UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Edmir Mantellatto

A Obra de Ruy Ohtake:
Uma contribuição para a compreensão do processo do desenho da arquitetura contemporânea.

São Paulo, 2012

Ilustração da capa:

Croqui demonstrativo do Museu do Surf, elaborado por Ruy Ohtake

Durante entrevista em seu escritório, no dia 05 de maio de 2008.

Fonte: Arquivo pessoal.

EDMIR MANTELLATTO

A obra de Ruy Ohtake:

**Uma contribuição para a compreensão do processo do desenho da
arquitetura contemporânea.**

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau
de Mestre.

Área de concentração: Projeto de Arquitetura

Orientador: Prof.^a Dr.^a Helena Aparecida Ayoub Silva

São Paulo
2012

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DO AUTOR: llatto@usp.br

Mantellatto, Edmir
M292o A obra de Ruy Ohtake: uma contribuição para a compreensão
do desenho da arquitetura contemporânea / Edmir Mantellatto. –São
Paulo, 2012.
260 p. : il.

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

Orientadora: Helena Aparecida Ayoub Silva

1.Arquitetura moderna – Brasil 2.Projeto de arquitetura
3.Ohtake, Ruy, 1938- I.Título

CDU 72.036(81)

EDMIR MANTELLATTO

A obra de Ruy Ohtake:

Uma contribuição para a compreensão do processo do desenho da arquitetura contemporânea.

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para

Angélica,

Aline, Alice, Paulo e Laura

AGRADECIMENTOS

Aos professores da FAUUSP

Lúcio Gomes Machado, pelo incentivo e apoio;

Paulo Júlio Valentino Bruna, pelas valorosas conversas na FAUUSP, sobre os caminhos a serem trilhados na presente dissertação.

Celso Lamparelli, Maria Ruth do Amaral Sampaio e José Tavares de Lira, pelas preciosas indicações metodológicas;

Monica Junqueira de Camargo e Hugo Segawa, pelo compartilhamento das experiências e práticas pedagógicas;

Júlio Roberto Katinsky, pelas observações e orientações durante o exame de qualificação;

Helena Aparecida Ayoub Silva, pela dedicação e incentivo durante a orientação deste trabalho.

À Angélica, minha esposa, pelo apoio incondicional;

Aos meus filhos, pelo incentivo de retorno à academia.

Ao arquiteto Ruy Ohtake, pela gentileza, apoio e sobretudo pelas valiosas conversas em seu escritório;

Aos colegas da Prefeitura Municipal de Santos que sempre acolheram minhas solicitações, disponibilizando todo o material necessário;

Enfim, a todos os que colaboraram direta ou indiretamente para a realização da presente dissertação de mestrado.

*“Acho que é preciso valorizar o desenho. É assim que a arquitetura se expressa.
Fazer ressurgir a esperança.
Bela e expressiva”.*

Ruy Ohtake

WOLF, José. **Uma pedra no caminho.** Depoimentos sobre a Escola Paulista.
Revista AU 17, abril/ maio, 1988. p. 58.

RESUMO

Este trabalho busca entender o processo de elaboração dos projetos do arquiteto Ruy Ohtake, que ainda não foi alvo de um estudo criterioso. A principal referência para um estudo de caso é o projeto e a obra do Museu do Surf (2006-2008) construído na cidade de Santos, SP. Analisa por meio deste projeto a metodologia projetual do arquiteto, apresentando por meio do ambiente cultural, as referências, as características principais e a transformação de seu repertório formal. Identifica como Ohtake projeta suas obras, as determinantes de suas opções projetuais e, conclui que um desenho contemporâneo traz em si a imanência de um processo.

Palavras-chave:

Ruy Ohtake / Arquitetura contemporânea brasileira / Processo de projeto.

ABSTRACT

This work seeks to understand the process of elaboration of projects by architect Ruy Ohtake, which has not been the subject of careful study. The main reference for a case study is the work of the project and Surf Museum (2006 – 2008) built in the city of Santos, SP. Through this project examines the methodology projectual of the architect, showing the environment through cultural references, the main characteristics and the transformation of this formal repertoire. Identifies how designs Ohtake his works, the determinants of their choice about design, and concludes that a contemporary design bears the immanence of a process.

Keywords:

Ruy Ohtake / Brazilian contemporary architecture / Design process.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1

Introdução	15
------------	----

CAPÍTULO 2

2.1 - A exposição “RUY OHTAKE: PRESENTE!”	27
---	----

CAPÍTULO 3

3.1 - O Ambiente cultural	53
3.2 - Características formais	87
3.3 - Principais publicações	121

CAPÍTULO 4

4.1 - Histórico	135
4.2 - Propostas de requalificação da área	143
4.3 - A proposta de Oscar Niemeyer	157
4.4 - A proposta de Ruy Ohtake	169

CAPÍTULO 5

5.1 - O Museu do Surf	193
5.2 - Conclusões	243
5.3 – Referências bibliográficas	253

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Ruy Ohtake é um dos arquitetos mais importantes no cenário da arquitetura brasileira.

Formado em 1960, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, inicia sua produção em um dos períodos culturalmente mais expressivos, refletido no amadurecimento pela busca de uma identidade nacional.

Suas maiores referências neste período foram os eventos emblemáticos realizados pelos mestres Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, bem como os novos rumos da arquitetura brasileira, impulsionados principalmente por Vilanova Artigas, protagonista da expressão intelectual e material da denominada “escola paulista”, responsável por sua formação.

Como síntese dessas referências, atribuí-se a Ohtake a dicotomia entre a liberdade criativa de Oscar

Niemeyer e a aprendizagem do pensar, do discutir com veemência, e de projetar de Vilanova Artigas.

A linguagem formal e material de seus projetos iniciais era comum entre os arquitetos seguidores desta linha. A plasticidade e rusticidade do concreto armado, as explorações das texturas dos elementos de vedação sem o uso de revestimentos, e as instalações aparentes, explicitavam a carga de trabalho humano dissipado na materialização dos edifícios.

No entanto, esta linguagem característica alterou-se paulatinamente, quer sejam pelas circunstâncias adversas, ou pelas novas encomendas oriundas do setor público ou privado.

A cada projeto sempre buscou o novo, transportou a curva como detalhe interior para o exterior, contrapondo a rigidez da ortogonalidade, esculpiu o volume puro transformando-o em casca protetora do bloco contendor do programa, buscou a cada novo projeto a apropriação da natureza.

Concebe sua arquitetura com novos materiais, e novas tecnologias explorando as texturas e as cores no então presente revestimento.

Sugere em cada novo projeto contemporâneo, novas experimentações, enfim mantendo-se na vanguarda, que sempre regeu os princípios de modernidade.

O presente estudo pretende analisar o processo de projeto do arquiteto Ruy Ohtake que muito tem a contribuir neste sentido, pela sua extensão, pelo reconhecimento nacional e internacional e, pela produção ininterrupta de uma arquitetura que tem como característica a polarização entre o silêncio introspectivo dos projetos iniciais dos anos de 1960, e a inquietação das obras impactantes contemporâneas, fazendo com que a crítica não se mostre indiferente perante sua obra.

Embora densa e expressiva, a obra de Ruy Ohtake não foi alvo de estudos mais aprofundados pairando sobre ela opiniões diversas, quer sejam de enaltecimento ou de estranhamento.

O arquiteto e professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em São Carlos, Renato Anelli¹, ao mesmo tempo em que destaca a importância de Ruy Ohtake no cenário da arquitetura contemporânea brasileira, aponta que os trabalhos mais recentes apresentam uma *“figuratividade estranha”*, não correspondendo aos seus projetos iniciais. Entretanto afirma que sua obra é merecedora de estudos “mais detidos” e que Ruy Ohtake *“é um dos principais arquitetos brasileiros na ativa”*.

Luiz Recamán², também arquiteto e professor da FAUUSP, na mesma oportunidade considera que a trajetória de Ohtake *“tem desviado da tradição moderna que caracterizaria o núcleo essencial da escola paulista a que pertence”*.

¹ GIOIA, Mário. **ARQUITETURA DEVE PROCURAR SURPRESA.** Folha de São Paulo, São Paulo, 13 de abril de 2008, Ilustrada E5.

² Id. Ibid.

Já o arquiteto Paulo Mendes da Rocha³, abstém-se *“Estou fora, arquiteto não fala da obra de colega”*.

Enquanto Oscar Niemeyer afirma: *“Ele faz aquilo de que gosta e não o que os outros gostariam que fizesse. E isso, para mim, é o fundamental”*, para Carlos Faggin, professor de História da Arquitetura da FAUUSP:

*“Ele quer aparecer e consegue. Todos os arquitetos querem isso, ainda que tenham suas obras chamadas de melancia”*⁴.

Outra importante opinião é do também arquiteto e professor da FAUUSP, Rodrigo Queiroz. Para ele, *“[...] mesmo sendo tributário da escola paulista, ele coloca*

*sempre um elemento, uma curva, tenta sempre se desvincular do canônico”*⁵.

Farias (2008), afirma que a FAUUSP não exerce controle sobre a produção dos alunos, porém de certa maneira, deixa vestígios nos que a frequentaram.

A partir dessas afirmações, pergunta-se:

De que maneira e como essas marcas evidenciam-se na obra de Ruy Ohtake?

É possível que essas marcas desapareçam, tendo em vista a busca constante por novas experimentações?

Para Farias (1994), a obra de Ruy tem uma influência muito forte de Oscar Niemeyer, ao introduzir a curva em sua produção, sobretudo a partir da década de 1970, a ponto de comparar seu procedimento de projeto a um movimento pendular, ora referenciando-se à arquitetura paulista de Vilanova Artigas, ora aos pioneiros da

³ MACEDO, Luciana. **INOVAÇÕES ARQUITETONICAS GERAM POLEMICA**. Folha de São Paulo, São Paulo, 23 de fevereiro de 2003, Urbanismo, C5.

⁴ ZAPPAROLI, Alecsandra. **CORES, CURVAS E CONCRETO. Veja São Paulo**, São Paulo, 27 de julho de 2005. PERFIL.

⁵ MOLINA, Camila. RUY OHTAKE REVISITA SUA OBRA NA FAU. O estado de São Paulo, São Paulo, 15 de setembro de 2008, Visuais Arquitetura, Caderno 2, D5.

arquitetura moderna brasileira, desenvolvida a partir de meados dos anos de 1930, no Rio de Janeiro.

Há ainda afirmações consensuais de que a obra de Ruy Ohtake apresenta características de uma herança cultural japonesa, quer seja pela fluidez dos espaços, quer seja pelas curvas e finalmente justificam-na por meio da convivência em um contexto familiar onde a arte sempre foi essência.

Considerando tais afirmações, o presente estudo tem como objetivo a busca por um entendimento sobre sua obra e seu processo de projeto, até então pouco analisado. Propor uma leitura de sua produção, investigando como ele projeta suas obras, quais são os processos de geração das formas que estruturam seu partido arquitetônico, analisando e identificando as influências e referências condicionadoras de seu repertório formal, ou seja, tentar revelar suas raízes conceituais e evitar as aproximações epidérmicas.

O motivo da escolha do personagem deve-se ao fato de que o autor, desde o início de sua graduação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos, FAUS, de 1979 a 1983, nutria admiração pela obra de seus professores, Jon Maitrejean, João Walter Toscano, Michail Lieders, Yopanan Rebello, Maurício Nogueira Lima, entre eles Ruy Ohtake. Nesse período seus principais projetos já haviam sido publicados nos Cadernos Brasileiros de Arquitetura e nos periódicos especializados.

Para tanto, o projeto de pesquisa iniciado em 2007, tinha como objetivo a análise, não de seus projetos iniciais, mas, sim, de um projeto contemporâneo como ponto de partida para o entendimento de sua obra, o Museu do Surf, projetado em meados de 2006 e com obras concluídas em 2008, na cidade de Santos, SP.

A análise de um projeto contemporâneo não tem sido uma prática comum, sobretudo se o personagem criador estiver em plena produção, como o arquiteto Ruy Ohtake.

A intenção em estabelecer este recorte temporal é entender as relações entre o projeto do Museu do Surf com os projetos iniciais da produção de Ohtake, a fim de verificar o distanciamento ou a ruptura preconizada pelas opiniões anteriormente apresentadas, de sua escola de formação.

A escolha do Museu do Surf justifica-se também pela possibilidade de se estabelecer uma leitura de sua obra, ou seja, a transformação da imagem do projeto em artefato, mediante as circunstâncias para sua materialização.

O Museu do Surf, ao contrário de outros que foram largamente construídos a partir de 1980 pelo mundo, não é um edifício vigoroso, pelo contrário, trata-se de uma obra singela, devido às circunstâncias de sua implantação, e

pouco divulgada. Mesmo assim, acredita-se que pela simplicidade da obra, bem como pelo seu acompanhamento por parte do autor, pode-se preencher uma lacuna tão pouco estudada e reconstruir os possíveis caminhos geradores do projeto e obra.

O DESENVOLVIMENTO DA DISSERTAÇÃO

O desenvolvimento da dissertação se dará por três caminhos.

O primeiro pela pesquisa textual, visando obter um entendimento sobre o relevo em que a produção do arquiteto se insere, as circunstâncias e o ambiente cultural definido pelo recorte temporal definido pela sua formação, que coincide com a inauguração de Brasília, até o ano de 2008, ano de conclusão das obras do Museu do Surf. Posteriormente, por meio da revisão bibliográfica contemplada pelos textos do próprio Ohtake, extraídos de publicações e eventos em que tenha participado. Estes textos expressos pela óptica do arquiteto talvez tenham sido geradores dos primeiros textos críticos sobre sua obra.

Entre os mais importantes destacam-se o ensaio de Agnaldo Farias em: *La Arquitectura de Ruy Ohtake*, publicado em 1994. Outra grande contribuição, presente na revisão bibliográfica, é o texto de Roberto

Segre em: *Ruy Ohtake – A Contemporaneidade da Arquitetura Brasileira de 1999*.

Nesse trabalho, Segre, igualmente a Farias, analisa a obra de Ohtake desde o início de sua produção, acrescentando obras consideradas mais importantes no período, contextualizando sua arquitetura nacional e internacionalmente.

Obviamente as leituras dos autores apresentam-se por meio de diferentes olhares, o que permite um entendimento sobre o discurso e a prática de Ruy Ohtake, enriquecendo a análise proposta nesta dissertação de mestrado. Além das referências acima citadas, outros textos foram extraídos de periódicos e publicações nacionais especializados em arquitetura como as revistas: *AU*, *Projeto Design*, *Arquitetura e Construção*, *Construção São Paulo*, etc.

Devido sua intensa atividade projetual é natural o surgimento de outros textos mais recentes, que também serão alvos de uma reflexão analítica. Entre eles

destacam-se: *Edifícios Hoteleiros*, da série Arquitetura comentada, escrito por Roberto Segre em 2005, *Heliópolis, um projeto de identidade cultural em conjunto com a comunidade*, de 2006, a publicação em 2008, de catálogo sobre sua recente exposição na FAUUSP denominada *Ruy Ohtake: Presente!* E, também, a obra publicada em 2008, *Ruy Ohtake 10 anos: 1998 – 2008*, da série Portfólio Brasil.

O segundo caminho de aproximação à obra de Ruy Ohtake será por meio do desenho, como veículo principal da análise. Para Robbins (1997), é o meio para gerar, testar e gravar o discurso conceitual e criativo de um arquiteto.

O desenho, segundo PERRONE (1993), não deve ser entendido como representação, mas sim, como um procedimento investigativo sobre o pensamento, evolução, procedimento e transmissão de conhecimento. Sobre este método Zein, afirma que: “[...] ao redesenhar você aprende [...] e realmente entende o que aquela obra é, ou deixa de ser [...] a melhor maneira de estudar a arquitetura, é

desenhar [...]” (informação verbal)⁶. Os desenhos das obras serão produzidos através da observação in loco, indicando os aspectos mais característicos captando a atmosfera local e temporal que envolve cada obra (PUNTONI, 2002), bem como por meios digitais.

E, finalmente, o terceiro caminho de análise será pelo acompanhamento simultâneo da obra. Por meio da pesquisa *in loco* foi possível verificar o percurso entre as primeiras idéias, desde os croquis, até a conclusão da obra. Para esta coleta de dados foram utilizados, levantamentos fotográficos, desenhos de observação relatando as fases da obra, desde a sua locação no terreno.

As três vias de aproximação sistematicamente fundidas serão responsáveis pela análise da obra e de seu processo de criação e, sobretudo pelos argumentos estruturadores da dissertação.

⁶ Informação verbal. Palestra proferida por Ruth Verde Zein, na FAUUSP em 25/05/08.

Coincidentemente, em setembro de 2008, a FAUUSP realizou uma homenagem ao arquiteto Ruy Ohtake, convidando-o a realizar uma exposição dentro de sua própria escola de formação, denominada *Ruy Ohtake: Presente!* Assim sendo, a exposição desenhada pelo protagonista, embora efêmera, tornou-se aliada da pesquisa por tratar-se de uma obra também contemporânea, indicou um rumo a seguir para a descrição da trajetória de Ohtake, transformando-se no segundo capítulo da presente dissertação.

Por meio dele, serão abordados aspectos importantes como o aprendizado da arquitetura, a academia, as referências conceituais e projetuais e a herança cultural.

No segundo capítulo, a análise será iniciada, primeiramente, pela implantação, em seguida, pela desmontagem do conjunto e na individualização dos elementos que compõe os suportes expositivos, observando cada parte de um todo, compreendendo sua

natureza, função, sentido e suas relações com as representações expostas.

Parte-se da premissa que a análise, por meio dos desenhos executivos da montagem e pelo redesenho dos expositores, seja possível identificar as referências projetuais e formais bem como os conceitos estruturadores de sua obra. Será apresentada também sua formação acadêmica, suas principais referências e uma noção sobre a herança cultural, fatores importantes para o entendimento de seu processo criativo.

O terceiro capítulo terá como pano de fundo o ambiente cultural, desde o ano de sua formação em 1960 até o ano de conclusão das obras do Museu do Surf, em Santos, no ano de 2008, será representado graficamente por uma linha do tempo, afim de que se possa compreender o relevo, os principais temas desenvolvidos e suas relações com os respectivos períodos, identificando seus pontos de inflexão. Ainda na linha do tempo, apresentada neste capítulo, como base de análise, optou-

se pela escolha de alguns temas competentes para a tentativa de demonstração das principais características formais de sua obra, são eles: as residências individuais, os edifícios públicos, os edifícios hoteleiros e os edifícios culturais, além dos principais veículos de divulgação.

O quarto capítulo será precedente da análise do projeto Museu do Surf. Considerou-se importante entender o suporte de sua implantação: o emissário submarino de Santos. Onde se insere e quais foram os fatores geradores de sua formação? Qual sua relação com o desenho urbano e com os habitantes da cidade? São algumas perguntas necessárias para a compreensão das opções de projeto do parque urbano As Ondas e do Museu do Surf idealizados por Ruy Ohtake.

Nele serão apresentados a origem do aterro, os vários projetos para requalificação da área local que, obviamente, não deram certo.

Como ponto central, será apresentado o projeto desenvolvido por Oscar Niemeyer sem, no entanto, entrar

no mérito da análise da proposta do Mestre, mas no sentido de divulgá-lo e apontar os motivos pelos quais acabou não se materializando.

O quinto capítulo é dedicado à própria análise do projeto e obra do Museu do Surf, objeto do presente estudo. Nele foi elencada uma estrutura analítica, talvez a mais apropriada para o entendimento dos procedimentos de projeto. Estabeleceu-se também a relação entre os elementos de arquitetura e de composição presentes, tanto no projeto contemporâneo, quanto aos demais projetos anteriores que, de certa maneira, fizeram parte de uma somatória de procedimentos formais e conceituais do projeto em estudo.

A análise da obra, por meio de desenhos de observação e imagens do local, propiciou a oportunidade de se perceber, desde a linha traçada no papel, às fiadas dos elementos de alvenaria, a transformação da paisagem e das relações humanas da cidade, orquestrados pelo desenho do arquiteto.

Desenho de memória, pelo autor.

Exposição Ruy Ohtake: Presente!

Fonte: Arquivo Pessoal.

2.1 - A EXPOSIÇÃO RUY OHTAKE: PRESENTE!

A falta de uma discussão mais organizada sobre sua produção foi compensada recentemente com a exposição intitulada RUY OHTAKE: PRESENTE! Realizada no período de 15/09/2008 a 17/10/2008, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAUUSP, em razão da comemoração de seus 60 anos de fundação, tornando-se além de homenagem, um momento oportuno e propício para uma primeira aproximação junto a sua escola de formação.

Considerada pelo seu protagonista um repasse pela sua obra, e que a mesma é um projeto, oferece neste sentido a possibilidade de se lançar um olhar mais criterioso sobre sua produção.

Segawa (2002, p.95) corrobora neste sentido por afirmar que “[...] *“foi em uma obra de uso efêmero que se gestaram alguns dos discursos arquétipos que iriam doravante povoar a arquitetura brasileira”*”, referindo-se ao Pavilhão do Brasil em Nova York, em 1939. E por fim, que a arquitetura de uso efêmero marcou o início do fim da denominada “escola paulista”, ao referir-se ao Pavilhão

Oficial do Brasil na EXPO 70, em Osaka, tratando-se, portanto de pontos de inflexão estudados na historiografia da arquitetura moderna brasileira.

Momento oportuno, à luz desse evento efêmero, o presente estudo tem como objetivo realizar uma leitura de seu projeto expositivo, que embora seja um recorte aparentemente reduzido perante a magnitude de sua obra, pode clarear aspectos importantes ainda não discutidos, e entender se a obra de Ruy Ohtake caracteriza-se pela ruptura ou apresenta-se flexível perante a arquitetura paulista, cerne de sua formação.

Mantendo-se as devidas proporções, Ohtake encontra-se diante dos mesmos encargos e diretrizes de projetos efêmeros em que participou, seja do Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Osaka em 1970, ou do Pavilhão de Osaka em 1990.

Parte-se da premissa que a análise, por meio de desenhos executivos, bem como pelo redesenho, desses expositores seja possível identificar as referências, as

recorrências formais e os conceitos estruturadores de sua obra.

A metodologia utilizada na presente leitura consiste na análise primeiramente da implantação, em seguida na desmontagem do conjunto e na individualização dos elementos que compõe os suportes expositivos, observando cada parte de um todo, compreendendo sua natureza, função, sentido e suas relações com as representações expostas.

Considerando que a obra de um arquiteto pode ser analisada por diversos ângulos e que, segundo Baker (1998), um desenho contemporâneo é afetado pelos que o antecederam, pretende-se demonstrar por meio de um fio condutor, suas referências de formação e as transformações de seu repertório formal até o foco dessa análise, verificando as noções de ruptura com a base de sua formação, contribuindo assim para um melhor entendimento sobre seu processo criativo.

Pelo fato de termos uma origem colonial, nossa cultura sempre foi permeável e dócil em relação às demais

(ALMEIDA, 1984). Nesse sentido a arquitetura brasileira e as diversas manifestações artísticas, foram influenciadas principalmente, a partir das décadas de 1920 e 1930, pelos pioneiros do movimento moderno. Arquitetos renomados do velho continente e da América do Norte, integrantes da historiografia oficial da arquitetura mundial, tornaram-se referências - alguns com maior acento, e outros nem tanto - para os arquitetos brasileiros.

Para Katinsky¹, embora considere nomes como Gropius, Mendelson, Frank Lloyd Wright e Mies Van der Rohe, importantes nesse processo, a maior referência para os arquitetos brasileiros foi Le Corbusier. Por mais polêmico que possa parecer, foi por meio de seus ensinamentos que os arquitetos brasileiros transformaram e imprimiram um caráter próprio a arquitetura brasileira, adquirindo nos anos 40 e 50, prestígio internacional.

¹ CUNHA, Gabriel Rodrigues. **ARQUITETURA PAULISTA?** Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/08.029/3298?page=3> >acessado em 10/07/2009.

A arquitetura brasileira após os anos de 1960, já consolidada e desenvolvida pelos arquitetos paulistas, redefiniu-se, trazendo em seu núcleo além de uma estética própria, um discurso político e social.

Reconhecidamente a obra mais emblemática desse período é o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAUUSP, idealizada entre outras obras, pelo arquiteto Vilanova Artigas, que segundo Sanovicz², [...] *“foi um discípulo da arquitetura carioca”* [...] e transformador de sua essência, regionalizando-a e, sobretudo, invertendo o processo de projeto ao conceber a estrutura como arquitetura, conceito depurado por Niemeyer nos anos de 1950, segundo Segawa (2002).

Para Lemos (1979), como seu grande mentor, Artigas não só imprimiu os novos rumos trilhados doravante pela arquitetura brasileira, mas contribuiu também com a renovação do ensino de arquitetura por meio de uma

² WOLF, José. **UMA PEDRA NO CAMINHO**. Revista AU, São Paulo, nº 17, Abril/maio de 1988. p.55.

reflexão crítica da realidade, marcando profundamente o ensino e seus alunos.

“A FAU tem uma característica importante que eu acredito que se mantém até hoje, que é o fato de que todo mundo que passou por ela, foi marcado, de um jeito ou de outro e esta marca a gente leva pro resto da vida, de um jeito ou de outro, não dá pra tirar, não dá pra mudar, mesmo indo tropeçando pela produção de outros colegas, descobrindo caminhos novos, mas a gente tem esta base de nossa formação muito forte [...]”, e continua afirmando,

“[...] Há de fato um laço comum básico e nesta estrutura básica, há uma personalidade única, que nos deu de presente, nos brindou e até hoje nos brinda com este prédio que é o ARTIGAS. O ARTIGAS de um jeito ou de outro é um mestre de todos nós e além do ARTIGAS há vários, grandes professores que passaram grandes alunos, etc., mas são todas linhas exploratórias a partir de um certo consenso básico inicial que o ARTIGAS significa para a arquitetura paulista. Só para deixar claro isto, o ARTIGAS não é o pioneiro, os pioneiros são, Knesse de Melo, Warchavchik, Miguel Fortes, mas o ARTIGAS significa uma consolidação de tudo isto a partir de uma

obra primorosa, colocando a questão da arquitetura e da construção de uma forma muito coesa e muito importante e encontrando uma linguagem própria profundamente brasileira que é ao mesmo tempo, profundamente contemporânea”³.

No núcleo de sua formação, idealizado e materializado por seu mestre Vilanova Artigas, o qual Ruy Ohtake considera como “o grande do século XX”⁴, projetou expositores que abrigaram 63 trabalhos entre projetos e obras. Como suporte, o Salão Caramelo, considerado o espaço mais significativo da FAUUSP, cerne de sua formação e local ideal para o diálogo entre mestre e discípulo. Optando pela síntese, contrariou com a escolha desse local, um dos eventos em comemoração ao cinquentenário da FAUUSP realizada em 1997, a exposição dos desenhos de Abraão Sanovicz, que ocupou

³ SAWAYA, Sylvio. Informação verbal em Procedimentos de Projeto, Palestra realizada na FAUUSP, em 15/10/2008.

⁴ MOLINA, Camila. **Ruy Ohtake revisita sua obra.** O Estado de São , São Paulo, 15/09/2008. Visuais Arquitetura, Caderno 2, D5.

várias dependências da escola como o Museu, o Caracol, as salas de aula e o Salão Caramelo.

Sobre sua formação Ruy Ohtake (informação verbal)⁵ relata que Sanovicz e Katinsky, foram grandes colaboradores,

“Me lembro muito bem dos colegas, eu estava no 1º ano, encontrava algumas vezes com Katinsky, aqui presente. Cheguei a encontrar também o Katinsky e o Abraão Sanovicz, prematuramente falecido, andávamos a pé saindo aqui da Fau Maranhão, descendo pela Major Sertório, até a.. Praça ..que trabalhavam lá. E eu primeiro anista, caminhava junto a eles para ouvir o que conversavam sobre arquitetura e sobre o Brasil as condições que a arquitetura estabelece com a história do Brasil, com a história da cultura e então eu ia junto com eles, todos os dias, até onde trabalhavam e em seguida voltava para a Fau para assistir às aulas”.

Além desse contato, frequentava também o escritório de Carlos Millan⁶, onde aprendia por meio dos

registros em papel manteiga, os ensinamentos do mestre. Buscava com isso lições práticas, diferentes daqueles das salas de aula, na procura de sua própria identidade através da simbiose entre os pensamentos de Niemeyer e Artigas (FARIAS, 1994).

“desses mestres interessava-lhe o embate com a folha afixada na prancheta, as pequenas descobertas que fazia com que o dia fosse ganho. Os croquis que resultam da deriva da mente e da mão, os esboços das idéias rabiscadas a margem das pranchas, os pequenos detalhes construtivos feitos para esclarecer o mestre de obras em meio a azafama dos canteiros de obras, e tudo o mais, enfim, que compõe esta prática peculiar e superior da inteligência e da poesia”. (FARIAS, 1994, p.70).

