pela rua Maranhão, onde havia um grande jardim. A grandiosidade de sua fachada acabou quase escondida, lindeira de um edifício de habitação. O remanescente desse jardim é o chafariz, palco e testemunha de grande importância para os alunos da FAU, que vieram ocupar o prédio no período de 1950 a 1968.

Tal é seu significado e tão caro aos arquitetos que estudaram na Maranhão, que foi redesenhado, no prédio da FAUUSP da Cidade Universitária, pelo professor Artigas, um chafariz com um jato d’água, dentro de uma superfície superelíptica, que foi batizada de “la-guinho”. Hoje está vazio. Recebe, porém seu conteúdo de água, quando a escola se engalana para receber novos alunos e despedir-se daqueles que se formam.

De fato, a perda do casarão esteve por um fio. Em 1947, dois anos após a criação da Faculdade de Arquitetura do Mackenzie, inscreveu-se para o exame de habilitação no curso de Engenheiro Arquiteto a primeira grande turma de alunos interessada no curso. Em geral, não passavam de cinco ou seis as inscrições para exame de habilitação. Foram, naquele ano, 50 alunos inscritos no curso de Engenheiro Arquiteto, quando a Arquitetura despertou intenso desejo dos jovens pela escolha de uma profissão liberal de caráter “artístico”.

De longe, vinha uma batalha do professor Anhaia Mello, que regia o curso de Engenheiro Arquiteto, para a criação de uma escola de Arquitetura e Urbanismo. Poucos meses antes de expirar o prazo de dez anos dado pelos irmãos Penteados, os alunos inscritos para o exame da Poli recusaram-se a prestá-lo. Desejavam com tamanha intensidade serem arquitetos, que correram o risco de perder um ano, até o exame seguinte. Postaram-se à porta do reitor e do coordenador, fizeram vigília na Assembleia Legislativa, até conseguirem ver, promulgada e impressa no Diário Oficial, a Lei n. 104, de 21/05/48, de criação da FAU.

Papel preponderante neste episódio foi o do aluno José Silvestre Vianna Egreja, do Partido da Juventude da UDN, pelo qual seu pai era deputado. A sede dos rebeldes da Poli teve ali seu abrigo.

“E agora, José?” pergunta Carlos Drummond de Andrade, em 1942, em um de seus poemas.

A década de 1940, quando esses alunos ainda eram adolescentes, havia sido de um regime forte de Getúlio Vargas, deposto em 1945 pelas Forças Armadas. Abre-se a participação de todos os partidos políticos. O general Dutra toma posse da Constituinte, e, na virada de década, Getúlio é candidato à Presidência da República pelo voto direto.

“E agora, José?”

Nesse mesmo ano de 42, tem início a construção do projeto de Niemeyer para a Pampulha. A arquitetura realizada por esse profissional para alguns edifícios do governo, no Rio de Janeiro, capital da República, vinha se construindo em moldes modernos, consagrados pelos europeus e americanos, conservando, porém, resquícios “clássicos”. Foram os atrasados.

Nessa década, em São Paulo, são considerados como exemplares, pela literatura nascente de Arqui-

tetura, edifícios e residências dos arquitetos Gregori Warchavichik (vindo da Europa), Rino Levi (que estudou em Roma), os irmãos Roberto (que estudaram no Rio de Janeiro), Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi (que estudaram na Poli) e Oswaldo Bratke, entre outros.

É importante salientar que o *currículo* da FAU foi transcrito na lei que a instituiu, reproduzindo tal qual o modelo da Arquitetura das Belas-Artes do Rio de Janeiro, que, por sua vez, tinha sido copiada da Escola de Belas-Artes de Paris, com algumas diferenças que persistem até hoje, no que tange aos exames que qualificam o aluno a ter o grau de bacharel para exercer a profissão.

A FAU tem seus professores, nos primeiros anos de ensino, vindos da Politécnica, alocados que estavam no curso de Engenheiro Arquiteto. Foram convocados arquitetos do Rio de Janeiro, para completar o curso. Esse *currículo* (da FAU e da Nacional do Rio de Janeiro) era constituído pelo curso de Arquitetura, com duração de cinco anos, e pelo curso de Urbanismo (de pós-graduação ou especialização), com duração de dois anos. Em São Paulo, este último não foi implantado, sendo-o, entretanto, no Rio de Janeiro.

O vestibular foi realizado no segundo semestre de 48. Durante dois anos (48 e 49), as aulas foram ministradas no prédio da Poli, enquanto se processava uma reforma e recomposição do edifício da rua Maranhão, para torná-lo mais adequado ao uso das atividades didáticas. Foi nessa reforma que se descobriu não se saber por ordem de quem criaram-se todas as pinturas e afrescos originais do casarão.

Quando os alunos ali aportaram, vieram com o mesmo entusiasmo que os levou a pressionar pela criação da FAUUSP, com o GFAU, o grêmio dos estudantes da FAU, constituído também em 48. Trabalharam-se embates em torno da liderança da política estudantil, entre a esquerda e a direita, tendo neste pe-

ríodo, segundo relato dos arquitetos, quase sempre o PCB tomado a dianteira. Parte ponderável dos estudantes declinava sua neutralidade: o conhecido centro, que habitava o casarão.

Sob a batuta de Luís Saia, o interesse pelos exemplares das construções antigas, do tempo dos bandeirantes, despertou em muitos alunos a dedicação por esses estudos. O Centro de Estudos Folclóricos (CEF), organizado e carimbado pelo apego a Mário de Andrade, foi o núcleo de documentação, de tal maneira bem sucedido, que terminou por reunir, anos depois, esses mesmos alunos, como professores do departamento de História da Arquitetura.

A formação do Centro de Estudos Brasileiros constituiu uma vocação que caracterizou a FAU, até os anos 70, com as questões de ordem socioeconômica e os movimentos artísticos que davam feição à estética da Arquitetura.

Não havia, no entanto, no plano de estudos desse Centro, a clareza que diferencia o folclore do moderno, o apego às manifestações populares no plano cultural, onde eram colocadas as edificações “antigas e tradicionais”, à espera de serem reconhecidas como bens tombáveis, desde as cabanas dos caiçaras, até os edifícios coloniais de maior porte. O movimento moderno, que espelhava na Pampulha o grande libertador da cultura arcaica e que, em São Paulo, já havia despojado seus próprios mestres, confundia em temáticas diversas o caráter inovador do que então era considerado moderno.

Para efeito de apresentação desta primeira geração, considera-se o ano de 1955 como divisor de águas de correntes distintas para a formação dos arquitetos. Fica-se, portanto, no exame das questões que abalam o curso até essa data.

Ao examinar o caminho que percorreram nossos colegas das turmas de 52, 53, 54 e 55, são 88 arquite-

tos. Destes, 14 foram professores da FAU e dez ainda são. Prazeroso seria saber quais caminhos da profissão percorreram esses nossos colegas pioneiros?

São encontrados, em sua grande maioria, já com direito a aposentadoria, mas sem dela usufruir, para continuar o trabalho de arquiteto. São encontrados em suas atividades de projeto, ocupando funções em serviços de secretarias ou empresas estatais, na Construção e no Planejamento Urbano.

Viveram sua juventude nos anos 1950, que iniciou com badaladas de sinos gigantes, anunciando a grande importância do nacionalismo, da procura da independência econômica, da criação da Petrobras, do Instituto Brasileiro do Café, obras de Getúlio Vargas, que, eleito presidente, fecha o país ao capital estrangeiro. Getúlio se suicida em 1954, e, em 1955, o general Lott garante a posse de Juscelino Kubitschek. Em 1956, é decretada a mudança da capital federal.

O casarão guarda lembranças das grandes discussões, da primazia da vanguarda paulista no seio da intelectualidade, em constante contradição entre o atrito e a administração do movimento carioca. Uma diferença cultural: o movimento artístico rodopiando em torno do concretismo assume, em São Paulo, aspectos pragmáticos, e, no Rio, compõe-se com um expressionismo adequado ao balanço carioca.

Em um discurso como paraninfo, escreveu o professor Gravina: “Duas brilhantes vitórias nas bienais da Arquitetura consagraram as equipes da nossa Faculdade”. Em outro trecho: “A formação do arquiteto como elemento da elite, do qual o aspecto profissional é uma das facetas, até a merecer um sempre maior desvelo e carinho...” Tiveram a oportunidade e a responsabilidade de não perder este convite, buscando a permanência desse *status*. Acredita-se que os arquitetos concordavam, colocando-se em patamares além do discurso do professor, acima de problemas menores, que chamavam de

“comerciais”, preocupados alguns em obter con-
serto para as contradições econômicas da socieda-
de, e outros, em tornarem-se grandes artistas dos
projetos modernos. A maioria não buscou atingir a
tentação demiúrgica e continua trabalhando, ape-
sar de estarem a bordo da nave que percorreu 40
anos de profissão.

Nota do Editor:
Publicado anteriormente em *Boletim Técnico*, Uni-
versidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 1993.

Marlene Yurgel
Professora do Departamento de História da Arqui-
tutura e Estética do Projeto e orientadora no Curso
de Pós-Graduação da FAUUSP (falecida).

ASVIAGENS DE
ESTUDOS NA FAUUSP,
1949-1962¹

João Sodré



Este texto tem como foco algumas das viagens reali-
zadas pelos estudantes da Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo entre 1949 e
1962, e abrange um período que se estende desde sua
criação até a reforma de ensino que estruturou a escola
em departamentos, criando novas disciplinas e incorpo-
rando não apenas ex-alunos no corpo docente, mas tam-
bém conteúdos e preocupações que vinham sendo
explorados pelo Grêmio da Faculdade (GFAU), pelo
Centro de Estudos Folclóricos (CEF) e pelo Centro de
Estudos Brasileiros (CEB), em seus trabalhos extra-
curriculares de pesquisa e documentação.

Assim, pretendemos apresentar esta prática das via-
gens como uma instância fundamental na formação das
primeiras gerações de arquitetos da FAUUSP. É através
desses deslocamentos, ora em direção ao universo da
Arquitetura tradicional brasileira, do folclore e da cultu-
ra popular, ora privilegiando e acompanhando a produ-
ção de Arquitetura Moderna no País, que se forma uma
nova cultura arquitetônica e visual, no âmbito das esco-
las de Arquitetura, recém criadas naquele momento.

Para tanto, iremos nos deter naquelas atividades
organizadas pelos estudantes no que se refere aos es-
tudos, publicações e itinerários estabelecidos, valendo-
nos, sobretudo, de entrevistas e depoimentos realizados
com alguns estudantes dessa primeira década da esco-
la, bem como dos registros fotográficos por eles reali-

zados. Ao explorar esse mergulho dos estudantes no
tradicional e no moderno, em relação aos trabalhos de
pesquisa pelos arredores das cidades e documentação
de arquitetura brasileira, o trabalho procurará eviden-
ciar a incontestável ascendência de Mário de Andrade,
Luiz Saia, Lúcio Costa e outros intelectuais.

Marcados por uma certa herança modernista e nas
sendas abertas por Mário de Andrade e Luiz Saia junto
ao Departamento de Cultura de São Paulo, ao Patri-
mônio e ao “movimento folclorista”, muitos dos estu-
dantes dessas primeiras turmas da FAUUSP seriam
levados a reinterpretar os referenciais populares, colo-
niais e modernos da geração anterior, à luz de sua for-
mação específica em Arquitetura. O momento coincide,
por outro lado, com uma renovação disciplinar funda-
mental, a partir da qual reelaborava-se o lugar da Ar-
quitetura no campo cultural brasileiro, sua interface
com o pensamento e a arte, bem como suas dimensões
aplicadas ao quadro técnico, social e econômico do País.

Estudantes em movimento a partir de
São Paulo

As viagens realizadas pelos estudantes da FAUUSP
entre 1949 e 1962 parecem ter cumprido um papel
importante na abertura dessas novas perspectivas de
formação do arquiteto, em uma escola que prometia,

ao mesmo tempo, ultrapassar o referencial *Beaux-Arts*, dominante no país, e a matriz local, enraizada na Escola Politécnica de São Paulo.

Essas viagens estudantis resultaram de um conjunto de empreendimentos específicos, quase sempre à margem das atividades curriculares e com destinos e interesses variados, ao longo da década de 50. Como tal, elas devem ser lidas mais como uma prática, do que como uma atividade regular; mais como uma predisposição, antes mesmo que uma programação. Neste sentido, também nos interessa olhar internamente cada uma daquelas viagens que conseguimos mapear, buscando alinhar a coerência e as conexões com as motivações dessa geração, formada a partir de uma escola de Arquitetura recentemente emancipada da instituição politécnica, e na qual os vínculos com o modernismo e o patrimônio histórico ainda não estavam claramente estabelecidos.

O acentuado caráter técnico do curso durante os seus primeiros anos, com a forte presença dos professores catedráticos da Poli na constituição do corpo docente, uma nítida herança de sua origem na engenharia, acabou possibilitando aos novos alunos a procura por outros meios de aprendizado, para além daqueles conteúdos recebidos em sala de aula. Em linhas gerais, podemos dizer que as viagens serão aqui consideradas a partir do contexto de descontentamento com o ensino e da tomada de consciência da necessidade de repensar a inserção do campo arquitetônico no debate contemporâneo sobre o país, ou seja, a partir de sua condição complementar, mas decisiva, na formação dos estudantes naqueles anos.

Durante o período compreendido entre o estabelecimento da nova escola e a construção de Brasília, as viagens obedeceram a um dispositivo que privilegiava os lugares mais próximos, nos anos iniciais, deixando os maiores deslocamentos para o final do curso. Assim, se, num primeiro momento, as visitas se concentraram nos arredores da capital paulista, logo os roteiros se estenderam para Minas Gerais - cujas cidades históricas e o

conjunto arquitetônico da Pampulha atraíram os estudantes, bem como para o Rio de Janeiro, então capital federal, onde as obras recém-construídas de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Affonso Reidy também os entusiasmavam. Num momento posterior, deslocavam-se para o Nordeste, sobretudo para as capitais Salvador (BA) e Recife (PE), que ainda ofertavam aos estudantes uma situação de suspensão do tempo pretérito, materializada principalmente pela presença maciça de arquitetura do período colonial. Por fim, sobretudo a partir de 1957, algumas visitas empreendidas a Brasília, quando os estudantes puderam tomar contato com a construção da nova capital federal, um enorme canteiro de obras, que era a própria cidade em movimento. Alguns depoimentos de ex-alunos, como os de Gustavo Neves da Rocha Filho² e Hélio Pasta³, confirmam essa tendência:

O que o Grêmio estabeleceu era que a primeira turma viajaria para Minas Gerais, nas férias de julho. No ano seguinte, a turma seguinte iria pra Minas, e os da primeira turma iriam para Bahia e Pernambuco. E, depois disso, para fora. Então, essa primeira turma foi para a Bolívia, na Bolívia se separou, um grupo foi para o Chile, e outro grupo foi para o Uruguai.⁴

Então eu não sei bem como as viagens ocorreram. Tenho impressão que existia dentro da Universidade uma verba para esse tipo de atividade. Mas o Grêmio participava muito disso, promovia tudo.⁵

Nas rotas do Patrimônio: Carapicuíba e arquitetura colonial paulista

Os primeiros registros de viagens que conseguimos identificar se referem às atividades realizadas ainda no ano de 1949, por interesse de alguns alunos pela aldeia de Carapicuíba. Por orientação de Luiz Saia, que já havia realizado um estudo sobre a arquitetura e as técnicas construtivas do conjunto em 1937⁶, os estudantes

Antonio Carlos Alves de Carvalho⁷ e Plínio Venanzi⁸ passaram a se dirigir sistematicamente para lá, durante os finais de semana:

Então, no sábado, era o dia que em que tínhamos aula de topografia e, à tarde, pegávamos um ônibus para Carapicuíba, começar a fazer o levantamento. [...] Outras pessoas foram, o Marclio [Martins] foi algumas vezes, o Virgílio [Malacarne] foi algumas vezes, o Gustavo [Neves da Rocha Filho] foi algumas vezes também, mas os dois que malhavam em cima era o [Antonio Carlos Alves de] Carvalho e eu. Todo domingo. Tanto, que fizemos um levantamento bem circunstanciado, cada milímetro, daquelas casas, as partes interna e externa...⁹

Um documento interessante, já do começo da década de 1950, que atesta o interesse pela arquitetura tradicional brasileira, é um boletim informativo de uma excursão organizada pelo Centro de Estudos Folclóricos do GFAU, durante o feriado de 21 de abril de 1953. Nele visava-se “mostrar aos estudantes de arquitetura, obras tombadas pela DPHAN”. A elaboração do roteiro ficou a cargo de Gustavo Neves da Rocha Filho, então presidente do CEF, que privilegiou alguns monumentos dos séculos XVI e XVII, por se tratarem de obras “intimamente ligadas à fundação de São Paulo”, devido à proximidade dos festejos de seu IV Centenário.¹⁰ A visita tinha seu ponto de partida na capela da Aldeia de Carapicuíba, obra que boa parte dos estudantes já conhecia, sobretudo devido aos trabalhos de documentação realizados pelos integrantes do CEF, ainda em 1949. Na sequência, o roteiro previa a parada em duas residências rurais do século XVII, pertencentes ao ciclo bandeirista, ambas localizadas em Cotia (SP): de um lado, o Sítio do Mandu, que ainda não havia sido restaurado e, por isso mesmo, interessava para o “estudo de sua técnica construtiva”, a taipa de pilão; do outro, o Sítio do Padre Inácio, cujas obras de restauração – alertava o documento – já haviam sido realizadas par-

cialmente pelo Patrimônio, sob os cuidados de Luiz Saia, durante a década anterior. Finalmente, o passeio se encerrava com uma visita à igreja jesuítica de Embu, devendo os estudantes estar atentos às qualidades artísticas do monumento, tal como destacadas por Lúcio Costa no artigo “Arquitetura dos jesuítas no Brasil”, publicado na *Revista do SPHAN* em 1941.

Mais interessantes até do que os destinos escolhidos, foram as palavras de Gustavo Neves da Rocha Filho acerca da seleção. Para ele, os estudantes de arquitetura preocupados com a “renovação artística da arquitetura” ou “em fazer arquitetura brasileira” estavam fugindo de seu povo e suas raízes, influenciados pelos referenciais estrangeiros de uma importação recente:

É necessário conhecer o nosso povo e a nossa tradição. É necessário estudar o nosso folclore. A grande lição do folclore é a necessidade de se compreender o seu tempo. Meditemos sobre essas obras que vamos ver nesta excursão. [...] Conheçamos o nosso povo. Será então ocasião de uma colaboração, cujos exemplos são tão raros, entre os críticos e os homens sobre cujo mister importa informar antes de tudo. É destes últimos, em definitivo, que depende o aspecto de nosso país.¹¹

De clara filiação nacionalista, provavelmente inspirada no influente imaginário folclorista em São Paulo, o olhar sobre a arquitetura tradicional paulista convergia para o ideal de aproximação entre arquiteto e povo, visto então como premissa legítima de criação de uma nova arquitetura brasileira. A convocação fica ainda mais evidente, em texto do mesmo autor apresentado no II Congresso Nacional de Estudantes de Arquitetura, realizado no Recife, no mesmo ano de 1953:

O estudo da arquitetura tradicional brasileira deve, por isso, ser encarado com maior responsabilidade. É muito comum o estudante de arquitetura procurar, desde o primeiro ano do



Figura 01: Estudantes das turmas de 1948 e 1949 em visita à casa bandeirista, Cotia (SP), 01/10/1950 (Arquivo Domingos Theodoro Azevedo Netto)

*curso, conhecer arquitetura moderna, através de revistas de livros, pois, necessitando de elementos para suas aulas de Composição, sente que precisa fazer o moderno. Acaba copiando as obras mais significativas, naturalmente de outros países, pois são poucas as publicações dedicadas a nossa arquitetura moderna. O curioso é que essas obras estrangeiras muitas vezes têm um fundo original tradicionalista. Melhor fora, pois, reproduzir a própria tradição do que a alheia.*¹²

Rio de Janeiro: arquitetura moderna

Em paralelo a esse interesse regionalista pela pesquisa da arquitetura colonial e popular produzida em São Paulo, a arquitetura carioca contemporânea também inspiraria os jovens estudantes. Fosse pela ausência de uma produção local mais consistente de arquitetura moderna, fosse pela identificação da produção carioca contemporânea a uma versão nacional dos preceitos internacionalistas canônicos, o interesse pelo Rio de Janeiro se justificava.

É importante salientar que, desde a fundação da FAUUSP, uma geração arquitetos modernos formados no Rio de Janeiro vinha ingressando no corpo docente: em 1948, Abelardo de Souza, formado pela Escola



Figura 02: Estudantes das turmas de 1950 e 1951 em visita à Casa Bandeirante, restaurada para o IV Centenário de São Paulo, 29/01/1955 (Seção Arquivo de Negativos DIM/SMC/DPH/PMSP)

Nacional de Belas Artes (Enba) em 1932; em 1949, Hélio Duarte, também formado pela Enba em 1930, e Eduardo Corona, formado pela Faculdade Nacional de Arquitetura em 1946; em 1950, Alcides da Rocha Miranda, formado pela Enba em 1932.

O próprio Niemeyer, já então consagrado nacional e internacionalmente como um dos principais expoentes da primeira geração de arquitetos modernos brasileiros, seria convidado, pela direção da Escola, a integrar seus quadros em 1951. Em suma, um grupo coerente de personalidades atuantes no meio profissional, até então excluído das atividades didáticas, em razão do conservadorismo ainda dominante na Faculdade Nacional de Arquitetura, constituiria um polo importante de informação dos estudantes da FAUUSP, acerca da produção mais recente no Rio de Janeiro.

A aproximação entre os meios de Arquitetura paulista e carioca vinha se consolidando desde a segunda metade da década de 1940. Na virada para a década de 1950, é evidente a simpatia dos profissionais locais pelas realizações modernas do grupo em torno de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, expressa em periódicos de São Paulo como *Acrópole* e *AD* (DEDECCA, 2006).

Não por acaso, desde as primeiras turmas, as viagens ao Rio de Janeiro se tornaram uma constante. Em 1949, a caminho do XII Congresso da UNE, que se realizou em Salvador, a delegação estudantil enviada pelo



Figura 03: Rosa Grena Alembick descendo escada no Instituto Tecnológico de Aeronáutica, São José dos Campos (SP). Foto: Gustavo Neves da Rocha Filho, 04/07/1952. (Arquivo Biblioteca FAUUSP)

GFAU, composta por Antonio Carlos Alves de Carvalho e Vicente Ferrão, deteve-se por um dia e meio no Rio de Janeiro, visitando alguns dos marcos antológicos da moderna arquitetura brasileira:

*A viagem foi feita a bordo do "Groí" da marinha mercante francesa, que ancorou antes no Rio por um dia e meio, permitindo a ambos uma passagem (nova passagem) pelo MES e uma visita ao Itamaraty, a convite do embaixador Renato de Almeida. Obras como o MES, visitadas do subsolo ao terraço na companhia de Carlos Drummond de Andrade e de Ayrton Carvalho. Visitamos a Biblioteca Nacional, a ABI dos irmãos Roberto, a Estação de Hidro de Afílio Correa Lima, a Obra do Berço de Oscar Niemeyer e o aeroporto Santos Dummont, assim como o Parque Guinle, a obra de Lúcio Costa representada pelos edifícios de apartamentos encosta acima.*¹³

O interesse pelas obras modernas dos estudantes vinculados ao CEF foi desenvolvido paralelamente à constituição do acervo de fotografias de arquitetura tradicional brasileira, começado por iniciativa de Gustavo Neves da Rocha Filho, a partir de 1951. Assim, a ideia de se organizar um documentário da produção nacional, moderna e colonial, se deu a partir do ingresso dos novos integrantes



Figura 04: Conjunto do Pedregulho
Foto: Ariaki Kato, janeiro de 1952. (Arquivo Biblioteca FAUUSP)

*Quando o [Júlio] Katinsky entrou na FAU, eu já estava no quarto ano, e nós já tínhamos feito a documentação nas obras do Niemeyer na Dutra, do Lúcio Costa no Rio de Janeiro, do Reidy, da Pampulha. Eu já tinha um certo domínio e disse: "Katinsky, você vai fotografar a obra do Lúcio Costa em Friburgo e a casa do Saavedra no Rio de Janeiro".*¹⁴

Minas Gerais: cidades históricas e arquitetura moderna

De maneira geral, as viagens a Minas normalmente se articulavam aos itinerários pelo Rio de Janeiro, talvez pela forte presença dos arquitetos cariocas no estado, desde a Pampulha e o Grande Hotel de Ouro Preto, talvez pelo peso representado pelas cidades históricas mineiras no interior do SPHAN.

As viagens que foram feitas... eu lembro que, em 1950, a gente fez uma viagem pra Bahia, foi por intermédio da Reitoria, que deu uma viagem para os estudantes irem. Fomos lá, depois fomos para Minas Gerais, nas cidades históricas. Nem lembro como nós fomos. Eu sei que, pra Bahia, nós fomos de avião. Agora, pra Minas, não sei como nós fomos.... Mas, vamos



Figura 05: Vista de Ouro Preto (MG)
Foto: Gustavo Neves da Rocha Filho, 26/07/1950
(Arquivo Biblioteca FAUUSP)

dizer, o pessoal era atuante, eles iam, se informavam, viam como pagava, faziam os roteiros, e a gente ia acompanhando. Fizemos em Minas, isso eu lembro direitinho, fizemos, em conjunto com o segundo ano, a excursão para Ouro Preto e de lá nós fomos até o Pico de Itacolomy...¹⁵

Em 1950, foi feita a primeira viagem a Minas Gerais: Ouro Preto, Mariana, Sabará, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Foi o grupo da primeira turma da faculdade que fez essa viagem. O objetivo era a arquitetura tradicional, arquitetura de Minas evidentemente, a Pampulha e o Rio de Janeiro. [...] Em julho organiza-se essa viagem da primeira turma para Minas Gerais. Eu não era da primeira turma, era da segunda, mas eu me enganchei nessa viagem, com 20 caixinhas de filmes para slide, para fazer as minhas fotografias da viagem. Professor para acompanhar a turma, ninguém quis, então, não sei quem, talvez tenha sido eu, sugeri o Oscar Campiglia, que era funcionário da Reitoria, e ele acompanhou essa primeira turma e adorou. E ele levou um fotógrafo da Reitoria para fazer fotografia, esse fotógrafo se chamava Wilson, e ele fez uma grande coleção de fotografias em



Figura 06: Estudantes no Grande Hotel, Ouro Preto (MG)
Foto: Gustavo Neves da Rocha Filho, 26/07/1950
(Arquivo Biblioteca FAUUSP)

branco e preto para publicar em livro depois. Eu fiz essas fotografias com slide, já usando uma máquina mais sofisticada, uma Leica 3. Em janeiro de 1951, eu voltei com a segunda turma da FAU a Ouro Preto e completei a coleção. O meu programa era fazer fotografia, eu adorava ficar disparando.¹⁶

Mas a viagem para Minas, para mim, foi mais proveitosa do que a da Bahia. Estávamos no terceiro ou quarto ano. Nós fomos para Belo Horizonte e fomos recebidos pelo Juscelino Kubitschek. Ele adorava arquitetos, e todos os estudantes que iam para lá, ele hospedava nos melhores hotéis. Depois disso fomos para Ouro Preto, para Mariana, foi um deslumbramento. [...] Agora, para Minas, nós fomos de trem e de ônibus. E não fomos com professor, fomos com um funcionário da reitoria, tinha que ter uma autoridade.¹⁷

Os itinerários, portanto, revisitavam os roteiros nacionalista de descoberta do país, seja de neocoloniais e tradicionalistas, seja de modernistas, expostos agora a toda uma nova cultura patrimonial, difundida por modernistas e arquitetos da repartição, o que incluía, evidentemente, o contato com algumas das realizações contemporâneas de maior destaque. Não por acaso, a



Figura 07: Estudantes na Igreja Nossa Senhora do Ó, Sabará (MG), 1955 (Arquivo Edoardo Rosso)

intermediação de Sylvio de Vasconcellos, professor de Arquitetura Brasileira da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, e responsável pela regional do SPHAN, era obrigatória em quase todos os empreendimentos.

As viagens eram feitas geralmente por turmas. A primeira viagem sempre era para as cidades históricas de Minas Gerais, Ouro Preto, Mariana e também para Belo Horizonte. [...] Colonial e moderno, sempre enfatizando isso. Belo Horizonte já tinha uma arquitetura de certa notabilidade. Tinha o Banco da Lavoura, produto de um concurso de arquitetos modernos, tinha ainda o Sylvio de Vasconcellos, que era um dos homens do movimento colonialista, mas era uma figura importante, e tinha a Pampulha, que era o nosso grande espelho, nosso modelo. Essas viagens eram feitas e programadas pela escola. [...] Já era específico programar uma viagem por ano para determinado lugar. A escola organizava, mas ela ainda não tinha aquele ônibus que o famoso Benjamin dirigia, depois de uma certa época ele funcionou como transporte. Naquele tempo não existia, a gente ia de avião, com algumas passagens grátis, mas era pago pela escola. Fomos de



Figura 08: Estudantes na escadaria da Igreja Santa Efigênia, Ouro Preto (MG), 1955 (Arquivo Edoardo Rosso)

Congonhas para Pampulha em um DC-3, o primeiro avião que voei, ficava inclinado na pista. Chegamos à Pampulha, nos hospedamos, e um clássico era fazer nossa farra à noite, aquelas coisas de estudantes. Foi uma viagem não sei se muito produtiva em termos de arquitetura, eu pessoalmente não me emocionava muito com aquilo. Mas foi um grande congraçamento com os estudantes de lá, em Ouro Preto, naquelas repúblicas, fizemos uma farra, bailes. Isso no segundo ano.¹⁸

Nordeste e Norte: do litoral ao sertão, do colonial ao popular

Uma das primeiras referências encontradas sobre viagens para o Nordeste foi daquela realizada em julho de 1949, no âmbito do XII Congresso da UNE, realizado em Salvador. Após uma rápida passagem pelo Rio, conforme mostrado anteriormente, os dois estudantes da delegação da FAU chegaram à capital baiana, travando contato, logo de início, tanto com representantes do movimento folclorista local, quanto com figuras do modernismo regionalista:

Nossa chegada a Salvador, dois dias após. Fomos recebidos pela Comissão Baiana de Folclo-



Figura 09: Estudantes na Lagoa do Abaeté, julho de 1954
(Arquivo Edoardo Rosso)

re, em sessão solene, e com convite visitamos as principais igrejas, os principais fortes, os principais solares históricos. Repentinamente passamos a habitar historicamente o Brasil, a tomar conhecimento “in loco” de seus costumes. Obviamente tivemos nosso contato com as “mães pretas” do Candomblé, com Jorge Amado, com o pintor Carlos Bastos e com o jovem escultor Mário Cravo. Deste, consegui um desenho de uma personagem de Candomblé, que mais adiante seria capa de publicação do nosso Centro de Estudos Folclóricos, destinado à tradução da Carta de Atenas.¹⁹

Uma outra viagem realizada por alguns alunos da primeira turma foi para Belém (PA), provavelmente em 1952, no último ano do curso. Segundo relato de Hélio Pasta, apesar de seu caráter eminentemente turístico, com parte das despesas de transporte pagas inclusive pela própria FAU, tratou-se de “uma viagem de esclarecimento”, na medida em que proporcionou um contato com realidades certamente desconhecidas para jovens estudantes de São Paulo naquele momento:

E dali nós fomos para Manaus (AM). O grupo que foi para Manaus foi por conta própria, era muito barata a passagem. Tinha uma chata que saía de Belém e ia para Manaus, levava uma



Figura 10: Viagem pelo sertão nordestino, julho de 1953
(Arquivo Domingos Theodoro de Azevedo Netto)

semana, dia e noite sem parar. E acho que custava 10 cruzeiros por dia, coisa desse tipo. Estávamos entusiasmados pela cidade, pelo Teatro Amazonas, pelos chafarizes, por um hotel feito por um arquiteto chamado Paulo Antunes Ribeiro. [...] Antes de sair, a chata era uma solenidade, todo mundo enfarpelado, arrumado, de quepe... Quando o navio saía do porto, todo mundo de short, de camiseta, de qualquer jeito... A gente ouvia muitas histórias do comandante, mas não lembro de nenhuma delas. Uma coisa que a gente queria ver no Amazonas eram os animais: jacarés etc.”²⁰

Um dos únicos documentos encontrados durante a pesquisa, que atesta a participação de professores da escola na organização das viagens, foi o roteiro para visita a Salvador (BA), elaborado pelo professor Carlos Alberto Gomes Cardim Filho²¹, da cadeira “Arquitetura no Brasil”, para a turma do 5º ano, em julho 1953. Em linhas gerais, o roteiro proposto privilegiava as obras do período colonial, principalmente de arquitetura religiosa, mas também civil e militar. Logo de início, a sugestão de um conjunto de 22 igrejas e conventos, entre os quais destacava a Igreja da Misericórdia, a Catedral de Salvador, a Igreja de São Pedro e São Domingos, a Igreja de São Francisco, a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, a Igreja do Rosário e a Igreja do Carmo. Para cada



Barca utilizada na viagem pelo São Francisco, janeiro de 1955
(Arquivo Ubyrajara Gilioli)

uma das indicações, Gomes Cardim listou uma série de características que deveriam ser observadas pelos estudantes, desde o enquadramento arquitetônico na cidade, suas plantas e fachadas, bem como os respectivos interiores, suas pinturas, azulejos e altares. Também orientou os estudantes a visitarem alguns solares da capital baiana, como o Ferrão, o Saldanha, a Casa de Ruy Barbosa, a Casa dos 7 Candeeiros (Sede do Patrimônio), bem como os fortes de São Marcelo, Santo Antônio da Barra, Santa Maria, Mont Serrat, São Pedro e Barbalho.

Como contraponto ao repertório colonial sugerido, foram listadas algumas obras de arquitetura moderna, como o Hotel da Bahia, do arquiteto Paulo Antunes Ribeiro, inaugurado em 1951, além de edifícios comerciais localizados na Cidade Baixa e algumas residências em Amaralina e Itapoã.

Além dessas recomendações de interesse arquitetônico, o roteiro ainda sugeria algumas visitas ao “típico” Mercado de Água de Meninos, a um candomblé no Rio Vermelho, à lagoa de Abaeté, além das refinarias e campos de petróleo nos municípios de Candeias e Mataripe.

Eu fiz duas viagens: uma para Minas e outra para a Bahia, mas não era pelo Centro de Estudos Folclóricos, era pelo Grêmio e pela Reitoria. A própria diretoria mandava um professor, e



Ônibus da FAUUSP em frente ao Palácio do Planalto
Foto: Gustavo Neves da Rocha Filho, 07/07/1960
(Arquivo Biblioteca FAUUSP)

nós fomos com o professor Gomes Cardim, que dava “Arquitetura no Brasil”. E foi uma coisa maravilhosa, nós fomos recebidos pelo arquiteto Diógenes Rebouças [...] Para a Bahia, a gente foi de avião de carga, levou não sei quantas horas para chegar, um negócio absurdo...”²²

Na segunda viagem, que nós fizemos para a Bahia em 1951, nós convidamos o Zanine Caldas, que era um professor de maquetes, a oficina era dirigida por ele. Nessa viagem, alguém resolveu que deveríamos visitar Paulo Afonso, e resolvemos alugar, por nossa conta, uma daquelas jardineiras. Fomos até Recife, passando em Paulo Afonso, Arcoverde e todo o sertão histórico do cangaço, até Recife. Isso foi por nossa conta. Foi uma viagem bacana. Em Salvador, nos hospedamos na Barra e conseguimos ir a um candomblé, naquele morro que fica atrás do Farol. E vimos um candomblé com uma certa originalidade, não feito para turistas.”²³

Uma outra viagem feita por alguns estudantes da FAU, que conseguimos identificar ao longo da pesquisa e que revela o interesse em “descobrir o Brasil”, foi quando Júlio Katinsky²⁴, Ubyrajara Gilioli²⁵ e Geraldo Puntoni, em janeiro de 1955, decidiram descer o rio São Francisco:

A ideia da viagem de descer o rio São Francisco era a de conhecer o Brasil, tínhamos que colaborar na construção do país. Nós descemos o São Francisco, fomos até Juazeiro. Saímos de São Paulo e fomos até Barra do Piraí. De Barra do Piraí, pegamos o trem e fomos para Belo Horizonte. De Belo Horizonte, nós pegamos um trem que era um horror e fomos para Pirapora. Lá tem uma queda d'água e começa um São Francisco tranquilo até Paulo Afonso, até parado. Fomos cantando o tempo todo. Éramos estudantes, não podíamos pagar, dormimos em tudo quanto foi biboca possível. E em Juazeiro nós pegamos o trem e fomos até Bonfim. Em Bonfim nós descemos, dormimos em Bonfim e chegamos em Salvador, lá eu tinha um amigo, que conheci num congresso, e ele cavou um monte de coisa para nós na Retoria [...] Por fim, nós cavamos um monte de coisa e ficamos lá. Então, essa foi uma viagem importante para nós, não no sentido de colher muito material folclórico, porque não tínhamos competência para isso. Mas foi importante para ver um Brasil que ninguém conhecia na faculdade. Qual é esse Brasil? Um Brasil de uma miséria total e ao mesmo tempo cheio de gente de muita esperança...²⁶

Bom, ali, o grande impacto foi ver a miséria no interior do país. Aquelas populações ribeirinhas que, conforme chegava o barco, todo mundo ia lá para vender alguma coisa, e isso foi o grande impacto. Eu me lembro que eu tirei uma série de fotografias, e depois expus na FAU naquela época. Eu nem tenho mais essas fotos...²⁷

Esse itinerário parece ter despertado um interesse alternativo aos roteiros tradicionais, até então realizados pelos estudantes de arquitetura, como podemos verificar na solicitação feita, alguns anos depois, por Luiz Saia:

Meu caro Dr. Rodrigo.

os portadores deste bilhete são estudantes da Faculdade de Arq. e Urbanismo e estão aproveitando as férias para viajar. Querem, desta vez, conhecer o vale do São Francisco. Num roteiro estudado em cima do joelho se imaginou que teria interesse seguir de Pirapora até abaixo de Juazeiro, por onde seguirão para a zona do Padre Cícero, no Ceará, e daí para João Pessoa - Recife ou diretamente a Recife, por Itabaiana. [...] Pouca coisa pode indicar a eles, porque não percorri a zona do São Francisco. Talvez aí no Patrimônio exista alguma indicação de coisa a ser pesquisada. Eles têm boa embocadura para isso. No percurso do Estado da Paraíba passarão pela Fazenda Acauã. [...] O interesse desta apresentação pode ser tanto para eles que querem indicações, como para o próprio Patrimônio, que pode aproveitar a viagem para colheita de material de valor informativo

Com um abraço amigo do Saia²⁸

Considerações finais

Do modelo do Grand Tour aristocrático dos jovens viajantes, aos prêmios de viagem à Itália concedidos pelas diferentes academias de arte europeias, sobretudo a partir do século XVIII, bem como a descoberta de outros itinerários e destinos no século seguinte, na qual uma visão associada ao Romantismo viria a ser traduzida na voga do medievalismo e do orientalismo, a viagem caracterizou a experiência formativa de muitas gerações de arquitetos. Inclusive no Brasil. E, se ela inicialmente parecia mimetizar a tradição acadêmica ocidental, também aqui ela viria a assumir modelos e significados peculiares, em grande parte movidos pela busca modernista e moderna da singularidade nacional.

É certo que a experiência acumulada por Mário de Andrade, como “turista aprendiz”, desde os anos 1920, constituiu um passo decisivo na história das viagens de formação no Brasil, não somente porque ultrapassou o registro puramente folclórico dos repertórios regionais, mas também porque a inversão dos roteiros habituais a Paris assumiu um caráter transgressivo, também ao repropor as categorias estéticas como justificativa para uma reaproximação não hierárquica, interessada no ponto de vista da criação contemporânea, entre o erudito e popular.

Ela apontava, por certo, uma perspectiva nova, seja porque invertia os itinerários acadêmicos, ainda praticados nas instituições de ensino e patronato artístico, que distinguia os jovens talentos por meio da concessão de bolsas, pensões e prêmios de residência na Europa, seja porque não se contentava com o interesse iconográfico e elitista dos primeiros roteiros voltados ao interior do Brasil e particularmente às suas heranças coloniais. Como foi o caso, aliás, das viagens de jovens arquitetos - Lúcio Costa, enviado a Diamantina; Nestor de Figueiredo, a Ouro Preto; e Nereu Sampaio, a São João Del Rey e Congonhas do Campo - patrocinadas por José Mariano Filho, presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, às cidades mineiras na década de 1920. Ou seja, marcadas por uma finalidade operativa e uma disciplina mimética convencional.

Uma nova experiência de viagem, pois, se afirmava na linhagem estabelecida entre Mário de Andrade, Luiz Saia e as primeiras gerações de estudantes da FAUUSP, enlaçando arte moderna, patrimônio e humanidades, na constituição ética e estética da escola. Vista em perspectiva histórica, todavia, ainda que plena de particularidades e mediações próprias, ela não constitui, de modo algum, uma história excepcional. Pertence, de um modo ou de outro, à história de toda escola de Arquitetura, e de muitas das escolas de Arquitetura do país. Até porque é parte da própria educação do arquiteto. E não apenas de sua educação em moldes acadêmicos.

Notas

¹ Este trabalho é parte de um capítulo de minha pesquisa de mestrado, *Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil, 1938-1962*, que procurou investigar algumas aproximações entre Arquitetura, Antropologia e História, a partir dos estudos, roteiros e viagens realizadas por estudantes de Arquitetura de São Paulo, em momentos decisivos de suas formações.

² Gustavo Neves da Rocha Filho ingressou na FAUUSP em 1949, mas se formou apenas em 1962. Como estudante, participou desde cedo das atividades ligadas ao CEF, tendo sido seu presidente entre 1953 e 1956.

³ Hélio Pasta ingressou na FAUUSP em 1948 e se formou em 1952. Participou ativamente do processo para a criação da escola e, juntamente com outros estudantes, foi um dos fundadores do GFAU.

⁴ Entrevista de Gustavo Neves da Rocha Filho ao autor, realizada em 15/12/2008.

⁵ Entrevista de Hélio Pasta ao autor, realizada em 02/02/2009.

⁶ “Em 1937, quando auxiliar de Mário de Andrade e candidato à chefia regional do então Serviço do PHAN, a fim de suprir a falha de não ser ainda arquiteto diplomado, realizei um estudo sistemático da Aldeia de Carapicuíba. Trabalho exaustivo e cheio de erros – éramos tão inocentemente ignorantes em matéria de arquitetura tradicional, que nem sabíamos o que não sabíamos – de observação e de visão global.” (SAIA, 1972, p. 20).

⁷ Antonio Carlos Alves de Carvalho, conhecido como Carvalhinho, ingressou na FAUUSP em 1948 e nunca chegou a concluir o curso. No entanto participou ativamente do processo para a criação da escola e, juntamente com outros estudantes, foi um dos fundadores do GFAU e de seu Centro de Estudos Folclóricos (CEF).

⁸ Plínio Venanzi ingressou na FAUUSP em 1948, mas abandonou o curso no princípio da década de 1950. No entanto participou ativamente do processo para a criação da escola e, juntamente com outros estudantes, foi um dos fundadores do GFAU e do CEF.

⁹ Entrevista de Plínio Venanzi ao autor, realizada em 10/06/2008.

¹⁰ Trata-se de um documento de três páginas, sem título, datilografado e assinado por Gustavo Neves da Rocha Filho, presidente do CEF e responsável pela compilação e apresentação das obras escolhidas. O roteiro provavelmente deve ter sido utilizado pelos estudantes durante o passeio, servindo como um guia de visitação.

¹¹ Cf. o referido boletim informativo do CEF, p. 2.

¹² Gustavo Neves da Rocha Filho. “Sobre o estudo da arquitetura brasileira” in: *Anais do II Congresso Nacional de Estudantes de Arquitetura e Urbanismo*. Recife: Bureau Nacional de Estudantes de Arquitetura e Urbanismo, outubro de 1953, p. 55-57.

¹³ Cf. manuscrito de Antonio Carlos Alves de Carvalho, sem data, encontrado junto ao seu arquivo pessoal, com uma série de anotações, registros de memória, fotografias e algumas publicações.

¹⁴ Entrevista de Gustavo Neves da Rocha Filho ao autor, realizada em 15/12/2008.

¹⁵ Entrevista de Roberto Pinto Monteiro ao autor, realizada em 10/04/2008.

¹⁶ Entrevista de Gustavo Neves da Rocha Filho ao autor, realizada em 15/12/2008.

¹⁷ Entrevista de Thereza Katinsky de Katina e Pielez ao autor, realizada em 12/04/2008.

¹⁸ Entrevista de Jon Vergareche Maitrejean ao autor, realizada em 12/12/202008.

¹⁹ Cf. manuscrito de Antonio Carlos Alves de Carvalho, sem data.

²⁰ Entrevista de Hélio Pasta ao autor, realizada em 02/02/2009.

²¹ Carlos Alberto Gomes Cardim Filho (1899-1990) formou-se engenheiro arquiteto pela Escola Politécnica, em 1925. Quando estudante, participou de algumas excursões às cidades históricas de Minas Gerais, organizadas pelo professor Alexandre Albuquerque, tendo se interessado, desde cedo, pela arquitetura colonial brasileira. Publicou inúmeros artigos sobre o assunto, entre eles, “Minas e tradição” (1930), no *Boletim do Instituto de Engenharia*, e “Arquitetura e tradição” (1942), na revista *Acrópole*. (FICHER, 2005, p. 215-221). Foi professor da FAU entre 05 de março de 1952 e 28 de fevereiro de 1955, sendo o responsável pela cadeira “Arquitetura no Brasil” (n. 18).

João Sodré
Arquiteto e urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Mestre e doutorando pela mesma instituição, desde 2012. Professor de projeto no Curso de Arquitetura da Universidade São Judas Tadeu (USJT).

²² Entrevista de Thereza Katinsky de Katina e Pielez ao autor, realizada em 12/04/2008.

²³ Entrevista de Jon Maitrejean ao autor, realizada em 12/12/2008.

²⁴ Julio Roberto Katinsky ingressou na FAUUSP em 1952 e se formou em 1957.

²⁵ Ubyrajara Gonsalves Gilioli ingressou na FAUUSP em 1952 e se formou em 1956.

²⁶ Entrevista de Julio Roberto Katinsky ao autor, realizada em 28/01/2009.

²⁷ Entrevista de Ubyrajara Gonsalves Gilioli ao autor, realizada em 25/04/2009.

²⁸ Carta manuscrita de Luiz Saia para Rodrigo Melo Franco de Andrade, 07/01/1958. Arquivo Noronha Santos, Série: Arquivo Técnico e Administrativo IPHAN, Sub-Série: Representante, Caixa 052, Pasta 245.09 (folha 460).

Bibliografia

DEDECCA, P. *Crítica paulista de arquitetura carioca: recepção e diferenciação da produção brasileira moderna nas revistas especializadas de São Paulo (1945-1960)*. São Paulo: FAUUSP/CNPq, 2006 (Relatório final de pesquisa de Iniciação Científica PIBIC).

FICHER, S. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2005.

SAIA, L. *Morada paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SODRÉ, J. C. A. *Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil, 1938-1962*. São Paulo: FAUUSP, 2010 (dissertação de mestrado).

AVILA PENTEADO
ONTEM E HOJE

Gilda Collet Bruna



A Vila Penteado, focalizada em detalhes em vários boletins técnicos, tem um significado especial na formação de atitudes e valores culturais da cidade de São Paulo, os quais se irradiaram, na primeira metade do século, inicialmente a partir das elites da época, disseminando-se, aos poucos, por uma nova classe cultural nascente e em expansão, a dos arquitetos e urbanistas nela formados.

Atitudes e valores culturais podem aqui ser entendidos amplamente, como querem antropólogos e historiadores “para se referir a quase tudo que pode ser aprendido, em uma dada sociedade”¹, porém traduzidos por obras arquitetônicas e urbanísticas que representam esse aprendizado.

Nesse sentido, a Vila Penteado deve ser lembrada pelo interesse artístico e técnico que desperta, pois representa o ecletismo da Arquitetura do mundo desenvolvido. Ao abrigar, desde 1948, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, torna-se a sede de uma liderança acadêmica intelectual, que ainda hoje permanece, estendendo influência a todo o Brasil, com os cursos de pós-graduação nela instalados. Assim, produz e difunde o conhecimento, ao estimular o desenvolvimento das pesquisas nas áreas humanística e tecnológica, tão necessárias à sociedade e a seu ambiente construído.

Numa retrospectiva, é oportuno lembrar as origens dessa liderança, num Brasil que, no início do século, tem sua população morando predominantemente no campo, e cujo verde de sua bandeira, além de extensas florestas, representa uma agricultura rica, principalmente pela exportação do café, atingindo o nível de monopólio mundial, devido, por um lado, à diminuição da produção asiática, minada por doenças nas plantações, e, de outro lado, graças à migração europeia, garantindo uma oferta de mão de obra de qualidade.

Até a proclamação da República, em 1889, a formação cultural nacional se apoiava em cinco faculdades: a de Direito, em São Paulo e Recife; a de Medicina, na Bahia e no Rio de Janeiro; a de Engenharia, também no Rio de Janeiro². Destacam-se, assim, intensamente, as áreas de letras, saúde pública e urbanismo. Essa é a época de Olavo Bilac e Guimarães Passos, que, em 1905, exaltam o parnasianismo, em seu “Tratado de Versificação”, enquanto, concomitantemente, desenvolve-se o simbolismo.

Este Brasil, expresso em versos por Bilac como “última flor do Lácio, inculta e bela”³ se coloca numa posição ímpar, com a atuação do estadista Ruy Barbosa, em 1907, na Conferência Internacional de Paz, defendendo a tese da igualdade jurídica dos Estados. As artes são estimuladas, e o teatro ganha novo incentivo, com

a inauguração do Teatro Nacional do Rio de Janeiro, em 1909. Os programas de saúde pública são valorizados pela atuação de Oswaldo Cruz, no Rio de Janeiro, com seu pioneirismo, em 1903, ao combater a febre amarela, e, em 1904, ao introduzir a obrigatoriedade da vacinação. Eleva-se assim, paulatinamente, a qualidade das condições de vida. A remodelação urbanística ocorre tanto no Rio de Janeiro, como em São Paulo. Lá, em 1904, a política do “bota-abaixo” prédios e cortiços, do prefeito Pereira Passos, abrindo novas avenidas, como em Paris, com Haussman. Aqui, também em 1904, saneamento e ajardinamento de praças da área central, do prefeito Antonio Prado, trazendo urbanistas europeus para o tratamento da praça da República, do largo Paissandu e do jardim da Luz, transformando-o em jardim botânico⁴.

Essas áreas renovadas tornam-se, então, ponto de atração turística e de passeio, atraindo não só personalidades, mas também a classe média nascente, formada por funcionários públicos, comerciantes, empregados de lojas e escritórios, que, em ritmo de prosperidade crescente, absorvem, nos museus e exposições, o padrão cultural da época.

As consequentes inovações tecnológicas permitem que a Companhia Light de Energia Elétrica troque, em 1909, a iluminação pública, então feita por lamparinas, para luz elétrica. São Paulo inaugura assim, em maio desse mesmo ano, sua primeira linha de bonde elétrico, ligando o bairro da Barra Funda ao centro da cidade; essa produção permite ainda iniciar o desenvolvimento industrial. Destaca-se, em 1906, tanto o voo de Santos Dumont em seu 14 Bis, como a construção da Estação Ferroviária de Mairinque, em São Paulo, do arquiteto Victor Dubugras, em estilo *art nouveau*.

Assiste-se assim à valorização das culturas francesa e inglesa, ao lado de um nacionalismo nascente. Tanto na Arquitetura, com influência do *art nouveau*, como na filosofia e na literatura francesa, com Augusto Comte, Zola, Flaubert e Maupassant. O exemplo britânico é marcado pelas diretrizes mercantis e importação de

maquinário, e, nos esportes, com o *football* e as corridas de cavalo, e ainda pela literatura ultrarromântica de Byron. Paralelamente, a consciência nacionalista se intensifica, exprimindo-se pela música popular e pela literatura de Euclides da Cunha, Veríssimo, Lima Barreto, dentre outros.

A prosperidade de São Paulo pode ser mensurada pelo desenvolvimento do ensino superior. Em 1908 é criada a Faculdade de Filosofia de São Bento; em 1913, Faculdade de Medicina de São Paulo; em 1928, a Faculdade de Medicina Veterinária; em 1933, a Faculdade de Filosofia *Sedes Sapientiae*, a Escola de Sociologia e Política, e a Escola Paulista de Medicina; em 1934, institui-se a Universidade de São Paulo. A cidade reúne então onze estabelecimentos de ensino superior, dos quais, seis são mantidos pelo governo, e cinco por entidades particulares⁵. Em 1948, na Universidade de São Paulo, é criada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, que passa a ocupar a Vila Penteado, edifício em estilo *art nouveau* projetado pelo arquiteto sueco Carlos Ekman e doado, para essa finalidade, pelos condes Sílvio e Armando Álvares Penteado.

A elite cultural da cidade de São Paulo, na qual se inclui a família Penteado, permanece em contato direto com as manifestações artísticas e estéticas europeias, mas também contribui ativamente para a formação da corrente modernista nacional, promovendo, em 1922, a Semana de Arte Moderna e apoiando intelectuais, como Anita Malfatti, Oswald e Mário de Andrade, em suas lides em prol da formação de uma cultura brasileira. Assim, a Vila Penteado passa a ser, em 1948, praticamente um fórum de debates e de produção cultural, ao abrigar uma faculdade responsável pela formação profissional do arquiteto e urbanista brasileiro.

Como Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, a Vila Penteado inicia trabalhando um *currículum* para a formação de arquitetos, que alocava uma alta proporção para o projeto de edifícios, não dispensando os aspectos da História da Arquitetura e Estética do Projeto, bem como da própria Tecnologia da Arquitetura. O Urba-

nismo veio sendo introduzido paulatinamente, de um curso de especialização, com dois anos, após a formatura, para disciplinas lecionadas nos dois últimos anos do curso de graduação, e posteriormente distribuídas ao longo da graduação, entre obrigatórias e optativas, adaptando-se à gradação hoje vigente, desde uma Introdução até um enfoque de Planejamento Urbano e Regional. A Arquitetura, entendida em seu sentido mais amplo, abarca, assim, desde o edifício e, principalmente, a habitação, até sua organização e planejamento em áreas urbanas, e estas nas diversas regiões e no país. As especificidades são muitas, levando também a uma ênfase de ensino na programação visual, desenho industrial, paisagem e ambiente, bem como a uma enorme gama de tecnologia.

O significado da Vila Penteado para a cidade de São Paulo é, por isto mesmo, muito profundo. Primeiro porque é um dos poucos edifícios *art nouveau* remanescentes, atualmente tombado como patrimônio cultural do estado e município. Também porque simboliza um elo cultural com o Velho Mundo, ao mesmo tempo em que o arquiteto Ekman, autor de seu projeto, pode-se dizer, representa esse amálgama de civilização brasileira oriundo daquela imigração europeia do início do século. Para os arquitetos e urbanistas, é uma relíquia viva, com a qual se vislumbra o que foi o bairro de Higienópolis naquela época, com suas mansões, que mais pareciam verdadeiros palacetes.

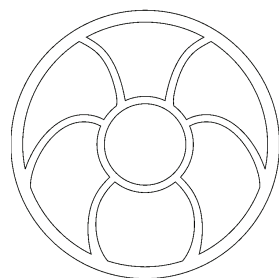
AVila Penteado hoje significa mais ainda, o esforço que a Universidade de São Paulo e os professores da Faculdade vêm envidando para representá-la, lutando contra a insuficiência financeira, num cenário de recessão econômica acentuada, mas buscando sempre as melhores técnicas de restauro e manutenção, para adaptá-la às novas necessidades do ensino e da pesquisa, que configuram a base da formação profissional específica. Essa preocupação, praticamente já assimilada por estudantes, funcionários e professores, é que se reflete nos vários trabalhos apresentados nessa série de boletins técnicos.

Sao Paulo, 1993.

Notas

¹ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, São Paulo: Cia. das Letras, 1989, 385 p. (Traduzido do original Inglês, c. 1978)
² NOSSO SÉCULO 1900/1910. A era dos bacharéis. São Paulo, Abril Cultural, c. 1980, 260 p. & Nosso Século 1910/1930. Anos de crise e criação. São Paulo: Abril Cultural, c. 1980, 292 p.
³ BILAC, Olavo. *Tarde*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1919, 207 p.
⁴ Op. supra cit. Nosso Século 1900/1910.
⁵ CAMPOS, Ernesto de Souza. *História da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Saraiva, 1954, 586 p.

Gilda Collet Bruna
Professora titular do Departamento de Projeto e orientadora do Curso de Pós-Graduação da FAUUSP (aposentada). Atualmente professora do Mackenzie.



FAU: ITINERÁRIO DE UMA METAMORFOSE

José Cláudio Gomes



O velho edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), da rua Maranhão, antiga residência do conde Penteadado, poderia, como tudo, ser aproximado das mais variadas maneiras. Interessa-nos aproximá-lo, aqui, como fenômeno em movimento, isto é, como objeto em processo de metamorfose, pois aí talvez resida uma das leituras, entre outras igualmente possíveis, para interpretação daquilo que, num primeiro momento de seu itinerário, assumia a configuração de espaço de moradia, casa, “Vila”, habitação de aristocrata, para, logo a seguir, abrigar as funções de espaço escolar, de produção de cultura e de ensino, e daí, num terceiro momento, como que um *intermezzo*, esvaziar-se de repente, perder sua vitalidade e pulsação de espaço intensamente vivido e convivido e recair na *pesanteur* de sua inércia material: compasso de espera a gestar novas metamorfoses.

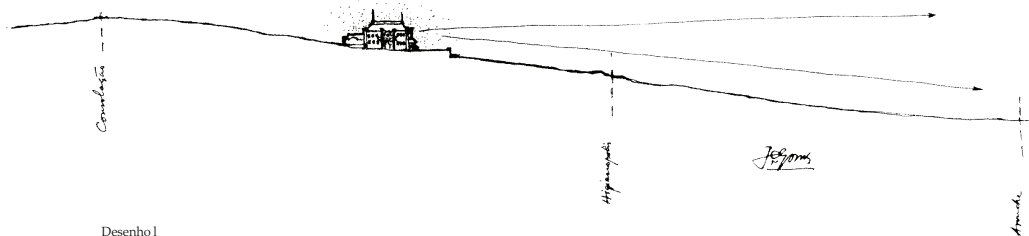
O ciclo seguinte de consumo do espaço, e de produção de novo espaço, surge agora sob a forma de atividade didática em regime de pós-graduação. Atividade assemelhada ao regime anterior, de graduação, mas, na realidade, profundamente diferenciada, pois, agora, o espaço, na sua inércia e imobilidade, adquire novos significados, novas dimensões: é um contrair-se sobre si mesmo, um “institucionalizar-se” apegado pelo uso formalizado, erudito, profissional e professoral que dele se faz.

Tudo isto está a indicar uma possível trilha de investigação das respostas que o organismo arquitetônico dá, com o variar dos modos de utilizá-lo, de usufruí-lo, consumi-lo: a variação que o significado que o espaço assume, com o variar das atividades que ele abriga; ou o retraçamento do itinerário das metamorfoses do espaço, com a descoberta das “camadas” que o tempo e a memória depositam.

Eis aí um modo de ler - por certo não original, depois de Proust, Joyce, Rosa etc. -, de desnudar, escavar e descobrir, a partir da corporeidade inerte da coisa, as histórias e os registros do diálogo vivido, relação sempre dialética entre a coisa e a história, entre o edifício e o outro. E uma leitura assim conduzida coincide, no limite, com a própria história, reencontro com o tempo perdido, recriação do tempo passado no tempo presente.

No início do século, o então recente processo de acumulação de capital, ensejado pela exportação do café, passava a ampliar o excedente apropriado pela burguesia comercial: a aquisição de hábitos urbanos e novas finezas, urbanidade e finezas até então desconhecidas pelos paulistas, ainda prisioneiros de três séculos de provincianismo e absenteísmo da cidade.

A frequência da metrópole (Paris), tornando-se compulsória, coloca-a em contato com as sutilezas e requintes da arte e da cultura do velho mundo. A casa,



Desenho 1
José Cláudio Gomes
Vila Penteadó (VP), p. 80

tal como a moda, as sedas, os vinhos e as francesas, bens de consumo facilmente adquiríveis pela burguesia nascente, é importada com desenvoltura e desembaraço. Arquitetos e artesãos europeus são especialmente contratados.

Para a construção da que seria a sede da chácara da família do conde Penteadó - a "Vila Penteadó" -, é importado, em 1901, o arquiteto sueco Carlos Ekman. Quanto ao "estilo", importou-se o *art nouveau*.

No início, era o grande espaço pastoral: as amplas extensões horizontais da vertente norte do espigão do Caaguaçu, onde se alojavam as primitivas chácaras, que se esparramavam de uma banda para outra do antigo caminho dos Pinheiros, até as terras do marechal Arouche, para os lados do largo dos Curros. Espaços especialmente escolhidos para assento da emergente aristocracia do café.

Ergue-se, sem tardança, mais ou menos no centro da antiga propriedade (que originalmente tomava toda a quadra que ia da atual rua Maranhão até a avenida Higienópolis), os lanços das primeiras alvenarias de embasamento, grossas de mais de metro, definindo, abaixo do rés-do-chão, os portões da futura "vila" e, meio século depois, as futuras instalações do Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (GFAU), transferidas do desvão da escadaria do edifício São Thiago, da velha Escola Politécnica, no bairro da Luz...

Estas caves da velha FAU, com seus postigos duplos de grade e vidraça, de pé direito baixo e vergas arqueadas, porões sombrios, densos e cerrados, prenúncio e antecipação, na sua inércia e estabilidade, da superestrutura dos pavimentos superiores, guardavam ainda, em 1948, os testemunhos da antiga vida vivida: velhas agendas de endereços de fornecedores, surradas cadernetas de contas de armazém, num arcaico e inútil consolo de pia, num canto de parede, fragmentos de um tempo passado estampados no vazio e imobilidade do espaço construído.

Sobre este embasamento, erguiam-se as alvenarias "de elevação", como então se dizia, à "Vila", que tinha acesso pela avenida Higienópolis, através do terrapleno fronteiriço, implantado para acomodar a suave declividade do terreno, e limitado por longa balaustrada, que se estendia por toda a frente da varanda que lá está. Na parte oposta, com acesso pela atual rua Maranhão, os fundos, com o vaivém da criadagem e entrada lateral dos coches e cabriolés.

A "Vila", na sua severidade externa, trai e, de certa forma, mascara a exuberância que vai por dentro. Ekman não parecia muito dado a extravasamentos formais ou decorativos. A exemplo do que ocorre na Escola de Comércio Álvares Penteadó, trabalho também de sua autoria e encomendado pelo mesmo cliente, o edifício da "Vila" se dá, exteriormente, de modo reticente e



Desenho 2
José Cláudio Gomes
Vila Penteadó (VP), p. 80

reservado. A ausência ostensiva da decoração e da forjaria não revela, de imediato, a riqueza de espaço do seu interior. A articulação geral das massas contribuídas e de dois corpos laterais exibe antes uma organização de corte richardsoniano, do que da *secession* vienense, não fossem alguns florões, volutas arborescentes em ferro forjado, visíveis nos guarda-corpos das varandas, indícios discretos de um interior *floreal*.

A ruptura nítida entre o dentro e o fora, onde o mundo exterior, pressionando a massa construída, apenas se insinua pelas frestas e fissuras do bloco monoliticamente cercado (des. 3), permite uma visão do edifício como ato de dominação voluntariosa de uma natureza necessariamente hostil, que deve ser subjugada, em lugar de dominada amorosamente.

Longe estão os partidos das casas-grandes esparramadas e extrovertidas, de espaços sinfonicamente articulados uns aos outros, num diálogo sem fim entre a coisa e seu contrário. Aqui, tudo isto de certa forma ainda acontece, mas agora no interior do invólucro geral, definido pelo monolito construído: um grande organismo ensimesmado, interiorizado, que explode sobre si mesmo - "implode" -, adensando sua energia no grande hall central, núcleo e matriz de toda a organização interna.

Num primeiro momento, enquanto o edifício é "casa", residência, moradia, o grande hall central é lu-

gar de dupla significação: formal e simbólica. Formal, enquanto articulação família-sociedade (é o "lugar" onde a família "recebe"), e simbólica, enquanto articulação classe-sociedade (é o "lugar" onde se revela o estatuto da classe do morador). A este duplo significado corresponderam práticas sociais precisas, no interior do espaço. Enquanto espaço de grande significação formal, aí se dava o exercício de atividades de recepções formais aos visitantes, de entretenimento etc. Enquanto "espaço simbólico" por excelência, era ali que se exibiam os valores culturais, na monumentalidade do espaço interno, em sua equipamentação (lareiras inglesas, candelabros, lustres e estatuetas importadas etc.), e até nos pormenores decorativos (as alegorias à "ética do trabalho", pintadas por Pereira da Silva e de Servi, a crença no progresso técnico etc.). E a análise poderia prosseguir, esmiuçando, por exemplo, os subespaços que se encaixam dentro do espaço geral do hall e da ala lateral, com o claro significado de referência menor num interior mais amplo, a sugerir uma inferiorização de uso. Ou, então, dos bancos laterais à porta de acesso à varanda frontal, embutidos no recesso da parede, pontos obrigatórios de parada e condensação de espaço-atividades. Ou, ainda, o espaço definido pela própria escada de acesso ao pavimento superior, cujo desenho, posicionamento e visibilidade indicam claramente a intenção simbólica de alcançar



Desenho 3
José Cláudio Gomes
Vila Penteadó (VP), p. 81

o espectador pelo movimento. Pois, ainda hoje, não seria fácil reconstituir o que teria sido, no passado, a apoteose de entrada triunfal dos grão-senhores de então, no grande salão central, com o suave e gracioso movimento descendente, pela grande escada ondulatória e sinuosa.

O peculiar modo de vida da alta burguesia impunha, ao espaço, mortal sobrecarga de símbolos e de demonstração, superequipando-o e adensando-o de objetos, o que resultava, no final, numa transformação de espaço de vivência em espaço de *décor* cenográfico. Tal como no cenário do italiano clássico, o espaço se reduzia, então, a um espaço de ilusões: *bric-à-brac*, quinquilharia, o mobiliário, os lambris, os consoles, as *étagères*, os *buffets*, as cortinas, de deformações mil, convergiam para um adensamento e condensação, não de relações sociais, mas de relação entre coisas, a simular um universo ideal e ilusório. A ratificação de um espaço que, antes de um cenário para a vida, se metamorfoseia em espaço para as coisas. Esse *horror vacui* típico da classe abastada, que, por não suportar a irremediável solidão social, se rodeia de coisas, objetos, artefatos, revivendo permanentemente um espaço rigorosamente danuziado, cuja conformação reflete com exatidão o uso que dele se faz.

Tudo isto, entretanto, acaba subitamente. Em 1938, com o falecimento da condessa Penteadó, permanece

a “Vila” desabitada e sem uso até 1948, quando é doada por seus herdeiros à USP, para que ali se instale a recém criada FAU. Os primeiros inquilinos da nova FAU puderam ainda testemunhar as novas marcas que o tempo e o uso estamparam na fisionomia do velho edifício, onde *graffiti*, manchas, camadas superpostas do tempo e da memória sugeriam como que uma nova *recherche du temps perdu*... Abre-se efetivamente, em março de 1949, novo ciclo, talvez o segundo, na vida da velha “Vila”.

O punhado de jovens (não mais de quarenta) que constituíram a primeira jornada da recém criada FAU passam a se apropriar dos mesmos espaços de forma diversa da que até então se fizera. Eis que, mudando o uso do espaço, mudam-se seus significados, e o próprio espaço, ainda permanecendo, como que se transforma.

O espaço do grande saguão central adquire novos significados, de passagem obrigatória e ponto de encontro coletivo dos novos usuários. Multiplicam-se seus significados de adensamento de relações, não mais de coisas, mas entre pessoas. É aí que se dará a condensação maior dessas relações sociais: troca de informações, exposições de trabalhos, pontos de encontro, ver e ser visto, agitar e discutir.

Os subespaços (bancos, desvãos de escada, varanda etc.), no momento em que passam a abrigar novos usos e funções, adquirem novas configurações físicas e

simbólicas. De espaços carregados de *décor*, transformam-se em espaços carregados de valor de uso social. Como que se ampliam e se alargam, vibram e renascem. Os antigos sabem do que estamos falando. Os novos saberão, no seu devido tempo.

Os espaços dos antigos porões são apropriados pelo recém criado GFAU e se transformam em um lugar de memoráveis sessões lítero-político-artístico-músico-sociais e outras... Prontamente equipados com poltronas e banquetas de palhinha, arquivos e gaveteiros de metal, gravuras e desenhos de Grassman, Aldemir, Darei, conseguidos a duras penas, junto aos mecenas de então, por doação ou à custa de infindáveis listas de subscritões voluntárias, quando não compulsórias...

Da mesma forma, prontamente equipam-se aposentos e dependências dos pavimentos superiores, de ambas as alas, onde se dispunham as salas de aula, ficando reservadas as dependências do térreo, mais espaçosas, para o que seriam os primeiros *ateliers*: a “sala dos espelhos”, para os trabalhos de prancheta, a antiga cozinha, para a prática de “plástica”, equipada com instrumental para a modelagem em gesso ou plastilina, desenho ao natural com desenho vivo etc.

Paulatinamente, povoa-se o espaço de seres estranhos e bizarros, a exercer atividades certamente nunca imaginadas pelo saudoso arquiteto Ekman. Instala-se, em 1950, o embrião da atual biblioteca, no térreo da ala esquerda, continua à “sala dos professores” e dependências do zelador. Na parte superior, em ambas as extremidades, nos jiraus que se debruçam sobre o vazio do grande hall central, instalam-se, na banda frontal, a diretoria e antessalas, e, na banda posterior, a secretaria e seção de alunos.

Era de se ver, o espetáculo dos retardatários, no térreo do hall, parlamentando em altas vozes com o Juvenal (bedel da lista), postado, impávido, no peitoril do jirau da bedelaria, no pavimento superior, irredutível no cancelamento da falta dada... atraso.

Tudo isso modificava, pouco a pouco, o primitivo espaço de moradia da antiga “Vila”, não obstante per-

manecesse o imóvel, na sua corporeidade material. Tudo se passava como se a vitalidade do novo uso impregnasse de novas ressonâncias e significados a inércia do organismo construído.

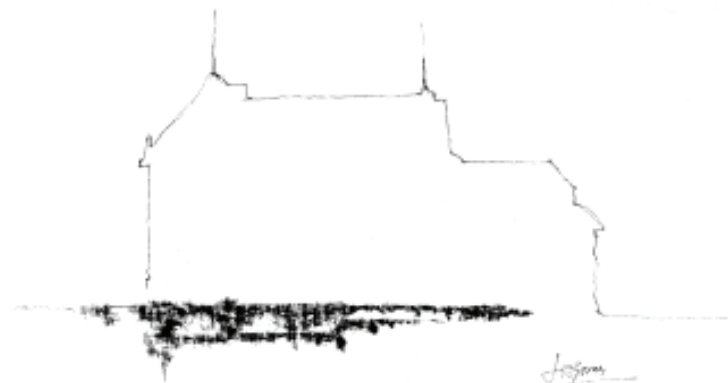
Aos antigos significados, decorrentes das antigas atividades de morar e habitar, acrescentam-se, como que em camadas superpostas, as novas atividades da produção didático-cultural. É assim, por exemplo, que as alegorias pictóricas de Pereira da Silva, perdendo seu antigo significado de exibição de status de classe do morador, adquiriram novo estatuto, já agora pedagógico - e pedagógico “ao vivo” - de ensino de reinterpretação cultural, nas exposições do saudoso Gomes Machado. Esta metamorfose era ainda claramente legível, nos novos significados que assumiram certas peças do mobiliário, como era o caso da grande mesa com imponentes cadeiras estofadas, de braços torneados e espaldares altos, lugar favorito e de parada obrigatória para os papos e confabulações esotéricas sobre os mistérios deste mundo e do outro. Os exemplos poderiam se estender indefinidamente.

A ampliação progressiva do corpo docente, pressionada pela ampliação de espaço das atividades didáticas, passa a ocupar as poucas áreas ainda disponíveis dentro do terreno. É quando se constroem os “puxados”, precários telheiros de emergência, para as oficinas, para os ateliês no fundo, o bar e a lanchonete, assinalando, assim, de certa forma, a saturação e o limite de ocupação do espaço.

A partir de 1967 e culminando em 1968, os espaços edificadas registram seu máximo uso, quantitativa e qualitativamente, e assinalam o término de mais um ciclo na vida do velho edifício, com a mudança dos cursos, em 1969, para a FAU nova da Cidade Universitária.

Os “fóruns” de 1968, assinalam a intensa atividade cultural de então, o aguçamento das contradições políticas e sociais da época, extraordinária vitalidade e significação dos usos do espaço da velha Faculdade.

A partir de 1969, tal como já ocorrera 30 anos antes, volta o silêncio a habitar o interior do velho edifício.



Desenho 4
José Cláudio Gomes
Vila Penteado (VP), p. 81

Apagam-se as luzes, silenciosamente tornam as sombras a povoar os espaços outrora plenos de vitalidade e ressonância. Quatro anos de sombra e inércia marcam o compasso de espera, até o surgimento do novo ciclo: a utilização do espaço, a partir de 1973, com os cursos de pós-graduação.

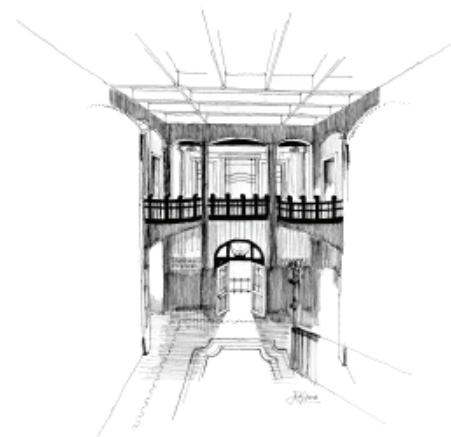
A utilização, agora, dar-se-á através do exercício de atividades rigidamente institucionalizadas e formalizadas. O modo de utilizar o espaço não exhibe mais a riqueza e elasticidade do período anterior, quando as atividades e as formas de apropriação, mais dinâmicas e informais, impunham uma qualidade ao espaço, que não se encontra ausente no ciclo seguinte. Agora, é um contrair-se do espaço sobre si mesmo, um atomizar-se em mil pequenos espaços especializados, fechados sobre si mesmos, altamente eficientes e funcionalizados. Aqui, é o espaço da Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura (Abea), ali, é o espaço do grupo x, acolá do grupo y etc. A equipamentação invade o espaço com objetos impossíveis e neutros, ecoando a mesma reificação que se pôde observar no período dos moradores, mas sem o adensamento e a superfluidez do *bric-à-brac* de então. Os espaços, agora, se exibem reduzidos e despojados do supérfluo, insinuando aquela funcionalidade de puro desempenho eficiente e neutro. Aqui, a informação queda estanque e separada. A produção se dá a horas certas e sem ambiguidade. O aluno - novo

usuário do espaço -, nele não se vê nem se (encontra) reconhece, preocupado que está com o desempenho eficiente e utilitário.

O espaço, povoado de estranhos senhores de paletó e gravata, às voltas com seus papéis, pendurados em suas pastas 007, acusa com fidelidade as mudanças no estatuto de seu uso: o hall é o "local da circulação", não mais lugar de encontro; é onde se exibem, funcional e impessoalmente e com clareza, avisos, circulares e comunicados, não mais lugar onde pessoas se dão e se recebem.

Igualmente, os antigos ateliês, outrora lugares de extrema riqueza e vitalidade espacial, exibem agora a compartimentação física e funcional, característica da função prática e funcional do trabalho. O empobrecimento das relações sociais do trabalho produtivo assinalam aqui, com extraordinária clareza, o empobrecimento das relações do espaço edificado. E, no entanto, é o mesmo espaço de meio século atrás, cujas metamorfoses terminam aqui.

Chega a ser estranho reconhecer, hoje, aqueles outros espaços, onde, com alguma atenção, ainda podem ser entendidas as algazaras e irreverências dos adolescentes de então, (senhores hoje bem postos na vida e outros menos bem postos): das irreverências com os velhos mestres, recrutados por Anhaia Melo, na velha Politécnica ou nos empoeirados ateliês do Liceu de Ar-



Desenho 5
José Cláudio Gomes
Vila Penteado (VP), p. 84

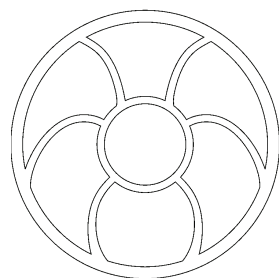
tes e Ofícios: Paim, Ranzini, Vaccarinini, Vicari, Fracaloli, todos a trair, pelo nome, sua condição de *oriundi*. Ou do "serviço militar" que nos era ministrado pelo aristocrático e inefável professor Simões Magro, cuja severidade e disciplina nos obrigava a reproduzir, um por um, em épuras rigorosas, os detalhes de este-reoforma de modelos em gesso de ornatos e capitéis de dois por um...; ou do velho professor Ranzini, inimigo ferrenho dos "modernos", e para quem Picasso

não passava de "quello spagnolo sporcaccione" ... etc etc.

E, no entanto, tudo não passou de um pequeno intervalo de um quarto de século... Tempo, ainda assim, suficiente para a vivência, o registro e a revivência dessa metamorfose, pois, como dizia o poeta, "... mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, muda-se o ser, muda-se a confiança. Todo o mundo é composto de mudança, formando sempre novas qualidades..."

Nota do Editor:
Publicado em *Vila Penteado: 100 anos*, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - São Paulo: FAUUSP, 2002. Revisto em 2012.
ISBN: 85-88126-35-4

José Cláudio Gomes
Professor do Departamento de Projeto e orientador no Curso de Pós-Graduação FAUUSP (aposentado).



PESQUISA PARA O TOMBAMENTO E A EXPOSIÇÃO DE 1976

Nestor Goulart Reis Filho



A primeira versão deste texto foi preparada para apresentar o livro editado como catálogo da exposição sobre a Vila Penteado, que deveria marcar o momento de seu tombamento pelo Condephaat. A segunda versão foi elaborada para acompanhar as comemorações dos 100 anos do Edifício e a conclusão dos trabalhos de restauro ali realizados pela Comissão de Patrimônio Cultural da USP (CPC), que haviam sido iniciados por volta de 1988. Esta última visa comemorar os 40 anos de instalação do curso de pós-graduação da FAU, na Vila Penteado, em 1973.

O programa de exposição da “Vila Penteado” nasceu de dois projetos desenvolvidos na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, durante o período de 1972 a 1976.

O primeiro deles era a constituição de um grupo de profissionais para a realização de trabalhos de apoio à Comissão de Atividades Extracurriculares (CAEC), com o objetivo de possibilitar o planejamento e execução de projetos de exposições, ciclos de conferências, seminários e demais atividades culturais, inerentes ou complementares ao trabalho de pesquisa e ensino da Faculdade, em todos os seus níveis. Sem esse apoio e sem a cooperação técnica emprestada pelos Laboratórios: Programação Gráfica (LPG), Modelos e Ensaios (Lame) e Vídeo e Foto (LRAV), que foram criados naquele período, tornava-se cada vez mais difícil a execução de qualquer

projeto cultural à margem das atividades regulares de ensino e quase impossível o cumprimento de boa parte das tarefas dos programas de pesquisa. Obtidos esses recursos, foi possível retomar o nível de atividade cultural do corpo docente e discente, que sempre caracterizou a vida da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP) e havia sido prejudicada, à época da mudança para a Cidade Universitária, pelas dificuldades políticas que enfrentávamos.

O segundo tipo de projeto consistia na obtenção de documentos para informar o processo de tombamento do edifício da “Vila Penteado”, pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), do qual participavam vários professores do Departamento de História da FAU.

Ao sermos indicados como relator do referido processo, partimos do princípio que deveria ser tratado de um modo que pudesse estabelecer um padrão para processos semelhantes, utilizando, o quanto possível, os recursos técnicos e humanos da FAU. Ao recolher o material para proceder à informação do processo de tombamento, o trabalho evoluiu para a organização de uma comissão para o estudo do prédio e proposição de medidas visando sua conservação, valorização e uso e, de outro lado, constituição de um grupo de trabalho que desenvolvesse pesquisa histórica e documental,



Fotos: Autores não identificados

para apoio e informação do processo. Era a retomada de um projeto que nos havia sido sugerido por Lourival Gomes Machado em 1962, quando era diretor da FAU e implantou a grande reforma modernizadora desta Faculdade. A riqueza do material coletado e o excelente trabalho dessas comissões testemunhavam as condições de uso do prédio e indicavam claramente as perspectivas mais adequadas para seu aproveitamento futuro.

A “Vila Penteado” constitui um patrimônio cultural do Estado e da cidade de São Paulo, sendo um dos únicos exemplares remanescentes da *art nouveau* e de residência de grandes proprietários de fazendas de café e empresários ligados ao início da industrialização, nos fins do século XIX e no início do XX. E também um exemplar de importância excepcional, do patrimônio histórico e da vida cultural da cidade.

Após a instalação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, em 1948, o prédio da “Vila Penteado” tornou-se o polo central de um conjunto de programas culturais, sem similar na USP.

No velho prédio da Rua Maranhão realizavam-se exposições de filmes de arte e ciclos de conferências sobre a evolução do cinema, programas musicais de vanguarda, conferências sobre arquitetura e artes plásticas em geral e exposições de obras de arte. Eram programas que indicavam o alto nível de atividade intelectual dos corpos docente e discente da Faculdade.

Na ausência de uma escola de artes na Universidade, o saguão da FAU funcionava em boa parte como centro de atividades artísticas e culturais para toda a população universitária, de modo especial para os estudantes das faculdades vizinhas, da própria USP, do Mackenzie e da PUC, que constituíam um público altamente interessado e participante.

Nessas condições, impunha-se a preservação do prédio, não apenas pelo seu caráter artístico e como documento arquitetônico, mas também como documento histórico de uma etapa da vida universitária em São Paulo.

Após a transferência do curso de graduação para o novo prédio da Cidade Universitária e depois de algumas obras de recuperação, o prédio da Rua Maranhão passou a ser utilizado para atividades de pesquisa e ensino de pós-graduação.

Em 1974, foi sede do 1º Curso de Especialização em Restauro e Conservação de Monumentos e Conjuntos Históricos. Em início de 1975 ali foi realizado o 1º Curso de Conforto Ambiental, sob o patrocínio da Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura (Abea). Essas atividades, paralelas aos diversos grupos de pesquisa e ao desenvolvimento de trabalhos do curso de pós-graduação, que se iniciava (Estruturas Ambientais Urbanas) por conferências e reuniões científicas, etc. A implantação desses programas justificou e exigiu a instalação de uma ampla biblioteca especializada.

Atividades deste tipo estão a indicar os caminhos a serem seguidos na fixação de diretrizes para o uso futuro do edifício, reforçando-se algumas de suas funções e restringindo-se outras.

A exposição sobre a “Vila Penteado” era uma apresentação organizada dos resultados do trabalho de documentação do processo de tombamento e de análise, estudo e proposição de diretrizes para a restauração, ocupação e uso do edifício.

Os trabalhos foram iniciados em 1974 com ampla pesquisa histórica sobre o edifício, realizada por Maria Cecília Naclério Homem Prado, abrangendo a família inicialmente proprietária, o bairro e a época, bem como o arquiteto Carlos Ekman e o conjunto de sua obra.

O trabalho incluiu a recuperação de plantas e detalhes do levantamento métrico do edifício, que se fizeram acompanhar por um levantamento fotográfico circunstanciado em branco e preto e a cores, procurando registrar os vários ambientes e os detalhes construtivos característicos da obra. Procedeu-se depois a um trabalho de interpretação de elementos aerofotogramétricos, desde 1930 e, por comparação, com apoio em fotografias antigas, foi elaborada maquete que possibilitou, por sua vez, uma análise da evolução



Foto: Autor não identificado

do edifício no tempo. Com colaboração do Professor Gustavo Neves da Rocha Filho e o Senhor Hélio Iagher, funcionário do Laboratório de Modelos e Ensaios, foi possível identificar diferentes etapas, com sucessivas ampliações e modificações na obra, registradas na maquete desmontável, hoje exposta em passagens junto à lateral da escada principal. Paralelamente, deve-se apontar a riqueza da documentação histórica reunida, com fotografias antigas, recortes, bem como depoimentos de pessoas relacionadas com a história do edifício, da família e do arquiteto.

Assim, teria pouco sentido falar sobre as condições de uso do edifício, em 1976, quando tal uso se traduziu em uma pesquisa, uma exposição e um catálogo

de tal nível. A qualidade do trabalho expressa, com maior perfeição, o que não poderíamos explicar com palavras.

Com a criação da Comissão de Patrimônio Cultural da USP (CPC-USP), em 1988, demos início à restauração das pinturas das paredes e formas do edifício – que haviam sido recobertas por volta de 1948 – trabalho orientado pela arquiteta Regina Tirello, que teve prosseguimento até 2002, quando foi comemorado o centenário da Vila Penteado.

Com a execução desses projetos, definiam-se com clareza as relações entre os dois prédios da FAU, reafirmando-se a continuidade de seus programas culturais e as perspectivas de seu desenvolvimento.

Nota do Editor:

Publicado em *Vila Penteado: 100 anos*, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 2002. Revisto em 2012 (com pequenas alterações e/ou atualizações). ISBN: 85-88126-35-4

Imagens: Acervo do Autor

Nestor Goulart Reis Filho

Professor do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto e orientador do Curso de Pós-Graduação da FAUUSP.

A PÓS-GRADUAÇÃO DA FAUUSP AOS 40 ANOS

Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins



A estrutura básica do curso de pós-graduação, incluindo cursar disciplinas, a orientação por um professor com título de doutor, exame de qualificação e produção de uma dissertação ou tese, com defesa em banca pública, existe desde a autorização de funcionamento do curso de mestrado, em 1972. O doutorado, criado em 1980, a adota também. Atualmente, é um arcabouço geral, definido pelo Regimento de Pós-Graduação da USP, que atende a normas estabelecidas pela Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior (Capes), do Ministério da Educação (MEC). Seu detalhamento e especificações são definidos nas Normas do Programa, aprovadas pela Congregação da Unidade e pelo Conselho de Pós-Graduação.

Ainda que mantido o princípio orientador básico, várias foram as mudanças de caráter organizacional ocorridas ao longo do tempo, como número de disciplinas, obrigatórias ou optativas, prazo mínimo e máximo para concluir o curso, condições de trancamento e de prorrogação, forma de admissão, número de vagas. Para quem tenha interesse em observar esse processo em detalhes, bem como os percursos do processo de credenciamento junto ao Conselho Federal de Educação e depois à Capes, a bibliografia ao final resgata um conjunto de textos – desde atas da Congregação da FAU a relatórios de seminários e textos desenvolvidos por diversos autores, que aprofundam os mais diversos

aspectos. Certamente não será a lista completa. Destacam-se, no detalhamento e apresentação dos diferentes passos, atores e diplomas legais envolvidos, o texto de Birkholz e Ronca (1993).

O que se procura apresentar, no presente texto, é um pouco da especificidade de como essa estrutura básica é compreendida e operada na FAU. Busca-se apontar o que existe de permanências e transformações ao longo de sua história, particularmente nos últimos dez anos, após a efetivação das novas Áreas de Concentração.

A estrutura básica

Conforme BIRKHOLZ e RONCA (1993), o *Catálogo Geral da USP* de 1985 informava que

os estudos pós-graduados na Universidade de São Paulo têm longa tradição, pois remontam aos primeiros anos da década de 40, com a regulamentação do doutoramento em várias Faculdades. Posteriormente, decreto do Governo do Estado, de 1961, estabeleceu bases gerais para o doutoramento na Universidade, com a exigência de aprovação em pelo menos duas disciplinas subsidiárias, ou cumprimento de atividades equivalentes, além de defesa de tese constituída por trabalho original de inves-

tigação. A USP adotou o novo regime e o tornou compulsório em toda a Universidade a partir de 1970.

Na FAU, em dezembro de 1970, foi aprovada pela Congregação a proposta do regulamento dos cursos de Pós-Graduação, devendo ser em seguida encaminhada ao conselho superior da USP - Cepe¹.

Em abril de 1971, foi designada pelo diretor a primeira Comissão de Pós-Graduação (CPG) da Faculdade, constituída pelos professores doutores Juarez Rubens Brandão Lopes (presidente), Lauro Bastos Birkholz, Domingos Pizaneli, Nestor Goulart Reis Filho e Hélio de Queiroz Duarte.

Esta CPG organizou a primeira proposta de estrutura do curso de pós-graduação da FAUUSP, que, na área de concentração Estruturas Ambientais Urbanas, em nível de mestrado, era constituída de dois conjuntos de disciplinas, sendo 10 disciplinas na área de concentração e 10 em área complementar. Os 120 créditos exigidos para obtenção do mestrado estavam assim distribuídos: 30 em disciplinas, 40 em trabalhos programados e 50 na dissertação. Essa proposta, depois de passar pelos colegiados da USP, resultou na autorização para o funcionamento do curso, publicada no *Diário Oficial do Estado de São Paulo* em 27 de agosto de 1972.

Dois anos depois foi eleita a primeira CPG (5 titulares e 2 suplentes, entre o conjunto de professores doutores)². Posteriormente, sua composição passou a especificar que, dentre os cinco membros, dois seriam representantes do Departamento de Projeto, um do Departamento de História, um do Departamento de Tecnologia, um eleito pela Congregação entre seus membros, e um representante discente, eleito por seus pares.

Em 1975 foi dado início ao processo de credenciamento do mestrado junto ao MEC, e em 1980 deu-se a instalação do doutorado, pioneiro na área no Brasil.

A primeira turma de mestrado teve 47 alunos. A partir daí, a demanda cresceu lentamente, até o final da

década de 1990. A partir de então, houve significativa ampliação, que se reflete na intensificação de defesas a partir de 1996. Até essa data, havia uma média de 15 a 20 mestrados defendidos por ano, e por volta de 15 doutorados. A partir de então, há grande elevação, que chega a uma média de 45 mestrados por ano, com um pico de 80 em 2001, e uma média de doutorados de 28 por ano, com um pico de 41 em 1999. Em 2012, formaram-se 114 alunos, sendo 62 mestres e 52 doutores, com uma evasão de menos de 10%. Há um quadro de 110 docentes, e um conjunto de alunos que, ao iniciar-se 2013, serão 523.

Com a redução dos prazos de cinco anos para três no mestrado, e de oito para quatro no doutorado, a menor permanência dos alunos como matriculados implica num total menor de alunos, mas o número de conclusões em cada ano é mantido. A esse encurtamento do tempo vem correspondendo uma mudança de perfil do aluno, profissionalmente menos experiente, mas com dedicação mais intensiva, possibilitada pela grande ampliação dos programas de bolsas, de várias origens. A partir de um quadro, na década de 1980, em que os bolsistas eram raros – uma franca minoria, hoje representam quase metade dos alunos.

O contexto da FAUUSP

O curso de Arquitetura e Urbanismo na FAUUSP é de 1948; o programa de pós-graduação surgiu somente muito depois. Segundo Maricato (2008), a formação ampla que está em nossa fundação, que é a graduação, é

característica virtuosa que afirma a formação e recusa o treinamento, mas, ao mesmo tempo, geradora de dispersão e insatisfações [...] Discussões e fóruns de debates sobre o currículo da escola – com maior acento sobre o ensino do que sobre a pesquisa – tornaram-se muito frequentes na história da faculdade, tendo

*como focos principais a superação da fragmentação e a integração interdisciplinar. O que chama atenção, nesse percurso, é que a busca da integração, durante esses anos, foi acompanhada de um resultado, no mínimo, intrigante: a fragmentação se aprofundou.*³

Não há quem se manifeste contra a necessidade de superar esse quadro. Mas justo aí está a dificuldade e principal desafio à pós-graduação. A força criativa da FAU tem sido, em seus mais de 65 anos, a improgramável convivência de talentos e impulsos divergentes. Recortá-los, tanto quanto buscar conciliá-los, enquadrá-los num projeto único, é apagar sua energia. A pós-graduação, desde que foi criada, vem enfrentando essa esfinge, apostando no impulso de dar vazão às diversas verdades, tendo claro, por outro lado, que sem agregação, sem trabalho coletivo não se faz pesquisa, não se produz conhecimento.

Quando da instalação do doutorado, em 1980, o então coordenador da CPG, professor Gian Carlo Gasperini, justificava, na apresentação da proposta à USP:

*A estrutura que estamos propondo vem sendo testada há algum tempo com resultados muito satisfatórios. Foi aplicada em nível de Mestrado e agora proposta ao Doutorado. Esclarecia na ocasião a correlação dessa estrutura com a estrutura curricular do curso de graduação e com os objetivos globais da Faculdade, que fortalecem a formação globalizante do arquiteto. Cada departamento, a saber, Departamento de Projeto, Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto, Departamento de Tecnologia da Arquitetura, criou Grupos de Disciplinas afins, em cada uma delas alocando docentes com profissão e formação acadêmica específica.*⁴

Esse desenho, com uma única Área de Concentração, prevaleceu durante muitos anos. Foi capaz de ab-

sorver a diversidade dos docentes e principalmente a diversidade da demanda, durante longo período em que o curso se manteve como único programa de doutorado em Arquitetura e Urbanismo no País. Foi justamente a capacidade desse modelo de acolher essa diversidade que permitiu ao programa, nessa etapa, formar quadros para as diversas regiões do País e propiciar a formação de novos cursos e a consolidação da pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo no Brasil. Essa dimensão fica clara, quando se observa que, em 2009, dentre os 19 programas de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo existentes, nove deles tinham por coordenador um egresso do doutorado da FAUUSP⁵.

A partir de meados da década de 1990, com a consolidação da pós-graduação no País e dentro da própria USP, mostrou-se necessário melhor definir a ideia de Área de Concentração, com espaço para acolher e para fomentar temas e procedimentos afins.

É do ano 2000 a manifestação de Ermínia Maricato, então presidente da CPG:

[...] nós – a FAU, fomos sempre contra a especialização. Só que chegamos num ponto, na Pós-Graduação, hoje, em que estamos negando o próprio Estatuto da Universidade, porque “área de concentração” é, por definição, uma área de objeto específico. Nós temos uma única área de concentração (ou desconcentração): Estruturas Ambientais Urbanas. Tratava-se de um grande guarda-chuva para uma série de subáreas e linhas de pesquisa. Hoje ela não se justifica mais. Hoje diria que o projeto do conhecimento e da escola estaria em organizar os diversos objetos e tendências em novas áreas de concentração.

Nós temos que fazer uma reestruturação da pós com os recursos que nós temos. Ou seja, são estes professores, com estes alunos que querem estudar isto. E isso implica em fazer uma estrutura política, técnica e acadêmica. Por exemplo: o que vai ser o curso? Vai ser aquilo que der para

*fazer com o material humano que nós temos aí. Não dá para você falar: bom, vamos criar uma Bauhaus do ano 2001 aqui. Não dá.*⁶

Durante 2000 e 2001, os professores foram convidados a definir áreas a partir das disciplinas, pesquisas, mestrados e doutorados em andamento. Fundamentalmente, tratava-se de reorganizar as atividades existentes, dentro de alguns princípios: cada área deveria ter um mínimo de 10 professores e formatar uma apresentação, detalhando conteúdo e objetivos da área e de cada linha de pesquisa (duas a quatro). Deveriam também indicar, dentre as disciplinas credenciadas, quais lhe eram pertinentes.⁷

Num esforço conjunto, a proposta foi finalizada em 2002, de modo que a área única Estruturas Ambientais Urbanas encerrou-se, sendo criadas as atuais oito áreas, a maioria interdepartamental: Design e Arquitetura, Habitat, História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, Paisagem e Ambiente, Planejamento Urbano e Regional, Projeto da Arquitetura, Projeto, Espaço e Cultura, Tecnologia da Arquitetura.

Atendendo a esse novo desenho, a Comissão de Pós-Graduação foi reconfigurada, passando a ser constituída por representantes de cada uma das oito áreas de concentração e pela representação discente, e iniciou um esforço claro de superar a fragmentação, por meio do diálogo e da explicitação, sem receio das diferenças de foco, de abordagem e de método. Num caminho inverso de forçar a integração a qualquer preço, vai conquistando-a, a partir do reconhecimento da diversidade.

Essa nova composição da CPG, tendo como membros um representante de cada uma das áreas de concentração, dá-lhe um perfil e atribuição efetivamente diverso. Ao passar de representação dos Departamentos para representação das Áreas de Concentração, recebe uma atribuição de formulação acadêmica mais voltada aos temas e procedimentos de pesquisa, do que uma correspondência direta à estrutura de ensino na graduação.

Enquanto formato, é integralmente coerente com a estrutura geral da USP, matricial, que entrelaça, de um lado, Departamentos e Unidades, e de outro, Pró-Reitorias e Conselhos Centrais, entre eles, o de Pós-Graduação.

A consolidação das Áreas de Concentração deu à nossa pós-graduação uma configuração ainda em construção, mas já reconhecível. As áreas representam a possibilidade do exercício da diversidade, mas também o espaço para a construção de identidades. Os seminários de pesquisas das áreas vêm buscando a sistematização da produção, em termos dos principais temas trabalhados por docentes e discentes. Isso propiciará maior densidade e visibilidade da produção, permitindo observar, com a experiência acumulada, avanços e necessidades de ajustes das áreas com relação às linhas de pesquisa, orientadores e disciplinas. Desde a implantação dessa nova estrutura, passou-se já por um processo de credenciamento de orientadores e de disciplinas, em que várias foram desativadas, outras tantas criadas, constituindo um quadro que merece uma apreciação e debate.

As dissertações e teses são hoje facilmente acessíveis via eletrônica, mas o desafio de articular e integrar todo esse conhecimento prossegue. Trabalho disperso não consolida conhecimento, não consolida linhas de pensamento e de argumentação. Há que se acolher a diversidade e temas novos, mas é difícil acumular, se não há densidade e agregação. Mas essa dificuldade de agregação parece ser uma questão recorrente na FAUUSP e na área de Arquitetura e Urbanismo de modo geral.

Há muito ainda a caminhar, particularmente na elaboração de um entendimento comum sobre pesquisa, suas inter-relações e desdobramentos, mas a importância de identificar os produtos decorrentes das pesquisas em curso e de melhor aproveitar todo o conhecimento desenvolvido nos trabalhos de doutorado e de mestrado parece vir sendo compreendida por crescente parcela do corpo docente e discente. Essa nova atitude vem propiciando melhor organicidade dos trabalhos.

Na relação da pós-graduação com a graduação, se, de um lado há dinâmicas próprias, de outro, na esfera acadêmica e da produção do conhecimento, é importante que os avanços produzidos na pós sejam melhor incorporados pela graduação.

Disciplinas, Pesquisa e Orientação

Entendendo-se a pesquisa como produto básico definidor das atividades da pós-graduação, as disciplinas são consideradas paralelas ou de apoio. Assim sendo, devem ser valorizadas e oferecidas conforme as necessidades das pesquisas em andamento.

Para tanto, é fundamental o papel das Áreas de Concentração e dos grupos de pesquisa a elas relacionados: que reúnam pesquisadores docentes e discentes e expressem necessidades na oferta de disciplinas ou seminários, além de propiciar o trabalho coletivo no desenvolvimento das pesquisas.

Nesse contexto, dentre os aspectos que bem caracterizam o programa de pós-graduação, está a elaboração, por parte dos alunos, de trabalhos programados, estratégia concebida com o objetivo de organizar e consolidar uma etapa do andamento da pesquisa do aluno.

A partir de 1989, os Trabalhos Programados passaram a ser exigidos como requisito para apresentar-se ao exame de qualificação, junto ao memorial, além do cumprimento de todos os créditos em disciplinas.

Desse modo, o Exame de Qualificação, realizado num momento em que a pesquisa já se encontra bem desenvolvida, assume um papel muito relevante no melhor acompanhamento e na qualidade final das teses e dissertações.

A apresentação em banca e o debate do trabalho por outros especialistas, que tanto avaliam quanto contribuem, têm representado uma oportunidade extremamente rica e proveitosa para o aluno e seu orientador.

Entre as transformações e permanências do programa, se há uma unanimidade, ela se dá em torno do relevante papel que o Exame de Qualificação, nessas condições, assumiu.

Formação, Pós-Graduação e Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo

No que tange ao papel da pós-graduação, cabe ressaltar alguns aspectos. A profissão de arquiteto e urbanista é regulamentada, e a graduação é que dá o título e o acesso à prática profissional. O curso é pautado por diretrizes curriculares. Exige aporte teórico, referência prática e conhecimento de repertório.

Sem dúvida, é responsabilidade da pós-graduação, trazer contribuição à graduação e à formação profissional, mas sua perspectiva é bem mais ampla. Pós-Graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado) é essencialmente pesquisa e produção de conhecimento; com desdobramento para o ensino, sem dúvida, mas obrigatoriamente muito mais.

A área de Arquitetura e Urbanismo se insere no grande campo das Ciências Sociais Aplicadas e se resente, consequentemente, de aspectos que afetam todo o conjunto da área. De modo geral, a área, assim como todas as que envolvem formação técnica e artística, tem dificuldade de fazer-se compreender no campo da Ciência.

Para Arquitetura e Urbanismo, à exceção de alguns aspectos de tecnologia que exigem equipamentos e ensaios, o laboratório é a cidade, é o espaço. É um laboratório que já está construído, cuja exploração demanda investimentos de outra natureza, sobretudo em pesquisadores. A pesquisa na área requer é gente, como principal insumo. Infelizmente, o fomento à pesquisa é fortemente configurado com base nas áreas que requerem laboratórios custosos, em que o custo e operação das instalações é muito maior do que o de pessoal. De forma geral, recebemos pouco e pedimos pouco a nossas agências de fomento, porque as ofertas muitas vezes não contemplam as nossas necessidades, que têm, na disponibilidade de pesquisadores, seu maior entrave.

Relativamente à pesquisa, há que se ressaltar que a institucionalização da investigação científica e da pós-graduação no País, de modo geral, é recente. Mais ain-

da, na área de Arquitetura e Urbanismo, cuja questão do corpo disciplinar é debate antigo e pouco definido; mexe, vira e segue mal resolvido. Na área, é necessário compreender e explicar processos que ocorrem na sociedade, desvelar a história, desenvolver tecnologias, mas há também que criar, que escolher. O espaço construído é produto de Estado, Mercado e Sociedade. Assim, exige teoria, para compreender os processos; exige referência empírica, exige repertório, mas, essencialmente, exige criação e exige opção.

O projeto é difícil. Criar é um desafio. Talvez por falta de tradição de pesquisa, talvez por autocensura, são frequentes as teses e dissertações que apresentam uma longa síntese teórica, muitas vezes justaposição de autores, algumas vezes, inclusive, de vertentes teóricas incompatíveis, que pouco explicam os processos subjacentes ao objeto da pesquisa empírica e pouco inspiram as tomadas de decisão, as escolhas interpretativas, conclusões, ou as opções de projeto ou política urbana. Ainda que diferenciados entre si, todos os campos da Arquitetura e Urbanismo têm em comum o desafio de serem propositivos. E a proposição exige escolhas e compromissos, exige ir além de métodos dedutivos ou de restringir-se às simulações.

Em síntese

Enlace entre as áreas da Ciência e Tecnologia e da Educação, a pós-graduação é, sem dúvida, um espaço em crescimento e renovação. É regulamentada e avaliada pela Capes (que se vincula ao MEC), e tem no CNPq e Finep (vinculadas ao Ministério de Ciência e Tecnologia) as grandes fontes de fomento à pesquisa que desenvolve.

O Brasil, por meio de instituições sólidas, tem consignado um sistema de pós-graduação respeitado. O processo de acreditação e avaliação, promovido pela Capes, é uma referência, particularmente no quadro latino-americano.

Ponderar o que seja sua boa produção e contribuição à sociedade é um desafio. Em nome da produti-

dade, não é incomum resvalar-se em direção a um individualismo sem diálogo e à eficiência com pouco conteúdo. Mas esse é um desafio não só para o País. Os rankings internacionais aí estão, definindo formatos cuja correspondência à demanda social é sempre questionável. Facilitar a apropriação de sua produção pela sociedade brasileira, pelo sistema produtivo e pelas políticas públicas é ainda uma grande dívida.

Notas

¹ Ata da 24ª Reunião da Congregação, de 14/12/1970.
² Ata da 49ª Reunião da Congregação, de 12/09/1974.
³ MARICATO (2008), p. 9.
⁴ BIRKHOLZ e RONCA, p. 95.
⁵ Pesquisa realizada na ocasião nas páginas eletrônicas dos programas.
⁶ Revista Pós, n. 8, dez 2000. Depoimentos, p. 66-73.
⁷ CD 30 anos de pós-graduação. FAUUSP, 2002.
⁸ O primeiro número da *Revista Pós* foi publicado em dezembro de 1990, com artigos de alunos que concluíram o curso em 1989.
⁹ A apresentação desse trabalho traz uma objetiva história da pesquisa na FAUUSP e se vê como dando sequência à iniciativa que gerou a publicação *A Fau pesquisa em seus 50 anos*, organizada por Maria Ruth Amaral de Sampaio, em 1998.

Bibliografia

BIRKHOLZ, L. B. e RONCA, J. L. C. Curso de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP: Uma realização vitoriosa. In: *SINOPSES, Memória*. Edição especial. São Paulo: FAUUSP, p. 91-105, 1993.
CPG FAUUSP. *Teses e Dissertações Concluídas. Curso de Pós-Graduação FAUUSP 1972-1999*. São Paulo: FAUUSP, 1999.
FAUUSP – Fac símile das atas da Congregação referentes à criação e implantação do Curso de Pós-Graduação e titulação de docentes entre 1969 e 1974. (Pesquisa realizada pela Assistência Acadêmica da FAUUSP, dez. 2012.)
MARICATO, E. (Org). *A Fau pesquisa nos seus 60 anos: Pesquisas em andamento 2007-2008*. São Paulo: FAUUSP, 2008 ⁹.

MARTINS, M. L. R. Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: O quê afinal. In: *PÓS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*. São Paulo: FAUUSP, v. 28, p. 10-16. 2010.

MONZEGLIO, E. et alii. Vila Penteadó, o “manifesto”. In: *PÓS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*. São Paulo: FAUUSP, v. 5, p. 33-48, 1995.

_____. *Seminário 1995. Sínteses do processo evolutivo da Pós-Graduação na FAUUSP*. São Paulo: FAUUSP, 1995. 20 p. (Mimeo)

PÓS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. n. 8, dezembro, 2000. (Edição Comemorativa *A Pós-Graduação da FAUUSP nos 500 anos do Brasil*, p.10-226.)

_____, n. 9, junho 2001. (Coluna **Notícias** - *Lançamento do Número Comemorativo A Pós-Graduação nos 500 anos do Brasil*, p. 239.)

_____, n. 10, dezembro 2001. (Coluna **Eventos** - *Convite para Comemoração dos 100 Anos do Prédio Vila Penteadó e Seminários sobre as Novas Áreas de Concentração do Programa de Pós-Graduação da FAUUSP*, p. 174-179.)

_____, n.12, dezembro 2002. (Coluna **Eventos** - *30 Anos de Pós-Graduação e Centenário do Edifício Vila Penteadó*, p. 148-149.)

_____, n. 15, junho 2004. (Coluna **Eventos** - *Sobre o Ensino de Projeto de Arquitetura na Pós-Graduação*, p. 118-122.)

_____, n. 16, dezembro 2004. (Coluna **Eventos** - *Área de Concentração Planejamento Urbano e Regional*, p. 148.)

_____, n. 23, junho 2008. (Coluna **Depoimentos** - *60 Anos da FAUUSP*, p. 10-32.)

_____, n.24, dezembro 2008. (Coluna **Eventos** - *Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo; Novos Contornos*, p. 216-218.)

_____, n.28, dezembro 2010. (Coluna **Depoimentos** - *Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo: O Quê, Afinal?* p.11-16.)

SINOPSES, Memória. Edição especial. São Paulo: FAUUSP, 1993, p.91-105.

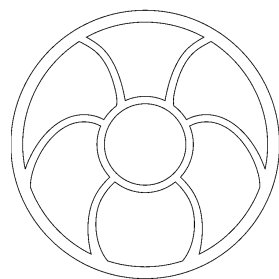
30 anos de pós-graduação. São Paulo: FAUUSP, 2002. (CD-Room)

A Revista *PÓS* está disponível em: www.revistas.usp.br/posfau

Agradecimentos

A todos que, de uma forma ou de outra, contribuíram para construção e avanços do Curso de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em especial, aos colegas que me antecederam na coordenação do curso: *Juarez Brandão, Hélio Duarte, Lucrecia D’Alessio Ferrara, Gian Carlo Gasperini, Élide Monzéglio, Júlio Roberto Katinsky, José Luiz Caruso Ronca, Geraldo Gomes Serra, Sylvio Barros Sawaya, Ermínia Maricato, Wilson Edson Jorge, Maria Cristina da Silva Leme, Maria Angela Faggin Pereira Leite*. Agradeço ainda a editores e autores da *Revista Pós*⁸, periódico do Curso de Pós-Graduação, que tem como missão socializar a produção de alunos, docentes e pesquisadores do Brasil, América Latina e outros.

Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins
Arquiteta e urbanista, presidente da CPG-FAUUSP



O EDIFÍCIO E SUA RESTAURAÇÃO



VILA PENTEADO:
MEMÓRIA E FUTURO

Maria Cecília França Lourenço



*Tratar a memória coletiva e seus avatares
é necessariamente tratar do tempo,
das temporalidades vividas e de
suas transformações.
É também considerar as maneiras de pensar
hoje o devenir, a experiência histórica*
(Balandier, 1999: 74).

A passagem da Monarquia para a República, concretizada em 1889, alterou alianças e expectativas dos fazendeiros paulistas. São Paulo, que nesse período detinha o mercado nacional do café, tornou-se, na virada do século, o principal controlador do mercado cafeeiro internacional. Se, entre 1891 e 1900, são exportadas 74.491.000 sacas, na década seguinte esse número dobra, passando-se para 130.599.000 sacas, embora a cotação sofra reveses. Muitos imigrantes abandonaram as fazendas, em especial do oeste do estado, e tentaram novas oportunidades, gerando-se uma classe média, responsável por uma série de alterações nas práticas urbanas.

Em 1908, o número de fábricas por todo o Brasil chegava a três mil, segundo dados oficiais. A atividade tornou-se importante para absorver a mão de obra e para lançar alguns imigrantes, que já dispunham de algumas economias, para a aventura do negócio próprio. Donos de fazenda exerciam simultaneamente esta ati-

vidade conjugada à de profissionais liberais, políticos e alguns, como Antônio Álvares Leite Penteado (1852-1912), foram arrojados, agregando a lavoura à indústria, com a certeza do sucesso.

O crescimento populacional da cidade de São Paulo, entre 1890 e 1900, apresenta o dado espantoso de passar de 64 mil para 240 mil, chegando, em 1902, a 260 mil habitantes, quantificadores consagrados nos Anuários Estatísticos da Seção de Demografia de 1887 até 1920. Sobre o ano de 1902, fornecem dados interessantes relativos à cidade, comparando-a a Buenos Aires, e constatando a predominância numérica de estrangeiros, tanto lá quanto cá (AESD, 1902: 103).

A afirmação evidencia a explosão demográfica paulistana, em grande parte pela substituição da mão de obra escrava, mas também pela mudança de hábitos, iniciando-se a atração por um viver urbano, em detrimento daquele outro, fixado na casa de fazenda. Os ventos favoráveis para os negócios permitem projetos de edificação distintos dos anteriores, visando o estabelecimento da família, fatos estes diretamente ligados à chamada Vila Penteado, moradia da família de Álvares Penteado.

Cumprе assinalar que a passagem da moradia na fazenda para aquela mais urbana irá distinguir os fazendeiros paulistas, comparativamente a outros estados, em especial do Nordeste brasileiro. Aqui, as famílias

arejam-se pelos ares cosmopolitas, incluindo-se as crianças e as mulheres, de certa forma revendo-se a posição destas, pois alargam-se as expectativas, e não só do patriarca. A inovação nas soluções residenciais revela o apreço pela nova condição, possivelmente interpretada como um avanço, e não o contrário.

Observe-se que o projeto da Vila Penteado será legado ao arquiteto Carlos Ekman (1866-1940), que, até seu falecimento, também residirá no mesmo bairro, logo abaixo da avenida Higienópolis, próximo à Santa Casa de Misericórdia. Os novos bairros, como o escolhido pelos Penteados e pelo arquiteto, também apontam para novas preocupações, entre outras, com a salubridade, o viver saudável e a higiene, palavras de ordem de então.

A comparação com a capital argentina é curiosa, ainda mais se considerarmos as notícias veiculadas nos jornais, segundo as quais, em 17 de março de 1907, o então presidente daquele país, Júlio Roca, chegando nessa data, hospedou-se na Vila Penteado (Leite, 1954: 270). A informação documenta o relacionamento dos proprietários com personalidades públicas, neste caso, excepcional, por se tratar da autoridade política máxima dos vizinhos ao sul. Tais práticas geram atributos emblemáticos nos edifícios, indicadores inconfundíveis das posses do proprietário, neste caso unindo arrojo e tradição.

A Vila Penteado, com projeto agora centenário, guarda em seus espaços, interno e externo, uma série de vivências e de aspirações, legadas juntamente com a materialidade, embora boa parte de seu terreno original tenha sido vendido antes da passagem para a Universidade. Espera-se a competência das gerações futuras para vivificar o bem cultural, erigindo novos sonhos e finalidades, assim garantindo-se a permanência e a preservação, conquistada por inúmeros esforços coletivos e pelo empenho obstinado de tantos para a resistência.

O interesse pela chamada Vila Penteado manifesta-se igualmente pela consecução de distintas análises re-

trospectivas ante a história do edifício, do bairro e da família, ou mesmo diante das técnicas emanadas pela sapiência laboral de antigos artesãos anônimos. Por outro lado, o conjunto vem suscitando significativos debates e oportunidade de aprimoramento formacional, propiciados pelo poder público, para garantir o esperado papel social dessas instituições. A Vila Penteado conquista, pois, a condição de um patrimônio, transformado em bem social, protegido, portanto, da faina devastadora do mercado.

A cadeia operatória preservacionista honra a cláusula pétrea testamentária exarada por iniciativa dos herdeiros de Penteado e esposa, portadores de alto espírito público, destinando a Vila Penteado à finalidade universitária, quando da doação, em 1947, para a USP. O gesto dos descendentes facilitou a instalação, criação e autonomia formacional para arquitetos e urbanistas, inicialmente em graduação e, posteriormente, decorrido pouco mais de duas décadas, no âmbito pioneiro da pós-graduação na área.

Inúmeras são as famílias que têm legado à USP o reunido e conservado por gerações de seus ancestrais, reiterando a respeitabilidade atingida pela instituição, não apenas no próprio estado. A responsabilidade preservacionista felizmente também tem sido objeto de gerações de alunos, funcionários e docentes da Universidade, sendo fundamental para que se realize a cadeia operatória indispensável para renovar o patrimônio, no cotidiano.

A Vila Penteado, em particular, há muito tempo vem sendo objeto de trabalhos exemplares nas decisões sobre o caminho a ser tomado e os pressupostos seguidos, em face da sobreposição de camadas executadas sobre as paredes, rastros e documentos de um viver longínquo. Esse órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, dirigido e criado pela restauradora e arquiteta Regina Tirello, vem formando e sensibilizando inúmeros jovens estudantes, num trabalho fundamentado em pesquisa e docência, levados à comunidade em geral.

O “Canteiro-Escola de Pinturas Murais”, da Comissão de Patrimônio Cultural (CPC), promoveu a restauração das pinturas murais, distinguindo-se pioneiramente nessa tarefa, entre nós, podendo-se mesmo atestar que grande parcela daqueles hoje habilitados nessa área beneficiou-se dessa atividade de extensão cultural. Sublinhe-se a característica projetiva da intervenção, tão diferente daquela habitual, voltada apenas à conservação e retoque.

Acolher um bem cultural implica documentar, estudar, conservar, restaurar, interpretar, comunicar e prover a função social, daí denominarmos uso qualificado dos bens culturais, quando se implanta toda a cadeia operatória preservacionista. Patrimônio exige o pacto responsável com diferentes extratos, seja da comunidade interna, seja da externa à Universidade, como este. Exige a adoção e alargamento do sentido pluralista e generoso, perante as particularidades, para se consolidar esforços identitários, relacionais e revisores da história do lugar, para mantê-lo no estatuto singular de memorável.

A casa, com razão, tem sido ressaltada como verdadeiro ícone da *Belle Époque*, quando desejávamos ser Paris e sorver goles de Perrier¹. Contudo, se a grande mostra parisiense de 1900, consagrada do *art nouveau*, já é acolhida na residência, as telas ficam em condições diferentes, pois se destinam a reverter a atividade do patriarca. Ilustram a crença positivista na educação e nas atividades técnico-industriais, para abreviar o caminho ao futuro, hipótese com certeza hipotecada pelos proprietários.

Diferentemente, observe-se, por exemplo, a obra do pintor e diplomata Mário Navarro da Costa, “Porto de Leixões”, pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo e datando de 1901. A pintura de Costa é feita de manchas irregulares e em cores puras, sem preocupação narrativa, indicativas da existência de outras soluções e de uma outra linguagem, entre nós, no mesmo período. Ocorre que a pintura na Vila Penteado será reservada para tecer as narrativas desejadas, sendo pri-

mordial a utilização de uma linguagem direta e já consagrada pelo tempo.

Já os artesãos responsáveis pela muralística nos adornos, barras e óculo, acolhedora de figuras femininas, no saguão principal, permanecem no anonimato, com a justificativa discutível de que partiam de modelos propostos por outros, não podendo desfrutar da aura de criadores, estes avizinados de deuses e demiurgos. Não obstante, a obra deles é notável, merecendo aqui atenção, na esperança de que sejam revistas as reservas em face da manualidade.

A escala hierárquica da importância dos trabalhos reflete de forma lamentável os preconceitos, em um povo dito cordial. Assim, memoráveis são o arquiteto, seguido pelos pintores dos painéis, a saber, Oscar Pereira da Silva (1867-1939) e Carlo De Servi (1871-1947). Contudo ficaram anônimos, dada a ausência de informes, os muralistas. De um lado, os painéis constituem a história e a memória daquilo que se deseja lembrar; de outro, os murais correspondem à esfera do renegado, que, num dado momento, há que ser repensado.

Elegante e pioneiro

Todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço.

(De Certeau, 1999: 200)

O relato sobre a vida do engenheiro Armando Álvares Leite Penteado, conhecido por conde Penteado, pelo título recebido do Vaticano, em 1907, tem sido objeto de inúmeros estudos genealógicos. Entre estes, a tradição consolidada remonta ao século XVII, quando um bisavô de seu bisavô, Manoel Correia, negociante lusitano instalado em Recife (PE), teria assistido à chegada dos holandeses naquela cidade (Leme, 1980: 239-52).

O filho de Correia, Francisco Rodrigues Penteado, após uma série de epopeias, dedicou-se ao cultivo de terras e inaugurou a prática, em parte continuada pe-

los herdeiros (Leme, 1980: 239-52). As famílias de então possuíam muitos filhos, e as heranças, quando sedimentadas, pressupunham uniões esmeradas na manutenção das posses. Álvares Penteado casou-se com a filha do barão de Araras, Bento de Lacerda Guimarães, denominada Anna de Lacerda Franco, como assinalam os biógrafos.

O casal Penteado teve inúmeros filhos, sendo o primogênito de mesmo nome, fato habitual e, por vezes, gerador de confusões. Entre os irmãos de Anna, estava Antônio, homem influente, agricultor, industrial, banqueiro, tendo dirigido o *Correio Paulistano* e criado o *Comércio de S. Paulo*, sendo também um dos fundadores da Escola Prática de Comércio, como se verá, depois denominada Escola de Comércio Álvares Penteado, em homenagem ao conde.

A biografia de Álvares Penteado tem sido realçada por indiscutível pioneirismo, aspecto este similar a tantos outros imigrantes que colaboraram para o avanço do estado. No entanto assume, também, contornos relevantes, como um sujeito de querer e poder, que estabelece estratégias e também táticas² bastante surpreendentes e diferenciadas, derrogando interpretações mais simplistas.

A primeira façanha contra as expectativas firmadas é, sem dúvida, a decisão, tomada aos 21 anos, quando, em plena escravatura (1873), adotou o nome de “Palmares” para a fazenda herdada em Santa Cruz das Palmeiras, interior paulista. Honrou o nome da fazenda, libertando escravos antes mesmo da Abolição (1888), como também o pai de um de seus genros, Antônio, casado, em 1900, com sua filha Eglantine, o conselheiro Antônio Prado.

A vocação industrial se concretizou em 1892, quando Álvares Penteado criou a indústria têxtil Fábrica Santana, tendo, dois anos após, aberto ao lado nova unidade fabril, denominada Fábrica Penteado, produtora de tecidos de lã. Ressalte-se dado interessante, de que em 1906 empregavam três mil funcionários (Nosso século, 1990: 153-9)³. O desejo de valorizar a ativi-

dade industrial fica claramente expresso nos três painéis, dois feitos por Oscar Pereira da Silva, em 1903, e o outro, possivelmente no mesmo ano⁴, de Carlo De Servi, com aproximadamente 280 x 150 cm, cada um.¹³

Igualmente, empenhou-se em outras atividades, entre as quais a criação, em 1900, do primeiro Teatro Santana, na rua Boa Vista, voltado às apresentações líricas e aberto com o drama “Helena”, de Pinheiros Chagas, dando vazão ao veio artístico herdado de antepassados, como consagrou-se no relato biográfico. O Teatro Santana projeta-se perante o público, por empreender uma prática incomum, realizando espetáculo lírico em *matinée*. O primeiro, “La Bohème” de Puccini, foi recebido com êxito pela imprensa local, a 13 de outubro de 1900. O teatro funcionou até 1912, quando o conde vendeu o terreno ao governo do estado, para a construção do viaduto Boa Vista, ligando esta rua ao então denominado largo do Palácio (Martins, s. d.: 235). Acrescente-se que em um de seus edifícios, a Casa das Arcadas, instalou-se uma das primeiras galerias de arte, a Galeria das Arcadas (Loureño, 1995: 164).

Álvares Penteado também se envolveu, desde cedo, com instituições escolares e, assim, doou, em 1906, significativo patrimônio para a Escola Prática de Comércio, uma novidade naquele momento, pois fora fundada em 1º de junho de 1902, razão pela qual passou a receber seu nome (Leite, 1954: 269). Cumpre assinalar que o projeto do edifício da escola é também de Carlos Ekman, como assinala a professora Aracy Amaral, em pioneiro estudo sobre a Semana de 22 (Amaral, 1970: 37).

Anna de Lacerda Franco morreu em 1938, passando imenso patrimônio aos filhos, que seguem a tradição. Vale lembrar o enorme legado deixado e constitutivo da Fundação Armando Álvares Penteado, incluindo-se acervo artístico familiar (Loureño, 1999/ a: 223-7). Uma vez mais, e após a morte, a família propicia a instalação de cursos, entre os quais o de artes plásticas e de engenharia, embora não sejam os pioneiros (Loureño, 1995: 106-8).



Ilustração 2: Porto de Leixões. Pintura de Mário Navarro da Costa. Col. Pinacoteca do Estado.

Ilustração 1: A indústria no século XV. Pintura de Oscar Pereira da Silva. Vila Penteado (1903). Foto: Candida Maria Vuolo.



Ilustração 3: A indústria do século XVI ao XVIII. Pintura de Oscar Pereira da Silva. Vila Penteado, 1903. Foto: Candida Maria Vuolo.





Ilustração 6: *Moça lendo*. Mural na parte superior do saguão.
Foto: Candida Maria Vuolo.

Ilustração 4: *Caipira picando fumo*. José Ferraz de Almeida Júnior, 1893.
Col. Pinacoteca do Estado.



Ilustração 5: *Monograma no chão*. Vila Penteadado.
Foto: Candida Maria Vuolo.



Inovação e tradição

*O café é o ouro silencioso
De que a geada orvalhada
Arma torrefações ao sol
Passarinhos assobiam de calor
Eis-nos chegados à grande terra.*
(Oswald de Andrade. “Prosperidade”)

A cidade de São Paulo começa a mudar de fisionomia, quando, em 6 de novembro de 1892, inaugura-se o viaduto do Chá (Leite, 1954: 238). A decisão e o interesse em estar a par dos novos tempos e conciliar o presente com a tradição agrária do estado apresentam-se nas inquietações de uma geração, e não só de fazendeiros, em especial após a instalação da República (1889). Desejava-se andar para a frente, voltando-se a face para a reserva telúrica, distintiva da tendência de outros estados. Ao mesmo tempo em que se davam as costas ao continente, sonhava-se com outros ares.

O entendimento de que o avanço no estado poderia ser concretizado pela conjugação e enfrentamento dos aparentes contrastes pode ser apreendido em outros setores e manifestações culturais. Marca o momento republicano, entre nós, certa monumentalização ante o passado e o viver interiorano, dentro de uma linguagem tida como renovada, em centros destacados europeus.

O músico Antônio Carlos Gomes (1836-96) e o pintor José Ferraz de Almeida Júnior (1850-99) esclarecem a afirmação, pois, em grande parte, viveram as contradições de querer avançar, ladeando tradição e inovação. Ambos nasceram no interior do estado, aquele em Campinas, e este em Itu, iniciando-se no Rio de Janeiro, aquele em música, e este em pintura, dada a inexistência de estudos significativos para a atividade artística no estado.

O autor de “O Guarani” e o de “Caipiras negaceando” atualizaram-se nos centros europeus de ponta em suas áreas, respectivamente, Itália e França, desfrutan-

do uma bolsa pessoal do imperador Dom Pedro II. Almeida Júnior, inclusive, sofreu por questões éticas, pois identificava-se com a República, mas fora forçado, pela condição financeira, a aceitar as benesses de sua alteza⁵. Carlos Gomes produziu então uma ópera baseada no viver indígena, “O Guarani”, e o itano imortalizou o caipira interiorano, elevando-o à condição de reserva moral.