⁵ Informação verbal. Ruy Ohtake em Procedimentos de Projeto, Palestra realizada na FAUUSP, em 15/10/2008.

⁶ CAMARGO, Mônica Junqueira de. Disponível em: [HTTP://www.docomomo.org.br/seminário%206%20pdfs/Monica%20Junqueira%20de%Camargo.pdf](http://www.docomomo.org.br/seminário%206%20pdfs/Monica%20Junqueira%20de%Camargo.pdf) acessado em 10/07/2009.

ENTRE OS ANGULOS RETOS, O ESPAÇO DINÂMICO

Uma das principais características do Salão Caramelo é a predominância de ângulos retos.

Inserido em uma planta livre, provido de iluminação zenital, subdividida em espaços amplos e alturas diferenciadas, com divisórias baixas, integra-se entre os ambientes internos e externos.

Ao mesmo tempo em que se apropria dos ângulos retos, característica marcante da “escola paulista”, Ruy Ohtake explora esse enquadramento no sentido de facilitar a apreensão do subjacente espaço dinâmico criado por meio de seus expositores.

A implantação do conjunto de suportes expositivos não apresenta qualquer vínculo, relação de paralelismo ou mesmo qualquer outra subordinação de caráter geométrico, com a ortogonalidade do Salão Caramelo (Fig.1).

Neste sentido a implantação subverte essas regras compositivas, aliando-se a predominância da linha

diagonal, que segundo Sausmarez (1996), é indicadora de impulsos direcionais, criando um movimento dinâmico e fluido em contraposição à rigidez absoluta do ângulo reto. Essas características remetem ao denominado “espaço orgânico” de Zevi (1996), que atribui a Frank Lloyd Wright a idealização de uma arquitetura rica em movimentos que expressam a ação da vida. As teorias de Wright influenciaram a arquitetura mundial, primeiramente na Europa por meio de Alvar Aalto e obviamente a arquitetura brasileira. Os eventos organicistas tiveram um papel importante na produção de arquitetos brasileiros, a exemplo disto o próprio prédio da FAUUSP.

Figura 1 – Projeto original da exposição
Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo

Figura 2 – Implantação executada e editada pelo autor.
Fonte: Arquivo pessoal.

O CONTEÚDO DA EXPOSIÇÃO

O conteúdo da exposição apresenta-se em quatro blocos de expositores. Pela definição do projeto executivo temos, no sentido de entrada do Salão Caramelo:

BLOCO CIDADE; BLOCO MOBILIÁRIO; BLOCO 50 OBRAS + TEXTOS; BLOCO PROJETOS DETALHADOS.

Os grupos denominados “BLOCO CIDADE e BLOCO MOBILIÁRIO”, foram dedicados aos projetos de intervenção urbana: O PARQUE ECOLOGICO DO TIETE, O EXPRESSO TIRADENTES e o PARQUE ECOLOGICO DE INDAIATUBA

e, as criações dos mobiliários em madeira.

O grupo “50 OBRAS + TEXTOS”, o maior e de posição marcante expõe projetos e obras concisamente representados. Os expositores denominados “PROJETOS DETALHADOS” foram posicionados em linha no sentido horizontal, não obedecendo ao projeto original (Fig.2).

Seu conteúdo apresenta dez obras, entre elas as mais divulgadas. Entre elas estão: Hotel Renaissance, Hotel

Alvorada, Embaixada do Brasil em Tóquio, Residência Tomie Ohtake, Expresso Tiradentes, Fundação Carlos Chagas e Edifício Quatiara, além dos projetos mais polêmicos como: Hotel Unique e o Instituto Cultural Tomie Ohtake.

Comparando-se os desenhos das figuras 1 e 2, torna-se visível a distância entre concepção e execução. Embora aparentemente dispostos aleatoriamente, não obedeceram ao sentido original de implantação determinados pelo arquiteto, pois segundo Ohtake⁷, as mudanças ocorreram devido às goteiras, ocasionadas pela falta de manutenção da cobertura do emblemático edifício, assim sendo, pode-se concluir que as determinantes de ordem climática, prevaleceram sobre sua intenção plástica, revelando uma postura identificada com o equilíbrio entre a dimensão estética e a funcional (fig. 3).

⁷ Informação pessoal fornecida por Ruy Ohtake, durante a Exposição Ruy Ohtake: Presente!

Figura 3. Desenho do autor. Implantação dos suportes expositivos no Salão Caramelo.

Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 4 – Croquis explicativo da casa-praça.

Fonte: KATSUMATA, Mary. **Cadernos Brasileiros de Arquitetura**, Vol. 1 e 2. São Paulo: Schema Editora Ltda, out. 1976, p16.

Figura 4a – Desenho com ênfase no projeto de implantação da Exposição Ruy Ohtake: Presente! Editada pelo autor.

Fonte: Arquivo pessoal.

Os desenhos de implantação da exposição remetem aos seus primeiros projetos residenciais, um tema considerado por Segre (1999), a essência de sua carreira. Comparando-se o croqui explicativo da casa praça (Fig.4) com o desenho de implantação executada da exposição (Fig.4a), fica evidente a semelhança entre ambos, mesmo apesar da distância temporal, ambos apresentam fragmentos agrupados em uma estrutura retangular, que os articula. O conceito da casa praça em primeiro lugar é a negação da disposição tradicional dos compartimentos, minimizando as áreas de uso individual, privilegiando as de uso coletivo.

O desenho da casa praça é uma [...] “*poética devotada ao rarefeito, onde “[...] cada elemento é pensado como se fora um casulo [...].”* Além disto compara com a cidade valorizando a circulação das pessoas em meio aos obstáculos que “[...] são os por assim dizer, acontecimentos arquitetônicos que tornam mais rica e sugestiva essa promenade feita a região mais interior da sociedade [...]””, (Farias, 1994, p.28).

“PROJETOS DETALHADOS”

No embate entre tradição e modernidade alguns elementos da arquitetura brasileira tornaram-se símbolos dessa polarização caracterizada pelas condicionantes climáticas como, a luz solar, o calor e as intempéries. Este primeiro grupo a ser estudado (Fig. 5), apresenta uma composição de painéis verticais dispostos desordenadamente e, quando observados em projeção horizontal, compõe linhas diagonais em relação a um perfil metálico apoiado sobre os mesmos. Intuitivamente os dois elementos, cuja filiação extrapola as denominadas “Escolas Carioca e Paulista”, remetem por um lado ao brise soleil, introduzidos pelos ensinamentos de Le Corbusier, e por outro, ao pórtico, cujo uso e significados acompanham as ações antrópicas relatadas pela história.

Na arquitetura de Ruy Ohtake esses dois elementos são recorrentes. Individualmente a viga pórtico, apresenta-se em seus projetos com claras referências. A primeira, a residência de Oswaldo Bratke (Fig. 6), construída no ano de 1955 em São Paulo. Nela a viga - pórtico representa a

Figura 5 – Desenho do autor com ênfase nos elementos do grupo de expositores, PROJETOS DETALHADOS.
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 6 – Casa na Av. Morumbi. Arq. Oswaldo Bratke.
Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza.
Oswaldo Arthur Bratke. São Paulo: Pró Editores, 1997.p.135

silhueta virtual ao configurar um pátio interno reafirmando o conceito de sua existência indicando os limites entre cultura e natureza. A segunda é uma referência a Vilanova Artigas, onde a casa e o lote formam um único elemento, cabendo a viga - pórtico, elemento característico da “escola paulista”, estabelecer o limite potencialmente invisível com a cidade.

A terceira referência é de Rino Levi, onde ao observar as casas introspectivas assimila esses conceitos, prolongando repetidamente, do limite frontal ao limite dos fundos do lote, a viga pórtico. Tanto Oswaldo Bratke quanto Rino Levi, nunca foram rotulados ou enquadrados na Escola Paulista⁸, porém são aludidas e utilizadas por Ohtake já em seus primeiros projetos residenciais. Assim sendo, pode-se concluir que suas referências vão além das denominadas Escolas de arquitetura “Carioca e Paulista”. Os painéis

⁸ CUNHA, Gabriel Rodrigues. **ARQUITETURA PAULISTA?** Entrevista com Júlio Roberto Katinsky. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/08.029/3298?page=3>> acessado em 10/07/2009.

verticais posicionados ortogonalmente ao solo remetem ao brise soleil, utilizados inicialmente no edifício do ABI entre 1936 e 1938, no Rio de Janeiro.

Figura 7 - Residência Nadir Zacarias. Projeto de Ruy Ohtake em 1970. Desenho elaborado pelo autor. Fonte: Arquivo pessoal

Para BRUAND (2005), o projeto elaborado pelos irmãos M.M. Roberto – que não pertenciam à equipe de Lucio Costa - não sofreu influência direta de Le Corbusier, pois fora elaborado antes de sua vinda ao Brasil em julho de 1936.

Componente funcional, o brise é empregado no controle da iluminação solar sobre os ambientes internos

da edificação, posicionando-se tanto horizontal como verticalmente. Adaptado pelos arquitetos cariocas em sua primeira utilização foi implantado verticalmente em uma única direção, desconsiderando sua função privilegiando seu aspecto estético. Considerado como objeto das “[...] primeiras realizações concretas de nossa arquitetura”⁹ [...], tornou-se uma das gêneses da arquitetura paulista (Fig.8), por meio também de “[...] grandes empenas de concreto usadas como quebra sol ou plano de reflexão” (ZEIN, 2002, p.22). Considerando que a arquitetura paulista foi largamente difundida pelo Brasil, (SEGAWA, 2002), o uso desse elemento influenciou arquitetos e obras de outras regiões, chegando a ser ironicamente chamado por “Estilo Brise” por (SEGAWA, 2008) informação verbal¹⁰.

Por meio de seu poder de síntese, a somatória dos conceitos e referências incorpora-se ao seu repertório formal, fundindo esses dois elementos em uma unidade (Fig.8). Mesmo não exercendo controle sobre a luz solar,

ênfata a dimensão estética, apresentando-se em inúmeros projetos como elemento filtrante entre arquitetura e natureza (Fig.8 a)

Figura 8 - Croquis de Ruy Ohtake. Residência Giuseppe Viscomi. Fonte: FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas; KATINSKY, Júlio Roberto; QUEIROZ, Rodrigo. **Ruy Ohtake: Presente!** São Paulo: FAUUSP, 2008, p.59.

Figura 8a – Desenho do autor com ênfase na utilização dos brises com finalidades estéticas. Residência José Egreja. Fonte: Arquivo pessoal.

⁹ Escola de Engenharia Mackenzie, agosto de 1945. Discurso de Henrique Mindlin, apud SEGAWA, 2002, p.105.

¹⁰ Informação verbal em aula da Pós-Graduação em 2008.

A CURVA: HERANÇA CULTURAL OU OPÇÃO PROJETUAL?

Um dos principais elementos da exposição é o destinado ao grupo “50 OBRAS + TEXTOS”.

Sua implantação, em diagonal ao salão caramelo, carrega em si sua característica mais divergente em relação à ortogonalidade, ponto de inflexão responsável pela flexibilidade no uso da forma como expressão. Por outro lado apresenta-se como elemento divisor de uma produção caracterizada pela ortogonalidade de uma arquitetura racionalista e, de uma arquitetura que não despreza uma fase posterior, mas sim, acrescenta e insinua a concordância entre os ângulos de retas multidirecionais. A quem por ela caminha apresenta a opção de permanência ou de incorporação.

Pela dimensão remete a dois dos projetos urbanos mais importantes, O PARQUE ECOLÓGICO DO TIETÊ e o

EXPRESSO TIRADENTES, tema preferencial de sua carreira.

Traço sinuoso e contínuo evidencia dois aspectos importantes; o referencial aos pioneiros da arquitetura moderna brasileira, e a herança cultural como fundamento do ato projetual. Tais questões surgem da afirmação de Oscar Niemeyer em seu texto de apresentação do livro *LA ARQUITECTURA DE RUY OHTAKE*. Niemeyer atribui ao talento de Ohtake uma força interior desconhecida, presente a partir do nascimento, força esta, responsável pela qualificação e caracterização de sua obra. Estas influências genéticas incorporam ao poder de criação, reflexos de um ambiente propício que estimulam as habilidades artísticas. Niemeyer tornou-se referência para uma legião de arquitetos, por meio de seus desenhos, tudo indica o mesmo efeito por meio de suas palavras.

Na resenha deste livro Zein e Di Marco, afirmam que enquanto a curva [...] “é o elemento geométrico que deseja a aproximação com a natureza [...] alguns edifícios

remetem a [...] “*estrutura singela, equilibrada e harmônica dos origamis, a tradicional arte oriental da dobradura*”.¹¹

Seguindo esta orientação a assimilação da curva e a fluidez do espaço na obra de Ruy Ohtake vincula-se talvez à genética e ao ambiente afetivo, ou seja, o convívio entre cores, telas e esculturas, podem ter exercido importante papel como elementos propulsores de sua capacidade inventiva.

Katinsky (2008, p.29) reforça argumentando e afirmando “*Essa condição não terá, antes de tudo, moldado as escolhas, as opções do jovem estudante e depois do jovem arquiteto?*” – referindo-se ao fato de Ruy ser filho de Tomie Ohtake, uma das mais importantes representantes do abstracionismo no Brasil.

Marcos Acayaba entende que as características de seu processo criativo são uma fusão entre os pensamentos de Oscar Niemeyer e Katinsky, ao afirmar:

¹¹ DI MARCO, Anita Regina; ZEIN, Ruth Verde. **A HERANÇA DAS CURVAS**. Revista PROJETO, São Paulo, nº 184, p.98. Abril/maio de 1995.

“O jeito que você tratava do espaço, tinha alguma coisa a ver com a arquitetura japonesa, a fluidez do espaço dentro desta solução ortogonal típica da arquitetura de São Paulo naqueles anos”

*Tinha certa fluidez, uma luz muito peculiar, que eu não vi em obras de outros colegas. Depois, anos 70, eu anotei aqui, especialmente nesta casa do Yassuda, o Ruy admirava o Oscar Niemeyer. Começa a se soltar um pouco da ortogonalidade e o desenho do Oscar Niemeyer começou a aparecer na arquitetura dele.*¹²

Segre (1999) apresenta uma visão holística do surgimento da curva na arquitetura no mundo e, por meio de um recorte mais reduzido, atribui o surgimento da curva na arquitetura brasileira a influência de Le Corbusier, citando como exemplo, o projeto do sinuoso viaduto habitação no Rio de Janeiro em 1930. Para ele a concepção a partir da observação da exuberante paisagem brasileira, imprimiu tanto na primeira geração de arquitetos do Rio de Janeiro, como nas posteriores, a possibilidade de uso de uma linguagem de formas livres, sinuosas, abertas

¹² Informação verbal. Marcos Acayaba em Procedimentos de Projeto, Palestra realizada na FAUUSP, em 15/10/2008.

e integradas à natureza circundante de espaços transparentes e sombreados, porém no caso específico de Ruy Ohtake, reitera as mesmas opiniões já mencionadas, ao afirmar que a obra de Ohtake apresenta

[...] “traços de sua personalidade lapidadas na convivência com sua mãe, Tomie Ohtake (Kioto, 1913) e na indubitável herança da cultura japonesa. Dela recebe a infinita laboriosidade artesanal, a nitidez das formas e espaços em figuras abstratas e sinuosas; a paleta cromática de pigmentos claros e transparentes; a busca constante da essência no mistério criativo de um sistema de imagens”. (Segre, 1999, p. 29).

No final da década de 1970, Ohtake negaria que sua obra apresentasse vestígios de herança familiar. Antes de ingressar na FAUUSP, estudou nos Colégios, Dom Bosco e Roosevelt, não tendo freqüentado casas de famílias japonesas, sendo que a escolha pela arquitetura recebeu pouca influência de Tomie. Concorde em relação à discussão sobre arte em sua casa, mas não sobre a arte japonesa, mas sim, sobre Van Gogh, Gauguin, Picasso,

Bach, e Mozart. Nunca frequentou escola japonesa, muito menos apresenta domínio nesse idioma.

Nos anos de 1980, porém, admite as influências, e diz ter sentido a vontade de estudar a cultura e a arquitetura civil japonesa, sobre a qual se considera ser bem informado, a partir de seu contato com arquitetos japoneses, quando de sua contratação pelo Ministério das Relações Exteriores, para o projeto da Embaixada do Brasil em Tóquio.

*“[...] “Eles me disseram que aquele projeto era de arquitetura brasileira, sem dúvida, mas que alguns detalhes tinham um pouco a ver com a arquitetura japonesa, tais como a limpeza no tratamento da forma, dos espaços, e a pouca mistura de materiais [...]”.*¹³

Ohtake considera ter uma formação ocidentalizada e identifica traços em comum entre tradições japonesas e a arquitetura moderna brasileira, “a busca da síntese”, presente nas obras de Oscar Niemeyer e Artigas,

¹³ WOLF, José. **A HERANÇA DO ORIENTE**. Revista AU, São Paulo, nº 18, p 62. Junho de 1988.

resultante da procura dos avanços tecnológicos que propiciem a qualidade do espaço interior com a forma exterior.

Considerando o aspecto da herança cultural, o reencontro entre o ocidente com a cultura japonesa, no final do século XIX, causou grande impacto nos meios de expressão artísticos europeus, inclusive na arquitetura. A influência da arquitetura japonesa nas obras de Wright e o grande interesse de Bruno Taut no estudo desses edifícios decorrem pelo despojamento, pela ausência de ornamentos e a combinação de planos verticais e horizontais sugerindo uma composição simples e a inter-relação entre espaços internos e externos. (GONÇALVES, 2004).

Sob este ponto de vista da herança cultural, alguns estudos dão conta de que para os japoneses a linha curva

não é um elemento geométrico distinto, mas sim uma derivação da linha reta¹⁴.

Segundo Bruno Taut, o Japão “[...] ignora o conceito de eixo arquitetônico, isto é, que a linha reta existe apenas em nossas mentes, a linha pela qual todos os arquitetos iniciam seu trabalho”¹⁵.

Nesse sentido esses conceitos foram largamente difundidos pelo ocidente, não se tornando específicos de arquitetos de origem japonesa, a exemplo da citação de Argan em que,

“Mais tarde Aalto virá a descobrir que uma linha ou uma superfície curva não são menos racionais do que uma linha reta ou uma superfície plana”. (ARGAN, 2006, p.414).

¹⁴ ITOH, Teiji . Tradition in Japan's formative culture. In: NEIVA, Simone; RIGH, Roberto. **A importância da cultura na construção do espaço urbano no Japão**. Revista Pós, v.15, nº 24. São Paulo: Fauusp, v.1 (1990 -)

¹⁵ Ibid, p.38.

LINHA CURVA:

O surgimento deste elemento em sua obra, não é passível de uma afirmação categórica. Para Farias (2008), a procura por novas formas sempre fizeram parte das experimentações de Ruy Ohtake. Assim como as cores, a curva foi sendo implantada paulatinamente, por meio de linhas ou planos curvos, sempre acrescentados aos fundamentos da ortogonalidade.

Embora não se pretenda afirmar categoricamente, Ruy Ohtake obtém a curva inicialmente por meio do gesto, (Fig.9), comprimindo as duas extremidades da linha, até transformá-la em arco. Pode-se sugerir que sua primeira manifestação, nesse sentido, deu-se na residência Rosa Okubo, 1964, Localizada no pavimento térreo, delineando a cozinha e o lavabo, localizados na entrada secundária da edificação, ou seja, do lado oposto a entrada principal (Fig.10).

Figura 9 – Desenhos do autor com ênfase na transformação da linha reta, em curva.

Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 10 – Residência Rosa Okubo. Ênfase na curva.

Fonte: Cadernos Brasileiros de Arquitetura, p.14.

Na residência Chiyo Hama, o elemento curva emoldura o setor de serviços, agora posicionados na frente (Fig. 11), da residência, configurando o percurso de acesso ao hall social (Fig. 12).

Figura 11 – Desenhos do autor com ênfase na transformação da linha reta, em curva.
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 12 - Residência Chiyo Hama
Fonte: Ruy Ohtake: Presente! p.51.

Nos anos de 1970, os projetos residenciais passam a ter como característica principal as linhas curvas, soltas e exteriorizadas, vinculadas a natureza circundante. Este movimento, do interior para o exterior é verificado em outros projetos a partir de 1972, como nos edifícios da Cia City, onde a curva além de participar da definição volumétrica participa na concepção de outros elementos como circulação vertical, na seqüência de arcos do pavimento térreo, ou ainda nos projetos paisagísticos dos mesmos.

Nessa época os edifícios públicos povoaram as pranchetas de vários arquitetos. Como características principais, o grande volume esculpido internamente para o abrigo de suas funções apoiado por poucos pilares, desenvolvido estruturalmente com a tecnologia do concreto armado. Nesse caso, Ohtake busca suavizar a volumetria pesada dos blocos. A associação da curva surge a partir do arco, transformando-se de linha curva, a instrumento de extrusão dos volumes prismáticos, tratando-os como casca, invólucros, essência do conceito, estrutura como

arquitetura, característica marcante entre outras, da produção de grande parte da geração de arquitetos paulistas (Fig. 13).

Figura 13 - Cotesp Campos do Jordão
Desenhos do autor com ênfase na construção da forma.
Fonte: Arquivo pessoal

Em outros projetos prevalece o mesmo processo de subtração volumétrica com volumes triangulares, como a Central Telefônica de Ibiúna (1974) e a agência do Banespa Butantã (1976). Cronologicamente observa-se que o procedimento de projeto é o mesmo, mas as opções projetuais entre linhas curvas e linhas retas são variáveis não se restringindo a cronologia.

Na agência bancaria do Unibanco da Alameda Lorena, (Fig. 14), projetada em 1975, subtraí do pórtico, limite do espaço público, a forma arqueada indicando o percurso da entrada na área semi-pública, invertendo-a para demarcar o acesso ao interior do edifício, configurando o significado de afetividade.

Figura 14 – Desenhos do autor com ênfase na transformação da forma.
Fonte: Arquivo pessoal.

Fig.15 – Banespa ag. Goiânia
Fonte: Arquivo pessoal

Outra solução, talvez a mais ousada nesse período, foi a utilizada para agência do Banespa em Goiânia (1977). Neste projeto Ohtake subverte a relação entre lote e arquitetura projetando o edifício a partir da desconstrução prismática,

esculpindo-o, tornando a estrutura componente subjacente à forma (Fig.15). Por outro lado, recorre ao elemento mais caro a sua produção, a lâmina horizontal componente dos pórticos, agora sinuosamente modelada. A mesma solução

foi utilizada no Cartório em Itanhaém SP, em 1985 (Fig.16).

Figura16 – Desenho do autor. Cartório em Itanhaém
Fonte: Ar

Na residência Tomie Ohtake, a curva surge de modo extrovertido, por meio da ondulação da viga pórtico (Fig. 17). Ruy Ohtake afirma que naquele momento tinha intenção de que o objeto “Casa” fosse mais participativo da cidade. Deveria agradar não somente seus usuários, mas também qualquer cidadão que por ela passasse, admirando-a, de tal forma que seu olhar percorresse não só as formas prismáticas como também as curvas, prenunciadas na viga frontal. Posteriormente, seguindo o mesmo esquema de composição, as ondas surgem também nos edifícios residenciais.

Figura17 – Croquis de Ruy Ohtake. Residência Tomie Ohtake. Ênfase na construção da forma.
Fonte: Arquivo pessoal

BLOCO MOBILIÁRIO e BLOCO CIDADE

Figura18 – Desenho do autor com ênfase nos Expositores, BLOCO CIDADE e MOBILIARIOS.
Fonte: Arquivo pessoal

Variação da linha curva, o elemento composto por lâminas ondulantes (Fig. 18), são suportes tanto dos projetos urbanos como de mobiliários. Assim como os outros elementos, originam-se a partir da viga pórtico flexionada, utilizada na residência Tomie Ohtake e, pela livre associação, agrupamentos e rotações, seja nos planos horizontal ou vertical. Recorrentes em suas obras a partir da década de 1980, ora apoiados em suas extremidades, ora encurvados tangenciando o solo, remetem tanto ao projeto do Hotel Las Americas, em São Domingos, na República Dominicana, não construído, quanto ao Hotel Unique, em São Paulo. Em escala reduzida, são claramente identificáveis na sua produção de mobiliários.

Seu processo de criação pode ser entendido pela livre associação do arco com o adicionamento da linha reta (Fig.19).

Figura19 – Desenho do autor. Ênfase na criação e transformação das lâminas.
Fonte: Arquivo pessoal

Mesmo sendo as lâminas curvas elementos contemporâneos de sua obra, resgata no desenho do mobiliário os pressupostos da arquitetura moderna brasileira, seja pelos pioneiros radicados em São Paulo ou no Rio de Janeiro.

A produção do mobiliário de Ruy Ohtake, segundo Katinsky (1996), tem uma origem histórica, ou seja, a preocupação com a inserção do mobiliário surge em seus primeiros projetos habitacionais e foram pensados como parte integrante do espaço projetado. Inerente em cada projeto, as paredes conquistaram autonomia mantendo a princípio a mesma tecnologia de fabricação para paulatinamente povoarem os espaços, configurando o percurso ao qual Farias (1994) compara com o ambiente urbano, mencionado anteriormente.

Para Katinsky (1996), Ruy Ohtake propõe a disseminação do desenho utilizando a tecnologia do aço para, por meio de uma produção seriada, atender uma necessidade cultural e não a mera satisfação de uma exigência local e atual.

Os traços de sua arquitetura são reconhecíveis no desenho de seus mobiliários, diferenciando-se na escala e função de ambos, porém ambos visam a produção do habitat humano.

Nestes blocos de expositores, Ohtake indica que sua atuação como arquiteto vai além da criação de adaptações espaciais para atendimento das necessidades humanas socialmente definidas (SERRA, 2006). Desenha e indica as relações pessoais e de conforto no ambiente interno e, aponta para a resolução dos problemas externos (Fig.20), ou seja, do ambiente urbano, tema pelo qual Ruy Ohtake tem grande afeição.

Figura 20 – Desenho do autor. Estante Fillipeli, 1990, Estação D. Pedro e perfil transversal do Expresso Tiradentes, 1997.
Fonte: Arquivo pessoal

Pelo fato da exposição abrigar 63 obras de uma intensa atividade projetual, pressupõe-se antes de tudo um grande desafio, traduzido em projeto e obra efêmera, dignos de uma análise.

Como síntese de um percurso de meio século, a exposição aponta vários caminhos para compreensão da obra de seu autor. Por meio dela é possível verificar quando o arquiteto se aproxima da história, de sua escola de formação, de suas referências ou como alguns preferem de suas heranças culturais.

O presente capítulo tornou-se um balizamento pelo qual se podem extrair argumentos e compreensão de um processo criativo baseado nos mais singelos elementos geométricos, capazes de por meio de suas livres associações, criarem uma arquitetura impactante com traços imanentes.

3.1 – O AMBIENTE CULTURAL

A produção do arquiteto Ruy Ohtake mantém-se ininterrupta desde sua formação em 1960, até a contemporaneidade.

Iniciada em um dos períodos mais férteis para a arquitetura brasileira, integrada a um momento cultural de amadurecimento na busca de uma identidade nacional, transitou entre os mais graves problemas conjunturais que afetaram os aspectos sociais, econômicos e políticos do Brasil.

Neste espaço de tempo sua obra revela-se como a uma das mais importantes, ocupando um lugar de destaque na arquitetura nacional e internacional, malgrado pouco analisada.

Proporcionar um entendimento sobre ela requer conhecer o processo de seu desenvolvimento. Das condições ideais de seus anos iniciais e, ao mesmo tempo, inimagináveis poucos anos após, estendendo-se até o cenário cultural diverso da contemporaneidade. Busca-se,

portanto, embora por meio de um recorte muito específico, um resultado capaz de levar a um entendimento de onde e como deságuam os pensamentos, os conceitos, as utopias e as realizações de uma geração tão privilegiada de arquitetos brasileiros.

A metodologia utilizada baseia-se na construção de uma linha do tempo ora representada graficamente possibilitando uma visão geral, de 1960 a 2008, ano este de execução das obras do parque urbano denominado, – As Ondas - Santos 21. Pretende-se, com isto, identificar os pontos de inflexão, e as circunstâncias que levaram o arquiteto Ruy Ohtake a buscar, por meio de sucessivas experimentações, uma arquitetura que se analisada pela sua dimensão estética, distancia-se, aparentemente, de suas referências acadêmicas, induzindo os menos atentos a uma leitura superficial e não reveladora da estrutura de sua obra. Primeiramente será apresentada a linha completa de sua trajetória (Fig. 21) e, posteriormente, a contextualização de sua obra nos períodos mais marcantes doravante selecionados.