A imponente residência da Rua Maranhão também agrega inovação e tradição e insere-se entre os bens culturais ressaltáveis da USP. Atrai, em primeiro lugar, pela materialidade, portando valor estético indiscutível e associado à presença de algumas soluções *art nouveaux*, tão bem analisadas pelo professor Flávio Motta em clássico estudo. O tema escolhido para decorar a Vila Penteadado é simbólico e, em parte, centrado no café, embora haja outras flores e folhagens. A par disso, o monograma “AP”, identificador do sobrenome familiar, impõe-se no piso da residência e no andar do visitante.

O café comparece, por vezes estilizado, nos elementos curvilíneos, sendo simbólico na construção de um dos momentos significativos para a plasmação de conceitos sobre a paulistanidade, segundo o ponto de vista das elites cafeicultoras. Reitere-se que tal temática não pode ser considerada simplesmente como uma decisão do patriarca, mas fecunda-se dos eflúvios da época, em que o destino da cultura cafeeira preocupa, pois antes representara um caminho desejável para o estado, para o país e para os negócios familiares.

A preocupação com a superabundância do café aparece desde o início do século passado, datando de 13 de maio de 1901 célebre artigo de Luís Pereira Barreto, saído no *O Estado de S. Paulo*, clamando pelo esforço em salvar a lavoura, sugerindo a renovação dos cafezais pela diversificação das espécies (Leite, 1954: 257). A adoção desse elemento como padrão decorativo, nesse momento, parece atestar desejo de suavizar rugas na expressão dos chamados barões do café. Outro caminho para a crise cafeeira, também do período, é a experiência, em 1902, do químico Pedro Batista de

Andrade, que obtém a fórmula do café solúvel, assim abrindo perspectivas de aplicação para o produto (Leite, 1954: 261).

Observe-se, na clássica obra de Pedro Américo, “Independência ou morte” (1888), pertencente ao Museu Paulista da Universidade de São Paulo, conhecido como Museu do Ipiranga, que a moldura irá também privilegiar o fruto do café. Identifica-se, desta forma, o território pelo fruto, numa plena operação retórica, em que a parte (moldura, café, São Paulo) fala do todo (tela, progresso, Brasil), também, neste caso, honrando quem encomenda a obra. Como bem observa a estudiosa Ruth Srung Taresantschi, analisando a presença da temática do café, esta continua presente até mesmo depois, entre os modernos⁶.

Artifício e natureza

*Quando eu morrer quero ficar,
Não contem aos meus inimigos,
Sepultado na minha cidade,
Saudade*
(Mário de Andrade. “Lira paulistana”)

Cumpra acrescentar que, além da temática cafeeira, na Vila Penteado, há outras formas orgânicas, numa profusão de begônias, rosas e flores do campo. Folhas, caules e flores encontram-se em várias superfícies, estando presentes nos relevos externos, em argamassa, em volumes salientes do corpo do edifício, no madeirame de portas e janelas, no motivo do ornato metálico de balcões e grades e em pisos em mosaico, nos relevos existentes em barras decorativas, envolvendo espaços, espelhos e imagens.

As linhas estão por toda parte, lembrando pautas musicais, direcionando o olhar e emoldurando formas distintas e sinuosas. Conferem unidade e ritmo, por meio de uma tonalidade saturada e rompida para o branco, concedendo leveza e ressaltando às imagens do

então dito universo feminino. Estas encontram-se absorvidas e diáfanas, plenamente harmonizadas com o ambiente natural. Entre as quatro mulheres pintadas nas alturas do salão principal, uma parece ler, se bem que um livro transparente, mantido em suas mãos, atestando novas atividades para a mulher, ao menos nessa classe social.¹⁶

Coroando o saguão, o uso magistral de madeira e vidro colorido, como bem observa o professor Benedito Lima de Toledo (Toledo, 1974: 19). A madeira associada ao colorido do vidro geométrico complementam a solenidade buscada, sendo o vidro, possivelmente, obra da firma Conrado Sorgenicht, que se inicia como cristalaria e desenvolve significativo trabalho em vitrais.

O enlace entre artifício e natureza é pleno, apartando-se de toda a crítica social, ante a revolução industrial, realizada naquele mesmo momento. Há que se lembrar que, se de um lado existe otimismo com a revolução industrial, de outro encontra-se severa restrição, julgando-a como opressiva e exploradora do humano. O trabalho é um tema caro aos painéis, apresentando inclusive mulheres no contexto laboral, dado incomum entre nós.

A feminilidade revisitada encontra-se muito bem firmada nos distintos ambientes, pelos elementos decorativos e pela figuração, coincidindo com a revisão de conceitos sobre a mulher, milenares na cultura ocidental judaico-cristã. Assinala-se a interpretação de outras esferas de consciência, pela análise de distúrbios, sonhos e de atos falhos, o estudo da sexualidade e a revisão dos prazeres femininos coincidem com a publicação do pai da psicanálise, da teoria dos sonhos, em 1900. O tema feminino encontra-se disseminado nos painéis, esculturas e murais.

Os sonhos podem dar asas ao devaneio, nas alturas do saguão principal, vistas mais próxima apenas dos balcões, disponibilizados para poucos. A sensualidade encontra-se também em fendas arredondadas, que surpreendem e mudam a escala relacional, jogando com a surpresa e a imprevisibilidade. Sem dúvida, sobre a

escada do saguão, obtêm-se com vitalidade essas sensações, ainda mais agora que a Comissão de Patrimônio Cultural (CPC) encerrou a etapa de trabalhos em restauro das pinturas do ciclo *art nouveau*, ao final de março de 2002.

Os painéis, cujo tema alude a uma espécie de história da indústria têxtil, erigida em conexão direta com a biografia do mecenas, encontram-se colocados no saguão principal, local privilegiado para recepção do visitante e da família. Representam a história evolucionista, sempre em direção à crença dogmatizada no progresso, acreditando na perene evolução, do simples para o complexo, através de diferenciações identificáveis. O progresso pela indústria, naquele momento, parece ser tomado como irreversível e em curso sucessivo e cronológico.

A cronologia é bastante evidente: numa parede, as duas obras de Oscar Pereira da Silva, a primeira representando o índio, cujo título em relevo na parede é “A indústria nacional no século XV”, passando pelos séculos XVI a XVIII, em que aparecem figuras femininas em etapas de fabricação do tecido, fechando com a obra de De Servi, uma alegoria sobre os “progressos” no século XIX, identificado em letras *art nouveau* como a “Glorificação da indústria”, configurando-se de forma inconfundível o entendimento progressivo.

Os três painéis são figurações do mundo feminino e familiar, com personagens unidos pelo trabalho, afirmando-se a presença de crianças e de mulheres em faixas etárias diferentes, de forma a ilustrar a importância do tecido para o pensado “processo civilizatório”, ocupando, o abrigo construído, também parcela importante na cena. As crianças próximas, nas três cenas, parecem inteirar-se de suas responsabilidades futuras, na manutenção de tão nobre tarefa, ocupando, a edificação, também parcela importante na narrativa.

O primeiro painel indica o trabalho do índio tecendo e algumas mulheres, tendo ao fundo, à esquerda, outra família e, à direita, uma mulher na rede, próxima à entrada da cabana; no segundo, há vários momentos,

desde o primeiro plano, com uma figura feminina tecendo na roda, aparecendo o algodão ao lado, e, à direita, os fios esticados, com duas construções perfilando a cena, e uma figura masculina observando mais ao longe; enquanto no terceiro há uma alegoria feminina, com louros na mão e véus transparentes e reveladores das formas. À sua direita, há duas crianças, como os antigos anjinhos das cenas sacras, empunhando algo dobrado, podendo ser uma peça de tecido. Os três flutuam sobre as fábricas, ou seja, de um lado a Santana e, de outro, a Penteado, como se constata em desenho muito semelhante⁷.

A escolha de Oscar Pereira da Silva poderia gerar dúvidas: por que Almeida Júnior não foi chamado, já que mais se destaca no meio, ou seu discípulo Pedro Alexandrino, que realiza obras públicas? A morte de Almeida Júnior pouco antes, em 1899, seria a primeira justificativa, e, quanto ao segundo, encontra-se em Paris, aperfeiçoando-se (Taresantschi, 1996: 29).

Inúmeros são aqueles que estarão fixando-se em São Paulo, entre eles Oscar Pereira da Silva. Este, na verdade, beneficiou-se com a morte de Almeida Júnior, pois conseguiu encomendas como esta. Silva estreara em 1884, no Salão da Imperial Academia de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, quando expôs um retrato, uma alegoria e duas cópias, denotando esforços necessários para iniciantes, sendo que, entre as cópias, está a de uma obra de Almeida Júnior, “Descanso do modelo”.

Carlo de Servi nasceu em Lucca, Itália, e aportou no Brasil em 1896, fixando-se inicialmente em São Paulo e, depois de dois anos (1898), obteve o prêmio Medalha de Ouro no referido salão do Rio de Janeiro, o que pode ter sido decisivo para chamar a atenção na escolha de seu nome para a encomenda na Vila Penteado, juntamente com Oscar Pereira da Silva. Vale lembrar o papel mais destacado de Silva, como professor do Liceu de Artes e Ofícios, em São Paulo, funcionando como referência para os demais. De Servi realizará uma série de viagens, também ministrando aulas em São Paulo e em Recife, PE, tendo morrido em Petró-

polis, RJ⁸. Ambos possuem obras na Pinacoteca do Estado, revelando a projeção alçada entre nós.

O competente trabalho empreendido pelo Canteiro-Escola revelou um dado interessante: possivelmente, a mudança de gosto fez desaparecer muito do desenho original, havendo sobreposição de elementos decorativos, tornando-se um verdadeiro trabalho arqueológico. Uma vez mais, a junção entre dinheiro, moda e gosto atesta como são voláteis as decisões sobre estilos, sempre atualizados nas novas tendências, para manter-se o *status*.

O espaço externo organizado na Vila Penteado lembra, em parte, o das fábricas da própria família, representado em uma das telas do saguão principal, com dois andares, arcos, corpos colocados em contiguidade, porém reservando sutil segregação de lugares. De um lado, a Fábrica Santana, e, de outro, a Penteado; e, no caso da residência, fica clara a opção: de um lado, a família de Álvares Penteado, e, de outro, a de seu genro, Antônio Prado Júnior (Lourenço, 1999: 126).

A visão triangular e trapezoidal dos telhados, entre frontalidade e lateralidade, igualmente coincide, na fábrica e na residência. Entretanto, na edificação familiar, encontra-se marcado por volumes elegantes e arabescos florais e geométricos, o mesmo acontecendo no revestimento do chão, dentro da tendência rítmica e cadenciada reservada às composições.

O saguão principal apresenta-se em pé-direito duplo, de certa forma configurando-se o chamado espaço newtoniano, portador de objetos, incorpóreo, infinito e sem relação com referências exteriores. O visitante, introduzido pela parte oposta da utilizada na atualidade, logo, pela avenida Higienópolis, guarda com ele relações concretas, articuladas, identificadoras, distantes e respeitadas, imediatamente entendendo-o como um lugar em que é muito bem recebido, mas em que sublinha-se o fato de não pertencer ao clã.

Se, nas velhas casas de fazenda, o visitante era recebido na sala solene, circundado pelos retratos dos antepassados do dono da casa, agora os atributos familiares

de arrojo, distinção, cerimônia e tradição tornam-se referenciais para saber quem são os donos. Deseja-se guiá-lo sutilmente aos inúmeros salões, em distintos estilos consagrados, com profusão de dourados e com espelhos capazes de ampliar cada ambiente, conferindo-se toda uma ritualística esperada e reverenciadora dos predicados familiares. Posteriormente, a família dá lugar ao irromper de alunos, revertendo-se a situação, atualizando paradigmas e desejos.

O papel da memória preservacionista e coletiva tem estudos qualificados, se levamos em conta a colaboração inelutável dessa prática, para transcender ao mero desejo reverenciador e melancólico ante tempos idos. As distintas interpretações contribuem para o esperado papel da Universidade, pois desbastam os contornos de uma história linear, determinista e demarcada por fronteiras de classes sociais, origens familiares, nacionalidade, época, fatos e datas.

A memória e a história são importantes como agentes ativos, sublinhe-se apartados de (pre)conceitos totalizantes, presumivelmente estáveis, róseos e apaziguados, por vezes promotores de esquecimento, desde Freud, um ato volitivo e decisivo para apagar algo indesejado, ou quase indeclarável. A memória vincula-se às questões seletivas, sendo significativa nos momentos em que a volta ao passado propicia forças para transformar e avançar, nunca para mero esforço conservadorista, separado do desejo renovador.

Deseja-se legar a Vila Penteado às próximas gerações na condição de bem cultural, vale dizer, portador de destacados valores materiais e também intangíveis, acreditando que possam ser disseminados e pluralistas. Espera-se a continuidade do sentido preservacionista, aprimorando-se, no dia a dia, a abertura às novas inquietações trazidas pelos tempos.

Ressalte-se a importância em fomentar-se, na atualidade, o sentido de pertencimento a uma comunidade, quando a cultura massiva dissemina a homogeneização globalizada e marcada pelo culto à unificação, demonstrando generosidade apenas perante as balizas dos paí-

Ilustração 7: Vista da fenda sob a escada do saguão principal
Foto: Candida Maria Vuolo.



Ilustração 8: Glorificação da indústria. Pintura de Carlo De Servi.
Vila Penteado. Foto: Candida Maria Vuolo.





Ilustração 9: Teto do saguão.
Foto: Candida Maria Vuolo.

ses hegemônicos. Patrimônio sempre vale a pena, se tomado como propulsor de valores identitários críticos, fundamentais para se preservar aqueles positivos, se considerarmos a evidência do desaparecimento das culturas que não o fizeram.

Notas

¹ José Ferraz de Almeida Júnior, pintor ituano, importava a água diretamente da França, embora descendesse de extração social bastante modesta (Lourenço, 1980).

² Segundo Michel de Certeau, estratégia é o “cálculo (ou a manipulação) das relações de forças, logo postula um lugar”, enquanto a tática já se configura enquanto “ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio [...] A tática não tem por lugar senão o do outro” (Certeau: 1994, 99-100).

³ Não confundir com a Fábrica de Juta Santana, criada em 1889 e localizada na rua Barão de Ladário, no Brás, a primeira do ramo entre nós, produtora de tecidos de lã e de aniagem, destinados à confecção de sacarias. Instalada em prédio de 20.000 metros quadrados, em 1900 empregava mil operários (Pinto, 1900: 207-8).

⁴ Dado obtido graças à gentileza do seu Didi, da FAUUSP, que se dispôs a conferi-lo nas alturas.

⁵ Mais dados sobre o pintor, na dissertação de mestrado “Reverendo Almeida Júnior” (1980).

⁶ O estudo realiza um amplo inventário sobre a iconografia do tema.

⁷ O desenho, publicado na referida edição de “Nosso século”, permite identificar nomes e datas (Nosso século, 1990: 155).

⁸ Dados complementares, veja em Lourenço, 1986.

Bibliografia

AMARAL, Aracy Abreu. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Anuários Estatísticos de Demografia. São Paulo: Serviço Sanitário, 1897-1904.

BALANDIER, Georges. *O dedalo*: para finalizar o século XX. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1999.

LEITE, Aureliano. *História da civilização paulista*. São Paulo: Saraiva, 1954. (Estudo realizado no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, entre 1942 e 1943, e ampliado para as comemorações do IV Centenário de São Paulo).

LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. *Nobiliarquia paulistana histórica e genealógica*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980, 3v. (O autor viveu entre 1744-77, tendo deixado este estudo inédito).

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Bens imóveis tombados ou em processo de tombamento da USP*. São Paulo: Edusp/ Imesp, 1999/b.

_____. *Dezenovevinte: uma virada no século*. São Paulo: PE, 1986.

_____. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999/a.

_____. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/ Edusp, 1995.

_____. *Reverendo Almeida Júnior*. São Paulo: ECA/ USP, 1980. (mestrado).

MARTINS, Antônio Egídio. *São Paulo antigo*. São Paulo: GE, s.d.

MOTTA, Flávio. *Contribuição ao estudo do art nouveau no Brasil*. São Paulo, s.c.p., b1957.

NOSSO Século. *Brasil 1900-1910*. São Paulo: Abril, 1985.

PINTO, Alfredo Moreira. *A cidade de São Paulo em 1900*. São Paulo: GE, 1979.

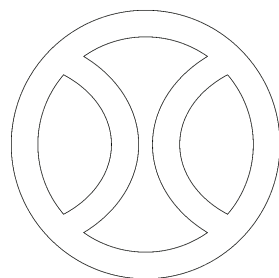
TARASANTSCHI, Ruth Sprung. *Os pintores do café*. Café. São Paulo: GE, 2000, p.81-97.

_____. *Pedro Alexandrino*. São Paulo: Edusp, 1996.

TOLEDO, Benedito Lima de & DANON, Diana Dorothea. *São Paulo: Belle Époque*. São Paulo: CEN/ Edusp, 1974.

Nota do Editor:
Publicado em *Vila Penteados: 100 anos*, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 2002. Revisto em 2012. ISBN: 85-88126-35-4

Maria Cecília França Lourenço
Professora titular do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto e orientadora do Curso de Pós-Graduação da FAUUSP.



O ART NOUVEAU, A VILA PENTEADO E O DESEJO DE MUDANÇA EM SÃO PAULO

Júlio Roberto Katinsky



O “estilo art nouveau”, no Brasil aconteceu ao mesmo tempo em que o florescimento de todas as formas da Arquitetura, repertório constituído por cerca de duzentos anos de estudo das edificações do passado. Com efeito, ao estudo sistemático de obras de Arte e Arquitetura desenvolveu-se, na Europa, a partir das escavações de Pompeia e Erculano, em meados do século XVIII, cada vez com mais rigor, conduzindo a descobertas históricas sensacionais, como a surpreendente policromia dos templos gregos na Magna Grécia (realizada por Labrousse e Hittorf), o reconhecimento do “estilo românico” de cuja importância cultural ninguém suspeitava antes de 1840; do “gótico” ter-se iniciado na “Ile de France”, portanto não sendo um “estilo bastardo” de autoria de incultos “bárbaros”, mas da mais refinada civilização medieval e francesa. Entretanto, não só na Europa o estudo científico das obras de Arte e Arquitetura fez importantes trabalhos. Toda a Arte de Islã, da Índia, da América e da China foram objetos de estudos aprofundados, que puseram frente a frente, por assim dizer, as produções culturais pretéritas dos europeus e as obras de “raça inferiores”. Pois ao mesmo tempo em que se fazia esse magnífico trabalho de enriquecimento do conhecimento, montava-se na Europa um conjunto de teorias científicas tendentes a afirmar a superioridade da “raça branca” (e ariana) em relação às outras “raças” humanas: africana, semita (?), asiática, americana...

Ao lado disso, os mais lúcidos artistas do século XIX, notavam a inegável postura de uma arte da sociedade europeia de se apropriar de todas as formas do passado, sem mostrar (aparentemente) nenhuma originalidade. Dir-se-ia que a cultura europeia era uma cultura exausta, envelhecida. O final do século XIX, com o apaixonado entusiasmo pela Arte japonesa (na Europa, com os pós-impressionistas e os próprios artistas art nouveau, nos Estados Unidos com F. L. Wright e os irmãos Greene), uma Arte que prescindia do “realismo” petrificado das academias, só parecia registrar o retrato da perplexidade perante o desmentido concreto de “hegemonia” cultural e artística das nações europeias. Tanto maior perplexidade, pois que esses estudos e levantamentos eram um fruto legítimo da mesma dedicação que os europeus dos séculos XVIII e XIX aplicaram na investigação da natureza, e praticados exclusivamente pelos próprios europeus. Como é sabido, nunca existiu no passado, uma História da Arquitetura e da Arte patrocinada pelo Islã, pelo Hinduísmo ou Taoísmo.

Essa perplexidade está bem expressa em comentário do historiador contemporâneo, Auguste Choisy, ele mesmo, notável arqueólogo que ainda pode ser consultado sobre modos da construção de períodos históricos: bizantinos, romanos...

Em 1899 em sua História da Arquitetura, registra:

A Arquitetura suntuosa expira com a Revolução; a nova sociedade que se constitui, requer uma Arte nova. A abolição das corporações abre o campo para a inovação, mas não suscita nenhuma. Durante meio século pelo menos, a Arquitetura se entrega a estêreis ensaios.

No crepúsculo do antigo regime, parecia acusar-se o gosto pelas formas simples; a mesma corrente de ideias que preparava a Revolução imprimiu sua direção na Arte. Os descobrimentos de Paestum e Pompeia aceleram a reação e proporcionam os tipos. A Revolução adota primeiro esses modelos, acusando mais ainda a dureza e a fria correção das primeiras cópias.

A expedição do Egito revela outra antiguidade: a Arquitetura trata de fazer-se egípcia sob o Consulado. Sob o Império, volta-se para os modelos romanos. A escola romântica de 1830 põe em voga as cópias medievais. Somente os tipos variam; parecia que a Arte se restringe a viver da tradição, a espera de uma ideia original ou da aparição de um princípio próprio.

(p. 711. Trad. Argentina).

O historiador via nesse “princípio próprio”, a introdução de um material novo capaz de gerar formas novas: o ferro fundido ou o ferro forjado, produzido agora em escala industrial (aço dos conversores, Bessemer e Siemens-Martin). E termina seu texto exaltando o Mercado Central (de Baltar) infelizmente demolido na década de 60 do século passado. E o grande salão da Biblioteca Nacional, obra prima de Henri Labrousse, que por enquanto está preservada.

Entretanto tentaremos uma explicação mais abrangente das investigações do século XIX e como elas culminaram com o art nouveau e suas limitações. São dois os movimentos do século XIX que se fundem no art nouveau sem, entretanto estabelecer uma síntese permanecendo como contraditórios e caracterizando uma

“fusão”, mas não uma etapa superior da atividade artística.

O primeiro movimento é aquele resultante da sedução que o extraordinário desenvolvimento científico exerceu sobre os artistas europeus e que se mostra na pretensão de um Debret, por exemplo, de “fazer” antropologia, com suas aquarelas ou gravuras, na “invenção” da fotografia na qual tantos artistas colaboraram, na câmara clara e no registro dos primeiros românticos ao viajar e registrar a fauna e a flora das distantes regiões. Era Arte ou era ciência?

Em Arquitetura, nós podemos notar cada vez mais nítida, a incorporação da tecnologia dos novos materiais e das novas estruturas: desde Labrousse e suas bibliotecas, como Baltar, Hector Horeau, ou mesmo Viollet-Le-Duc, e suas estruturas imaginárias em ferro fundido.

Mas é o art nouveau que exige a “estrutura” como fundamento da Arquitetura, exibindo sempre que possível o princípio de sustentação da forma. Assim, se caracterizaram as delgadas estruturas de cobertura de Peter Behrens, por exemplo, ou as “bocas de metrô” de Paris, de autoria de Guimard, ou ainda as obras de Otto Wagner em Viena, e os painéis e estruturas industrializadas das estações do metropolitano de Viena. Essa “paixão estrutural”, por assim dizer é que conduz artistas do século XX, herdeiros sob esse aspecto do art nouveau, a se destacarem como “inventores das estruturas” como os construtivistas russos e, em maior grau, Le Corbusier e Oscar Niemeyer.

Um segundo movimento, também de origem nos inícios do romantismo e sua incoercível vocação democrática, se estriba na valorização do cotidiano cuja formulação mais madura se encontra em William Morris e sua afirmação: “a felicidade sem alegria no trabalho cotidiano é uma quimera”.

É, pois a todas as esferas do dia a dia que se dirige o movimento “arts and crafts” inglês, poderoso fermento do art nouveau, pelo menos no artista belga Henri Van de Velde, fundador da Bauhaus. Também o catalão

Antoni Gaudi se deixou dominar pela poesia das estruturas (estas de tijolo e pedra, estruturas como nunca tinham feitas até aquela data com os materiais tradicionais), e pela sedução do cotidiano manifestado em seus móveis nos quais tudo é sacrificado menos a razão estrutural.

Mas a irrupção da paixão romântica pelo cotidiano mostrava-se desequilibrada: “Arte” nunca foi endereçada senão para o contrário dos atos do dia a dia. Com efeito, ao lado dos atos que todos os dias praticamos para a sobrevivência, há os atos únicos, singulares, que também marcam nossa existência: o nascimento, os ritos de passagem, a morte. Podemos mesmo dizer que a celebração da luta contra a morte, fato que ocorre na vida de todos os viventes, é inaceitável, paradoxalmente pelos homens e motiva todos os esforços para “vencê-la”. Assim a Arte sempre teve uma ligação estreita com o “monumento”, com a “memória”, que é a única via para combater a morte. E é difícil negar que toda a Arte esteve sempre a serviço da memória, do antecotidiano, pelo menos na “Arte” dos povos urbanizados. O cotidiano, a partir do final do século 13 europeu, quando aparece, é para acentuar a excepcionalidade, a singularidade do ato representado.

Os românticos, portanto, e os artistas art nouveau, só poderiam aceitar o cotidiano, alegoricamente. Esta visão está exemplarmente definida no quadro de Coubert, na qual ao retratar um momento corriqueiro de seu atelier, ele reúne seus “companheiros de jornada” e intitula esse vasto painel da Arte oitocentista de “alegoria do real”. Esse caráter de só aceitar o cotidiano enquanto alegoria vai marcar toda a produção de objetos “utilitários” produzido pelos grandes artistas art nouveau: a quem serviriam aqueles samovares de prata desenhados por Henri Van de Velde, ou ainda aquelas elegantes porcelanas de aparelhos de chá, senão a uma restrita elite que os podia adquirir? Porque na verdade eles eram menos objetos de uso do que arquétipos incansavelmente perseguidos, como se traz nesse texto de um dos mais notáveis arquitetos do século XX:

Si quelqu'un d'entre nous s'avisait de créer des formes modernes, autrement que par l'application des lois qui, de toute éternité, ont déterminé l'existence et l'aspect de la forme, il aboutirait à quelque dépravation nouvelle. (...) Tous ceux d'entre nous qui se sont imposés la discipline de la conception rationnelle dans le domaine de l'architecture et des arts qui lui sont associés, ont été dénoncés comme des barbares. La pétition au bas de laquelle se trouvaient les grands noms de la Science et de l'Art français pour obtenir la démolition de la tour Eiffel est par trop complètement oubliée!

(Henri Van de Velde – Les fondements du style moderne – Bruxelles – “Scarabée d’Or” – 1933).

Tanto os móveis de Van de Velde quanto os de Gaudi revelam, em suas formas alegóricas, a anatomia dos esforços resistentes, bem como das cargas atuantes, sem nenhuma preocupação além da racionalidade intrínseca que os fundamenta.

Essa alegoria proposta em termos de estilo contamina as estruturas maiores, espaciais; não se está diante das estruturas portantes, mas de estilizações de estruturas, daí sua submissão aos conceitos normativos derivados da flora no caso da França, da Itália, em parte, da Bélgica sempre, e aqueles derivados dos cristais no caso da Alemanha e da Áustria. Com exceção de Gaudi. Este ao trabalhar o “tijolo com tijolo num desenho mágico”, não reproduz em seus balcões nem mesmo aquelas serpenteantes estruturas filariformes, como era de se esperar, dada a imposição do ferro nas fachadas dos balcões típica do estilo, mas se faz chapa, pétala de uma flor desconhecida, hirta e morta. Por isso mesmo o art nouveau catalão não tem o ar brejeiro que adquiriu em outros lugares. Também, um povo que celebra a Semana Santa com biscoitos em forma de “ositos de muertos”, não poderia mesmo se deixar conduzir pelas levandades do art nouveau francês.

Mas por isso mesmo, esse “estilo Art Nouveau”, pelo elitismo de sua ascética investigação formal, se deixou envolver pela inconsistência das camadas superiores da sociedade europeia, e foi visto como leviana expressão de uma sociedade cínica que pregava como discurso a ciência e a tecnologia moderna para todos, mas que na prática se apoiava no mais abjeto colonialismo: após a hecatombe da 1ª guerra mundial, o movimento art nouveau parecia um fenômeno quase incompreensível para as novas gerações e mais longínquo do que o neoclássico. Em 1928, as bibliotecas de Labrouste foram incorporadas ao rol das obras francesas merecedoras da preservação e proteção do Estado Francês. E junto, com as obras de Chaux, Ledoux também entra no rol dos arquitetos com obras a serem preservadas. Ao mesmo tempo, praticamente, Emil Kauffman estabelecia a relação intrínseca entre Ledoux e Le Corbusier, propondo implicitamente (ainda que não com plena consciência) a continuidade profunda entre os arquitetos da Ilustração com a produção cultural dos séculos XIX e XX.

Entretanto os artistas art nouveau, eram sinceramente democratas e libertários. Somente como exemplo, Van de Velde, que em 1894, merecia uma citação em livro de Paul Signac, o pintor pontilhista, como uma das esperanças da pintura de vanguarda europeia (portanto artista de “Arte nobre”), abandonava esse nicho tranqüilo e passava a se dedicar a “Artes menores” de objetos utilitários como eram chamados.

O que sobrou do art nouveau nos mestres do século XX? Além da Bauhaus (envergonhada de sua ilustre origem), a repulsa de Mies em falar de “Arquitetura” e reivindicar “construção”, e a rejeição de “estilo” e só proclamar-se um Esprit Nouveau em Le Corbusier. Mas a mesma paixão de totalidade do Art Nouveau se verifica nesses autores.

O art nouveau que parecia a culminância criativa de todo o século XIX, em estilo que pretendia se ombrear enquanto “vontade artística” (expressão cunhada na

época pelos críticos vienenses), com os respeitáveis estilos do passado, desvaneceu-se aparentemente sem deixar vestígios após a Primeira Guerra Mundial, como a névoa sob o sol de inverno. Mesmo na Espanha, e em particular em Barcelona, onde o “culto à Sagrada Família” nunca esmoreceu, mesmo nos mais sombrios anos da ditadura de Franco. Mas também é verdade que Gaudi só encontrou seus admiradores, fora da Espanha, depois da II Guerra Mundial.

No Brasil, como disse Flávio Motta:

O art nouveau representa, pois para nós aquilo que não se representou para a Europa. Lá estava ligado às origens do liberalismo e do nacionalismo. Aqui, aportou como mercadoria exótica. Acompanhou a insegurança da nossa industrialização, nos primeiros anos da República. Acabou por sofrer completa revisão e se incorporou à nossa vida, dentro daquilo que Oswald de Andrade chamou a nossa “capacidade autropofágica”. Foi, portanto, uma espécie de condimento do repasto indígena.

Sem deixar um acervo de monumentos consagrados, conseguiu: preparar a paisagem modernista e o culto às origens nacionais; de democratização do ensino artístico; restabelecer a confiança no tratamento nas chamadas “Artes menores”, nas relações de Arte com a indústria; preparar o terreno para configurar, em termos brasileiros, a Revolução industrial que aqui se processa. Ganhamos uma etapa para aquilo que Morris anunciou: “uma concepção ampla porque abraça todo o ambiente da vida humana”. E ainda mais: “a reunião e a colaboração das Artes, de modo que cada coisa seja subordinada à outra e, com essa, em harmonia.

(Art Nouveau: um estilo entre a flor e a máquina)

Se esse juízo encontra sua mais cabal configuração na penetração do art nouveau no universo amazônico, ao mesmo tempo em que em São Paulo e Rio de Janeiro, como nos mostra a sra. Cecília Coelho Bassalo em seu valioso “O art nouveau em Belém”, portanto, diretamente da Europa, sem mediação da capital da República ou do mais importante centro comercial, e se esse movimento artístico foi mais uma importação como a carruagem a motor e as francesas da “Belle Epoque”, se para os dois teatros importantes, naquele instante, o Municipal de São Paulo, e Teatro do Rio de Janeiro, não se cogitou nem de leve em consagrar o “brejeiro estilo”, preferindo ao contrário duas discretas imitações da Ópera de Paris, àquela altura velha de mais de cinquenta anos, por outro lado, podemos dizer que ainda sendo o art nouveau de São Paulo um estilo “privado”, pois concentrou-se em residências da oligarquia cafeeira, emigrando muito discretamente para alguns edifícios escolares, no caso da Vila Penteado o art nouveau representa um vertente mais densa de anseios sociais e de significados coletivos.

De fato, o art nouveau deixou sua mais forte marca indelével de progresso industrial no Brasil nas Artes gráficas, base indispensável para a ampliação do parque gráfico nacional. Aqui, sua presença se fez duradoura, sendo a gráfica paulista (mas não só) a que mais absorveu o “estilo novo”, em inúmeras publicações, na incipiente propaganda (que se chamava “reclame”) comercial, nos cartazes, na caricatura jornalística. Só para caracterizar o fenômeno, o “Biotônico Fontoura”, enquanto existiu, conservou o rótulo art nouveau de início do século XX.

De fato, o planalto paulista, durante os três primeiros séculos da ocupação territorial do Império Português, caracterizou-se por uma ciosa e orgulhosa autonomia marcada pelas Câmaras das vilas e “cidades”, de cidadãos freqüentemente descalços dada a modéstia de sua condição econômica. Essa relativa autonomia era defendida em primeiro lugar pela própria pobreza (como disse recentemente um humanitário

presidente a propósito da guerra do Afeganistão: “não vou gastar um míssil de milhões de dólares para matar meia dúzia de camelos”). Em segundo lugar, pela dificuldade das comunicações entre a marinha e o planalto, só vencidas mesmo, depois de 1867, com o São Paulo Railway. E finalmente porque os paulistas dominavam as técnicas de devassar as matas tropicais e os sertões sem fim do subcontinente sul americano. Esse quadro, entretanto se alterou radicalmente por dois fatos imprevistos e fortuitos: primeiro, pela disseminação do hábito de beber café na Europa e Estados Unidos e segundo pela região paulista se situar e se adequar, numa estreita zona do globo terrestre, ao cultivo do arbusto da “preciosa rubiácea” como se dizia nas tertúlias literárias da época.

Os paulistas sempre desconfiados, como atestou Saint Hillaire quando por aqui passou, e sempre tratados com sarcasmo pelas cultas elites do resto do Brasil (vale dizer da Corte e do Nordeste açucareiro), adotaram procedimento ligeiramente diferente dos ricos potentados tradicionais: aplicaram uma parte da poupança da nova riqueza que lhes caíra ao colo, a bem dizer por acaso, em obras de infra-estrutura como a indústria ferroviária exclusivamente a serviço da exportação do café e na incipiente industrialização para atender o crescente mercado propiciado pelo crescimento das cidades e pela maciça importação de imigrantes, espanhóis, portugueses e italianos. Tantos que no início do século XX a cidade de São Paulo era considerada (com certo exagero) a maior cidade italiana depois de Roma, no exterior.

Mas não só: uma parte ponderável da poupança do café foi desviada para Institutos de pesquisa científica e Escolas Superiores (Politécnica, Medicina) de um nível intelectual nunca visto ao sul do Equador até aquele período.

Parte da poupança do café foi dirigida (consciente e ideologicamente preparada) para fundamentar o parque industrial paulista. Nesse sentido os quadros que compõem a grande sala da Vila Penteado, se apresen-

tam como um manifesto pela industrialização brasileira como se fossem a alegoria da libertação brasileira, através do trabalho livre (não apareceu nesses painéis, o escravo, produtor da riqueza colonial).

Claro que a oligarquia cafeeira pagou o preço das ideias dominantes em seu tempo, o afã do “branqueamento da raça”, a imitação dos gestos e das modas europeias. Mas a amizade e o respeito que o comendador Penteado sempre dedicou ao seu arquiteto, registrado materialmente em sua correspondência, mas também na outra iniciativa pioneira da fundação da Escola de Comércio Álvares Penteado em pleno largo de São Francisco de significativas referências, tanto em relação à tradicional vila Paulista, como a mais antiga escola superior brasileira, nos diz que essas aspirações poderiam ser ingênuas, mas não eram isentas de grandeza.

Entretanto, fora alguns elementos decorativos conservados em escolas da época, o movimento art nouveau paulista permaneceu privado nunca atingindo um âmbito maior da esfera pública: todas essas aspirações irão encontrar sua plena expressão no movimento modernista, aliás, com vários membros dessa fração da oligarquia patrocinando e participando da Semana: os Penteado e os Prado aparentados.

Eis porque podemos defender a conservação e a preservação da Vila Penteado, como movimento importante do despertar intelectual brasileiro e por uma aspiração democrática e republicana, marcada pelo tempo e pelas dores de um parto que conserva a memória das dores do exílio, e da violência contra os povos.

Ao transferir-se a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo para o Campus da Capital, Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira em 1969, o edifício da Vila Penteado permaneceu fechado até se inaugurarem os cursos de pós-graduação da mesma Escola em 1974, sendo o prédio aberto somente para as comissões encarregadas de organizar os referidos cursos. Nesse período, mesmo com as providências de Tombamento do edifício pelo Condephaat, ocasião em que se editou um livro: “Vila Penteado” sob a coordenação de Maria Ce-

cília Naclério Homem Prado e Lúcio Gomes Machado, podemos dizer que houve, devido ao relativo abandono do edifício, séria deterioração, visível nos vazamentos que mancharam as paredes inclusive do grande saguão, com calhas e condutores em precárias condições, bem como quebra e deslizamento das placas planas de ardósia do telhado.

Podemos, pois dizer que os trabalhos de preservação e restauro do edifício começaram nessa época. Entretanto é forçoso reconhecer que procedimentos corretos e sistemáticos para esses trabalhos eram incipientes naquela data, a começar por um procedimento liminar qual seja o registro cuidadoso e identificado das intervenções. Como resultado, não se tem informações confiáveis e a autoria das intervenções havidas, quer antes de 1969, quer depois.

Algumas informações, às vezes relevantes, encontravam-se dispersas nos processos administrativos, sem correspondentes arrolamentos acadêmicos. Essa situação começou a mudar quando a professora Gilda C. Bruna, diretora (1992 – 1995), ampliou a composição do Conselho Curador, e tomou a iniciativa de convocar o saber técnico e artístico da própria Faculdade, recusando-se a adotar soluções “emergenciais” e “provisórias” (que sempre acabaram se tornando permanentes). Também, como é óbvio essas atitudes obrigaram a expor ao conjunto da Escola (e da própria Universidade) as decisões tomadas. As diretorias sucessivas consolidaram e desenvolveram essas atitudes iniciais.

Quando de minha gestão como diretor (1995-1998) iniciei a reprodução desses processos administrativos, em seus aspectos técnicos, e encaminhei para a guarda e conservação na Biblioteca da FAUUSP, onde se encontram, ainda com documentação incompleta, mas mesmo assim úteis para os trabalhos de preservação.

No ano 1997 a professora titular da Politécnica, engenheira Maria Alba Cincotto, solicitou permissão para sua orientanda em mestrado, engenheira Cláudia Bastos Nascimento, realizar pesquisas sobre a condição físico-mecânica das argamassas das paredes internas e

forros da Vila Penteado. A permissão concedida propiciou a primeira pesquisa tecnológica de fôlego do edifício, resultando em várias comunicações dos estudiosos da Escola Politécnica em Congressos de Patologia das Construções. (registros em anexo). Anteriormente, durante a gestão da professora Gilda Collet Bruna, ocorreu a ruína de parte ponderável do forro da sala 24, no andar térreo, felizmente sem atingir nenhuma pessoa, mas que apavorou, com razão, seus usuários, motivando a interdição do edifício. Procurou-se então reunir técnicos de elevado gabarito como o professor Antonio Luís Dias de Andrade, da FAU, e o professor Pericles B. Fusco que ao examinar a área sinistrada, sugeriram que a queda do forro era localizada, devido a infiltrações prolongadas de uma linha de calha já muito deteriorada, mas que a jicara (de sustentação da argamassa do forro), fora da área considerada encontrava-se ainda, incólume.

Nessas condições, foi levantada a interdição do prédio, que já causava prejuízos incalculáveis ao funcionamento do curso de pós-graduação.

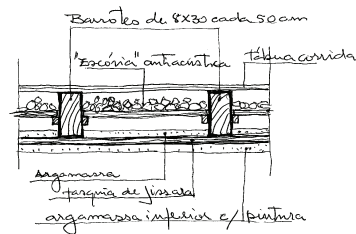
Durante nossa gestão foi realizado o reequipamento da biblioteca da FAUUSP Cidade Universitária, com projeto do arquiteto José Armênio Brito Cruz, e recursos da Fapesp, tornando-se um modelo de qualidade arquitetônica e de funcionamento de biblioteca acadêmica. Justo, pois, que a biblioteca da “Rua Maranhão”, ou seja, a seção de pós-graduação da biblioteca da FAU fosse entregue ao mesmo arquiteto. Entretanto, por tratar-se de edifício da mais alta relevância para a História da Arte e da Cultura Paulista e significativo monumento da Arquitetura brasileira tomamos a providência de, ao constituir a equipe de intervenção, além de contar com a consultoria da engenheira Cláudia B. Nascimento, solicitamos um técnico com comprovada experiência em restauro de Arquitetura.

Para isso solicitamos a indicação desse técnico através do cadastro da CPC. para restauradores, e do discernimento (com experiência) da restauradora doutora Regina Tirello, que já há alguns anos trabalhava no

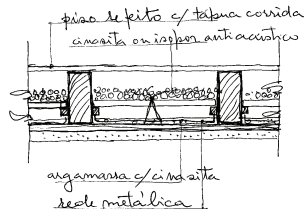
restauro e recuperação das pinturas parietais do edifício. Essa senhora indicou o sr. Antonio Sarazá, que foi aceito, após entregar o currículo de sua firma e de seus colaboradores. Entretanto, alertados pelos relatórios sobre as argamassas já mencionados, técnicos do Fundusp, durante o ano de 2000, insistiram em chamar a atenção para o risco de desabamento do restante dos forros da FAU, e recomendaram insistentemente e intransigentemente pelo reforço dos forros com parafusos colocados de cinquenta em cinquenta centímetros em duas direções ortogonais e recomposição dos forros caídos com placas de madeira compensada “como solução provisória”. Dada a qualidade das pinturas, que suspeitávamos existir nos forros da biblioteca, com exceção da sala 24, não aceitamos essa solução radical, preferindo interditar as salas consideradas à espera de solução menos danosa, liberando para essa proposta a referida sala 24, por estarmos convencidos de inexistência de pinturas decorativas nessa sala.

Por sugestão do sr. Antonio Sarazá e acompanhado pela engenheira Cláudia, procedemos então para uma série de testes para verificar a viabilidade da consolidação do forro, através de impregnação de material à base de cal, areia em conjunto de experimentos e cimento areia e “baucril” em outro conjunto de experimentos, aplicados “por cima”, isto é, removendo o assoalho do piso superior e estabelecendo, por baixo, em cimbramento preventivo. Essas experiências foram conduzidas “in situ”, e através de placas retiradas do forro da sala 24, sem sinal de pinturas decorativas, nos laboratórios do Agrupamento de Construções Cívicas do IPT. As experiências “in situ” foram realizadas na sala 53, embaixo da qual, há valiosas pinturas decorativas no forro, que não sofreram, portanto nenhuma agressão.

Após a impregnação e tendo sido removida a camada sobre as fasquias de jicara do forro foi então aplicada uma camada de cimento, areia e “baucril” e cinasita sobre tela metálica e amarrada nos barotes, revelando-se uma solução viável para todo o resto da edificação.



Desenho 1: Corte Tipo - Forro da Biblioteca
A. Restauro. Corte Típico 2 Encontrado. Corte Típico Refeito.



Desenho 2: Corte Típico - Forro da Biblioteca - P. Restauro.

Entretanto, ao removermos o assoalho da sala 53, de testes, verificamos uma espantosa infestação de “cupins de subsolo”, pondo em risco não só o forro (pois já estavam atacando as rijas fasquias de jissara) como os barrotes de sustentação do piso e de algumas paredes.

Foi necessário então, contratar o IPT para apresentar um diagnóstico e verificação dessa infestação bem como as medidas adequadas para debelar essa nova ameaça à integridade do edifício, bem como contratar firma especializada em descupinização de toda a área da biblioteca). Os recursos para esses trabalhos inesperados não estavam contemplados nas verbas da Fapesp, razão pela qual nossa diretoria nas pessoas da diretora dra. Maria Ruth Amaral de Sampaio e vice-diretora, dra. Sheila Walbe Ornstein empenharam-se em conseguir as verbas necessárias para esses serviços. Esse trabalho deve ser estendido com urgência ao resto do edifício, pois os cupins não podendo, por ora, atacar essa área, dirigir-se-ão a outras áreas igualmente ricas em celulose, seu principal alimento. Deverá no futuro haver um monitoramento constante para prevenir novos ataques desses e outros xilófagos. Verificou-se também, que os cupins de solo já tinham atacado alisares (de “pinho de riga”), bem como guarnições dos guarda-corpos das janelas, e mesmo partes dos batentes. Desse conhecimento resultou quando foi o caso, a remoção das partes de madeira já totalmente atacada, substituição inteira de

peças agora tratadas com imunizantes, e solidarização de partes novas com as antigas, com cavilhas e pinos também de madeira, pois como ponderou o sr. Sarasá, não só os pregos metálicos, oxidando-se, atacam a madeira, mas também passam a ser caminho privilegiado para os insetos xilófagos. Todo esse conhecimento acumulado está registrado e depositado na Biblioteca da FAUUSP e posto à disposição dos pesquisadores e estudiosos.

Paralelamente, prosseguiram as prospecções das paredes e forros descobrindo-se barrados no topo das paredes, até então desconhecidos, bem como limpeza e remoção das pinturas sobre as decorações de que tínhamos notícias. O atelier Sarasá, sobre coordenação de Antonio Luis Ramos Sarasá Martin, contou com os seguintes profissionais: encarregado: Valter Moreira Belo. Marcenaria e entalhe: João Carlos da Silva. Pintura: (de liso), José Colaço. O restauro pictórico foi coordenado e realizado pelo restaurador Júlio Passos Neto, com a colaboração de José Teodoro, Cristina Gonzaga, Agmar M. Costa, Angelo G. Oliveira e Marco Gonçalves. Os restauradores utilizaram, para a recomposição, tintas à base de água, facilmente removíveis, sem prejudicar as partes originais, como recomendam as diretrizes internacionalmente aceitas atualmente.

As paredes, após prospecções revelaram várias camadas de repintura ao longo da vida útil do edifício,



Foto 1: Estado do piso superior, suporte do material acústico e forro da biblioteca. Nota-se a tubulação de água colocada em reforma posterior da edificação. Biblioteca FAU-Maranhão.
Foto: Antonio Sarasá.



Foto 2: As várias fases da consolidação do forro: as fasquias de jissara limpas na parte superior, a emulsão de fixação do forro, e recomposição de argamassa superior, com tela metálica. Biblioteca FAU-Maranhão.
Foto: Cândida Maria Vuolo.

Foto 3: Detalhe dos tirantes de arame para armação nas traves superiores. Notar a rede metálica. Biblioteca FAU-Maranhão.
Foto: Antonio Sarasá.



Foto 4: Detalhe do ataque dos cupins de solo nas arguições de pinho de riga nas janelas da biblioteca da FAU-Maranhão.
Foto: Antonio Sarasá.



Foto 5: Estado da madeira devido ao ataque dos insetos xilófagos. Janelas da biblioteca da FAU-Maranhão.
Foto: Antonio Sarasá.





Foto 6: Decapagem do forro decorado. Biblioteca FAU-Maranhão.
Foto: Cândida Maria Vuolo.



Foto 8: Frisos descobertos pela prospecção sobre a alvenaria das paredes e moldura de madeira atacada pelos insetos. Biblioteca FAU-Maranhão.
Foto: Antonio Sarasá.



Foto 10: Forro restaurado. Biblioteca FAU-Maranhão.
Foto: Antonio Sarasá.

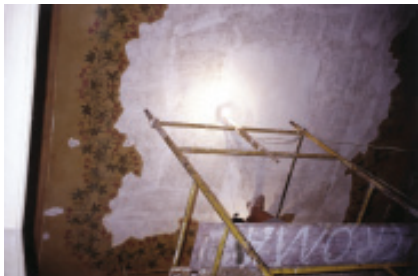


Foto 7: Reconstituição do forro decorado. Biblioteca FAU-Maranhão.
Foto: Antonio Sarasá.



Foto 9: Moldura de madeira do friso superior. Biblioteca FAU-Maranhão. A recomposição foi feita com cavilhas de plástico, evitando-se peças de metal.
Foto: Antonio Sarasá.



Foto 11: Sala dos leques. Biblioteca FAU-Maranhão. Nesta sala, a intervenção de restauro após a decapagem foi mínima, restringindo-se à faixa que supõe-se destruída por intervenção posterior à inauguração do prédio, e algumas rachas no revestimento das paredes.
Foto: Antonio Sarasá.

antes de ser adaptado para Escola. Optamos para re-compor a primeira camada, inclusive por se tratar de cor clara, em nosso caso adequada a salas de leitura.

As estantes fabricadas especialmente, de acordo com o arquiteto autor do projeto, acompanharam a cor de um gradeado de porta de entrada do terraço da biblioteca, ou seja, um verde claro, para ao mesmo tempo em que se adequarem ao ambiente, marcarem a presença da intervenção atual. A descupinização dos pisos sobre o forro da biblioteca, foi realizada pela Magno Comércio e Saneamento Ambiental Ltda., de responsabilidade de Sergio Magno Soares Florindo, sendo consultor o sr. Luis Fontes.

Além desses profissionais, trabalharam, na substituição dos corrimões de madeira dos gradis de acesso à biblioteca (bem como do resto do prédio), os marceneiros José da Costa Rocha, executante e instalador, e Ricardo Domingues, apenas instalador, ambos do Lame da FAUUSP, sob a coordenação do arquiteto Reginaldo Ronconi, professor da FAU.

Como já acentuamos, os recursos alocados pela Fapesp, inicialmente voltados antes de tudo para reequipamento da Biblioteca, transformaram-se em campo de pesquisa para estabelecimento de diretrizes para a preservação do monumento nacional, bem como fornecerem oportunidade proveitosa na ampliação de nossa experiência (coletiva) de preservação e restauração de nossos bens culturais.

Finalmente resolvemos retirar os parafusos e compensado de autoria do Fundusp, uma vez que não só eles nada acrescentaram à segurança dos usuários (de acordo com a correspondência em nosso poder), como fragilizaram a manutenção do monumento.

Restauração e preservação hoje diferem grandemente do século XIX e mesmo de boa parte do século XX: deixando de ser uma “especialização”, passou cada vez mais a ser atividade interdisciplinar na qual, entram em pé de igualdade, o historiador, o arquiteto, o engenheiro construtor, pesquisador tecnológico, o pintor e o entalhador ou escultor, com a firme convicção

de que não estão voltados para o passado, mas preservando valores do passado, miram antes de tudo a transmissão dos valores maiores que são a preservação do futuro.

Relatórios e memoriais referentes à consolidação dos forros de estuque da FAU – Maranhão

1. Microestrutura de argamassas endurecidas: uma contribuição da Petrografia.
Oliveira, M. C. B.; Nascimento, C. B. e Cincotto, M.A. Epusp.
Apresentado ao V Congresso Ibero Americano de Patologia de las Construcciones.
Montevideo – 18/21/10/1999.
2. Caracterização da Argamassa do Forro visando o restauro da edificação histórica Vila Penteado.
Nascimento, C. B. et alia.
IPT
Apresentado ao V Congresso Ibero Americano de Patologia de las Construcciones.
3. Proposta de Recuperação do Forro em Estuque da Vila Penteado.
Nascimento, Claudia Bastos.
FAUUSP
São Paulo, 27 de junho de 2001. Original, Biblioteca FAUUSP.
4. Relatório de avaliação dos métodos de recuperação propostos para o forro em estuque da Edificação Vila Penteado.
De: Claudia Bastos Nascimento.
Para: FAUUSP
S. D. – (Dezembro de 2001). Original, Biblioteca FAUUSP.

5. Relatório Técnico nº 57.601 – Controle de insetos xilófagos em edificação – diagnóstico referente às atividades desenvolvidas no prédio Vila Penteado, situado à Rua Maranhão, 88, nesta capital. Responsável: Gonzalo Antonio C. Lopez. IPT. Fevereiro de 2002. Original, Biblioteca FAUUSP.

6. Deterioração em Forro de Estuque. Reforçado com ripas vegetais. O caso “Vila Penteado” FAUUSP. Exame de Qualificação de Dissertação de Mestrado. Autor: Claudia Bastos Nascimento. Orientador: Dra. Maria Alba Cincotto. São Paulo – Epusp. 2001. Cópia, Biblioteca FAUUSP.

7. Relatório de Ensaio E/68.056/01. Argamassa de Revestimento. Determinação da Resistência de Aderência à Tração. Autor: Rogério Fernando Perini L. A. Falcão Bauer. Centro Tecnológico de controle de qualidade interessado – Atelier Artístico Sarasá. São Paulo, 14 de novembro de 2001 – Original, Biblioteca FAUUSP.

Não contamos ainda com uma monografia sequer sobre o arquiteto Carlos Ekman, introdutor do art nouveau em São Paulo. Com efeito, se um seguidor do arquiteto sueco, Victor Dubugras, já foi objeto de dois trabalhos elaborados por professores da FAU, só temos notas esparsas, sobre o autor da Vila Penteado, desde os primeiros trabalhos de Flávio Motta, ainda na década de 50 do século passado, passando por alguns documentos publicados no livro “Vila Penteado”, observações marginais nos livros de Benedito Lima de Toledo e Nestor Goulart Reis Filho, sobre V. Dubugras, ou ainda textos organizados pela professora Gilda C. Bruna, em comemoração aos noventa anos da inauguração do prédio (1992). (Publicação de 1993).

Não deixa de ser um fenômeno inusitado um sueco vir para o Brasil, em São Paulo, no final do século XIX, e mais, aqui casar em 1898, e aqui permanecer até o fim de seus dias. Uma cidade, que só conhecia, grosso modo, imigrantes tangidos pelas calamidades sócio-econômicas do mundo, como os italianos, espanhóis, portugueses, sírios e libaneses, japoneses, e em menor número, alemães, a situação de Carlos Ekman era tão inusitada que seus filhos lhe solicitaram uma biografia publicada no já mencionado “Vila Penteado”.

Em 1992, o arquiteto (seu neto) Domingos Ribeiro Jaguaribe Ekman publicou mais um texto autobiográfico, no qual se registram algumas obras de Carlos Ekman, bem como o detalhe interessante de aproximação do arquiteto sueco com dois brasileiros que iriam influir decisivamente em sua vida: Antonio Álvares Penteado (que se sensibilizara com o projeto de Ekman para o Teatro Municipal) e o dr. Domingos J. Nogueira Jaguaribe Filho através do qual, conheceu sua filha Flora com quem se casou.

A pergunta que cabe nesse momento é a razão desses encontros que modificaram a vida não só desses três homens, mas de inúmeras pessoas. A propósito, recordo-me de uma afirmação de Hugo Von Hofmanstal ao tomar contato com as obras totalmente desconhecidas, na época, de um pintor holandês (Van Gogh): “Meu amigo, não existe acaso. Eu devia ver esses quadros, vê-los naquela hora, no desassossego interior no qual me encontrava.”

Uma frase no texto de Domingos Jaguaribe Ekman, despertou-me lembranças adormecidas (mas não esquecidas, e muito menos inativas) e que consiste no seguinte:

Alguns detalhes construtivos eram por ele executados manualmente. Em sua residência à R. Dona Veridiana produziu os ornamentos em gesso sobre as portas, os vitrais com motivos escandinavos e esculpiu em madeira os montantes do corrimão das escadas. O mobiliário também foi executado conforme seu desenho.

A primeira lembrança que me ocorre refere-se também ao arquiteto: o irmão de Domingos, o “Barão”, quando eu era presidente da CPG, apareceu na Maranhão com dois primos suecos, visitantes da família e que naturalmente estavam curiosos para ver as realizações do tio-avô, no distante país tropical. Se eu não me engano o rapaz era estudante de Artes decorativas. Junto, acompanhava-os uma filha de Carlos Ekman, tia do Barão. Durante a conversa, ela espontaneamente retirou da bolsa uma lapiseira cuja empunhadura era um pequeno galho de árvore, com um entalhe na ponta figurando um animal, obra e presente do pai.

Além do aspecto sentimental, não há dúvida para mim que o objeto em apreço representava o arquiteto em toda sua inteireza: era homem capaz de percorrer toda a pirâmide dos ofícios, desde a base até o cume.

Essa não era uma característica exclusiva do arquiteto, mas era comum a todos os técnicos com terceiro grau que aqui se instalaram: Antonio Gaudenzi Bezzi era semelhante, Victor Dubugras (professor de aquarela na Poli), anteriores todos a 1910. Quando meu pai chegou ao Brasil, pela altura de 1919, tinham decorrido escassos 30 anos da abolição da escravidão. Também ele, em uma “escala menor”, ostentava essa postura: era tão hábil com a “régua de cálculo” como com o serrote, martelo ou formão. Ou seja, essa qualidade demiúrgica dos técnicos de alto nível deveria impressionar fortemente a classe dirigente local, capaz, em média, de fazer um bom discurso, mas incapaz, minimamente, de usar as mãos para atividades “inferiores”.

Acrece que, com a libertação dos escravos menos de dez anos antes da chegada de Ekman a São Paulo, a produção de bens estava inteiramente (ou quase) nas mãos dos imigrantes.

Os imigrantes podiam ser divididos em três grandes categorias, quaisquer que fossem os motivos pelos quais aqui aportaram.

A primeira categoria foi aquela que veio substituir a mão de obra escrava na lavoura de café, tendo de enfrentar preconceitos sociais profundos. A segunda ca-

tegoria era dos Artesãos, pequenos burgueses em suas sedes de origem, homens que “sabiam” fazer qualquer coisa. Assim é que portugueses, espanhóis e italianos, dominaram rapidamente a produção de hortigranjeiros, pastas, tecidos e marcenaria principalmente. Não se pode negar que para o incipiente mercado interno, os italianos contribuíram para a construção de móveis, com uma qualidade construtiva, que no passado era só visível nas sacristias de Igrejas e nos Conventos. Thomas Ender, Rugendas, Debret, artistas do início do século XIX, nos mostram a pobreza dos ambientes internos, mesmo de famílias abastadas.

Os interiores da classe média paulista no final dos oitocentos, início dos novecentos se enriqueceram com esses móveis bem compostos e bem executados (Artesãos espanhóis, portugueses, italianos). Mas é nos produtos alimentares perecíveis é que se notava naquele instante a alteração do velho mundo colonial: a produção foi se avolumando de tal sorte que, já na década de 20, o presidente do Estado, dr. Washington Luis instituiu as “feiras livres” nas quais, em plena rua, os produtores podiam oferecer seus produtos diretamente à população, sem “intermediários”.

Os produtores individuais desapareceram em sua imensa maioria, mas essa nova camada de pequenos comerciantes veio para ficar.

Não é difícil refazer o enlevo e reverência com que “esses homens do fazer” eram vistos na Primeira República, cujos testemunhos tênues, apareceram nos grandes intelectuais da época: Euclides da Cunha, Oliveira Lima, João Ribeiro, Monteiro Lobato. É verdade de que essa admiração alimentava um racismo oportuno (pois escondia ou minimizava os “torpes labéus”), mas não se pode negar que essa reverência pela “inteligência prática” marcou profundamente a mentalidade paulista da primeira metade do século XX e é responsável também pelo grande conjunto de Institutos e Escolas fundadas em São Paulo no período. Ekman (como todos seus colegas estrangeiros) se encaixava como a mão à luva nesse ambiente; fruto de uma sabedoria já centenária,

parcelas das classes média e burguesa europeias, insensivelmente, para enfrentar as crises cíclicas do capitalismo (crises econômicas de “superprodução” (!), de periodicidade setorial), adotaram ou individualmente ou institucionalmente a solução “arts and crafts” de W. Morris, de domínio de vários ofícios tradicionais ao mesmo tempo. Em outras palavras, adotaram o modelo, que iria culminar no modelo de ensino art nouveau que eu chamei “demiúrgico”, perfeitamente registrado nas etapas finais de expansão do Império Romano (Vitruvio, Pappus de Alexandria). Esse modelo, na Europa, encontrará a sua mais acabada expressão no Vkhutemas soviético e na Bauhaus alemã.

Esse modelo pois se ajustava perfeitamente a um País que mal tinha saído da escravidão, e que, portanto, necessitava desses técnicos versáteis, protéticos, e que na minha infância e juventude ainda eram muito presentes: lembro-me do meu encantamento ao ver meu pai, mais um jovem, elaborar uma maquete de argila (plastilina?), com a qual estudaram um vertedouro para pequena bagagem em propriedade rural do então cônsul húngaro em São Paulo. Ou da reverência, com que, já formado na década de 60, eu acompanhava as soluções corretas para os nossos desenhos elaboradas pelos mestres catalães que trabalhavam para o escritório do Jorge Zalazupin, particularmente mestre Maggin que circulava pelos ofícios de madeira, pedra, metal ou vidro com a mesma desenvoltura que se dispunha a falar sobre as obras de mestre Antoni Gaudi, onde ele ia estudar nos fins de semana, os mistérios da Arte. Todos esses fatos, obviamente pesaram na Politécnica Paulista e, por acréscimo, na FAUUSP. Mas não podemos deixar de registrar, nessa mesma perspectiva, o esforço paulista para teorizar sobre essa nova vertente da educação e que culmina com essa obra prima da reflexão sobre a estética e a escola no século XX: refiro-me ao texto: “O artista e o Artesão” de Mario de Andrade, fruto de uma reflexão constante sobre as carências de uma sociedade colonial e escravista e em futuro desejável de liberdade e plena realização individual.

Essa terceira parte poderia ter como título, como um texto do século XVII, o seguinte: “De como um teso conquistou uma cobiçada herdeira paulista”, mas seria injusto: pelos elementos todos coligidos, a ideia que nos vem é a oposta: ele Ekman não conquistou, mas foi conquistado. Deve ter partido muito mais da iniciativa de dona Flora que o modesto mas afável e brilhante artista sueco se animasse a cortejá-la e ao fim “pedisse sua mão”. Porque isso as mulheres nascem sabendo: como estimular certos homens a fazer, crentes que estão fazendo por livre e espontânea vontade, aquilo que elas querem que eles façam.

Esses são os vínculos que uniram esses homens: quando Ekman casou-se com dona Flora, Ekman ganhou do sogro um “chalet” pré-fabricado, que ele reconheceu como sendo de fabricação da firma paterna (falida muitos anos antes).

Igualmente, o rico fazendeiro de café, não retrata no seu saguão os incontáveis pés de café de suas fazendas, mas a “alegoria da indústria nacional”, com a produção indígena pré-cabralina, a indústria caseira do período colonial, (omitindo cuidadosamente engenhos de açúcar e seus escravos) e culminando com a indústria de sacaria de sua propriedade, indústria já instalada no período republicano, do trabalho livre.

Essa ideologia comum aos três, ainda é acentuada por uma atividade inventiva: no caso de Jaguaribe, ele chegou a publicar um “catamarã voador”, ou seja, dois balões acoplados com a “nacelle” entre os dois, para garantir a máxima estabilidade durante o voo. No caso de Ekman em propostas de melhoramentos urbanos que não saíram do papel, em sua vida. Mas que ao ser executados, como o viaduto do Brás, perderam aquela elegância que o arquiteto considerava essencial.

Outra característica curiosa, é que essa visão de Arte como totalidade tão presente na “Vila Penteado”, impregnava seus descendentes: filhos, netos e bisnetos estudaram Arquitetura. Mas impregnou também seu principal cliente: a família Penteado. Não só Ekman continuou construindo para os Penteado, como ainda

projeteu a Escola de Comércio Álvares Penteado (1909), outro prédio tombado pelo Condephaat, desse privilegiado arquiteto, no então centro irradiador da cidade: o largo São Francisco, nobilitado pela então quase centenária Faculdade de Direito.

Essa consciência: “vila” como síntese de todo a cultura de um povo, em determinado momento, parece-me foi tão forte – ver o álbum de Carlos Prado, evocação proustiana de sua infância na Vila – que a família Penteado, por ocasião da morte da esposa do comendador Antonio Penteado, decidiu doar o casarão, com o fim precípua de o Estado criar uma Faculdade de Arquitetura em suas dependências. Sábia resolução, pois durante quase vinte anos, os estudantes receberam o discurso mudo e eloquente daquelas paredes decoradas (o saguão foi a única área respeitada na “reforma” de 1948), daqueles lambris, daqueles corredores vazados dos terraços, das humildes (mas trabalhadas) maçanetas e se muitas outras obras foram conservadas em São Paulo, já o foram através do trabalho de arquitetos formados desde 1952 (a primeira turma), nos quais é poderosa a consciência da Arquitetura como obra de Arte, e só como tal merece uma edificação ser conservada para o futuro.

Como eu chamei a atenção no início, não há ainda uma monografia, que garanta a memória desse discreto e respeitável arquiteto. Mas pensando ao fim, na formação de tantos arquitetos que Ekman ajudou a educar, e que perpetuam, às vezes inocentemente, seu saber à memória de sua ação em nosso meio, só me cabe lembrar uma observação de Rabelais: “Les beaux bastisseurs nouveaux de pierre mortes ne sont entrés dans mon livre de vie: je ne bastis que pierre vives: sont hommes”.

Bibliografia

- CARDOSO, Denis Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo, Edgar Blücher, 2000.
- COELHO BASSALO, Célia. *O art nouveau em Belém*. Pará, FunArte, 1984.
- COOPER, Douglas. *Dessins et aquarelles de Vincent van Gogh*. Bâle, Holbein, 1955.
- CUNHA LIMA, Guilherme. *O Gráfico Amador – As origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.
- EKMAN, Domingos Ribeiro Jaguaribe. *Manuscrito inédito do arquiteto Carlos Ekman*. São Paulo, Boletim Técnico 07, FAU, 1993.
- JEANNERET, Charles E. dit Le Corbusier. *Oeuvre Complete* - 8 vol. Willy Boesiger, Ed. Zurich, Artemis, 1970.
- JOHNSON, Phillip. *Mies Van der Rohe*. New York, The Museum of Modern Art, 1978.
- KATINSKY, Júlio Roberto. *Apontamentos sobre Arte e indústria*. São Paulo, FAU, 1963.
- _____. *Desenho industrial*. In: Zanini, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, v. II, 1983.
- _____. *As cinco raízes formais do desenho industrial*. In: Arcos Publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Design, Rio de Janeiro, UFRJ, v. II, número único, 1999.
- KAUFFMAN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier*. Trad. de Claudio Bruni. Milano Mazzotta c/ 1973, 1ª edição austríaca, 1933.
- KOPP, Anatole. *Constructivist Architecture in the URSS*. London, Academy Editions, 1985.
- LEMOS, Carlos A. C. *Alvenaria Burguesa*. São Paulo, Nobel, 1985.
- LIMA DE TOLEDO, Benedito. *Victor Dubugras e as atitudes de inovação em seu tempo*. Tese de Livre-docência, São Paulo, v.4., 1985.
- MOTTA, Flávio. *São Paulo e o “art-nouveau”*. In: Habitat, n. 10. São Paulo. S.d.
- _____. *Contribuição ao Estudo do art nouveau no Brasil*. Tese de Cátedra, s/ edição, 1957.
- _____. *art nouveau: Um estilo entre a flor e a máquina*. In: Cadernos Brasileiros, n. 28, mar./abril, Rio de Janeiro, 1965.

MOTTA, Flávio. *Art nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo*. In: Zanini, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, v. I, 1983.

PARRY, Linda. (ed.). *William Morris*. London, Phillip Wilson, 1996.

PRADO, Maria Cecília Homem; MACHADO, Lúcio Gomes. *Vila Penteado*. São Paulo, USP, 1976.

RABELAIS, François. *Gargantua e Pantagruel*. Paris, Gibert Jeune, 1954.

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

SUMMERSON, John Sir. *Heavenly. Mansions, and other essays on architecture*. London, Cresset, 1949.

VAN DE VELDE, Henry. *Les Fondements du Style moderne Bruxelles, “Scarabée d’Or”*, 1933.

Nota do Editor:
Publicado em *Vila Penteado: 100 anos*, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 2002. Revisto em 2012. ISBN: 85-88126-35-4

Imagens: Acervo do Autor

Júlio Roberto Katinsky
Professor titular do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto e orientador no Curso de Pós-Graduação da FAUUSP

A RESTAURAÇÃO

Flávio L. Motta



Não se trata de regime monárquico, nem da Velha República.

A restauração de que falamos é de outra velha - a FAU. E, com ela, a restauração de u’a mulher.

Viveu a ilustre dama, muitas dezenas de anos, num nicho, sempre disposta a iluminar, com a mão direita, os jardins da velha mansão dos Penteados.

Um dia, o jardim foi dividido, nasceram muros.

Mais tarde, entre o muro e a referida dama, apareceu um barracão, onde foram instaladas as oficinas da Velha FAU. Depois, quando a FAU mudou de terras e de modos - apesar de continuar com seu laguinho em frente -, projetaram retirar o barracão e acertar a referida dama, já parcialmente mutilada. Não era coisa grave, porque a mencionada figura era de cobre e estava com o pé quebrado.

Foi removida para a nova FAU e ficou alguns dias sobre a mesa da oficina, tomando o sol da manhã.

É uma bela mulher, que exhibe o gosto pelo vestuário grego, apesar de os gestos graciosos indicarem helemismos, maneirismos, rococós e até o próprio “art nouveau” de seu tempo.

Foi Antonio Gobbo, conhecedor dos processos de fundição e nosso mestre lá das oficinas, que nos deu novas indicações: “ela foi feita pelo processo de galvanoplastia”. Tivemos um “xerox”.

Depois, o Antonio perguntou :

- Professor, o que é que o senhor está procurando?

- Estou querendo ver se encontro a assinatura.

- A assinatura está na base, que guardamos lá dentro. Realmente, lá estava impresso, pelo avesso, o nome A. PRUSKA.

Depois, localizamos no Thieme Bercker-Kunstler Lexicon, Lipzig, Seemann, 1993. v. 27, sobre Angel PRUSKA, que dona Eunice Ribeiro Costa traduziu.¹

Levamos para ver a estátua: o Júlio Katinsky, o Ruy Gama, o Mascaro, o Lúcio Gomes Machado, a Renina Katz, o Krajberg e a Maria Bonomi... Júlio e o Rui, pensando na disciplina que eles ensinam – História da Técnica. E o Júlio comentou, com sua generosa inteligência: “*Veja como eles estavam preocupados com processos tão avançados*”.

Realmente, quem visse aquela meiga figura tendo à mão uma lanterna, pensaria que as coisas devem permanecer como estão, numa imobilidade serena.

E foi assim, por causa da Restauração, que ficou ainda mais claro como, na época do “art nouveau”, o “eterno feminino”, a natureza, vista nas figuras florais, nas hastes delicadas, no suave serpentinar de tantos contornos, já conviviam com a mais rigorosa acuidade científica.

Lembramo-nos ainda do nosso primeiro texto sobre a “Vila Penteado”, quando, em pesquisas na Casa Amarela de Assis Chateaubriand, encontramos, na Re-

vista de Paris, um artigo de Michel Corday sobre a Exposição de 1900.

Se a exposição de 1889 foi dedicada ao ferro e deixou o marco da Torre Eiffel, apesar dos protestos de Monet, a exposição de 1900 assinalava a participação da eletricidade na vida moderna.

E Corday falava dos mistérios da eletricidade, observando que os fios elétricos funcionavam como nervos de um gigantesco organismo. Todo sentido de movimento, de fluxo, de imponderável revelava um contraste de preocupação em relação àquelas que edificavam a torre. Enquanto esta subia, a outra espelhava.

E, para nós - que pensamos sempre nas possibilidades de uma relação apropriada entre a ciência, a técnica, a arte -, a história da Restauração mostrou esse aspecto fascinante, como se ali começasse o infinito por dentro.

Em tempo:

Antes de deixarmos a oficina, o sr. Hélio Iagher mostrou uma placa de cobre que estava guardada, por zelo, na gaveta, onde lemos: “GALVANOPL. KUNSTANSTALT GEISLINGEN STx”

Como se vê, a dama escondia, em seu interior, nome de artista e exibia nome da firma especializada.

Velha FAU, 9 de julho de 1975.

Flávio L. Motta
Ex-professor da FAUUSP, historiador da arte, desenhista e pintor.

Notas

¹ PRUSKA, Anton – Escultor. Nasceu em 1-6-1846 em Galdbrun (Böhmen) e morreu em 24-7-1930 em München.

Estudou em Praga (com Emanuel von Max e na Academia) e em München (Windmann); trabalhou sob a direção de J. Chr. Hirt, no Castelo Linderhoh. Em 1873, no Ateliær Gedons (para a galeria Scharck), até 1883, quando acaba o trabalho Gedons. Depois, de 1895 a 1914, estabelece-se por conta própria, como professor de decoração. Escultura na Kunstgewerbeschule em München. Importante escultor ligado à arquitetura. Seu estilo, um pouco seco, muito calmo e composto, seria reconhecido em cada imitação de sua obra.

Obras – Em München: na Galeria Schack, Museu Nacional, Künstlerhans, Museu do Exército, Ministério dos Transportes e na Escola Técnica Superior; Sta. Ana, S. Ruperto, S. Benno, Sta. Margarida, para a Igreja Laimaer; em Grabmäler Honstein, Buchner, Widenmayer, em Brunnen – Sta. Ana. Posteriormente, trabalhou para Alexanderkirche em Zweinbürcken e igrejas em Schweinfurt, Fremdigen, etc.; para a aldeia de Hohenzollern em Hechinger, Hohenaschan e para o Castelo de Colmar Berg (Luxemburgo); para as prefeituras de Würzburg, Bremen, Leipzig e München, para o edifício Reich, em Berlim, Castelo de Klingenburg, casa W. von Niller-Nurnan, casa Liebieg-Frankfurt; placas comemorativas para a indústria e para a Gewerbeschule de Nürnberg ünd Adressen (mit Rud. Seitz u. a. die Bismarckadresse).

O RESTAURO DOS MURAI
ART NOUVEAU DA VILA PENTEADO
E O CANTEIRO ESCOLA DA
CPC-USP: UMA EXPERIÊNCIA DE
FORMAÇÃO QUALIFICADA

Regina A. Tirello



1. Introdução

Pouco se pensa, escreve ou discute sobre procedimentos técnicos para conservação e restauro de pinturas murais ornamentais ou artísticas brasileiras. Ao menos é que se depreende da quantidade de publicações e/ou comunicações apresentadas em congressos da área. Sabe-se, no entanto, que muito se tem restaurado para fazer frente à grande demanda de mercado por recuperação de obras dessa categoria. Hoje, diversamente de dez anos atrás, quando iniciamos nosso trabalho de identificação de pinturas parietais artísticas da Vila Penteado -até então desconhecidas -, requer-se restauros, prospecções, volta às cores originais em todos os edifícios históricos que passam por processo de recuperação da cidade. Mas com quais critérios preservationistas esses trabalhos têm sido realizados?

Raspar paredes, refazer desenhos autorais de pintores decoradores com *stencil*, colorir grandes superfícies com tintas acrílicas ou látex com tonalizações ditas antigas viraram ato corriqueiro. E são muitas as empresas que atuam no mercado. Cursos teóricos compactos ou breves *workshops* sobre esta modalidade de restauro, muito concorridos, têm servido para legitimar atuações amadoras frente aos órgãos de preservação oficiais.

Na mesma proporção da procura pelo restauro de pinturas parietais buscam-se certificados de especiali-

zação! Mas especialização significa estudos aprofundados em ramo específico do conhecimento. Pressupõe formação anterior direcionada, embora saiba-se que nem mesmo os cursos de graduação brasileiros, incompreensivelmente, ainda não instituiriam nos currículos das escolas de Arquitetura e Artes matérias correlatas à teoria e prática da conservação/ restauro, sejam de bens móveis que imóveis. E pensar que o restauro de murais transita entre essas duas instâncias!

Antes de especializar é necessário interessar, instruir, formar.

No Brasil, em conservação e restauro tudo está por ser feito, por mais que se tenha feito. Essa constatação corrobora a reflexão da insipiência de nossas pesquisas e práticas em relação ao quadro da preservação de murais nacionais e aponta iniciativas urgentes, no sentido de fazer confluir para as instituições de ensino as expectativas de tantos interessados em informações e saberes específicos.

É preciso aperfeiçoar nossas práticas e para isso, antes de tudo, é necessário promover a troca generosa de informações, de metodologias de abordagem, de pesquisas em desenvolvimento (incipientes ou não), discussões sobre os erros e acertos entre os profissionais atuantes e instituições de ensino sérias, que há algum tempo, arduamente, vêm realizando trabalhos nesta área.

Neste número comemorativo dos 100 anos da Vila Penteado (2002), a revista *Pós* da Faculdade de Arquitetura da USP apresenta-nos a oportunidade de expor a síntese das pesquisas e estudos analíticos feitos sobre o edifício, que tivemos a satisfação de coordenar.

As análises prospectivas que precederam a identificação dos murais artísticos e seu restauro, resultaram no reconhecimento da estratigrafia arquitetônica do edifício, no inventário crítico dos materiais componentes, na individualização das características cromáticas e materiais originais das fachadas, no mapeamento das ornamentações por períodos relacionados aos usos do prédio, entre outros desdobramentos de interesse para o estudo da produção da Arquitetura paulista. Constituem-se em conjuntos de dados que se oferecem à consulta de estudiosos no assunto e à instrumentalização de futuros projetos globais de restauro do edifício.

Tratou-se de trabalho com objetivos didáticos, realizado por muitos grupos de estudantes-bolsistas que integraram nestes anos o programa “*Canteiro – Escola de Restauração de Pinturas Murais da CPC-USP*” (Comissão de Patrimônio Cultural (CPC) ¹, mantido pela *Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP*, cujo resultado mais evidente é a recuperação integral de diversos ambiente da ala nobre do edifício. Neste sentido, sendo um programa de extensão universitária na área específica de patrimônio, parece-nos pertinente anteceder a exposição da síntese da metodologia adotada e resultados gerais dos trabalhos realizados na FAU-Maranhão, com esclarecimentos a respeito de suas características e finalidades principais.

A CPC-USP tem como linha diretora a pesquisa, formação e difusão de conhecimentos na área de preservação de bens culturais. Ao longo da década de 1990, com o incentivo de seus coordenadores², captou e destinou recursos financeiros propiciadores da implantação e continuidade do programa *Canteiro-Escola* na Vila Penteado, representante destacada dos edifícios de valor histórico pertencentes à Universidade de São Paulo.

O *Canteiro-Escola* é um estágio orientado de longa duração –cerca de dois anos no qual os estudantes têm a oportunidade participar de um processo de restauro completo de murais, do início ao fim: da pesquisa histórica às intervenções estéticas finais, passando, entre essas fases polares, por acompanhamentos de análises laboratoriais para caracterização dos materiais constitutivos, quando a intervenção demanda. Procura-se aperfeiçoar saberes, aprimorar aptidões, ajudar a pensar a preservação com seus valores mutantes, suas possibilidades e limites. Os estagiários provêm de faculdades de História, de Arquitetura, de Artes, de Engenharia da USP e de universidades conveniadas, e mesmo de cursos tecnoartesanaís, que na conservação e restauro de murais identificam suas pertinências disciplinares. Têm as orientações preliminares que os conduzirá a busca de posterior especialização na área da preservação.

Procura-se propiciar a esses estudantes de graduação (que não tem bases acadêmicas específicas), o entendimento da arte muralística para além do desenho, da composição e das paletas observáveis, embora esses também sejam nexos fundamentais para a compreensão dos valores tecnoartísticos de uma obra parietal. Como pudemos discutir anteriormente em estudo sobre o tema³, interessam os modelos pictóricos, mas também as interfaces dos murais com a Arquitetura, sua capacidade de narrá-la e as alterações, superficiais ou profundas, que ela pode lhes impingir. O mural é um sistema físico aberto por relacionar-se com as estruturas dos edifícios, relação que não deve ser negligenciada no planejamento dos restauros arquitetônicos.

O conhecimento dos fenômenos degenerativos é imperativo, mas desde que correlacionados ao processamento de antigas práticas artesanais, que por suas características de transmissão oral, conduzem a conformação de infinitas hipóteses de trabalho. Os ajustamentos das direções de intervenção muitas vezes demandam leituras, pesquisas, comparações com outras obras similares e análises elementares de caracterização material com instrumentação científica, cuja



Figura 1: Estado de conservação das pinturas da parede da escadaria do Saguão principal do edifício em 1993, antes do restauro realizado pelo “Canteiro-Escola do CPC”. Foto: Roberto Bogo, 1993. Arquivo CPC-USP



Figura 2: Descolamentos, desbotamentos e lacunas generalizadas nos ornatos e pinturas artísticas. Foto: Roberto Bogo, 1993. Arquivo CPC-USP



Figura 3: Detalhe do roseiral de estuque que compõe os barramentos e requadros das telas de Oscar Pereira da Silva e Carlo de Servi do saguão da Vila Penteado, antes, durante depois do restauro. Foto: Roberto Bogo, 1993. Arquivo CPC-USP



Figura 4: Particular da figura feminina que compõe o medalhão da escadaria com suas texturizações e traços de contorno característicos. Situação antes da restauração de 1993.

Figura 5: Figura feminina do saguão após restauro
Foto: Ângela Garcia, 1996. Arquivo CPC-USP.



Figuras 6, 7 e 8: Detalhes da ornamentação floral das fachadas que repetem os motivos dos estuques do saguão.
Fotos: Roberto Bogo, 1993. Arquivo CPC-USP

interpretação, face da “novidade” representada pelas técnicas murais brasileiras, via de regra, remetem as questões ultimadas ao início: à pesquisa histórica. Interdisciplinaridade é fato.

Trabalha-se enfim, para a consolidação de uma mentalidade preservacionista, procurando para isso empenhar os alunos em pesquisas continuadas e sistemáticas, capazes de reverterem-se em avanços no campo da conservação de murais.

Interessa-nos instruir agentes multiplicadores de práticas coordenadas. Elas não de ser possibilidades.

2. A Vila Penteado: um grande laboratório de estudos das técnicas e fazeres do passado

A Vila Penteado é mais que uma casa de época. É um singular edifício paulistano, que pela exemplaridade estilística, já ao tempo de sua construção, significou grande contribuição para a ampliação do repertório técnico-constutivo da cidade.

Em seu importante texto sobre o *art nouveau* no Brasil¹⁴, Flávio Motta destaca a Vila Penteado no cenário arquitetônico paulista como ponto de referência para estudo sistemático das manifestações nacionais do estilo. Atribui-lhe importância testemunhal, não somente do ideário das várias tendências e movimentos que

representavam-se na eclética São Paulo da virada do século XX como das relações com o progresso industrial do período. Segundo o autor, a fachada, com decorações “*florais compactas, entre esquemas rígidos*”¹⁵ filia esta Arquitetura de Carlos Ekman¹⁶, à Sezession, corrente austríaca do movimento.

Erigida em contexto construtivo com possibilidades técnicas, senão reduzidas, ainda pouco popularizadas, a casa apresenta esmero artesanal e sofisticação de fatura em cada detalhe. É puro cosmopolitismo. A *nova arte* representa-se na Vila Penteado pelas linhas retas da edificação, que harmonizam-se com as ornamentações de estuques florais em relevo e formas geométricas sulcadas nas argamassas de revestimento, com os elaborados elementos constitutivos (Figuras 6, 7 e 8).

Percebe-se ter havido rigor projetual dos caixilhos de madeira às maçanetas, do sistema de isolamento acústico dos soalhos aos baixos relevos de gesso dourados dos interiores. Detalhes que também denotam a riqueza de meios com que Ekman pode contar para a execução de sua obra.

Esse edifício não tem uma fachada igual à outra. Em cada uma delas mudam os acabamentos, o desenho da serralheria dos balcões, que se sofisticam ou simplificam-se, a depender da face do edifício, da função dos cômodos que adornam. Também as combinações das bandeiras, com as folhas de janelas de desenho modu-

Restauo do Saguão: O Canteiro - Escola de Restauração de Pinturas Murais do CPC

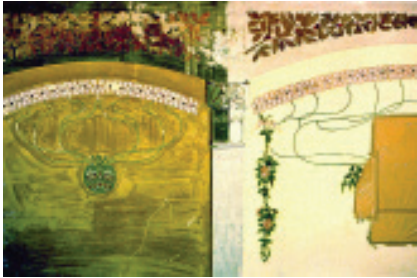


Figura 9: Parede do saguão durante processo de decapagens/remoção de sobrepinturas das superfícies monocromáticas, limpeza e consolidação pontual dos ornatos.
Foto: Roberto Bogo, 1993.Arquivo CPC-USP



Figura 10: Estagiários do Canteiro- Escola do CPC /USP retocando as folhas de café com a técnica do *tratteggio*. Abaixo, tratamentos de consolidação e reintegração cromática das lacunas das folhas.
Foto: Roberto Bogo, 1993. Arquivo CPC-USP



Figura 11: Vista do saguão após o restauro de 1993.
Foto: Ângela Garcia, 1996. Arquivo CPC-USP

lar, presta-se a externar o programa habitacional (Figuras 13, 14,17,18).

De fato, mesmo transcorridos mais de um século de sua construção pode-se apreender a expressividade e significados de sua concepção à época em um espaço urbano pontuado de outros edifícios igualmente monumentais e grandiloquentes, mas de outros estilos arquitetônico, também pretensos testemunhos físicos do progresso industrial, das novas formas burguesas de habitar. Eram representações de grupos sociais que buscavam com suas casas distanciar-se das raízes coloniais. Merece destaque o contrato de exclusividade firmado pelo conde Álvares Penteado com o arquiteto, no qual lhe era vetada a projeção de prédios *art nouveau* estilo para outros clientes.

Na São Paulo do início do século XIX o percurso criativo dos construtores autodidatas era complexo. A leitura de manuais de construção, catálogos de exposições, edifícios erigidos, tudo somava para a constituição do repertório arquitetônico. Cópia ou recriação a partir de exemplos afirmados era atitude habitual e, neste universo, a “exclusividade” dos palacetes senhoriais era fonte privilegiada de inspiração dos artesãos fachadistas, modelo a repetir.

A exemplo da Vila Buarque, em bairros paulistanos vizinhos a Higienópolis, ainda se observam construções mais modestas com arranjos de fachada compostos com elementos do repertório *art nouveau* inspirados ou por vezes idênticos aos da suntuosa Vila Penteado. O mesmo pode-se dizer a respeito dos elementos constitutivos, dos desenhos e das combinações cromáticas dos painéis parietais, que permaneceram desconhecidos até o início das sondagens para a identificação de murais empreendidas em 1991. Cópias dos riscos mais esquemáticos dos murais deste edifício, como os de tantos outros casarões a ele contemporâneos, provavelmente eram vendidos nas lojas de tinta da cidade, entorno das quais se organizavam os artistas-decoradores da época.

Neste sentido, estudar sistematicamente a Vila Penteado significa mais que avaliar um exemplar de resi-

dência *art nouveau* paulista. Seu valor de “documento material” do passado ultrapassa seu incontestado valor arquitetônico. E também fonte e dado histórico fecundo sobre práticas artístico-construtivas deste mesmo passado, que tornam-se fundamentos úteis para a restauração de bens imóveis.

3. Identificar, Inventariar, Diagnosticar para então Restaurar

Na área de conservação e restauro, mesmo quando se busca a compreensão dos processos degenerativos somente com o objetivo de estancá-los – que no restauro e finalidade que aparentemente pode ser reduzida a questões de causa e efeito – se esta questionando a história do manufator e das relações com o ambiente em que se insere, se esta indagando a cultura do qual deriva e a cultura à qual se repropõe.

Existem vários sistemas analíticos aplicáveis ao estudo das Arquiteturas antigas, mas é a partir dos diferentes propósitos da pesquisa e do aspecto histórico de interesse é que são escolhidos os métodos auxiliares.

E no Brasil, onde ainda pouco se estuda este argumento, para que as pesquisas de cunho preservacionista tenham amplitude, os meios analíticos em que se fundamentam devem ser deduzidos do próprio objeto de estudo, a partir de suas características materiais e necessidades de conservação específicas.

A preservação de bens imóveis não é atribuição exclusiva do arquiteto. As diretrizes analíticas e projetuais positivas decorrem de colaborações interdisciplinares que precisam ser constantemente redefinidas, em face das alterações das premissas, da natureza do ambiente, dos critérios de fruição, do progresso do conhecimento acerca dos mecanismos de ação degenerativa e da ampliação do número de informações históricas que os objetos nos fornecem, tanto quanto de sua utilidade para a comunidade.

Em consonância com os objetivos didáticos do programa *Canteiro-Escola* da CPC, no princípio da pes-

quias, nosso interesse maior era o de investigar se sob as tintas monocromáticas visíveis existiam ou não pinturas artísticas com tonalidades, desenho e sistemas de aplicação tecnoartesanal peculiares ao período de construção do prédio. Interessava identificá-los, inventariá-los, registrá-los, analisá-los sob o aspecto conservativo para só então, eventualmente, propor sua recuperação estética no âmbito do módulo prático do curso de formação realizado pela CPC. Restaurá-las significaria restituir, reafirmar os valores histórico-documentais que o edifício engendra.

Mas, pouco ou nada se sabia a respeito das ambiências antigas da Vila Penteado, nem das características e amplitude das modificações arquitetônicas nela processadas entre a época da construção até adquirir as formas do edifício que conhecemos.

No início de nossos estudos sobre a casa, as peças gráficas disponíveis para consulta reduziam-se a um conjunto de plantas de Carlos Ekman, produzidas em 1902. Algumas modificações volumétricas eram dedutíveis da simples comparação dos desenhos antigos com a planta atual. O pavimento superior, por exemplo, teria sido ampliado ainda no tempo que o edifício era uma residência senhorial. Sobre as cozinhas, localizadas no fundo da construção, em época até então imprecisa⁷, foram erigidos novos cômodos com acesso independente, que se deduzia serem dependências de serviço (Figuras 32 e 42).

No entanto, sabia-se que em 1949, o edifício de sumtuosa residência senhorial foi adaptado pelo Departamento de Obras Públicas de São Paulo (DOP) para abrigar a Faculdade de Arquitetura da USP, recém-criada. Comumente, mudanças de uso desse porte significam adequações espaciais, decorrência natural de novos programas de necessidades. No caso da Vila Penteado, qual seriam a natureza e extensão destas presumíveis alterações? Teria havido demolições, ampliações e/ou reduções de ambientes, abertura e/ou fechamento de vãos primitivos por exigência de um fluxograma diferenciado?

Também a respeito, das cores vivas de seus interiores e fachadas, dos profusos murais artísticos que hoje se sabe presentes em quase todos os cômodos, não havia uma única menção.

A documentação iconografia antiga sobre o assunto representava-se por três fotografias retratando alguns ambientes nobres. Havia uma foto sem data do saguão, repleto de móveis, e duas outras da sala de estar (atual sala de defesa de teses). Nessas últimas, o tipo de tratamento decorativo parietal pode ser deduzido apenas pelos claro-escuros dos relevos dos estuques. Tratavam-se certamente dos douramentos com folhas metálicas, características das decorações a francesa, feita à moda dos Luíses. Quanto ao restante dos cômodos, nobres ou não, nenhuma referência sobre a existência de murais.

O desconhecimento absoluto das elaboradas pinturas murais *art nouveau* da casa até os anos 90 do vinte é compreensível já que, conforme revelaram as sondagens cromáticas, haviam sido encobertas com muitas demãos de novas tintas décadas atrás, antes mesmo da instalação da Faculdade de Arquitetura.

Flavio Motta, em 1956, no ensaio sobre o *art nouveau* em São Paulo refere-se aos interiores da Vila Penteado: (...) os trabalhos de Ekman mostram-se, principalmente na parte construtiva. Vinha de sua formação sueca, de sua experiência nos escritórios de New York (...) empregava madeira com extremo cuidado, tirando inclusive partido dos contrastes entre as superfícies envernizadas e escuras, contra o muro branco de influência japonesa [grifo da autora]⁸.

Mas a Vila Penteado, projetada por Carlos Ekman com rigorosos padrões formais, afinados com o estilo que preconiza a “arte em tudo” não haveria de ser branca. A policromia forte, característica das decorações da *arte nova* deveria também representar-se ali, na “cheia de riscas esquisitas”, como a descreviam os jornais de época.

Se por um lado a falta de referências a respeito de decorações originais obstava parcialmente o início das

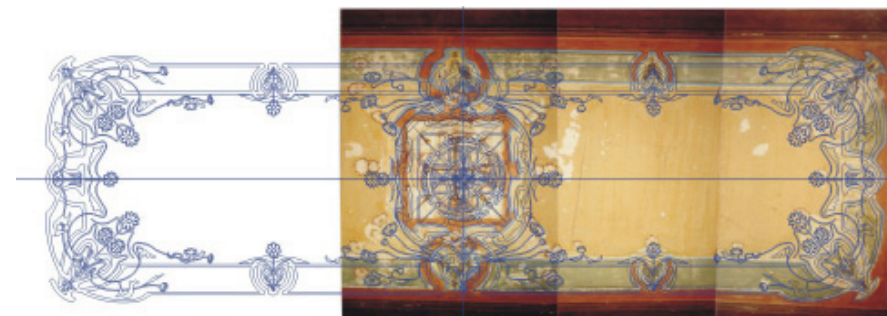


Figura 12: Registro e desenho dos motivos decorativos do forro de saleta superior que dá para o saguão principal Situação antes do restauro realizado em 1996. Foto: Roberto Bogo, 1996. Arquivo CPC-USP

prospecções de investigação de murais, ao não nos dar pistas nem de por onde começá-las (com risco de encontrar pinturas/desenhos aleatórios e/ou pouco significativos em relação ao conjunto ornamental), por outro solicitava a ampliação dos horizontes da pesquisa.

Antes era preciso “historicizar” a casa, distinguir objetivamente o que era do período da construção, o que era posterior; ir além da aparência harmônica da atual FAU-Maranhão.

Da plena compreensão das alterações físicas, grandes ou sutis, dependeria a futura interpretação/ classificação formal das pinturas que se tencionava encontrar. Para tanto a programação das sondagens cromáticas deveria embasar-se na análise crítica do programa arquitetônico. Fazia-se necessário verificar eventuais mudanças passadas (e não registradas) para que o resultado global dos trabalhos tivessem sentido de testemunho histórico-cultural e documentassem, efetivamente, os recursos estéticos que concorriam para a composição do decoro das habitações paulistanas de então.

3.1 METODOLOGIA DE TRABALHO ADOTADA PELO CANTEIRO ESCOLA DO CPC-USP

Os trabalhos que o *Canteiro-Escola* realizou na Vila Penteado na última década transcenderam a simples identificação de murais e o posterior restauro-recompositivo de alguns ambientes nobres exemplares. Pelo contrário, essas iniciativas que só se viabilizaram após o entendimento completo da estratigrafia histórico-arquitetônica da edificação, possibilitado pela conjugação de diferentes métodos para abordagem do problema.

Para tanto concorreram esforços de estagiários e profissionais de várias áreas do conhecimento, em profícuas colaborações interdisciplinares. Realizaram-se pesquisas históricas e arquivísticas, desenhos de observação, levantamentos métricos arquitetônicos, avaliações do sistema construtivo, da natureza, constituição e características de aplicação das argamassas internas e externas.

Foram inventariados e registrados criticamente todos os elementos componentes da Arquitetura por grupos materiais – metais, madeiras, cerâmicas – Informações mais detalhadas sobre seus modelos, estilos, modos de fatura, estado de conservação que foram agrupadas seletivamente, com base na data presumível

de execução/ colocação no prédio, em fichas especialmente formuladas para este fim (Figuras 13, 14, 15, 16, 17 e 18).

Ao longo do processo pode-se contar com a colaboração de diversos institutos científicos da Universidade para realização de exames analíticos de caracterização dos materiais de interesse.

A estes estudos seguiram-se as prospecções cromáticas e arquitetônicas de superfície e as decapagens, cujos resultados superaram as expectativas iniciais.

As sondagens arquitetônicas de superfície supriram as lacunas informativas da documentação convencional. O estudo das diferentes argamassas de revestimento interno conseguiu esclarecer inúmeras hipóteses formuladas na fase de diagnóstico construtivo do prédio sobre mudanças efetuadas no projeto original (aquele desenhado por Ekman) já durante a fase da construção e a respeito da categoria de modificações havidas durante os anos que ali moraram os Penteados. Arcadas internas foram vedadas para originar novos espaços, portas foram fechadas e/ ou abertas alterando a circulação prevista no projeto (Figuras 29, 30 e 31). Muitos cômodos mudaram de função ao longo dos anos e, conseqüentemente, de decoração.

Na Vila Penteados não houve apenas uma tendência de decoração artística, mas várias, como se verá nos tópicos seguintes. Em alguns cômodos foram encontradas até três camadas de pinturas ornamentais antigas sobrepostas, que a julgar por suas características cromáticas e constitutivas, foram todas aplicadas até meados da década de 1920, quando o edifício ainda era uma residência. Os vários estratos de tinta que a elas se sobrepunham são compostos de material industrializado, moderno _ que não diferem muito do esmalte cinzento que ainda se estende por quase todas as superfícies do prédio _ atestando sua adequação aos novos tempos, à industrialização.

Definitivamente, os alunos e professores das primeiras turmas da escola de Arquitetura não conheceram os ambientes ornamentados da casa dos Penteados.

3.1.1 Estudos que precederam a organização das prospecções cromáticas e arquitetônicas

A programação das sondagens para identificar pinturas murais, como mencionado, requiriu prévia averiguação das muitas “ocorrências” arquitetônicas não documentadas através do reconhecimento, caracterização e datação dos materiais construtivos e artísticos utilizados/agregados da época que foi prédio erigido até hoje.

Conformou-se uma metodologia de estudo particular, adaptada à realidade constitutiva daquele imóvel, trabalhando-se com métodos pertinentes a análise das Arquiteturas históricas e de sondagem para identificação de pinturas murais. Metodologia que propiciou conhecimentos do edifício para além do visível, que se constitui em práticas pertinentes ao campo disciplinar da “Arqueologia da Arquitetura” que sempre balizou nossos estudos pré-intervenção.

O processo de trabalho do Canteiro deu-se em etapas interdependentes, cujo desenvolvimento e resultados globais, serão descritos sucintamente nos tópicos seguintes:

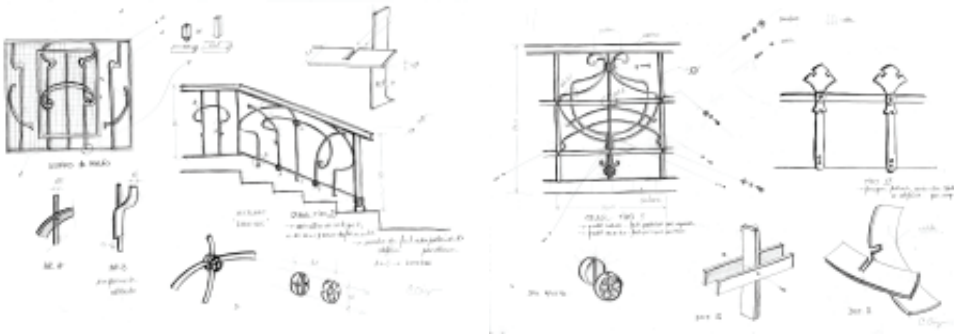
- 1. Etapa : Estudo pormenorizado da arquitetura
- 2. Etapa : Arqueologia de superfície: as sondagens estratigráficas
- 3. Etapa : A classificação das pinturas parietais identificadas
- 4. Etapa. O Restauro dos murais artísticos .
- 5. Etapa: O estudo das cores da fachada

3.1.1.1 1 Etapa: Estudo pormenorizado da Arquitetura

A primeira fase correspondeu a pesquisa documental convencional e a análise das características formais e programáticas do edifício. Avaliou-se intenção projetual, sistemas e materiais construtivos, desenho e particularidades de fatura dos elementos componentes e as ornamentações características do estilo através de:

- Pesquisa documental arquivística e iconográfica
- Análise diagnóstica empírica do edifício:

Estudo pormenorizado da arquitetura



Figuras 13 e 14: Registro gráfico dos elementos compositivos de metal, balões, guarda-corpo, ferragens _ representados com seus módulos compositivos e sistemas de fixação das peças.

Figura 15: Detalhe do sistema de encaixe de guarda corpo de madeira de uma das escadarias da casa. Desenho Canteiro- Escola, 1991. Arquivo CPC-USP.

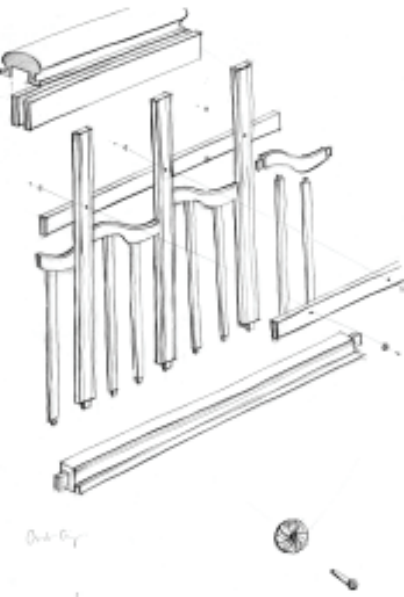
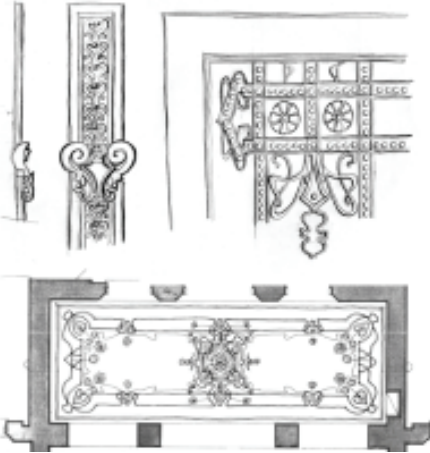


Figura 16: Registro gráfico de ornatos e pinturas identificados com as primeiras sondagens estratigráficas feitas em 1991 pelo Canteiro- Escola do CPC-USP. Desenho Canteiro- Escola, 1991.



Estudo pormenorizado da arquitetura



Figura 17: Registro do sistema de encaixe de cremosas e peça ornamental de metal do primeiro período ornamental da casa. Desenho Canteiro- Escola, 1991. Arquivo CPC-USP.

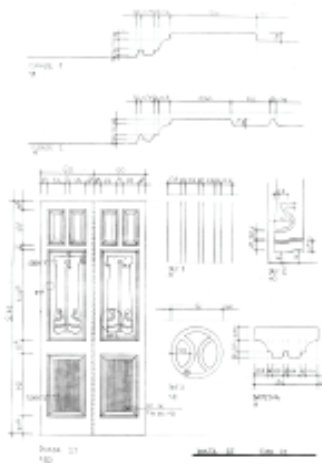
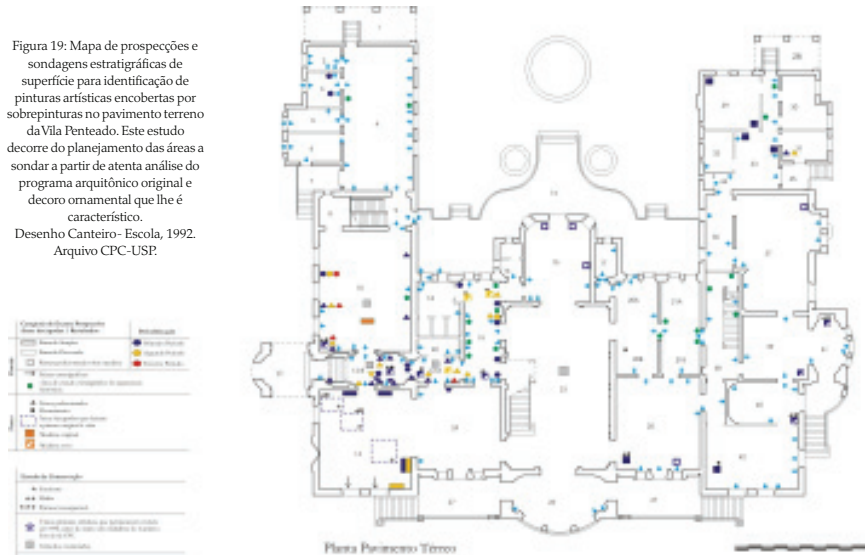


Figura 18: Exemplo de um dos modelos de 'porta-tipo' das alas sociais da casa. Desenho Canteiro Escola, 1991. Arquivo CPC-USP.

Figura 19: Mapa de prospecções e sondagens estratigráficas de superfície para identificação de pinturas artísticas encobertas por sobrepinturas no pavimento terreno da Vila Penteadó. Este estudo decorre do planeamento das áreas a sondar a partir de atenta análise do programa arquitetónico original e decoro ornamental que lhe é característico.

Desenho Canteiro- Escola, 1992. Arquivo CPC-USP.



-Estudo crítico-comparativo das plantas antigas e atuais,

-Estudos dos elementos componentes da Arquitetura: registro gráfico e fotográfico de todos os elementos componentes, inicialmente, sem distinção tipológica ou data de colocação no prédio, visando também diagnósticos de conservação. Posteriormente, agrupados por modelos e técnica executiva, foram relacionados às reformas/ mudanças físicas empreendidas.

- Registro das informações obtidas em fichas. Elaboração de fichas de registro das pinturas e elementos componentes, nas quais se anotou a história e a condição de cada painel ou objeto: forma, características de fatura, modo de execução, local de colocação e estado de conservação de cada elemento componente inventariado. As fichas de murais descrevem tema, paleta cromática, textura, refletância, desenhos acabamentos e estado de conservação de cada camada de interesse/ período de execução separadamente.

- Desenhos de simulação das possíveis alterações da planta original com base nas hipóteses formuladas a partir dos estudos antecedentes.

2. Etapa: A ARQUEOLOGIA DO CONSTRUÍDO: AS SONDAGENS ESTRATIGRÁFICAS

O método da *estratigrafia cromática de superfície* foi adotado para identificar antigas decorações parietais e averiguar a procedência das hipóteses formuladas na etapa da investigação das mudanças arquitetônicas.

Trata-se de um sistema de sondagem das superfícies parietais, não destrutivo das argamassas, que além de que possibilitar o reconhecimento de murais artísticos encobertos, proporciona efetiva exploração das alterações prediais/ ambientais havidas através da análise constitutiva das argamassas de revestimento, ou seja, do exame direto dos materiais agregados à construção.

Os “dados materiais” obtidos com esses exames, se adequadamente compatibilizados com outros resultados de pesquisas históricas e do diagnóstico de conservação, resultam em *periodizações indicativas* de

diferentes conformações físicas e/ou ambientais dos edifícios antigos; conhecimentos que se constituem em suporte essencial para decisões projetuais de restauro dos monumentos do passado.

O procedimento consiste na remoção limitada e gradual de diversas camadas de tintas e massas sobrepostas, que são analisadas e historicamente contextualizadas, uma a uma.

Na Vila Penteadó, essas investigações se deram em três etapas complementares: *sondagens preliminares, estratigrafia cromática e decapagem*, processadas nos 67 cômodos dos dois pavimentos do edifício.

1) **Sondagem preliminar** implica no recolhimento de pequenas amostras das camadas de tinta, cortadas em secção transversal com bisturi cirúrgico, de modo a englobar todos os estratos sobrepostos. Preparadas adequadamente, as amostras são examinadas no microscópio óptico. O procedimento conduz aos primeiros diagnósticos: quantidade, características constitutivas e espessura da estratificação a estudar, preservar e/ou remover. Na Vila Penteadó essas amostras foram recolhidas em grande quantidade e em alturas e trechos variados das paredes e forros de todos seus cômodos, até serem consideradas suficientes/ coincidentes as informações obtidas sobre o número e qualidade dos estratos de tintas sobrepostos.

2) Estabelecidas as referências primordiais, seguiu-se a execução das **faixas estratigráficas**, ou seja, a abertura de pequenos “quadrinhos” sequenciais em ordem decrescente, indo da superfície de tinta visível até a argamassa-reboco, que serve de suporte à pintura. Nesta fase objetiva-se a exposição de diversas cores e tipos de tintas sobrepostas e identificação de eventuais pinturas artísticas mais antigas

Nesta específica metodologia de análise-investigação de superfícies parietais, considera-se a argamassa de revestimento como *estrato zero*, o que antecede o *primeiro estrato de tinta* (1); este último, usualmente é considerado o “original” em uma sequência de estratigrafia cromática. Ambos têm importância equivalentes

As sondagens estratigráficas, as prospecções e as definições de Restauro



Figura 20: Sala de jantar da casa de Álvares Penteado (Casa A). Vista antes da remoção das sobre pinturas.



Figura 21: Abertura de faixa estratigráfica para identificação quantitativa das sobre pinturas.



Figura 22: Decapagem de trechos que expõem a primeira pintura ornamental do ambiente.

te para a singularização e interpretação de qual tinta equivale aquela mais antiga na parede examinada. Portanto, a composição do estrato 0, suas características de empasto e coloração são examinadas com os mesmos princípios usados para a categorização temporal da sobreposição de tintas encontradas a partir do estrato 1 (Figuras 20 e 21).

Variações numéricas das camadas de tinta de sobre pinturas que se seguem ao estrato 1 (estendido diretamente sobre a argamassa), em edifício de história construtiva desconhecida ou obscura, ganha significação de levantamento arquitetônico.

Conclui-se que as pinturas decorativas a estudar/ preservar ocorriam predominantemente entre o primeiro (1) e o quarto (4) estrato de tinta expostos nas faixas estratigráficas. As camadas subsequentes eram mais modernas e, a julgar pela coloração, textura e refletância, teriam sido aplicadas após os anos 40. A partir do quarto (4) estrato a pintura de todos os cômodos da casa começa a ser totalmente monocromática.

Existem variações. Nas dependências de serviços, lugar onde obras de manutenção são mais frequentes, observaram-se faixas estratigráficas de até 12 camadas de tintas sobrepostas. Nos ambientes sociais e de circulação nobre a estratificação é menor, variando de 06 a 08 camadas. Nos quartos de dormir as pinturas artísticas restringem-se aos forros.

Periodização indicativa: Paredes que a primeira vista parecia-nos todas construídas em 1902, foram se distinguindo mais e mais na medida em que o trabalho se desenvolvia. As análises granulométricas das massas singularizadas no estrato 0 da faixa estratigráfica permitiram datar aproximadamente a época de construção de muitas delas; distinguir as originais daquelas mais recentes e/ou modificadas ao longo dos anos¹⁰.

Assim, as diferenças percebidas nas massas da camada 0, se analisadas comparativamente com as tintas presentes na camada 1, poderiam significar a existência de “três momentos ornamentais” da casa; restava aprofundar a pesquisa com decapagens de áreas maiores e aberturas de faixas contínuas de sondagem sobre cada parede para comprovar ou não a informação.

3) **As decapagens**¹¹ Identificadas primordialmente as tonalidades principais do estrato 1 de todas as faixas, pode-se proceder a remoção gradativa (decapagem) das camadas de tintas espúrias e expor trechos de 20x 30 cm das pinturas artísticas e/ou monocromáticas consideradas de interesse (Figuras 22, 23, 26,30,33,34,39).

Como a decapagem de uma superfície implica na remoção total da camada de tinta que a recobre, abriu-se com prudência “janelas” expositivas, começando do quarto (4) estrato, de modo a assegurar que nenhum trecho de pintura antiga significativa fosse retirado. Nas superfícies em que nos vimos na contingência de sacri-

As sondagens estratigráficas, as prospecções e as definições de Restauro



Figura 23: Barramento ornamental com motivo de planta de café durante trabalho de decapagem.

Figura 24: Estagiária do Canteiro-Escola durante trabalho de reintegração cromática das lacunas da superfície pintada. À direita, detalhes do tipo de reintegração de lacuna realizado.



Figura 25: Pranchas de exercício dos estagiários do Canteiro para estudo da direção das pinceladas dos ornatos para aplicação adequada da técnica do *tratteggio*, usada para reintegração cromática das lacunas das pinturas artísticas.



Figura 26: Acima, faixa do barramento líneo após decapagem e limpeza na qual se evidenciam as perdas e lacuna de cor. Abaixo, à esquerda, ornato durante a sobreposição de cores da síntese cromática por meio de *tratteggio* feito com aquarela. À direita, o ornato reintegrado.

As sondagens estratigráficas, as prospecções e as definições de Restauro

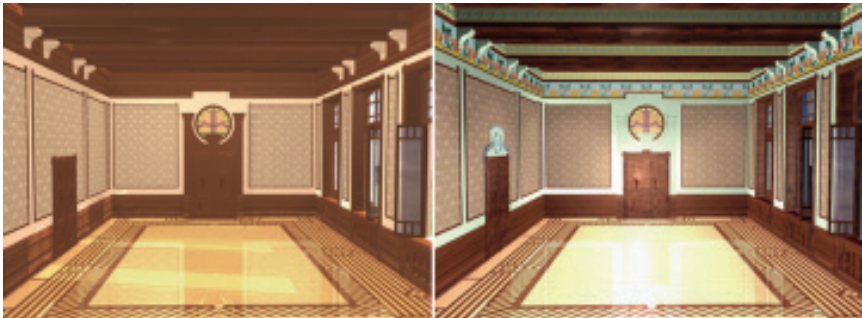


Figura 27: Simulação computadorizada do ambiente em dois períodos decorativos diversos feita com base em informações advindas das sondagens estratigráficas e dos estudos de cronologia construtiva. À esquerda, a sala de jantar em sua 'fase rosa', ornamentada com "madeira fingida" (*2 Período Ornamental*). À direita, superfícies em tons verdes com pinturas decorativas policromas que corresponde ao *1 Período Ornamental*.



Figura 28: Sala de jantar restaurada em 1998 pelo Canteiro-Escola. Opção de restauro pela manutenção de monocromia verde nas paredes, em acordo com a tonalidade identificada como sendo a primeira das *faixas estratigráficas* abertas no cômodo. Descartou-se a hipótese de reaplicar papéis de parede, que se sabia existirem, para não criar falso histórico.

As sondagens arquitetônicas de superfície: os arcos projetados por Carlos Ekman



Figura 29: Área de sondagens estratigráficas verticais que comprovam que os arcos projetados por Carlos Ekman no saguão do pavimento superior foram construídos e entapumados em época indefinida. Demarcavam o corredor de circulação das dependências do Conde Álvares Penteado.

Foto: Roberto Bogo, 1991. Arquivo CPC-USP.



Figura 30: Detalhe de "janela de prospecção" com trecho de pintura ornamental correspondente ao "*Segundo Período Decorativo*" da casa.

Foto: Roberto Bogo, 1992. Arquivo CPC-USP.



Figura 31: Reconstituição digital do ambiente em duas fases decorativas baseada em avaliação da paleta cromática e desenhos revelados com as prospecções verticais. À esquerda, simulação do '*Primeiro ciclo decorativo*', com suas tonalidades e desenhos característicos do estilo *art nouveau*. À direita, o '*Segundo ciclo decorativo*', com cores claras e *grisailles* que corresponde a ornamentação à francesa que substitui a ousadia cromática dos ornatos murais da decoração original. Desenhos "Canteiro-Escola", 1998. Arquivo CPC-USP.

ficar uma camada pintada em detrimento de outra, o fizemos nas partes lisas, sem desenho ou em trechos que a camada inferior estava degradada e/ou excessivamente fragmentada.

3. Etapa : A CLASSIFICAÇÃO DAS PINTURAS PARIETAIS IDENTIFICADAS: OS CICLOS DECORATIVOS

A julgar pelas áreas de pintura decapadas, as decorações pictóricas harmônicas e elegantes que a casa “sugeria” _ coerentes com as concepções de vanguarda que as geraram_ nem sempre correspondem aos modelos “canônicos” do *art nouveau*.

A existência de desenhos de vários estilos sobrepostos, de superfícies decoradas com materiais e linguagens artísticas múltiplas, não minoram a representatividade da Vila Penteado enquanto exemplar destacado de construções do estilo em São Paulo. Propõe a delimitação de seu campo de estudos em um campo de influências múltiplas, muitas vezes contraditórias, mas sem dúvida reconhecíveis: possibilidades técnicas, mão de obra treinada para a reprodução de modelos afirmados, limitação de materiais disponíveis e principalmente, as condicionantes do gosto, que aqui não podem ser analisadas separadamente dos modos de habitar da São Paulo de então.

As pinturas ornamentais antigas, mesmo com modelos aparentemente dispare, mais do que decorar simplesmente as paredes, participam integralmente da Arquitetura. Evidenciam os programas habitacionais, hierarquizam e modificam a função de uso dos cômodos no transcurso do tempo, sem que isso se constitua em mudança física efetiva. Deste modo, o conjunto de informações resultantes das prospecções serve a mais que simplesmente revelar paletas cromáticas úteis para as instrumentações de recuperação estética final dos ambientes, apenas para trabalhos operacionais. Constitui-se em material complexo, cuja sistematização conclusiva dos dados demanda trabalho analítico conjunto. Interessa a história da técnica, interessa a história das mentalidades.

Para equacionar e classificar preliminarmente as informações obtidas e viabilizar as primeiras intervenções de restauro, as pinturas antigas sobrepostas foram classificadas por **períodos decorativos (Exemplos com simulações gráficas nas Figuras 27, 31,40).**

Cada grupo de painéis foi analisado através de suas particularidades materiais e executivas principais: materiais de imprimadura, sistema de aplicação das massas preparatórias, espessura e plasticidade de cada estrato, cromias e acabamentos.

Acredita-se que as pinturas mais antigas foram executadas no tempo em o edifício era uma residência, considerando-se, salvo exceções, que as tintas a partir do quarto (4) estrato foram aplicadas após a reforma de adequação feita pelo DOP-SP em 1949. A saber:

Primeiro período decorativo: Equivale ao conjunto de murais com cores e desenhos do repertório *art nouveau*. Teriam sido produzidos na data da construção do edifício ou logo após o seu início.

Segundo período decorativo: Relaciona-se ao conjunto de pinturas realizadas sobre aquelas de estilo *art nouveau* em 1909, por ocasião das reformas de ampliação do segundo pavimento. Caracterizam-se pelas cores amarelo-rosado e apresentam desenhos variados: *art deco*, guirlandas de estilo neoclássico e até arabescos desenhados com folhas metálicas douradas sobre fundo liso. (Figuras 30,31,40)

Terceiro período decorativo: Pelas particularidades materiais das tintas e tipos de ornamentos, estima-se que tenha sido produzido até meados da década de XX, quando o edifício ainda era uma casa de moradia. Não corresponde apenas a terceira camada de tinta da sequencia estratigráfica, mas representa um momento da residência em que seus proprietários optaram, salvo raras exceções, pelo recobrimento dos ornamentos florais com pinturas monocromáticas de vários tons combinados. Nos cômodos sociais e de serviços, por exemplo, misturam-se *tingidos*¹² de madeira e marmorizações de barramentos com tintas salmon e beije.

A exposição de todos os modelos e peculiaridades materiais das decorações dos três períodos resultaria muito extensa¹³. Neste texto, nos limitaremos a expor, resumidamente, alguns aspectos dos painéis artísticos considerados mais antigos; os do primeiro ciclo decorativo da Vila Penteado.

O PRIMEIRO PERÍODO DECORATIVO

A predominância do estilo *art nouveau*

As pinturas correspondentes ao **primeiro período decorativo** são todas aquelas representadas pelo primeiro estrato (1) de matéria aplicada sobre as argamassas de revestimento das paredes erigidas em 1903 e não modificadas.

a) Características formais, constitutivas e cromáticas principais:

Essa camada de decoração não é sempre constituída de tintas. Contemporaneamente às pinturas de estilo *art nouveau* (ou de outros modelos florais presentes em muitos forros da casa) usava-se papel ou tecido para revestir as paredes, alternados ou não com pinturas monocromáticas, tonalizadas com o painel artístico maior. Existem exemplos significativos desta composição decorativa nos aposentos do andar superior. Os vestígios desta categoria de ornamentação representam-se materialmente por restos de cola ou resinas, que foram identificados com análises laboratoriais específicas.

Os estratos de tinta correspondentes a esse período tem espessura, textura, brilho e coloração particulares. Nas partes mais trabalhadas artisticamente eles são feito de óleo “magro”, são finos e lisos, de evidente fatura artesanal¹⁴. Apresentam cores nuancadas, transparentes ou densas, a depender do tema/ trecho da composição. Apesar das raspagens e recobrimentos que essas pinturas sofreram ao longo dos anos, observam-se ainda antigos retoques em óleo grosso, espesso, cuja função era de ressaltar, dar volume aos desenhos principiais, a exemplo das bordas de flores ou finalização dos arabescos maiores.

O risco de base das pinturas mais elaboradas das áreas nobres são feitos com a técnica do *spolvero*³ método muito utilizado para marcar os desenhos em grandes superfícies, que posteriormente eram preenchidos/ retocados com tintas à mão livre pelo pintor decorador.

Nos forros dos quartos de dormir, onde predominam as ornamentações seriais, adotou-se principalmente a técnica de máscara simples (*stencil*) como molde – recurso que possibilita a repetição de motivos decorativos em sequencias previsíveis e que são de mais rápida execução.

Nos ambientes nobres do térreo (Casa A) as cores são fortes e escuras, com predominância de amarelo ocre, verde musgo, vermelho, azul cobalto e marrom, aplicando-se muitas vezes a folha metálica como cor, com desenho definido e não apenas como acabamentos de estuques. Exemplo relevante deste tipo de tratamento decorativo pode ser observado nos painéis do primeiro módulo do corredor térreo principal, com douramentos sobre fundo verde (Figuras 28, 29,30).

Os elementos de madeira no *primeiro período* tem tratamentos diferenciados, em consonância com a decoração / tonalidade dos ambientes em que se inserem, podendo receber pinturas de *tingidos* de madeira, filetes de douração ou ainda tintas monocromáticas aplicadas em dois tons distintos.

Nas faces externas das portas dos ambientes nobres, que dão para os corredores de circulação, usaram-se cores amareladas enquanto nas zonas de serviço (cozinhas e despensas) as tintas tendem para tons verde-musgo. As exceções a essa regra ficam por conta das portas entalhadas em madeira de lei escura, tratadas com mordentes e vernizes que deixam transparecer os veios naturais. As peças de pinho de Riga, madeira de pouco valor estético no período em questão, eram todas pintadas!

b) O estilo Art Nouveau: A arte em tudo

O edifício construído em 1903 previa, já no projeto de Ekman, sua divisão em duas residências distintas, para abrigar tanto a família do conde Álvares Penteado como

a de seu genro Antônio Prado Júnior (Figuras 32 a e 32b). Apesar de interdependentes, tratava-se de uma divisão efetiva de espaços, com entradas e programas próprios de habitação, hoje pouco claros devido às reformas e compartimentação dos ambientes requeridas pelo fluxograma da escola de Arquitetura.

Ao trazerem à luz os múltiplos modelos de pinturas do primeiro período, as prospecções atestaram a importância dos ornamentos parietais na conformação do *art nouveau* de Carlos Ekman. Ressaltaram sua intenção de conferir continuidade aos espaços através do emprego de materiais nobres usados concomitantemente a uma paleta cromática particular, por vezes contrastantes. Define as inter-relações ambientais das áreas da habitação pela cor. Espaços, se unificam com as paredes entoadas com os mosaicos e vitrais.

A Vila Penteado apoia-se no ornamento para narrar-se estética e programaticamente.

E é na “casa do Conde” (Casa A) que o conceito de organicidade do *art nouveau* revela-se exemplar. Ali as decorações pictóricas, são profundas, sofisticadas, de execução extremamente refinada, suplantando em requinte as da casa de Antônio Prado Júnior.

O saguão tinha (e ainda tem) a função de distribuição. E a “alma” da casa, o espaço onde a *arte nova* torna-se apoteótica (Figura 9).

O estilo flui no corredor térreo, entrada principal da residência de Álvares Penteado, que dá acesso a esse saguão. Mesmo sendo um ambiente modulado, com pinturas e desenhos diferentes em cada trecho, o trajeto visual originalmente definido por Ekman pode ser recuperado com o restauro. A integração desses espaços se dá pelas cores, resultando ininterrupto por conta da paleta adotada, do fluxo contínuo das linhas sinuosas das pinturas e dos estuques (Figuras 35, 26, 37,39).

Quis-se integrar espaços internos com o exterior da casa. Nas superfícies **murarias** das fachadas, no entorno das janelas e balcões, repetem-se os mesmos estuques representando roseiras e as reentrâncias nas massas pintadas com tons de terra-de-siena, presentes

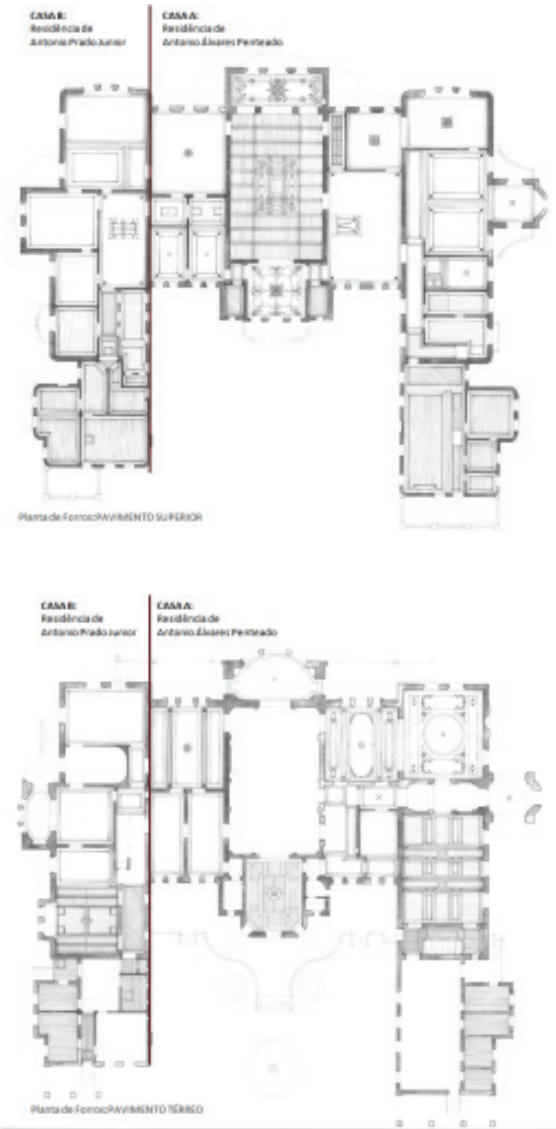
também no saguão e corredor. O saguão majestoso se externava nas fachadas (Figuras 2, 3, 6, 7,8). Essas relações perceptivas atenuaram-se nessas décadas em que a Vila Penteado foi pintada com tintas monocromáticas, mas podem vir novamente a ser restabelecidas se na recuperação das fachadas forem adotadas as quatro (04) tonalidades de terras identificadas com as prospecções e análises laboratoriais (ver cores identificadas nas Figuras 40, 41, 42).

Vale notar que as saletas superiores observáveis do pavimento térreo, atendem as mesmas orientações estéticas dos ambientes supracitados, o que faz com que as áreas sociais da casa do Conde formem um conjunto mais expressivo e coerente com a opção estilística da edificação.