O ACERVO DE PROJETOS E OBRAS EM MEIO SÉCULO

* Dados obtidos pelo Índice da Arquitetura Brasileira.

Figura 21 – Desenho do autor. Diagrama de obras no decorrer de meio século. Fonte: Arquivo Pessoal

Em uma primeira análise, pode-se observar que sua trajetória divide-se em três momentos distintos.

O primeiro, compreendido entre os anos de 1960 a 1980, diferencia-se pelo volume de projetos e obras, e identifica uma recorrência cujo acervo compreende as residências individuais, além de outros temas.

O segundo momento acontece a partir de 1980, ano de uma profunda depressão nas atividades econômicas, ocasionando a inexistência de novos projetos, restando quando muito o desenvolvimento e ou detalhamentos de projetos anteriormente contratados, fenômeno este que irá ocorrer em 1990 e 1992.

Entre altos e baixos, o predomínio de encomendas orbitou entre os temas, habitação individual e coletiva, sedimentando a tipologia de maior recorrência em sua trajetória.

Por fim, o terceiro momento, de 1992 a 2008, caracteriza-se por uma produção constante com temas variados.

Diante de um quadro tão diverso pergunta-se: por que das constantes oscilações?

Por que os primeiros 20 anos de produção apresentam um número significativo de obras e, porque as residências individuais compõem a maioria dos projetos e obras apresentadas?

Quais os fatores determinantes das ocorrências de determinados edifícios e suas respectivas variações formais?

Quais os principais meios de divulgação dessas obras, nacionais e internacionais e quando ocorreram?

Estas são algumas perguntas que se pretende discutir e encadear um raciocínio para a apresentação deste capítulo, que baseado na revisão bibliográfica, apresenta-se como elemento fundamental para o conhecimento do cenário em que a obra de Ruy Ohtake se desenvolveu e que certamente auxiliará na compreensão de seu processo projetual.

Em 1960, a arquitetura brasileira vivia seus melhores momentos, ocupando lugar de destaque no cenário nacional e internacional, tornando-se parte da cultura brasileira. Consolidada por meio dos eventos emblemáticos de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer e pelo enfoque social impulsionado por Vilanova Artigas como caminho a ser desenvolvido, estruturaram a formação de arquitetos a partir dos anos de 1950.

“Eu entrei na FAUUSP em 1956, no auge da ebulição da cultura brasileira que a meu ver a mais importante da história do Brasil. Nesta época começaram os movimentos da música popular brasileira, a bossa nova, a dramaturgia brasileira, com a criação do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, o cinema novo com Glauber Rocha, e a arquitetura que viria logo após 1960, a inauguração de Brasília. Depois de todo este caudal é que eu entro na FAU [...] paralelamente quando entrei na FAU, tinha saído o resultado do concurso de projeto de Brasília, tendo como vencedor Lucio Costa, e durante meu curso em 5 anos na FAU, foi feita a construção e no meu último ano, a inauguração de

Brasília. Portanto meus 5 anos da FAU foram ao longo da construção de Brasília[...], (Informação verbal)¹”.

Nesse contexto, foi produzida talvez a grande parte da arquitetura moderna desenvolvida pelos arquitetos paulistas, conhecida também como a “escola paulista” (SEGAWA, 2002). A burguesia em São Paulo, enriquecida pelo comércio ou pela indústria, desempenhava um papel de destaque no desenvolvimento do país. Esta ascensão propiciou a essa classe social outra possibilidade de acúmulo de capital, agora também pela especulação imobiliária, contribuindo para o aumento de novas oportunidades para os arquitetos (BRUAND, 2005).

O contexto era favorável para arquitetos e alunos das Faculdades de Arquitetura, da Universidade de São Paulo (USP) e MACKENZIE, as duas únicas escolas em São Paulo na época. Coincidentemente as duas escolas

¹ OHTAKE, Ruy. Informação verbal em Procedimentos de Projeto, palestra realizada na FAUUSP, em 15/10/2008.

eram vizinhas e possuíam um numero reduzido de alunos, o que permitia que se conhecessem pelos nomes².

Ruy Ohtake considera que na época de sua formação a atividade profissional era mais heróica, tendo em vista que a arquitetura ainda estava se firmando no cenário cultural³.

A aspiração de todo recém-formado na época era montar seu próprio ateliê, ou trabalhar com algum arquiteto de renome, ou quando muito conciliar as duas coisas. *“Alguns ingressavam no serviço público, outros trabalhavam pela manhã em ateliê próprio e a tarde para outro profissional”*⁴.

² MELENDEZ, Adilson, et al. **Curvas personalizadas**. Revista Projeto, São Paulo, nº 171, p. K1, jan/fev 94.

³ MELENDEZ, Adilson; MOURA, Éride; SERAPIÃO, Fernando. **Se eu me preocupar com a crítica, vou ficar tolhido, fazendo arquitetura de 30 anos atrás**. Revista PROJETODEIGN, São Paulo, nº 272, pp.44-55. Outubro de 2002.

⁴ MELENDEZ, Adilson, et al. **Curvas personalizadas**. Revista Projeto, São Paulo, nº 171, p. K1, jan/fev 94.

Nesses anos de efervescência cultural, o arquiteto Ruy Ohtake, formado em 1960, encontra um momento extremamente propício para o desenvolvimento da produção de sua arquitetura.

De início, assim como a maioria dos recém-formados, encontrou em suas primeiras atividades profissionais, o respaldo familiar, projetando a reforma e ampliação da garagem de seu tio, em uma residência no bairro da Aclimação. Dividia seus afazeres em dois períodos, trabalhando meio período no Centro de Pesquisas de Estudos de Urbanismo da FAU, onde eram desenvolvidos planos diretores para as estâncias, com financiamento do governo estadual e, em seu próprio ateliê em outros projetos, geralmente pequenas intervenções como reformas e ampliações, garantindo assim o início de uma produção ininterrupta (MELENDEZ, 2002).

Entre os afazeres descritos, Ruy Ohtake dedicou-se também às atividades didáticas, publicadas na Revista Acrópole n.º 386 de 1971. Foi Professor Assistente de

Composição I da Faculdade de Arquitetura Mackenzie, entre 1963/1964; Professor Titular de Composição II da Fundação Armando Alvarez Penteado, 1965/1966; Professor do IADE, 1967/1968; Professor Assistente de Desenho do Objeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos, desde 1970; representante dos Professores Assistentes no Conselho Departamental da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos, desde 1970.

Para Sanovicz (1988, p.56), o plano piloto de Brasília e o surto desenvolvimentista, introduziram neste cenário, novas perspectivas. Em 1959, elege-se em São Paulo, o governador Carvalho Pinto, estabelecendo um plano de ação governamental baseado nas iniciativas de Juscelino Kubitschek.

“Acontece que nesse meio tempo se elege Carvalho Pinto. Ele prepara um plano de ação coordenado por Plínio de Arruda Sampaio. Carvalho Pinto já tinha ido a Brasília, onde se encontrou com Juscelino, que lhe mostrou o trabalho dos arquitetos. Ele entendeu esse

fenômeno. Se quisesse ter o mesmo resultado, seria necessário usar os quadros que tinha em São Paulo. Foi uma época maravilhosa. Os arquitetos de repente, tiveram de se preparar para um novo momento, que se iniciava com a construção de fóruns, escolas, etc.[]

A nossa geração, enfim, pegou o bonde andando. Era uma época maravilhosa. Quando começamos a trabalhar, isso tudo já estava sistematizado [...]”⁵.

Nesse contexto, foi produzida talvez a grande parte da arquitetura moderna desenvolvida pelos arquitetos paulistas, conhecida também como a “escola paulista” (SEGAWA, 2002).

Sobre esta denominação muitos estudos foram realizados e muitos ainda virão e, embora não seja o foco deste trabalho, algumas posições devem ser mencionadas. Oswaldo Bratke em depoimento a revista AU n.º 17, revela que quando a arquitetura moderna havia se consolidado, o clima era de intercâmbio e não de rivalidade. Na mesma revista Abraão Sanovicz relata que a arquitetura

⁵ WOLF, José. **Uma pedra no caminho**. Depoimentos sobre a Escola Paulista. AU 17: pp.56 e 57. abril/ maio, 1988.

desenvolvida em São Paulo só acontece em função da experiência carioca anterior.

Ruy Ohtake (1988, p.57), em sequência, diz não ser favorável a qualquer regionalização e, só a aceita como segmentação didática, pois *“Tudo faz parte da Arquitetura Moderna Brasileira, uma das mais significativas manifestações de toda cultura brasileira”*⁶

⁶ WOLF, José. **Uma pedra no caminho**. Depoimentos sobre a Escola Paulista. AU 17: pp.56 e 57. abril/ maio, 1988.

OS PRIMEIROS 20 ANOS

Figura 22 – Desenho do autor. Diagrama demonstrativo da produção e condicionantes político/econômicas.
Fonte: Arquivo pessoal

Os primeiros vinte anos após a formação acadêmica de Ruy Ohtake (Fig.22) foram paradoxalmente acentuados: Se por um lado representaram os momentos mais profícuos da arquitetura brasileira, por outro foram pautados pelo agravamento dos problemas de espaço urbano e, sobretudo pelo golpe militar de 1964, refletido nos aspectos sociais, econômicos e políticos que marcaram a história do Brasil e a trajetória da arquitetura brasileira.

Se, a economia caminhava a passos largos, antes mesmo do início do governo de Juscelino Kubitschek, o mesmo não se pode dizer sobre o fim de seu mandato, pois se aprofundava numa crise de instabilidade político-econômica sem precedentes.

Para Segawa (2002), o alto índice inflacionário e o desequilíbrio na balança comercial, foram responsáveis pela crise econômica do fim do governo JK. Politicamente, a renúncia de Jânio Quadros e as atitudes de seu sucessor João Goulart, culminaram no golpe militar em 1964.

À esteira das grandes realizações arquitetônicas, entre elas a inauguração de Brasília, vieram também subjacentes alguns dos mais graves problemas, pois embora o movimento moderno da arquitetura brasileira, a partir dos anos 1960, já havia adquirido reconhecimento nacional e internacional, os conflitos de espaços seguidos pela escassez de habitações populares, nas grandes cidades não haviam sido equacionados, e o esforço do poder público nesse sentido era quase nulo (BRUAND, 2005).

Bastos (2003) explica este fato argumentando que no período desenvolvimentista democrático e progressista, segundo a óptica de Juscelino Kubitschek, deixou de lado em seu plano de metas aspectos importantes como, habitação e infraestrutura das grandes cidades, que passaram a ser desenvolvidos por meio de um caráter tecnocrático pelo governo militar, estatizando a economia gerando condições para criação de grandes empresas de engenharia consultiva.

Como decorrência, no campo da arquitetura e construção civil, para fazer frente à crescente demanda desenvolvimentista nas áreas de infraestrutura, transportes, comunicação e indústrias, entre outros, os projetos de grande porte eram desenvolvidos por empresas de engenharia, que segundo Segawa (2002), muitas vezes ampliaram o campo de atuação dos arquitetos.

[...] embutidos em equipes organizadas por empresas de engenharia consultiva ("Themag, Hidroservice, Promon, Figueiredo Ferraz, IESA, CNEC, Tenenge), que, nos anos de 1960-1970, virtualmente monopolizaram o planejamento das grandes obras civis do regime militar".

Segawa (2002, p.160).

Porém, como consequência, os escritórios de arquitetura, sem participarem diretamente desse processo, tinham, na iniciativa privada, seu campo de atuação (FARIAS, 1994).

O entendimento de Ruy Ohtake sobre este fato é de que:

"[...] os militares estabeleceram o golpe em 1964, mas eles não tinham profissionais suficientes para tocarem o Brasil. Estimulou-se então a criação das grandes empresas de engenharia com duas a três mil pessoas em seus quadros. Nesta época, foram realizados grandes projetos no Brasil, como aeroportos do Galeão e Cumbica, grandes hidrelétricas, etc. Não lhes interessavam projetos polêmicos e sim projetos que passassem sem discussão. Então a criatividade, que pode gerar polemica, não interessava aos militares [...], (Informação verbal)"⁷.

Ainda em 1964, havia sido convidado, juntamente com Décio Tozzi, para ser assistente de Alfredo Paesani, então professor do Mackenzie, mas o início dessa carreira foi bruscamente interrompido, um mês após as atividades iniciais, em decorrência do regime militar implantado.

⁷ OHTAKE, Ruy. Informação verbal em Procedimentos de Projeto, palestra realizada na FAUUSP em 15/10/2008.

ESSÊNCIA E OS PRINCIPAIS CONCEITOS

Figura 23 – Desenho do autor. Diagrama demonstrativo de projetos de residências individuais e suas primeiras premiações.
Fonte: Arquivo pessoal.

Residências individuais, com destaque para as primeiras premiações.

1 - Rosa Okubo ; 2- Chiyo Hama.; 3- Tomie Ohtake ; 4 - Júlio Menoncello;
5 - José Roberto Filipelli ; 6 - Nadir Zacarias.

O ano de 1964, apesar do golpe militar, marcou o início de uma vasta produção de projetos e obras de residências individuais.

Entre as obras mais divulgadas desde o início de sua carreira, os projetos residenciais perfazem cerca de 35% de sua produção⁸.

No período compreendido entre 1960 a 1976, observa-se (fig. 23) que Ruy Ohtake desenvolve uma produção de projetos habitacionais reveladores dos principais conceitos desenvolvidos pelos arquitetos paulistas, que na continuidade da arquitetura carioca (SEGAWA, 2002), não exclusivamente no traço da genialidade (FARIAS, 1994), mas sim no foco do ofício, na disciplina arquitetônica e no rigor tecnológico, buscavam a resolução dos problemas das cidades e o atendimento às demandas para construção de moradias.

⁸ Dados obtidos no Índice da Arquitetura Brasileira e últimas publicações.

Não só pelo número de projetos, mas também pela qualidade, tanto Farias (1994), quanto Segre (1999) argumentam respectivamente em seus textos que este tema, a habitação, é essencial na carreira de Ruy Ohtake.

Em 1965 foi premiado no setor de Arquitetura do Salão Paulista de Arte Moderna, com a residência Rosa Okubo, na Exposição Internacional de Arquitetura da Bienal de São Paulo.

Em 1969, recebeu mais dois outros prêmios na X Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de São Paulo pela residência Chiyo Hama.

Em 1971, recebeu o Prêmio Carlos Millan, promovido pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil, pelo melhor conjunto de projetos, formado pelas residências José Roberto Filipelli, Júlio Menoncello, Tomie Ohtake e Nadir Zacarias.

Neste período foram gestados pelo arquiteto Ruy Ohtake, projetos de diferentes temas que o colocaram na

linha de vanguarda brasileira. Entre a diversificada produção, os projetos de residências individuais foram sem dúvida os que mais compareceram em sua prancheta, assim como para a maioria de arquitetos de sua geração, e foram amplamente divulgados.

Os principais projetos de habitação de Ohtake trazem em sua essência conceitos pertinentes a essa arquitetura diferenciada. A proposição de Ohtake em relação a esses projetos, manifesta-se por meio de memorial publicado nos Cadernos Brasileiros de Arquitetura, vol. 1 e 2, sob o título “*Algumas Residências*”, após 15 anos de sua formação. Seu relato inicia a partir do contato com o cliente de uma maneira pela qual, quase como uma “catequese” procurava introduzir junto a eles os novos conceitos de arquitetura, e eliminar os vícios e modismos aos quais estavam subordinados culturalmente.

Indica, por meio deste memorial, o desejo e a intenção em projetar para o conjunto maior da sociedade,

mesmo afirmando que os problemas urbanos, sobretudo o habitacional, só serão equacionados se encarados como um todo.

Acredita, no entanto, que a partir das residências individuais poder-se-ia generalizar e apontar para modelos indicadores de novos caminhos no caótico e emaranhado contexto urbano, ou seja, o espaço específico projetado para uma família suscitaria aspectos gerais para o atendimento de toda população.

O espaço da convivência – aspecto básico da arquitetura – seria a origem seminal do conceito da casa-praça, local de abrigo onde se encontram amigos e familiares, dentro do lote urbano. Esses espaços que se fundem por englobarem os recuos obrigatórios definem-se pelos muros laterais, estruturalmente calculados para apoiarem as vigas paralelas e dispostas da frente aos fundos da residência que, por sua vez, apóiam a laje de cobertura.

Outro aspecto importante é a valorização e a integração dos espaços coletivos em detrimento daqueles até então considerados privativos, garantindo a desejada fluidez de uma praça, (Fig. 24).

Figura 24: Desenhos com ênfase na concepção da Casa-Praça.
Fonte: Cadernos Brasileiros de Arquitetura. Outubro 1976, p.16.

A CASA:

Uma pequena praça abrigada, onde se encontram amigos e familiares. Liberdade de espaço dentro do lote urbano.

Os espaços fluem e se fundem: assim desaparecem os recuos de lei e os corredores, porque são absorvidos. (Desenho 1).

O espaço é definido pelos dois muros laterais e pela cobertura. (Desenho 2).

Paredes de vedação e caixilhos evidenciam a fluidez proposta. (Desenho 3).

Ohtake, Ruy. Cadernos Brasileiros de Arquitetura. outubro 1976, p.16.

Em relação ao nível técnico, Ohtake indica um sentido de racionalização da construção que vá ao encontro da dimensão plástica da arquitetura e não no sentido inverso, que amarre a criatividade. Para ele o projeto define os materiais que serão empregados de acordo com as especificidades da arquitetura pretendida. O que se pode observar é que algumas dessas residências, dadas as características do terreno, remetem a forma retangular em sua projeção horizontal (Fig. 25), com faces definidas pelos recuos laterais, frontais e de fundos, forma esta recorrente em lotes urbanos convencionais de dimensões frontais reduzidas.

Figura 25 – Desenho do autor com ênfase na forma das residências em lotes com dimensões reduzidas.
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 26 – Desenho do autor com ênfase na composição espacial de residências em lotes com dimensões reduzidas.
Fonte: Arquivo pessoal

Nesses casos a iluminação é rarefeita e permeada pelas pérgulas que se estendem pelos muros laterais (Fig.26). Por outro lado a forma gerada estabelece uma arquitetura introspectiva relação muito direta com os conceitos apresentados e originam-se na escola de sua formação. Nos projetos de residências individuais, Ohtake dá início a uma de suas principais características formais, estabelecendo o muro não só como apoio estrutural para a cobertura, mas também, como elemento gerador da concepção espacial.

As variações da forma prismática (Fig. 27) ocorrem em terrenos mais amplos que permitem uma conformação em projeção horizontal, baseada na figura geométrica baseada em um quadrado. Se por um lado, os muros tornam-se distantes, tendo em vista serem projetados em lotes de maiores dimensões, Ohtake os recria em forma de empenas laterais, associando-os ao corpo principal da residência, permitindo dessa maneira uma permeabilidade visual com o exterior.

Figura 27 – Desenho do autor com ênfase na forma das residências em lotes com dimensões reduzidas.

Fonte: Arquivo pessoal

Volume único apoiado diretamente no solo, ou desprendido deste por meio de pilotis, a empena se fará presente, engendrada por pequenas fendas, aberturas e brises ou por elementos de circulação vertical delineando suavemente a rígida placa. A luz, neste caso, pode apresentar um enfoque zenital, dispostas segundo a hierarquia dos ambientes.

Apoiado nas empenas, muros ou paredes, elementos presentes desde seus projetos iniciais, os projetos residenciais de Ohtake revelam uma tendência ou um modo peculiar de projetar.

ESCOLAS

Figura 28 – Desenho do autor. Diagrama demonstrativo dos projetos de edifícios escolares e de intervenções urbanas.
Fonte: Arquivo pessoal

Embora houvesse o domínio das empresas de engenharia, que segundo Segawa (2002), muitas vezes ampliaram o campo de ação dos arquitetos, outros temas fizeram parte do acervo de Ruy Ohtake, entre eles os projetos escolares e de planejamento urbano (Fig. 28), necessários embora tardios, antes mesmo de 1964.

As escolas faziam parte do plano de governo de Carvalho Pinto e beneficiaram vários arquitetos. Ruy Ohtake participou deste processo, porém não foi possível analisar estes projetos, tendo em vista, talvez, o não arquivamento adequado em meio a mudanças de escritório, e o número excessivo de projetos desenvolvidos durante o período. O fato positivo é que fica em aberto a possibilidade de outras pesquisas científicas, que visem o resgate deste acervo para a historiografia da arquitetura brasileira.

EDIFÍCIOS INDÚSTRIAIS

Figura 29 – Desenho do autor. Diagrama demonstrativo dos projetos de edifícios industriais.

Fonte: Arquivo pessoal

Edifícios Industriais

Segawa (2002), aponta que os projetos de edifícios industriais não eram comuns entre os arquitetos. Em meio aos galpões improvisados ou adaptados, a elaboração cabia a empresas de engenharia e, em casos como indústrias multinacionais, os projetos já vinham prontos de suas matrizes, tendo em vista a alta complexidade de suas instalações.

Em meio a uma produção caracterizada pelas residências individuais, novos temas, paulatinamente, surgem no período. A prosperidade industrial, entre 1970 e 1975 (fig. 29), acrescentou ao acervo do arquiteto projetos de laboratórios químicos como: Laboratórios Aché e Biosintética, Indústrias Domênico Bestetti, Brascifix, Geotécnica Alphaville e Indústria Alimentícia Ajinomoto Interamericana.

No entanto, esta proximidade com os projetos residenciais revela que os conceitos projetuais das residências transbordam para este novo programa.

Figura 30 – Desenho do autor. Indústria Domenico Bestetti.
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 31 - Desenho do autor. Laboratório Biosintética.
Fonte: Arquivo pessoal

Terrenos estreitos e profundos propiciam para a solução volumétrica prismática, no entanto, comparecem os procedimentos projetuais adotados nas residências.

Tomando-se como exemplo as Indústrias Domênico Bestetti, (Fig.30) e o Laboratório Biosintética (Fig.31), observa-se a distinção entre os setores administrativos, localizados à frente do edifício, e os setores de produção.

O arranjo físico e a iluminação zenital definem a hierarquia das funções a serem desenvolvidas.

EDIFÍCIOS PÚBLICOS

Figura 32 – Desenho do autor. Diagrama demonstrativo dos projetos de edifícios públicos.

Fonte: Arquivo pessoal

Edifícios Públicos

Entre os projetos de edifícios públicos, as Centrais Telefônicas e as Agências Bancárias são os mais difundidos (Fig.32).

Em meados dos anos de 1970, Ruy Ohtake esteve associado com os arquitetos Júlio Roberto Katinsky, Hélio Penteadó e Hélio Pasta, no desenvolvimento de alguns desses projetos. No entanto, a gênese desses projetos, segundo Farias (1994), baseava-se nos conceitos de Artigas, que apoiado em noções já apontadas por Perret, difundia entre seus seguidores a necessidade de se conceber a técnica como reflexo da arte. Para tanto, o desenho estrutural confundia-se com a própria arquitetura. Segre (1999) entende que essa busca pela expressão estrutural nas obras de Ohtake, sobretudo nas Centrais Telefônicas e nas agências bancárias, deve-se a grande colaboração dos engenheiros Siguer Matsutani e Mario Franco, porém houve a participação de outros nomes como José Parisi e Júlio Kassooy, viabilizadores de tais possibilidades. Além destes profissionais, neste período

participaram de sua equipe com colaboradores, entre arquitetos, desenhistas e estagiários.

Outros projetos desenvolvidos, sobretudo a partir de 1974, foram as agências bancárias.

Para Zanettini (1984), trata-se de um fato decorrente da implantação de um modelo econômico instituído no Brasil a partir de 1964, que visava o desvio dos recursos financeiros das atividades produtivas para as atividades especulativas.

Nesse período de aproximadamente uma década, mobilizou o trabalho de alguns arquitetos, entre eles Ruy Ohtake, o qual elaborou no período as agências Banespa da Av. Angélica, 1975, do Butantã, 1976 e de Goiás, 1977, além também da agência do Unibanco da Al. Lorena, 1975.

No entendimento de Sabbag (1984, p.40), a arquitetura bancária despertou polêmicas entre renomados arquitetos paulistas, quando afirma

*“Arquitetura que, enfim, nada tem de especial já que se utiliza da mesma linguagem e preceitos da arquitetura moderna, incorporada agora a esse sistema [...]”*⁹.

Segre (1999) argumenta que a busca por cascas finas com pontos mínimos de apoio, o desaparecimento de pilares, muros, identificam a forma do edifício pela estrutura, além de propiciar a integração entre edifício e cidade, tornaram-se modelos paradigmáticos da arquitetura paulista na criação de espaços democráticos para o desenvolvimento das atividades humanas. Para Bastos (1999), a linguagem plástica, ao invés da leveza preconizada pela arquitetura carioca, caracterizou-se pela verdade dos materiais, pela exposição da estrutura em concreto armado, pelo não revestimento dos elementos de alvenaria, sejam blocos de concreto ou tijolos de barro, pelas instalações aparentes e, sobretudo, pela aspiração à industrialização da construção acompanhada de avanços tecnológicos.

⁹ SABBAG, Haifa Y. **Revista Módulo**, n.º 79, março de 1984.

Figura 33 – Desenho do autor. Diagrama demonstrativo de projetos entre 1980 e 1990.

Fonte: Arquivo pessoal

“O volume único, um bloco único solto e apoiado no chão. [...] é uma Arquitetura que pausa, que pesa¹⁰”.

A desaceleração gradativa da economia entre 1976 a 1979, final do período anterior, indicava uma queda na produção quase incipiente se comparada com os primeiros 15 anos de atividade (Fig. 33).

Nos anos de 1978 e 1979, praticamente não havia registros de novos projetos, quando muito talvez o desenvolvimento de detalhamento de projetos anteriores.

Este quadro, no entanto, não era exclusivo deste ou daquele arquiteto, sinalizava o início de uma transformação não só pelo volume de trabalho disponível, mas sim, das novas relações entre arquitetura e sociedade entre o arquiteto e aquele que havia sido o carro chefe de sua *práxis*, o projeto.

¹⁰ WOLF, José. **Revista Au**. Escola Paulista, Depoimento de Ruth Verde Zein. São Paulo, nº 17, p. 54, abr/mai 1988.

Em meio a uma crise econômica mundial e preocupada com os desdobramentos causados, o IAB SP promoveu um debate em 05 de abril de 1983, sobre a “Valorização do projeto como tarefa dos arquitetos¹¹”.

Entre as discussões mais importantes que sintetizam aquele momento está na afirmação de que as oportunidades de trabalho aos arquitetos viriam, segundo o arquiteto José Magalhães, presidente do IAB/SP na época, por meio dos programas sociais, extintos naqueles últimos anos.

Abrahão Sanovicz reforça essa opinião ao afirmar que a cada dois traços que o arquiteto aplica sobre uma folha de papel em sua prancheta, gera trabalho para mais de cem pessoas, no mínimo.

¹¹ ZAULÍ, Elvira. **Revista A Construção São Paulo.** Debate/Arquitetura. Depoimento de Abrahão Sanovicz. n.º1837, 25/04/1983. pp.7-12

“Devemos lembrar que há muito tempo desenhamos muito pouco! As nossas pranchetas detectavam esta falta de trabalho já em 1978¹².”

Outro assunto discutido foi a má formação acadêmica verificada a partir da reforma universitária de 1969, tendo como consequência a proliferação de cursos de arquitetura resultando na grande multiplicação de profissionais no mercado, a partir de meados dos anos de 1970, fato que poderia causar uma perda da qualidade do projeto.

Em meio a esta turbulência, entre 1979 a 1982, o arquiteto Ruy Ohtake assumiu a presidência do Condephaat, período em que não pode dedicar-se aos trabalhos desenvolvidos em seu escritório, onde, segundo ele, não poderia passar mais de três horas diárias¹³.

¹² ZAULÍ, Elvira. **Revista A Construção São Paulo.** Debate/Arquitetura. Depoimento de Abrahão Sanovicz. n.º1837, p.7, 25/04/1983.

¹³ MELENDEZ, Adilson et al. **Revista Projeto.** Curvas personalizadas, São Paulo, nº 171, p. K1, jan/fev 94.

Os anos 1980 foram marcados pela mobilização social e política em torno da redemocratização do país. Tal otimismo refletido com o fim do governo militar e pela indicação, por meio de um colégio eleitoral, de um presidente da república civil, cujo principal objetivo seria tirar a economia de um grande poço e restabelecer o crescimento econômico e social e o fortalecimento econômico. Tais objetivos, geraram no campo da construção civil novas demandas. Sobre esta transição, Segre (1999) aponta para o sentido contrário ao afirmar que:

“O panorama dos anos 80 não se revelou animador após a retomada da democracia. A perseguição aos intelectuais de esquerda pela mão da ditadura, com forte incidência sobre os arquitetos, silenciou o diálogo, fechou as perspectivas de desenvolvimento criativo, apagou a dinâmica da vanguarda. Assim, a arquitetura se curvou aos modelos externos, priorizando as imagens corporativas e o uso da “alta” tecnologia como representação da modernidade globalizada”. SEGRE, 1999, p. 27.