Na casa de Antônio Prado Júnior (Casa B) as ornamentações remanescentes com características *art nouveau* limitam-se a pintura dos forros, na maior parte dos casos. Adota-se materiais artísticos mais simples e lança-se mão de muitas soluções decorativas pertencentes ao rol de possibilidades do ecletismo para compor o estilo: o recurso de policromar as madeiras de pinho de Riga, para imitar o mogno, característico do estilo inglês, tão em moda naqueles anos.

Em espaços como o antigo escritório de Antônio Prado, a sala de bilhar (esta, comum às duas famílias) _onde atualmente localiza-se a biblioteca da FAUUSP_, decorações florais coloridas convivem com mísulas de estuque dourados, à italiana e portas escuras. Predominavam em muitos desses cômodos os tons castanhos, que os tornavam mais sombrios que os da casa do conde. As salas de jantar, entretanto, são idênticas nas duas casas. Os barramentos representando folhas de café estilizadas fazem acabamento para desenhos aplicados sobre madeira, tricolores, com filetes de douramentos.

No pavimento superior, principalmente nas dependências do conde, o *estilo art nouveau* foi interpretado com o puro técnico das áreas sociais. Os desenhos dos forros são feitos com máscara compostas, recurso que



Figuras 32a, 32b Plantas de Forro da Vila Penteado realizadas pelo Canteiro-Escola do CPC em 1991. A época, a compartimentação dos forros correspondia a planta construída em 1902, com exceção das dependências de serviços do pavimento superior que teriam sido edificadas na ampliação da casa em 1907. Essa categoria de mapa integra estudos de cronologia construtiva para datação indicativa das alterações físicas não documentadas, necessários para planejamento de prospecções cromáticas de superfície.



Figuras 33 e 34 : Áreas de decapagem no corredor de acesso a área social da Casa A (Álvares Penteado) que trouxeram à luz a pintura original sob oito camadas de repinturas.
Fotos:Roberto Bogo.1992.Arquivo CPC-USP.

Figura 35: Pintura de *estilo art nouveau* da parede do corredor após restauro realizado pelo “Canteiro-Escola do CPC-USP em 1996.
Foto: Ângela Garcia. Arquivo CPC-USP .



Figura 36: Forro do Módulo 1 do corredor de acesso a casa A após restauro. A paleta de cores predominante é composta das cores ocre, vermelho, verde e azul, que se repete em detalhes de pavimento de mosaicos no mesmo ambiente.
Foto: Ângela Garcia, 1996. Arquivo CPC-USP



Figura 37: Forro do Módulo 2 do corredor de acesso a Casa A aos restauro
Foto: Ângela Garcia.1996.Arquivo CPC-USP.

Figura 38: Particular dos ornatos das paredes do Modulo 2 após reintegração cromática.realizada com a técnica do *tratteggio*.
Foto: Ângela Garcia, 1996. Arquivo CPC-USP

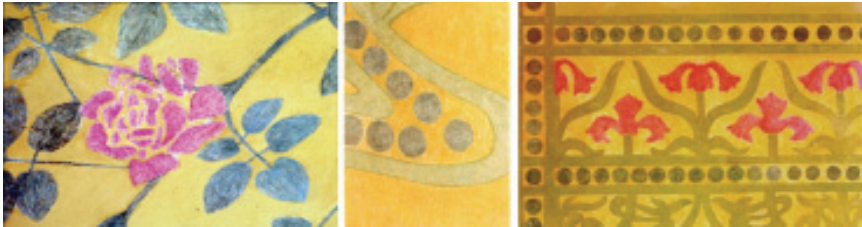


Figura 39: Áreas de decapagem de ambiente de acesso ao saguão principal (Casa A), que trouxeram a luz a pintura original de estilo *art nouveau* então recobertas com oito camadas de repinturas. Fotos: Roberto Bogo, 1992. Arquivo CPC-USP.



Figura 40: Simulações digitais do mesmo ambiente em duas fases ornamentais distintas realizadas para fins de registro documental. À esquerda, reconstituição perspectiva do cômodo com as pinturas *art nouveau* originais (1 Período Ornamental). À direita representação do ambiente no 2 Ciclo Ornamental, que corresponde a redecoreção da casa realizada em 1907, quando da ampliação do pavimento superior. Ver correspondente na Figura 31. Desenhos: "Canteiro-Escola", 1999. Arquivo CPC-USP.



Figura 41: Antes e depois do restauro realizado em 1999. Fotos: Roberto Bogo, 1992; Ângela Garcia, 1999. Arquivo CPC-USP



permite a sobreposição de várias cores. Essa solução técnica não é comum a casa de Antônio Prado Júnior; apesar de serem constantes motivos florais – margaridas, tulipas, e jasmims. Tratam-se de pinturas de execução mais simples, quase singelas.

Os cômodos citados no texto não representam a todos os ambientes decorados do *primeiro período*. Os modelos picturais, suas características constitutivas e de distribuição estarão expostos em publicação específica da Comissão de Patrimônio Cultural da USP¹⁵.

4. Etapa: DIAGNÓSTICO E RESTAURO DOS MURAIIS ARTÍSTICOS.

Na ocasião das reformas promovidas pelo DOP em 1949, somente o saguão e as saletas superiores que dão sobre ele foram poupados do completo recobrimento com tintas monocromáticas. Deduz-se da documentação consultada que tenha sido contratado um pintor para realizar “trabalhos artísticos” nestes ambientes principais, que terminou encobrindo as cores originais com grosseiras caiações cinzentas e amareladas, só removidas na ocasião do restauro. Como já mencionado, as pinturas de todos os outros cômodos estavam encobertas com repinturas de tinta esmalte.

Assim, realizou-se prospecções de identificação em 67 cômodos da casa, singularizando painéis de três períodos ornamentais. Na maior parte deles foram realizadas “janelas” de decapagem expondo parte significativa dos ornatos. Essa visualização, consequentemente, facilitara estimativas realísticas de prazos e custos de novas restaurações, com os critérios e métodos de intervenção adotados pela CPC-USP.

O *Canteiro* executou o restauro completo de 6 (seis) cômodos, que formam o conjunto ornamentações parietais *art nouveau* mais expressivo da casa: Saguão, módulos A, B e C do corredor do pavimento térreo, forro de saleta que dá sobre o saguão e antiga sala de jantar da casa de Álvares Penteado.

Nossa conduta intervencionista baseia-se em conceitos teóricos e sistemas operacionais reconhecidos

internacionalmente como sendo de linha conservativa, que se opõe a recuperação antiquaria. Visa-se propiciar o conhecimento de critérios e métodos de intervenção prática para a recuperação de pinturas murais feitas com as técnicas da pintura à óleo e à tempera.

Pelos procedimentos didáticos adotados, a programação das intervenções sempre coincidem com o desenvolvimento do curso teórico-prático ministrado aos estudantes-estagiários. Prevê-se a execução de sequências de trabalho diferenciadas, que se relacionam com a tipologia de cada grupo de painéis (se painel artístico ou se ornamento serial), de suas características executivas, de seus estado de conservação, possibilitando o cumprimento de etapas definidas de aprendizado. Portanto, requer-se destes estudantes a participação em um ciclo completo de intervenção, que processa-se em 5 (cinco) etapas principais: A saber:

Fase Inicial: Aprendizado dos sistemas de sondagem visando identificação e reconhecimento qualitativo de decorações parietais originais não visíveis. Registro das ocorrências histórico-constructivas / sistematização dos dados / Caracterização o química física dos materiais constitutivos das pinturas.

Fase 2: Decapagem / Estudos cromáticos das paletas de cores antigas.

Fase 3: Pré-fixação/ Limpeza

Fase 4: Consolidação/ Nivelamento de lacunas

Fase 5: Reintegração cromática/acabamento

As atividades práticas são tangenciadas por aulas teóricas e instrumentais e pelo desenvolvimento de pesquisa específicas sobre técnicas e materiais artísticos, metodologias de intervenção e procedimentos práticos de restauração de murais e madeiras policromadas; duas modalidades de restauro que interessam às pinturas parietais.

A instrução teórica-prática articula-se em três módulos:

Módulo 1:

- Subsídios teóricos sobre metodologias de conservação e restauro aplicáveis a bens culturais móveis e imóveis.



Figura 40: Configuração do edifício em 1902. A seta indica área do na qual foram identificadas as quatro cores originais da casa.

- Pesquisa sobre a história das técnicas tradicionais de pinturas parietais antigas e modernas.
- Sistemas de documentação gráfica específica para o res-tauro.

Módulo 2:

- Métodos e técnicas de reconhecimento/ investigação do objeto: sistemas de diagnóstico/ sistemas de sondagem/ sistemas de levantamento e registro de pinturas parietais.
- Métodos de prospecção e decapagem para identificação de murais antigos encobertos por sobre pinturas.
- Noções de química dos materiais: tradicionais adotados em murais: solventes, pigmentos, médiums e vernizes
- Métodos de limpeza e consolidação de argamassas/ pelí-cula pictórica.

Módulo 3:

- Métodos analíticos de reconhecimento dos materiais artís-ticos
- Estudos químico-físico de paletas cromáticas
- Métodos de reintegração cromática/ estética

5. Etapa: O ESTUDO DAS CORES DA FACHADA

A demarcação de volumes e detalhes ornamentais das fachadas com mais de uma cor era procedimento usual nas casas do final do século XIX e início do século XX. Nas antigas fotos preto e branco da Vila Penteado, as variações de tons de cinza indicavam que o edifício era multicolorido.

Para identificar as cores originais das fachadas da Vila Penteado adotou-se os seguintes procedimentos:
1. Análise dos tons de cinza das fotografias antigas feitas em preto e branco.

Estudou-se a distribuição dos tons de cinza das fotos antigas com ampliações e avaliação dos contrastes foto-gráficos, mapeando os resultados da observação. Esse exame constitui-se em procedimento fundamental para a programação de prospecções e delimitação de áreas de recolhimento de amostras material de interesse.

2. Prospecções cromáticas em cerca de 70 pontos das fachadas do edifício, incluindo-se recolhimento de amostras de tinta/ preparação para posterior identi-ficação elementar dos pigmentos e materiais consti-tutivos em laboratório.

Prospecções cromáticas em investigações de su-perficiais externas constituem-se em um instrumento de apoio importante para reconhecimentos de cores, mas não propiciam resultados conclusivos. Principal-mente se as tintas são feitas de cal com pigmentos sen-síveis às intempéries, muito comuns nos edifícios paulistas antigos.

Com base na avaliação visual dos resultados das son-dagens, conclui-se, preliminarmente, que todas as su-perfícies de fundo das fachadas eram pintadas com uma cor ocre, com matizes que variavam do amarelo médio ao avermelhado, a depender do ponto/ área analisada.



Figura 41: O projeto cromático proposto.

Os pigmentos ocre são compostos ferrosos variá-veis passíveis de muitas mutações referentes à resultante cromática. Na Vila Penteado as mudanças físico-quí-micas características somadas às alterações provocadas por tantas outras camadas de cal aplicadas ao longo dos anos, modificaram tanto o primeiro composto que re-sultou impossível aferir o matiz das tintas originais de modo preciso. Fizeram-se necessários outros métodos de aferição.

3. Análise das empenas antigas da casa de 1902 en-cobertas pelas novas paredes erigidas na reforma e ampliação do pavimento superior em 1909.

A confirmação do emprego de tons amarelos e mar-rons individualizados com as prospecções deu-se com análise de uma antiga parede que nunca havia sido repintada desde a construção. Parte de uma empena protegida pelo telhado originado na ampliação do pa-vimento superior mostrava as cores principais da casa (Figuras 42 e 43). Nela foram encontradas 3 (três) co-res principais: **amarelo-ocre** nas superfícies lisas, **mar-rom-escuro** nos frisos superiores e **cor de tijolo** (vermelho claro-rosado) nos desenhos que sulcam as massas

Em posse desses dados procedeu-se outras inúme-ras prospecções nas fachadas para averiguar se de fato existia correspondência entre a coloração dos ornatos das empenas com os do restante das fachadas.

Compreendida a lógica de distribuição das cores nas superfícies, faltava ainda identificar aquela do barramento inferior, que as fotos brancas e pretas indicavam serem muito escuros. Repetidas prospecções, seguidas de ob-servação microscópica de amostras colhidas possibilita-ram o estabelecimento da cor original deste trecho das fachadas: marrom-castanho.

4. Análises Químicas para identificação os materi-ais de composição das tintas e caracterização da famí-lia metálica dos pigmentos presentes.

Esses exames foram realizados pelos professores Sérgio Massaro e Elisabeth de Oliveira, do Instituto de Química da USP. Os resultados foram apresentados no VIII Encontro Nacional de Química Analítica-ICEX-UFGM, 1995, com a comunicação intitulada *“Investi-gação de constituintes de Pigmentos no Revestimento Externo da Vila penteado por ICP-AES com vistas à Con-servação”*, na qual estão descritos todos os procedimen-tos adotados e resultados obtidos, que se constituem em importante contribuição para pesquisas relativas a re-vestimentos históricos.

5. Reprodução das cores identificadas em cartelas. Individualizados os cromas principais, reproduziram-se em papel cartão as 4 (quatro) cores identificadas pelo **sistema de média tonal**, método desenvolvido no âm-bito do Canteiro Escola para de estudos desta cate-goria. Constan as seguintes cores: cor de fundo, cor dos



Figuras 42 e 43: Detalhes de trechos da empena original, no entre vão do forro, dos cômodos originados com a reforma de ampliação de 1909.

barramentos, cor dos frisos em relevo, cor dos frisos sulcados na massa e cor externa das esquadrias de madeira.

6. *Projeto Cromático*. Proposta indicativa da distribuição das cores na fachada a partir do desenho do edifício e das referências físicos-materiais das tintas singularizadas com os procedimentos descritos (Figura 41).

Notas

¹ Nota da autora: A **Comissão de Patrimônio Cultural da USP** em outubro de 2002 transformou-se no atual **Centro de Preservação Cultural** (CPC-USP), com sede a Rua Major Diogo n.353, Bela Vista, São Paulo. A ampliação e diversificação de atividades preservacionistas do CPC estendeu-se também ao programa “Canteiro-Escola” criado em 1989. O “Canteiro de Restauro” passou a integrar um novo programa intitulado “*Conservação e Restauro de Bens Arquitetônicos e Integrados*”, que deu continuidade às atividades voltadas à formação qualificada, formando Canteiros em diversos outros edifícios da Universidade de São Paulo: “Casa de D. Yayá”, Faculdade de Educação (FE-USP), Museu de Zoologia, Hospital das Clínicas, entre outros, nos campi da capital e interior. Ver : http://www.usp.br/cpc/v1/php/wf03_conservacao.php

² Coordenadores da Comissão de Patrimônio Cultural da USP de 1988 a 2002: Nestor Goulart Reis Filho (FAU-USP); José Sebastião Witter (FFLHC-USP), Murilo Marx (FAUUSP), Diva Pinho (FEA-USP); Maria Cecília França Lourenço (FAUUSP); Ana Lúcia Duarte Lanna (FAUUSP).

³ TIRELLO, Regina A.(org.) .“O restauro de um mural moderno na USP: o afresco de Carlos Magano”. São Paulo: Comissão de Patrimônio Cultural – Pró Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo(CPC-PRCEU-USP), 2001.

⁴ MOTTA, Flavio. “Contribuição ao Estudo do “Art Nouveau” no Brasil”. São Paulo: Gráfica Furest Ltda , 1957.

⁵ MOTTA. Flavio. Op.cit.p.47

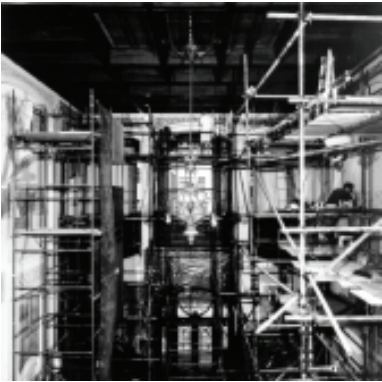
⁶ Carlos Ekman. (1866- ?) Arquiteto sueco. Estudou na Escola de Belas Artes e na Escola Politécnica de Estocolmo. Após ter trabalhado em Nova York, em Buenos Aires (1891) e no Rio de Janeiro (1893) , veio para São Paulo.

⁷ A construção do anexo foi datada de 1909 pelos arquitetos Walter Pires e Sílvia Ferreira Wolff , que desenvolveram a pesquisa histórica sobre a Vila Penteado para a CPC_USP, como instrumento de apoio aos estudos e sondagens prospectivas. O trabalho intitula-se “*A Vila Penteado/ Fau : trajeto de uma casa paulistana*”. São Paulo: Origem dos Espaços- Pesquisa e Restauroação S/C, 1989.

⁸ MOTTA. Flavio. Op.cit.p.47

⁹ Dadas as especificidades da edificação e características das modificações (construção de novas paredes divisórias, fechamento de vãos etc), neste trabalho convencionou-se classificar de “original” não o primeiro estrato de tinta (a camada 1) encontrado em todas as *faixas estratigráficas* feitas, mas somente aquele aplicado diretamente sobre argamassas categorizadas como antigas

¹⁰ Por opção metodológica as paredes antigas e novas não foram sondadas com cortes na argamassa (sistema destrutivo habitual para investigação da qualidade e características das alvenarias). Os indícios materiais representados pelas diferenças entre as tintas e massas individualizadas são considerados suficientes para testemunhar as mudanças físicas do prédio não observáveis facilmente a olho nu.



Canteiro Escola de Restauração do CPC-USP durante os trabalhos de restauração das pinturas do saguão da Vila Penteado.
Foto : Roberto Bogo,1993.Arquivo CPC-USP.

¹¹ **Decapagem** significa remoção gradativa de camadas de tinta, com solventes apropriados a natureza de cada estrato. Visa o reconhecimento qualitativo dos painéis mais antigos.

¹² Pintura de imitação de madeira ou mármore adotada em decoração de paredes, móveis e utensílios, conferindo as superfícies a que são aplicadas aspectos de outro material que não o de seu suporte. Na Vila Penteado identificou-se “fingido” de madeira nobre escura sobre portas e janelas feitas de pinho de riga. Exemplos foram encontrados na área social da casa de Antônio Prado(atual biblioteca) e nos caixilhos da antiga sala de bilhar, comum às duas residências.

¹³ Ilustrações com o mapeamento das pinturas por fases e fichas técnicas organizadas por cômodos constam no livro *Série Estudos CPC III, intitulado “Vila Penteado: identificação e restauro de pinturas murais artísticas art nouveau: uma experiência do Canteiro-Escola da CPC-USP”*, no prelo.

¹⁴ Por tinta artesanal entende-se as que não existem/existiam no mercado em grande escala de produção. Eram compradas já prontas nas lojas de decoração do final do século XIX ou preparadas no canteiro pelos pintores, utilizava-se pigmentos e terras “in natura”. Os pigmentos eram encontrados em pasta ou pó.

¹⁵ Nota da Autora: O livro “Vila Penteado: Série Estudos CPC”, a ser editado pelo CPC-USP, não foi publicado e o programa “Canteiro-Escola” terminou em 2009, com o meu desligamento da USP.No entanto, tivemos a oportunidade de disponibilizar, no site do CPC-USP, em formato de “pranchas- síntese”, uma pequena parte do rico material gráfico produzido sobre os estudos realizados a respeito da cronologia arquitetônica do edifício e da metodologia de restauro de murais empregada na Vila Penteado entre os anos de 1991-2000: Ver “Painéis_Vila Penteado: Estudos para restauração”.Link de acesso: http://www.usp.br/cpc/v1/php/wf09_downloads.php

Bibliografia

DOERNER, Max. *The Materials of the Artist*. New York: Harcourt, Brace & Word, 1969

BOITO, Camilo. *I principii de disegno e gli stili dell'ornamento*, Milano: Ulrico Hoepli Editore Libraio della Real Casa, 1908.E. Guerinot. *La decoration et l'ameublement à l'Exposition de 1900*. Paris, 1901.

PRADO, Maria Cecília Naclério Homem. (coord.). *Exposição Vila Penteado*. FAUUSP, 1971.

MOTTA, Flavio. “Contribuição ao Estudo do “Art Nouveau” no Brasil”. São Paulo: Gráfica Furest Ltda , 1957.

TIRELLO, Regina A.(org.). *O restauro de um mural moderno na USP: o afresco de Carlos Magano*. São Paulo: Comissão de Patrimônio Cultural – Pró Reitoria de \Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo(CPC-PRCEU-USP), 2001

_____. As pinturas parietais na Universidade de São Paulo. In “*Os Bens Imóveis da Universidade de São Paulo*” São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial,1998,p.202-21.

WOLFF, Silva Ferreira Santos; PIRES, Walter.Vila Penteado – FAU: Trajeto de uma Casa Paulistana. Pesquisa de Documentação arquitetônica dos arquitetos.

Ficha técnica

Coordenação dos trabalhos de análises e restauração: Regina A. Tirello
Fotografias:
Roberto Bogo (1991-1993) , Angela Garcia (1996 e 1999).Arquivo CPC-USP.
Desenhos:
Cristiane Cipriano (Canteiro-Escola/91); Martha Ferreira DelaoZ (Canteiro-Escola / 93);Ana Paula Zocchio Fidalgo; Rafaela Crivellaro; Tatiana Bertolim Moreira (Canteiro-Escola/96).Débora Emy Kano (Canteiro-Escola / 00),Cibele Higuti (Canteiro-Escola / 00), ReginaTirello

Nota do Editor:
Publicado em *Vila Penteadó: 100 anos*, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 2002. Revisto em 2012.
ISBN: 85-88126-35-4

Regina A. Tirello
É professora da Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Unicamp. Foi criadora, coordenadora e responsável técnica do programa “Conservação e Restauração de Bens Arquitetônicos e Integrados” do Centro de Preservação Cultural (CPC) da USP de 1999 a 2009.

PROJETO DE RECUPERAÇÃO E
REMODELAÇÃO DA BIBLIOTECA
DA PÓS-GRADUAÇÃO DA
FAUUSP

José Armênio de Brito Cruz



O Projeto de Remodelação da Biblioteca da Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) foi executado com verbas da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), tendo como professor responsável Júlio Roberto Katinsky. Organizou-se então equipe composta por mim, arquiteto José Armênio de Brito Cruz, responsável pelo agenciamento dos equipamentos eletroeletrônicos, e demais, como mesas e assentos para bibliotecários e usuários, bem como o tratamento espacial dos mesmos, caracterizando em “projeto arquitetônico”.

Os trabalhos de recuperação e proteção das paredes da biblioteca, localizada no edifício Vila Penteadó, tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico do Estado de São Paulo (Condephaat), foram entregues ao Escritório Estúdio Sarasá e tendo vários profissionais qualificados como Antonio Sarasá, para a consistência e revestimento das paredes, lambris, alizares e portas internas históricas. As pinturas, além da recomposição de entalhes, ficou a cargo de Júlio Passos. Tendo, neste período, a professora Maria Ruth Amaral de Sampaio como diretora da FAUUSP e a professora Erminia Maricato como coordenadora do seu Curso de Pós-Graduação.

O PROJETO

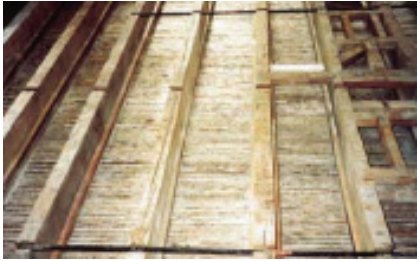
O Projeto Arquitetônico desenvolvido procurou adequar as instalações da Biblioteca da Pós-Graduação às necessidades contemporâneas considerando a particularidade da localização em um prédio de interesse histórico como o Edifício da FAU-Maranhão, a Vila Penteadó.

Desta forma, o projeto se restringiu à área hoje ocupada pela biblioteca, totalizando 223 m² nos seus sete ambientes. Vale dizer que o projeto agora realizado vem não só adequar devidamente o espaço destinado à biblioteca, como também, e, principalmente, recuperar as suas características originais no que se refere a:

- Pinturas murais no forro,
- Desenhos de piso,
- Caixilharia e respectivas ferragens,
- Reforma de mobiliário e aquisição de complementares,
- Infraestrutura de instalações elétricas e de comunicação (lógica, telefonia e segurança).

Para a otimização da área dedicada à biblioteca, bem como considerando o fato de todos os ambientes contarem com assoalhos de madeira como piso, foram usadas no projeto estantes com uma altura de 3.85m (com acesso por escadas móveis) dispostas no perímetro das salas, junto às paredes, sem portanto prejuízo da estrutura do assoalho de piso. É conhecido o preju-

Restauração do forro, feito de forma pioneira no Brasil.
Foto: Acervo Cristiano Mascaro



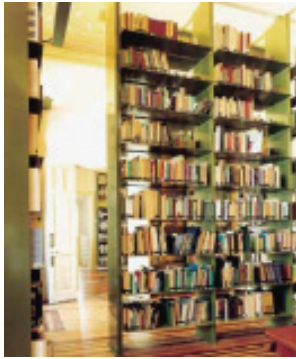
ízo causado ao vigamento de madeira pela constante movimentação de cargas a ele solicitadas. Dispostas como prevê o projeto, as estantes descarregarão diretamente na fundação do edifício sob as paredes.

A entrada da biblioteca foi alterada, bem como seu lay-out interno. A entrada e todo o controle de empréstimos e consultas é agora pelo grande saguão do edifício, reforçando a sua vocação de distribuição de circulação e agregando movimento ao lugar.

Objetivos

Os objetivos do Projeto de Arquitetura de Remodelação da Biblioteca da Pós-Graduação são então os seguintes:

- Otimização do espaço dedicado à biblioteca no prédio, possibilitando aumento e a correta acomodação do acervo próprio dada a impossibilidade de aumento de área.
- Melhoria das condições de atendimento dos usuários hoje comprometidas pela improvisação das instalações.
- Adequação da infraestrutura elétrica, de iluminação e de controle do acervo visando garantir as condições de segurança dos funcionários, dos usuários e acervo.
- Orientação para localização adequada e ágil do acervo inclusive no tocante à iluminação própria.
- Recuperação de parcela significativa do prédio da FAU-Maranhão agindo como fato indutor para recu-



Antigo escritório: onde havia uma parede, o projeto fechou o espaço simbolicamente com uma estante.
Foto: Acervo Cristiano Mascaro

peração total do edifício (em curso) com a efetivação de experiências a serem aplicadas.

Considerando o edifício histórico, um dos marcos da modernização, provocada pela burguesia cafeeira, e tratando-se de residência de uma das mais representativas famílias dessa burguesia (Penteado e Prado), que ocupava toda a quadra limitada pelas ruas Itambé, Maranhão, Sabará e Av. Higienópolis. Uma diretriz do projeto foi, sem prejudicar o funcionamento da biblioteca, recuperar o quanto possível, o ambiente no início do século XX. Para isso, além de preservar os pisos de madeira, foram recuperados os alizares e batentes, as pinturas art-nouveau (sempre que possível, recobertas por uma camada de tinta (geralmente branca, foram recuperadas pela remoção desse recobrimento como está descrito em um texto específico de autoria do professor Júlio R. Katinsky.

Essa nossa orientação de recuperar o antigo espaço da família recebeu todo apoio da Escola, materializado na remoção da antiga mesa de jantar, relocada para seu primitivo espaço quando lá habitou a família Prado.

Como a área da biblioteca foi diminuída pela administração anterior, alguns vãos foram fechados com lâminas de vidro temperado, transparente, não só para garantir a segurança do acervo, como para denunciar a primitiva organização da casa quando Caio Prado casou-se com uma das filhas de Antonio Penteado (o construtor e morador da casa até sua morte) e garantir ainda o máximo de luz natural.



O alpendre fechado, destinado agora aos periódicos.
Foto: Acervo Cristiano Mascaro



Fixação das prateleiras nas paredes liberou o piso da carga dos livros e liberou a visualização do forro e do assoalho
Foto: Acervo Cristiano Mascaro

Mesa de jantar retomou seu lugar na sala, agora repleta de livros. No alto das estantes, as luminárias voltadas para o teto.
Foto: Acervo Cristiano Mascaro

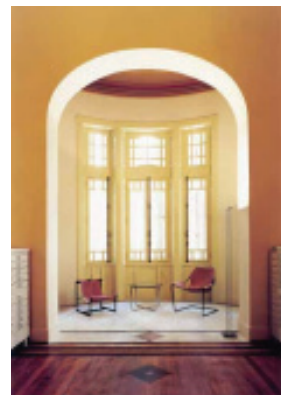


Sala do acervo de teses, com mesa para consulta
Foto: Acervo Cristiano Mascaro



As distâncias entre as prateleiras foram projetadas para livros de diversas dimensões
Foto: Acervo Cristiano Mascaro

Luminária destaca a pintura do forro restaurado
Foto: Acervo Cristiano Mascaro



Nicho exibe cadeiras desenhadas pelos professores Katinsky e Mendes da Rocha, um exemplo da produção da FAUUSP
Foto: Acervo Cristiano Mascaro

As obras

Assoalhos, janelas guarnições e portas foram restaurados partir da identificação das áreas deterioradas, tratamento e descupinização das madeiras (preventivo e nos enxertos) com assessoria de empresa especializada (Magno), e com a consultoria de Luís Fontes, com reintegração de talhas e elementos decorativos com o entalhador José Carlos da Silva. Todas as ferragens foram recuperadas com limpeza e higienização das peças. As peças pintadas foram preparadas e pintadas de acordo com o padrão encontrado nas prospecções e adequado ao projeto. Os assoalhos de madeira após recuperados serão encerados.

A Recuperação das pinturas murais existentes nos ambientes da biblioteca incluiu prospecção, remoção das camadas de tinta, identificação dos desenhos aplicados, limpeza, nivelamento e reintegração, segundo

padrão determinado pelos técnicos contratados do Estúdio Sarazá, coordenados por Antônio Luiz Sarazá e executado pela equipe de Júlio Passos Neto. Para recuperação das pinturas aplicadas ao forro foi desenvolvido trabalho de consolidação deste sem o comprometimento visual da inclusão de peças complementares.

As estantes metálicas presas às alvenarias, até a altura em que não se apresentam pinturas murais originais do edifício, com sistema de fixação considerando a integridade das alvenarias existentes.

A iluminação dos ambientes foi suprida por luminárias acopladas às estantes a serem construídas dotadas de lâmpadas adequadas ao processo de recuperação das pinturas murais e que não ponham em risco as pinturas recuperadas. As mesas de leitura contam com luminárias complementares.

São Paulo, 2002.

José Armênio de Brito Cruz
Autor do projeto de recuperação e remodelação da Biblioteca da Pós-Graduação da FAUUSP, Escritório Piratininga Arquitetos Associados, São Paulo.

VILA PENTEADO: HISTÓRICO E DESCRIÇÃO FORMAL

Isis Salviano Roverso Soares
Claudia Terezinha de Andrade Oliveira



Introdução¹

O Edifício Vila Penteado não apenas carrega vestígios do passado, como continua construindo sua história. De residência a faculdade de arquitetura, passou por algumas mudanças de layout, porém, mais que isso, não apenas sofreu as transformações da história, como marcou a história de diversas pessoas e da comunidade onde está inserido.

Sua representatividade é singular. Não há como não se surpreender, ao entrar por seu saguão central e notar suas dimensões e configurações. A escadaria imponente, que abriga o banco introspectivo. A grande altura do salão, que induz o olhar do observador aos detalhes do lustre central e do vitral superior. Os balcões e circulações, que permitem enquadramentos únicos dos ambientes.

A leitura da gramática da Vila Penteado surpreende: enquanto os detalhes de suas paredes remetem a uma época passada, os mesmos detalhes transformam os espaços em ambientes, ou seja, a relação provocada entre a arquitetura e o usuário tende a uma aproximação intimista, que surpreende aos mais sensíveis.

O Edifício Vila Penteado apresenta características marcantes e singulares, reveladas em suas fachadas, pinturas murais e detalhes em metal e madeira. Esses e outros elementos diversos transformam o edifício em

obra rara, marca de uma época e de conceitos próprios do estilo *art nouveau*.

Tanto o conjunto de detalhes, quanto a conformação total do edifício devem ser registrados, propiciando inicialmente seu entendimento, e permitindo, a seguir, estudos aprofundados que induzam as ações de preservação.

Se sua conformação arquitetônica é algo singular, o desgaste visível, que ultrapassa os limites das marcas do tempo e demonstra falta de manutenção preventiva, não é um fato novo, nem tampouco único. Diversas obras arquitetônicas públicas, com valores históricos, culturais e estéticos reconhecidos, sofrem com a falta de manutenção programada, o que evidencia o desequilíbrio entre a intenção de preservar a obra e as ações práticas realizadas.

Histórico do edifício Vila Penteado

O edifício Vila Penteado foi construído entre os anos de 1902 e 1903, sendo que seu projeto residencial foi apresentado para aprovação municipal em 4 de março de 1902. O projeto foi encomendado pelo conde Antônio Álvares Penteado, fazendeiro de café e industrial, para o arquiteto sueco Carlos Ekman, formado pela Escola Politécnica de Estocolmo.

A Vila Penteado destaca-se pela inovação estética, construída em *Sezession*, modalidade austríaca do novo estilo. De composição equilibrada, o edifício apresenta volumes e eixos visivelmente definidos. Os volumes principais ortogonais ganham movimento, com os alpendres curvos dos acessos principais da residência e pela ornamentação curvilínea com motivos florais.

Poucos exemplares da arquitetura *art nouveau* sobreviveram à transformação da cidade de São Paulo, ocorrida nos anos 1950. A Vila Penteado é um desses raros edifícios remanescentes.

A Vila Penteado foi projetada em 1901, configurando-se um dos primeiros exemplares em estilo *art nouveau*. Localiza-se no bairro de Higienópolis, em São Paulo, na rua Maranhão, 88, seu endereço atual. O terreno do palacete Vila Penteado pertencia ao loteamento residencial da empresa Victor Nothman e Martinho Burchard.

Quando de sua construção, o palacete estava contido num lote bem maior do que o existente hoje. Na época, sua dimensão era de uma quadra inteira, contemplando cerca de 14.000 m² de área, entre as ruas Itambé, Sabará e Maranhão, com entrada principal pela avenida Higienópolis, o que permitia a ampla visualização da construção. A avenida Higienópolis, apesar de não contar, naquela época, com calçamento, sendo recoberta por saibro, já era servida pelo bonde da Light, desde 1901.

Além da posição privilegiada em relação ao lote, a Vila Penteado se destacava por seu embasamento elevado e construção marcada frontalmente por um grande espelho d'água. Externamente, havia, além do espelho d'água, quadra de tênis, estufa, horta, bosque, garagem, cocheira e dependências para os empregados.

O casarão foi projetado com uso residencial, para abrigar duas importantes famílias paulistas: a do conde Antônio Álvares Penteado e a de seu genro, Antônio Prado Junior, casado com Eglantina Álvares Penteado Prado. As duas casas, apesar de integradas, apresentavam programas distintos e bem definidos.

Ainda nos primeiros anos após sua construção, a Vila Penteado sofreu alterações: originalmente, as alas laterais da casa, onde funcionavam as áreas de serviço, eram térreas, só receberam o pavimento superior em 1906, segundo pesquisa histórica relatada pelo Programa Conservação e Restauração de Bens Arquitetônicos e Integrados, promovido pelo Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo (CPC-USP)².

Após a morte do conde Álvares Penteado, em 1912, a residência passou a ser propriedade de sua viúva, Ana de Lacerda, que veio a falecer em 1938, quando a Vila Penteado passou, por herança, aos filhos. Nesse período, a residência permaneceu fechada, e o terreno ao redor da casa foi dividido entre os herdeiros. Em 1946, o edifício Vila Penteado foi doado, por dois filhos do conde Álvares Penteado - Sílvio Álvares Penteado e Armando Álvares Penteado - para a Universidade de São Paulo, para que aí se instalasse a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Quando da doação, a Vila Penteado estava inserida em terreno reduzido em relação a sua implantação original, tendo, conforme escritura de doação, as seguintes dimensões: 60 m de frente para a rua Maranhão, 68 m referente ao lado esquerdo, 60 m de fundo, e 64,50 m referentes ao lado direito, delimitando 3.975m² de área.

O edifício Vila Penteado recebeu o curso de graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), que começou a funcionar nessas instalações, com aproximadamente 50 alunos, a partir de 1948.

Em meados dos anos de 1948, era finalmente criada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo. Aparentemente simples, a criação da nova Faculdade pela Lei no. 104, de 21 de junho de 1948, aprovada pela Assembleia Legislativa do Estado, era, no entanto, o resultado de uma longa série de iniciativas, entendimentos e providências, que tiveram início anos antes.

[...]

Foram principais protagonistas desses acontecimentos o prof. Luiz Ignacio Romeiro de Anhaia Mello, do curso de Engenheiro Arquiteto da Escola Politécnica, reconhecido como fundador da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, e os irmãos Armando e Sílvio Álvares Penteado, doadores do prédio da Rua Maranhão, 88, para a sua instalação e funcionamento. Inegavelmente, L. I. R. de Anhaia Mello foi o articulador e esteve no centro de todo esse processo. (BIRKHOLZ; NOGUEIRA, 1993).³

Nesse momento, o Departamento de Obras Públicas de São Paulo (DOP) fez as obras necessárias para adaptação do edifício para o novo uso, sendo que, com exceção do saguão e das saletas que se interligam com o saguão, as demais salas receberam pinturas uniformes. O pavimento superior do edifício foi transformado em salas de aula, seção de alunos e diretoria, sendo que o pavimento inferior abrigou, em seus salões, os ateliês de artes plásticas, pintura e escultura. Os banheiros também sofreram intervenções, visando adequar as instalações ao novo uso. Sendo que *"a ocupação do prédio foi comemorada com uma exposição em homenagem ao primeiro aniversário do GFAU⁴, em 5 de novembro de 1949, e a Mário de Andrade, na 2ª Semana Nacional de Folclore."* (NASCIMENTO, 2002, p. 144 e 145).

Também foram construídos pavilhões de apoio, junto às divisas laterais e de fundo do terreno da Vila Penteado, visando suprir a necessidade de espaços para o funcionamento das atividades pertinentes ao curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo.

Segundo o cadastro imobiliário (desenho M-519, escala 1:500, de 22/02/1972), o edifício Vila Penteado contém 2.206,42m² de área construída, e os três barracões anexos contemplavam juntos cerca de 936m² de área construída, totalizando 3.142,42m² de área cons-

truída, em terreno de 3.975m² (de acordo com a escritura), tendo 832,58m² de área livre.

Mais tarde, foi edificado o edifício sede da FAU na Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira, de autoria do arquiteto João Batista Vilanova Artigas, e o curso de graduação para lá foi transferido, em 1969 (SIMÕES, 1993, p.9). Com a transferência do curso de graduação, a Vila Penteado passou por uma fase de abandono, permanecendo no casarão apenas o Centro de Pesquisa e Estudos Urbanísticos (NASCIMENTO, 2002, p.145).

Visando definir a nova ocupação do edifício Vila Penteado, a Congregação aprovou, em sessão de 26 de setembro de 1969, o parecer emitido pela comissão encarregada de estudar o destino a ser dado ao prédio Vila Penteado:

A Comissão, tendo em vista os itens 6º e 7º da Escritura de doação de 31 de outubro de 1946, propõe:

que o prédio permaneça sob a direção e responsabilidade da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo;

que se programe a reconstituição do prédio com mobiliário e objetos da época, efetuando-se para tanto as pesquisas necessárias pelo Departamento de História da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e o respectivo orçamento para execução das obras;

que se objetive instalar-se no prédio reconstruído – monumento arquitetônico dos mais representativos do início do século – biblioteca referente ao avanço tecnológico e à vida artística da cultura do café;

que, isto feito, as atividades da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, no seu prédio da 'Vila Penteado', sejam da seguinte natureza: cursos de pós-graduação em Arquitetura e

*Urbanismo; serviços de biblioteca abertos ao público; conferências, amostras e exposições.*⁵

Em 1973, a Vila Penteado passou a abrigar o curso de pós-graduação da FAUUSP e, visando adequá-la ao novo uso, algumas reformas foram feitas, sendo que a necessidade de espaços amplos foi reduzida, em relação ao uso do período em que a Vila Penteado foi ocupada pelo curso de graduação.

Com o início do uso da Vila Penteado pelo curso de pós-graduação, as ações de manutenção foram retomadas, mas as limitações financeiras tornaram-se obstáculos, como comenta o professor Roberto Simões, no Boletim Técnico número 12 (1993, p. 10):

[...] essa ação fica cerceada pelas crescentes limitações orçamentárias na Universidade. A partir dos anos 70, motivada por essa carência de recursos e pela insensibilidade dos órgãos públicos em geral, acentua-se a falta da realização de obras de manutenção e preservação do bem público.

Ainda na década de 1970, foram realizadas obras de adequação no terreno da Vila Penteado, quando os pavilhões anexos foram demolidos. Em 1976, organizou-se a documentação pedindo o tombamento da Vila Penteado, por meio do trabalho realizado por membros da Comissão de Atividades Extracurriculares da FAU (CAEC FAU). A importância da Vila Penteado pôde então ser registrada e apresentada, na “Exposição Vila Penteado”, que resultou de pesquisa, análise e organização de documentação de extrema relevância.

O edifício Vila Penteado foi tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Jurídico do Estado de São Paulo (Condephaat), em 27 de fevereiro de 1978 (Processo nº 08638/1969), e pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpres), com resolução de tombamento ex-offício n. 5/91, em 05 de abril de 1991 (Processo nº 16-001.857-91*00).

As razões do tombamento podem ser verificadas em um trecho retirado do livro *Bens imóveis tombados ou em processo de tombamento da USP* (LOURENÇO; et al., 1999, p.137), que cita o conteúdo do Processo 8638/69 do Condephaat⁶:

O processo de tombamento foi aberto em 1/4/1969 a pedido do conselheiro Nestor Goulart Reis Filho, professor e representante da FAUUSP no Colegiado do Condephaat.

O serviço técnico do Conselho manifesta-se, em 17/3/1970: “trata-se de um dos raros exemplos qualificados do art nouveau aqui implantados no começo do século [...] apesar de este estilo representar para nós uma importação como outra qualquer que pouca influência exerceu no desenvolvimento posterior da Arquitetura brasileira, [...] somos, portanto, favoráveis ao tombamento do presente imóvel, dadas as qualidades intrínsecas do mesmo.

O voto do relator do tombamento, o mesmo conselheiro, professor Nestor Goulart Reis Filho, considera que o conteúdo do trabalho desenvolvido na FAUUSP pela equipe que organizou a exposição e o catálogo Vila Penteado, em 1976, “justifica plenamente o tombamento proposto”.

Num texto que consta no processo, sem assinatura e sem data, mas em papel timbrado da FAUUSP, no item Proposta de Tombamento, há a seguinte argumentação: “Dado que a obra apresenta um documento de uma etapa do desenvolvimento urbano de São Paulo e que possui características de projeto e execução que denotam elevada qualidade, e que salvo pequenas alterações resultantes da instalação da FAU a obra apresenta sua integridade original, propomos o tombamento do prédio. O gradil ainda existente na face voltada à Rua

Maranhão bem como o chafariz aí existente não podem ser desvinculados do conjunto. O mobiliário faz parte integrante do conjunto e deve ser tombado juntamente com o edifício.

No dia seguinte ao tombamento realizado pelo Condephaat, o jornal Diário Popular, de 28 de fevereiro de 1978, publicou a reportagem “Mais um monumento histórico – A velha Vila Penteado foi tombada como patrimônio da vida cultural da cidade”. Nessa reportagem, são destacadas as características do edifício e sua história. A publicação encerra-se com a chamada para a exposição:

*A partir de hoje, o Museu da Imagem e do Som, órgão da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, instalará no local uma exposição sobre a “Vila Penteado”, organizada pela USP, mostrando os aspectos mais interessantes do prédio e seu uso, desde a construção até agora. Depois do dia 16 de março, o MIS apresentará uma exposição ainda mais completa sobre a “Vila Penteado”, sua sede. As duas exposições estarão abertas à visita pública.*⁷

Na mesma data, o jornal O Estado de S. Paulo divulgou a matéria “*Governo tomba prédio da FAU – A Vila Penteado, na Rua Maranhão, será preservada como monumento histórico*”.⁸ Além de comentar a importância da Vila, as características da variação do *art nouveau* são ressaltadas na publicação.

Na década de 1980, conforme declara o professor João Roberto Leme Simões, no Boletim Técnico número 12 (1993, p. 10), houve o levantamento e diagnóstico das deficiências construtivas no edifício Vila Penteado. Essas deficiências estavam relacionadas a problemas encontrados nas esquadrias de madeira (especialmente das venezianas do pavimento superior) e nas argamassas de revestimento da fachada, onde diversas áreas encontravam-se comprometidas. Problemas existentes no telhado também foram relacionados, nessa ocasião.

A partir de 1988, a Comissão de Patrimônio Cultural da USP (CPC), através do Programa Conservação e Restauração de Bens Arquitetônicos e Integrados, desenvolveu estudos sobre a Vila Penteado, evidenciando sua história.

Em setembro de 1990, as instalações elétricas do porão foram parcialmente reformadas, com o intuito de propiciar condições mínimas de segurança contra incêndios, sendo que as obras não foram concluídas, em função de limitações orçamentárias: “[...] os serviços e obras vinculadas ao projeto elétrico do porão, desenhos 27.085/86 e 87, não foram totalmente concluídos” (SIMÕES, 1993, p. 46). Dessa forma, “há necessidade de complementar a substituição de todos os condutores alimentadores dos quadros, a partir do quadro de distribuição geral, bem como substituir todos os condutores dos circuitos terminais do subsolo [...]” (SIMÕES, 1993, p. 46).

Em relação à cobertura, os trabalhos executados foram de revisão de alguns pontos, o que acabou por não resolver os problemas existentes, fazendo que os vazamentos continuassem a comprometer as áreas internas da Vila Penteado.

No período de 15 a 30 de abril de 1993, foi realizada a exposição “*Sweden Builds – Da Vila Penteado à Moderna Arquitetura Sueca*”, no Salão Caramelo da FAUUSP – Cidade Universitária, com apoio da Associação Nacional dos Arquitetos Suecos (SAR), da Fundação para Pesquisa Ambiental (Fupam), do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) e da Revista Arquitetura & Construção (Editora Abril). Durante a exposição, houve conferência com Ole Peter Reiter e debate com os arquitetos Frank Svensson, Joaquim Guedes, Roberto Loeb e Sergio Tepermann.

Na década de 1990, houve o desmoroamento parcial de algumas áreas de forro, o que acabou por provocar a interdição da Vila Penteado, por motivos de segurança. A partir do desmoroamento do forro da sala contígua à biblioteca, mapoteca, iniciava-se um processo longo e detalhado, para verificação da situa-

ção geral dos forros em estuque da Vila Penteadó e das possíveis ações de preservação.

No dia 8 de julho de 1994, em função da interdição do edifício Vila Penteadó, foi publicada uma carta do professor Gustavo Neves da Rocha Filho, membro do Conselho Curador da FAU, no Jornal da Tarde, alertando sobre a situação em que se encontrava a Vila Penteadó, patrimônio da sociedade paulistana.

Nesse momento, realizaram-se alguns estudos, como a vistoria e assessoria técnica, para restauro da cobertura da Vila Penteadó. Em 1998, foi desenvolvido o projeto de ocupação e restauro da biblioteca. Foi aprovado pela Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (Fapesp), em 1999, sendo que a obra foi concluída em 2002.

Na década de 2000, diversas análises e estudos foram feitos, tendo em vista a restauração do edifício Vila Penteadó. Com a proximidade do centenário do edifício, várias ações foram impulsionadas, visando a valorização e as comemorações da Vila Penteadó. Essas ações tiveram caráter efetivo no edifício, com obras de recuperação e manutenção, e também de caráter documentário, como a organização e publicação do número especial da Revista Pós, intitulado “Vila Penteadó: 100 anos” (2002).

Em 2002, as fachadas da Vila Penteadó foram trabalhadas e, nesse mesmo período, foram abertos dois vãos de acesso, da portaria atual (antigo escritório do conde Álvares Penteadó) em direção à biblioteca. Essas aberturas permanecem até os dias atuais e apresentam-se marcadas com clara intervenção contemporânea.

A decisão de abertura desses vãos foi analisada e discutida, sob pontos de vista distintos, inclusive dentro da perspectiva proposta pelo projeto de ocupação e restauro da biblioteca, aprovado pelo Condephaat, cuja solução faz parte do projeto global de ocupação do edifício Vila Penteadó, de autoria do professor Carlos Augusto Mattei Faggin, publicado parcialmente pela Fupam, em 2002, no encarte “Projeto de Restauro e Recuperação do Edifício Vila Penteadó”.

Ainda no ano de 2002, realizaram-se os serviços de recuperação, restauro e pintura das esquadrias externas de madeira e ferro do edifício Vila Penteadó, obtendo-se a qualidade adequada. Entretanto os trabalhos de pintura interna monocromática de paredes, iniciados em 2003, não resultaram na qualidade almejada (cabe ressaltar que os trabalhos foram executados por empresas distintas).

A questão da dificuldade em se obter recursos para o desenvolvimento dos trabalhos na Vila Penteadó é uma constante. Aliada à busca por recursos, a identificação de áreas e situações de risco também foi registrada, como o 3º Relatório de “Avaliação das condições de segurança contra incêndio e de uso dos edifícios da FAUUSP”⁹, que trata da situação existente no edifício Vila Penteadó:

No caso do edifício Vila Penteadó, em particular, pode-se afirmar que não havia exigência de segurança contra incêndio à época de sua construção como unidade residencial, como não existe até hoje.

Porém o edifício Vila Penteadó sofreu um aumento do risco de incêndio, decorrente da alteração de uso, de residência para escola, e das inovações tecnológicas que sobrecarregaram as instalações elétricas, principalmente na última década. Existe, assim, um potencial grande de se estar colocando em risco a segurança das pessoas que trabalham, estudam ou simplesmente transitam por esse edifício, sem falar no risco ao patrimônio físico (o próprio edifício), assim como ao seu conteúdo (acervo). Portanto verifica-se a necessidade de se conhecer as atuais condições de segurança do edifício, para que medidas adequadas sejam tomadas para a sua proteção e de seus usuários, tanto no dia a dia, como numa situação de emergência.

Outros relatórios e laudos foram redigidos na década de 2000, como o Laudo Técnico¹⁰, sobre as Instalações Elétricas, datado de 3 de agosto de 2007, feito pela Empresa Barreto Engenharia Ltda.

A década de 2010 inicia-se com a continuidade das reflexões sobre o edifício, por parte dos gestores, professores Antonio Carlos Barossi e Helena Ayoub Silva, da presidente da Comissão de Pós-Graduação (CPG), professora Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins, por parte do GEEF, arquiteta Eunice Bruno, e ainda sob o olhar de toda a comunidade FAUUSP, afinal, o estado atual da Vila Penteadó inspira cuidados.

Descrição formal da Vila Penteadó

A Vila Penteadó apresenta um corpo central e duas alas laterais estendidas, somando 2.206,42m², conforme o cadastro imobiliário. Possui pavimento térreo e superior, além de porão, exigência legal da época de construção, e sótão. O porão é parcialmente ocupado, visto ter altura de pé-direito suficiente para o desenvolvimento de atividades diversas, em alguns de seus ambientes. O sótão abriga instalações diversas e não tem ocupação humana, apesar de ter pé-direito generoso, em grande parte de sua área.

Dentre os ambientes do palacete, o saguão central, designado como *living room*, recebe destaque como centro de convivência e encontro, troca de ideias e informações, desde sua primeira ocupação, até os dias de hoje.

A Vila Penteadó possui paredes estruturais em alvenaria de tijolos cerâmicos e estrutura de madeira. Apesar de não existir uma modulação fixa, as paredes portantes principais podem ser identificadas, pela localização de seis eixos perpendiculares à rua Maranhão. E, no sentido paralelo à mesma rua, encontram-se os eixos secundários das paredes em alvenaria, garantindo, de forma geométrica, a estabilidade estrutural do edifício. A figura 1 apresenta a distribuição desses eixos na planta da Vila Penteadó.

As paredes estruturais apresentam espessura maior em sua base, e vão gradativamente tendo sua seção reduzida, até restringirem-se a espessuras menores, na área da cobertura. A figura 2 apresenta, em desenho,

parte do corte transversal, onde é possível perceber a diferença de espessura das alvenarias, entre os pavimentos do edifício.

Além das paredes portantes, o uso de tijolos como elementos estruturais também pode ser visto nos arcos e abobadilhas. A área do porão conta com o sistema de abobadilhas simples e com abobadilhas apoiadas em perfis metálicos, como é o caso da área central do edifício, que revela o maior vão. Na figura 2, é possível verificar as abobadilhas do porão em desenho, identificadas com o número 01.

O princípio do uso do arco, como estrutura para as alvenarias, também pode ser visto em outras áreas da Vila Penteadó, como as áreas destacadas, na figura 2, com os números 02 e 03. A área 02 refere-se aos arcos existentes em todo o perímetro do saguão, e a área 03 refere-se ao corredor de acesso lateral, ao lado da sala dos espelhos. As mísulas também são empregadas, em diversos pontos do edifício. Vale destacar o fato de serem usados materiais diferentes, como alvenaria de tijolos revestida e ferro ornamentado, mesmo quando esses elementos estão bem próximos.

As paredes são revestidas, externa e internamente, com argamassa. As fachadas apresentam ornamentação em baixo e alto-relevo.

Internamente, quase todos os ambientes receberam pinturas murais artísticas, que posteriormente foram recobertas por pinturas monocromáticas e, no final da década de 1980, foram inicial e parcialmente reveladas, por estudos realizados pela Comissão de Patrimônio Cultural e, posteriormente, por seu sucessor, o Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo (CPC-USP), por intermédio do Canteiro-Escola de Restauração de Pinturas Murais, sob a coordenação da arquiteta restauradora Regina Tirello. Esses estudos mostraram que, por vezes, num mesmo ambiente, há camadas pictóricas de épocas distintas, revelando desenhos com características próprias.

As pinturas murais, além de compor a decoração dos cômodos, participam da formulação arquitetônica

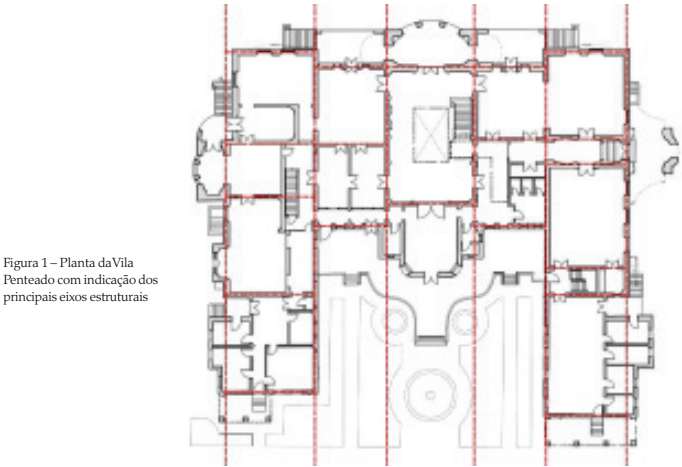


Figura 1 – Planta da Vila Penteado com indicação dos principais eixos estruturais

Figura 2 – Corte transversal parcial da Vila Penteado, com destaque para o emprego de arcos e abobadilhas estruturais

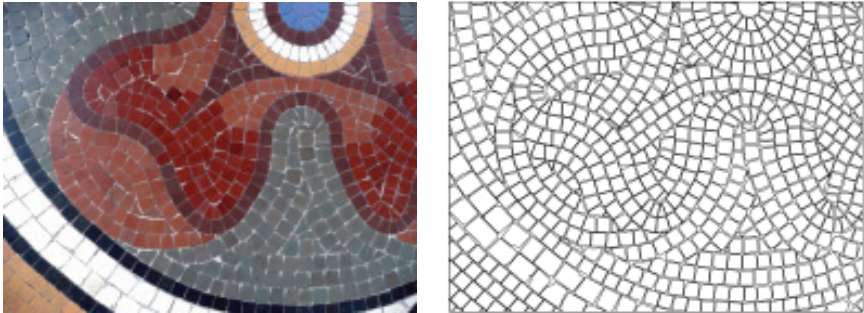
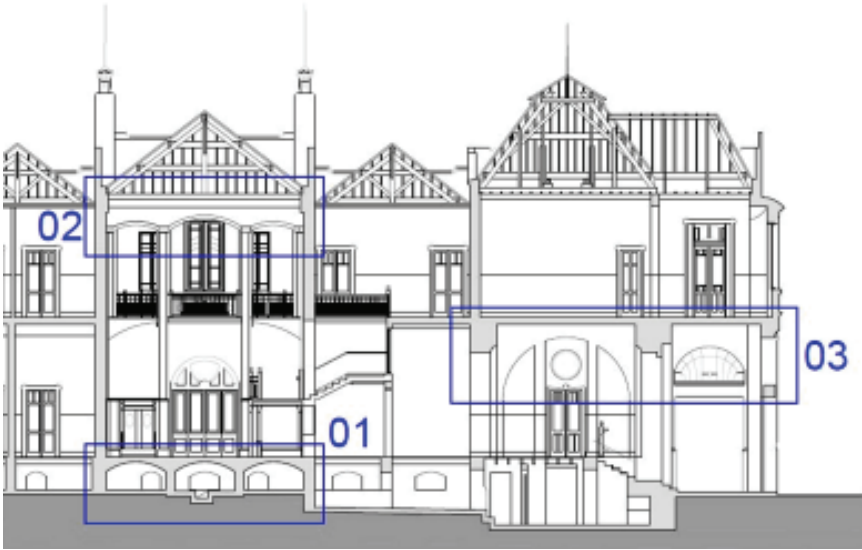


Figura 3 – Foto e desenho de trecho do piso em mosaico – piso próximo à portaria

da casa, contribuindo com as definições programáticas e hierarquização dos ambientes. Características do proprietário também são reveladas, como no caso do suporte de madeira da escada do saguão, esculpido em forma de ramo de café.

Na Vila Penteado, a estrutura de madeira é vista não apenas nas escadas de acesso entre o pavimento térreo e o superior, como também na sustentação do telhado e dos pisos. A estrutura original do telhado foi executada em peroba-rosa e pinho-de-riça. E, para a estrutura original dos pisos, foram utilizadas peroba-rosa, cabriúva-parda, guatambu e pinho-do-paraná (segundo o relatório da empresa Tecnomad-161/89¹¹). As esquadrias também foram executadas em madeira, sendo que, nas venezianas, foi empregado pinho-de-riça.

Alguns forros originais foram executados em madeira, enquanto outros foram executados em estuque, com pinturas decorativas.

Os pisos da Vila Penteado, além dos executados em madeira, foram feitos utilizando-se ladrilho hidráulico e placas de cerâmica, nas áreas úmidas do palacete, e mosaicos, nas áreas de acesso e saguão. Alguns detalhes surpreendem, como os mosaicos: o primor do trabalho artesanal pode ser observado no corte singular das tesselas. O cuidado do artesão com cada peça é notável, na figura 3, que apresenta um trecho do mo-

saico de piso da área externa, próxima à portaria. Com a reprodução desse trecho de piso, por meio da fotografia e desenho, é possível verificar a variedade de tons usados e o trabalho minucioso de corte das peças.

Pela análise e observação do desenho das peças, é possível perceber que o corte das tesselas de colorações diferentes não é uniforme, ou seja, as tesselas claras, de cor quase branca, apresentam corte levemente arredondado, enquanto que as tesselas mais escuras, de cor terracota, apresentam corte angular, com laterais em linha reta. É possível estabelecer um padrão dentro de uma mesma coloração. As tesselas verde-água apresentam corte angular, com laterais irregulares, quebra-diças, diferentemente das peças terracota, fato que revela diferentes graus de dureza entre as cores das tesselas, e sugere que as peças poderão sofrer desgaste irregular, em função de a resistência ao tráfego também não ser idêntica para todas as peças do mesmo trecho de mosaico.

A cobertura do casarão Vila Penteado foi executada em telhas de pedra ardósia, “segundo a tendência europeia da época de construção da edificação, com complementos (rufos, espigões, rincões, calhas e grampos de fixação das telhas) em cobre” (NASCIMENTO, 2002, p. 151).

Elementos executados em ferro e vidro também podem ser encontrados na Vila Penteado, como, por exemplo, as claraboias, novidade para a época em que

foi projetada. A linguagem *art nouveau* é vista em vários detalhes, como nos gradis e guarda-corpos.

O mobiliário também apresenta riqueza de detalhes. Alguns exemplares dessa mobília podem ser vistos em uso na Vila Penteado, como é o caso das cadeiras, hoje usadas na sala de reuniões da CPG (Comissão de Pós-Graduação), que recentemente foram restauradas.

Mas não apenas o casarão e seus interiores foram projetados detalhadamente, os jardins também receberam especial atenção: “os jardins também obedeciam ao estilo ‘art nouveau’: estavam sistematizados espécimes da vegetação tropical e árvores frutíferas de pequeno porte, formando um pomar.” (HOMEM, 1976, p. 72).

A Vila Penteado hoje se destaca como patrimônio histórico arquitetônico por, entre outras coisas, ser um dos últimos remanescentes do estilo *art nouveau* da cidade de São Paulo. Segundo informações da Secretaria da Cultura, o casarão Vila Penteado “é considerado o primeiro edifício *art nouveau* paulista e seu melhor exemplar [...]”.¹² E, segundo Nestor Goulart Reis Filho (2002, p. 21):

A Vila Penteado constitui um patrimônio cultural do estado e da cidade de São Paulo, sendo um dos únicos exemplares remanescentes da art nouveau e de residência de grandes proprietários de fazendas de café ou ligadas ao início da industrialização em fins do século 19 e início do 20, mas é também um patrimônio histórico da vida cultural da cidade.

O edifício foi projetado com rigor de desenho, nas esquadrias de madeira, maçanetas, assoalhos, baixos e altos-relevos dos ornamentos e arranjo singular dos mosaicos. Tanto a volumetria, quanto os detalhes remetem ao estilo escolhido na época do projeto. Hoje a leitura desses elementos é possível, aliada às marcas da passagem do tempo. Trata-se de um edifício que carrega história, não ficando destinado a algum lugar da história, e sim fazendo parte dela.

Considerações finais

O passado não pode ser restaurado. As pessoas não podem ser restauradas, assim como o cotidiano e as características de uma época. Entretanto é interessante notar o apego ao passado e até a necessidade de mantê-lo presente. A memória histórica da sociedade deve permanecer, e a Arquitetura torna-se o local adequado para guardar esse legado.

A Vila Penteado é um edifício que carrega muitos significados. Não é possível deixar de notar sua conformação espacial, as relações de volumes e os detalhes *art nouveau*. A singularidade é marcante, assim como a variedade de formas e detalhes. O edifício destaca-se dentre os demais da região e da cidade.

Uma visita ao edifício Vila Penteado revela muitas questões. A primeira trata do entendimento do espaço, que, apesar de antigo, torna-se novo aos olhares visitantes, em função do distanciamento estético que mantém com os demais edifícios da cidade de São Paulo. A qualidade arquitetônica do espaço apresenta-se em sua grandiosidade, com grandes aberturas e saguão generoso, e também em sua menor escala, em detalhes singulares de pintura e ornamentos.

Após 110 anos, é notável a contribuição da Vila Penteado para o patrimônio histórico e cultural, entretanto ações de manutenção corretiva e preventiva são indispensáveis e urgentes. Visando contribuir para a preservação desse monumento histórico, este ensaio compõe um estudo de maior abrangência, com vistas à manutenção do edifício (SOARES, 2012).

Pelo entendimento do monumento histórico, suas potencialidades são reveladas, sendo possível delimitar a área de intervenção e ainda assegurar sua salvaguarda.

Notas

¹ Trabalho extraído da dissertação de mestrado: SOARES, Isis Salviano Roverso. *Análise do desempenho aplicada à preservação predial: O caso do edifício Vila Penteado*. São Paulo: FAUUSP, 2012.

² Inventário Crítico 4/4, 1ª Etapa (1990 a 1992): estudo pormenorizado da arquitetura – mapeamento de forros, Painel 8, Vila Penteado. Arquivo CPC USP.

³ BIRKHOLZ, Lauro Bastos e NOGUEIRA, Brenno Cyrino. A FAUUSP, sua criação e funcionamento na Vila Penteado. *Sinopses Memória*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1993, edição especial.

⁴ Grêmio Estudantil da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (GFAU).

⁵ Parecer emitido pela comissão encarregada de estudar o destino a ser dado ao prédio ‘Vila Penteado’, datado de 04/03/1969 e assinado pelos professores João Batista Vilanova Artigas, Lauro Bastos Birkholz e Juarez Rubens Brandão Lopes. Aprovado pela Congregação, em sessão de 26/09/1969.

⁶ CONDEPHAAT, Processo 8638/69. São Paulo: 1969, apud LOURENÇO; et al, 1999.

⁷ Trecho da reportagem “Mais um monumento histórico – A velha Vila Penteado foi tombada como patrimônio da vida cultural da cidade”, publicado pelo jornal Diário Popular, em 28 de fevereiro de 1978.

⁸ Reportagem “Governo tomba prédio da FAU – A Vila Penteado, na rua Maranhão, será preservada como monumento histórico”, publicada no jornal O Estado de S. Paulo, em 28 de fevereiro de 1978.

⁹ Avaliação das condições de segurança contra incêndio e de uso dos edifícios da FAUUSP – 3º Relatório – Edifício Vila Penteado. Núcleo de Pesquisa em Tecnologia da Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Nutau/USP), 22 de março de 2004. Equipe técnica: professora Rosaria Ono – FAUUSP e Nutau/GSI– Coordenadora dos Trabalhos; professor Ualfrido Del Carlo – FAUUSP e Nutau/GSI; engenheiro Alexandre Itiu Seito – Nutau/GSI; engenheiro Antonio Alfonso Gill – Nutau/GSI.

¹⁰ Laudo Técnico, Instalações Elétricas, 03/09/2007, DOC nº: RL-271-E-01, BARRETO Engenharia Ltda.

¹¹ A Tecnomad – Consultoria e Serviços Ltda. foi contratada em 1990/91, pela Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira (Cuaso), com apoio do Fundusp, dirigido na época pelo professor Geraldo Gomes Serra, para a realização de avaliações vinculadas aos serviços de diagnóstico do “Estado de Conservação das Estruturas e Componentes de Madeira do Edifício”,

conforme consta no relato do professor Roberto Leme Simões, integrante do corpo técnico do Fundusp, registrado no Boletim Técnico número 12, 1993, p. 11.

¹² Texto de Julita Scarano, constante no site da Secretaria da Cultura, Governo do Estado de São Paulo, sobre o bem tombado: Vila Penteado (Localização: Rua Maranhão, 88. Número do Processo: 08638/69. Resolução de Tombamento: Resolução de 27/02/1978. Publicação do Diário Oficial: Poder Executivo, Secao I, 28.02.1978, p. 37. Livro do Tombo Histórico: inscrição nº 117, p. 18, 27/06/1979). http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.bb3205c597b9e36c3664eb10e2308ca0?vgnextoid=91b6ffbae7ac1210VgnVCM1000002e03c80aRCRD&Id=92d0688c3e6bc010VgnVCM2000000301a8c0____, acessado em 21 de fevereiro de 2012.

Bibliografia

BIRKHOLZ, Lauro Bastos e NOGUEIRA, Brenno Cyrino. A FAUUSP, sua Criação e Funcionamento na Vila Penteado. *Sinopses Memória*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1993, edição especial.

FAGGIN, Carlos Augusto Matei. *Projeto de restauro e recuperação do edifício Vila Penteado*. São Paulo: FUPAM, 2002.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. *Vila Penteado: Carlos Ekman, um inovador na arquitetura paulista*. Boletim Técnico nº 10. São Paulo: FAUUSP, 1993, p. 9-24.

_____. (Coord.) e MACHADO, Lucio Gomes. *Exposição Vila Penteado*. Catálogo. São Paulo: FAUUSP, 1976.

LOURENÇO, Maria Cecília França; et al. *Bens imóveis tombados ou em processos de tombamento da USP*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

NASCIMENTO, Cláudia Bastos. *Deterioração de forro em estuque reforçado com ripas vegetais: o caso da Vila Penteado – FAUUSP*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, 2002.

REIS FILHO, Nestor Goulart. O edifício da “Vila Penteado” em 1976. *Vila Penteado: 100 anos. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP – número especial*. São Paulo: FAUUSP, 2002, p. 20-23.

REITER, Ole Peter. *Vila Penteado: ambiente arquitetônico su-eco na época do arquiteto Carlos Ekman*. Boletim Técnico nº 2. São Paulo: FAUUSP, 1993, p. 9-17.

SIMÕES, J. R. L. *A Vila Penteado: especificações técnicas das obras de preservação e restauro do edifício à rua Maranhão, 88 – FAUUSP*. Boletim Técnico nº 12. São Paulo: FAUUSP, 1993, p. 9-48.

SOARES, Isis Salviano Roverso. *Análise do desempenho aplicada à preservação predial: O caso do edifício Vila Penteado*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2012.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO. *Vila Penteado 100 anos. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP – número especial*. São Paulo: FAUUSP, 2002.

Isis Salviano Roverso Soares
Arquiteta e urbanista pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Mestre pela FAUUSP.

Claudia Terezinha de Andrade Oliveira
Engenheira civil. Professora doutora do Departamento de Tecnologia (AUT), FAUUSP.

RECUPERAÇÃO DO TELHADO DO EDIFÍCIO VILA PENTEADO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Sheila Walbe Ornstein
Gilda Collet Bruna



O significado da cobertura no contexto arquitetônico

Durante diversos períodos da História da Arquitetura, a cobertura do edifício incorporou grande parte de sua concepção, definindo estilos e contribuindo decisivamente para a estética do conjunto.

Mais do que isto, nos edifícios de pequeno porte (até três pavimentos), representa parcela significativa do sistema construtivo, possibilitando que desempenhe, para o edifício, o papel de abrigo contra chuvas, radiação solar, adversidades e intempéries climáticas e poluentes dos meios urbanos. (Allen, 1982).

Constituída, em essência, por um aporte resistente (estrutura) e por um conjunto de componentes com função de vedação (telhado), podendo incluir forro e isolamento térmica, independentemente de seus padrões e atributos decorativos, e de sua forma, trata-se de um elemento altamente vulnerável (área de exposição às intempéries muito extensa, em comparação a outros elementos construtivos), sendo sua deterioração inevitável, caso não ocorram reparos adequados e manutenção preventiva periódica. (Ornstein; Roméro, 1992-b). Esses trabalhos de conservação são mais urgentes ainda, quando se trata de edifício de reconhecido valor histórico, tal como a Vila Penteado, tombada por Órgãos do Patrimônio como o Condephaat e o

Conpresp uma vez que a degradação da cobertura (umidade, poluição, infiltração de águas de chuvas associada a deslocamento de telhas, ataque das madeiras por cupins etc.) pode implicar na desintegração de outros materiais e elementos construtivos característicos e relevantes do edifício, tais como alvenarias, as madeiras estruturais (pisos, por exemplo), pinturas e outros elementos decorativos de época, externos e internos.

Via de regra - tal como se constatou no caso da cobertura da Vila Penteado (FAU-Maranhão), à época da recuperação do telhado (1991) -, a estabilidade estrutural das coberturas é suficiente, não apresentando problemas significativos de desempenho e manutenção. Na verdade, quando problemas desta ordem surgem, são normalmente decorrentes de deformações da estrutura principal e ou recalques de fundações (ex.: ardósia, no caso em estudo). Como eles são mais expostos às condições climáticas, como chuvas, radiação solar, vento, entre outros, tornam-se mais vulneráveis aos efeitos, devido às variações de clima, do que qualquer outro elemento da edificação: *“as consequências de uma pequena área com problemas na cobertura são normalmente mais desastrosas do que os efeitos de um defeito similar em uma mesma área em uma parede, por exemplo”* (Azevedo Jr., 1991, p. 07-01).

Foto 1: Vila Penteadó (FAU-Maranhão): Vista geral dos módulos dos telhados sendo reconstituídos (1º semestre de 1991)
Foto: Osvaldo Gomes da Silva



Assim é que telhas, calhas, condutores e outras peças complementares podem apresentar diversos processos patológicos, devido à exposição e ao uso de materiais e técnicas inadequados, detalhamento insuficiente do projeto, inspeção e gestão pouco adequada e não sistêmica das etapas de construção, e, por último, mas não menos importante, manutenção preventiva inexistente ou precária.

A seguir, são apresentadas as técnicas empregadas na reprodução do telhado da Vila Penteadó no decorrer de 1991, pois, em maior ou menor grau, vinha apresentando uma somatória de problemas, necessitando, portanto à época, de reparos urgentes, segundo laudos criteriosos e acompanhamento técnico-científico por especialistas no assunto.

A cobertura da Vila Penteadó: breve descrição

A Vila Penteadó foi projetada em 1901, pelo arquiteto Carlos Eckman, configurando-se no primeiro efetivo exemplar em estilo *Art Nouveau* (Lemos, 1985, p. 141), contemplando 90 anos de vida útil. (Homem, 1980; USP, 1985; Macedo, 1987).

A cobertura permanece, em sua essência, a mesma, sendo constituída de tesouras, vigas, terças, caibros e ripas de madeira (peroba-rosa e pinho-de-Riga), revestida por entelhamento de ardósia:



Foto 2: Vista de detalhe do forro de estuque e das patologias constatadas
Foto: Osvaldo Gomes da Silva

um xisto que pode ser fragmentado por lâminas cor cinza [caso da Vila Penteadó] ou azulada, cujo nome deriva de Ardy, cidade da Irlanda onde existiram grandes jazidas daquele material. Suas lâminas aparelhadas serviram em larga escala para cobertura de edifícios na Europa... (Corona; Lemos, 1989, p. 52)

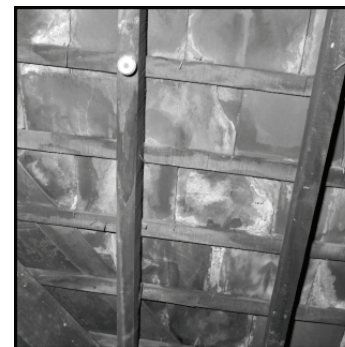
As peças complementares originais, quais sejam, rufos, espigões e rincões, são em cobre. Já o forro (Foto 2) é de estuque, com trama de fasquias (segundo Corona; Lemos, 1989, p. 216: “o mesmo que ripa, que sarrafo, que mata-junta, enfim, pedaço estreito e longo de uma tábua com diferentes usos nas edificações”).

Conforme pode ser apreciado no item cronologia das Etapas de Manutenção Corretiva deste trabalho, a cobertura descrita teve de sofrer reparos, principalmente para poder resgatá-la como elemento estanque e protegido contra infiltrações de água, o que, além de tratamento dos elementos originais, implicou na fixação de outros, novos e complementares, sem contudo, descaracterizá-la, enquanto componente arquitetônico de estilo historicamente marcante.

A necessidade de reconstituição da cobertura

No decorrer de 1991, a cobertura da Vila Penteadó foi reconstituída, especialmente devido às infiltrações generalizadas de águas de chuva, que vinha sofrendo

Foto 3: Vista inferior do entelhamento em ardósia, antes da reconstituição, demonstrando a degradação generalizada das peças
Foto: Osvaldo Gomes da Silva



nos últimos anos, com sérios prejuízos ao desempenho físico do edifício, a seu patrimônio histórico e a sua utilização. Os diagnósticos realizados por especialistas apontaram inúmeros aspectos patológicos a serem corrigidos. Foram mais significativos:

- Telhado de ardósia e peças complementares – de modo geral, ocorreu intenso movimento, deslocamento, quebra de telhas; calhas e condutores obstruídos com acúmulo de detritos e lançamento de objetos de edifícios vizinhos (note, na Foto 1, a intensa ocupação e a verticalização do entorno, nas últimas cinco ou seis décadas); de modo específico, as telhas de ardósia sofreram perda de impermeabilidade e resistência, devido à degradação por agentes químicos agressivos existentes na atmosfera, gases e vapores d’água, que se depositaram nas peças. De fato, a insuficiência de ventilação, possivelmente devido a limitações técnicas do período de construção, induziu a retenção de águas de chuvas agressivas nas junções das telhas, inviabilizando evaporações e, assim, provocando enfarinhamento e até mesmo escamamento de algumas peças (Foto 3). Entre as peças complementares, destacam-se os colchetes de cobre originais, usados para fixar as telhas à madeira, os quais oxidaram e desprenderam azinhavre, devido à presença de umidade, trazendo, como consequência, o apodrecimento da madeira em alguns pontos específicos de contato. Ainda, parcela dos rufos, espigões, rincões e calhas originais em chapas de cobre também foram substituídos, devido ao estado precário e/ou secção reduzida.



Foto 4: Vista interna do sótão em um dos módulos da cobertura: detalhe da estrutura em madeira constituída de tesouras, vigas, terças e caibros em bom estado
Foto: Osvaldo Gomes da Silva

- Forro de estuque – intensas e frequentes infiltrações de águas de chuva atingiram esses componentes, penetrando em sua argamassa e deslocando a trama das fasquias. Este fato prejudicou algumas das pinturas decorativas. Passados mais de vinte anos deste trabalho de recuperação e conservação nota-se que trecho destes forros voltou a sofrer desprendimento e queda, necessitando com urgência de novo restauro (ver Foto 2, anterior).

No que se refere à estrutura de madeira que sustenta o telhado, laudos técnicos indicaram que esses elementos se encontravam em bom estado, mesmo considerando o fato de que os inúmeros vazamentos existentes, antes da recuperação, poderiam colaborar na criação de ambiente propício à proliferação de fungos apodrecedores (Foto 4).

As características e cuidados no planejamento e na realização dos serviços

No planejamento e nas especificações dos serviços executados para a reconstituição da cobertura, foi realizado um cuidadoso levantamento do estado de conservação do edifício, com ênfase nos fatores deteriorantes que atuam nos materiais de construção, sendo esses serviços partes das atividades mais abrangentes de recuperação de um edifício (ex.: descupinização geral do edifício, recuperação de pinturas decorativas de vedações e forros etc.).

Esses levantamentos prévios incluíram a análise de ações do homem e de agentes físicos, químicos, biológicos e naturais (Silva, 1991), que vinham comprometendo o desempenho da cobertura. Esses estudos, realizados por especialistas e testes laboratoriais, nortearam, o projeto e as especificações, para a correta consecução dos serviços *in loco*.

Tendo em vista as características e as peculiaridades do edifício, os serviços em questão foram executados por módulo de telhado, o que possibilitou o uso contínuo e simultâneo do edifício, em suas atividades cotidianas, uma vez que abrigava como até hoje o faz o Programa de Pós-Graduação da FAUUSP. As principais etapas da obra, bem como as terapias adotadas como manutenção coletiva, foram documentadas com fotos e estão descritas no item que se segue².

Cronologia das etapas de manutenção corretiva

No início do ano de 1991, as instalações provisórias do canteiro de obras (escritório da empreiteira, espaços reservados a pequenos serviços e depósito de materiais) foram organizadas na parte posterior do edifício da Vila Penteado.

Um pequeno monta-cargas (elevador) foi acoplado junto à fachada posterior do edifício, possibilitando a elevação de compensados, mantas elastoméricas, telhas, ripas, acessórios, ferramentas em geral etc., até a cobertura.

Antes de se iniciar o serviço de reconstituição do telhado propriamente dito, foi feita, internamente, a proteção dos forros de estuque, fixando-se, com chapas de compensado interpoladas por placas de isopor, um escoramento. Este tipo de proteção foi adotado para evitar eventuais ferimentos das pinturas existentes em locais pré-mapeados, bem como riscos de desabamentos ou aos usuários do edifício. (Bruna, Ornstein, 1991,

p. 65, e croquis 5 e 6 do *Relatório de Vistoria Técnica*, elaborado pelo arq. Luiz de Andrade, 30/05/1990).

Ainda, como serviço preliminar, foi realizada a limpeza geral da parte do forro (interior do sótão), por aspiração mecânica, objetivando eliminar pó e detritos, não só para facilitar trabalhos seguintes de recomposição do telhado, mas também para eliminar restos de materiais moles lá jogados, que constituem campos férteis para a proliferação de insetos xilófagos.

A proteção provisória dos elementos de cobertura e do interior do edifício foi feita com lona plástica resistente, durante o período em que as telhas e ripas foram retiradas, para tratamento ou substituição no canteiro.

Conforme explicitado anteriormente, o desempenho da estrutura de madeira do telhado foi considerado satisfatório. Porém, devido aos inúmeros vazamentos que existiam antes dos reparos, foi realizado, como medida preventiva, o tratamento químico a base de pincel, nas peças de madeira do forro e de sustentação do telhado.

Dando início aos serviços, foram então fixadas chapas de compensado, sobre o encaibramento, como proteção da estrutura de madeira da cobertura. Mantiveram-se as tábuas corridas existentes sob os trechos em cobre do telhado.

A seguir, foi aplicada a proteção impermeabilizante da cobertura propriamente dita, sobre a superfície de madeira compensada, constituída de manta de asfalto elastomérico e borracha intercalada de tela poliéster, à base de, no mínimo, três demãos aplicadas a frio.

Este tipo de sistema impermeabilizante, viável a partir do desenvolvimento de asfaltos modificados com polímeros e elastômeros, desde que adequada e homogeneamente aplicado, apresentava diversas vantagens, em relação à aplicação convencional das mantas asfálticas. Destacam-se, entre elas: grande resistência e elasticidade; grande aderência aos substratos; baixa deformação permanente; excelente flexibilidade a baixa temperatura e ótima resistência ao escorrimento sob temperatura alta (Pirondi, 1988; Infante Filho, 1991).

Foto 5: Detalhe externo de módulo de telhado. Chapas de compensado impermeabilizadas e o novo ripado já fixado
Foto: Osvaldo Gomes da Silva



Uma vez concluída a impermeabilização, foi posicionado o novo ripado em peroba-rosa (Foto 5), pois os originais foram substituídos por elementos de mesmas dimensões e propriedades, face à necessidade de inserção de chapas de compensado e mantas asfálticas.

O aspecto mais importante da recuperação da cobertura foi, sem dúvida, o tratamento e/ou substituição (quando necessário) das telhas de ardósia, face à degradação acentuada de inúmeras peças. Como pode ser apreciado na Foto 1, em primeiro lugar, com a devida proteção provisória da estrutura de madeira da cobertura, por meio de lona plástica, as telhas de cada módulo foram removidas para que, no caso daquelas passíveis de tratamento (não quebradas ou excessivamente deterioradas), os operários executassem, no canteiro, a lavagem individual com água, sabão neutro e escova de aço macia, visando remoção da matéria desagregada (Foto 6). Após testes laboratoriais, com a utilização do produto em amostras de ardósia, aplicou-se o silicone metílico em todas as telhas originais reaproveitáveis, visto que este apresenta várias vantagens: redução de absorção de água, produção de aumento de massa, consolidação da peça e inalterabilidade da cor desta, quando exposta às intempéries e à radiação ultravioleta intensa.

Foram executados gabaritos com pregos, em que o operário dobra e ajusta com alicate, em forma de colchete, perfis de alumínio, para obter os ganchos (amontoados do lado esquerdo da peça de madeira na Foto 6) necessários à fixação adequada da telha ao ripado. Os



Foto 6: Canteiro de obras - ao fundo operários executando a lavagem individual das telhas, de acordo com especificações técnicas. À frente gabarito para dobradura de colchetes
Foto: Osvaldo Gomes da Silva

ganchos ou colchetes de alumínio substituíram aqueles originais de cobre, oxidados.

Complementando os elementos de fixação do telhado, foram também introduzidos calços circulares de neoprene (e = 10 mm), posicionados entre compensados e ripas e funcionando como espaçadores entre telhas e chapas de compensado, permitindo fácil ventilação permanente e evaporação d'água, eventualmente acumulada junto ou entre as peças de ardósia, aumentando, portanto, a vida útil destas. Ripas e calços de neoprene são fixados com pregos de aço galvanizado (Bruna, Ornstein, 1991 p. 69).

Na Foto 7, que se segue, pode-se ver local coberto, no canteiro de obras, onde ocorreu a secagem natural das telhas tratadas, antes do reassentamento da cobertura.

Na foto 8, a seguir, pode-se visualizar o operário distribuindo e ajustando os ganchos de alumínio, visando a fixação de telhas no ripado, segundo o sistema "capa" e "canal" original.

Considerando-se o conjunto de módulos de telhado da Vila Penteado, no mínimo cerca de 20% das telhas originais não se encontravam em condições de reaproveitamento, mesmo que pré-tratadas, sendo substituídas por peças de ardósia provenientes de jazidas selecionadas em Minas Gerais, próximas a Belo Horizonte. O maior condicionante nessa substituição foi encontrar telhas novas de ardósia com a mesma espessura das originais remanescentes.

Foto 7: A secagem natural das telhas pré-tratadas foi realizada por um período de 24 horas, antes da posição definitiva na cobertura
Foto: Osvaldo Gomes da Silva



Presente e futuro da cobertura da Vila Penteadó: a manutenção preventiva

A manutenção corretiva, descrita no item anterior, pode perder em eficiência, caso não seja acompanhada por um programa cíclico de manutenção preventiva (Bruna, Ornstein, 1991), visando evitar que a cobertura da Vila Penteadó volte a apresentar níveis de desempenho aquém do mínimo necessário para a prestação de sua integridade física e das características históricas arquitetônicas do edifício como um todo (Sweetser, 1978). Para o estabelecimento deste programa de manutenção preventiva, deve-se elaborar um “projeto de conservação da cobertura a ser preservada”, que considere, do ponto de vista técnico construtivo, os seguintes aspectos (Silva, 1991, p. 29):

- Inspeção cuidadosa e registro regular dos problemas identificados e das soluções adotadas, utilizando permanentemente os documentos gráficos e escritos relativos ao projeto e às intervenções realizadas, atualização esta sempre acompanhada de registro fotográfico;

- Elaboração de memorial de especificações técnicas, contemplando roteiro e procedimentos a serem adotados nas inspeções, bem como no encaminhamento das soluções, sobretudo no que diz respeito aos créditos de seleção de mão de obra (que poderá ser compatível com o grau de complexidade de intervenção da proposta) e dos materiais a serem adotados – em particular quanto àqueles alternados e substitutivos, quando o original não puder ser encontrado;



Foto 8: Posicionamento dos novos colchetes (de alumínio) nas ripas, para fixação das telhas de ardósia
Foto: Osvaldo Gomes da Silva

- Treinamento regular e cuidadoso da equipe técnica responsável pela manutenção e guarda do edifício, no sentido da compreensão de “como zelar” por seu desempenho adequado, e que medidas adotar face aos problemas específicos que possam ter origem durante sua vida útil;

- Atenção, por parte da equipe de manutenção e guarda do edifício, para as observações e comentários dos usuários (leigos ou não), visando colher contribuições para detecção sistemática do surgimento eventual de novas deficiências e patologias (Ornstein; Romero, 1992-a). No caso, uma vez que seus usuários são, em sua maioria, profissionais da área de Arquitetura, a colaboração pode ser particularmente útil;

- Conscientização da população residente nos edifícios circunvizinhos, enfatizando, por meio de folhetos explicativos, a importância histórica do edifício em si e para o bairro em que moram (Higienópolis), procurando reduzir o lançamento de objetos e detritos na cobertura da Vila Penteadó.

Os especialistas no assunto indicam ser a cobertura de um edifício histórico, o elemento construtivo que exige o maior número de inspeções regulares durante a manutenção, recomendando o seguinte esquema (Azevedo Jr., 1990; Silva, 1991):

- (a) Inspeção constante: da cobertura em geral (por exemplo, quanto ao deslocamento de telhas e lançamento de objetos de edifícios vizinhos) e das calhas de escoamento das águas pluviais, sempre após fortes chuvas (por exemplo, quanto à obstrução por detritos);

- (b) Inspeção semestral: da cobertura e das calhas, substituindo partes danificadas (por exemplo, telhas quebradas);

- (c) Inspeção quinquenal: nesta inspeção, de longo prazo, a cobertura é verificada dentro da inspeção geral do edifício, incluindo o diagnóstico do estado de conservação e inspeção de todos os serviços de manutenção realizados anteriormente (a) e (b).

Via de regra, a implementação de um programa de manutenção preventiva minimiza ou até evita as manutenções corretivas, ou seja, os reparos urgentes, com custos elevados.

Atualmente, passadas várias décadas da execução destes serviços de grande porte para a recuperação da cobertura, há de fato necessidade de sua constante inspeção, para que não haja deslocamento de telhas e consequentes infiltrações de águas de chuva, a limpeza de calhas e de coletores de águas pluviais e a recuperação e a reconstituição dos forros de estuque, lembrando que também foram substituídas as calhas na década de 1990. Há ainda a necessidade de projetos e trabalhos de recuperação do edifício sob uma ótica integrada que busque soluções para restauro de fachadas, das instalações elétricas e hidráulicas e sistemas de vozes e dados e incorpore com urgência os quesitos de segurança contra incêndio e de acessibilidade. Estas não são tarefas triviais devido à fragilidade do edifício e a sua importância para a cidade e a história de nossa arquitetura, mas são desafios a serem enfrentados para que a Vila Penteadó volte a ter a qualidade arquitetônica e construtiva com a qual foi concebida no início do século XX.

Notas

¹ Os documentos mais significativos que nortearam os serviços de reconstituição do telhado da Vila Penteadó e sua fiscalização durante o ano de 1991, bem como deram suporte a este texto, foram (a): Memorial de Especificações Técnicas elaborado pelo arquiteto prof. Luiz de Andrade; (b) Relatório de Vistoria Técnica, também elaborado pelo arquiteto prof. Luiz Dias de Andrade (30/05/1990); (c) Relatório produzido pelos arquitetos Regina Tirello e Miguel Langella Neto, CPC – Comissão do Patrimônio

Cultural (09/06/1990); (d) Relatório diagnóstico do estado de conservação das estruturas e componentes de madeira, produzido por firma especializada.

² A documentação visual constante deste trabalho foi obtida com apoio e acompanhamento dos arquitetos Regina Tirello e Miguel Langella Neto - CPC (Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária). As fotos foram produzidas pelo LRVA – Laboratórios de Recursos Audiovisuais da FAUUSP, por Roberto Bogo e Osvaldo Gomes e Silva.

³ Atualmente, são responsáveis pelos trabalhos de arquitetura e manutenção da Vila Penteadó, os docentes FAUUSP arquitetos Antonio Carlos Barossi e Helena Aparecida Ayoub Silva.

Bibliografia

- ALLEN, Edward. *Cómo funciona un edificio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1982.
- AZEREDO JR., Hélio Alves de (coord.) *Manual técnico de manutenção e recuperação*. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação – FDE, 1990.
- BRUNA, Gilda C.; ORNSTEIN, Sheila Walbe. *Reconstituição da cobertura da Vila Penteadó (FAU-Maranhão): Cronologia didática de um canteiro de obras*. In.: *Sinopses* 16. São Paulo: FAUUSP, dezembro de 1991. p. 63-71.
- CORONA, Eduardo; LEMOS Carlos A. C. *Dicionário da arquitetura brasileira*. São Paulo: Editora e Distribuidora Art Show Books, 1989.
- HOMEM, Maria Cecília Naclério. *Higienópolis: Grandeza e decadência de um bairro paulistano*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1980.
- INFANTE FILHO, Rolando. *Asfaltos modificados com polímeros e elastômeros*. In.: *Impermeabilizar*. São Paulo: Placa Editora Técnica, jun. 1991. p. 24-27.
- LEMOS, A. C. *Alvenaria burguesa*. São Paulo: Nobel, 1985.
- MACEDO, Silvio Soares. *Higienópolis e arredores: Processo de mutação da paisagem urbana*. São Paulo: Edusp/Pini, 1987.
- ORNSTEIN, Sheila Walbe; ROMÉRO, Macedo de Andrade (colaborador). *Avaliação pós-ocupação do ambiente construído*. São Paulo: Studio Nobel/Editora da USP, 1992. (a).
- ORNSTEIN, Sheila Walbe; ROMÉRO, Marcelo de Andrade (coord.). *Dossiê da construção do edifício*. São Paulo: FAUUSP, 1992 (2ª edição). (b).

PIRONDI, Zeno. *Manual prático da impermeabilização e da isolamento térmica*. São Paulo: IBI, Pini, 1988.

SILVA, Luiz Eduardo Pinheiro da (coord.). *Manual de obras em especificações preservadas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes/ Departamento Geral de Patrimônio Cultural, 1991 (vol. 1).

SWEETSER, Sarah M. Roofing for Historic Buildings. In.: *Preservation Briefs*. 4. Washington, D.C., USA, U.S. Department of the Interior, National Park Service, Preservation Assistance Division, fev. 1978.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *O espaço da USP: Presente e futuro*. São Paulo: Prefeitura da Cidade Universitária, 1985.

Nota do Editor:

Publicado anteriormente em *Boletim Técnico*, n. 3 Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 1993. Nesta versão, foram feitas pequenas alterações e/ou atualizações.

Sheila Walbe Ornstein

Professora titular do Departamento de Tecnologia da Arquitetura e orientadora no Programa de Pós-Graduação da FAUUSP. Atualmente é também diretora do Museu Paulista da USP.

Gilda Collet Bruna

Professora titular do Departamento de Projeto da FAUUSP, aposentada. Atualmente professora do Mackenzie.

A VILA PENTEADO ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS DAS OBRAS DE PRESERVAÇÃO

João Roberto Leme Simões



A necessidade de preservação e restauração da Vila Penteado

O casarão situado no número 88 da rua Maranhão, no bairro de Higienópolis, conhecido como Vila Penteado, segundo registros, foi doado, em 1947, pela família do Conde Antônio Álvares Penteado à FAUUSP. Em seu espaço físico, a faculdade instalou seu complexo acadêmico.

Permaneceu nesse edifício, exemplo erudito do estilo *art nouveau*, projetado pelo arquiteto Carlos Ekman, até o final dos anos 60, ocasião em que transfere suas instalações para o novo edifício na Cidade Universitária “Armando de Salles Oliveira”, Butantã, Universidade de São Paulo.

Com essa transferência, ocorrida em 1969, o casarão fica com sua utilização restrita a algumas atividades da faculdade, sendo que, em 1973, tem um novo alento por tornar-se sede dos cursos de pós-graduação da faculdade.

Com o passar dos anos (período de 69 a 73), suas áreas físicas sofrem um desgaste natural, motivado pela falta de manutenção e preservação compatíveis e necessárias, o que não acontecia anteriormente, pela intensidade de seu uso, pois sua manutenção preventiva e corretiva se fazia sentir.

O uso das áreas pelo corpo docente, discente e administrativo da pós-graduação reforça a necessidade de

colocar seus espaços em condições normais para a realização das atividades didático-pedagógico-administrativas, aliada à necessidade de se preservar e restaurar um bem histórico.

No entanto, esta ação fica cerceada pelas crescentes limitações orçamentárias na Universidade. A partir dos anos 70, motivada por essa carência de recursos e pela insensibilidade dos órgãos públicos em geral, acentua-se a falta da realização de obras de manutenção e preservação do bem público.

Os recursos financeiros oferecidos, em que pesem o esforço e a compreensão da USP, foram até a presente data insuficientes, tornando-se necessário o despertar de uma nova consciência, para a preservação efetiva de seu patrimônio. Para isso, é preciso um maior apoio, não somente por parte do governo estadual, mas também da iniciativa privada, destacando-se, principalmente, as pessoas de posses, que usufruíram direta ou indiretamente dos seus benefícios.

Faz-se mister equilibrar as dotações orçamentárias das instituições públicas de maneira mais racional, para que as obras novas sejam executadas, e aquelas já em uso sejam conservadas e mantidas, num processo constante de preservação e manutenção.

Para tanto, os órgãos constituídos, no caso específico, a Comissão de Patrimônio Cultural da USP (CPC), a FAUUSP, o Fundo de Construção da USP (Fundusp), a

Prefeitura da Cuaso, o Fundusp e outras entidades devem prever recursos financeiros compatíveis, bem como a produção de manuais técnicos ligados às terapias preventivas e corretivas das patologias construtivas existentes em seus bens patrimoniais. Aliando-se a estes pormenores, deve executar projetos específicos e promover a formação e treinamento de profissionais, para enfrentar os desafios, em destaque a Vila Penteado.

Problemas técnicos vivenciados na Vila Penteado

Vivenciamos os problemas técnicos nesse edifício a partir do início dos anos 80, ocasião em que participamos do levantamento e diagnóstico de suas deficiências construtivas, vinculadas à execução de novas esquadrias de madeira do pavimento superior e recuperação das existentes no térreo, do conserto dos vários pontos onde as argamassas de revestimentos de fachada se encontravam comprometidas, bem como dos consertos parciais no telhado da cobertura.

Em 1990/91, vivenciamos os problemas ligados à preservação e restauração do total da cobertura da Vila Penteado. Nas situações elencadas, participamos do preparo dos elementos para a execução das obras, objetivando a contratação de pessoal técnico especializado, para a elaboração dos projetos e especificações técnicas e prestação de assistência à execução das mesmas.

Face à importância e à complexidade dos dados que envolvem a área de preservação e restauro, participamos de outras situações, no aspecto didático-administrativo e de prestação de serviços técnicos profissionais.

No aspecto administrativo, como integrante do corpo técnico do Fundusp, dirigido na época pelo professor Geraldo Gomes Serra; na assistência à contratação da Consultoria e Serviços Ltda (Tecnomad) pela prefeitura da Cuaso, vinculada aos serviços de diagnóstico do “Estado de Conservação das Estruturas e Componentes de Madeira do Edifício” em questão. Participamos também na preparação dos elementos de projetos,

especificações técnicas, custos, editais de licitação, contratação e assistência técnica à realização dos serviços e obras realizadas.

Nesse universo de ações, enfatizaremos os elementos vinculados às especificações técnicas e custos desses serviços e obras, realizadas em diversos períodos e destinadas a sanar os problemas técnicos enfatizados, face a sua importância.

Especificações técnicas e custos históricos nas obras da Vila Penteado

As especificações técnicas estão vinculadas aos elementos do plano do edifício, cuja abordagem se insere no memorial do projeto. Estão, portanto, inseridas no “Memorial de Especificações Técnicas”, que, por sua vez, integra o plano geral do projeto/obra, complementando sua parte gráfica. Constitui, em síntese, a descrição pormenorizada dos materiais, das técnicas para execução de serviços e obras, de maneira a impedir a “dubiedade de interpretação”, relatando fatos, indicando as espécies, características e a consequente maneira de fazer. Retrata, portanto, a técnica necessária e suficiente segundo as normas técnicas ditadas basicamente pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

Na construção de edifícios, todo material, serviço ou obra devem ser acompanhados de suas especificações técnicas, por meio de peças escritas ou gráficas.

Os principais objetivos das especificações devem estar presentes na produção do espaço criado e construído; dentre esses objetivos, que, por sua vez, foram considerados nas obras da Vila Penteado, podemos enfatizar aqueles que balizam a importância das especificações:

- descrever a finalidade, composição, desempenho dos materiais, técnicas, mão de obra e equipamentos;
- colocar em linguagem comum e acessível todos os pormenores, representando, portanto, o arquiteto e o engenheiro, com sua presença na obra;
- produzir documento, no qual estará baseado o contrato de execução da obra, possibilitando aceitação e/ou rejeição de qualquer material, serviço ou obra;

- preservar a qualidade dos elementos projetados e executados, garantindo o “mínimo bom” desempenho técnico, no decorrer da execução e uso da obra.

Todos estes pormenores foram considerados, nas especificações das obras de manutenção, preservação e restauro da Vila Penteado, servindo, inclusive, como referência a obras similares.

Especificações técnicas de obras recentes da Vila Penteado

Participamos da elaboração das especificações técnicas, vinculadas aos problemas construtivos já referidos, conforme segue:

- I – Reparos, restauração da caixilharia de madeira existente e execução de novas venezianas;
- II – Reparos na argamassa de revestimento externo e pintura de edifício;
- III – Diagnóstico do estado de conservação das estruturas e componentes de madeira;
- IV – Substituição da fiação elétrica no porão do edifício;
- V – Vistoria e assessoria técnica para restauro da cobertura;
- VI – Obras de restauro para recomposição da cobertura.

A seguir, as especificações técnicas dos itens I a VI, conforme foram apresentadas às firmas, objetivando-se a execução dos serviços e obras, sendo que os custos e as condições de pagamento se modificavam, tendo em vista a especificidade de cada licitação:

I. Especificações técnicas para “Reparos, execução de restauração da caixilharia de madeira existente e execução de novas venezianas – Pavimento Superior”

1. Especificações gerais

Os materiais, as técnicas e a mão de obra a ser utilizada, no fornecimento e instalação das esquadrias (venezianas) no prédio em referência, deverão ser especializados, visto tratar-se de prédio tombado pelo Fundusp.

As especificações técnicas deverão obedecer às especificações do Manual Técnico do DOP e às condições impostas para execução dos serviços de restauração e preservação de obras tombadas.

Estas especificações gerais (item I. 1) fazem parte de todas as especificações de serviços e obras da Vila Penteado, visto tratar-se de edifício tombado pelo Condepehaat.

2. Especificações Técnicas

Esquadrias (venezianas)

- Fornecer e instalar 33 (trinta e três) vãos de esquadrias (venezianas), de medidas diversas, variando de 1,00 x 2,70 a 1,30 x 2,90 m.
- A madeira empregada deverá ser de lei, mogno, de 1ª qualidade, seca em estufa durante um período não inferior a 30 (trinta) dias. A espessura deverá ser de 36 mm, e a largura do requadro, de 10 cm.
- A execução das esquadrias deverá obedecer às dimensões e detalhes das existentes no edifício, bem como seguir o projeto executivo das mesmas, elaborado pelo professor Carlos Alberto Cerqueira Lemos.
- As dobradiças e parafusos deverão também ser iguais aos modelos existentes no edifício. As dobradiças deverão ser de ferro batido comum, e os parafusos, de latão.
- Ficam excluídos do fornecimento as cremonas.
- As firmas (empresas) licitantes deverão vistoriar a obra, obter e conferir medidas no local da mesma.

Custo, condições de pagamento e caução

A firma vencedora e/ou interessada receberá a importância global de CR\$ 146.899.990,00, base: nov. 85, em 3 (três) parcelas, cujas datas terão como início a assinatura da Ordem de Serviço (O.S.), conforme segue:

1ª parcela – de CR\$ 58.759.996,20, mediante fornecimento e colocação de 13 (treze) venezianas com as respectivas dobradiças e parafusos, após 20 (vinte) dias corridos da O.S.;

2ª parcela – de CR\$ 44.069.997,00, mediante fornecimento e colocação de 10 (dez) venezianas com pertences completos (dobradiças e parafusos), após 50 (cinquenta) dias corridos da O.S.;

3ª parcela – de CR\$ 44.069.997,00, mediante fornecimento e colocação com todos os seus pertences, das 10 (dez) restantes venezianas e entrega definitiva dos serviços contratados e recebidos pela fiscalização da FAUUSP.

A contratada (vencedora da licitação) fica dispensada do recolhimento da caução, nos termos do artigo 39, da lei 89, de 24/12/77.

3. Prazo de entrega dos serviços e fiscalização

O prazo para execução e entrega dos serviços é de 90 (noventa) dias corridos, a contar da data da assinatura da O.S.

A fiscalização e recebimento dos serviços ficará a cargo do representante da Comissão Especial designada pela diretoria da FAUUSP.

4. Garantia dos serviços e aceitação

Caberá a firma vencedora:

Comprometer-se a executar e entregar os serviços dentro do prazo estipulado de 90 (noventa) dias, consertar, reparar e indenizar quaisquer danos causados aos próprios da faculdade.

Providenciar alojamento, andaimes, ferramentas, guarda de materiais, remoção de entulhos, manter a limpeza e a segurança da obra.

Aceitar a O.S., em todos os seus termos, submetendo-se às disposições legais vigentes, bem como aos preceitos relativos aos encargos sociais, seguros, contribuições previdenciárias, pagamentos de impostos e taxas de quaisquer natureza oriundos da O.S. em questão.

II. Especificações técnicas para execução dos “Reparos na Argamassa de Revestimento, na Cobertura e Pintura Externa do Edifício”

1. Especificações gerais

Os materiais, técnicas e mão de obra para a realização dos serviços em questão deverão ser especializados, por tratar-se de edifício tombado pelo Fundusp, devendo obe-

decer às especificações do Manual de DOP, para obras de restauro e preservação.

2. Especificações técnicas

Reparos da Argamassa de Revestimento das Fachadas

- Toda a argamassa de revestimento externa (massa grossa e fina) deverá ser previamente vistoriada, detectando-se as áreas em que se encontra solta da alvenaria de vedação.
- Remover as áreas das argamassas soltas comprometidas e refazê-las com chapisco no traço de 1:3 (cimento e areia); após, aplicar massa grossa e fina, respectivamente nos traços: 1:5 (cal e areia média lavada) e oito latas dessa argamassa (1:5), adicionando-se à mesma uma lata de cimento. Esses traços foram definidos após pesquisa junto ao IPT, face ao material utilizado e existente nas paredes.
- A técnica a ser utilizada, após a remoção das áreas comprometidas, referidas no item acima, deverá ser:
 - molhar essas áreas com água, após, chapiscar com cimento e areia na proporção de 1:3 e executar a massa grossa e fina nos traços já referidos, de forma que as junções entre a argamassa velha (que não estava solta) e a nova fiquem imperceptíveis. Para tanto, utilizar mão de obra especializada, bem como equipamento (desempenadeira de madeira e de feltro).

Pintura externa

- Raspar toda a pintura externa com escova de aço, de maneira a uniformizar toda a superfície de revestimento das 4 (quatro) fachadas.
- Lavar com esguicho e água limpa as fachadas, após execução do item acima.
- Pintar as paredes com caiação, em 4 (quatro) demãos, utilizando-se brocha e tinta, na dosagem recomendada pelo SPHAM, de maneira a manter a mesma cor e textura original, conforme prospecção feita pelo IPT.
- Pintura dos gradis e caixilharia – limpar e lixar todos os gradis de ferro, após, dar uma demão de zarcão e 3 (três) de esmalte meio fosco na cor bege original.
- Vidros – remover toda a massa de vidraceiro e os respectivos vidros quebrados. Após, recolocá-los, nas dimensões e espessuras anteriormente existentes.

- Critérios de medição – por m² (metro quadrado) desenvolvido, destacando-se os vãos com áreas maiores que 2 m², segundo o Manual Técnico do DOP.

- Os andaimes correrão às expensas da firma vencedora.

Ao findar a pintura, toda a área situada no entorno das paredes externas deverá ser entregue desobstruída e limpa.

Reparos na cobertura

- Os licitantes deverão vistoriar todo o sistema de estrutura da cobertura, bem como a cobertura propriamente dita (telhamento), calhas e condutores.
- As telhas de ardósia quebradas e os ganchos de latão destinados à fixação deverão ser substituídos por material idêntico ao depositado nos porões da própria obra.
- O madeiramento, componente da estrutura da cobertura, comprometido por rachaduras, fissuras, envergamento (peças fletidas) e ataques de cupim deverá ser substituído.
- Proteger com lona plástica as áreas em que as telhas serão substituídas, visando evitar entrada de águas de chuva.
- As calhas e condutores comprometidos deverão, dentro do possível, ser recuperados e/ou executados novos, nas mesmas medidas e perfis (corte). Utilizar, para tanto, solda elétrica e braçadeiras de chapa galvanizada, para fixação.
- Critérios de medição das telhas: por unidade trocada, madeiramento por ml (metro linear) e calhas e condutores também por ml.

3. Custo e condições de pagamento e caução

A firma vencedora e ou contratada para executar os serviços referidos nos itens anteriores receberá a importância global de CR\$ 604.374,50 (mês base: abril de 1986). Não haverá reajuste.

Condições de Pagamento – os serviços serão pagos em 5 (cinco) parcelas, a saber: a 1ª no início dos trabalhos, no valor de CR\$ 134.374,00; as três seguintes no valor de CR\$ 136.666,00, cada uma; e a última no valor de CR\$ 60.000,00, contra a entrega e recebimento dos serviços;

A contratada fica dispensada do recolhimento da caução, nos termos do Art. 39 da Lei 89, de 24/10/77.

4. Prazo e fiscalização

O prazo para execução e entrega dos serviços em questão será de 180 (cento e oitenta) dias corridos, a partir da O.S. emitida pela FAUUSP.

A fiscalização e o recebimento dos serviços estarão a cargo dos representantes da Comissão Especial, designada pela Diretoria da FAUUSP, e de técnico do SPHAM.

5. Garantia e aceitação dos serviços

Caberá a firma contratada:

Garantir os serviços executados pelo prazo de 1 (um) ano, a partir da entrega e recebimento dos mesmos.

Executar e entregar os serviços dentro do prazo contratual, explicitado no item II. 4., bem como as imperfeições surgidas após a entrega dos serviços.

Responsabilizar-se e providenciar alojamento, andaimes, ferramentas, guarda de materiais, remoção de entulhos, limpeza permanente e segurança da obra dentro das Normas de Segurança do Trabalho.

Aceitar os termos da O.S. dentro das exigências específicas e legislação vigente.

III. Especificações Técnicas para realização dos “Serviços de Diagnóstico do Estado de Conservação das Estruturas e Componentes de Madeira do Edifício Vila Penteado - FAUUSP”

1. Especificações gerais

Os serviços a serem executados compõem-se de:

Avaliação do estado de sanidade biológica do madeiramento, de forma a poder constatar o ataque de possíveis agentes deterioradores da madeira, como:

Cupins subterrâneos

- Realizar a prospecção das áreas externas do prédio, árvores dos jardins existentes no terreno (lote), edícula, caixa da chave elétrica geral de entrada de energia e áreas complementares.
- Realizar serviços análogos ao item acima, no interior do edifício, pavimentos térreo e superior, bem como nos módulos (espaços) do porão.

Para tanto, os pisos, paredes e tetos deverão sofrer prospecção especializada.

Cupins de madeira seca

- Realizar prospecção dos cupins em referência nos diversos módulos (setores/áreas) que compõem a estrutura da cobertura, com ênfase para as peças de madeiramento do forro, composto por: calços, tábuas de passarela, sarrafos para fixação das instalações elétricas e outras madeiras “moles”.
- Idem quanto às áreas internas e externas do edifício, particularizando-se as peças de madeira que compõem os sistemas de: vedos (painéis divisórios), vãos (portas, janelas e venezianas, com respectivos detalhes complementares, como sóculos, rodapés, peitoris, molduras etc.) e todos os paramentos (lambris de madeira).

Fungos apodrecedores

- Realizar, por meio de técnicas especializadas, a prospecção de fungos apodrecedores no madeiramento (geral) da cobertura, em decorrência da penetração de água, provocada pelos vazamentos do telhado.
- Idem quanto aos forros, pelos mesmos motivos, com destaque para as regiões das águas-furtadas, frechais, calhas, condutores e áreas da caixa d’água.
- Idem quanto à cobertura e teto dos alpendres externos do edifício.
- Recomenda-se que as técnicas a serem utilizadas nestas prospecções, coleta de amostras e outros pormenores não impliquem em danos comprometedores às peças.

Identificação das madeiras

Face à necessidade de diagnosticar as patologias e as consequentes terapias (tratamento) das madeiras existentes no edifício, solicita-se a identificação das mesmas, conforme segue:

- Identificar, por amostragem, inspeção e análise macroscópica, as madeiras das estruturas de piso e cobertura do edifício, coletadas durante a inspeção, nas seguintes áreas:
- Estrutura da cobertura – (tesouras e terças, caibros e ripas, forro, barroteamento do forro do porão).
- Estrutura dos pisos – (barroteamento, assoalho e barroteamento do forro do porão).

- Componentes não estruturais – (as escadas – degraus, estrutura portante, corrimão, lambril, banco e guarda-corpo).
- Idem quanto aos componentes não estruturais e decorativos do edifício, observando-se cuidado extremo na coleta de amostras, para não comprometer as áreas pesquisadas.

A empresa vencedora para a execução destes serviços - objeto desta Carta Convite n. 464/89, Proc. n. 89.1.2241.49.8, emitida pelos órgãos técnicos -, Serviço de Engenharia da Prefeitura da Cidade Universitária, deverá apresentar documentação comprobatória do exercício de suas atividades técnicas.

Ao findar seus serviços, deverá emitir “Relatório Circunstanciado” composto de:

Serviços executados, contendo:

- Avaliação do Estado de Sanidade Biológica do Madeiramento, com respectivos cupins subterrâneos, de madeira seca e fungos apodrecedores, compreendendo a(s):

Identificação dos insetos

- Recomendações para controle, com ênfase para o tratamento químico do solo e das madeiras, de forma a estabelecer ações que impeçam o contato da água com o madeiramento. Evitar o uso de madeiras com baixo grau de durabilidade e ausência de tratamento.

Identificação dos materiais

- Avaliação do sistema estrutural, contendo descrição da estrutura e inspeção pormenorizada dos componentes.
- Resultados obtidos – dos pisos, telhados.
- Conclusões – o relatório em questão deverá vir acompanhado de desenhos (elementos gráficos) indicativos do posicionamento dos problemas existentes.

3. Custo e condições de pagamento

A firma executora receberá a importância de CR\$ 50.000,00, reajustável conforme portaria 27.133, de 26/06/87, (custo histórico, base: nov./90).

Condições de pagamento: em 3 (três) parcelas, após entrega dos elementos contidos no item 4 (a seguir).

4. Prazos e fiscalização

O prazo para execução dos serviços será de 40 (quarenta) dias, sendo 10 (dez) dias para Avaliação do Estado de Sanidade Biológica; 15 (quinze) dias para Identificação Botânica do Madeiramento existente no edifício.

A fiscalização e o recebimento dos serviços estarão a cargo do Departamento de Engenharia da Prefeitura da Cuaso.

IV. Especificações técnicas para execução dos serviços de manutenção, preservação e substituição da fiação elétrica no porão do edifício Vila Penteado

1. Especificações gerais

As especificações em questão tiveram como origem a precariedade que os serviços públicos dispensam à manutenção e preservação de seus bens materiais, bem como as inúmeras solicitações da Diretoria FAUUSP, junto ao Fundusp e à Prefeitura da Cuaso, durante os anos 90 e 91.

A estes pormenores, acrescenta-se também o alerta, por parte do SPHAN, apresentado em relatório sumário, sobre os riscos de incêndio a que o edifício está sujeito, tornando-se, portanto, necessária e urgente a preservação da segurança do mesmo.

2. Especificações técnicas

Os serviços a serem executados deverão estar de acordo com o desenho n. 35.316 do Fundusp, a fim de colocar o porão do edifício em condições de segurança, conforme segue:

- Substituir eletrodutos e caixas de ferro que se encontram em mau estado de conservação.
- Instalar novos eletrodutos e caixas de passagens, a fim de facilitar o caminhamento da fiação.
- Substituir e completar os seguintes materiais: Interruptores (simples e em paralelo) = 19 Tomadas e placas – (4x2 e 4x4) = 48

Soquetes e luminárias fluorescentes:

Tipos: F.3x40w/2x40w/1x20w com reator AFP 127V = 21

Globos de vidro tipo *drops* com lâmpada de 60w, 100w e 200w = 19

Caixas complementares de 4x4 e 4x2 = 71

Eletrodutos PVC de ½” e ¾” = 275 ml

Fiação antichama de 1,5 mm, 2,5 mm, 4,0 e 10,0 mm = 1.150 ml

Substituir um quadro com chave geral de 2x30 A para 12 disjuntores e um centro para seis disjuntores.

3. Custos, prazos, condições de pagamento e fiscalização

- Os custos para este serviço, incluindo-se fornecimento dos materiais, mão de obra especializada, administração técnica, despesas decorrentes de obrigações sociais, transportes e equipamentos são de CR\$ 321.670,20 (base de jun./1990).
- O prazo para execução destes serviços é de 30 (trinta) dias corridos, após emissão da O.S.
- Condições de pagamento – em uma só parcela, no valor acima mencionado, após o término e recebimento dos serviços.

A fiscalização será exercida por técnicos do Fundusp, vinculados a seu setor de Eletricidade, e representante da FAUUSP.

V. Vistoria e Assessoria Técnica para Restauro da Cobertura da Vila Penteado

1. Especificações gerais

Face às características peculiares do edifício, o Fundusp, por intermédio de seus órgãos diretivos, optou por convidar o arquiteto Antônio Luiz Dias de Andrade, professor da FAUUSP e membro do corpo técnico do SPHAN, para prestar esses serviços, por tratar-se de profissional da área em questão.

2. Especificações Técnicas

Deverá o contratado fornecer especificações técnicas com detalhes construtivos do que segue:

- Instalação do canteiro de obras;
- Montagem dos andaimes internos e externos, contendo inclusive torres e monta-cargas;
- Escoramento dos forros de estuque nos locais onde os mesmos se encontrem danificados;
- Remoção dos detritos e limpeza do desvão da cobertura, por aspiração mecânica;
- Superfícies de proteção para os forros de estuque, até a recomposição completa da cobertura do edifício.
- Fornecer as especificações técnicas qualitativas e quantitativas da Recomposição do Entelhamento, com os seguintes detalhes construtivos:
- Remoção do sistema de rufos e chapas de cobre de proteção dos espigões e cumeeiras;
- Remoção das telhas de ardósia e respectivo transporte para o canteiro;
- Idem quanto ao ripamento, prevendo-se, inclusive, seu reaproveitamento;
- Proteção provisória de toda (ou parcial) a cobertura contra as chuvas;
- Materiais e técnicas para lavagem das telhas de ardósia;
- Materiais e técnicas para tratamento individual das telhas de ardósia, objetivando-se aumentar sua resistência às intempéries, chuvas ácidas e outros elementos agressivos;
- Materiais e técnicas específicas para tratamento químico das madeiras da cobertura e forro, com ênfase para o sistema de estrutura de sustentação das mesmas;
- Idem quanto às superfícies de proteção à cobertura, aplicada sobre o encaibramento;
- Proteção das superfícies acima referidas por substâncias químicas à base de elastômeros;
- Reassentamento do ripamento e telhas de ardósia, para recomposição plena da cobertura;
- Idem quanto ao reassentamento dos rufos, espigões, rincões, calhas e condutores, em observância às condições e características originais;

Caberá ao contratado fornecer elementos técnicos vinculados aos serviços complementares, nos aspectos qualitativos e quantitativos, a saber:

- Limpeza e desobstrução das calhas e condutores e cuidados especiais a serem adotados;
- Revisão, limpeza, pintura e refixação da estrutura metálica de suporte das claraboias e da grade de proteção;
- Revisão das coberturas superiores dos corpos laterais do edifício, em chapas de cobre, sobre estrutura de madeira (tabuado), incluindo-se calhas e condutores.

3. Custo e condições de pagamento

O contratado receberá, pelos serviços prestados, a importância de CR\$ 350.000,00, correspondente a 100 (cem) horas de atividade, à razão de CR\$ 3.500,00/hora técnica. Trata-se de um custo histórico, com base em junho de 1990 – Preço Fundusp.

Os pagamentos serão feitos em duas parcelas iguais de CR\$ 175.000,00, a 30 e 60 dias corridos, após a emissão da O.S. pelo Fundusp.

4. Prazo e fiscalização

O prazo para a prestação desta Consultoria Técnica, para execução dos serviços de restauração e conservação do edifício, será de 60 (sessenta) dias corridos, devendo, no prazo de 30 (trinta) dias, ser apresentado um Relatório Preliminar e, ao findar o prazo global, o Relatório Final.

A fiscalização se processará por intermédio de técnicos do Deptº de Projeto do Fundusp, com assessoria de técnicos da Comissão de Patrimônio Cultural da (CPC-USP).

5. Garantia e aceitação dos serviços

O contratado se compromete a prestar os serviços e fornecer os relatórios, de acordo com os preceitos estabelecidos para obras do gênero, tombadas pelo Fundusp, representativas do Patrimônio Cultural. Portanto os produtos a serem entregues devem apresentar a qualidade e a garantia exigida.

Somente após sua entrega e verificação por parte da CPC, os serviços receberão a aceitação pelo Fundusp.

VI. Especificações técnicas para execução das “Obras de Preservação e Restauro da Cobertura da Vila Penteadó” – FAUUSP

1. Condições legais

As especificações técnicas destas obras fazem parte do edital de Licitação – Fundusp, da T.P. (Tomada de Preços) n. 15/90, tendo como fundamento legal o art. 23, inciso I, alínea “b”, da lei n. 6544, de 22/11/90, em cumprimento à Portaria GR – Gabinete do Reitor – n. 2.526, de 10/12/89.

No edital em questão, deverá estar anexada a documentação exigida, composta de 4 (quatro) partes:

- A – Regulamentação de Licitação;
- B – Caderno de Encargos do Fundusp;
- C – Documentação Complementar;
- D – Desenhos e Projetos.

2. Especificações gerais

As obras deverão ser executadas segundo os preceitos do SPHAN e Fundusp, Manual Técnico do DOP e Caderno de Encargos do Fundusp, observando-se, em última instância, a questão do Patrimônio Cultural. Para tanto, as Metodologias, Processos Construtivos e Materiais devem ser específicos, corretos, bem como a mão de obra, especializada.

No memorial, devem constar:

Normas gerais

Conceitualização Inicial

Pelo fato de o edifício ser de interesse cultural e conter elementos construtivos originais, com previsão de reaproveitamento, estes devem ser preservados totalmente, pois são testemunhos de uma época.

Dos Projetos

Seguir os projetos e detalhes construtivos fornecidos pelo Fundusp, considerados como referência inicial. No entanto, face às necessidades que surgirem, poderão ser alterados, após a devida anuência da fiscalização.

Registros da Intervenção

Registrar as alterações que porventura houver no bem cultural, pois são marcas do nosso tempo, devendo ser executadas segundo critérios e procedimentos aceitos internacionalmente.

Prospecções Arquitetônicas

Os elementos construtivos componentes do edifício deverão ter sua valorização confirmada por prospecção, possibilitando classificá-lo como: original, não original a permanecer, não original a ser retirado, intervenção enriquecedora, intervenção depreciadora e espúrio, bem como outros que surgirem e se fizerem necessários.

Demolições

As demolições só poderão ser executadas após as devidas prospecções arquitetônicas. Deverão ser tomados os cuidados necessários, nas áreas onde haja elementos a serem preservados, conforme segue:

- Não deverá haver na obra acúmulo de elementos demolidos (entulho), não reaproveitados, devendo, outrossim, serem removidos periodicamente para locais a serem designados pela fiscalização.
- Se houver demolição de revestimentos externos e ou internos, esta deverá ser manual, tomando-se o cuidado devido para proteger os elementos que fiquem no raio de ação das demolições.
- Deverão ser catalogados todos os materiais retirados, mas com possibilidade de reaproveitamento. Os mesmos deverão ser limpos e armazenados em locais apropriados.
- As telhas de ardósia deverão ser parcialmente removidas, prevendo-se o maior reaproveitamento possível. Deverão também ser gabaritadas, selecionadas quanto ao tamanho, cor e defeitos; após, empilhadas em local condizente.
- As áreas destelhadas da cobertura deverão ser devidamente protegidas com lona plástica preta (e/ou similar), durante todo o tempo que se fizer necessário. Apresentar sistema de fixação das mesmas, o qual será posteriormente aprovado pelo Fundusp e/ou Fiscalização.
- Todas as peças de madeira componentes da estrutura da cobertura e outras complementares deverão também ser catalogadas, limpas e armazenadas, objetivando-se o máximo reaproveitamento possível.

Estrutura e Reforços Estruturais

Proceder conforme segue:

- As áreas a serem reforçadas deverão ser demarcadas, bem como normalizados os procedimentos.
- Identificar as causas de degradação das peças, como: insetos xilófagos (cupins e outros), fadiga e umidade, objetivando-se anteceder-se às consequências e reflexos sobre a estabilidade da estrutura da cobertura.
- As peças removidas deverão ser catalogadas e tratadas com Pentox (ou similar), de maneira a poderem ser reaproveitadas.
- Analisar e detalhar os escoramentos que porventura sejam necessários para execução de reparos e/ou substituição parcial ou total de elementos construtivos.

Manter, dentro do possível, todo sistema de encaixe e transmissão de carga das estruturas originais. Quando houver necessidade, proceder ao cálculo devido, por profissional especializado, apresentando os elementos calculados para aprovação da fiscalização.

- As proximidades de todas as áreas onde os elementos construtivos serão trabalhados devem ser devidamente protegidas, assegurando assim as condições plenas de trabalho.

Estrutura de Madeira

Na substituição de peças da estrutura de madeira, prever o devido escoramento, o qual deve ser executado de modo a não fazer uso de apoios em elementos construtivos existentes.

Havendo necessidade de substituição de qualquer peça estrutural, manter-se o sistema construtivo original.

As peças “sadias” devem ter o máximo reaproveitamento.

Nas peças em geral, com ênfase para aquelas referidas no item anterior, executar os encaixes ou reforços, quando necessário. Não se deve modificar qualquer sistema de transmissão de esforços. Caso haja necessidade, elaborar projeto, aprovando-o preliminarmente com a fiscalização.

Cobertura

- Analisar, discorrer e justificar as causas das degradações, objetivando adoção de terapias compatíveis.

- Otimizar o máximo possível o índice de reaproveitamento de todos os componentes construtivos, face ao nível de degradação constatado.
- Quando houver substituição de peças, parciais ou totais, seguir o mesmo sistema (original) de sambladuras, encaixes e outros pormenores técnicos.
- Catalogar todas as peças de platibanda, visando seu reaproveitamento. Havendo necessidade de substituição, seguir rigorosamente os modelos originais.
- Tratar todo o madeiramento com Pentox (ou similar), visando imunizá-lo contra a ação de insetos xilófagos, umidade e outros. Adotar, para tanto, metodologias, processos, materiais e mão de obra especializada, para maior eficiência nas condições de imersão e aplicação.

Adoção e uso de equipamentos especiais de segurança, para os profissionais que irão executar trabalhos com produtos perigosos (inflamáveis e tóxicos). Atender às normas técnicas vigentes, bem como às recomendações dos fabricantes e/ou empresas da área em questão.

Impermeabilização

Os serviços de impermeabilização devem seguir as recomendações e exigências das Normas Técnicas da ABNT e as especificações de projeto.

As áreas a serem impermeabilizadas dizem respeito às placas de madeirite fixadas sobre os caibros da cobertura, conforme projeto e detalhes explicitados nas especificações técnicas. Outras áreas, cuja indicação estará a cargo da fiscalização, também serão impermeabilizadas.