Por outro lado, os dados sobre a divulgação da arquitetura em periódicos nacionais indicam sim uma retomada das discussões sobre arquitetura. A partir de 1980, os projetos e obras de Ruy Ohtake, passaram a ser divulgados com intensidade, tanto na volta da extinta revista Módulo, como na recém criada revista Projeto, cabendo à revista Construção São Paulo, ser o maior veículo de divulgação de sua obra no período.

A economia apoiou-se em planos econômicos cujo reflexo foi a retomada de construções de edifícios residenciais.

No conjunto de atividades desenvolvidas neste período, observa-se que os projetos de residências individuais e edifícios residenciais predominaram a produção em torno de 42,5%, enquanto outras encomendas começam a surgir em seu acervo, tais como: os edifícios culturais, edifícios hoteleiros e os centros de compras.

Figura 34 – Desenho do autor. Diagrama de demonstração do volume produtivo de projetos a partir de 1990.

Fonte: Arquivo pessoal

O fim da era Collor aparentemente parece ter sido um ponto final nas sucessivas crises econômicas e políticas (Fig. 34).

A partir de 1992 a estabilidade na economia, com exceção do ano de 2008, abalado pela crise internacional, e a alternância do poder entre os partidos da social democracia brasileira e dos trabalhadores, proporcionaram uma produção modesta, se comparada aos períodos anteriores.

Levando-se em consideração o número de projetos e obras apresentados, segundo Índice da arquitetura brasileira, em um período de 50 anos a pesquisa aponta que a produção do arquiteto Ruy Ohtake manteve-se em uma média de 3,6 projetos por ano.

No período assinalado ao lado, observa-se que o nível de encomendas, apesar de alguns picos, manteve-se estabilizado.

3.2 – CARACTERÍSTICAS FORMAIS

CARACTERÍSTICAS FORMAIS

Como visto anteriormente, a produção da obra de um arquiteto está intimamente ligada às circunstâncias econômicas e políticas. Essas interferências influem diretamente sobre as encomendas, fazendo com que certos temas desenvolvam-se em maior ou menor número.

O que de fato interessa nesta seção, é realizar um estudo morfológico da arquitetura de Ruy Ohtake no período, e verificar quais e quando ocorreram as transformações formais de sua obra, e se as mesmas apresentam algum tipo de relação entre forma e circunstância. Baseado na mesma linha do tempo utilizada anteriormente, o estudo a seguir tem como objetivo apresentar pontos de inflexão, tendo como base de análise os temas: residências individuais, edifícios públicos, edifícios culturais e os hotéis.

A intenção não é descrever cada projeto, muito embora no tema “residências” isto seja necessário pela

importância adquirida, sobretudo no início de sua carreira profissional, pela densidade conceitual que o tema concentra, mas sim, apontar o que há de comum entre eles, os partidos, os elementos de arquitetura e os elementos de composição, verificando como um desenho se incorpora no processo criativo afetando os subsequentes.

Esta leitura justifica-se também como instrumento de análise e de compreensão do processo projetual de Ohtake na concepção do Museu do Surf, ao verificar se as propostas para aquele edifício seriam previsíveis ou não, quando comparadas ao processo de transformação ora proposta como estudo.

Figura 35 – Desenho do autor. Diagrama das variações formais do tema “residências”.

Fonte: Arquivo Pessoal

Residência Rosa Okubo: São Paulo, 1964:

Visivelmente apoiado em referências de sua formação de ordem externa¹ (Fig.36), elaborou seu primeiro projeto premiado na VII Bienal Internacional de Arquitetura, em 1965. Bem comportado, dentro das condicionantes legais e com uma estrutura racional, insere-se em um lote tipicamente urbano medindo 10 m. x 26 m.

Figura 36 – Desenho do autor. Croqui explicativo da implantação.
Fonte: Arquivo pessoal.

¹ O termo foi utilizado no segundo capítulo, para identificar o envolvimento de Ruy Ohtake com o aprendizado teórico na academia e prático, junto aos escritórios e obras de outros arquitetos. Neste caso específico observa-se uma referência ao arquiteto Carlos Millan.

Desenvolvida em dois pavimentos, a relação direta entre espaços internos e externos, se dá de duas maneiras. No pavimento térreo, através do caixilho que integra o estar ao jardim frontal e, no pavimento superior, pelas esquadrias dos dormitórios. A elevação do nível térreo (Fig.37) pode ter uma relação com os projetos de Artigas que, geralmente, não se resignavam ao nível do terreno, tirando assim partido para criação de pisos intermediários interligados espacialmente, ou simplesmente ter sido afastado do nível da rua, a fim de garantir a privacidade dos moradores, tendo em vista sua o terreno localizar-se em esquina.

Figura 37 – Desenho do autor. Croqui explicativo da elevação do nível térreo.
Fonte: Arquivo pessoal.

O pavimento térreo é um espaço contínuo, onde se nota a predominância de uma área de convívio ampla, interrompida somente pela parede em curva, constituída por blocos de concreto assentados horizontalmente, delineando a cozinha e o lavabo, localizados na entrada secundária da edificação. O emprego de um rigor geométrico e compositivo, a pureza dos volumes, o uso de materiais de vedação aparentes, esquadrias metálicas de cor alaranjada e o concreto armado, bem como a continuidade espacial dos interiores, são claras referências ao mestre Carlos Millan (Fig.38).

Figura 38: Desenho com ênfase no detalhamento de projeto.
Fonte: Cadernos Brasileiros de Arquitetura, p.15.

O piso superior denota o objetivo das vanguardas que, ao criticar o modelo predominante na sociedade, buscam propostas de transformação adequadas ao espírito de novos tempos (MONTANER, 2007). Ohtake assim o faz ao implantar as dependências de empregados no mesmo piso da área íntima (Fig.39), afirmando que “[...] nas nossas discussões sobre o projeto, não foi difícil convencer Rosa Okubo, nessa tomada de decisão [...]” (informação pessoal)².

Figura 39 – Croqui explicativo de Ruy Ohtake. Residência Rosa Okubo. Pavimento superior, 1964.
Fonte: arquivo pessoal.

Desenhando o pavimento superior da residência Okubo (Fig.39), reafirma que inclusive a modulação dos caixilhos mantém-se a mesma entre todos os módulos de

² Informação pessoal fornecida por Ruy Ohtake em seu escritório, em São Paulo, em 26/03/2008.

dormitórios, inclusive o de empregados, quebrando a hierarquia estabelecida e contrapondo-se aos valores burgueses. Além disto, a linguagem plástica tinha como fundamento a crença no poder revolucionário que a arquitetura podia ter. Essa linguagem tornava explícito a carga de trabalho dissipada para a confecção do edifício e seus componentes, ao invés da invenção plástica (FARIAS, 1994). Já os brises existentes no pavimento superior, serão incorporados recorrentemente em outros projetos, com predominância vertical (Fig.40).

Ohtake não foi apenas um dos seguidores da vanguarda paulista, mas sim, um de seus principais formuladores, influenciando toda uma geração. Marcos Acayaba deixa isto bem claro ao afirmar que:

“[...] a primeira obra que me chamou atenção foi a casa da Rosa Okubo, que a gente foi visitar em 64, e eu entrei na obra. Era uma obra típica da arquitetura paulista daqueles anos, ortogonal, uma fachada caracterizada por brises de cimento amianto, se não me engano, blocos de concreto. A gente ia à obra para aprender, nas obras do Ruy fui várias vezes para aprender. Então eu tenho esta dívida, com o Ruy, e com outros colegas e professores[...]”. (Informação verbal)³.

³ ACAYABA, Marcos. Informação verbal em Procedimentos de Projeto, palestra realizada na FAUUSP, em 15/10/2008.

Figura 40 – Fotos e desenhos da Residência Rosa Okubo.

Fonte: Cadernos Brasileiros de Arquitetura, p.14, Outubro 1976.

- 5. Garagem
- 6. Cozinha
- 7. Estar
- 8. Lavabo

- 1. Banho
- 2. Dep. Empr.
- 3. Lavanderia
- 4. Dormitório

Residência Chiyo Hama: São Paulo, 1967:

Um fato marcante deste projeto é o aprofundamento do conceito de casa-praça. Diferentemente da casa Rosa Okubo, desenvolve-se em um único pavimento, dada também as características dimensionais do lote em que esta implantada, dimensão frontal reduzida e profundidade ampla. As restrições urbanísticas apontavam no sentido de criação de recuos laterais, resultando sobras e espaços desnecessários de passagem (COMAS, 1986).

Ohtake os incorpora de modo a torná-los parte integrante do espaço interno por meio de uma transição, levemente sombreada, entre o meio urbano e a construção, concebendo uma cobertura que se apóia nos dois muros laterais, definindo a totalidade espacial. Para Segre (1999), a cobertura é o componente essencial de todas as casas, definidora do refúgio, e da necessária penumbra.

Fig. 41: Foto da residência Chiyo Hama - vista frontal, com ênfase na demonstração da vigia pòrtico, apoiada nos muros laterais.
Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

A vigia pòrtico é um elemento característico da obra de Ruy Ohtake, presente em vários projetos (Fig. 41). Sem apresentar função estrutural, suspende-se sobre os muros laterais representando o limite entre o público e o privado, evitando, desta maneira, a opacidade e a falta de integração entre casa e cidade, promovida pelo simples muro frontal.

Repetida em direção da profundidade do lote, ritmada pelo dimensionamento dos materiais componentes de sua fôrma, estabelece o espaço coberto, abrigo das atividades humanas e, ao mesmo tempo, um filtro da luminosidade externa, proveniente das pérgulas resultantes entre as paredes limítrofes da edificação principal e os muros laterais (Fig. 42). O que aparentemente é uma citação à obra de Rino Levi.

Figura 42 – Foto da residência Chiyo Hama, com ênfase na demonstração das pérgulas nos recuos laterais, transição entre espaços interno e externo. Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

O rigor tecnológico e geométrico, presentes nos detalhes construtivos, pressupunha, além da resolução dos problemas das cidades, o atendimento as demandas para construção de moradias, através de elementos pré-fabricados. Embora com um processo industrial ainda inexistente no Brasil, esse desejo manifestava-se pela atitude de projeto, visando a utilização na obra de elementos e componentes pré-moldados existentes no mercado (FARIAS, 1994). Ohtake revela por meio de desenhos de sua autoria (Fig. 43), que os painéis de lajes e vigas, componentes das lajes nervuradas utilizadas em coberturas foram concebidos além da intenção plástica. Visavam a racionalidade e a produção em série, aproveitando as dimensões das madeiras utilizadas como fôrma evitando, sobretudo, o desperdício.

Figura 43 - Croquis explicativos de Ruy Ohtake, com ênfase nos painéis de lajes e vigas. Fonte: Arquivo pessoal.

Na sequência dos projetos analisados, identificam-se claramente, as atitudes e opções projetuais distintas que vão se sobrepondo em camadas, umas sobre as outras. A residência Rosa Okubo, anteriormente apresentada, possui um projeto conceitualmente definido e bem comportado, no sentido em que atende literalmente o código de obras.

Na residência Chiyo Hama (Fig. 44) vai mais além, criando espaços mais generalizadores e integrados com o exterior, apropriando-se do que seria uma restrição legal, os recuos laterais, partido arquitetônico este que, segundo Ohtake, é frequentemente utilizado em terrenos planos, com visuais não interessantes.

Mantendo a coerência, seus próximos projetos de habitação irão introduzir outro procedimento: a apropriação da natureza.

Figura 44 – Desenho do autor. Diagrama com ênfase no procedimento de projeto em lotes de dimensões reduzidas.
Fonte: Arquivo pessoal.

Residência Nadir Zacarias: São Paulo, 1967:

A residência Nadir Zacarias coloca em prática um segundo partido arquitetônico de Ruy Ohtake.

A forma base origina-se dos volumes prismáticos (Fig. 45), porém sua relação com o exterior é mais aberta, seja por conta dos grandes planos transparentes ou pelo seu distanciamento do solo em busca da natureza circundante.

Geralmente este partido é adotado em terrenos de grandes dimensões, presumindo-se que as restrições urbanísticas não oferecem grandes entraves à criatividade.

No presente caso observa-se que simultaneamente ocorre tanto a composição aditiva, brises verticais, caixa d'água superior cilíndrica e aparente, quanto a composição subtrativa, no desenho da varanda e na abertura zenital, em um verdadeiro trabalho escultórico do volume regular inicial. Este partido foi, e continua sendo, largamente utilizável na solução para vários outros programas.

Figura 45 – Desenho do autor.
Diagrama com ênfase nos procedimentos de projeto em lotes de grandes dimensões.
Fonte: Arquivo pessoal.

Optou-se, como se vê no diagrama apresentado (Fig.35), por inserir objetos que demonstrem as transformações ocorridas num arco temporal de mais de 40 anos de produção no tema residências individuais.

De um lado, a residência Rosa Okubo, modelo de um projeto que incorpora referências projetuais baseadas no âmbito de sua formação acadêmica e das propostas de vanguarda da época. Na sequência, projetos mais imbuídos em conceitos como a casa praça, valorizadores dos amplos espaços de convivência e diminutos espaços de usos e atividades individuais, demonstram o poder de síntese de Ohtake, na absorção dos conceitos vigentes e suas respectivas respostas espaciais na formulação dos espaços.

Cabe aqui uma comparação com a afirmação de Louis Kahn⁴, sobre a diferença entre forma e design. Para ele, a forma é o “*o que*”, ou seja, *o que é a casa?* E o design é o, *como é a casa?*

⁴ KAHN, Louis. **Forma e Design**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Neste sentido, o conceito é fundamental para o ato de projetar e o desenvolvimento do projeto é decorrência das circunstâncias.

A residência Nadir Zacarias, antecipa a experiência em outros suportes de implantação, não mais os lotes reduzidos, mas sim, terrenos amplos, com características topográficas em cotas de níveis diferenciadas que, por este motivo, permitem a integração visual com a natureza.

Esta nova implantação amplia as possibilidades de se estabelecer mais um partido além do introspectivo, o partido baseado no volume prismático, com um ou dois pavimentos, com amplas aberturas para a apropriação da natureza, suscetível de composições aditivas e/ou subtrativas, igualmente observado na residência Ruth Escobar (Fig.45a).

Fig. 45a. Desenho da residência de Ruth Escobar. Fonte: Cadernos Brasileiros de Arquitetura, p.28.

Na residência Filipe Sanceau (2001), verifica-se que a forma adotada desconsidera a ortogonalidade das paredes dos ambientes (Fig.46), provavelmente pela proximidade temporal que mantem em relação ao Hotel Unique. No entanto, se o partido adotado indica a ruptura com os prismas geométricos, a estratégia de projeto baseia-se não mais em duas linhas paralelas definidoras do espaço, e sim, em uma só linha, ponto de apoio para o desenvolvimento da forma semi-circular (Fig.47).

Figura 46 – Desenho do autor com ênfase na demonstração da criação do projeto.
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 47 – Desenhos com ênfase no projeto da residência Sanceau.
Fonte: Ruy Ohtake: Presente! p.61

Desta forma, poder-se-ia concluir que a transformação formal e as estratégias de projeto na obra de Ruy Ohtake apresenta-se de maneira linear, porém ao analisar a residência Zuleika Halpern (2004), verifica-se a recorrência dos mesmos procedimentos adotados nos projetos residenciais dos anos de 1960.

Embora seja um projeto de reforma, o partido adotado remete àqueles utilizados em terrenos com pequenas dimensões, características próprias dos lotes urbanos. Diferenciando-se pela inserção de linhas demasiadamente curvas no interior da residência (Fig. 48), o projeto prevê amplo ambiente de convívio, incluindo uma de suas principais características: a apropriação dos recuos laterais de lei, por meio da instalação de pérgulas como elementos filtrantes da luz, gerando elementos de composição que prolongam os ambientes internos (Fig.49).

Figura 48 – Desenho da residência Zuleika Halpern, com ênfase nas pérgulas dispostas no recuo lateral.
Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

Figura 49 – Desenho da residência Zuleika Halpern, com ênfase nas paredes curvas e na distribuição interna.
Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

EDIFÍCIOS PÚBLICOS

EDIFÍCIOS PÚBLICOS

Figura 50 – Desenho do autor. Diagrama das variações formais do tema “edifícios públicos”.

Fonte: Arquivo Pessoal

A partir dos anos de 1970, em pleno “milagre econômico”, outros projetos começam a fazer parte de seu acervo de projetos e obras: os edifícios públicos.

Entre os mais importantes destacam-se para análise as agências bancárias, as centrais telefônicas a CETESB o Cartório de Itanhaém, o Pavilhão de São Paulo em Osaka. O fórum de Guarulhos foi escolhido como contraponto, por representar o tema em estudo no ano de 2004, porém a inexistência de projetos, não permite uma aproximação.

As centrais telefônicas tiveram como co-autores os arquitetos Julio Roberto Katinsky, Hélio Pasta e Hélio Penteado (Fig.51).

Seus partidos equivalem-se aquele descrito anteriormente como segundo mais adotado por Ohtake. Surge do volume regular e por meio de composições subtrativas dividem-se em dois blocos, um como abrigo maior e externo e o outro como volume transparente interno, contendor do programa. São edifícios com forte acento estrutural (Fig.52). Os poucos apoios tornam-se

aparentes tendo em vista a subtração volumétrica nas empenas, em forma triangular, na Cotesp Ibiúna e circular na Cotesp de Campos do Jordão.

Figura 51 – Desenho do autor com ênfase na composição espacial
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 52 – Desenho do autor com ênfase na composição espacial.
Banespa, ag. Butantã.
Fonte: Arquivo pessoal

O laboratório da CETESB (Fig.53), diferentemente dos edifícios descritos acima, assume as características do traço autoral de Ruy Ohtake.

Forma base retangular, com elementos de composição definidos entre as duas empenas. No espaço central, a curva comparece liberta do detalhe interior das residências Rosa Okubo e Chiyo Hama, e assume a condição de elemento de composição. O plano horizontal definidor da proteção climática deixa de ser retilíneo, estabelecendo um diálogo com o volume cilíndrico central, limite sinuoso com o exterior. Outro elemento presente é o brise vertical, aqui inserido não com a função de proteção solar, mas sim, como intenção estética e aparentemente de apoio a laje de cobertura.

Este projeto é uma clara referência ao projeto do CELAC, tanto pelo uso e desenho das empenas, como pela sinuosidade do plano horizontal.

Figura 53 – Desenho do autor. CETESB, SP (1976), com ênfase na composição espacial por meio das empenas laterais.
Fonte: Revista Módulo nº 54, julho de 1979, p.86.

Figura 54 – Desenho do CELAC, (1974) Centro Latino-Americano de Criatividade, Atibaia, SP, com ênfase na composição espacial por meio das empenas laterais.
Fonte: Cadernos Brasileiros de Arquitetura, v 1 e 2, p.36.

A agência Banespa Goiânia (1977) e o Cartório de Itanhaém (1985) possuem características únicas na obra de Ruy Ohtake.

Originados com base no volume de predominância cúbica, suas arestas e faces são desmaterializadas e, em um processo subtrativo, eliminadas. Aplica-se em seus lugares a lâmina flexível, extrudada no plano vertical como elemento de fechamento e de proteção contra a insolação (Fig.55).

Recorrente em vários projetos, não necessariamente como elemento de proteção solar, mas com a intenção de que o edifício fosse mais participativo da cidade. Deveria agradar não somente seus usuários, mas também qualquer cidadão que pela sua frente passasse, admirando-o de tal forma que seu olhar percorresse, não só as formas prismáticas, como também as curvas prenunciadas nas vigas frontais das coberturas, das varandas e das empenas verticais, estabelecendo limites sinuosos e imprecisos e dinâmicos entre objeto e cidade.

Figura 55 – Desenho do autor.
Diagrama com ênfase na desmaterialização da forma base.
Fonte: Arquivo pessoal.

As experimentações com o elemento de arquitetura “curva” desprende-se do detalhe e do limite vertical do edifício assumindo a condição de partido arquitetônico, nos temas HOTÉIS, e EDIFÍCIOS PÚBLICOS. Neste último, sua maior contribuição foi no projeto do Pavilhão de São Paulo em Osaka, no Japão em 1990 (Fig.56).

Composto por uma única lâmina, encurvada nas extremidades e inclinada e perfurada em formas elípticas em sua região central, constitui, simultaneamente, dois espaços cobertos e abertos.

A busca pela síntese entre as superfícies horizontais e verticais que compõe a ambientação dos espaços para as atividades humanas reencontra-se novamente, neste projeto, tornando-se gérmen para outros inusitados projetados como, por exemplo, o Hotel Unique, quase uma década após.

Figura 56 – Croqui de Ruy Ohtake. Pavilhão de São Paulo em Osaka.
Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

HOTÉIS

HOTÉIS

Figura 57 – Desenho do autor. Diagrama das variações formais do tema “Hotéis”.

Fonte: Arquivo Pessoal

A escolha deste tema talvez seja o mais competente para o entendimento de seus projetos mais recentes e mais polêmicos.

Por meio do diagrama acima apresentado (Fig. 57), em 1983, a lâmina flexível liberta-se do limite vertical do edifício enquanto elemento arquitetônico e estende-se em comprimento e largura pelo plano horizontal, conformando a base do complexo hoteleiro Las Américas em Santo Domingo (1983). Com dobra nas extremidades e sinuosamente encurvada na parte central, libera-se do contato do solo. Em uma das extremidades, outra lâmina encurvada no plano vertical, posiciona-se perpendicularmente sobre a lâmina horizontal e projeta-se sobre a base, apoiada em suas duas extremidades, gerando a laje de cobertura que abriga o espaço hoteleiro (Fig. 58).

A importância deste projeto deve-se ao fato de ter germinado outros projetos inusitados. O que se intui é que ao manipular a figura descrita, é possível identificar outros

partidos como o edifício Pedroso de Moraes (Fig.59), contíguo ao Instituto Tomie Ohtake. Caso a lâmina seja mantida e as lajes de piso estendidas até seu encontro, a figura resultante sugerirá o volume principal do Hotel Unique (Fig.60), restando para isto erguê-lo pelas mesmas empenas descritas nos projetos da CETESB (1976), e do CELAC Centro Latino Americano de Criatividade (1974).

Figura 58 – Desenho do autor. Ênfase no uso das lâminas encurvadas
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 59 – Desenho do autor. Ênfase na eliminação da lâmina encurvada e no giro a 180°, no bloco principal.
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 60 – Desenho do autor. Ênfase na no provável processo de criação do Hotel Unique.
Fonte: Arquivo pessoal.

O Address Flat não apresenta uma inflexão formal relevante (Fig.61), no entanto sua inserção no presente estudo deve-se pelo motivo de que o mesmo revela uma forma adequada às restrições urbanísticas. Nele, Ruy Ohtake aproxima-se da estrutura, não em seus pontos de apoio, como nos edifícios públicos, mas sim, no desenho sinuoso das vigas periféricas (Fig.62), optando pelo emprego da curva originada não pelo gesto, mas sim pelo rigor geométrico encontrado em seus projetos iniciais (Fig.63).

O desenho da curva sinuosa se desprenderá do plano vertical do edifício adquirindo caráter volumétrico no Hotel Renaissance, como descrito adiante.

Figura 61 – Desenho do autor.
Ênfase na volumetria prismática do bloco principal.
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 62 – Desenho de execução das vigas.
Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

Figura 63 – Desenho de execução das vigas.
Ênfase no detalhamento dos projetos.
Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

Enquanto o Hotel Las Américas estabelece uma relação direta com o Hotel Unique, os hotéis Alvorada Park, Address Flat e Renaissance, realçam laços geométricos por meio dos raios de concordância.

O Hotel Renaissance possui uma tipologia consagrada, dois blocos localizados nas extremidades do edifício unidos pela torre de circulação vertical. O elemento curva limita-se aqui pelas concordâncias do ângulo reto presentes nos vértices externos e pela conformação do bloco de elevadores (Fig.64). Porém, no embasamento, caracterizado pela diferença de nível da Alameda Santos e a Alameda Jaú, em São Paulo, observa-se maior liberdade formal com o emprego das lâminas flexíveis estabelecendo o contato com a cidade (Fig.65).

Figura 64 – Desenho com ênfase na concepção volumétrica convencional do pavto. tipo.
Fonte: Revista Projeto, nº 171, jan/fev. 94, p.k7.

Figura 64 – Desenho com ênfase na liberdade formal utilizando as lâminas flexíveis.
Fonte: Revista Projeto, nº 171, jan/fev. 94, p.k7.

O Alvorada Park Hotel situa-se em um amplo terreno em Brasília. Neste projeto, Ohtake recorre à simetria onde o eixo principal (Fig.66), evidencia o acesso principal ao conjunto. A ocupação de quase a totalidade do terreno deve-se pela impossibilidade de verticalização do edifício

Como solução formal utiliza uma barra de mesma largura para a criação de três blocos distintos, que abrigam as unidades de hospedagem, posicionados hierarquicamente de acordo com as características naturais do lugar.

Os raios de concordância ocorrem nas extremidades (Fig.67), porém sem se limitar ao plano horizontal, como no Hotel Renaissance, mas também no plano vertical.

Figura 66 – Desenho com ênfase implantação do conjunto.
Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

Figura 67– Desenho com ênfase nas concordâncias, nos planos verticais e horizontais
Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

O Hotel Unique é um de seus projetos mais polêmicos, no entanto, como visto anteriormente sua forma vem sendo estruturada aos poucos.

Em projeção horizontal, pode-se afirmar que sua forma base é prismática com referências ao retângulo (Fig.68). Ao observá-lo nesta posição, não se consegue antever a sua volumetria, e muito menos estabelecer um vínculo entre planta e fachada, contrariando Le Corbusier na afirmação de que “*a planta é geradora do projeto*”⁵.

Compõe-se por dois elementos básicos, o primeiro são as duas empenas definidoras do volume, inicialmente utilizada em seus projetos residenciais e que, a partir do projeto do CELAC em 1974, adquiriu espessura que possibilitou sua compartimentação (Fig.69).

O segundo elemento é a lâmina flexível, termo aqui utilizado para explicar uma forma que se adapta como elemento de arquitetura ou como elemento de composição,

que pode ter surgido, como descrito anteriormente, pela formulação inversa do Hotel Las Américas, ou tenha percorrido o caminho do detalhe interior do pavimento superior do Cartório em Itanhaém, para a forma exterior.

Figura 68– Desenho com ênfase no formato retangular.
Fonte: Ruy Ohtake: Presente! p.97.

Figura 69– Desenho editado pelo autor, com ênfase nas empenas laterais.
Fonte: Cadernos Brasileiros de Arquitetura, v 1 e 2, p.36.

Figura 70– Desenho do Cartório em Itanhaém.
Com ênfase nas compartimentações em semicírculo.
Fonte: Ruy Ohtake: Presente! p.111.

⁵ CORBUSIER, Le. Por uma arquitetura. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006, p.27.

EDIFÍCIOS CULTURAIS

Figura 71 – Desenho do autor. Diagrama das variações formais do tema “Edifícios Públicos”.

Fonte: Arquivo Pessoal

Os edifícios culturais não se diferenciam das opções formais utilizadas em outros temas. Sua importância neste estudo é de oferecer a possibilidade de comparação entre os escolhidos e suas transformações no tempo (Fig.71).

Descrevê-los no tocante as estratégias, aos partidos adotados e aos elementos empregados, realçam, mas não apresentam fatos novos.

O CELAC, Centro Latino Americano de Criatividade, além de alimentar novas concepções, foi alimentado por procedimentos projetuais do início de sua produção. As empenas substituíram o muro, pois o sítio é generoso, e os traços internos que representam o programa são muito semelhantes aos projetos habitacionais, tanto pelo contorno externo, quanto pela dispersão dos ambientes, o que pode causar a impressão de que as estratégias independem do tema ou, de que neste caso específico, salvo as devidas proporções, o edifício independe do programa (Fig.72).

Figura 72– Desenho do conceito da casa-praça e do CELAC, com ênfase na demonstração da recorrência das linhas externas e o arranjo distributivo interno.
Fonte: Cadernos Brasileiros de Arquitetura, p.16, p.36.

O Centro Cultural de Palmital (1983), por sua vez, apresenta características marcantes da “escola paulista”. A forma quadrangular, o espaço central como palco das atividades sociais, do qual se possibilita visualizar a totalidade do edifício, e sua integração com o espaço exterior. Na face Norte os brises demonstram a preocupação com a proteção solar (Fig.73).

Se comparado ao CELAC (1974), observa-se a adoção de outro partido, totalmente diferente, com uma forma base mais centrada em função da figura geométrica perfeitamente alinhada com o sistema estrutural adotado e a resolução do programa disposta nas faces periféricas do edifício.

Figura 73– Desenho do Centro Cultural de Palmital.
Fonte: Ruy Ohtake: Presente! p.83.

O Instituto Ohtake Cultural é parte integrante de um complexo multifuncional situado em um local muito peculiar de São Paulo, composto por dois edifícios de escritórios, um centro de reuniões e um teatro. Situado entre os dois edifícios de escritórios, o Instituto resulta da intersecção dos demais edifícios, não sendo assim, possível analisá-lo individualmente (Fig.74). A principal característica do conjunto, no entanto, é a sua visibilidade, identificada pelo edifício Aché em vários pontos da cidade de São Paulo (Fig.75), quer seja pela forma e cores, ou pelas lâminas flexíveis fixadas no plano vertical por meio de estrutura metálica (Fig.76), ou pelas empenas em concreto aparente com aberturas sinuosas, indicando o acesso principal aos edifícios.

Figura 74– Desenho de implantação do complexo.
Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

Figura 75– Desenho do autor. Complexo Ohtake Cultural.
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 76– Foto do acesso principal.
Fonte: Arquivo pessoal.

O Centro Cultural de Cerquillo é composto por dois blocos: uma biblioteca, forma que remete ao Pavilhão de São Paulo em Osaka (1999), e pelo teatro em forma circular.

O que mais chama atenção neste projeto, é o fato de que a integração dos edifícios se dá por meio de uma marquise sinuosa, talvez um dos primeiros projetos de Ruy Ohtake que utiliza este partido (Fig.77).

Sobre este aspecto, arrisca-se a afirmar que neste projeto, Ohtake aproxima-se a um dos partidos mais utilizados por Oscar Niemeyer, composto pelo edifício circular e pela marquise orgânica definida por curvas compostas com linhas retas.

Situado em terreno com declive, os edifícios se acomodam nas curvas de nível, apropriando-se para criação de uma circulação transversal entre ambos.

Figura 77– Desenho do autor. Centro Cultural de Cerquillo..
Fonte: Arquivo pessoal.

3.3 – PRINCIPAIS PUBLICAÇÕES

A imprensa desenvolve um importante papel na divulgação das diversas disciplinas culturais.

No caso da arquitetura e urbanismo, devido sua escala, torna acessível por meio de suas representações, conceitos e críticas sobre o objeto arquitetônico e sua inserção no meio urbano.

Pela importância e extensão, seria impossível entender a obra de Ruy Ohtake sem o respaldo das publicações, quer sejam livros ou periódicos, nacionais e internacionais.

A existência desses veículos de divulgação da produção arquitetônica, longe de julgar os méritos criteriosos, possibilita a abertura de caminhos para o entendimento das circunstâncias e da base cultural em que a obra foi desenvolvida, tornando-se fundamental para a pesquisa científica em arquitetura e urbanismo.

Fonte: Arquivo Pessoal

REVISTAS NACIONAIS

Figura 79 – Desenho do autor. Diagrama das principais revistas nacionais de divulgação da obra de Ruy Ohtake.

Fonte: Arquivo Pessoal

REVISTAS INTERNACIONAIS

Figura 80 – Desenho do autor. Diagrama das principais revistas internacionais de divulgação da obra de Ruy Ohtake.

Fonte: Arquivo Pessoal

Temas	Nº de divulgações (LIVROS)	Nº de divulgações (PERIODICOS NACIONAIS)	Projetos mais divulgados
Residências individuais	117	47	Residência Tomie Ohtake
Edifícios Residenciais	57	8	Edifício Quatiara
Edifícios Industriais	25	9	Aché Laboratórios
Edifícios Públicos	68	24	Cotesp Campos do Jordão e Banespa Butantã
Edifícios Culturais	47	9	Ohtake Cultural
Edifícios Hoteleiros	28	11	Hotel Unique
Edifícios Educacionais*	8	9	Grupo Escolar em Marília - SP
Recreação e Esportes	20	3	The Waves
Edifícios de Escritórios	42	10	Edifício Berrini 500
Projetos Urbanos	29	10	Expresso Tiradentes
Outros projetos	20	6	Projetos de Mobiliários
Total	461	146	

Fig. 81 – Quadro resumo das publicações em periódicos nacionais

Fonte: Arquivo pessoal.

Temas	Nº de divulgações (PERIODICOS INTERNACIONAIS)	Nº de vezes	Projetos mais divulgados
Residências individuais	4	3	Residência Tomie
		1	Ohtake
			Residência Marcio Thomaz Bastos
Edifícios Residenciais	-	-	-
Edifícios Industriais	-	-	-
Edifícios Públicos	4	1	Cotesp Ibiúna
		1	Cotesp Campos do Jordão
		1	Cetesb
			Banespa Butantã
Edifícios Culturais	8	6	Ohtake Culural
		2	O Menino e o mar
Edifícios Hoteleiros	19	1	Adress Flat
		1	Alvorada Park
		17	Hotel Unique
Edifícios Educacionais*	-	-	-
Recreação e Esportes	-	-	-
Edifícios de Escritórios	1	1	Edifício Berrini 1681
Projetos Urbanos	6	1	Expresso Tiradentes
		5	Heliópolis – Identidade Cultural
Outros projetos	-	-	-
Total	42	42	

Fig. 82 – Quadro resumo das publicações em periódicos internacionais

Fonte: Arquivo pessoal.

A principal publicação no período entre 1960 e 1971, foi por meio da revista Acrópole n.º 386 de 1971, aliás, último exemplar antes de sua extinção. Nesta edição além de indicar e apresentar obras realizadas na primeira década após sua formação, traz o discurso conceitual e as premissas na atuação projetual do arquiteto, os quais se tornaram referências nas publicações seguintes.

Mais denso e lançado em outubro de 1976, os *Cadernos Brasileiros de Arquitetura*, além de apresentar os mesmos conceitos indicados na Revista Acrópole, traz uma visão mais completa do que foi produzido no período.

As residências individuais foram, sem dúvida, o tema mais desenvolvido no período pelos arquitetos da denominada “Escola Paulista”. Da mesma maneira que a arquitetura desenvolvida no Rio de Janeiro conquistou seu esplendor por meio da criação de edifícios públicos, em São Paulo essa conquista se deu por meio das residências individuais.

Tanto Farias (1994), quanto Segre (1999), argumentam respectivamente em seus textos que este tema é essencial na carreira de Ruy Ohtaque. Dentro deste tema, conclui-se que o principal projeto, ou o mais divulgado, é a residência e atelier de Tomie Ohtake (Fig.81).

Se alguns temas despertam interesse, outros nem tanto. Os edifícios educacionais, por exemplo, não foram divulgados, não que sejam menos importantes que outros temas, cabendo dessa maneira uma dúvida, por que estes projetos não são divulgados?

Assim como as residências, outros temas mereceram destaque da comunidade internacional, principalmente os edifícios culturais, os projetos urbanos e os edifícios hoteleiros, com destaque ao Hotel Unique (Fig.82). Enquanto as publicações em periódicos nacionais se concentram em maior número a partir dos anos 80, as internacionais concentram-se, sobretudo a partir do ano 2000, com forte acento entre 2003 e 2005.

CONCLUSÕES SOBRE O AMBIENTE CULTURAL

A metodologia de pesquisa adotada para a análise sobre a produção, as características formais e as principais publicações, baseado em uma linha do tempo, justifica-se pelo fato de estabelecer um recorte temporal muito claro e definido para a leitura do ambiente cultural em que se desenvolve a arquitetura de Ruy Ohtake.

Nessa linha procurou-se estabelecer o início de sua produção em 1960 e um limite em 2008, conclusão das obras do Museu do Surf em Santos, SP, objeto de referência da presente dissertação, considerando sua vasta e ininterrupta produção.

No percurso da linha do tempo, procurou-se relacionar as circunstâncias de ordem econômica, social e política, sem, no entanto, rediscutir os assuntos por demais trilhados pela historiografia oficial da arquitetura brasileira no período em estudo, porém tentando iluminar o personagem e sua obra inseridos naquele contexto.

Essas circunstâncias descritas acima revelaram as influências exercidas sobre a produção arquitetônica, não

só de Ruy Ohtake, mas sim, de toda uma geração de arquitetos, no caso, os paulistas. Suas pranchetas mantiveram-se com um volume de projetos, como nunca se vislumbrou, muito embora, por um período de vinte anos, sobre o manto de um regime autoritário e indutor da criação das grandes empresas de engenharia.

A partir dos anos de 1980, as encomendas projetuais foram se tornando amenas, por conta talvez, de crises financeiras internacionais, pela fragilidade política local e, até mesmo, pelo ingresso no mercado de trabalho de uma volumosa quantidade de novos arquitetos.

Sobre a produção arquitetônica de Ruy Ohtake verificada na linha do tempo, observa-se que se concentra inicialmente nas residências individuais, nos edifícios públicos, nos edifícios industriais e culturais e, a partir de 1980, diversificam-se os temas e entram em cena os edifícios de escritórios, os edifícios residenciais, os centros de compras e os edifícios hoteleiros.

Por meio desta linha do tempo, observa-se também como e quais são os principais meios de divulgação de sua obra, livros, periódicos nacionais e internacionais, além da frequência e interesse por determinados projetos e obras.

Buscou-se, por meio de quatro temas eleitos os mais importantes, como: as residências individuais, os edifícios públicos, os edifícios culturais e os edifícios hoteleiros, traçar um arco temporal capaz de demonstrar suas opções, suas referências, recorrências e inflexões formais.

Para isto foram escolhidos, dentro de cada tema, alguns projetos e obras mais emblemáticos, onde se procurou evitar suas descrições, mas sim, intuir quais foram os procedimentos de projeto que os materializaram.

Com este estudo foi possível identificar que a produção do arquiteto Ruy Ohtake pode ser observada por meio da linha do tempo sem correr o risco de ser denotada como linear e óbvia, pois ao se comparar cada tema

estudado, em seus respectivos períodos, observa-se que seus procedimentos projetuais são cíclicos e imprevisíveis.

4.1 – HISTÓRICO

HISTÓRICO DO EMISSÁRIO SUBMARINO: O SUPORTE DO PROJETO

Independente das restrições urbanísticas e do programa funcional da adaptação espacial, a força do lugar¹ figura entre os principais fatores determinantes do projeto de arquitetura (BAKER,1995).

Constitui-se pelo contexto em que o futuro edifício será implantado, a orientação Norte-Sul, os aspectos visuais que merecedores de destaques, as características do solo, como resistência e morfologia, e a relação que se pretende estabelecer entre natureza e cultura. Esses fatores, isolados ou não, condicionam diretamente as ações de seu autor frente à futura intervenção espacial, evidenciando a reciprocidade entre conceitos e o objeto

criado, presentes pelo que é visível, a forma arquitetônica resultante.

Portanto, como precedente da análise do projeto do Museu do Surfe, considera-se importante entender o suporte de sua implantação, o emissário submarino de Santos (Fig.83). Onde se insere e como foi criado? Qual sua relação com a cidade e seus habitantes? Antes do projeto de Ruy Ohtake, quais foram as propostas de uso para o local? Essas perguntas servirão de base para o entendimento do projeto do arquiteto Ruy Ohtake, tanto do parque urbano, As Ondas – Santos 21, como do próprio Museu do Surf.

¹ Termo empregado por BAKER, afirmando que as formas dos edifícios sujeitam-se e originam-se tanto pelo programa como pelas características exteriores, como uma vista, sua orientação e as forças do seu contexto.

Fig. 83 – Desenho do autor. Localização da área de intervenção.
Fonte: Arquivo pessoal.

A CRIAÇÃO DO SUPORTE

A plataforma do emissário submarino de Santos foi idealizada em 1968, e suas obras iniciadas em 1975, em pleno milagre econômico. Seu objetivo principal, dentro do plano nacional de infra-estrutura do governo militar, era a criação de um complemento da rede de tratamento e destinação final de esgotos da cidade de Santos, SP.

Construída provisoriamente pela Sabesp, empresa estatal responsável pela a execução da obra, tinha como função servir de base para a disposição e preparo da montagem da tubulação de aproximadamente 4 mil metros, responsável pelo lançamento de dejetos em alto mar (Fig. 84).

Fig.84 – Fotos em sequência com ênfase na demonstração da construção do aterro que serviria como base para a montagem da tubulação, meados dos anos de 1970.
Fonte: Fundação Arquivo e Memória de Santos.

Porém, entraves técnicos fizeram com que a tubulação no trecho de areia da Praia do José Menino, em Santos, ficasse aparente, ou seja, externa, determinando a permanência do aterro de forma a minimizar o impacto pela sua presença. Por conta disto, qualquer proposta de

intervenção na grande área gerada, cerca de 43 mil metros quadrados, deveria atentar pela localização da tubulação, respeitando a faixa *non-aedificandi* (fig.85) de aproximadamente 12 metros sobre a canalização implantada.

Fig.85 – Demonstração da conformação final do aterro e a área *non-aedificandi* sobre a tubulação existente
Fonte: Secretaria de Planejamento – Santos – SEPLAN.

4.2 – PROPOSTAS PARA REQUALIFICAÇÃO DA ÁREA

PROPOSTAS PARA REQUALIFICAÇÃO DA ÁREA

Nos anos de 1980, a administração municipal propôs um parque ambiental com áreas verdes e entretenimento para a população. Entre arquibancadas para apreciadores do Surf, quiosques, teatro de arena e playground, com recursos garantidos pela Fumest, Fomento à Urbanização e Melhorias das Estâncias. No entanto, surgem com as primeiras propostas de intervenção, ações judiciais reivindicando a retirada da plataforma, impedindo assim sua concretização. Mesmo assim, outras propostas para a área surgiram nas administrações sucessivas, sempre visando o atendimento à utilização plena do espaço que garantisse as atividades de lazer e de turismo, presentes na nova dinâmica econômica das cidades.

CIRCO MARINHO

Em 1990, o Executivo Municipal propõe a criação de um espaço contemplado por um circo, palco, estacionamento, arquibancada para apreciadores do Surf, atracadouro para pesca e mirante, que também acabou por não se concretizar.

CIDADE RADICAL

Criada em 1992, entre outras iniciativas do poder público municipal, esta iniciativa se materializou, com a criação de equipamentos para a prática de esportes como skate, bicicross e surfe, porém com uma arquitetura de qualidade inexpressiva, pois eram frutos de ações de arquitetos engajados no serviço público, os quais submetiam-se diretamente aos escassos recursos financeiros, tão necessários para a efetiva resposta que a cidade esperava. Assim sendo, a partir deste feito, os quatro anos seguintes foram marcados por ações que visavam intervenções caseiras de baixos custos e manutenção, restringindo-se a reurbanização da área com a implantação de canteiros, passeios e iluminação da área (Fig.86).

Fig.86 - Emissário submarino no início dos anos de 1990, com ênfase nas intervenções pontuais.
Fonte: Departamento de Arquitetura e Urbanismo – Prodesan. (DEURB-PRODESAN)

PARQUE BETO CARRERO

Fig.87 – Desenhos com ênfase na proposta de criação de um Parque Temático voltado para eventos e pesquisa marinha.
Fonte: Francisco José Carol – Arquitetos Associados.

No final do ano de 1996, a prefeitura contratou a empresa de Beto Carrero para a viabilização de um parque temático aliado a um centro de lazer e pesquisas marinhas.

O projeto executado pela iniciativa privada visava uma ocupação total da área com atividades diversas. Entre os 43 mil metros quadrados de ocupação, com atividades culturais e de lazer, previa-se a implantação de um espaço circense e um aquário municipal, em substituição ao existente na mesma orla das praias de Santos. O que se observa é que a presente proposta, não considerou a impossibilidade de construção sobre a tubulação, a qual possuía como restrição principal uma faixa *non aedificandi*, delimitada por uma distância de aproximadamente cinco metros de cada lado, a partir do eixo da tubulação. Em relação ao programa funcional do espaço, nenhuma atividade pretendida nas outras propostas foram contempladas, prevalecendo o interesse comercial da área, em detrimento dos anseios da comunidade e a vocação para atividades esportivas e de contato com a natureza anteriormente consagrados (Fig.87).

Fig.88 – Desenhos com ênfase na proposta de criação de um Parque Temático voltado para eventos e pesquisa marinha.
Fonte: Francisco José Carol – Arquitetos Associados.

A partir desta proposta, a preocupação com os impactos ambientais decorrentes da requalificação da plataforma do emissário, tornou-se mais presente, aflorando na Promotoria Pública uma preocupação maior com o meio ambiente, refletindo-se nas propostas posteriores.

No entanto, devido a irregularidades na licitação, o evento não se concretizou.

AQUÁRIO MUNICIPAL

No início do ano 2000, as iniciativas de transformação da plataforma do emissário submarino voltaram a tona com o intuito de implantar no local uma nova estrutura para abrigar um novo aquário para a cidade (Fig.89). Assim sendo, o projeto arquitetônico ficou por conta da equipe de arquitetos do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Prodesan, Progresso e Desenvolvimento de Santos.

A implantação previa ainda outras diretrizes de ocupação como, a construção de uma esplanada, que abrigaria o estacionamento de veículos, o aquário, situado no eixo longitudinal e na extremidade da plataforma junto ao mar, o Museu Pelé, a direita do acesso principal e um edifício de apoio, situado na parte central da área com restaurante, lanchonetes e lojas (Fig.90).

Fig. 89 – Desenhos com ênfase na proposta de criação de um Aquário Municipal, Museu Pelé e edifício de apoio.
Fonte: DEURB – PRODESAN.

Mesmo o aquário situado no eixo longitudinal, o edifício proposto era verticalizado e apoiado em dois blocos periféricos e equidistantes, situados fora da faixa de preservação da tubulação existente.

Tendo em vista a falta de patrocínio em decorrências de ações políticas e os entraves jurídicos, a proposta também não foi viabilizada.

Fig. 90. – Desenhos com ênfase na demonstração da proposta de criação de um Aquário Municipal, Museu Pelé e edifício de apoio.
Fonte: DEURB – PRODESAN.

ÁREA DE EVENTOS

Em 2003, a plataforma do emissário submarino de Santos, recebeu novas propostas de requalificação da área (Fig.91). Com projeto da mesma equipe do projeto anterior, o projeto voltou-se para construção de um espaço que abrigasse as atividades e festejos contemplados no calendário do município santista (Fig.92).

O programa previa a construção de alamedas em meio a áreas gramadas, espaço destinado a eventos populares, o Museu Pelé, sanitários públicos, cabine de jurados, píer, deck de madeira para o esporte do Surf e uma praça com fonte (Fig.93).

Como patrocínio tinha na iniciativa privada uma empresa composta por empresários norte-americanos, que demonstraram interesse na criação do **Pier Plaza Show**.

O mote era a viabilização do Projeto do Museu Pelé, na esperança de conseguirem apoio dos vários segmentos da sociedade, porém embora com as obras iniciadas, em março de 2003, foram embargadas pelo Ministério Público que questionava o impacto ambiental

Fig.91 – Desenho com ênfase na proposta de criação de um espaço para feiras e exposições.
Fonte: DEURB – PRODESAN.

A implantação apóia-se no eixo longitudinal da plataforma, gerando linhas retas e paralelas, originando áreas com dimensões diferenciadas e destacando a hierarquia dos espaços de atividades.

Fig.92 – Foto de maquete com ênfase na proposta de criação de um espaço para feiras e exposições.
Fonte: DEURB – PRODESAN.

A praça como espaço de acolhimento e responsável pela chegada é, ao mesmo tempo, elemento de distribuição para a área de eventos e alamedas.

Fig. 93 – Maquete com ênfase na proposta de criação de um espaço para Esportes Radicais..
Fonte: DEURB – PRODESAN.

Por serem eventos efêmeros todos os elementos foram concebidos levando-se em consideração a desmontagem dos mesmos, atendendo o calendário de eventos tradicionais da cidade de Santos (Fig.94).

Nesta proposta, os elementos não interferem na tubulação, mantendo-se equidistantes do eixo longitudinal.

Fig. 94 – Foto de maquete com ênfase na proposta de criação de um Sambódromo.
Fonte: DEURB – PRODESAN.

A área de eventos planejada é de aproximadamente 17.000 metros quadrados a ser contemplada pela Cidade Junina, desfiles de escolas de samba, competições de triátlon, circo, pavilhões de exposições, esportes radicais e missa campal (Fig.95).

Fig. 95 - Foto de maquete com ênfase na proposta de criação de um espaço para a realização de eventos.
Fonte: DEURB – PRODESAN.

Embora mais próximas as condicionantes de projeto presentes na plataforma do emissário submarino, a proposta de criação de espaço para eventos, realizada pelo Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Prodesan, DEURB – PRODESAN, não foi executada por diversos motivos.

Entre eles, os já descritos anteriormente, dando conta de que, por ser uma empresa municipal, sua equipe de arquitetos são engajados às várias administrações que tratam do equacionamento da requalificação da área desde sua criação, mas não encontram respaldo e apoio suficientes para suas idealizações.

Por outro lado, o projeto do Parque Temático de Beto Carreiro, desenvolvido por outra equipe de projetos da iniciativa privada, não contemplou as determinantes do lugar e, muito menos, ao programa de necessidades, se

não declarado, já se encontrava consolidado junto ao senso comum da população santista, tendo em vista as constantes divulgações e discussões sobre a requalificação de uma área considerada “nobre”, pelo menos no tocante à sua presença, prolongamento do cartão de visitas da cidade e dos jardins da orla santista.

Em comum, tanto o projeto do Parque Temático, como o do Centro de Eventos Píer Plaza Show, foram impedidos pelo poder judiciário. O primeiro por irregularidades na licitação pública e o segundo, pelo impacto ambiental.

Soma-se a isto, a escassez de recursos financeiros para a implantação de projetos, os entraves técnicos e jurídicos, a falta de confiança nas ações políticas fragilizaram, praticamente, todas as tentativas de transformação de uma área degradada.

Observando as referências internacionais, onde grandes arquitetos, por meio de seus projetos emblemáticos, alavancaram as atividades turísticas e consequentemente, propiciaram uma nova dinâmica econômica e cultural. A atual administração municipal intermediou junto ao Poder Judiciário e a Sabesp, um acordo para a realização de obras custeadas em parte pela Sabesp e pela Prefeitura de Santos. Em contrapartida, o Ministério Público Federal impôs como condição que as

construções sobre a plataforma deveriam ter possibilidade de remanejamento do local, ou seja, deveriam ter uma característica efêmera, portanto deveriam os edifícios ali existentes, serem desmontados e montados em outro local, sem prejuízo aos cofres públicos.

Por conseguinte, a administração municipal contratou o arquiteto Oscar Niemeyer para a realização do novo projeto, mediante as recomendações descritas.

4.3 – A PROPOSTA DE OSCAR NIEMEYER

A PROPOSTA DE OSCAR NIEMEYER

A requalificação de espaços urbanos estiveram presentes em várias metrópoles mundiais, sobretudo no final do século XX. Entre as referências, pode-se citar as intervenções na Espanha, mais precisamente nas cidades de Barcelona e Bilbao, e os eventos realizados em Paris, conhecidos como *Grands Travaux* – As Grandes Obras – que por meio do trabalho de importantes arquitetos, alavancaram com seus projetos as atividades turísticas e consequentemente propiciaram a transformação do cenário urbano, impulsionando uma nova dinâmica econômica, cultural e turística.

No Brasil, os mesmos caminhos foram trilhados com inúmeros projetos da mesma magnitude. Há que se destacar a contribuição dos projetos do arquiteto Oscar Niemeyer em Niterói, no estado do Rio de Janeiro, que por meio do Museu de Arte Contemporânea e o Caminho Niemeyer, colocou aquele município em segundo lugar nas cidades brasileiras com maior número de suas obras. Exemplo seguido pela cidade de Santos, SP (Fig.96).

Fig. 96 – Veiculação da contratação do arquiteto. Oscar Niemeyer para a realização do projeto.

Fonte: Imprensa Oficial do Município em 16/03/2005.
Reportagem de capa.

Fig.97 – Desenho com ênfase na demonstração da proposta de implantação do Arquiteto Oscar Niemeyer.
Fonte: SEPLAN – PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS.

A proposta do arquiteto Oscar Niemeyer para a requalificação do emissário submarino apresenta em sua implantação um ordenamento de cinco pavilhões enfileirados no eixo longitudinal da plataforma (fig.97). O primeiro deles, denominado espaço para recreação de idosos era o de menor diâmetro em relação aos outros dois pavilhões, o espaço para recreação infantil e o espaço para recreação juvenil, ambos dotados de sanitários e depósitos (Fig.98).

Na sequência deste eixo, propôs um restaurante com camarotes (fig.99) e na extremidade junto ao mar, criou um palco para atrações diversas (fig.100). Na extremidade oposta, junto a avenida da orla, localizou o bloco da administração do local (fig.101) e o Museu do Surf.

Os pavilhões destinados a recreação foram criados por um volume cilíndrico em concreto armado, com interior vazado, tendo cobertura, somente, em sua periferia interna, gerando uma circulação coberta.

Os acessos com aberturas deslocadas em relação ao eixo de implantação permitem uma visão parcial do espaço interno, seja qual for o sentido, proporcionando uma *promenade* pelas cascas encurvadas ou pela linha diagonal que as une.

Os blocos de apoio, destinados aos sanitários e depósitos, fazem uma composição aditiva ao volume principal, originados pela excentricidade tangencial ao volume principal, indicando um constante movimento de rotação.

Fig. 98 – Desenho do projeto de Oscar Niemeyer com ênfase na proposta de criação dos espaços destinados a recreação.
Fonte: SEPLAN – PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS.

Fig.99 – Desenhos com ênfase na demonstração da restaurante com camarotes, na proposta de Oscar Niemeyer.
Fonte: SEPLAN – PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS.

Fig.100 – Desenhos com ênfase na demonstração do palco para eventos, na proposta de Oscar Niemeyer.
Fonte: SEPLAN – PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS.

Fig.101 – Desenhos com ênfase na demonstração do palco para eventos, na proposta de Oscar Niemeyer.
Fonte: SEPLAN – PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS.

Entre os motivos da não execução da proposta (fig.102) deve-se, em primeiro lugar ao fato de que os edifícios localizam-se sobre a área *non-eadificandi* da plataforma, exceto o edifício destinado ao restaurante, que por meio de sua estrutura periférica, não interferiria no posicionamento do duto, condição necessária para a viabilização de qualquer proposta.

Em segundo lugar, a própria tecnologia construtiva em concreto armado, o que demandaria fundações inadequadas ao local não atendendo o caráter de uma obra removível, determinação do Poder Judiciário, e em terceiro lugar, o atendimento ao programa no que diz respeito à torre de jurados para competições de surf, acolhidas na proposta, nos camarotes do restaurante, a localização da arquibancada e a pavimentação total da plataforma em grama, dificultando a manutenção e conservação por parte da administração municipal deste revestimento.

No entanto, o que se lamenta é a ausência de uma obra deste arquiteto que tanto contribuiu para a historiografia oficial da arquitetura brasileira.

Fig. 102 – Maquete eletrônica da proposta de implantação de Parque Urbano pelo arquiteto Oscar Niemeyer.
Fonte: SEPLAN – PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS.

4.4 – A PROPOSTA DE RUY OHTAKE

A PROPOSTA DE RUY OHTAKE

Por vezes, no percurso de uma obra surgem modificações inesperadas, quer sejam de ordem técnica, quer sejam de ordem programática. No caso de obras públicas, outros fatores assumem preponderância: o custo, geralmente variável para mais, e o prazo de execução, para menos, alterado algumas vezes, tendo em vista os calendários políticos.

A análise do projeto de implantação do Parque Urbano As Ondas – Santos 21 será desenvolvida por meio de sua primeira versão, elaborada pelo escritório do arquiteto Ruy Ohtake, no ano de 2006. Assim sendo, é possível verificar as primeiras idéias, aquelas em que o arquiteto exterioriza por meio do croqui, geralmente não divulgados, e que certamente são de extrema importância para o entendimento sobre processo de projeto em arquitetura.

As alterações do projeto no desenvolvimento da obra não são significativas a tal ponto de comprometer sua

estrutura e os conceitos iniciais, porém a materialização dos edifícios ficou de certa maneira prejudicada, em função do mau desenvolvimento operacional da obra frente aos problemas acima descritos, sobretudo o de redução dos custos, visíveis nos detalhes de projeto não realizados.

Optou-se então, estabelecer uma leitura do projeto de implantação, com a finalidade de contextualizar o objeto de análise da presente dissertação, o Museu do Surf. Fragmento de um projeto de intervenção urbana e que se espera como resultado o entendimento sobre o processo de projeto do arquiteto Ruy Ohtake, intuitivamente semelhante, tanto na temática do projeto de escala urbana, como na escala do artefato em si.