Higiene e segurança

- Deverão ser observadas e cumpridas as normas oficiais vigentes do Departamento Nacional de Segurança e Higiene do Trabalho, vinculadas às atividades da construção civil, por meio da Portaria n. 15, de 18/8/72.
- Colocar à disposição de todos os empregados da obra os equipamentos de proteção individual (EPI), levando-se em consideração a especificidade e exigências de cada serviço.
- Desenvolver e manter campanha elucidativa e preventiva de acidentes na obra, incluindo-se o uso obrigatório de capacete em toda a área de trabalho.

- Manter, no canteiro da obra (escritório do arquiteto residente), tabelas de capacidade de carga dos diversos equipamentos a serem utilizados. Não permitir, em hipótese alguma, a ultrapassagem dos limites fixados nas Normas.
- Designar e manter um profissional encarregado da Higiene e Segurança do Trabalho, a fim de fazer cumprir as normas vigentes, de acordo com a fiscalização.

3. Especificações técnicas

As especificações técnicas em questão destinaram-se à execução dos serviços de “Recomposição da Cobertura da Vila Penteadó” - FAUUSP, na rua Maranhão, 88

Serviços preliminares

- Instalar o canteiro de obras, em local a ser designado pela fiscalização, compreendendo a construção de todas as dependências destinadas aos operários, depósito de materiais e equipamentos, peças, ligação provisória de energia elétrica independente. Prever ponto de água na área.
- Apresentar projeto prévio do canteiro para aprovação.
- As torres, monta-cargas e montagem dos andaimes deverão obedecer à técnica compatível, de maneira a permitir a execução dos serviços por etapas, de acordo com os vários pavilhões que compõem o telhado do edifício.
- Prever verba (vb), face à impossibilidade de quantificação deste canteiro.
- Executar o escoramento dos forros de estuque internos do edifício, nas áreas comprometidas ou danificadas, conforme indicações gráficas em anexo, por meio da disposição de placas de madeirite comum. Estas placas, nas zonas de contato com o forro, devem ser revestidas com isopor, a fim de absorver possíveis movimentações ou impactos. O sistema de apoio do madeirite deve ser por pontaletes de 7x7 cm (pinho bruto), apoiados em pontos previamente estudados.
- Quantidade de área prevista: 30 m²
- Toda limpeza da sujeira e detritos existentes no desvão da cobertura devem ser removidos por aspiração mecânica.

Área de 900 m²

- Todas as áreas dos forros de estuque devem ser protegidas por intermédio de um sistema composto de pranchas de madeira (pinho) ou placas de compensado (*Madeirit* ou similar), assentes sobre os barrotes de sustentação existente.

Este sistema de proteção deverá ser aplicado e mantido nas áreas da cobertura dos pavilhões (módulos) que compõem o forro do edifício, até a conclusão dos serviços. Tecnicamente, a proteção de cada superfície (módulo) da cobertura somente será removida após o início dos trabalhos do pavilhão (módulo) subsequente.

Área prevista: 900 m²

Recomposição do entelhamento

Recomenda-se cuidado absoluto na adoção de técnicas e procedimentos, com ênfase para a mão de obra, conforme segue:

- Remover com o cuidado devido todo o sistema de rufos e calhas, ambos de cobre, formadores dos espigões e cumeeiras. Esta remoção deve se processar em todos os locais onde se fizer necessário, de maneira a permitir a retirada do entelhamento (telhas de ardósia). Deve-se também prever seu reaproveitamento total ou parcial, dentro do possível.

Observar as quantidades mínimas:

cumeeiras e espigões – 201 ml
rincões – 50 ml
rufos – 16 ml

- Realizar a remoção, com o cuidado necessário e exigido, de todas as telhas de ardósia. Após, transportá-las e assentá-las em local devidamente preparado e apropriado no canteiro de obra.

Quantidade aproximada de 22.000 telhas.

(Considerar 20 telhas/m² de cobertura. Área = 1.100 m²)

- Todo ripamento existente deve ser removido com cuidado, prevendo-se inclusive seu reaproveitamento posterior. As ripas deverão ser guardadas em local apropriado e protegidas do sol e da chuva, para evitar empenamento, bem como avarias.

Quantidade prevista: 27.500 ml
Considerar 25 ml/m² de cobertura
Área – 1.100 m²

- Executar sistema de proteção contra a ação das águas pluviais, utilizando, para tanto, cobertura removível de plástico resistente às solicitações mecânicas (vento, movimentação, trabalho etc.). Este sistema deverá apoiar-se no encaibramento da cobertura. Fornecer projeto para aprovação.

- Área prevista = 1.100 m²
- Todas as telhas de ardósia removidas deverão ser lavadas individualmente com água pura e sabão neutro (coco ou similar). As matérias desagregadas, existentes nas mesmas, deverão ser removidas com escova de aço macia.
 - Individualmente, todas as telhas de ardósia devem ser tratadas por meio de “banho de imersão” em resina protetora, do tipo Rodosil ou similar. Observar também os procedimentos recomendados pelo fabricante.
- Quantidade: 22.000 telhas – Área 1.100 m² (20 telhas/m²).
- Todas as madeiras que compõem o sistema de estrutura da cobertura e sustentação dos forros devem receber tratamento químico. Adotar técnicas de pincelamento com o mínimo de duas demãos, empregando-se materiais específicos como: Pentox-super, ou Penetrox, Xilofix ou Timo-Cupim, ou produtos similares.
- Submeter à fiscalização o produto escolhido, para a devida aprovação, observando-se as recomendações dos fabricantes.
- Obs.: Face à impossibilidade de estimar quantidades, prever verba (v.b.).
- As superfícies de proteção aplicadas sobre o encaibramento devem ser executadas de maneira que seu nivelamento seja perfeito. Utilizar placas de madeira compensada de 10 (dez) mm, *Madeirit* ou similar.
- Quantidade: 1.100 m²
- Sobre a superfície de proteção, executar e aplicar manta de asfalto elastomérico e borracha, permeada por tela de poliéster de primeira qualidade, constituída pela aplicação de solução de no mínimo 3 (três) demãos, sobre a superfície de proteção da madeira.
- Quantidade: Área prevista = 1.100 m²
- Reassentar todo o ripamento, utilizando, para tanto, o material anteriormente removido e estocado na obra. Prever a substituição em cerca de 20%, por material de mesma qualidade e dimensões (peroba-rosa seca). A fixação das ripas deverá ser sobre calços de neoprene, distanciados eixo a eixo de 50 cm.
- Área de ripamento: 1.100 m²
- As telhas de ardósia existentes no local (canteiro de obra), após escolha e devido gabaritamento, devem ser reassentadas,

- de acordo com a disposição original. As telhas, individualmente, serão fixadas nas ripas com ganchos de cobre ou alumínio (conforme detalhe anexo). Prever a substituição de aproximadamente 10% das telhas, por peças existentes nos porões da obra.
- Quantidade: Área de entelhamento = 1.100 m²
- Reassentar os rufos, espigões e cumeeiras em chapas de cobre, em dimensões, espessura e qualidade, conforme o sistema original. Prever nesse reassentamento a substituição de aproximadamente 20% do material existente.
- Quantidades previstas:
- cumeeiras e espigões – 201 ml
- rincões – 50 ml
- rufos – 16 ml
- Serviços Complementares**
- A desobstrução, limpeza e remoção das sobras, entulhos e elementos complementares devem ser executadas de modo a não prejudicar as características originais da cobertura. Observar o que segue:
- Limpar e desobstruir todo o sistema de calhas e condutores, estando prevista a substituição de 20% desse sistema.
- Face à impossibilidade de uma quantificação, prever verba (vb) para atender a essas despesas.
- Realizar a revisão, limpeza, pintura e refinação das estruturas metálicas que compõem o suporte das claraboias e respectivas grades de proteção.
- Prever verba (v.b.) para as despesas deste item, devido à impossibilidade de quantificação.
- Realizar a revisão das coberturas superiores dos corpos laterais do edifício, confeccionadas por chapas de cobre sobre tabuado de madeira. Incluir nos serviços a execução de todo o sistema de coleta e condução das águas pluviais dessas áreas.
- Quantidade = 172 m²
- No pavilhão central da cobertura, realizar a revisão das telhas francesas existentes. Incluir também o respectivo sistema de coleta e condução das águas pluviais desse setor.
- Área = 12 m²
- Após remoção da cobertura, prever proteção da mesma, com lona plástica tipo terreno. Fornecer projeto de fixação, para aprovação pela fiscalização.

- Aplicar, em multicamadas, asfalto elastomerizado em solução a frio e reforçar com véu de poliéster – tecido ref. 822 TWILTEX.
- Proceder à montagem *in loco* (na cobertura) de membrana asfáltica, a frio, composta de asfalto elastomerizado em solução especial – VIT 70, estruturado por um véu de poliéster, tecido tipo TWILTEX, ref. 822, conforme acima exposto. A membrana deverá ser composta de 6 (seis) demãos de solução elastomérica, a frio e 1 (um) reforço de tecido de poliéster. A espessura de todo o sistema acabado será em torno de 3 mm. O painel, composto por placas de compensado (*Madeirit* ou similar) deverá ser imprimado, primeiramente, com uma solução *primer* de VIT 50 (asfalto Vitória).
- Pontos de reforço – todos os pontos eventualmente perfurados por pregos deverão ser tratados com solução de asfalto elastomerizado VIT 70 e reforçado com tecido de poliéster na largura de 15 (quinze) cm ao longo de todas as juntas. O número de demãos e reforços são idênticos aos descritos no item anterior.
- Obs.: A formulação deste material deve seguir a mesma linha do asfalto elastomerizado a quente. Apresenta sobre o mesmo determinadas vantagens, principalmente por ser diluído em hidrocarbonatos aromáticos selecionados. Com isto, permite sua utilização totalmente a frio, com facilidade de aplicação com rolo de pintura, nas demãos necessárias, recomendadas pelos fabricantes. Este processo deve tornar fácil o controle de impregnação do véu de reforço da membrana. Também deve apresentar facilidade de secagem e evaporação do solvente contido no produto, por ser utilizado e aplicado em ambiente aberto.
- A mão de obra de aplicação deve ser especializada. As firmas executoras devem ter experiência e tradição no mercado, de maneira a otimizar o consumo básico do material, que está em torno de 0,60 litros/m² por demão.
- Tratamento Impermeável do Encontro dos Painéis de Madeira Compensada com as Calhas de Cobre**
- Limpar as calhas com solução de ácido muriático, na proporção recomendada pelo fabricante; após, lavá-las com água limpa em abundância.

- Proceder à colagem de uma manta pré-fabricada composta de asfalto oxidado 0.84, com espessura de 3,00 mm, e asfalto elastomerizado VIT LASTIC 14 EC, a quente. Esta faixa de reforço deverá ter largura de 40 cm. Sobre a manta asfáltica, aplicar uma camada seladora composta de asfalto VIT 70 a frio, em continuação ao sistema painel.
- 4. Custo, condições de pagamento e caução**
- O contratado receberá pelos serviços realizados a importância de CR\$ 32.852.397,00, acrescido de CR\$ 3.208.249,00 pela diferença das quantidades faltantes das telhas de ardósia. Trata-se de valor histórico, com base em novembro de 1990 – preço Fundusp.
- As condições de pagamento serão de acordo com o desenvolvimento da obra, mediante a apresentação e aprovação do cronograma físico-financeiro da empresa vencedora.
- Na valor global para execução dos serviços, devem estar incluso: materiais, mão de obra, encargos sociais e o BDI, devidamente explicitados na planilha de serviços e custos.
- 5. Prazo e fiscalização**
- O prazo para a execução dos serviços será de 180 (cento e oitenta) dias corridos, após a assinatura do contrato e emissão da O.S.
- A fiscalização será realizada por técnicos do Fundusp, da FAUUSP, CPC-USP e assessor técnico contratado pelo Fundusp.
- Os prazos estabelecidos são em dias corridos, com exceção dos prazos em dias úteis, explicitados na Lei n. 6.544/88.
- 6. Garantia e aceitação dos serviços**
- A empresa contratada se compromete a executar todos os serviços dentro da mais apurada técnica, vinculada à preservação e restauração de obras, de edifícios tombados pelo Fundusp, pertencentes ao Patrimônio Histórico da USP e da sociedade.

Os serviços parciais e totais, após sua recepção, entrega e aceitação por parte dos técnicos da fiscalização, não desobrigam a contratada de dar a garantia devida, devendo, outrossim, pelo prazo de 1 (um) ano a partir da entrega, refazer parcial ou totalmente os serviços executados.

A garantia também estará assegurada pela caução depositada, que, por sua vez, será liberada ou restituída após a execução do contrato, com o recebimento definitivo da obra, sem qualquer reajuste, juros ou correção monetária.

A empresa contratada, no ato da assinatura do contrato, recolherá uma caução básica, equivalente a 3% do valor atribuído ao contrato, como garantia inicial de seu cumprimento.

Esta caução poderá ser em:

- a) dinheiro ou títulos da dívida pública da União ou do estado de São Paulo;
- b) Fiança bancária.

Por ocasião de cada recebimento (pagamento), a empresa deverá depositar ou recolher uma correção complementar, de 2% do valor da medição.

Resultados obtidos

As especificações técnicas contidas nos itens I a VI deram origem à execução de obras que possibilitaram a manutenção, preservação e restauro de alguns componentes construtivos dos órgãos do Edifício Vila Penteado – FAUUSP.

Assim é que, para as especificações dos itens II e III, por intermédio da O.S. 02/85-FAUUSP, contratou-se a construtora Cotta Ltda., com sede na rua Frei Jorge n. 68, Guaratinguetá, SP, nos termos do artigo 20, inciso V, da Lei n. 89, de 27/12/72, recomendada pelo serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Fundação Pró-Memória. A empresa Cotta Ltda., baseada em sua experiência, face à execução de obras similares de restauro, executou a contento as 33 novas venezianas que haviam sido retiradas dos seus vãos pelas administrações anteriores da faculdade, em tempos idos.

Recuperou outras esquadrias e argamassas de revestimento, executando posteriormente toda a pintura externa do prédio, bem como das esquadrias. Utilizou, para tanto, os mesmos materiais e técnicas adotadas originalmente, por recomendações de técnicos do SPHAN e IPT.

No entanto, em que pesem os cuidados adequados em relação às especificações técnicas e execução dos serviços e obras, a pintura externa e os reparos da cobertura não obtiveram o resultado desejado. A pintura, após dois anos, apresentou falhas na cor, pois iniciava-se um processo acelerado de desbotamento, acrescido de manchas escuras, pela existência e proliferação de fungos.

Face a esses resultados, não previstos inicialmente, concluímos (este autor e professores do AUH – FAUUSP) que os materiais e técnicas adotadas nessa pintura não eram devidamente apropriadas. A cal utilizada não era de boa qualidade, bem como a mão de obra especializada, pois, na atualidade, praticamente não se consegue o nível de qualidade desejado.

Não houve também a raspagem e o tratamento necessário das fachadas com material antifungo (banho com água sanitária e/ou similar).

A cobertura, por ter sido apenas revisada em alguns pontos, continuou a vazar água de chuva, comprometendo as áreas internas do edifício em questão.

Estes pormenores, no entanto, trouxeram-nos um alerta na elaboração de estudos e detalhes futuros de preservação e restauro do edifício em questão.

As especificações técnicas contidas no item III deram origem à contratação da firma Tecnomad, com sede na rua Carlos Rega, n. 25, São Paulo.

Os serviços de Diagnóstico do Estado de Conservação das Estruturas e Componentes de Madeira do Edifício Vila Penteado estão consubstanciados no “Relatório Tecnomad 161/89”.

Este relatório forneceu inúmeros resultados significativos para a compreensão do estado real do madeiramento do edifício.

Assim, resultou o que segue:

Quanto ao estado de sanidade biológica do madeiramento, em novembro de 1989, constatou-se ataque disperso de agentes deterioradores de madeira, como:

1. Cupins subterrâneos

Diagnosticou-se a existência de ataque ativo desses insetos, no exterior do prédio, nas árvores dos jardins e na edícula.

Constatou-se, também, sua ação no quadro de entrada de energia elétrica do edifício, caracterizando a possibilidade de haver curto-circuito na rede.

No interior do prédio, constatou-se ataque ativo de cupins subterrâneos, com ênfase na área do pavimento térreo e biblioteca.

No madeiramento do porão, também foi constatada a existência desses insetos, bem como no piso do térreo e paredes laterais e frontais, assim como a existência de insetos vivos no sistema de condutos de eletricidade e áreas próximas.

2. Cupins de madeira seca

O ataque desses cupins foi observado esparsamente no madeiramento dos diversos módulos que compõem a cobertura. As peças de pinho-de-riga foram as mais atacadas, observando-se sua ação também naquelas constituídas de peroba.

Nos forros existentes, não foi constatada a ação desses insetos. A Tecnomad relaciona, em seu relatório, indícios de ataques nos seguintes módulos da cobertura:

Ala direita, módulo externo – constatou-se ataque esporádico nas peças do forro: calços, tábuas de passarela, sarrafos para fixação das instalações elétricas, peças estas constituídas por madeiras moles. O mesmo acontece nas peças de pinho-de-riga da estrutura principal da cobertura;

Ala direita, módulo intermediário – existe ataque de cupins nas ripas de apoio do barroteamento secundário do forro;

Corpo central – constatou-se pouca agressão;

Ala esquerda, módulo intermediário – apenas constatou-se acúmulo de asas de insetos sobre o forro;

Ala esquerda, módulo externo – ataque severo no trelíça e em peças do atiramento do forro, bem como em regiões fissuradas.

Foram também constatados resíduos fecais de cupins de madeira seca na biblioteca e regiões vizinhas.

3. Fungos apodrecedores

Incidências esporádicas de apodrecimento foram observadas no madeiramento da cobertura, decorrentes de penetração de água, por deficiência do telhado. Observavam-se, em diversos trechos do forro, paredes e esquadrias, indícios de apodrecimento.

Outro ponto crítico são as áreas dos forros das salas 76, 77 e 78, comprometidas pelo vazamento da caixa d’água, onde chega a ocorrer gotejamento.

Na ala direita, módulo intermediário – existe apodrecimento severo na estrutura do forro (constituído por ripas de palmeira), na região provável do antigo elevador.

No pavimento térreo – a situação não é representativa, apenas em alguns pontos existe aparecimento, como no peitoril das janelas dos sanitários.

4. Identificações dos Insetos

Os cupins subterrâneos coletados foram identificados como *Coptotermes haviland* e *Isoptera rhinotermitidal*. Estes cupins estão atacando o edifício, a partir de ninhos subterrâneos. Apresentam dispersão ampla no porão, mas ainda não atingiram as partes altas do edifício.

Os cupins de madeira seca, face a seus resíduos fecais, indicam tratar-se de insetos pertencentes à família *Kalotermitidae*, muito provavelmente *Heterctermes brevis*.

Recomendações para controle

1. Tratamento Químico de Solo – Considerando-se a infestação por cupins subterrâneos, recomenda-se a execução de tratamento químico do solo, de acordo com as técnicas de constituição de barreira química, junto aos baldrames do porão. Proceder também ao tratamento químico no interior do porão e em seu entorno.

2. Tratamento Químico de Madeiras – Recomendado para todo o madeiramento da cobertura e dos respectivos forros de madeira, com aplicação de, no mínimo, 2 (duas) demãos de Pentox-super, Xilotox, Penetrol ou similar.

3. Recomenda-se o saneamento das deficiências oriundas de vazamentos pela cobertura, paredes e insta-

lações hidráulicas, de maneira a evitar o contato do madeiramento com água.

4. Recomenda-se o não uso de madeiras de baixa durabilidade natural e sem tratamento, constatadas nas divisórias, mobiliário e peças acessórias.

Evitar a permanência das peças de madeira de baixa qualidade, acumuladas no forro e no interior do porão, por serem favoráveis à infestação por cupins.

Identificação de madeiras

Como resultado dos serviços, o relatório identificou as madeiras das estruturas de piso e cobertura do edifício, a saber:

- 1. Estrutura do telhado
 - Peroba-rosa – (*Aspidosperma polyneuron*)
 - Pinho-de-riga – (Madeira exótica)
 - Pinho-do-paraná – (*Araucaria angustifolia*)
 - Palmeira – (Palmal)
- 2. Estrutura de pisos
 - Peroba-rosa – (*Aspidosperma polyneuron*)
 - Cabriúva-parda – (*Mirocarpus spp.*)
 - Pinho-de-riga – (Madeira exótica)
 - Guatambu – (*Aspidosperma spp.*)
- 3. Componentes não estruturais
 - Cabriúva-vermelha – (*Myroxylon spp.*)
 - Cabriúva-parda – (*Mirocarpus spp.*)
 - Pinho-de-riga – (Madeira exótica)

Avaliação estrutural das madeiras

As estruturas de madeira dos pisos são compostas de vigas de peroba-rosa de 8x22 cm, espaçadas a cada 0,50 m, sobre as quais está assentado o assoalho, e se encontram em bom estado. Idem para as demais madeiras referidas no item “Estrutura de Piso”

As estruturas da cobertura, composta de madeiras relacionadas em “Estrutura do Telhado” apresentam-se

razoavelmente bem, respondem a contento a sua função.

Conclui-se, portanto, segundo a Tecnomad, que as estruturas de madeira estão em bom estado e com desempenho satisfatório, sendo que os reparos a serem feitos são de pequeno porte e não implicam em alterações representativas.

Recomenda-se a realização de um levantamento mais apurado do arranjo estrutural do pavimento superior, bem como do estado de sanidade de seus componentes, face às alterações de uso e ocupação anteriores, atuais e futuras do edifício.

As especificações contidas no item IV resultaram na execução de serviços, para substituição das instalações elétricas do porão, a fim de propiciar condições mínimas de segurança contra incêndio.

O Fundusp contratou a firma Comércio, Instalações e Montagens Elétricas S.A.(Cimel) para substituir toda a fiação elétrica antichamas, com novos eletrodutos. Substituiu-se o quadro da chave geral e instalaram-se luminárias e globos novos, com seus respectivos interruptores de acionamento.

No entanto, face às limitações orçamentárias, os serviços e obras vinculadas ao projeto elétrico do porão, desenhos 27.085/86 e 87, não foram totalmente concluídos.

Há necessidade de completar a substituição de todos os condutores alimentadores dos quadros, a partir do quadro de distribuição geral, bem como substituir todos os condutores dos circuitos terminais do subsolo, não inclusos na reforma de setembro/90.

Quanto às especificações do item V, vinculado à “Visitoria e Assessoria Técnica para Restauro da Cobertura da Vila Penteado”, podemos afirmar que foram de grande valia, pois nortearam os técnicos da Fundusp e CPC-USP, na elaboração das especificações técnicas para a execução dos serviços em questão. A mesma fez parte da Tomada de Preços n. 15/90 e contrato 33/90 do Fundusp.

Essas especificações foram elaboradas pelo prof. Antonio Luiz Dias de Andrade, da FAUUSP e Secretaria de

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, juntamente com os arquitetos das instalações da USP acima referidas, os quais, por sua vez, viabilizaram a execução dos serviços especificados.

Conclui-se que a contratação de profissionais especializados na área de preservação e restauro de edifícios é de significativa importância para a comunidade, pois, além de balizar corretamente todo o processo, trouxe-nos a segurança devida para a tomada de decisões.

Finalmente, o resultado obtido com as especificações contidas no item VI – Obras de Preservação e Restauro para a Recomposição da Cobertura da Vila Penteado – foi alentador e eficiente, pois, como menciona, possibilitou nortear e elaborar a T.P. – 15/90 e contrato acima referido, com a anuência da CPC-USP e Fundusp.

As obras de recuperação da cobertura seguiram a rigor as especificações técnicas, bem como os elementos técnico-jurídicos do contrato, de cuja fiscalização este autor e demais técnicos participaram ativamente.

Registra-se a dificuldade enfrentada pelo Fundusp para conseguir firmas especializadas na área do “Restauro e Preservação dos Edifícios Tombados”, para concorrer à Tomada de Preços já mencionada (TP).

No estado de São Paulo, existe um número muito restrito de empresas que atuam nessa área, e ocorre o mesmo nos demais estados brasileiros.

Assim é que, para concorrer à T. P., compareceu apenas a firma Arquitetura e Restauro Ltda. (Aresta), com sede na rua Solimões, n. 334, bairro São Francisco, Curitiba - PR. A mesma apresentou documentação e preço que possibilitaram sua habilitação e contratação, por tratar-se de empresa com tradição na área específica.

A contratada realizou todos os serviços com presteza e conhecimento de causa, em que pesem os tropeços e aqodamento técnico-administrativo, tão comuns em obras civis desse gênero.

A preservação e o restauro da cobertura foram concluídos em tempo e hora, estando o edifício protegido das águas das chuvas e com possibilidade de prosseguir as

obras de restauro programadas em suas áreas internas.

Concluindo, podemos dizer que as especificações técnicas aqui descritas originaram serviços e obras, que, por sua vez, vêm atendendo parcialmente às necessidades da Vila Penteado, em que pese o esforço dos órgãos da USP e a carência de recurso financeiros.

Para fazer face à continuação das obras, há necessidade de que o poder público e privado se sensibilizem, no sentido de oferecer recursos para que o patrimônio cultural seja preservado, a exemplo da Vila Penteado.

As obras deste edifício também produziram, na comunidade da FAUUSP – corpo técnico-administrativo, docente e discente –, um novo alento para o trato de edifícios tombados historicamente. Seu canteiro de obras tornou-se um canteiro experimental de preservação e restauro, tendo, inclusive, seus registros anotados, como exemplo de posturas a serem seguidas.

Bibliografia

ANDRADE, Dias A. Luiz. *Especificações técnicas para a execução dos serviços de recomposição da cobertura*. Vila Penteado. São Paulo: FAUUSP, jun.1990.

ARESTA Arquitetura e Restauro Ltda. *A questão do conceito do patrimônio*. Curitiba, Paraná, 1990.

AZEREDO JR., Hélio Alves de. *Manual técnico de manutenção e recuperação*. São Paulo: FDE, 1990.

COLLET G Bruna., ORNSTEIN, S. Walbe. Reconstituição da cobertura da Vila Penteado – FAU/MARANHÃO. In.: *Sinopses* 16. São Paulo: FAUUSP, dez. 1991, p. 63-71.

FUNDUSP – Edital de Licitação – Tomada de Preços – T.P. 15/90 – Execução dos Serviços de Recomposição da Cobertura. FAU MARANHÃO 88 SÃO PAULO - SP, 1900.

MANUAL TÉCNICO DO DOP. *Projeto de Edificações*. Imprensa Oficial do estado de São Paulo/AS, v. II, 1981.

____. *Caderno de Encargos de Edificações*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/AS, v. II, 1981.

MEDEIROS, Heloisa, Edificações: A guerra invisível (Edifícios Doentes). In.: *Revista A Construção* n. 2334, Pini, São Paulo, nov. 1992.

PREFEITURA CUASO. Especificações Técnicas – Carta Convite n. 464/89 – Proc. no 89.1.2241.49.8.
SILVA, Luiz E. Pinheiro. *Manual de obras em edificações preservadas*. Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes/Depto. Geral de Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, 1991, v. 1.
TECNOMAD Consultoria e Serviços S/C Ltda. Serviço de Diagnóstico do Estado de Conservação da Estrutura e Componentes de Madeira do Edifício R. Maranhão, 88, jun. 90.

Nota do Editor:
Publicado anteriormente em *Boletim Técnico*, n. 12, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – São Paulo: FAUUSP, 1993. Revisto em 2012.

João Roberto Leme Simões
Professor livre-docente do Departamento de Tecnologia e orientador no Curso de Pós-Graduação da FAUUSP.

PRESERVAÇÃO DA
FAU–MARANHÃO

Roberto Toffoli Simoens da Silva



Introdução:

*“Cortar o tempo
Quem teve a ideia de cortar o tempo em fatias,
a que se deu o nome de ano,
foi um indivíduo genial.
Industrializou a esperança, fazendo-a funcionar no
limite da exaustão.
Doze meses dão para qualquer ser humano se cansar e
entregar os pontos.
Aí entra o milagre da renovação e tudo começa outra
vez, com outro número e outra vontade de acreditar que
daqui pra diante vai ser diferente.”*
(Carlos Drummond de Andrade)

Noções como *uso* e *ocupação* são importantes para o sucesso das propostas de preservação de bens culturais. Avaliemos essa afirmação, à luz de problema cada vez mais frequente no meio acadêmico no Brasil: a ocupação de bens tombados, com atividades voltadas ao ensino e pesquisa. A Universidade de São Paulo, por exemplo, é responsável por expressivos edifícios, dentre os quais se destacam: a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, a Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz” e os edifícios da Faculdade de Medicina - na capital e na cidade de Ribeirão Preto. São imóveis que até hoje abrigam os cursos que lhes deram origem, e que, por isso mesmo, têm a sua importância arquitetônica intimamente relacionada àqueles programas. Pode-se dizer que essa ocupação mostrou-se adequada, como estratégia de preservação (Imagem 1).
Tais processos são complexos. Ao longo dos últimos dez anos, a Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (FMUSP) passou por amplo programa de restauração e requalificação de suas instalações físicas. Foram realizadas obras de restauro nas fachadas, em revestimentos internos de piso e parede, bem como intervenções de atualização das instalações técnicas em auditórios, laboratórios e salas de aula. Isto é, a preservação daquele espaço foi concebida a partir da inte-



Imagem 1: Escola Superior de Agricultura "Luiz de Queiroz" – Piracicaba/SP
Fonte: Acervo Roberto T. S. da Silva

gração das estruturas históricas às necessidades de modernização da instituição.

Para os arquitetos, existe um caso de particular interesse: A Vila Penteado.

No caso da FAU-Maranhão, cabe enfatizar que seu uso como sede dos cursos da pós-graduação da FAUUSP é perfeitamente compatível com as características do edifício, que é caracterizado por espaços segmentados de uma residência de inícios do século XX, com alvenaria portante de tijolos e estruturas de madeira que sustentam seus pisos. Esse uso permitiu que, ao longo de quase meio século, a casa fosse preservada e utilizada de maneira condigna, possibilitando algo essencial: que se tenha leitura concomitante de um espaço residencial, que se transformou ao longo do tempo, e do espaço voltado a um uso institucional público.¹

Também conhecida como FAU-Maranhão, a Vila Penteado foi projetada no início do século XX e representa um dos poucos exemplares *art nouveau* na cidade de São Paulo. Neste artigo, versaremos sobre a ocupação da escola, a evolução das práticas de preservação realizadas e o aproveitamento do potencial cultural e pedagógico dessa situação, na formação de novos profissionais.

Metodologia:

A discussão está organizada a partir de quatro pontos:

- a) História e estética;
- b) A ocupação do edifício;
- c) Restauro e preservação;
- d) Considerações finais

O primeiro tópico caracteriza-se pela articulação de elementos históricos e estéticos, na compreensão da importância cultural do imóvel.

O segundo registra sua ocupação pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP) e foi estruturado a partir de uma entrevista concedida pelo professor Júlio Roberto Katinsky, titular do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto.

O terceiro descreve as crescentes preocupações com a preservação do imóvel e enfatiza intervenções realizadas nos últimos 20 anos. Para tanto, foi realizada uma segunda entrevista, com a professora Helena Ayoub Silva, do Departamento de Projeto da FAU e que integra o Conselho Curador dos Edifícios da Escola.

O quarto e último item apresenta nossas observações finais, integrando dinâmicas gerais e particularidades desse estudo de caso, a fim de evidenciar (1) possibilidades de preservação do patrimônio arquitetônico com o uso acadêmico e (2) o potencial de educação e formação

de mão de obra especializada a partir dessas restaurações. Cabe ressaltar que esse assunto é complexo e exige maiores investigações, tendo em vista sua atualidade e urgência.

História e estética:

Os estudos de preservação pautam-se pela tradição conhecida por Teoria da Restauração. Para realizá-los, é fundamental que se compreenda o significado cultural do imóvel. Essa procura ilustra o caráter dual da obra de arte: seu valor histórico, por um lado; e estético, por outro (BRANDI, 1963). Para entender-se a Vila Penteado, serão apresentados elementos da circunstância da época – sejam eles aspectos coletivos, sejam autorais.

O projeto data de 1902, e a construção, do ano seguinte. Deram-se pelas mãos do arquiteto sueco Carlos Ekman. Nascido em Estocolmo, em 1866, começou seus estudos em 1882, em Copenhague, capital dinamarquesa, onde ficou por dois anos. Em função da morte do pai, voltou para a Suécia e concluiu o curso de Arquitetura em 1886.

Em Copenhague foi contemporâneo de H. J. Holm, Ludvig Fenger e Martin Nyrop. Eram esses adeptos de uma "verídica" construção, de forma que as fachadas das construções deviam ser a expressão das funções do interior do prédio. Esses arquitetos tinham um marcante interesse pela Arquitetura em tijolo e ferro fundido, e respeito pelos conhecimentos artísticos dos artesãos tradicionais. Estes ideais viriam, mais tarde, a culminar em um movimento a favor da "expressão da verdade", e tentativa de recuperar o respeito pelo artesanato, como, por exemplo, o que Ruskin e William Morris começaram durante o ano de 1890, e que culminou com o Art Nouveau – Arte e Arquitetura – assim como, mais tarde, o Romantismo Nacional. (REITER, 1993, p. 15-16)

Ao concluir sua formação, trabalhou nos Estados Unidos e na Argentina. Sua mudança para o Brasil deu-se logo após esse período: *"Finalmente Augusto Fried escreveu de São Paulo, me convidando para entrar em sociedade e aqui fixei residência definitiva em 1894"* (ECKMAN, 1993, p. 11).

A inserção de profissionais estrangeiros na cidade deriva de circunstância econômica favorável, em virtude das acumulações permitidas pela atividade cafeeira. É momento em que a sociedade passa por modificações quantitativas e qualitativas, na construção do espaço urbano. Dentre elas, destacamos:

- O aparecimento de uma elite urbana voltada a modelos estéticos europeus (principalmente franceses);
- A acumulação de recursos financeiros, técnicos e humanos que qualificam a construção civil regional;
- A vinda de arquitetos estrangeiros (ou brasileiros formados na Europa);
- E o fluxo de produtos industrializados voltados à construção e à decoração das residências.

São eventos importantes, que possibilitaram o trabalho de profissionais como Ekman e que contribuíram para o desenvolvimento das tradições construtivas locais. Arquitetonicamente, o estilo hegemônico foi o ecletismo, que se estabeleceu a partir de um encontro de conveniências:

de um lado o positivismo, procurando estimular o desenvolvimento e o amadurecimento tecnológico do país, criando condições de receptividade para todos os aspectos da tecnologia da era industrial e, de outro, o Ecletismo – filosófico – propondo uma conciliação que facilitava essa transformação, assimilando inovações aos padrões anteriores. (REIS FILHO, 1970, p. 185)

O programa das habitações ricas passou por profundas mudanças na Europa, desde o século XVIII. O desenho das casas expressava inovações na ordem social vigente e incorporava elementos de maior funcio-

nalidade (espacial e construtiva), tecendo repartições alternativas no ambiente doméstico e primando por princípios de maior salubridade, tais como arejamento adequado e iluminação.

Esse modelo gerou uma concepção do *morar à francesa*, descrita de maneira didática, em tratados elaborados por arquitetos como Julien Guadet, da *École de Beaux Arts* francesa, e Louis Cloquet, da *École du Génie Civil de Gant*, onde estudara Francisco de Paula Ramos de Azevedo (CARVALHO, 2000). Tais apontamentos estabeleciam novos sistemas de articulação, entre as áreas de convivência coletiva, íntima e de serviços. Apesar do discurso de adaptação do partido arquitetônico às necessidades da família que encomendava os projetos, é fato que o resultado formal apresentava poucas variações. As edificações eram concebidas a partir de três níveis: um porão, semienterrado, com pé-direito de até três metros de altura; o segundo pavimento, em que se concentravam as atividades de convívio social e serviços; e, por fim, um terceiro andar, dedicado à intimidade da família.

Quanto ao programa arquitetônico, frequentemente o número de funções superava 30, demonstrando uma variação superior à tradição residencial em São Paulo até então. No porão, ou em edificações externas destinadas aos serviços de apoio, situavam-se cozinha, despensa, vestíbulo, lavanderia, sala de engomar, adega e quartos de empregados (no jardim, ficavam a estufa, as cavalariças, as cocheiras e o depósito de veículos, canil, galinheiro, horta...).

As salas de convivência social eram hierarquizadas, a partir de um amplo salão de refeições, em contato direto com a área destinada à cozinha e demais serviços. Além deste salão, existiam salas de apoio (*service*, segundo Ramos de Azevedo), salas de convivência masculina, feminina, sala de música, jogos, quarto de hóspedes, além de um gabinete com acesso externo, para o recebimento de visitas a negócio. Estes espaços estavam também articulados a partir de um vestíbulo, situado bem no acesso principal da casa.

Existiam poucos banheiros, e nem sempre o local do banho coincidia com a instalação dos equipamentos sanitários. No segundo andar, o posicionamento do banheiro dava-se nas proximidades da cozinha, revelando uma preocupação de economia com a racionalidade nas instalações hidrossanitárias de ferro fundido.

No andar superior, ficavam os dormitórios, com acesso restrito à família, por uma escada específica, enquanto os serviços chegavam ao ambiente por uma segunda escadaria, situada ao fundo da casa e que, por vezes, a contactava com o sótão. Essa organização também está presente no desenho da Vila Penteado.

Dentre as características mais marcantes da residência, está o esmero com que a obra foi realizada:

Antonio Penteado, que tinha apreciado nosso projeto do Teatro, me encarregou da Vila Penteado, com a condição de no primeiro ano não tomar outras obras e eu, com fome, tive de aceitar. (EKMAN, 1993, p. 12)

Apesar da dramaticidade, a dedicação exclusiva do arquiteto fez-se sentir. Isso é perceptível na concepção alinhada com os partidos arquitetônicos europeus, na complexidade dos detalhes construtivos e na riqueza das decorações. É razoável afirmar que a exclusividade exigida pelo cliente foi importante para o resultado final.

Existem outras obras que comprovam a qualidade de Carlos Ekman. Em 1907, o arquiteto projeta um edifício no largo da Sé, para a senhora Germaine Burchard, onde atualmente está o edifício da Caixa Econômica Federal. No imóvel, conhecido como Casa Germaine, estavam presentes elementos estilísticos que também encontramos na Vila Penteado: as proporções das aberturas, a distribuição de pisos e os adornos de fachada. Todavia inclui um elemento novo, uma cúpula central.

No ano seguinte, desenvolve outro expressivo projeto, o Palácio do Comércio, que se tornaria a sede da Escola de Comércio Álvares Penteado. Como no edifício anterior, estão presentes as proporções e os deta-

lhes de fachada. Entretanto não há cúpula, mas uma cobertura em ardósia, tal qual a da Vila Penteado.

São edifícios que evidenciam a qualidade técnica do autor. Ele integra seleto grupo de profissionais, que consolidou uma tradição arquitetônica de qualidade e esmero na cidade de São Paulo e que manteve íntima relação com os processos de modernização da época. O *morar à francesa* e o crescente emprego de técnicas e materiais de maior racionalidade confirmam o desenvolvimento das concepções arquitetônicas e das práticas construtivas no país. Socialmente, isso é suportado pela formação de uma elite capitalista urbana, ligada à atividade cafeeira. É desse processo de acumulação que surgem as bases materiais necessárias para o desenvolvimento do mercado imobiliário paulistano. Por isso, é pertinente afirmar que o valor cultural da Vila Penteado orienta-se pelas mudanças decorrentes do desenvolvimento social da época, quando São Paulo deixava de ser “de taipa” para tornar-se “de tijolo” (LEMOS, 1985).

A ocupação do edifício:

Ao contrário do que ocorreu em escolas como a Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (FMUSP) – cujas sedes foram concebidas a partir de programas pedagógicos –, a FAU ocupou um edifício residencial. A casa fora doada à Universidade de São Paulo, pela família Penteado, no intuito de criar-se uma escola de Arquitetura e Urbanismo na cidade. De certa maneira, a leitura desse ato ilustra o caráter progressista da elite urbana paulistana, e a percepção de que o desenvolvimento regional dependia da formação de profissionais devidamente habilitados para o enfrentamento das demandas cotidianas. Para ilustrar essa passagem, entrevistamos o titular da cadeira de História da Arquitetura, professor Júlio Roberto Katinsky:

1. Em que ano o Senhor ingressou no curso de graduação da FAU?

Sou da quinta turma, portanto, em 1952.

2. Como estava o edifício? Era adequado às atividades de ensino de Arquitetura?

O prédio foi doado pela família Penteado à Universidade de São Paulo, para a instalação de uma escola de Arquitetura e Urbanismo, em 1948. A criação do curso e a ocupação da casa deveriam ocorrer em até dez anos, segundo os termos dessa doação.

Poucos meses antes de o prazo vencer, o professor Anhaia Mello – responsável pelo Curso de Engenharia Arquiteto da Poli – organizou a mudança, e mandou pintar as paredes de branco, com exceção do hall principal. As demais superfícies ficaram “limpas”.

Especialmente, o prédio fora adaptado para um conceito tradicional de escola no Brasil: uma sala grande, com janelas grandes, que garantiam a iluminação e a ventilação. Problemas de conforto acústico não faziam parte das preocupações. A FAU, a partir dos trabalhos dos professores Cintra do Prado e Aristóteles Orcini, professores da Poli, introduziu o problema do conforto ambiental nas especificações técnicas do ambiente escolar.

3. Por que as paredes tiveram seus detalhes suplantados pela tinta branca?

Penso que essa iniciativa tinha um caráter ideológico. Nós, alunos, desconhecíamos a existência daquelas pinturas. De certa maneira, afirmava-se a ideologia moderna, de austeridade e ruptura com a tradição vigente.

4. Então, havia resistência ao art nouveau?

Era considerado um estilo maldito pelos professores, naquele momento.

5. E os alunos?

Nós estávamos encantados pela qualidade do desenho das portas, das maçanetas, do piso... afinal, desconhecíamos o embate ideológico que era travado no campo das artes aplicadas. O edifício exercia certa atração nos alunos dada sua qualidade estética diferenciada.

Pode-se dizer que o edifício era um convite à Arquitetura histórica, e aquela tinta branca tinha um efeito secundário. Anos depois, sistematizamos os conhecimentos em História da Arquitetura, e o edifício, certamente, teve o seu papel nesse processo.

6. Os professores não utilizavam o edifício como objeto de estudo e ensino, portanto?

Claro que não! A intenção era firmar um novo modelo de ensino de Arquitetura, uma síntese da tradição Belas-Artes com a da Politécnica, que se afirmaria por características próprias, em contradição com suas próprias origens. Era impensável considerar o art nouveau um exemplo de Arquitetura a ser seguido.

7. Quando essa situação começa a mudar?

Entre 1948 e 1950, com a publicação de dois livros, por Bruno Zevi: “História da Arquitetura moderna” e “Saber ver Arquitetura”, título este que foi copiado de outra obra, cujo autor é Leonelo Venturi. Essa perspectiva mostrava que as bases da modernidade não estavam nela própria, mas em movimentos anteriores, como o art nouveau e a Escola de Chicago.

Mas não devemos nos esquecer que, em 1957, o professor Flávio Motta escreveu sua tese de cátedra, cujo objeto era justamente o art nouveau. Isso revela todo o amadurecimento daquela comunidade. A retórica de ruptura não passava de discurso, portanto ideológica, e, a cada avanço nas pesquisas que estabelecíamos, isso ficava mais evidente.

Não digo que aquela ideologia não tenha prestado serviços ao Brasil. Claro que foi importante, principalmente por dar sustentação a arquitetos de grande expressão da nossa cultura, como o próprio Oscar (Niemeyer). Mas o fato é que fazer projeto é uma coisa (assim como o discurso que o sustenta), e a outra é pesquisar.

8. Quando se iniciam com maior vigor as questões voltadas à preservação do edifício?

Penso que existem relações com a criação de um curso voltado para a pós-graduação, e cuja idealização par-

tiu de professores como Hélio Duarte, Lúcio Grinover, Juarez Brandão Lopes, Nestor Goulart Reis e Flávio Motta, ainda que a participação deste último tenha sido menor que a dos demais. A identidade do edifício passou por uma mudança significativa, nesse sentido.

Além disso, as pesquisas em História da Arquitetura também ganhavam força e se estruturavam, de maneira a ampliar sistematicamente as áreas do conhecimento envolvidas: sociologia, filosofia, história, preservação. Esta, em particular... fomos bastante influenciados pelos trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

A partir daí, as iniciativas começaram a surgir. Mas penso que apenas recentemente compreendemos a importância de se preservar o patrimônio que nos foi confiado. Ou, pelo menos, alguns de nós. E isso não se restringe à Vila Penteado, mas também à Cidade Universitária. Esses edifícios serão devidamente tratados, no momento em que a coletividade manifestar sua vontade de fazê-lo. Por isso, é necessário fortalecer as iniciativas de intervenção cujo objetivo é a preservação.

Dentre os aspectos que mais chamam a atenção, na fala do professor Katinsky, destacam-se:

- 1) O papel da ideologia na apropriação do espaço e
- 2) A construção de uma consciência sobre a importância cultural do patrimônio histórico, na medida em que as atividades de pesquisa e ensino em História da Arquitetura desenvolveram-se.

É pertinente considerar que são elementos de um mesmo movimento. Ou seja, as orientações ideológicas que acarretaram a pintura das paredes internas com a cor branca pautavam-se pelo ideal de estabelecer uma escola de caráter desenvolvimentista, o que, no cenário brasileiro, coincidia com a própria adoção do discurso modernista. Naquele momento, o país já era internacionalmente conhecido pelas obras de arquitetos renomados, como Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, e que apontavam para uma cultura arquitetônica ori-

ginal e brasileira. Nada mais legítimo que reafirmar essa tradição no cotidiano da escola.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que essa postura se estabeleceu, as pesquisas acadêmicas contribuíram para a construção da historiografia da Arquitetura brasileira, desmistificando a retórica *historicista*, tão cara aos modernos. A preservação da Vila Penteado ganha força, na medida em que a consciência do valor cultural do edifício se afirma em debate mais amplo, e que a modernidade mostra seus limites ideológicos – o que não diminui em nada a riqueza dessa tradição arquitetônica em particular.

Segundo o professor Katinsky, o fechamento do edifício, em 1969, e sua reocupação, em 1974, pelo recém criado programa de pós-graduação, inauguram um novo momento:

Podemos, pois, dizer, que os trabalhos de preservação e restauro do edifício começaram nessa época. Entretanto é forçoso reconhecer que procedimentos corretos e sistemáticos para esses trabalhos eram incipientes naquela data, a começar por um procedimento liminar, que é o registro cuidadoso e identificado das intervenções. Como resultado, não se tem informações confiáveis e a autoria das intervenções, quer antes de 1969, quer depois. (KATINSKY, 2002, p. 136)

Isto é, as práticas de preservação do edifício assumem novo “fôlego” tempos depois, quando a própria comunidade compreende o valor de suas descobertas em História da Arquitetura Brasileira, e quando o próprio valor do *art nouveau* paulistano se consagra nos meios intelectuais competentes.

Restauro e preservação

Assim, foi somente nos últimos 20 anos que se organizam iniciativas mais articuladas e alinhadas com os princípios da Teoria da Restauração. Parte delas está

registrada em boletins técnicos coordenados pela professora Gilda Collet Bruna e publicados em 1993, para a comemoração dos 90 anos do edifício. Autores como Domingos Ribeiro Jaguaribe Ekman, professor Silvío Soares Macedo, pesquisadora Maria Cecília Naclério Homem, professora Marlene Yurgel, professor Júlio Roberto Katinsky e Olé Peter Reiter promovem discussões que alternam fenômenos de caráter mais geral às ações pontuais, voltadas para a manutenção e a restauração de elementos construtivos do imóvel. Três desses trabalhos chamam a atenção.

O primeiro deles, o Boletim número 3 (*A Tecnologia de Recuperação do Telhado do Edifício Vila Penteado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo*), de autoria da professora Sheila Walbe Ornstein, versa sobre problemas na cobertura e as ações corretivas adotadas.

O aspecto mais importante da recuperação da cobertura foi, sem dúvida, o tratamento e/ou substituição (quando necessário) das telhas de ardósia, face à degradação acentuada de inúmeras peças. [...] em primeiro lugar, com a devida proteção provisória da estrutura de madeira da cobertura, por meio de lona plástica, as telhas de cada módulo foram removidas para que, no caso daquelas passíveis de tratamento (não quebradas ou excessivamente deterioradas) os operários executassem no canteiro a lavagem individual com água, sabão neutro e escova de aço macia, visando remoção de matéria desagregada. (ORNSTEIN, 1993, p. 18-19)

O estudo revela-se importante, na medida em que sistematiza informações de caráter pragmático, típicos de obra, atribuindo-lhes uma visão crítica e consciente do caráter diferenciado que o edifício exige.

O segundo estudo, o Boletim Técnico número 11 (*Prospecção e Restauração das Pinturas Murais da Vila Penteado*), de Regina Tirello, descreve um conjunto de procedimentos técnicos e pedagógicos envolvidos na

restauração das pinturas decorativas do interior do edifício.

Na Vila Penteado são tantos os exemplos de pinturas murais técnica e estilisticamente significativos, que resultaria impossível a escolha de qual painel restaurar, se considerássemos apenas seus valores formais. O edifício constitui-se por si só em um importante “laboratório” de estudos, tanto para as questões relativas às ambiências das casas burguesas no início do século em São Paulo, como para o aprofundamento de questões de ordem mais técnica e específica, sobre o restauro e conservação de pinturas murais. (TIRELLO, 1993, p. 9)

Ao longo da década de 1990, cerca de 60 bolsistas do Centro de Preservação Cultural (CPC-USP) foram treinados, sob coordenação da arquiteta e restauradora Regina Tirello. O programa caracterizou-se por três etapas distintas. A primeira, que compreende o período entre 1990 e 1992, caracterizou-se como um amplo levantamento das informações sobre o imóvel, necessárias à restauração; a segunda, entre 1992 e 1993, em que as equipes se dedicaram às atividades de decapagem das pinturas murais; e a última, que se estendeu até 2002, quando da restauração propriamente dita de pinturas, em oito ambientes da casa. (TIRELLO, 2002)

É importante pontuarmos essa iniciativa. O programa representa a abordagem mais adequada, dentre aquelas estudadas até aqui. Metodologicamente, definiram-se diretrizes que articularam as necessidades culturais, provenientes da restauração do bem imóvel, com o programa de ensino e formação de mão de obra especializada. Para tanto, foram estruturadas etapas de levantamento, discussões teóricas e intervenções, permitindo aos docentes e aos discentes uma experiência

singular, em que, ao mesmo tempo em que restauravam o edifício, aprendiam a restaurar. Essa é a ideia central do presente artigo.

O terceiro estudo, o Boletim Técnico de número 13 (*Especificações Técnicas das Obras de Preservação e Restauro do Edifício à Rua Maranhão, 88, FAUUSP*), cujo autor é o professor João Roberto Leme Simões, propõe a reunião de todas as iniciativas, sob a forma de um memorial descritivo.

[...] o uso das áreas pelo corpo docente, discente e administrativo da pós-graduação reforça a necessidade de colocar seus espaços em condições normais para a realização das atividades didático-pedagógico-administrativas, aliadas à necessidade de se preservar e restaurar um bem histórico. (SIMÕES, 1993, p. 10)

São apresentados elementos técnicos, tais como definições para traços de argamassa, procedimentos de restauração de caixilhos etc., no intuito de atribuir aos diversos esforços da época um sentido de conjunto. Aparentemente, a ideia era contratar a restauração de todo o edifício, por meio da Lei de Licitações.

Esses trabalhos caracterizam um período de maior consciência, por parte da comunidade, de questões emergenciais. Os trabalhos de telhado, a recuperação de pinturas murais e a sistematização das informações, antevendo uma grande contratação, são fortes indícios da emergência de novos entendimentos, entre os professores, principalmente. É evidente, porém, que a ordenação dos serviços ainda não acontecia com a amplitude necessária. Ou seja, apesar da crescente adequação das práticas às diretrizes estabelecidas pela Teoria da Restauração, os serviços aconteciam com maior ou menor rigor, em função do conhecimento específico de cada equipe, e nenhum deles aconteceu de maneira coordenada com os outros.

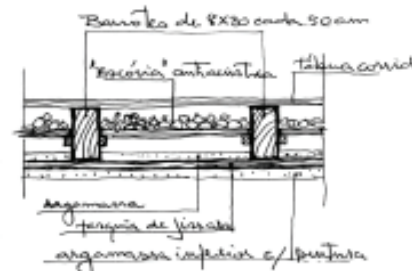


Imagem 2: Esquema estrutural antes da restauração
Fonte: desenho de Júlio Roberto Katinsky

O restauro da biblioteca

As discussões de caráter geral assumiram novas feições, no processo de restauração da biblioteca da Vila Penteado.

Na década de 90, a Fapesp criou o programa de infraestrutura para modernização de bibliotecas. Graças a essa iniciativa, o SBI [Serviço de Biblioteca e Informação] encaminhou projetos para a reformulação das áreas da biblioteca de graduação e pós-graduação. (MARQUES, 2006, p. 237)

Tendo em vista as necessidades da escola, optou-se por integrar essa renovação dos equipamentos a obras de restauração. O projeto foi coordenado pelo professor Júlio Roberto Katinsky, desenvolvido pelo arquiteto José Armênio de Brito Cruz, do escritório Piratininga Arquitetos Associados, tendo, por consultor, o sr. Antonio Sarasá. As diretrizes do projeto pautaram-se pelo reconhecimento dos aspectos residenciais do espaço e sua integração com os elementos contemporâneos que promoveriam a melhoria dos serviços bibliotecários. Para tanto, organizaram-se frentes de trabalho distintas:

- Restauração do forro original;
- Liberção das áreas de piso, a partir do direcionamento das estantes para as paredes;

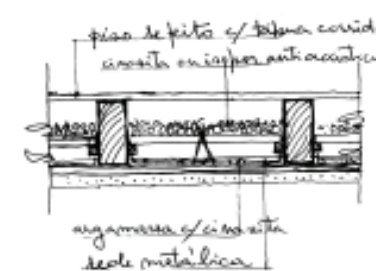


Imagem 3: Esquema estrutural depois da restauração
Fonte: desenho de Júlio Roberto Katinsky

c) Utilização de móveis originais em seus devidos aposentos.

Dessa maneira, procurou-se recuperar o valor documental do ambiente, ao mesmo tempo em que as condições de atendimento ao público eram implementadas, à luz das demandas públicas características daquele tipo de serviço.

O forro original apresentava uma série de problemas de deterioração. O diagnóstico aconteceu a partir de um conjunto de levantamentos e análises, tais como o mestrado desenvolvido pela engenheira Cláudia Bastos Nascimento, que representou o primeiro estudo tecnológico expressivo no edifício. Identificaram-se patologias provenientes da infiltração de água, da falta de cuidados específicos com as pinturas murais identificadas e da infestação de cupins.

Como podemos observar, o forro era composto por duas camadas de argamassa de estuque, com uma de fibra de madeira tipo jicara, amarradas em um barroteamento superior, que servia de estrutura para o assoalho do piso acima. Note que, entre esse assoalho e o forro, existia uma camada acústica composta por materiais diversos. Esse sistema estava bastante prejudicado.

Para sua restauração, optou-se por iniciar os serviços pelas estruturas superiores, removendo o assoalho do piso do terceiro andar, para poupar as pinturas decorativas encontradas na camada mais superficial do

estruque. Assim, o madeiramento deteriorado foi substituído e tratado contra a ação de insetos xilófagos; o material acústico original deu lugar a outros mais modernos, como a cinasita; a trama de jicara foi substituída por uma tela metálica; e as argamassas originais foram recompostas, criando as condições para a restauração das pinturas murais no forro da biblioteca.

Os desenhos do forro guardam íntima relação com as composições encontradas no piso em madeira. A configuração estética do assoalho apresenta, a partir da variação cromática de suas peças, figuras geométricas que podem ser consideradas, ao lado das pinturas murais, como elementos compositivos daquela unidade arquitetônica. No entanto a disposição das estantes de livros impossibilitava essa percepção de maneira plena. A solução veio pela adoção de um sistema de prateleiras nas paredes, com a liberação de praticamente toda a área de piso. A esse sistema, foi integrado o projeto da nova iluminação dos espaços, que se voltava para o forro recém-restaurado. Equipamentos como esses permitiram a modernização do conjunto, atribuindo uma leitura em que os adornos originais do edifício são valorizados por equipamentos visivelmente atuais.

Quanto ao mobiliário, foram recuperadas peças originais, como uma grande mesa de jantar, hoje localizada na última sala da biblioteca. Novamente, o reconhecimento do caráter documental do edifício e dos elementos que o qualificam foi reiterado pela equipe de arquitetos responsáveis. Por outro lado, houve a introdução de móveis desenhados por professores da FAU, como duas cadeiras dispostas em ambiente de leitura, uma de autoria de Paulo Mendes da Rocha, e outra, do próprio Júlio Roberto Katinsky. Aqui, a produção de *design* proveniente do corpo docente da instituição foi utilizada como elemento de afirmação de uma tradição cultural da escola, que evoluiu e reconheceu o valor histórico do edifício. Novamente, o equilíbrio entre o ontem e o agora.

A estratégia de preservação da biblioteca, cujas obras foram entregues em 2002, mostra o grau de maturida-

de e consciência de seus idealizadores. Isso pode ser constatado em diversos aspectos. O primeiro deles foi a preocupação em estabelecer relações de equilíbrio entre o passado e as necessidades atuais, criando uma unidade arquitetônica de qualidade. A Vila Penteado tem uma biblioteca disposta ao longo de “quartos”, facilmente identificáveis pelos usuários, ao mesmo tempo em que oferece competente serviço de apoio às pesquisas acadêmicas. Isso é uma conquista que se estabelece na própria concepção do projeto arquitetônico.

Outro ponto importante foi a inventividade das obras de restauração. Em função do estado de conservação das pinturas murais, os serviços de restauração foram executados a partir da consolidação das estruturas superiores. Isso permitiu que a recuperação das pinturas acontecesse com maior segurança e qualidade. Além disso, a existência de estudos específicos realizados e cujo objeto de pesquisa eram os elementos construtivos do próprio edifício, criaram um ambiente privilegiado, em que a atividade acadêmica e a atividade profissional convergiram para soluções de conjunto, adequadas e eficientes.

Essa obra lançou novas luzes ao processo de preservação da Vila Penteado. Desde então, muitos esforços foram dedicados à recuperação de certos elementos. Apresentaram-se propostas paisagísticas, restauraram-se caixilhos e elementos do sistema de captação de água pluvial, a fachada foi pintada com o patrocínio das tintas Ypiranga, os detalhes e desenhos externos foram devidamente identificados, o mobiliário original existente foi inventariado... E, para melhor compreender a evolução nas estratégias recentes de preservação, entrevistamos a professora Helena Aparecida Ayoub Silva:

1. Existe uma visão de conjunto, em se tratando da preservação da FAU - Maranhão?

Existe uma conscientização crescente por parte da comunidade, mas é um processo complexo. Na história da FAU, o significado das edificações tombadas modificou-se, na medida em que a historiografia da nos-

sa Arquitetura foi produzida e organizada. É claro que isso se rebate nas práticas de preservação dos edifícios pelos quais somos responsáveis. Nós, o professor Antonio Carlos Barossi e eu, antigos gestores da Vila Penteado, apresentamos uma proposta global de intervenção, em 2007, que foi aprovada pela Congregação da Escola. Naquele momento, também foi elaborado um orçamento, mas esses números devem ser atualizados. Esse material está presente em trabalhos como a tese do professor Barossi, e no relatório de gestão dos professores Ricardo Toledo Silva e Maria Ângela Faggin Pereira Leite. Esse tipo de iniciativa é fruto da construção de uma tradição em preservação.

2. Quais as iniciativas recentes mais expressivas na conservação do edifício?

Apesar da apresentação de uma visão de conjunto, temos de lidar com a realidade. Muitas vezes, os processos são aprovados de maneira segmentada, ou mesmo pouco coordenada. As últimas iniciativas foram o restauro da pintura do forro do mezanino menor e a elaboração do projeto de elétrica. Ambos de 2005 ou 2006. Em 2010, foi feita uma nova revisão do projeto de elétrica.

3. Como se deram tais processos?

Foram contratações por licitação, a partir de iniciativas dos gestores, aprovadas pela direção da escola e pelo Conselho Curador.

4. Como a questão da preservação é colocada na escola?

A FAU é historicamente um fórum importante de debates culturais. Depois da mobilização de professores, alunos e funcionários, provocada pelas intervenções no edifício da Cidade Universitária, que resultou na alteração do Conselho Curador, e a elaboração do Plano Diretor Participativo, o debate foi importante e intenso. Ou seja, confirmou-se a tradição.

Porém as mudanças não podem ocorrer apenas nos momentos de comoção. Elas são resultado de trabalho e constância. Nesse particular, eu evidenciaria a disciplina ministrada pelas professoras Maria Lúcia Bressan Pinheiro e Beatriz Mugayar Kiihl, do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto, em que são tratados aspectos amplos dessas questões, no âmbito dos edifícios tombados da USP.

5. Você participou da criação de uma disciplina interdepartamental sobre a preservação dos edifícios da FAU. O que será discutido? Qual o objetivo?

Existem esforços de convergência, que derivam de uma compreensão sobre o caráter multidisciplinar da matéria. Assim, organizamos uma equipe que conta com as professoras Maria Lúcia [Bressan] e Beatriz [Kiihl], pelo Departamento de História e Estética da Arquitetura, o Barossi e eu, pelo Departamento de Projeto, e as professoras Roberta Kronka Mulfarth e Cláudia Terezinha de Andrade Oliveira, do Departamento de Tecnologia. Por si só, essa estrutura já é uma conquista para a instituição.

Nosso objetivo é consolidar um espaço permanente de debate, das necessidades funcionais e da qualidade das intervenções, necessárias para a preservação dos espaços que compõem a FAUUSP. É importante salientar que a discussão parte de noções concretas, relacionadas ao Plano Diretor aprovado para o desenvolvimento da instituição, o que atribui maior pertinência e urgência aos temas abordados em aula.

6. Existem pesquisas voltadas à preservação, tanto no Departamento de História e Estética da Arquitetura, quanto no Departamento de Projeto. O que isso significa?

Na verdade, as pesquisas em projeto que abordam a preservação de edifícios históricos são muito recentes. Há uma única disciplina, em projeto, que trata do assunto [Reforma e Reciclagem dos Edifícios]. No âmbito da pós-graduação, na área de concentração

Projeto de Arquitetura, algumas pesquisas vêm sendo desenvolvidas. No Departamento de Tecnologia, destaco a dissertação de Isis Rovero sobre a Vila Pentead.

A maior parte dos trabalhos tem sido desenvolvida pelo Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto, uma vez que existe uma tradição teórica consolidada nesse sentido.

7. Haverá uma convergência desses estudos, ou é importante que existam pesquisas com enfoques diferentes?

Cada pesquisa traz sua contribuição. É importante que tenhamos enfoques distintos, para que nossa visão sobre o problema alcance patamares de maior maturidade. Em relação à FAU, esses esforços deveriam ser sintetizados através do Conselho Curador, ou por iniciativa individual de algum pesquisador.

O enfoque apresentado pela professora Helena Ayoub orienta o problema em termos globais. A preservação dos edifícios da FAU é assumida como uma atividade complexa, definida a partir do Plano Diretor Participativo da escola, e que encontra novos espaços de debate e reflexão. Há claro amadurecimento das necessidades de preservação, não apenas da FAU-Maranhão, mas também do edifício da Cidade Universitária, obra-prima do *brutalismo paulistano*.