Após o desenvolvimento da proposta de Oscar Niemeyer, a qual não se concretizou, a administração municipal, mantendo os mesmos objetivos contratou Ruy Ohtake (Fig.103), arquiteto com vasta produção ininterrupta de meio século em obras dos mais variados temas, representante de renome da arquitetura contemporânea brasileira.

Cauteloso, Ohtake adota em seus procedimentos iniciais, a elaboração de um programa de necessidades baseado nas indicações das propostas anteriores, e na participação popular, por meio de uma pesquisa de opinião pública promovida pela administração municipal, apontando quais os destinos esperados pelos segmentos envolvidos diretamente com a vocação da área, bem como com a comunidade santista na sua totalidade.

Participou de audiências públicas e de reuniões junto aos técnicos e aos segmentos da comunidade local, para, a partir disto, iniciar os procedimentos iniciais (Fig.104).

Fig. 103 – Veiculação da contratação do arquiteto Ruy Ohtake para a realização do projeto.

Fonte: Imprensa Oficial do Município em 23/09/2006.

Reportagem de capa.

O projeto do Parque Urbano As Ondas – Santos 21, contempla atividades ao ar livre relacionadas ao lazer e a educação artística para crianças, por meio de instalações de painéis para a prática do desenho, jogos lúdicos, pista de skate, espaço para atividades físicas e dois pavilhões de apoio. Como ponto central, atendendo à vocação do local elabora-se arquibancada e torre de comissão julgadora para as competições de surf, e o Museu do Surf, espaço destinado à resgatar a história e a importância que a modalidade esportiva tem com a cidade de Santos, SP.

Enquadrando o espaço, Ruy Ohtake projetou ainda dois pórticos, elemento característico de suas obras, em escala proporcional a dimensão do local que seriam implantados, estabelecendo limites virtuais entre a cidade e o mar.

Santos, 23 de setembro de 2006

diário oficial de
SANTOS**EMISSÁRIO SUBMARINO****Vitória: após 30 anos, área será urbanizada**

Santos celebrou uma importante conquista: após anos de indefinição, a Prefeitura foi autorizada pela Justiça a criar um parque público sobre o Emissário. Na sentença, a juíza Alessandra Nuyens Aguiar Aranha, da 4ª Vara Federal de Santos destacou que "a instalação de um parque público rende, sobretudo, homenagem à vontade popular, que, maciçamente, anseia há muito tempo por uma destinação proveitosa e compatível com as características do local, minimizando as causas de insegurança geradas pelo abandono que acomete o imóvel!"

"Quem gosta de Santos tem muito a comemorar com a decisão da Justiça Federal", afirmou o prefeito João Paulo Tavares Papa. "Há 30 anos a cidade aguardava uma solução adequada e definitiva para esta área tão nobre. O parque público, idealizado por um dos maiores arquitetos da atualidade, representa um grande passo na qualificação de Santos como destino turístico." Frisou ainda que a população santista ganhará um democrático espaço de convivência com 43 mil m². O prefeito já protocolou no Serviço do Patrimônio da União o pedido de cessão definitiva da área ao Município, para solicitar em seguida o licenciamento ambiental e dar início à obra, projetada pelo arquiteto Ruy Ohtake.

O projeto *As Ondas, Santos 21* destaca as belezas naturais do local, harmonizando o quebra-mar à praia e aos jardins e reservando 50% da plataforma para áreas verdes. Ohtake explica a proposta para o parque em Santos: "Os jardins da orla santista, que tiveram sua origem na década de 30, são muito belos, únicos no mundo em sua característica à beira-mar. O projeto do parque dá um toque contemporâneo a esta estrutura, com desenho aprimorado e elementos estéticos muito presentes".

Natureza - Estão previstos bancos, áreas sombreadas para descanso, paisagismo, bebedouros e iluminação especial. Para as crianças, as atividades de arte e educação serão desenvolvidas com o apoio de três grandes lousas para desenhos. Estão também projetados playgrounds diferenciados, um espaço para aprender a andar de bicicleta e outro para jogos criativos. A turma da Terceira Idade terá mesas para xadrez e dominó, além de área para esportes adaptados.

A prática do surf terá importantes melhorias, inclusive arquibancadas para o público e espaço para jurados de competições. O Museu do Surf terá sede numa construção em madeira com 360 m², homenageando os primórdios do esporte no Brasil.

Os praticantes de skate e patins também terão espaço completo para treinos e competições, além de um setor para principiantes. Na extremidade da plataforma, onde o mar é mais piscoso, um recanto para os pescadores.

Três pistas específicas incentivam a prática de exercícios físicos: a ciclovia, com 527 metros de extensão, uma ramificação da já existente na orla; uma de corrida, com 508 metros; e uma para caminhadas, com 861 metros.

Segurança - Câmeras de monitoramento, ligadas à Infovia, serão utilizadas para garantir a segurança dos visitantes, que também terão a presença permanente de guardas municipais e guardiões-ci-

dadados. Para a estrutura de apoio, estão previstos sanitários, vestiários, lanchonete, bicicletário, ambulatório médico e zeladoria. Todo o projeto propicia acesso a pessoas portadoras de deficiência.

Esculturas podem se tornar nova referência da Cidade

As ondas que arrebatam no quebra-mar, atraentes para os surfistas e todos que adoram contemplar a paisagem da plataforma, inspiraram Ruy Ohtake na criação das duas esculturas projetadas para o parque público. Segundo o arquiteto, as obras podem vir a se tornar não apenas um símbolo do local, como também uma nova e importante marca turística para a Cidade.

Uma no portal (ilustração acima), recebendo os visitantes que chegam pelas alamedas dos jardins, e outra na extremidade que avança para o mar (ilustração abaixo), saudando o vai-

e-vem das embarcações. "As esculturas têm grande força plástica, remetendo ao movimento das ondas, e com certeza serão uma referência para toda a Cidade", disse ele. O projeto prevê que sejam confeccionadas em metal: "A ideia é que tenham um efeito muito bonito tanto nos dias de sol como nos nublados", acrescentou Ohtake.

8

Fig.104 – Veiculação da contratação do arquiteto Ruy Ohtake, para a realização do projeto.

Fonte: Imprensa Oficial do Município em 23/09/2006, p.8.

O PROJETO DE IMPLANTAÇÃO: A CONSTRUÇÃO DO DESENHO

Figura 105 – Desenho do autor com ênfase na demonstração da tubulação existente
Fonte: Arquivo pessoal.

Entre os procedimentos de projeto, o arquiteto Ruy Ohtake estabelece inicialmente a leitura, ou melhor, a percepção do lugar, observando suas principais características e determinantes de atuação projetual.

Placa retangular debruçada sobre o mar cujos limites constituídos pelas pedras, determinam contenção e proteção das variações das marés. Em segundo lugar, prioriza a tubulação como determinante da implantação

(Fig.105), pois subjacente a ela, o eixo longitudinal indica o sentido mais provável para a realização do programa funcional e a organização dos espaços, ou seja, base para o partido arquitetônico a ser adotado.

Para Baker (1998), o eixo foi adotado como estratégia de projeto por vários arquitetos no século XX, sugerindo uma composição aditiva ao longo de sua estrutura linear, permitindo a inserção de movimento, ritmo e forma.

Pouco, ou quase nunca divulgados, os croquis de Ruy Ohtake limitam-se a representação de projetos e obras concluídos, assumindo o caráter explicativo das suas opções projetuais.

O único croqui disponibilizado revela somente a metade da plataforma a qual se insere o projeto de implantação.

Em projeção superior, realizada na sobreposição de folhas transparentes, sobre uma base provavelmente impressa em escala, observa-se sua preocupação com os contornos e limites do terreno, insinuando um rigor projetual desde seus primeiros traços. Baseado nesses desenhos de implantação do projeto do parque urbano As Ondas - Santos 21 observa-se que Ohtake se apropria do

sítio explorando suas potencialidades e suas restrições. Linhas curvas, retas horizontais, concordâncias e linhas diagonais, cada qual tratada cromaticamente, revela suas primeiras intenções projetuais, visando atender ao programa determinado. No croqui apresentado (Fig.106), Ohtake mantém os limites e os contornos, estabelecendo as distâncias necessárias das margens do aterro, recriando a natureza no lado interno, mesclada aos espaços destinados aos novos usos.

Nele, pode-se ver a implantação dos canteiros, da pista de skate, da arquibancada do surf, da torre de jurados e a curva central em contraponto ao eixo retilíneo. Percepção e desenho indicam simultaneamente o processo pelo qual Ruy Ohtake inicia o projeto.

Figura 106 – Croqui de Ruy Ohtake, com ênfase na demonstração das idéias iniciais de implantação do parque As Ondas – Santos 21.
Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

Mesmo sendo um projeto contemporâneo, as características geométricas e dimensionais do terreno, associada à presença do elemento pórtico, possibilitam, intuitivamente, uma leitura comparativa aos projetos de residências individuais, presentes desde o início de sua produção, o que leva ao seguinte questionamento: embora seja um tema de escala urbana, sua leitura pode ser comparada a leitura de seus projetos residenciais?

Mesmo parecendo uma comparação extremamente distinta, para Artigas (1980), não existe distância entre a casa e meio urbano, são complementares, ambos se unem mutuamente a tal ponto que o desenho da casa deveria ser o ponto de partida para outros desenhos.

Baseado nesta afirmação, a proposta de leitura do projeto de implantação Parque Urbano As Ondas – Santos 21 pretende compará-los aos procedimentos utilizados nos projetos residenciais nos anos iniciais de sua formação, verificando em que medida esses conceitos e elementos

experimentados anteriormente afetam o desenho contemporâneo.

Primeiramente, a análise se apropriará de um elemento presente no croqui, o pórtico, o qual será descrito em duas dimensões: a estética no que diz respeito à forma e significado e, a funcional, no tocante ao procedimento projetual.

Entre os elementos mais característicos da arquitetura desenvolvida pelos arquitetos paulistas, presentes em projetos de várias temáticas, foi sem dúvida o pórtico. Inicialmente, foi utilizado pelo arquiteto Ruy Ohtake nas residências projetadas em terrenos com dimensões reduzidas, como será apresentado adiante, estabelece o limite entre o espaço edificado e o seu entorno, ou seja, a rua.

A partir dos anos de 1970, assumem formas diferentes, associando as linhas retas e curvas, consagrando seu uso em outros temas.

Figura 107 – Desenho do autor com ênfase na demonstração da presença do pátio em terrenos menores. Conceito da casa praça.
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 108 – Desenho do autor com ênfase na demonstração transformação dos pátios com a inserção da curva. Tomie Ohtake).
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 109– Desenho do autor com ênfase na demonstração da utilização das empenas em terrenos de maiores dimensões. Unibanco (1975).
Fonte: Arquivo pessoal.

As ilustrações ao lado demonstram a utilização do elemento pátio em alguns projetos desenvolvidos pelo arquiteto Ruy Ohtake desde sua formação. Na figura 107, o pátio repete-se sucessivamente, da frente ao fundo do lote, delimitando a área coberta da residência. Soluções muito próximas aos conceitos e a prática que Artigas aplicava a seus projetos residenciais.

A partir dos anos de 1970, a associação da curva surge com o intuito de estabelecer um limite mais maleável com a cidade (Fig.108), ou pela extrusão das barras retilíneas (Fig.109), neste caso a forma arqueada indica percurso pela área semipública, e o acesso ao interior do edifício.

A transformação do pátio corresponde às indicações de suas principais inflexões.

Figura 110 – Desenho do autor com ênfase na demonstração do pórtico junto a entrada do parque.

Fonte: Arquivo pessoal.

O pórtico neste projeto deixa a configuração tradicional composto por um elemento retilíneo horizontal apoiado sobre suas dobras (Fig.110), e assume uma configuração de faixa contínua encurvada sobre apoios vincados, distantes trinta metros e trinta e nove centímetros entre si, no maior vão. Sob a faixa ondulada, que lembra as

ondas do mar, é introduzido um elemento plano e vertical, responsável pelo contraventamento do sistema e ao mesmo tempo, indicador, tanto pelo tratamento cromático, como pela distância do solo, em três metros e meio, da entrada principal do espaço.

Figura 111 – Desenho do autor com ênfase na demonstração do pórtico junto ao mar.
Fonte: Arquivo pessoal.

Com as mesmas características construtivas e conceituais, o pórtico junto ao mar (Fig.111), com dimensões mais reduzidas, apresenta no maior vão entre os apoios, dezenove metros e quarenta e seis centímetros, por três metros e cinquenta centímetros de altura em seu ponto mínimo, gerando acesso e ampla visão para o mar e à ilha Urubequeçaba. Embora empregado dentro das

mesmas premissas, os pórticos apresentam uma variedade formal. A faixa plana encurvada e posicionada tanto na entrada do parque, como na sua extremidade junto ao mar, foi criada com o intuito de remeter ao movimento das ondas e de tornar-se símbolo da cidade. Com dimensões arrojadas, seriam confeccionadas em aço, com tratamento cromático.

Mudança de rumo: outro elemento passaria a fazer parte do Parque Urbano As Ondas – Santos 21. Tendo em vista a comemoração dos cem anos da Imigração japonesa no Brasil, a artista plástica Tomie Ohtake é convidada a elaborar uma escultura simbólica para o evento e, a partir desta intervenção, o projeto original passou por algumas modificações que colaboraram para o entendimento do diálogo entre os fazeres artísticos.

Dos dois pórticos projetados por Ruy Ohtake, o localizado na extremidade da plataforma junto ao mar cedeu espaço para a implantação da escultura. Posteriormente o pórtico frontal deixou de ser construído por questões de ordem construtiva, cedendo espaço para a total visibilidade da escultura de Tomie Ohtake.

Assim sendo, a escultura tornou-se referência visual nas duas extremidades da ilha de São Vicente, junto à orla. Linha vermelha sinuosa, contrastante com as cores da natureza tornou-se cartão postal da cidade e imagem representativa em comemorações oficiais e eventos esportivos. Embora ocupando uma área reduzida na plataforma, aponta para a monumentalidade, e extrapola

fronteiras podendo ser vista em diferentes pontos da ilha de São Vicente.

A gentileza com a escultura não se deve somente pela eliminação dos pórticos. Outro fato observado é que o policromatismo dos demais edifícios pertencentes ao conjunto arquitetônico não foi empregado na torre de jurados (Fig.112), elemento vertical com altura semelhante situado entre a escultura e o Museu do Surf. Mesmo assim, devido sua função permaneceu no local, porém pálido.

Assim, o diálogo harmonioso entre as duas manifestações artísticas no projeto, As Ondas – Santos 21 demonstram o desejável equilíbrio da relação que estabelece a denominada síntese das artes, possibilitando sua leitura quase após um século de sua manifestação.

Figura 112 – Foto visão do conjunto do Parque Urbano As Ondas - Santos 21, com ênfase na relação entre escultura de Tomie Ohtake e a torre de jurados.

Fonte: Arquivo pessoal.

OS PROCEDIMENTOS DE PROJETO

Figura 113 – Desenho do autor com ênfase na demonstração dos procedimentos de projeto de implantação.
Fonte: Arquivo pessoal.

Além do aspecto simbólico, os pórticos apresentam uma dimensão funcional no procedimento projetual como elementos de apoio ordenadores (Fig.113), introduzindo uma malha ortogonal entre os dois planos infincados no solo, estabelecendo um limite, um espaço passível da atuação projetual.

Figura 114 – Desenho do autor com ênfases na demonstração dos procedimentos de projeto de implantação dos principais edifícios componentes do Parque Urbano As Ondas – Santos 21.

Fonte: Arquivo pessoal.

Neste outro passo, pode-se observar a inserção da malha estrutural originada a partir da ortogonalidade dos pórticos, subjacente aos edifícios que compõe o espaço do parque urbano (Fig.114).

Se analisados pela ótica das residências individuais, pode se notar, por exemplo, o conceito da casa-praça, pois se de um lado temos como primeiro traço a definição do

espaço de projeto por meio dos pórticos, por outro temos a presença dos fragmentos de sua compartimentação. Este é composto pela repetição de dois edifícios – os pavilhões de apoio – a torre de jurados e o Museu do Surf, gerando um espaço fluído e dinâmico entre os elementos, assim como nas residências individuais (Fig.115).

Figura 115 – Desenho com ênfase comparativo entre a implantação do Parque Urbano e concepção da casa praça.

Fonte: Cadernos Brasileiros de Arquitetura. Outubro de 1976.

Fig.116 – Desenho do autor com ênfase na demonstração dos procedimentos de projeto de implantação.
Fonte: Arquivo pessoal.

O conjunto das linhas horizontais, verticais e diagonais (Fig.116), além de agregar e remeter a um espaço dinâmico sugere, no caso de residências, as paredes externas e os caixilhos. Mais que isso, estabelece também, o limite entre cultura e natureza (Fig.117).

Figura 117 – Desenho com ênfase comparativo entre a implantação do Parque Urbano e concepção da casa praça.
Fonte: Cadernos Brasileiros de Arquitetura.
Outubro de 1976.

Figura 118 – Desenho do autor com ênfase na demonstração dos procedimentos de projeto de implantação.
Fonte: Arquivo pessoal.

A curva certamente é um dos elementos que mais identificam a obra do arquiteto Ruy Ohtake. Como já visto no capítulo 2, muitos argumentos surgiram associando sua aplicabilidade tanto aos fatores de herança cultural, como aos fatores referenciais. Porém, o que pode se observar é que a curva apresenta-se associada, mesmo que livremente, às formas e conceitos revestidos pela

ortogonalidade. Da sua criação não é possível afirmar se é o gesto o seu princípio definidor, à medida que o rigor geométrico ainda se faz cada vez mais presente em seus projetos.

A curva, neste caso, é responsável pela articulação dos espaços vazios gerados pelos eventos arquitetônicos (Fig.118).

Figura 119 – Desenho com ênfase na implantação da exposição Ruy Ohtake: Presente! Editado pelo autor
Fonte: Arquivo pessoal.

Ao analisar o desenho de implantação do conjunto, pode-se observar uma similaridade com alguns projetos de sua produção. Obviamente outras leituras podem ser feitas no sentido de contrariar a presente análise, ao considerar que as condicionantes indicam uma ocupação periférica da plataforma, logicamente. Porém, se o desenho da implantação do Parque Urbano As Ondas – Santos 21 for comparado ao desenho de implantação da exposição Ruy Ohtake: Presente! (Fig.119), essas argumentações não se sustentam, principalmente ao considerar as características de seu suporte, o Salão Caramelo.

Figura 120 – Desenho com ênfase na implantação do projeto de implantação do parque urbano As Ondas.
Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

Nesta primeira proposta de implantação, entre o croqui inicial e o projeto de implantação (Fig.120), verifica-se que não há uma distância significativa entre as duas representações, evidenciando que embora algumas mudanças tenham ocorrido, as idéias centrais permaneceram.

Figura 121 – Fotomontagem desenvolvida pelo autor com ênfase na demonstração do estágio de obras em meados de 2008.
Fonte: Arquivo pessoal.

Por meio da análise do projeto de implantação do Parque Urbano As Ondas – Santos 21 (Fig.121), pode-se observar, pelo menos em uma primeira aproximação, que as estratégias e os procedimentos de projeto do arquiteto Ruy Ohtake, para este projeto de implantação, assemelham-se aos de tema residências individuais e seus conceitos.

O motivo pelo qual esses conceitos enraizaram-se em suas atitudes de projeto deve-se ao fato de que em sua formação, na segunda metade do século XX, o tema moradia, já havia sido alvo de inúmeras experimentações no exterior e no Brasil.

A cientifização do projeto da moradia representou a gênese do movimento moderno em arquitetura, marcando o fim dos estilos e definindo sua forma a partir dos requisitos de funcionalidade. Baseada nos intentos da máquina, a casa deveria ser construída em série, produzida em larga escala a fim de atender a demanda social por uma qualidade de vida e por espaços urbanos menos caóticos.

Assim sendo, mesmo iniciado pelas vanguardas européias, o movimento difundiu-se, tornando o século XX o mais profícuo para a história da arquitetura.

No Brasil, embora tardio, o movimento moderno em arquitetura materializou-se na orbita da casa, não como uma causa, como na Europa, mas sim na moradia individual, regida, porém, pelos mesmos preceitos formais, racionais e inovadores, muito embora em um cenário com circunstâncias bem diferentes.

O tema povoou as pranchetas marcando profundamente uma expressiva geração de arquitetos, oriundos, sobretudo, da denominada “Escola Paulista”, de acordo com as circunstâncias da época. Para Segre (1999), a moradia é a essência da carreira de Ruy Ohtake e por este motivo, segundo Farias (1994), tornou-se o tema mais competente para revelar, perante o conjunto de sua obra, a coerência de suas idéias.

5.3 – O MUSEU DO SURF

O MUSEU DO SURF

A análise do processo de projeto de um artefato arquitetônico pode ser feita por dois caminhos: pela imagem e pelo objeto.

O primeiro, por meio de suas representações, que vão desde os croquis, quando disponíveis, que revelem as ideias iniciais de seu autor e suas opções diante dos vários percursos possíveis, pelas peças gráficas referentes à execução da obra, pelas imagens reproduzidas em periódicos especializados na divulgação dos projetos e, fundamentalmente, pela reflexão crítica sobre os textos, tanto sobre o autor do projeto, quanto pelo ambiente cultural que serviu de pano de fundo para a atividade cultural em estudo.

O segundo caminho é aquele em que a análise ocorre por meio de um olhar detido para a própria obra materializada, buscando entender por meio de sua observação direta as suas principais características como: orientação, sua relação com o entorno, a

estrutura, escala e proporções, os efeitos causados pelas suas texturas e cores e pela sua relação com o usuário e a cidade.

A análise do Museu do Surf compreende os dois caminhos, tendo em vista o acesso de seu autor às fases projetuais, bem como no acompanhamento simultâneo das obras. Desta forma, pode-se vivenciar o processo desde as idéias iniciais do arquiteto para a resolução do problema espacial que se configurava, até as possíveis transformações do projeto durante a execução da obra, possibilitando verificar se essas alterações transformaram as idéias centrais de seu autor.

A escolha por este tema deve-se ao fato de que o Museu¹ é um dos temas mais apreciados e desejados pelos arquitetos, sobretudo pela sua dimensão estética,

¹ Montaner entende que em sua relação com o exterior o Museu reforçou sua dimensão coletiva e converteu-se em um dos lugares públicos mais característicos da cidade contemporânea.

que muitas vezes sobrepõe-se sobre a sua dimensão funcional, característica do desenho contemporâneo. Neste sentido, Ruy Ohtake afirma que uma obra arquitetônica de qualidade não se restringe aos aspectos funcionais², o que talvez indique sua tendência para a criação de obras com maior ênfase na dimensão estética.

Surge daí a curiosidade em analisar o projeto e a obra do Museu do Surf, a fim de verificar como o arquiteto Ruy Ohtake vai se posicionar diante do instigante tema, porém tendo como suporte circunstâncias de ordem técnica, que não se limitam somente aos entraves apresentados anteriormente, mas sim a falta de competência, por parte dos construtores responsáveis pela execução da obra, e a incompreensão dos organizadores, frente à proposta.

Como o objetivo da presente dissertação é estabelecer uma leitura que permita o entendimento sobre o processo de projeto do arquiteto Ruy Ohtake,

² Artigo de Ruy Ohtake. Revista Ícaro Brasil, novembro de 1998.

optou-se inicialmente em estabelecer um caminho paralelo à pesquisa de Geoffrey Baker³ sobre a obra de Le Corbusier, a qual individualiza aspectos formais e demonstra como vários elementos de uma arquitetura se relacionam entre si no decorrer de várias obras, apesar dos diferentes fatores condicionantes presentes em cada obra, acreditando que as forças do lugar conduzem ao resultado formal do edifício.

³ BAKER, Geoffrey H. **Le Corbusier, uma análise da forma**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

O projeto do artefato arquitetônico, no entanto, se apresenta imbricado, como uma unidade indissociável, tornando a tarefa de elencar categorias de análise um tanto quanto difícil. Ao estabelecer critérios para leitura deste projeto, teme-se tornar esse estudo incompleto, mas, mesmo assim, arriscou-se encadear alguns aspectos essenciais para a análise do Museu do Surf.

Como início, traçou-se um percurso de leitura partindo da visão geral, culminando em aproximações específicas e optou-se em estabelecer categorias analíticas considerando:

- O LUGAR;
- A FORMA e o PROGRAMA;
- O PARTIDO ARQUITETÔNICO;
- O EDIFÍCIO E SUAS RELAÇÕES COM O EXTERIOR;
- O ESPAÇO INTERNO.

O lugar, talvez seja aparentemente, o único aspecto da análise independente, obviamente pela sua própria condição, porém é responsável diretamente pela concepção do edifício, na medida em que, determina certos procedimentos de projeto.

Em relação aos outros aspectos a serem analisados, apresentam um entrelaçamento, na medida em que são dependentes entre si durante suas formulações.

O LUGAR

Nos capítulos anteriores, a plataforma do emissário submarino de Santos compareceu por meio de uma leitura que a caracterizava como herança de ações que, se por um lado visavam a resolução de problemas de infra-estrutura do município santista, por outro atribuía a sua origem, na praia do José Menino em Santos, aos entraves técnicos na execução das obras. Ou seja, até este ponto do trabalho apresentou-se por meio de uma visão depreciadora, utilitária e técnica.

Uma nova leitura deve ser feita tendo em vista que a plataforma transformou-se mediante das obras de requalificação e tornou-se suporte do Museu do Surf, objeto desta análise. Certamente, suas qualidades e potencialidades devem ser realçadas pelos recursos visuais que proporciona, remetendo aos conceitos de natureza e cultura simultaneamente, permitindo uma visão arquitetônica e artística (Fig.122).

Ao caminhar sobre ela, no sentido mar, proporciona uma visão diferente da cidade, que vai ficando para trás, dando a sensação de um percurso sobre as águas da praia do José Menino. Permite visualizar, além da orla santista, a movimentação dos navios fundeados na barra, entrando ou saindo do porto, além dos municípios vizinhos Guarujá, São Vicente e Praia Grande. Por sua vez pode ser visualizada de qualquer ponto descrito por meio da escultura de Tomie Ohtake, situada na extremidade da plataforma, agora Parque Urbano “As Ondas – Santos 21”.

As determinantes de ordem técnica e jurídica e as forças do lugar interferiram não só na implantação do parque urbano, como também para a implantação dos edifícios e esculturas ali presentes.

Figura 122 – Foto com ênfase no contexto de inserção do Museu do Surf.
Fonte: Arquivo pessoal.

O Museu do Surf foi implantado fora da área *non aedificandi*, centralizado em relação a plataforma e próximo a sua lateral esquerda, no sentido de quem caminha para sua extremidade. No entanto, essa localização não é aleatória e, sim, estratégica. Trata-se de um local que possui vizinhança com todas as atividades do surf, ou seja, a arquibancada, a nova torre de jurados e escolinha de surf.

Observa-se que, assim como no projeto do parque, a implantação do Museu ocorreu dentro de uma estrutura ortogonal, a partir da delimitação da área pelos pórticos (Fig.123), que nada mais são que a referência ao traçado urbano, com sua malha pertencente aos limites da ortogonalidade.

Já se intuiu a respeito desta preocupação inicial de Ruy Ohtake como sendo, talvez, uma de suas estratégias inicial de projeto em que a geometria é a indutora do processo.

Figura 123 – Desenho com ênfase na estratégia de implantação.
Fonte: Arquivo pessoal.

A FORMA E O PROGRAMA

Do início do processo projetual até sua concepção final, vários percursos foram tomados. Seus desenhos testemunham a variação de opções de projeto e de programa arquitetônico, tanto por determinantes tecnológicas, funcionais ou estéticas. Entre as propostas apresentadas a seguir, a determinante tecnológica influiu a tal ponto que transformou totalmente os primeiros traços. A busca por uma solução construtiva que fosse ao encontro das exigências jurídicas para a ocupação da área, gerou respostas distintas nos aspectos formal, construtivo e museológico do Museu do Surf.

Analisando as primeiras propostas (Fig.124) realizadas no mês de julho, agosto e setembro de 2006, embora com incerteza sobre as datas de suas realizações, nota-se que as mesmas não apresentam similaridades entre si, mas sim denotam a busca por uma resposta espacial à altura da complexidade do tema a ser desenvolvido.

Figura 124 – Desenho com ênfase na demonstração dos primeiros traços do projeto do Museu do Surf.
Fonte: Arquivo pessoal.

No croqui ao lado (Fig.125), elaborado em 30/07/2006, a solução formal apresenta uma forma retangular medindo 30 metros de comprimento, por 15 metros de largura, constituída por estrutura metálica composta por 4 colunas, de base quadrada de 0.30 metros de seção, contraventadas por uma viga composta por um perfil “U”, disposto a uma altura de 4 metros. Essa viga ancora os dois planos: um curvo e outro retilíneo inclinado, para a vedação lateral do espaço, compostos por estrutura metálica leve e lonas. Observa-se também pelos traços originais projetados em planta, não tratar-se de um espaço interior neutro e isento de função.

A preocupação com o programa ainda inconsistente, embora em fase de construção, revela a preocupação de seu autor com o projeto museológico, ao criar compartimentações fragmentadas em torno da estrutura de apoio da cobertura e pelo sentido de percurso indicado pelas aberturas de acesso e saída.

Ainda com base nesse desenho, fica clara a preocupação na definição dos espaços principais e secundários, hierarquizados por meio das dimensões propostas.

Figura 125 – Desenho com ênfase na demonstração dos primeiros traços do projeto do Museu do Surf.

Fonte: Arquivo pessoal.

A opção pela forma inicial descrita, não contempla uma possível e desejável integração com a natureza. A iluminação e a ventilação ocorrem por meio de uma abertura superior resultante da diferenciação entre as alturas dos pés direitos das duas alas.

Por meio dessa leitura pode-se intuir que a concepção espacial, construtiva e programática são variáveis e interligadas, sendo o desenho responsável pelo alinhavo deste processo.

Em outra proposta com data de realização indefinida, observa-se uma formulação plástica diferente da anterior ao apresentar traços mais orgânicos.

Embora sem poder observar sua planta, esta fase de projeto apresenta um avanço programático a partir da inserção de um anexo ao museu, junto ao mar (Fig.126), de um ambiente destinado à comissão de jurados para as competições realizadas no local.

Figura 126 – Desenho com ênfase na demonstração dos primeiros traços do projeto do Museu do Surf.
Fonte: Arquivo pessoal.

Posteriormente, o ambiente adquire autonomia, desvincula-se do Museu, e verticaliza-se a fim de possibilitar uma melhor visualização por parte da comissão julgadora, transformando-se na torre de jurados, situada entre o Museu do Surf e a arquibancada.

O que se pode concluir por meio dos primeiros esboços é que as volumetrias propostas utilizam uma geometria estruturada a partir das linhas retas, inclinadas e verticais na concepção de espaço conformado por cobertura e vedação respectivamente, e por linha curva definida em um quarto de circunferência, na formulação de um espaço constituído por este único elemento, procurando por meio da curva sintetizar os dois planos, verticais e inclinados, paredes e teto.

Neste caso, é possível observar nessas primeiras formulações que o arquiteto Ruy Ohtake busca, por meio da geometria, a simplificação. Cria espaços distintos e hierarquizados, que ao serem combinados entre si, compõem um espaço unitário.

Na sequência de estudos, busca compor um espaço mais orgânico constituído por linhas curvas, porém sem perder o foco no programa e nos aspectos museológicos, definindo acessos e percursos. Tal solução, no entanto foi abandonada. Talvez por

necessidade de se eliminar o espaço destinado aos jurados, adicionado ao corpo principal, mas com funções comprometidas tanto pela sua localização, quanto pelo ângulo de visão proporcionado. Despreendeu-se e ganhou gabarito elevado, mais adequado às suas funções, inviabilizando a opção formal mais orgânica ora mutilada, permitindo ao seu autor, a busca por outras soluções, mais complexas no aspecto programático e consequentemente diferente no aspecto formal.

Por outro lado, as propostas iniciais também apresentavam uma característica introspectiva ao não manter um diálogo com as forças do lugar, não no sentido restritivo urbanisticamente, mas sim, na integração ao potencial de visualidade da região e da natureza circundante, o que provavelmente transformou por completo a concepção final do projeto do museu, conforme será apresentado. Os registros apresentados a seguir indicam a relação mais próxima com o projeto final, muito embora durante a realização das obras algumas alterações tenham ocorrido.

O PARTIDO

Os desenhos proporcionam uma análise abrangente nos aspectos da construção, tais como, a estrutura, a cobertura e a vedação, elementos que remetem ao abrigo das relações humanas enquanto essência, e nos aspectos que revelam os vestígios da arte, como o lugar de sua inserção, a definição do programa, a preocupação com a luz, a sombra e a transparência, o seu significado cultural e sua estética, diferenças visíveis entre edificação e arquitetura.

Observa-se também, por meio dos desenhos (Fig.127), que Ruy Ohtake revisita um de seus partidos arquitetônicos, largamente utilizados em sua vasta produção, e as idéias iniciais do projeto permaneceram no projeto básico, tanto na concepção espacial, quanto na definição programática. Na sequência, será apresentado o projeto básico do Museu do Surf (Fig.128)

Figura 127 – Desenho com ênfase na demonstração dos primeiros traços do projeto do Museu do Surf.
Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

Figura 128 - Projeto básico do Museu do Surf com ênfase na planta e na demonstração da fixação das idéias inicia em agosto de 2006.
Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

Figura 128a - Projeto básico do Museu do Surf, com ênfase no corte, elevação e na demonstração da fixação das idéias iniciais em agosto de 2006.

Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

O partido adotado para o projeto do Museu do Surf é uma variável entre os utilizados em seus projetos residenciais quando da implantação em lotes de grandes dimensões, e os utilizados em outros temas, tais como os edifícios industriais e públicos.

O primeiro adota a forma e o emprego de planos transparentes para a apropriação da natureza circundante. Por outro lado, o segundo partido opta pela criação de um bloco unitário composto por dois volumes distintos e independentes, caracterizado pelo invólucro e pela essência do artefato arquitetônico. Como exemplo, pode-se citar as Centrais Telefônicas de Campos do Jordão (1973), (Fig.129) e Ibiúna (1974), na agência bancária Banespa Butantã (1976), (Fig.130).

Alguns desses projetos tiveram como características principais a concepção estrutural com acentuada carga estética. Verifica-se nesses projetos a fase de maior arrojo estrutural na arquitetura de Ohtake.

Figura 129 – Desenho do autor com ênfase no partido adotado em edifícios públicos.

Fonte: Arquivo pessoal

Figura 130 – Desenho do autor com ênfase no partido adotado em edifícios públicos.

Fonte: Arquivo pessoal.

Dentro desta visão geral, analisando o partido adotado, o projeto do Museu do Surf tenha, talvez, se desenvolvido enquanto formulações iniciais, de fora para dentro.

Entre as características principais, a base geométrica retangular, tendendo ao quadrado, parece ser a forma principal do edifício (Fig.131) a qual, mediante uma composição subtrativa, originará um segundo volume interno que mescla transparência e opacidade, deslocando-se axialmente do bloco principal e periférico (Fig.132).

Figura 131 – Desenho do autor com ênfase na demonstração do partido adotado para o projeto do Museu do Surf.
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 132 – Desenho do autor com ênfase na demonstração do partido adotado para o projeto do Museu do Surf.
Fonte: Arquivo pessoal.

Tal partido sugere também a participação de elementos de arquitetura: as empenas (Fig.133). Mais do que apoio estrutural vertical, responsável pela absorção da carga da cobertura (Fig.134), composta geralmente por um plano horizontal, apresentam-se também como base indutora do projeto, ou seja, as combinações desses elementos de arquitetura geram ou proporcionam a criação de elementos de composição arquitetônica (Fig.135).

Figura 133 – Desenho do autor com ênfase na utilização das empenas na concepção do Museu do Surf.
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 134 – Croqui de Ruy Ohtake com ênfase na utilização das empenas como apoio da cobertura (casa praia).
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 135 – Desenho com ênfase na utilização das empenas como concepção da residência Ruth Escobar, em 1975.
Fonte: Arquivo pessoal.

Tanto na casa praça, como na residência Ruth Escobar, não havia restrições construtivas, como no Museu do Surf. A elaboração se dava por meio de estrutura em pórticos de concreto armado, que se repetiam do início ao final do edifício em uma sequência linear, geralmente compostos por dois apoios verticais de sustentação do elemento horizontal.

No projeto do Museu do Surf, pensou-se, inicialmente, na manutenção do conceito, utilizando uma tecnologia que se adaptasse ao sítio, optando-se pelo sistema estrutural composto por elementos metálicos.

A diferenciação deve-se ao fato de que a estrutura do edifício, além de não ser em concreto armado, não é independente, e muito menos aparente, mantendo-se com três pontos de apoio embutidos nas alvenarias e nos portais localizados nas extremidades e, dois balanços laterais e um significativo vão central.

*A estrutura como arquitetura*⁴ foi um importante ponto de inflexão da arquitetura moderna brasileira que passou a ser desenvolvida pela denominada “Escola Paulista”, tendo à sua frente o arquiteto João Batista Vilanova Artigas, grande influenciador dos arquitetos formados pela FAUUSP após 1960, ano de formação de Ruy Ohtake. Teria então o projeto do Museu do Surf alguma referência a obra de Artigas?

Essa pergunta surge pelo fato de haver uma semelhança muito grande tanto no aspecto visual, quanto no conceito estrutural, entre a obra em estudo e o ginásio em Itanhaém.

O fato em comum é que primeiramente, o ginásio apresenta um pórtico onde suas extremidades possuem

⁴ *A estrutura como arquitetura*, conceito depurado por Niemeyer nos anos 50, e as realizações construídas transformaram-se após suas releituras, em outra arquitetura nas mãos dos arquitetos paulistas (SEGAWA, 2002).

linhas diagonais que remetem a um movimento dinâmico, igualmente ao Museu do Surf (Fig.136).

Ambos aparentemente denotam uma repetição do mesmo elemento frontal, da frente aos fundos do edifício, porém ocorre somente em suas extremidades, cabendo aos demais pórticos um terceiro apoio.

Ambos são assimétricos e apresentam maior massa em um dos lados. Enquanto o ginásio de Artigas busca a instigante leveza pelo aparente vão central, o museu de Ohtake indica a leveza por meio do apoio em curva tangencial ao solo, realçando as diferenças entre ambos pelo surgimento da linha curva associada às linhas retas em substituição às linhas ortogonais internas do pórtico de Artigas.

O ginásio de Itanhaém indica, pelo sombreamento do vão central, o acesso ao edifício, definindo-se na medida em que o usuário se aproxima do mesmo, enquanto Ohtake o faz, quer seja pela altura e pela

dimensão mais acolhedora, como pelo uso da cor vibrante na faixa trapezoidal na cor vermelha.

Talvez a diferença mais significativa, seja o fato do uso do concreto armado aparente de Artigas, substituído pela cor e pelas diferentes texturas na obra contemporânea de Ruy Ohtake. Embora as comparações sejam meramente especulativas, pode se concluir que, embora tenham sido projetados em tempos distintos, e seus usos, programas e sítios diferentes, os conceitos ainda são os mesmos.

Figura 136 – Desenho com ênfase na demonstração da semelhança entre partidos.

Fonte: FERRAZ, Marcelo. Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros. São Paulo: Ed. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi – 1994, p.85.

O sistema estrutural em pórticos com três apoios, identificam mais um ponto em comum, muito embora com tecnologias diferentes: o Ginásio em Itanhaém em concreto armado (Fig.137) e o Museu do Surf em estrutura metálica (Fig.138).

Figura 137 – Desenho editado pelo autor com ênfase na demonstração da semelhança entre solução estrutural.
 Fonte: FERRAZ, Marcelo. Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros. São Paulo: Ed. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi – 1994, p.86.

Figura 138 – Desenho do autor com ênfase na demonstração da semelhança entre partidose soluções e solução estrutural.
 Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 139 – Foto da vista frontal do Ginásio em Itanhaém, com ênfase demonstração da semelhança entre partidos.

Fonte: Arquivo pessoal

Figura 140 – Foto da vista posterior do Ginásio em Itanhaém, com ênfase demonstração da semelhança entre partidos.

Fonte: Arquivo pessoal

Figura 141 – Croqui de Ruy Ohtake. Vista frontal do Museu do Surf.

Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

Outro aspecto semelhante entre ambos, é o fato de que mesmo possuindo a forma independente da função, tanto a vista frontal (Fig.139) e posterior (Fig.140) indicam a distinção de usos dos espaços constituídos pelas alas laterais: no ginásio, as salas de aula, e no Museu os espaços de apoio, transparência ou a clara leitura de funções apesar da opacidade material.

Por sua vez, Artigas como não se resignava ao plano horizontal do piso, criou um acesso duplo por meio da diferença de níveis entre ambos, indicando simultaneamente o espaço de convívio e o outro o acesso cotidiano dos alunos, enquanto Ohtake o faz por meio de um único acesso, pela criação do piso ondulado do espaço expositivo (Fig.141).

O EDIFÍCIO E SUA RELAÇÃO COM O EXTERIOR

Definida a forma, o programa e o partido, a análise se concentrará em outros aspectos.

O edifício como abrigo, essência da relação do problema entre a adaptação espacial e a natureza, oferece a possibilidade de entendimento da obra e das intenções de seu autor pelos aspectos estruturais, de cobertura e de vedação, enfim, problema exclusivo da construção.

Por outro lado, a adaptação espacial deve contemplar outros aspectos como: a luz, a sombra e a transparência. Responsáveis pela distinção entre arte e técnica, entre a arquitetura e a mera edificação.

Orientação, insolação, visibilidade e relação com a natureza, são características presentes na obra de Ruy Ohtake.

A principal característica do partido arquitetônico adotado no projeto do Museu do Surf, sua forma e seus elementos, referem-se aos projetos implantados em

sítios mais amplos, geralmente em locais com visuais mais interessantes, abrindo-se ao exterior por meio de grandes planos transparentes, protegidos pelo plano horizontal⁵ da cobertura, estendido para além dos limites verticais do edifício. A sombra gerada com este artifício de projeto, permite a criação de uma área de transição entre o exterior e o interior, presentes praticamente nas quatro faces do Museu do Surf.

O espaço de transição da face norte constitui-se por dois planos, o horizontal caracterizado pelo avanço da cobertura e o vertical, definido pelo portal (Fig.142). Desempenha um papel importante, pois os acessos frontais talvez sejam os mais usuais nos projetos de Ruy Ohtake.

⁵ MAHFUZ, Edson da Cunha. Transparência na arquitetura moderna brasileira. Neste texto, Mahfuz faz uma leitura Sobre a utilização dos planos horizontais utilizados desde o início do século XX, pelos pioneiros do movimento da arquitetura moderna mundial e, associa sua utilização pelos arquitetos da arquitetura paulista, Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha.

Espaço coberto e aberto, possui aberturas laterais permitindo ao usuário contato com a natureza circundante, define a entrada ao museu, amenizando a luminosidade externa, para, aos poucos, integrar-se à iluminação do espaço interno, de menor intensidade.

A face sul assemelha-se, em parte, à face norte, descrita acima. O que a diferencia é o fato de não receber a incidência de raios solares e não ser contemplada por acessos. Daí, portanto sua extensão horizontal ser menor comparada com as demais faces.

A face leste, enquanto nascente, possui características diferentes. Além de possuir um dimensionamento horizontal maior, se comparada com as demais, introduz um elemento protagonista da produção de Ruy Ohtake, nos mais variados temas, os brises.

Constituídos por placas verticais perpendiculares ao piso e a cobertura, oferecem proteção contra os raios solares, estabelecendo filtragem entre os espaços

Figura 142 – Desenho do autor com ênfase na orientação do edifício.
Fonte: Arquivo pessoal

internos e externos do edifício. Para tanto se posicionam na periferia do volume principal, podendo, se necessário, exercer a função de elemento estrutural. Na grande maioria das obras de Ohtake este elemento tem a função de induzir o olhar do usuário para determinados aspectos da natureza, na tentativa de reconstruí-la na dimensão do seu significado (Fig.143).

No Museu do Surf os elementos descritos posicionam-se ortogonalmente ao plano transparente, talvez pelo fato de preservar e enquadrar a cultura explícita pelos edifícios da orla e pela natureza circundante das ondas do mar.

Constituídos por uma única altura, e com dimensões horizontais variadas, e pelo tratamento cromático, produzem movimento e ritmo na fachada leste do Museu (Fig.144).

Figura 143 - Croquis de Ruy Ohtake. Residência Giuseppe Viscomi. Fonte: FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas; KATINSKY, Júlio Roberto; QUEIROZ, Rodrigo. **Ruy Ohtake: Presente!** São Paulo: FAUUSP, 2008, p.59.

Figura 144 – Desenhos do autor com ênfase na construção dos elementos de proteção da luz solar. Fonte: Arquivo pessoal

Na face oeste, área de maior incidência de raios solares, coincide também como espaço de maior concentração programática. O espaço de transição não se configura como área de acesso ou saída e a área de sombreamento são menores que a face leste, mas em contrapartida, as empenas inclinam-se em diferentes ângulos, e são associadas às paredes internas dos compartimentos, proporcionando um bloqueio maior para evitar a incidência da luz exterior, tanto para os próprios compartimentos, como para a área central do Museu.

As aberturas para o exterior são reduzidas em quantidade e dimensão, se comparadas a face nascente, caracterizando um bloco maciço, onde se desenvolvem funções de administração, reuniões, documentação e projeções (Fig.145).

Ao analisar o relacionamento do Museu do Surf com o exterior, pode-se concluir que sua inserção no sítio não atendeu somente aos requisitos técnicos já apresentados, muito menos se precipitou na busca de

Figura 145 – Desenho do autor com ênfase na orientação do edifício.
Fonte: Arquivo pessoal

um local aleatório dentro da grande área do parque urbano. Pelo contrário. Sua localização levou em consideração o local já consagrado para as atividades do esporte. Seu paralelismo às margens da plataforma foi a opção pela manutenção do maior contato com a natureza, de tal forma que o visitante do Museu do Surf tenha contato sobre o fazer do esporte, consequentemente de sua cultura, ao mesmo tempo em que estabelece contato com o meio em que ele se desenvolve: o mar. Tornando-se assim, um museu vivo.

O conceito de integração entre arquitetura e natureza se dá por meio do elemento transparente: o vidro e, comparando-se com os procedimentos iniciais de sua produção, pode-se estabelecer que essas manifestações surgem inicialmente na residência Tomie Ohtake em 1966.

Para isto, foi necessária a utilização de elementos presentes na maioria de suas obras como, por exemplo, o pórtico como elemento simbólico e ao mesmo tempo

estrutural, as empenas com função de brises, e o prolongamento do plano horizontal de cobertura como elemento essencial do abrigo da adaptação espacial (Fig.146).

Figura 146 – Desenho do autor com ênfase na proteção do edifício pelo plano horizontal da cobertura.
Fonte: Arquivo pessoal

No Museu do Surf, as elevações não possuem um vínculo direto com o entorno, mas é uma síntese das potencialidades do edifício, resultantes das circunstâncias de implantação, dos mecanismos de controle climático e pela integração à natureza.

O edifício define-se em três elevações distintas, sendo que a elevação posterior é idêntica à frontal, não por rebatimento axial, mas sim como cópia idêntica mediante transposição, tal qual ao Ginásio de Itanhaém de Artigas.

A referência de quem chega ao museu pela Av. Presidente Wilson, lado cidade, é a mesma para quem caminha em direção contrária, do mar para a cidade. As duas elevações apresentam também a noção de hierarquia sobre as demais, representando como o edifício se apresenta para a cidade (Fig.147).

As outras duas elevações são distintas e dinâmicas, porém ambas apresentam claras preocupações com os aspectos de integração com o

espaço exterior, e com os aspectos de insolação como vistos e descritos anteriormente (Fig.148).

Figura 147 – Desenho do autor com ênfase nas elevações, frontal e posterior.
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 148 – Desenhos do autor com ênfase nas elevações laterais do Museu do Surf.
Fonte: Arquivo pessoal

As texturas e cores foram sendo introduzidas na obra de Ohtake na mesma intensidade em que as linhas curvas associaram-se às linhas retas. Alguns materiais presentes na obra do Museu do Surf, já compareceram nas suas primeiras obras, como por exemplo, o bloco de concreto.

A intenção do uso desta textura tenha talvez, sua origem no projeto O menino e o Mar (1999), em Ubatuba, São Paulo (Fig.149). Quando executada em material extraído da própria região, o bambu, remetendo à cultura primitiva dos antigos moradores da região, os índios. Nesse projeto, Ohtake utiliza a trama represada no arco de concreto com sua base apoiada no solo.

Ou da mesma textura empregada no arco dinâmico, invertido e suspenso do terminal Mercado do Expresso Tiradentes (1997), em São Paulo, quando de seu revestimento em tela metálica (Fig.150).

Figura 149 – Croqui explicativo de Ruy Ohtake, com ênfase no fechamento lateral permeável.
Fonte: Ohtake, Ruy. Ruy Ohtake: 10 anos 1998-2008. São Paulo: J.J. Carol, 2008. p.90.

Figura 150 – Foto do terminal Mercado do Expresso Tiradentes, São Paulo.
Fonte: Ruy Ohtake – Arquitetura e Cidade, p. 178.

Intenções e formas semelhantes, em contextos diferentes, buscam respostas e efeitos iguais de transparência, para a manutenção de relação entre os espaços fechados e abertos, entre cultura e natureza.

Certas texturas apresentam-se com a finalidade de se evidenciar a combinação entre a transparência e a leveza, como a tela perfurada na cor branca, represada pela linha curva metálica do portal, remetendo à espuma composta por inúmeras bolhas que surgem no quebrar das ondas (Fig.151).

A arquitetura evidencia a natureza e a natureza emoldura a arquitetura.

Figura 151 – Foto interna da face Norte do Museu do Surf, com ênfase na textura da tela de fechamento.
Fonte: Arquivo pessoal

O ESPAÇO INTERNO

Ao utilizar a metodologia empregada para a leitura do Museu do Surf, ora sobre os aspectos gerais e externos, e posteriormente, os aspectos internos, referentes ao espaço, geram a dúvida: o Museu do Surf originou-se por meio dos requisitos formais ou funcionais?

Sua relação com o exterior não se deu aleatoriamente como visto, pois a proximidade à natureza, ao local de vocação e os critérios de insolação, foram responsáveis e definidores dos aspectos plásticos.

No entanto, torna-se difícil estabelecer o limite entre as opções projetuais de ordem externa e interna, onde tipo, elementos de composição e elementos de arquitetura interagem mutuamente.

No desenho ao lado observa-se, além do que já foi analisado, a compartimentação do Museu do Surf (Fig.152).

Figura 152 – Desenho do autor, com ênfase na compartimentação.
Fonte: Arquivo pessoal

Por meio dos desenhos observa-se que o Museu do Surf desenvolve-se em um único pavimento, assim sendo, os ambientes projetados agrupam-se pelo lado direito de quem o acessa contendo: setor administrativo, com espaços para reuniões e administração; acervo e documentação histórica e auditório; que se integram ao espaço expositivo por meio de painéis deslizantes. O acervo e documentação histórica possuem entrada única e restrita ao Museu (Fig.153).

Em relação à transformação da planta, observa-se a ampliação do auditório e a inserção de sanitários acessíveis, porém sem uma alteração significativa das propostas iniciais.

As vedações deste setor do Museu não são ortogonais em sua plenitude, tendo em vista as condições de controle climático já estudado.

1 – Reuniões; 2 – Administração; 3 – Acervo e Documentação Histórica;
4 – Auditório; 5 – Exposições; 6 – Sanitários.

Figura 153 – Desenho do autor, com ênfase na compartimentação e definição programática.
Fonte: Arquivo pessoal

O acesso principal se dá pela abertura em curva do portal, pela qual se acessa inicialmente o espaço de transição antes de ingressar-se no espaço interno do Museu.

O espaço central adquire importância por ser o espaço expositivo do Museu, ocupando lugar de destaque. Desde os primeiros projetos residenciais, tem sido elemento de composição arquitetônica. Atuando como elemento de ligação entre os demais compartimentos, articulando-os (Fig.154).

Ao invés de um espaço neutro, Ohtake propõe não um piso conformado no plano horizontal, mas sim com características topográficas, associando linhas retas e curvas até obter um piso suavemente ondulado, como se apropriasse da natureza circundante, no caso o mar, e o represasse no interior do espaço expositivo, com o intuito de proporcionar em meio aos objetos expostos um percurso pelo qual os visitantes possam, por meio dos movimentos ondulatórios, remetê-los ao percurso

5 – Piso ondulado; 7 – Espaço expositivo

Figura 154 – Desenho do autor, com ênfase na elaboração do espaço expositivo e no piso ondulado.
Fonte: Arquivo pessoal

da prancha de surf enquanto apreciam os objetos e painéis fixados na estrutura metálica da cobertura, aproximando-os do artefato cultural e o meio de sua manifestação (Fig.155).

As inclinações das rampas são compatíveis ao seu acesso, sendo que entre elas, nas extremidades inferiores, acabam se tangenciando ao piso, voltando a inclinarem-se em um intervalo de 1.20 metros promovendo faixas circulatórias paralelas ao acesso principal, possibilitando a opção por outros caminhos. Estas mesmas faixas de circulação ocorrem perifericamente para acesso as demais dependências do Museu.

O piso ondulado é a característica mais singular do Museu do Surf, diferenciando-o de outros projetos de mesmo tema. No entanto, tal proposta surge após várias combinações entre as linhas retas e curvas, exteriorizadas e associadas livremente, como no Hotel

Figura 155 – Foto de croqui de Ruy Ohtake, com ênfase no do piso ondulado do Museu do Surf (2006).

Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo, em 05 de maio de 2008.

Figura 156 – Foto de croqui de Ruy Ohtake, com ênfase no piso encurvado do Hotel Unique (1999).

Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo, em 05 de maio de 2008.

Unique (Fig.156), em que Ohtake revela a não conformidade entre a ortogonalidade dos planos horizontal e vertical, entre piso, parede e teto.

Provavelmente, o Hotel Las Américas (1983), tenha antecipado estas experimentações. Este sugere um movimento ondulatório no piso, proporcionado pelo encurvamento da placa horizontal estendida sobre o solo (Fig.157), e nas extremidades concordantes, semelhantes ao Pavilhão de São Paulo em Osaka (1990), muito embora este tenha sido elaborado com um traço único, definidor da estrutura e da própria arquitetura (Fig.158).

Figura 157 – Desenho do autor, com ênfase nas faixas planas encurvadas do Hotel Las Américas (1983).
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 158 – Desenho do autor, com ênfase nas faixas planas encurvadas do Pavilhão de São Paulo em Osaka (1990).
Fonte: Arquivo pessoal.

A lâmina encurvada, tanto no plano vertical quanto no plano horizontal, tem sido recorrente em sua obra, de tal modo que pelas diferentes escalas em que se apresenta, torna-se difícil classificá-la como partido, elemento de composição ou, até mesmo, elemento de arquitetura (Fig.159).

Figura 159 – Desenho do autor, com ênfase nas faixas planas encurvadas e suas variadas combinações.
Fonte: Arquivo pessoal.

“Arquitetura não se restringe ao projeto. Arquitetura é obra construída”.

Ruy Ohtake

WOLF, José. **Uma pedra no caminho**. Depoimentos sobre a Escola Paulista. AU 17 abril/ maio, 1988. p.57

A LEITURA DA OBRA

Desenho do autor, com ênfase na observação do desenvolvimento da obra do Museu do Surf.
Fonte: Arquivo pessoal.

A análise do processo de projeto e o acompanhamento simultâneo da obra, não é fato comum nas pesquisas científicas em arquitetura.

No projeto, por meio de seus sucessivos desenhos, pode se verificar o processo, as opções e as tomadas de decisões, reveladoras do momento da invenção do objeto, se não em sua totalidade, pelo menos em alguns vestígios.

Enquanto o projeto descreve o artefato arquitetônico antes de sua materialização, a obra pode revelar aspectos implícitos e, às vezes, subjacentes nessas representações, tendo em vista a sua codificação restrita e abstrata.

Na obra pode-se verificar o empenho e a força de trabalho despendido para a realização de cada traço. Sanovicz já afirmou que, para cada dois traços num

papel debruçado sobre uma prancheta correspondia a geração de trabalho para cem pessoas, no mínimo⁶.

Além disto, a obra é a transposição dos traços materializados e em verdadeira grandeza, fiada por fiada, proporcionando um entendimento paulatino, ao contrário da velocidade do pensamento de seu autor ou da tecnologia utilizada para descrever o projeto a ser materializado.

Enfim, o que se pretende nesta seção é demonstrar alguns aspectos da obra, a locação, a fundação, a estrutura, a vedação e a cobertura, por meio de desenhos e imagens, capazes de revelar no processo construtivo as alterações que ocorreram durante a obra, até a execução final do Museu do Surf.

⁶ ZAULÍ, Ana Elvira. **A construção em São Paulo. Depoimento de Abrahão Sanovicz.** Debate/Arquitetura.São Paulo, n.º 1837, 25/04/1983.