Um segundo ponto importante é a diversificação das atividades de pesquisa. Tradicionalmente, as investigações em restauração e preservação deram-se no Departamento de História e Estética do Projeto. Contudo, recentemente, surgiram pesquisas que abordam e explicitam o problema da conservação de bens históricos como prática de projeto arquitetônico. Essa ampliação nas abordagens sobre patrimônio histórico oferece novos referenciais para a reflexão e o debate.

Considerações finais

Aí entra o milagre da renovação e tudo começa outra vez, com outro número e outra vontade de acreditar que daqui pra diante vai ser diferente.

Drummond expressa a necessidade humana de se renovar. Um movimento interno, de aprendizado e tomada de consciência. E esse estudo sobre a preservação da Vila Pentead busca relacionar os cuidados dedicados ao edifício, com a sensibilização dos arquitetos da FAU em relação à matéria, ao longo das seis décadas de ocupação daquela residência.

É evidente que existe algo de universal na história da Vila Pentead. Como tantos outros edifícios históricos ocupados por atividades de ensino, ela encanta seus usuários, com seus desenhos, acabamentos e detalhes, exigindo, da direção dos cursos, constantes cuidados e adaptações às demandas contemporâneas. Na FMUSP, por exemplo, organizou-se um projeto de “atualização” da escola como um todo, articulando obras de restauração às reformas necessárias para a adaptação dos espaços às demandas contemporâneas de ensino e pesquisa em ciências biomédicas. A estratégia de preservação dos edifícios considerou o passado, o presente e o futuro da instituição. Neste sentido, dois casos destacam-se nas práticas recentes da FAU: a restauração das pinturas murais e a renovação da biblioteca.

O programa desenvolvido pelo CPC-USP, para a formação de restauradores em pintura mural, foi um caso emblemático do potencial de pesquisa e ensino que o tratamento dos bens culturais oferece à comunidade acadêmica. Foram treinados alunos dos cursos de Arquitetura, História e Artes Plásticas, ao mesmo tempo em que se desenvolveram metodologias de pesquisa e levantamento de informações, que permitiram a devolução da documentação do edifício e das técnicas utilizadas durante sua construção.

Já a modernização da biblioteca da escola demonstrou o potencial de preservação que projetos adequa-

dos promovem. Assim, foram adotadas medidas que integraram as boas práticas de restauração dos elementos originais, às intervenções necessárias para o desenvolvimento das atividades corriqueiras daquele departamento da escola. O resultado foi um espaço de valor documental, que resgata o ambiente residencial do início do século XX, valoriza sua qualidade estética e garante a prestação de um serviço público de suma importância para as atividades acadêmicas

O depoimento dos professores Júlio Roberto Katinsky e Helena Aparecida Ayoub Silva descrevem a construção de uma tradição própria daquela comunidade, em que as estratégias de preservação modificam-se, à medida que o grau de consciência sobre a matéria é ampliado. Assim, das paredes brancas encontradas pelas primeiras turmas da escola, quando o *art nouveau* não passava de um capricho conservador, ressurgiram os trabalhos originais. Paulatinamente, ficou comprovado que as raízes do modernismo não estavam nele próprio, mas em movimentos culturais anteriores. Esse reconhecimento traduz a relevância da história, enquanto ciência, e consolida as reflexões produzidas a partir dos trabalhos de pesquisa, em detrimento das afirmações ideológicas.

O estudo da preservação da Vila Pentead, portanto, demonstra que existem dinâmicas positivas de construção de uma tradição brasileira em preservação, que valoriza o debate crítico e entende a necessidade de encontrar maneiras de integrar o passado e o presente. Nesse cenário, as atividades de ensino são instrumentos privilegiados, para desenvolvimento das estratégias de preservação de bens históricos e para a própria formação dos profissionais que assegurarão a continuidade desses esforços. Algumas escolas vêm avançando consideravelmente na questão. Resta, a nós, “apertar o passo”.

Notas

¹ KUHL, Beatriz Mugayar; SILVA, Helena Aparecida Ayoub; OLIVEIRA, Cláudia Terezinha de Andrade. *Fau Maranhão. Considerações sobre uso e transformação*. Parecer encomendado pela direção da FAUUSP, durante a gestão do professor Silvio Sawaia.

Bibliografia

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia: Atelier Editorial, 2004.

CARVALHO, Maria C. W. *Ramos de Azevedo*. São Paulo: Edusp, 2000.

CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, Editora UNESP, 2001.

EKMAN, Domingos R. J. Manuscrito inédito do arquiteto Carlos Ekman. *Boletim Técnico Vila Pentead n. 07*. São Paulo: FAUUSP, 1993.

HOMEM, Maria C. N. Carlos Ekman, um inovador na arquitetura paulista. *Boletim Técnico Vila Pentead n. 10*. São Paulo: FAUUSP, 1993.

KATINSKY, Júlio Roberto. Arquitetos e engenheiros estrangeiros em São Paulo na virada do século. *Boletim Técnico Vila Pentead n. 04*, São Paulo: FAUUSP, 1993.

KATINSKY, Júlio Roberto: *O art nouveau, a Vila Pentead e o desejo de mudança*. In: *Vila Pentead, 100 anos*, p. 131-147. São Paulo: FAUUSP, 2002.

LEMOS, Carlos A. C. *Alvenaria burguesa*. São Paulo: Editora Nobel, 1985.

MACEDO, Silvio S. A Vila Pentead: significado paisagístico. *Boletim Técnico Vila Pentead n. 08*. São Paulo: FAUUSP, 1993.

MARQUES, Eliana de A. Serviço de Biblioteca e Informação da FAUUSP. *Revista Pós*, n. 20, p. 226 – 237. São Paulo: FAUUSP, 2006.

ORNSTEIN, Sheila W. A tecnologia de recuperação do telhado do edifício Vila Pentead da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Boletim Técnico Vila Pentead n. 03*. São Paulo: FAUUSP, 1993.

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

REITER, Ole Peter. Ambiente arquitetônico sueco na época do arquiteto Carlos Ekman. *Boletim Técnico Vila Penteadó n. 02*. São Paulo: FAUUSP, 1993.

SIMÕES, João Roberto L. Especificações técnicas das obras de preservação e restauro do edifício à rua Maranhão, 88, FAUUSP. *Boletim Técnico Vila Penteadó n. 12*. São Paulo: FAUUSP, 1993.

TIRELLO, Regina A. *Prospecções e restauração das pinturas murais da Vila Penteadó*. *Boletim Técnico Vila Penteadó n. 11*. São Paulo: FAUUSP, 1993.

TIRELLO, Regina A. O restauro dos murais art nouveau da Vila Penteadó e o canteiro escola do CPC-USP, uma experiência de formação qualificada. In: *Vila Penteadó, 100 anos*, p. 149-171. São Paulo: FAUUSP, 2002.

YURGEL, Marlene. Primeira geração de arquitetos formados pela FAUUSP. *Boletim Técnico Vila Penteadó n. 06*. São Paulo: FAUUSP, 1993.

Roberto Toffoli Simoens da Silva
Mestrando do Curso de Pós-Graduação FAUUSP,
sob orientação do professor Júlio Roberto Katinsky.

UMA INTERPRETAÇÃO DA HISTÓRIA DO BRASIL NAS TELAS DE OSCAR PEREIRA DA SILVA PARA A VILA PENTEADO

Michelli Cristine Scapol Monteiro



São Paulo, no início do século XX, vivia um momento de efervescência. O café, principal produto de exportação brasileiro no período, havia impulsionado transformações socioeconômicas, demográficas e urbanísticas na cidade. Os grandes rendimentos do produto favoreceram a instalação de ferrovias e promoveram o desenvolvimento da indústria, sobretudo o setor têxtil¹. A população da cidade alterou-se significativamente, tornando-se a segunda maior do país², em decorrência da ampla imigração estrangeira demandada pela cafeicultura. Houve também uma remodelação do espaço urbano, principalmente durante a gestão de Antônio da Silva Prado na prefeitura de São Paulo (1899-1911). As intervenções promovidas pretendiam ordenar, embelezar, além de sanear, vinculando a cidade aos referenciais urbanísticos franceses, em voga no Ocidente. Assim, becos desapareceram, praças e ruas foram reestruturadas e arborizadas, novas construções públicas foram projetadas e erguidas. Já na segunda metade do século XIX, a cidade ultrapassara os limites do Triângulo Histórico – formado pelo mosteiro de São Bento e pelos conventos do Carmo e São Francisco –, e surgiram bairros elegantes, como Campos Elíseos e Higienópolis, além da avenida Paulista, situada em região alta e arejada. Esses novos bairros foram ocupados pelas famílias mais opulentas, ligadas aos negócios da cafeicultura, que, diante do inchaço abrupto e insalubre de São Paulo, pre-

tenderam distinguir-se espacialmente do restante da população, agregando-se em vizinhanças homogêneas (MARINS, 2010, p. 175). A ampliação das oportunidades de ascensão social transformou também os hábitos de consumo de parcelas da sociedade urbana. Assim, a atuação de determinados setores sociais, privilegiados pela concentração de renda e de consumo, foi primordial para o desenvolvimento das atividades artísticas em São Paulo, o que proporcionou uma relativa primazia da cidade no circuito das artes (ROSSI, 2003, p. 86).

Segundo Rossi³, a maior circulação de dinheiro e o maior afluxo de pessoas foi, em grande parte, responsável pela implantação de novas bases das artes visuais na cidade de São Paulo. Setores das elites ampararam as artes plásticas, formando-se uma clientela selecionada nesse mercado. Tal emergência proporcionou condições favoráveis para a realização de exposições, que eram ocasiões em que as relações de oferta e procura se concretizavam. Esse cenário atraía para a Pauliceia artistas de outros estados, inclusive do Rio de Janeiro, que ali realizavam diversas mostras, a fim de vender seus quadros e obter novas encomendas dessa elite próspera.

Foi nesse contexto que Oscar Pereira da Silva, artista fluminense migrado para São Paulo, e Antônio Álvares Leite Penteadó, personagem de relevo da elite paulista, tiveram seus caminhos cruzados. Importante

destacar que as reflexões propostas neste artigo foram ensejadas pela pesquisa de mestrado, ora em desenvolvimento na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. A dissertação⁴ se propõe a recompor o circuito social da tela *Fundação de São Paulo*, realizada por Oscar Pereira da Silva em 1907, buscando compreender o processo de criação da obra, as interlocuções intelectuais, políticas e religiosas que estiveram associadas à sua criação, seu processo de musealização, e refletir sobre as formas de sua apropriação nas práticas sociais. Para tanto, foi imprescindível traçar o meio pelo qual o artista se inseriu no campo artístico paulista, e as relações que manteve com a elite política de São Paulo. Tais reflexões embasam também a análise das obras de arte do pintor fluminense que estão presentes na Vila Penteado.

Ao acompanhar a trajetória de Oscar Pereira da Silva, é possível notar que ele teve uma formação modelar, já que, em 1882, tornou-se aluno da Academia Imperial de Belas-Artes (Aiba), instituição que monopolizou o ensino e a produção artística durante o Império. Além disso, em 1887⁵, obteve o consagrado prêmio de viagem do imperador d. Pedro II, concurso que premiava apenas alguns alunos e que lhes concedia o financiamento de estudos de aprimoramento em capitais europeias. Em 1896, Oscar Pereira da Silva retornou de Paris e se estabeleceu em São Paulo, que vivia um novo contexto político e cultural. O pintor forasteiro aproveitou a situação promissora que a cidade oferecia ao meio artístico e, tão logo se fixou, começou a realizar diversas exposições, a fim de demonstrar seu talento e tornar-se conhecido nessa nova conjuntura.

As mostras individuais de pequenas telas, entretanto, não garantiam a projeção almejada pelo artista. Demonstrar seu verdadeiro talento exigia a realização de uma obra de maior vulto. Por isso, em 1900, Oscar Pereira da Silva fez um grande quadro histórico, intitulado⁶ *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500*⁷, com a nítida intenção de vendê-lo ao

estado. A tela foi amplamente divulgada pela imprensa paulistana, em jornais de grande circulação, como *O Estado de S. Paulo*⁸ e *o Correio Paulistano*⁹. Vale destacar que a pintura histórica era o gênero considerado hierarquicamente superior aos demais, pois unia paisagem, retrato e natureza-morta, em uma articulação complexa. Assim, ser reconhecido como pintor de quadros de temas históricos atribuía uma conotação de maior esplendor ao artista, já que demonstrava sua qualidade e capacidade técnica.

Apesar da intensa divulgação, o estado só adquiriu a obra em 1902, destinando-a ao acervo do Museu Paulista, única instituição museológica da capital. A partir de então, Oscar Pereira da Silva ficaria conhecido como o artista que “comprovou seu merecimento em trabalhos de grande dimensão e difícil execução, como *Desembarque de Pedro Álvares Cabral*”¹⁰, tal como apontou o articulista do jornal *Correio Paulistano*, em 1906.

No mesmo ano em que sua obra histórica foi adquirida pelo governo estadual, ocorreu, em São Paulo, a *Exposição de Belas Artes e Artes Industriais*, tida como a primeira exposição coletiva de grande porte e significância na cidade de São Paulo (ROSSI, 2003; NASCIMENTO, 2009). Nela, Oscar Pereira da Silva participou não apenas como expositor, mas também como membro da comissão artística. Na direção dessa mostra, estavam figuras proeminentes do cenário político e econômico de São Paulo, como Ramos de Azevedo, Bento Bueno, Paula Souza, Carlos de Campos, Garcia Redondo e o conselheiro Antonio Prado. Este último merece destaque, pois, além de ser o prefeito da cidade, mantinha laços familiares com Antônio Álvares Penteado, já que a filha deste, Eglantina, casou-se, em 1900, com o filho daquele, Antonio da Silva Prado Júnior¹¹.

Esses indícios demonstram que havia proximidade entre Oscar Pereira da Silva e Antônio Álvares Penteado, algo que se torna ainda mais evidente, quando o pintor é contratado para realizar pinturas para a Vila

Penteado – residência recém construída pelo industrial. Este, assim como outros membros das camadas superiores paulistanas, transferiu sua residência¹² para os bairros que estavam sendo inaugurados, que fulguravam como símbolos da modernidade – elemento tão obstinadamente almejado, não só pelos gestores da cidade, como também pela burguesia paulistana.

Álvares Penteado decidiu construir seu palacete em Higienópolis, bairro conhecido na época como *Boulevard Burchard*, loteado em 1893 por Victor Nothmann e Martin Burchard, destinado prioritariamente aos ricos fazendeiros de café, comerciantes e industriais. O bairro tinha uma localização privilegiada, já que estava assentado numa encosta a certa distância do centro da cidade. Ademais, tinha arruamento retilíneo e uma densa e ordenada arborização nas ruas (HOMEM, 1996, p. 189). Belas e luxuosas casas estavam sendo erguidas, segundo referências europeias associadas às noções de civilização, luxo e elegância, de acordo com um novo modo de vida, percebido como moderno (HOMEM, 2011: idem, 1996).

Tais características residenciais foram amplamente exploradas na Vila Penteado, situada em meio a uma quadra, circundada de jardins e com uma planta cujos cômodos obedeciam a uma meticulosa especialização e hierarquia. Ademais, a residência foi erguida seguindo a *art nouveau*, estilo que havia sido recentemente consagrado na Exposição Universal de Paris de 1900. Álvares Penteado, ao voltar da capital francesa, encarregou Carlos Ekman do projeto, desenvolvido em diálogo com a modalidade austríaca do estilo, denominada *Sezession* (HOMEM, 1996, p. 211).

Conclui-se, assim, que a mudança para o palacete luxuoso e moderno, em plena avenida Higienópolis, era uma estratégia de afirmação social de Álvares Penteado. Contudo esta não era a única maneira de a elite paulistana se diferenciar do restante da população. A clivagem era imposta não apenas pela ocupação do espaço urbano, como também pelo estabelecimento de raízes simbólicas, que imputavam a essas famílias um

passado glorioso, atribuindo-lhes a herança genética e comportamental dos míticos bandeirantes, o que justificava a posição social e política que ocupavam no presente. Modernidade e tradição não eram, portanto, valores que se contradiziam, ao contrário, estavam intrinsecamente associados.

O resgate das raízes ancestrais de grande parte das famílias paulistas ficou a cargo dos estudos genealógicos que, desde a década de 1890, vinham sendo publicados e vinculavam as elites cafejeiras ao passado vicentino e bandeirante. Além disso, na medida em que eram publicadas as genealogias das famílias de origem sertanista, o cruzamento entre brancos e nativos passava a ser visto positivamente, já que havia a preocupação em localizar a miscigenação com os dirigentes dos guaianazes como o fundamento de uma identidade racial paulista. A essa evocação do passado sertanista, não escaparam os Penteados, visto que integraram uma das primeiras genealogias publicadas no estado, os *Apostamentos genealógicos*: famílias paulistas e europeias que se entrelaçam, os Paes de Barro, Penteados de Itú e Vasconcellos de São Paulo, publicada em 1900 por Luis Porto Moretzohn de Castro (MARINS, 2007, p. 90). Este estudo genealógico aponta que os Penteados descenderiam de uma raiz europeia e outra indígena. A raiz europeia seria de fidalgos¹³, que teriam ocupado cargos importantes ligados à nobreza. Já a vertente nativa descenderia de importante chefe da nação indígena, Piquerobi¹⁴. Entre 1903 e 1905, foi também publicada a *Genealogia paulistana*, de Luís Gonzaga da Silva Leme, que ampliou esses estudos, alicerçando as investigações nos velhos inventários, testamentos e registros eclesiais do período colonial. Nessa obra, os Penteados eram apresentados como um dos títulos em que se organizava o estudo, ao lado de outras famílias de destaque, como os Camargos, Pires, Lemes ou Arrudas Botelho.

As genealogias eram tidas pelos intelectuais – e pelos membros das elites da época – como a comprovação histórica do passado glorioso dos dirigentes paulistas.

Ser de uma linhagem sertanista era motivo de orgulho desses potentados. E, na ausência de imagens originais dos ancestrais, os artistas plásticos foram mobilizados para dar visualidade a esse passado glorioso, de modo a aglutinar anseios e interesses, valores e ideais (MARINS, 2003, idem 2007).

Essa intenção evocativa e autocelebradora está certamente associada à encomenda dos quadros para o hall de seu palacete, que Antônio Álvares Penteado solicita a Oscar Pereira da Silva. Embora a arquitetura do edifício seguisse a *art nouveau*, inclusive em suas pinturas murais, Penteado recorreu às formas acadêmicas do pintor fluminense, num aparente paradoxo. Tradição e modernidade, entretanto, associam-se, como veremos, na própria narrativa temática das telas.

São muitas as incertezas e lacunas que existem sobre essas obras. Por isso, este texto parte da observação das telas e das possíveis conexões existentes com outras, a fim de elucidar o sentido delas na composição do ambiente em que se encontram, em que é evidente seu caráter conspicuo, ostentatório. Qual seria o discurso que Álvares Penteado pretendeu conceber, ao encomendar essas obras¹⁵?

A primeira dimensão que salta aos olhos é o tema escolhido: a indústria, reverenciando, portanto, a atividade do mecenas. Ele é desenvolvido em três momentos distintos: durante o período anterior à chegada de Pedro Álvares Cabral à América, cujo quadro se intitula “A indústria nacional no século XV” [imagem 1]; em seguida, retrata-se a manufatura durante o período colonial, daí sua denominação “A indústria nacional no século XVIII” [imagem 2]; e, por fim, “Século XIX: Glorificação da indústria”, que conclui a saga e remete ao momento da realização das obras. Os três quadros encontram-se no saguão principal e medem cerca de 280 x 150 cm cada um. As imagens que remetem ao passado da indústria estão dispostas lado a lado, à esquerda¹⁶ de quem adentrava ao salão, enquanto a terceira encontra-se na parede oposta. As duas primeiras foram feitas por Oscar Pereira da Silva, em 1903¹⁷, a

outra é de autoria de Carlo de Servi, possivelmente do mesmo ano.

As obras de Oscar Pereira da Silva possuem um modelo compositivo muito semelhante, porém as imagens são “espelhadas”. Há o destaque para os respectivos personagens que se encontram no primeiro plano, cujos corpos estão levemente angulados e concentram a ação que se desenvolve nas duas telas. Há uma segunda figura, que se aproxima do primeiro plano, e tem em suas mãos o resultado do trabalho. Mais ao fundo, outra etapa da produção é desenvolvida, sendo observada por uma criança. Cada personagem representa, portanto, um estágio da fabricação do tecido. Em *A indústria do século XV*, há o predomínio da figura masculina, enquanto o outro quadro evidencia a mulher. Em ambas as obras, a ação é desenvolvida em meio à natureza, que serve de cenário. Apesar disso, há uma clara importância atribuída à arquitetura, pois as edificações compõem um espaço de destaque nas telas. Uma claramente representa uma choupana indígena, feita de madeira e palha, e a outra, uma construção típica de fazenda do período colonial.

Os dois quadros pretendem, assim, compor uma narrativa da história da indústria no Brasil, que teria a origem anterior à chegada dos portugueses, sendo, portanto, uma prática, em certa medida, inerente ao povo brasileiro desde sua origem pré-cabralina. Contudo, mais do que representar a história industrial brasileira, elas pretendem aludir à própria trajetória da família Penteado. Isso se evidencia, primeiramente, por ser o setor têxtil aquele que é posto em evidência, que era justamente o ramo de atividade das fábricas que Antônio Álvares Penteado possuía. Além disso, as figuras do primeiro plano remetem claramente à linhagem proposta pelas genealogias: o homem indígena e a mulher europeia. Enquanto as crianças indicam a geração futura, que daria continuidade ao ofício, referência que se concretiza na terceira obra, a representação da fábrica de tecidos Santana, que pertencia ao mecenas. Esta última obra, de De Servi, apresenta



Imagem 1: Oscar Pereira da Silva. Indústria Nacional no século XV, 1903, Vila Penteado.
Foto: Cândida Maria Vuolo



Imagem 2: Oscar Pereira da Silva. A indústria nacional no século XVIII, 1903, Vila Penteado.
Foto: Cândida Maria Vuolo

Imagem 3: Oscar Pereira da Silva. Fundação de São Paulo, 1907, acervo Museu Paulista da USP.
Foto: José Rosael e Hélio Nobre



uma composição completamente distinta das demais, já que a indústria, no presente, é representada por meio de uma alegoria.

É importante perceber que alguns elementos que já estavam presentes nessas obras de Oscar Pereira da Silva, sobretudo em *A indústria no século XV*, seriam retomados pelo artista em outras composições de quadros históricos, como a tela *Fundação de São Paulo* [imagem3], hoje pertencente ao acervo do Museu Paulista, e realizada em 1907 por Oscar Pereira da Silva¹⁸. Em primeiro lugar, ao se observar os aspectos gerais dessa obra, percebe-se a presença de brancos e nativos, que, fundidos, dariam origem à “raça paulista”. A ação, neste caso, a bênção que a cidade recebe, desenvolve-se em ambiente externo, tendo a paisagem como cenário e parte integrante da composição. Outro elemento fundamental é a cidade, que já está indicada por meio da choupana indígena, feita de madeiras em forma de cruz e coberta de palha ou folhas de palmeira, que já estava presente em *A indústria no século XV*. Esta é um elemento de grande relevância a ser observado, pois é utilizado, ao menos, três vezes pelo artista: inicialmente, na obra da Vila Penteado, e posteriormente, na *Fundação de São Paulo* e em uma obra homônima¹⁹ feita para a igreja da Consolação, em que a catequese indígena é o assunto primordial.

Retomar esses elementos, presentes na obra da Vila Penteado, em outras telas era uma estratégia do artista, já que a casa de Antônio Álvares Penteado era frequentada por personagens de relevo da elite política paulistana, público-alvo por excelência das obras de Oscar Pereira da Silva, inclusive em sua estratégia de vender telas históricas ao estado. Na *Fundação de São Paulo*, o artista serviu-se, portanto, para compor a tela, de um modelo já conhecido, que pretendia ser novamente propulsor de sua carreira como pintor de quadros históricos²⁰. Importante perceber que a *Fundação de São Paulo* foi feita com recursos próprios do artista, porém com a clara intenção de vender ao estado. Retomar alguns elementos de outra tela já notória entre as elites era, em certa medida, uma garantia da aceitação

pública de sua obra, fato que se torna ainda mais evidente, quando o mesmo modelo é reiterado, anos depois, na tela da igreja da Consolação.

É possível visualizar que as telas dispostas no saguão principal da Vila Penteado foram organizadas de maneira a compor um circuito narrativo a respeito da indústria nacional, com marcos claramente definidos: o período pré-cabralino, a colônia e o presente. Essas obras revestem-se de importância em diversos aspectos: primeiro, para o mecenas, que pretende demonstrar sua proeminência, pela casa que ocupa e pela família de que descende. Portanto não foi apenas a mudança para o bairro de Higienópolis e a edificação de uma casa moderna, no estilo *art nouveau*, que serviram de estratégia de afirmação social. Era imprescindível que suas raízes, estabelecidas pelos genealogistas, estivessem em evidência, no espaço de recepção de convidados e de festejos.

Isso nos remete a uma outra dimensão fundamental dessas telas, que é a inserção do artista fluminense na capital paulista. Ter obras suas expostas no palacete de uma figura tão importante como Álvares Penteado era galgar um importante degrau em sua carreira artística, sobretudo, pela projeção que as telas lhe garantiram. Fato que se evidencia na grande demanda pelo artista, a partir de 1903, para a realização de retratos de pessoas proeminentes da Santa Casa da Misericórdia²¹, instituição que mantinha vínculos com os Penteados. Para essa instituição, Oscar Pereira da Silva realizou, por exemplo, representações de José Alves de Cerqueira César e de Frederico Steidel, em 1903; de Alberto Vieira de Carvalho, em 1904; de Francisco Antonio de Souza Queiroz Júnior e de Francisco de Paula Ramos de Azevedo, em 1906; de Arnaldo Augusto Vieira de Carvalho, de dona Albertina Pinto da Silva Prado e de Martinho da Silva Prado, em 1907; além de uma dedicada ao próprio Antônio Álvares Penteado, datada de 1910.

Além disso, observando-se as telas da Vila Penteado com atenção, percebe-se que Oscar Pereira da Silva

integrou a primeira experiência, em São Paulo, do artifício de narrar a história por meio de obras de arte em um edifício, utilizando seu grande espaço de distribuição espacial como espaço expositivo, algo que seria retomado pelo Museu Paulista, nas décadas de 1910 e 1920, durante a gestão de Affonso Taunay.

Na passagem do século XIX para o XX, entidades como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e o Museu Paulista encarregaram-se da tarefa de reescrever a História do Brasil, a partir de uma interpretação que tornava São Paulo e os paulistas protagonistas da história nacional. O auge dessa proposta foi a decoração encomendada por Taunay para o Museu Paulista, em 1922 (MENESES, 1990; MATTOS, 2003; BREFE, 2005). Vale destacar que a disposição das obras, nessa instituição, seguiu a mesma ordenação proposta na Vila Penteado, já que as telas estão amarradas linearmente em um espaço de recepção, a fim de constituir uma narrativa da história do país. Além disso, as duas exposições partem da união do índio com o europeu e apresentam a criança como símbolo do povo que está sendo formado, e que seria o responsável por conduzir o país em direção ao progresso.

O conjunto de obras da Vila Penteado apresenta, portanto, uma interpretação para a história da nação que, a partir da narrativa da indústria e da família Penteado, demonstra como os paulistas eram os responsáveis por guiar o povo brasileiro à civilização e à modernidade. Público e privado enlaçam-se, a partir desse conjunto de pinturas, unindo tradição, por meio da arte acadêmica, e modernidade, pelo espaço expositivo de estilo *art nouveau*, que juntos formam um discurso capaz de garantir a legitimidade da posição política e econômica de São Paulo no cenário nacional.

Notas

¹ Um dos mais importantes setores industriais que surgiram, no final do século XIX e início do século XX, foi o têxtil. Nesse contexto, é possível citar a Fiação de Juta Santana, criada em 1892, por Antonio Alvares Penteado, que produzia sacaria para embalar os grãos de café.

² Entre 1890 e 1900, a população de São Paulo passou de 64.934 habitantes para 239.820, tornando-se a segunda maior cidade do país. Esses dados foram retirados do *Anuário estatístico do Brasil*, 1995, 2-14. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/CEBIS%20-%20RJ/AEB/AEB1995.pdf> Acesso em 04/06/2012.

³ ROSSI, Mirian Silva. Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque paulistana. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Ser. v. 6/7. p. 83-119 (1998-1999). Editado em 2003.

⁴ A pesquisa de mestrado, intitulada *Fundação de São Paulo de Oscar Pereira da Silva: dimensões da representação urbana no trânsito de uma pintura histórica*, e desenvolvida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, na área de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, sob a orientação do professor Paulo Cesar Garcez Marins. A pesquisa é financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

⁵ A viagem para Paris só ocorreu em 1889, já que o concurso foi muito tumultuado. Rodolpho Bernardelli e João Zeferino da Costa, membros da comissão julgadora, não concordavam com o prêmio concedido a Oscar Pereira da Silva. Sobre o concurso de 1887, ver CAVALCANTI, A. M. T. Belmiro de Almeida (1858-1935), Oscar Pereira da Silva (1867-1939) e o polemico concurso para Prêmio de Viagem de 1887. In: XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2007, São Paulo. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007. v. 1. p. 266-274.

⁶ O título *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500* e o atribuído hoje, pelo Museu Paulista da USP, a cujo acervo pertence a obra, exibida na exposição *Imagens recriam a história*. No entanto, nas notícias veiculadas na época, apareceram os títulos *Descobrimento do Brasil* (OESP19/04/1900) e *Primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral* (OESP 27/07/1900). Na enciclopédia Itaú Cultural, consta com o nome de *Descoberta do Brasil*.

⁷ Oscar Pereira da Silva, *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500*, óleo sobre tela, 188 x 332 cm, 1900, acervo do Museu Paulista da USP.

⁸ O jornal noticiou a exposicao da tela *Desembarque de Pedro Alvares Cabral em Porto Seguro em 1500*, em 19 de abril de 1900, indicando que ela tinha sido muito visitada. Quando a tela foi comprada pelo governo do estado, foi realizada uma nova exposicao, divulgada pelo jornal em 26 de junho de 1902, em que e dito: "foi uma bela aquisicao, e atos destes sao sempre louvaveis, principalmente quando se trata de um artista de talento, como incontestavelmente e Oscar Pereira da Silva".

⁹ O Correio Paulistano dedicou quase metade da primeira pagina da edicao de 3 de maio de 1900, com a reproducao da tela *Desembarque de Pedro Alvares Cabral em Porto Seguro em 1500*. Em 29 de maio de 1902, a venda e motivo de nova nota, ao dizer: "Consta-nos que o Governo do Estado trata de adquirir a importante tela do distinto pintor Oscar Pereira da Silva, *O primeiro desembarque no Brasil*. Adquirido o quadro, sera colocado no Museu do Estado".

¹⁰ Essa frase foi retirada da noticia de divulgacao de uma exposicao de Oscar Pereira da Silva, publicada no jornal *Correio Paulistano* de 29 de janeiro de 1906. Percebe-se o quanto a obra *Desembarque de Pedro Alvares Cabral em Porto Seguro em 1500* foi importante para a carreira do artista, ja que, seis anos apos sua realizacao, ela ainda e lembrada como prova da excelencia do pintor.

¹¹ Alem dos lacos familiares estabelecidos entre os Prados e os Penteados, as duas familias estariam literalmente "sob o mesmo teto", a partir de 1902, uma vez que o projeto da Vila Penteado previa a divisao do edificio em duas residencias distintas, para abrigar tanto a familia de Antonio Alvares Penteado, como aquela de seu genro, Antonio Prado Junior. Apesar da interdependencia, tratava-se de uma separacao efetiva de espacos, com entradas independentes e programas proprios de habitacao. Ver LOURENCO, M.C.F. (org.). *Bens imoveis tombados ou em processo de tombamento da USP*. Sao Paulo: Edusp, Imprensa Oficial do Estado de Sao Paulo, 1999, p. 126.

¹² Antes de mudar para seu palacete na av. Higienopolis, Antonio Alvares Penteado residia na rua Brigadeiro Tobias, ver CAMPOS, Eudes. *Nos caminhos da Luz*, antigos palacetes da elite paulistana. *Anais do Museu Paulista*. Sao Paulo N. Ser. v. 13. n. 1. p. 11-57. jan. - jun. 2005, p. 51.

¹³ As genealogias apontam para a descendencia dos Leme e Paes de Barros. Ver CASTRO, Luis Porto Moretzohn de. *Apontamentos genealogicos*: familias paulistas e europeias que se entrelacam os Paes de Barro, Penteados de Itu e Vasconcellos de S. Paulo. Santos: [s.n.], 1900.

¹⁴ Os estudos genealogicos apontam o cruzamento com os nativos brasileiros, como Piqueroibi. Ver CASTRO, Luis Porto Moretzohn de. *Apontamentos genealogicos*: familias paulistas e europeias que se entrelacam os Paes de Barro, Penteados de Itu e Vasconcellos de S. Paulo. Santos: [s.n.], 1900.

¹⁵ A analise aqui proposta prioriza as telas realizadas por Oscar Pereira da Silva. A tela de Carlo de Servi foi indicada apenas nos momentos em que se analisa o conjunto das tres obras.

¹⁶ A disposicao das telas permanece a mesma, ate hoje. No entanto, atualmente, a entrada e feita pela rua Maranhao, que era a antiga entrada dos fundos da casa. Dessa maneira, o visitante nao observa as obras na ordem proposta inicialmente.

¹⁷ As telas de Oscar Pereira da Silva encontram-se datadas. Este e o unico indicio que foi encontrado para atribuir-lhes a data de 1903. A "Seculo XIX: Glorificacao da industria", entretanto, nao esta datada, e nao foram encontradas documentacoes que confirmem a data exata de sua feitura. Acredita-se, no entanto, que ela tenha sido realizada no mesmo ano que as outras.

¹⁸ Oscar Pereira da Silva. *Fundacao de Sao Paulo*, oleo sobre tela, 185 x 340 cm, 1907, acervo do Museu Paulista da USP, Sao Paulo.

¹⁹ Oscar Pereira da Silva. *Fundacao de Sao Paulo*, 1926 [?], acervo da igreja da Consolacao, Sao Paulo. A data da obra e incerta, no entanto, minhas pesquisas sugerem que 1926 e provavelmente o ano em que foi realizada. Alem disso, Julio Moraes, restaurador e conservador que realizou obras na igreja da Consolacao, informou que, em algumas referencias, o titulo da tela aparece como *Anchieta e os indios*.

²⁰ Na dissertacao de mestrado, sera discutida a importancia da obra *Fundacao de Sao Paulo*, como propulsora da carreira de Oscar Pereira da Silva em Sao Paulo.

²¹ Hoje este acervo esta reunido no Museu da Santa Casa da Misericordia de Sao Paulo. Agradeço a Maria Nazarete de Barros Andrade, coordenadora e organizadora do museu, que forneceu informacoes sobre as telas de Oscar Pereira da Silva que pertencem a esse acervo.

Bibliografia

BREFE, Ana Claudia Fonseca. *Museu Paulista*: Affonso de Taunay e a memória nacional (1917 – 1945). São Paulo: Editora Unesp, Museu Paulista, 2005.

CAMPOS, Eudes. *Nos caminhos da Luz*: antigos palacetes da elite paulistana. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo N. Sér. v. 13. n. 1. p. 11-57. jan. - jun. 2005.

CAVALCANTI, A. M. T. . Belmiro de Almeida (1858-1935), Oscar Pereira da Silva (1867-1939) e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887. In: XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2007, São Paulo. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007. v. 1. p. 266-274.

CASTRO, Luis Porto Moretzohn de. *Apontamentos genealógicos*: familias paulistas e europeias que se entrelaçam os Paes de Barro, Penteados de Itú e Vasconcellos de S. Paulo. Santos: [s.n.], 1900.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira (1867-1918)*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. *Higienópolis*: grandeza de um bairro paulistano. São Paulo: Edusp, 2011. [1980].

LOURENÇO, M. C. F. (org.). *Bens imóveis tombados ou em processo de tombamento da USP*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Vila Penteado: Memória e futuro. In *Vila Penteado: 100 anos*. São Paulo: FAUUSP, 2002, p. 94-105.

MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*, vol. 3 – República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 131-214.

MARINS, Paulo César Garcez. O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. *Anais do Museu*

Paulista, (São Paulo). Nova série, v. 6/7 (1998-1999). Editado em 2003, p. 9-36.

MARINS, Paulo César Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 44, p. 77-104, 2007.

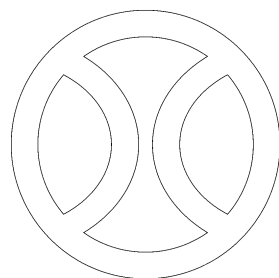
MATTOS, Cláudia Valladão de. “Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista”. *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material*, São Paulo, n. 6/7 (1998/1999), 2003, p. 123-145.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. “O Salão Nobre do Museu Paulista e o teatro da História”. In: *As margens do Ipiranga, 1890-1990* (catálogo de exposição). São Paulo: Museu Paulista, 1990.

NASCIMENTO, Ana Paula. *Espaços e a representação de uma nova cidade: São Paulo (1895-1929)*. São Paulo: USP, 2009. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, FAUUSP, São Paulo, 2009.

ROSSI, Mirian Silva. Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque paulistana. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 83-119 (1998-1999). Editado em 2003.

Michelli Cristine Scapol Monteiro
Bacharel e licenciada em História pela FFLCH-USP, mestranda em Historia e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela FAUUSP, bolsista Fapesp.



AVILA PENTEADO COMO MEMÓRIA DA PRODUÇÃO ART NOUVEAU NO BRASIL

Daniela da Silva Costa



A Vila Penteado, projeto de 1902, representa hoje um dos poucos edifícios brasileiros preservados remanescentes no estilo *art nouveau*, cujo valor arquitetônico foi intensamente analisado e reconhecido por diversos autores.

Concebida pelo arquiteto Carlos Ekman (1866-1940), no estilo *Sezession*¹ vienense, a Vila Penteado é considerada patrimônio histórico cultural do estado de São Paulo. Seu uso foi, inicialmente, como residência de proprietários de grandes fazendas de café e indústrias, mais precisamente da família de Antônio Álvares Leite Penteado (1852-1912). Seu estilo influenciou a arquitetura do período e tornou-se parte relevante de registro da história da vida cultural paulista do início do século XX.

O edifício, tombado pelo Condephaat em fevereiro de 1978, além de monumento histórico e memória de uma época de grandes transformações na sociedade paulista, é um marco na história da Arquitetura, antecedendo o movimento modernista. “*Por história, devemos entender não uma sucessão cronológica de eventos e datas, mas tudo o que faz com que um período se distinga dos outros.*” (HALBWACHS, 1968, p.79)

Utilizando esse conceito de história, definimos a representação desse período: a vontade de criar um estilo que abandonasse toda a imitação do passado. Um

período novo e distinto de tudo que vinha sendo feito na Arquitetura e nas artes decorativas.

Essa corrente inovadora de pensamento teve início a partir das ideias de *William Morris*, arquiteto inglês defensor da ideia de que os arquitetos estudassem o trabalho dos antigos e aprendessem a entendê-lo. Com isso, no entanto, não pretendia uma imitação do passado. Os fundamentos desse estilo baseavam-se na Idade Média, na liberdade das formas da natureza e no ambiente campestre. A Idade Média, para *Morris*, constituía o modelo de estrutura social ideal, pois nela a arte não estava dividida entre grandes homens, homens menores e homens pequenos. A arte deveria ser acessível a todos. Juntamente a isso, a seu ver, “*as peças que se tornaram somente peças de museu eram, na Idade Média, objetos do dia a dia.*” (PEVSNER, 2001, p.20)

Para *Morris*, reestabelecer o valor dos objetos de uso cotidiano era uma questão de consciência social, antes de ser uma questão de *design*. O *design* deveria estar nas peças utilizadas nas atividades diárias e não só nas galerias. Bem como, o ressurgimento de uma Arquitetura sólida deveria preceder o de um *design* sólido. Esse conceito de dissociação entre arquitetura e *design* não era tão evidente no momento, mas era o que o movimento pretendia.

Os *designers* do *art nouveau* voltaram-se para a natureza, contestando a Revolução Industrial e o crescimento feito pelo homem. Por isso, as formas deviam ser orgânicas e sensuais, não intelectuais. Dessa forma, o artesanato valoriza-se face à produção industrial.

Da mesma forma, como acontecia na Inglaterra, com a influência de *William Morris*, Ekman propôs uma nova estética de ornamentação nos interiores da Vila Penteado, também inspirada nas formas da natureza, mas com características particulares da *Sezession* viense. Desde os motivos florais, as formas orgânicas e curvilíneas, o feminino emoldurado, representados nas madeiras, nos relevos da fachada, nos mosaicos, nos vitrais ou nas ferragens.

Diferente do movimento *art nouveau* desenvolvido em outros países, a *Sezession*, trocava as curvas intensas por linhas mais verticalizadas. Na Vila Penteado essa verticalidade é representada pelo pé-direito do saguão de entrada e pela caixilharia extremamente vertical que corta os ambientes.

Ekman, nesse contexto, teve um papel muito importante na Arquitetura paulista, pois essa nova postura de projeto perante às artes decorativas influenciaria as residências da elite cafeicultora da época e o *design* do início do século.

O *design* ganha, nesse momento, importância e, segunda analisou o historiador Flavio Motta, o estilo *art nouveau* representou uma “preparação para a arquitetura do século XX”. Uma vez que “surgiu da consciência que a arquitetura tinha um caráter acadêmico e eclético, buscando uma fusão entre fórmulas positivas da ciência e os ideais das artes no desenho, unindo decoração e ornamento.” (MOTTA, 1957, p. 33)

O ornamento constitui, a partir daí, papel fundamental na formação da arquitetura. O que levaria também à valorização da capacitação de muitos profissionais no Liceu de Artes e Ofícios, onde Ekman teve grande participação, junto a outros arquitetos, como Ramos de Azevedo (1851-1928).

Por outro lado, apesar da *art nouveau* não ser um estilo propriamente brasileiro, era a primeira vez que se tentava minimizar a supervalorização do estilo barroco, trazido pela colonização portuguesa. Assim como o *art nouveau*, o barroco também valorizava o ornamento, embora a forma com que o segundo tratou a ornamentação diferisse pela sutileza das formas e pela escala menos exagerada, os excessos e, principalmente, pela ideia de aproximar a arte do povo.

Lembrando que no século XIX, a estética era outra e o contexto da Arquitetura era de casas baixas com telhados de duas águas. Portanto, o que se propunha era uma concepção totalmente nova de arquitetura residencial. Não era só a funcionalidade que entrava em pauta agora, mas a estética.

O conceito do *art nouveau* propagou-se, então, por muitos países, principalmente em decorrência da Exposição Universal em Paris (1900). Chegou ao Brasil e a todo o estado de São Paulo, transformando a arquitetura residencial e, conforme descreveu Flavio Motta:

“compôs grande parte da nossa paisagem e dos nossos ambientes; esteve nas salas de refeições, nos escritórios, nas praças, nos cemitérios, nas ferrovias, nos costumes e nas revistas tipo ‘Seleta’, ‘Caretta’, ‘Fon-fon’, ‘Vida Moderna’, ‘Kosmos’, ‘Pirralho’, etc’. (MOTTA, 1953, p. 3)

Essas revistas citadas acima representam hoje uma grande ferramenta de estudo e pesquisa das transformações dos costumes da época. Nelas encontramos a estética de tipografia *art nouveau* e textos que mostram as transformações culturais que ocorriam na sociedade.

Portanto, concluímos que o *art nouveau* não se resumiu às construções, mas influenciou igualmente a tipografia e a iconografia de publicações e marcou uma transição não só na Arquitetura, como no *design* gráfico.

Diversos registros de memória desse estilo podem ser identificados nos periódicos de arte e arquitetura, bem como nas fotografias, nos cartões postais, anúncios e cartazes, que contribuíram para sua popularização.



Detalhes de ornamentação da Vila Penteado

Esses cartazes ganharam as ruas e, nesse aspecto, já anunciavam a democratização da Arte, que o Modernismo começou a por em prática.

Representou, portanto, a porta de entrada para o Modernismo, principalmente na sua essência. Uma vez que a arte é parte integrante da vida e, não mais exclusiva às galerias, ganhando as ruas no movimento Modernista.

Dentre outros, esse constitui mais um ponto para a valorização e reconhecimento do *art nouveau* como movimento de transformação. Ele implantou alguns conceitos que seriam futuramente apropriados e desenvolvidos pelo movimento moderno.

Lugar da Memória

[...] quando em uma sociedade que se transbordou subsistem vestígios do que primitivamente foi, os que a conheceram em seu estado primeiro também podem fixar sua atenção nos vestígios antigos que lhe proporcionam o acesso a um outro tempo e um outro passado. (HALBWACHS, 1968, p.152)

O fato da Vila Penteado ter sido preservada, apesar do crescimento descontrolado da cidade de São Paulo, significa a toda sociedade um benefício frente à possi-

bilidade desse acesso material ao passado, discutido por Halbwachs em *Memória Coletiva* (1968).

Pela sua presença na cidade, podemos resgatar aspectos da chamada *Belle Époque* brasileira, período de influência europeia, onde surgia um novo estilo de vida, da nostalgia do passado perdido, o tempo áureo.

Em São Paulo, o conceito girava, mais especificamente, em torno do cosmopolitismo face ao passado recente das moradias no campo e do estilo de vida rural. Embora em outras cidades os grandes agricultores vivessem ainda no campo, em São Paulo, os grandes cafeicultores viviam na zona urbana. Um novo tempo, de início de República (1889) e de novas ideias surgia, com os hábitos e costumes do campo que migravam agora para a cidade.

Importante notar, como parte da análise do período torna-se possível pela observação dos detalhes da construção.

Cada objeto reencontrado e o lugar que ele encontra no conjunto nos recordam uma maneira de ser comum a muitas pessoas e, quando analisamos esse conjunto e lançamos nossa atenção a cada uma dessas partes, é como se dissecássemos um pensamento em que se confundem as contribuições de certa quantidade de grupos. (ID, 1968, p.158)



Detalhes do saguão principal da Vila Penteado

Por esse ponto de vista, podemos então concluir que cada objeto ou detalhe construtivo da Vila Penteado, de certa forma, remete-nos às intenções da época, seja na recordação que pretende preservar, do período do café ou da indústria nos murais, ornamentos em gesso, ou nas pinturas nas paredes. Talvez uma memória elitizada, porém, de qualquer forma, atribuindo aos objetos e às artes decorativas um significado e importância até então desprezados. Através disso, iríamos experimentar mudanças na importância do projeto do objeto bem próximas à definição:

De fato, as formas dos objetos que nos rodeiam têm significado. [...] estão em volta de nós, como uma sociedade muda e imóvel. [...] Nós os compreendemos, porque têm sentido que familiarmente deciframos. São imóveis somente na aparência, pois as preferências e hábitos sociais se transformam [...] (ID., 1968, p.158)

Logo, por trás de cada desenho e forma do objeto, há uma intenção, uma memória, vinculada a uma seleção do que se pretende preservar. Logo, por mais que a vida cultural passe por profundas modificações, parte de um período permanece materializado através do objeto e, com ele, os hábitos e costumes da sociedade.

Portanto, a importância da preservação da Vila Pen-



Detalhes das pinturas inspiradas no café

teado, nesse sentido, é manter vivo um período pelo conceito de memória coletiva, uma vez que do passado somente é retido "aquilo que está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém." (HALBWACHS, 1968, p.86) Vivo no sentido de preservado, restaurado, habitado.

Parte da memória individual da família Penteado é preservada e misturada à memória coletiva do período.

Se tão restritos são os remanescentes da produção *art nouveau* no Brasil, que por todas as críticas existentes à Vila Penteado como solução do estilo, ainda assim, é inegável sua função como ferramenta de estudo de memória de uma época de grandes transformações na sociedade paulista e das inovações promovidas por Ekman na arquitetura residencial. Era a primeira vez, por exemplo, que há na distribuição da planta um saguão principal com pé direito duplo, influenciado por outras construções da época, dessa vez não as residenciais, mas estações ferroviárias, teatros, palácios de exposições, grandes hotéis etc. Ou seja, construções com uma estética e tecnologia totalmente distintas do que vinha sendo feito até então. (Foto 2)

Outro exemplo é a antiga sala da senhora que foi substituída pelo grande saguão de encontro familiar. Isso já evidencia uma transformação de uso do espaço e até um início de mudança no papel da mulher na sociedade e na família.

Mais adiante, pela ocupação do edifício como sede da Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo estamos ainda, conservando o passado dentro do presente através do uso ligado à pesquisa e estudo. Uso esse, que está mais próximo das origens que o movimento pretendia, uma vez que não está restrito a uma moradia de uma única família da elite, mas é um espaço da comunidade, para estudo, visitação e pesquisa. É nesse ponto, que estamos nos aproximando da "arte para o povo" tão discutida por Morris.

Os antigos porões, por exemplo, no início da ocupação pela FAU, na década de 40, viraram um espaço de literatura, música, arte e encontros dos estudantes. Os antigos significados de uso do habitar, dão lugar às atividades didáticas e culturais.

Esse uso do edifício, por sua vez, também influencia o espaço. O local recebe a marca do grupo, como na analogia de Halbwachs do quadro negro, onde "o lugar ocupado não é um quadro negro onde escreve-se e, depois, apaga-se números e figuras". O local recebe a marca do grupo, ou seja, as ações do grupo interferem no espaço.

A Vila Penteado como Faculdade de Arquitetura, a partir da década de 1940, ainda representa um capítulo importantíssimo em sua memória, pelas atividades que se desenvolveram no seu interior, principalmente as atividades de pesquisa e restauro, que resgataram pinturas originais encobertas por diversas camadas de outras pinturas, que o tempo colocou no esquecimento.

Se não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial e só o espaço é a realidade que dura. Para compreender o passado, precisamos conservar o ambiente material, utilizá-lo e também deixar que o uso presente faça parte da história.

Nesse ponto, o espaço Vila Penteado preservado e ocupado é uma realidade, uma história que está ainda sendo escrita.

Da mesma forma, todos os grupos e atividades coletivas têm relação com um lugar. Todos que ocuparam e ocupam hoje a sede da Pós-Graduação estão diretamente ligados à memória coletiva do lugar através das

várias memórias individuais, bem como suas atividades são influenciadas por ele.

[...] é justamente a imagem do espaço que, em função de sua estabilidade, nos dá a ilusão de não mudar pelo tempo afora e encontrar o passado no presente – mas é exatamente assim que podemos definir a memória e somente o espaço é estável o bastante para durar sem envelhecer e sem perder nenhuma de suas partes. (ID., 1968, p.189)

Os alunos do presente encontram o passado pela materialidade da construção, analisam o passado, e escrevem também parte dessa história, que influenciará o futuro.

Sabemos, porém, que nem tudo foi preservado como memória fiel do período na Vila Penteado, conforme analisou Maria Cecília França Lourenço (2002), os artesãos responsáveis pela muralística nos adornos e barras ainda estão no anonimato, face ao reconhecimento do arquiteto e dos pintores dos painéis do saguão principal.

O motivo principal era o fato da valorização do trabalho manual ainda não ter se consolidado no período, face às artes consideradas intelectuais, como a Arquitetura e a Pintura.

A história é a compilação dos fatos que ocuparam maior lugar na memória dos homens. No entanto, lidos nos livros, ensinados e aprendidos nas escolas, os acontecimentos passados são selecionados, comparados e classificados segundo necessidades ou regras que não se impõem aos círculos dos homens que por muito tempo foram seu repositório vivo. Em geral a história só começa no ponto em que termina a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. (ID., p.100-101)

Isso esclarece o quanto naquele momento o que se pretendia eternizar era o ambiente intelectual influen-

ciado por correntes europeias e não o trabalho manual, tão valorizado pelo próprio movimento *art nouveau* e a doutrina de *Morris*. Uma contradição entre a essência do movimento e a forma com que ele foi recebido pela sociedade da época, no preconceito em relação ao trabalho manual face à produção intelectual. De fato, a consciência sobre o valor artístico da produção artesanal do *art nouveau* só iria acontecer mais adiante, conforme analisou *Champigneulle* (1976):

Não há nenhum fosso segundo o que se chama ‘arte aplicada’ - entenda-se: aplicada à indústria - e a arte verdadeiramente dita. Grande parte dos criadores de objetos e dos desenhadores que promovem o renascimento das artes decorativas foram pintores e gravadores. E será sempre preciso afirmar, reafirmar e clamar que as divisões estabelecidas pelos historiadores novecentistas entre as ‘artes maiores’ e as ‘artes menores’ não correspondem nada à realidade. Há ‘mais arte’ num vaso Ming que na maioria das pretensiosas composições pictóricas. As maiores épocas, como a do Egito ou a das catedrais góticas, não fizeram nenhuma diferença hierárquica entre os diferentes ofícios que colaboravam na obra comum.

Nesse aspecto, encontra-se o grande valor da Idade Média, tão discutido por *Morris*. Apesar de ser um período anterior, a sociedade da Idade Média não hierarquizava os diferentes ofícios. Ao contrário, reconhecia em cada ofício uma função igualmente importante dentro do conjunto arquitetônico.

Art nouveau no Brasil

A produção arquitetônica *art nouveau* no Brasil foi relativamente grande, embora muitas vezes, desvalorizada, por ter, em alguns casos, copiado modelos europeus ou se restringido às soluções de adorno e, nem sempre, à concepção da planta e da Arquitetura propriamente dita.

Entretanto, é inegável que o *art nouveau* criou uma direção na arquitetura e na pintura, de tal forma a ser

considerado fenômeno transitório entre os séculos XIX e XX, abrindo caminho para o movimento moderno.

O que sempre é discutido quando se fala em *art nouveau* no Brasil é a diferença do contexto europeu na época e o contexto brasileiro. Essa divergência, para muitos historiadores, configura uma desvalorização do movimento no Brasil.

Na Europa houve a Revolução Industrial, no Brasil, o contexto era outro: a indústria era praticamente inexistente e grande era a importação da Europa. Portanto, o estilo surgiu no Brasil como um “modismo” vindo dos países de grande prestígio econômico e cultural.

O que permitiu ao Brasil ter acesso a esse novo estilo foram as exposições internacionais, revistas, o comércio e as viagens de brasileiros à Europa, bem como a crescente imigração, principalmente italiana.

Cabe destacar, no entanto, que por mais distorcido que o movimento chegasse ao Brasil, era a primeira vez que a influência da colonização portuguesa não estava super valorizada na arquitetura através do barroco. As influências procediam de países diversos e a imigração italiana também deu seu tom.

Por isso, a preservação da memória e da história da Vila Penteadado servem à memória da Arquitetura desse período no Brasil. Pois, conforme já acontecia em 1953, descrito pelo historiador brasileiro Motta, a avalanche imobiliária já destruía muitos exemplares das construções *art nouveau*, e essa destruição realmente consolidou-se.

Naquela época, já se salientava que a história da arte brasileira era sempre desdobrada na pauta do Barroco. E, por esse motivo, era essa a estética valorizada. Assim, deixou-se com que os exemplares do estilo na época fossem demolidos como uma produção sem valor. Ao contrário disso, só com a recuperação do *art nouveau*, seria possível um outro panorama para a construção da história da Arquitetura e da Arte Brasileira. E assim, consolidou-se uma história da Arquitetura brasileira pautada pelo barroco-colonial.

Mais uma vez, por mais que o *art nouveau* não fosse um movimento genuinamente brasileiro, adaptou-se à cultura local e seria seguido pelo movimento modernista, considerado até hoje entre os períodos mais importantes, senão o mais importante, das artes e arquitetura no Brasil.

Além de passagem para o modernismo, outro mérito do movimento *art nouveau* está na valorização do artesanato, das artes aplicadas ou das “artes menores”, como eram conhecidas, rompendo com um padrão conservador, fruto da colonização e de uma história anterior de exploração e escravidão, ou seja, de submissão ao colonizador. De certa forma, era o início da busca por uma identidade nacional.

Ekman, na Vila Penteadado, incluiu todos os ofícios em um só edifício, sendo que muitos dos detalhes de acabamento foram esculpidos no local. As artes decorativas, a partir desse momento, tornaram-se parte integrante da arquitetura e não mais, considerada um mero ornamento. Ekman pôs em prática o fundamento principal da doutrina de *Morris*. Nesse aspecto encontra-se a ênfase da Vila Penteadado ser tão significativa como memória do estilo no Brasil.

Vila Penteadado contra esquecimento do *art nouveau*

Apesar dos benefícios que trouxe com a rebelião às formas superadas, como o incentivo às artes aplicadas, como coroamento de um instante de progresso e prosperidade, ele acabaria esquecido e superado, porque deixaria à margem um dos imperativos fundamentais da vida moderna: a sujeição à forma de caráter impositivo que a máquina impôs às artes aplicadas. (MOTTA, 1953)

A contradição da ocorrência do *art nouveau* no Brasil encontra-se exatamente no fato de que um movimento de tamanha importância na transformação de um

período, esteja reduzido a poucos exemplos em São Paulo, sendo o principal a Vila Penteadado.

Após seu auge, que foi exatamente no período da conclusão da Vila Penteadado, o *art nouveau* praticamente desapareceu no período da Primeira Guerra Mundial. Esse estilo foi desprezado pelos historiadores de arte, até ser resgatado mais tarde pela *pop art*, somente em meados da década de sessenta. Foi preciso que o “gosto” artístico se transformasse para que o estilo fosse novamente estudado e valorizado.

Aconteceu um verdadeiro esquecimento, pautado pela supervalorização dos estilos de influência portuguesa. Nesse ponto, penso o esquecimento baseado nos conceitos de *Paul Ricoeur*, à medida que não foi um esquecimento involuntário, mas ativo.

[...] enquanto ativo, esse esquecimento acarreta o mesmo tipo de responsabilidade que a imputada aos atos de negligência, de omissão, de imprudência, de imprevidência, em todas as situações de não-agir, nas quais, posteriormente, uma consciência esclarecida e honesta reconhece que se devia e se podia saber, que se devia e se podia intervir. (RICOEUR, 1913, p.456)

Essa consciência de que se devia intervir cresceu com o passar dos anos pela descoberta e reconhecimento do valor desse movimento, bem como da importância do tombamento e restauro da Vila Penteadado.

Sabemos também, que pouco foi feito quanto à especulação imobiliária que permitiu que grandes exemplos de edifícios *art nouveau* fossem demolidos sem que a sociedade tivesse tempo de pensar sobre o valor dos mesmos. Foram, portanto, esquecidos.

Havia em São Paulo, no começo do século XX, inúmeros exemplos de arquitetura *art nouveau*. Eram basicamente residências particulares em sua maioria, situadas em bairros próximos ao centro, como Santa Cecília, Vila Buarque, Campos Eliseos, Higienópolis, Bela Vista. Nesses terrenos hoje encontramos grandes prédios de apartamentos.

Nesse ponto, a preservação da Vila Penteado como bem cultural tem um significado essencial para que as próximas gerações continuem levantando questionamentos e estudos sobre o movimento *art nouveau* no Brasil, reduzido a pouquíssimos exemplares.

Cada novo edifício inscreve-se no espaço urbano como uma narrativa em um meio de intertextualidade. A narrativa impregna mais diretamente ainda o ato arquitetural na medida em que este se determina em relação com uma tradição estabelecida e se arrisca a fazer com que se alternem renovação e repetição. [...] Uma cidade confronta no mesmo espaço épocas diferentes, oferecendo ao olhar uma história sedimentada dos gostos e das formas culturais. (ID., p.159)

A Vila Penteado constitui essa narrativa na intertextualidade de renovação e repetição, escrita em 1902 e que perdura até o tempo presente. E, por mais que ela tenha sofrido transformações, ainda conta parte da história de um período e a parte da história de todos os períodos em que foi habitada, com usos diversos.

Nesse aspecto enfatiza-se a importância de preservar edifícios de diversos períodos no espaço urbano. Porque, dessa forma, estamos permitindo a preservação da história e da memória de épocas diferentes, convivendo num mesmo tempo.

Nota

¹ O movimento *Art Nouveau* na Áustria teve características bem particulares, abolindo o floral. Os arquitetos sofreram influências do arquiteto Charles Mackintosh e trabalharam com padrões verticais, em vez de linhas ondulantes. O maior destaque na arquitetura foi Otto Wagner (1841-1918). Na pintura quem se destacou foi Gustav Klimt (1862-1918).

Bibliografia

BRUAND, Yves, *Arquitetura Contemporânea no Brasil/Yves Bruand*; [tradução Ana M. Goldberger]. – 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CHAMPIGNEULLE, Bernard. *Art nouveau*. São Paulo : Verbo/ Edusp, 1976.

DAHER, Luis Carlos. *Aspectos da arquitetura no início do século XX*. - Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Vila Penteado: 100 anos/ Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: FAUUSP, 2002, p.39.

FAGGIN, Carlos Augusto Mattei. *Projeto de restauro e recuperação do Edifício Vila Penteado*. São Paulo: FUPAM/ FAUUSP, 2002.

GOMES, José Claudio. *Itinerário de uma metamorfose (Vila Penteado)*. São Paulo: USP, 1976.

HALBWACHS, Maurice, 1877-1945. *A memória coletiva / Maurice Halbwachs*; trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

KATINSKY, Júlio. *Art nouveau, Vila Penteado: arquitetos e engenheiros estrangeiros em São Paulo na virada do século*. São Paulo, 1993.

KATINSKY, Júlio. *Art nouveau, Vila Penteado e o desejo de mudança em São Paulo*. São Paulo: FAU/USP, 2002.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *A Construção da Vila Penteado*. São Paulo: FAU/USP, 2002.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Vila Penteado: memória e futuro*. São Paulo: FAU/USP, 2002.

MOTTA, F. L. *Art nouveau: um estilo entre a flor e a máquina. Cadernos brasileiros*, v. 28, n. 2, p. 54-63, mar./abr. 1965.

MOTTA, F. L. *Contribuição ao estudo do art nouveau no Brasil*. São Paulo, 1957. 83 p. Tese (Cátedra) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU/USP, 1957.

MOTTA, F. L. *São Paulo e o art nouveau. Habitat*, n. 10, p. 3-18, 1953.

PEREIRA, Paulo Cesar Xavier. *Vila Penteado: ambiguidade e contradições no contexto da cidade de São Paulo*. São Paulo: FAU-USP, 2002.

PEVSNER, Nikolaus, *Origens da arquitetura e do design/ Nikolaus Pevsner*; [tradução: Luiz Raul Machado]. – 3ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PRADO, Maria Cecília Naclério Homem. *Exposição Vila Penteado [catálogos]*. São Paulo: FAU-USP, 1976.

REIS FILHO, Nestor Goulard. *O Edifício da Vila Penteado em 1976*. São Paulo: FAU/USP, 2002.

RICOUER, Paul. *A memória, a história e o esquecimento / Paul Ricouer* – tradução: Alain François [et AL.]. – Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

TIRELLO, Regina A. *O restauro dos murais art-nouveau da Vila Penteado e o Canteiro- Escola da CPC-USP: uma experiência de formação qualificada*. In: *Vila Penteado 100 anos*. Revista Pós - número especial. São Paulo, FAU-USP, 2002.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Vila Penteado: registros*. São Paulo: FAU-USP, 2002.

Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Vila Penteado: 100 anos/ Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: FAUUSP, 2002.

Daniela da Silva Costa
Aluna ouvinte do Curso de Pós-Graduação da FAUUSP (mestrado)