LOCAÇÃO

A análise do projeto por meio de seus desenhos, não demonstra um dos aspectos mais importantes da arquitetura. Para Ohtake o desenho não é importante e, sim, a sua materialização (Informação pessoal)⁷.

Ver a obra brotar do chão tendo como cenário a cidade, foi sem dúvida, um dos momentos mais gratificantes do processo em estudo.

A locação da obra já demonstrava a forma geométrica básica, em formato quadrangular do edifício (Fig.160). O processo de locação evidenciava os primeiros traços contedores de todos os aspectos inerentes do Museu, já descritos quando da leitura do projeto. Cada estaca de madeira inserida no solo para sustentação da tábua corrida indicava a responsabilidade do trabalho do arquiteto, muitas vezes não imaginado dentro de um escritório.

Figura 160 – Desenho do autor, com ênfase na locação da obra.
Fonte: Arquivo pessoal.

A marcação e a definição de seu nível na obra, definidos geralmente quando da elaboração de outras fases do projeto, fazem emergir do chão os traços antes restritos ao plano bidimensional do papel.

⁷ Informação pessoal fornecida por Ruy Ohtake, em seu escritório, em 2008.

FUNDAÇÃO

Pelas características do solo e pela tecnologia a ser utilizada para a construção do museu, a fundação desenvolveu-se por meio de um radier sob a projeção dos elementos de alvenaria, que não mais seriam em painéis fixados em estrutura metálica, tendo em vista argumentos a favor da estabilidade e segurança da edificação, em um local onde a incidência de ventos e intempéries é de certo modo significativa.

Nas extremidades laterais (Fig.161), pode-se observar a confecção do radier responsável pela fixação e apoio dos portais, deixando evidente a projeção de suas aberturas e a separação do edifício em dois blocos distintos, o externo configurando a volumetria principal e o bloco interno, solto e independente.

Figura 161 – Desenho do autor, com ênfase demonstração do radier.
Fonte: Arquivo pessoal.

ALVENARIAS

Como proposta inicial, Ruy Ohtake propôs as paredes constituídas por perfis metálicos com fechamento em placas cimentícias de 1 cm de espessura em ambos os lados, e uma espessura total em 10 cm. Porém como primeira modificação, considerando os fatores climáticos externos e a própria estabilidade do edifício, a empresa construtora optou pelo emprego de elementos de alvenaria mais resistentes capazes de oferecer respostas mais satisfatórias ao desempenho térmico e estrutural da edificação (Fig.162).

Mais que elemento de vedação, tornou-se a própria estrutura dos painéis verticais e brises, independentes da superestrutura (Fig.163).

Figura 162 – Foto do autor, com ênfase demonstração da construção da alvenaria.
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 163 – Desenho do autor, com ênfase demonstração da montagem das alvenarias.
Fonte: Arquivo pessoal.

Os blocos de concreto voltam à cena (Fig.164), não como aqueles dos projetos residenciais dos anos 60, em que a verdade dos materiais era regra e o revestimento abolido, mas sim revestidos e com acabamento cromático (Fig.165).

Figura 164 – Desenhos do autor com ênfase na construção dos elementos de proteção da luz solar com blocos de concreto.

Figura 165 – Foto da face leste do Museu do Surf, com ênfase demonstração das alvenarias revestidas e tratadas cromaticamente.
Fonte: Arquivo pessoal.

ESTRUTURA

O posicionamento da estrutura metálica pode ser considerado a segunda alteração importante verificada na obra, comparando-se ao croqui inicial, tornando-se independente da alvenaria.

Seu posicionamento perpendicular ao portal contraria as proposições do arquiteto utilizadas frequentemente, como descrito anteriormente (Fig.166).

No entanto, não se pode afirmar se houve alteração intencional durante a obra, pois os desenhos subsequentes ao croqui inicial indicam certa coerência com a estrutura executada (Fig.167).

Desta forma, o desenho do portal também foi modificado (Fig.168), tanto pelo acréscimo de dois elementos verticais em suas extremidades, como também pelo redesenho de sua estrutura geométrica.

Figura 166 – Desenho do autor com ênfase na demonstração do sistema estrutural.

Fonte: Arquivo pessoal

Figura 167 – Desenho com ênfase na demonstração da estrutura projetada.

Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

Figura 168 – Desenho do autor com ênfase na demonstração da alteração do desenho do portal.

Fonte: Ruy Ohtake arquitetura e urbanismo.

As imagens abaixo (Fig.169), por mais que se intua um posicionamento contrário aos croquis iniciais, demonstram a independência da estrutura em relação ao programa do edifício, um dos conceitos largamente difundidos e presentes na arquitetura moderna brasileira.

Figura 169 – Fotos com ênfase na demonstração da montagem e instalação da estrutura metálica.
Fonte: Arquivo pessoal.

COBERTURA

Composta por duas águas e cumeeira central, os coletores de águas pluviais posicionaram-se na parte superior dos portais, apoiados nos sucessivos pilares.

Dadas as características estruturais, a execução da cobertura não fugiu às especificações do projeto original e, obviamente, nem poderia. A fácil instalação e a leveza iam ao encontro dos interesses técnicos, e mantinham-se enquadradas nos cronogramas da obra.

Com a estrutura horizontal executada e já com o tratamento anticorrosivo e cromático, a colocação das telhas tornou-se tarefa fácil. Igualmente a estrutura, as telhas também ficaram aparentes no espaço interior do Museu do Surf (Fig. 170).

Figura 170 – Fotos com ênfase na instalação das telhas metálicas.
Fonte: Arquivo pessoal.

A GRANDE SUBTRAÇÃO

O acompanhamento da obra revelou, como já descrito, alguns vestígios e um entendimento maior sobre o processo de projeto de Ruy Ohtake. Por meio dela pode-se acompanhar a construção daquele que seria o elemento mais esperado para o projeto museológico, o piso ondulado que simultaneamente à execução das alvenarias, já havia sido confeccionado (Fig.171).

Por outro lado, percebeu-se sua abrupta e inexplicável retirada, terceira e principal modificação no projeto original. Quem determinou não se sabe. Talvez alguma *mão escondida*⁸, que provavelmente por desconhecimento ou por temer o inusitado, tenha preferido uma solução mais convencional.

⁸ Tomando por empréstimo o termo utilizado por Jorge Willheim em seu texto: Mão escondida projeta arquitetura medíocre. Neste texto atribui aos novos empreendimentos imobiliários, a padronização de uma arquitetura medíocre, projetada por mãos anônimas que se quer são divulgadas, e tece comparações com edifícios emblemáticos projetados em um período em que a arquitetura havia se consagrado como manifestação cultural.

Figura 171 – Fotos da obra do Museu do Surf, com ênfase demonstração do piso ondulado construído.
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 172 – Foto da vista frontal do Museu do Surf, na fase de acabamento
Fonte: Arquivo pessoal.

5.2 – CONCLUSÕES

O próprio sítio, onde está implantado, não possui uma relação amistosa tanto com os aspectos naturais, quanto ao próprio desenho urbano. Não pode ser considerado continuidade da areia por conta de possuir uma cota nível elevada em relação a mesma. Além disto, sua bordadura de pedras, executada para a contenção do aterro, impede a acessibilidade e o caminhar ininterrupto por toda a extensão da praia do José Menino.

Desta forma, tornou-se um acréscimo de aproximadamente 40 mil metros quadrados de espaço público com vocação potencial para as intervenções propostas.

Por suas dimensões generosas, elimina a relação entre cidade e lote, permitindo procedimentos de projeto adequados à liberdade de escolha entre partidos arquitetônicos mais adequados à sua ocupação.

As forças do lugar tiveram importância nos procedimentos projetuais. No entanto, não se prescindiu do uso da geometria para a realização dos projetos ao

estabelecer uma continuidade com o desenho da malha urbana, como já descrito nos capítulos anteriores.

Os procedimentos de projeto de Ruy Ohtake, tanto para o Parque Urbano As Ondas – Santos 21, quanto para o Museu do Surf, são únicos. Embora envolvendo temas distintos, indicam a manutenção dos mesmos preceitos empregados desde os projetos das residências individuais, em que *“as casas serão objetos singulares na paisagem”*¹.

Nas propostas iniciais para o parque, previa-se a construção dos portais, com dimensões generosas, que foram substituídos pela escultura da artista plástica Tomie

¹ ZEIN, Ruth Verde. Brutalismo, escola paulista: Entre o ser ou não ser. Arqtexto 2, p.24. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_2/2_Ruth.pdf. Acesso em: 10/07/2010.

Neste texto, a autora indica a análise realizada por Marlene Acayaba, sobre a arquitetura residencial de São Paulo, nos anos de 1960, a qual denominou de “OS DEZ MANDAMENTOS DA ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA. A semelhança entre os procedimentos de projeto de Ruy Ohtake com os seus primeiros projetos residenciais possibilitam a comparação com alguns aspectos relacionados na análise.

Ohtake com atributos semelhantes, proporcionando o diálogo entre arte e arquitetura.

Devido à dimensão horizontal e o ponto focal localizado nas praias e no mar, as intervenções acomodaram-se na natureza por conta de serem constituídas por elementos geométricos baseados em linhas sinuosas da escultura e nas linhas retas da caixa, “*volume único contentor de todo o programa*”², referência formal do Museu do Surf. Observa-se porém, que ambos, embora impactantes, foram absorvidos pelo cenário da exuberante linha do horizonte.

A forma do Museu talvez tenha sido resultante de “*um modelo ordenador para outros edifícios, a casa*”³. A definição não foi imediata e nem foi resolvida nos primeiros traços. Sua escolha recaiu sobre um “tipo”, presente em

² ZEIN, Ruth Verde. Brutalismo, escola paulista: Entre o ser ou não ser. Arqtexto 2, p.24. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_2/2_Ruth.pdf. Acesso em: 10/07/2010.

³ ZEIN, Ruth Verde, loc. cit.

vários temas e consagrado, sobretudo nos projetos das residências individuais, o maior núcleo de experimentações dos arquitetos da denominada “Escola Paulista”.

A caixa de formato quadrangular caracteriza-se por um volume maior e independente, essência do abrigo de outro volume menor, independente e responsável pelo programa funcional do Museu, porém não dispensando em nenhum momento, suas relações de dependência, como se os mesmos “*evoluíssem um do outro*”⁴.

Embora sua relação com o exterior se apresente inicialmente formal, não se pode afirmar que a mesma tenha sido seu mote. Sua implantação, mais que uma determinação técnica, apresenta inicialmente uma proximidade, um vínculo com a vocação do esporte local, das primeiras manifestações desta cultura. Este procedimento de projeto vincula-se à percepção do local e o respeito a uma determinada característica local já consolidada.

⁴ ZEIN, Ruth Verde, loc. cit.

Outro fator determinante para a inserção do edifício foi definido também pela *situação geográfica*⁵. Sua relação satisfatória em relação à orientação e insolação justificou a criação, não só de seus elementos de composição dos espaços, mas sim dos elementos de arquitetura protagonistas de quase todos seus projetos, de temáticas variadas, desde sua formação acadêmica em 1960.

Apesar da forma vincular-se ao tipo descrito, o Museu do Surf não é um edifício neutro e introvertido, pois estabelece uma relação direta com a natureza circundante, por meio de seus planos transparentes, que ampliam suas dimensões virtualmente em direção ao local em que a cultura materializa-se: o mar.

Dotado de fluidez espacial horizontal, o tipo permitiu a liberdade para a criação dos elementos de composição em seu interior adequado ao tema, seja pelo espaço expositivo ou pelas compartimentações necessárias ao seu funcionamento. Mesmo sendo a centralidade espacial a

característica dos projetos de Ohtake, a singularidade do Museu do Surf e a adequação ao tema comparecem, sobretudo, com a formulação do piso ondulado, diferenciando-o dos espaços expositivos dos museus dos anos 50 e 60 que preconizavam a neutralidade, como característica fundamental para o abrigo dos artefatos culturais.

A dimensão estética não predominou sobre a dimensão tecnológica, pois as mudanças estruturais alteraram os primeiros traços, impondo modificações nos portais que, além de perderem sua desejada espessura, herdaram um apoio vertical nas extremidades, desviando da proximidade ao desenho do Ginásio de Itanhaém de Artigas, possível referência tipológica.

O plano transparente da face leste contrapõe-se ao plano maciço da face oeste, enquanto que nos portais observa-se a predominância da massa, repousando sobre o solo, enquanto a curva, o tangencia. Ao mesmo tempo

⁵ ZEIN, Ruth Verde, loc. cit..

em que busca a liberdade do solo, evidencia mais a sua aderência.

Considerando o tipo adotado, as elevações não podem ser entendidas como entidades superficiais tão pouco bidimensionais. Os espaços de transição proporcionados pelo avanço do plano horizontal e a inserção de elementos permanentes em sua arquitetura, caracterizam-se por limites volumétricos, fronteiras entre cultura e natureza.

Embora alguns olhares sobre sua obra sugiram uma aproximação referencial à obra de Oscar Niemeyer, pode-se concluir que, mesmo sendo o projeto do Parque Urbano As Ondas - Santos 21 um recorte limitado, verificam-se na obra de Ruy Ohtake uma inclinação conceitual e formal de cunho acadêmico e, conseqüentemente, uma proximidade maior ao mestre Vilanova Artigas, baseado nos procedimentos de projeto analisados e descritos.

A singularidade do edifício, sua composição baseada em um volume prismático como abrigo do volume

contentor do programa, e sua inserção geográfica no sítio, são alguns procedimentos que comprovam a sua permanência dentro das premissas de sua escola de formação, a FAUUSP, sem deixar de lado a busca constante por novas experimentações.

A casa como modelo ordenador para a criação de projetos de outras temáticas, possibilitou a analogia entre os procedimentos projetuais do Parque Urbano e o Museu do Surf.

Entre as alterações, algumas apresentam neutralidade em relação ao conceito inicial de projeto. A inserção dos sanitários acessíveis no espaço interior do museu e a substituição dos painéis metálicos revestidos com placas cimentícias, por blocos de concreto como elementos de vedação, justificam-se. O mesmo não se pode afirmar em relação a disposição final estrutura e a eliminação do piso ondulado do espaço de exposições. Ohtake já afirmava que a escolha dos materiais e a técnica

construtiva, em seu entendimento, devem estar vinculadas ao projeto, desde que não o descaracterize⁶.

Por outro lado, a estrutura, mesmo sendo metálica, atenua a distância entre a ênfase da *verdade construtiva* e a obra contemporânea, na medida em que caminham no sentido à industrialização da construção, aspirações de um momento de radicalidade que marcou profundamente a arquitetura moderna brasileira. A montagem e a execução da estrutura evidenciam a distância da concepção do projeto. Primeiramente pelo desvio observado em relação ao seu conceito de implantação, comparado ao desenho do Ginásio de Itanhaém de Artigas e aos demais que o antecederam. Se a estrutura tornou-se independente das alvenarias, muito que bem, pois vai ao encontro de um dos cinco pontos proclamados por Le Corbusier na definição da arquitetura moderna. Porém, ao rotacionar-se 90 graus, provocou a alteração do desenho do portal proposto, ao tornar-se perpendicular ao mesmo.

⁶ Cadernos Brasileiros de Arquitetura, 1976, p.13.

Para Ohtake (informação pessoal)⁷, a retirada dos pórticos e do piso ondulado foram as alterações em obra mais significativas.

A atitude dos organizadores sobre as propostas autorais de Ruy Ohtake, sequer foram levadas em consideração quando de sua contratação, pois seus projetos mais inusitados, já haviam sido divulgados por meio de periódicos nacionais e internacionais, e suas propostas são, no mínimo, imprevisíveis. Devem-se ao fato de possuírem uma inclinação cultural voltada para o conservadorismo e que, provavelmente não quiseram correr o risco de passar por novas experimentações.

⁷ OHTAKE, Ruy. Informação pessoal sobre desapontamento pela não adequação das obras, em relação ao projeto. Mensagem recebida por llatto@uol.com.br em 03/03/2009, às 16:32 h.

A dissertação, embora necessário, extrapolou em alguns momentos seus limites ao tentar entender o ambiente cultural em que Ohtake desenvolveu sua obra, abarcando por meio dela, a trajetória de modernidade que a arquitetura paulista propunha a partir dos anos de 1960, aqui representada por meio da obra do arquiteto Ruy Ohtake, aproximando-se tanto do objeto arquitetônico, o Museu do Surf, quanto do seu criador.

Quanto ao personagem, o estudo permite a sua recontextualização e o entendimento de suas inflexões pautadas pela ausência e a presença das cores, entre as linhas retas e curvas, entre os apoios pontuais e tangenciais, entre as superfícies claras e escuras, buscando em escalas diferenciadas, novas expressões e novos caminhos para a arquitetura contemporânea brasileira.

Sobre seus procedimentos de projeto, conclui-se que, mesmo por meio de um recorte aparentemente restrito, a pesquisa apontou para as recorrências,

permanências e estratégias projetuais factíveis durante seu processo de projeto sem, no entanto, considerar a leitura apresentada como única e verdadeira, mas sim possível.

Espera-se que a presente dissertação venha a contribuir para o entendimento do processo de projeto, fundamental tanto para a prática, quanto para o ensino da arquitetura contemporânea, por meio da obra de um de seus mais dignos representantes, possuidor de um repertório formal singelo, porém quando cinzelado, revela-se potencialmente criativo, capaz de, por meio de livres associações, criarem uma arquitetura impactante, imprevisível e reconhecível, trazendo em si os traços imanentes da estrutura de sua formação e de sua essência.

“Sou bastante otimista, acredito que não podemos perder a utopia. Arquiteto que perde a utopia perde a chama”.

Ruy Ohtake

SILVA, Vânia.. **A curva e a expressão social**. Revista AU/ entrevista, ano 18, nº 106, jan/2003, p.60.

5.3 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

LIVROS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 2006, 736 p.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Ed. LECH, 1981. 142 p.

BAKER, Geoffrey H. **Le Corbusier, uma análise da forma**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Dos anos 50 aos anos 70: Como se completou o Projeto Moderno na Arquitetura Brasileira**. São Paulo, 2004. 300 p
BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981. 398 p.

BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981. 398 p.

BRUNA, Paulo. Os primeiros arquitetos modernos- habitação social no Brasil. São Paulo: Edusp, 2010. 264 p.

COSTA, Lúcio. **Sobre arquitetura**. Porto Alegre: Uniritter, 2007. 308 p.

CORBUSIER, Le. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

FARIAS, Aguinaldo. **La Arquitectura de Ruy Ohtake**. Madrid: Ed. Celeste, 1997. 252 p.

FARIAS, Aguinaldo; KATINSKY, Julio Roberto; QUEIROZ, Rodrigo. **Ruy Ohtake: Presente!** São Paulo: FAUUSP, 2008. 144p.

FIZ, Simon Marchan. **Contaminaciones figurativas**. Madrid: Alianza Editorial, 1986. 288p.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas**. Lisboa: Edições 70, 2001. 129p.

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

FERRAZ, Marcelo. **Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros**. São Paulo: Ed. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi – 1994. 215p.

GARDNER, Howard. **As artes e o desenvolvimento humano**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

GHIRARDO, Diane. **Arquitetura Contemporânea- Uma história concisa**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002. 304p.

JODÍDIO, Philip. **Novas formas na arquitetura – as arquiteturas dos anos 90**. Colônia: 1997.

KAHN, Louis. **Forma e design**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010. 91 p.

KATSUMATA, Mary. **Cadernos Brasileiros de Arquitetura 1 e 2. Ruy Ohtake: 15 anos de atividade**. São Paulo: Schema Editora Ltda. 44 p.

LAPUERTA, José Maria de. **El croquis projeto y Arquitectura**. Madri: Celeste, 1997.

MALARD, Maria Lucia. **As aparências em arquitetura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. 143 p.

MARTINEZ, Alfonso Corona. **Ensaio sobre o Projeto**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2000. 198 p.

MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo desenho**. Lisboa: Edições 70, 1996. 201p.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e Crítica**. Barcelona: Ed.Gustavo Gili S.A., 2007.

_____. **Arquitetura e Crítica**. Barcelona: Ed.Gustavo Gili S.A., 2007.160 p.

_____. **A Modernidade Superada – arquitetura, arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Ed.Gustavo Gili S.A., 2001. 220 p.

_____. **Depois do Movimento Moderno**. Barcelona: Ed.Gustavo Gili S.A.,2001. 272 p.

_____. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Ed.Gustavo Gili S.A., 2003.

_____. **As Formas do século XX**. Barcelona: Ed.Gustavo Gili S.A., 2002.

OHTAKE, Ricardo; PEDRA, Ligia; PASINATO, Mônica. **Ruy Ohtake arquitetura móveis**. São Paulo: Estúdios R.O. Projetos e edições, 1996. 95p.

OHTAKE, Ruy. et al. **Heliópolis – Um projeto de identidade cultural em conjunto com a comunidade**. São Paulo: Estúdios RO Projetos e edições, 2005. 119 p.

OHTAKE, Ruy. **Ruy Ohtake: 10 anos 1998 – 2008**. São Paulo: J.J. Carol, 2008. 119p.

ROBBINS, Edward. **Why architects draw**. Cambridge: The MIT Press, 1994. 315 p.

SAUSMAREZ, Maurice de. **Desenho Básico: as dinâmicas da forma visual**. Lisboa: Ed. Presença, Lda, 1996. 109 p.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas do Brasil 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 2002. 224 p.

SEGRE, Roberto. **Contemporaneidade da arquitetura brasileira**. São Paulo: Takano, 1999. 208 p.

SEGRE, Roberto. **Edifícios hoteleiros: Ruy Ohtake: Hotel Unique**. São Paulo: C4: Bookstores, 2005. 64p.

SERRA, Geraldo Gomes. **Pesquisa em arquitetura e urbanismo**. São Paulo: Edusp: Mandarin, 2006. 255 p..

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996. 279 p.

PERIÓDICOS:

ANGIOLILLO, Francesca. RUY Ohtake mostra Brasil de hoje na China. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 25 jun. 1999.

CONDÉ NAST TRAVELER. The new 7 wonders of the world 2004. abril 2004.

CONJUNTO recusa mimetização e desafia lógica do mercado. **Revista Projeto Design**, Arco, São Paulo, n.295. set. 2004. p.46-59.

DI MARCO, Anita Regina; ZEIN, Ruth Verde. **A HERANÇA DAS CURVAS**. Revista PROJETO, São Paulo, nº 184, p98. Abril/maio de 1995.

GIOIA, Mario. **ARQUITETURA DEVE PROCURAR SURPRESA**. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 de abril de 2008, Ilustrada, E5.

MACEDO, Luciana. **INOVAÇÕES ARQUITETÔNICAS GERAM POLÊMICA. Folha de São Paulo**, São Paulo, 23/02/2003,urbanismo, C5.

MELENDEZ, A; MOURA,E; SERAPIÃO, F. **Revista Projeto Design**, Arco, São Paulo, n.272. out. 2002. p. 6-9. Entrevista.

_____. EMBLEMÁTICA nau de cobre, concreto e madeira flutua sobre jardim de pedra. **Revista Projeto Design**, Arco, São Paulo, n.272. out. 2002. p.44-55. Arquitetura.

_____. “SE eu me preocupar com a crítica, vou ficar tolhido, fazendo arquitetura de 30 anos atrás”. **Revista Projeto Design**, Arco, São Paulo, n.272. out. 2002. p.6-9. Entrevista.

MOLINA, Camila. **RUY OHTAQUE REVISITA SUA OBRA NA FAU. O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15/09/2008, Visuais Arquitetura. Caderno 2, D5.

M,L. A igreja que renasceu. **Revista Veja São Paulo**, São Paulo. 07 mar. 2001.

MOLINA, Camila. Leveza e lirismo nas linhas de Ruy Ohtake. **O Estado de São Paulo**, São Paulo. 28 jan. 2003.

NAVES, Paulo. Boom comercial muda visual de Brasília. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 15 mar.1998.

OHTAKE, Ruy. A contemporaneidade da Arquitetura. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, jan. 2008. Caderno 2.

OHTAKE, Ruy. Arquitetura na cidade contemporânea. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 set. 1996.

OHTAKE, Ruy. A cidade e a obra. **Revista Ícaro Brasil**. Nov.1998.

PLACA, Márcia. Tomie e os filhos. Arte com grife Ohtake. **Jornal da tarde**, São Paulo. 30 set. 2007.

SABAAG, Haifa. Ruy Ohtake Flor de concreto. **Revista AU Arquitetura e Urbanismo**, PINI, São Paulo, ano 12, n. 72. jun./jul. 1997.

SILVA, Vânia. A curva e a expressão social. **Revista AU Arquitetura e Urbanismo**, PINI, São Paulo, ano 18, n. 106 dez/jan. 2003. p. 58-60

SMITH, Tony. *SÃO PAULO’S Fancy Hotels Feature Bargain Rates. The New York Times*, 11 fev. 2003. Busines Travel.

WOLF, José. **Uma pedra no caminho**. Depoimentos sobre a Escola Paulista. AU 17: pp. 49 – 60. abril/ maio, 1988.

_____. **A HERANÇA DO ORIENTE.** Revista AU, São Paulo, nº 18, p 62. Junho de 1988.

ZAPPAROLI, Alecsandra. **CORES, CURVAS E CONCRETO. Veja São Paulo**, São Paulo, 27/07/2005. PERFIL.

MONOGRAFIAS:

PETRIK, Andy, et al. **Arquitetura após Brasília.** IAB/RJ. Rio de Janeiro, 1978. 357 p.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. **Histórias e Memórias de um arquiteto. A breve trajetória de Carlos Barjas Millan.** 6.º Seminário Docomomo do Brasil. Niterói, 16 a 19 de nov. de 2005. Disponível em: www.docomomo.org.br, em 30/05/2008.

FERNANDES, Fernanda. **Síntese das Artes e cultura urbana. Relações entre arte, arquitetura e cidade**

_____. **A síntese das artes e a moderna arquitetura brasileira dos anos 1950.** < Disponível em <www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/FernandaFernandes.pdf. acessado em 10/01/2011>

NEIVA, Simone; RIGH, Roberto. **A importância da cultura na construção do espaço urbano no Japão.** Revista Pós, v.15, nº 24. São Paulo: Fauusp, v.1 (1990 -)

FERSTEIN, Eliane; CASTRO, Jorge; SILVA, Sandra Monarcha Souza. **II Inquérito Nacional de Arquitetura.** IAB/RJ. Rio de Janeiro, 1982. 182 p.

ZEIN, Ruth Verde. **Brutalismo, escola paulista: Entre o ser ou não ser.**

Arqtextos 2.

Disponível

em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_2/2_Ruth.pdf. Acesso em: 10/07/2010.

TESES E DISSERTAÇÕES:

ALMEIDA, Marília de Sant'anna. **O Desenho do Arquiteto.** São Paulo, 1984. 134 p.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura), FAUUSP.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Dos anos 50 aos anos 70: Como se completou o Projeto Moderno na Arquitetura Brasileira.** São Paulo, 2004. 300 p. Tese (Doutorado em Arquitetura), FAUUSP.

_____. **Arquitetura contemporânea após Brasília: Discurso: prática e pensamento.** São Paulo, 1999. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), FAUUSP.

GONÇALVES, Marly de Menezes. **O Desenho de Arquitetura no tempo.** São Paulo, 2000. 65p.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura), FAUUSP.

GONÇALVES, Rogério Bessa. **Arquitetura dos imigrantes japoneses em Registro.** São Paulo, 2004. 300 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), FAUUSP.

MARGOTTO, Luciano Soares. **A arquitetura de Álvaro Siza.** São Paulo, 2001. 207 p.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura), FAUUSP

MATERA, Sérgio. **Carlos Millan, um estudo sobre a produção em arquitetura.** São Paulo, 2005. 440p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), FAUUSP.

PERRONE, Rafael Antonio Cunha. **Desenho como signo da arquitetura.** São Paulo, 1993. 3v. Tese (Doutorado em arquitetura), FAUUSP.

QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. **O Desenho de um processo.** São Paulo, 2003. 309 p. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas), ECAUSP.

SILVA, Helena Aparecida Ayoub. **Abrahão Sanovicz: o projeto como pesquisa.** São Paulo, 2004. 610 p. Tese (Doutorado em Arquitetura) FAUUSP.

SILVA, Helena Aparecida Ayoub. **Conceitos, processos e métodos presentes na elaboração do projeto de arquitetura.** São Paulo, 2004. 180 p.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura) FAUUSP.

ZEIN, Ruth Verde. **A arquitetura da Escola Paulista Brutalista, 1953-1973.** São Paulo e Porto Alegre, 2005. 358p. Tese ((doutorado em arquitetura). FAUFRGS.

ENTREVISTAS:

Entrevista concedida por Ruy Ohtake em 26/03/2008 e 05/05/2008. São Paulo.