

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO



Bruno Bonesso Vitorino

Arquitetura como reflexão infinita:
Os projetos de Oscar Niemeyer para o auditório do parque Ibirapuera.

São Paulo
2022

BRUNO BONESSO VITORINO

**Arquitetura como reflexão infinita:
Os projetos de Oscar Niemeyer para o auditório do parque Ibirapuera.**

Versão Corrigida
EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À
VERSÃO ORIGINAL, SOB RESPONSABILIDADE DO(A)
AUTOR(A) E ANUÊNCIA DO (A) ORIENTADOR(A).
A versão original, em formato digital, ficará arqui-
vada na Biblioteca da Faculdade.
São Paulo, 02 de fevereiro de 2023

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Da
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de São Paulo para a obtenção do Título de Doutor.

Área de Concentração: Projeto de Arquitetura

Linha de pesquisa: Arquitetura, Teoria e Método

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Cristiano Queiroz

São Paulo

2022

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.

Assinatura:

brvitorino@usp.br

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Vitorino, Bruno Bonesso

Arquitetura como reflexão infinita: os projetos de Oscar Niemeyer para o auditório do parque Ibirapuera. / Bruno Bonesso Vitorino; orientador Rodrigo Cristiano Queiroz.

São Paulo, 2022.

691p.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Projeto da Arquitetura.

1. Oscar Niemeyer. 2. Parque Ibirapuera. 3. Auditório. I. Queiroz, Rodrigo Cristiano, orient. II. Título,

Elaborada eletronicamente através do formulário disponível em: [Ficha Catalográfica \(usp.br\)](#)

Nome: Vitorino, Bruno Bonesso

Título: Arquitetura como reflexão infinita: os projetos de Oscar Niemeyer para o auditório do parque Ibirapuera.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de Doutor.

Aprovado em 8 de dezembro de 2022.

Banca Examinadora

Prof. Dr^a. Anne Marie Sumner
Instituição: Universidade Presbiteriana Mackenzie
Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Fernando Guillermo Vázquez Ramos
Instituição: Universidade São Judas Tadeu
Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Luciano Margotto Soares
Instituição: Universidade Presbiteriana Mackenzie
Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Rafael Antonio Cunha Perrone
Instituição: Universidade de São Paulo
Julgamento: Aprovado

para Ana, Carol e Silvio.

Agradecimentos

Acredito ser este o trecho mais importante do trabalho, distante de hipocrisia, afirmo que jamais chegaria ao atual resultado sem a colaboração das pessoas mencionadas, às quais nutro especial gratidão. O elenco de colaboradores é citado em ordem cronológica, conforme as contribuições ocorreram, durante o processo. Todos possuem espírito altruísta, compreendem a importância da pesquisa e ajudaram espontaneamente. Gestos amigáveis que estimularam o desenvolvimento do trabalho. Muito mais significativo do que o resultado aqui apresentado, foi a possibilidade de encontrar, conhecer e conversar com estas pessoas incríveis!

Ao optar por aludir as pessoas pelo critério do transcorrer do tempo, devo retomar a pessoa que me direcionou à pós-graduação, a professora *Eunice Abascal* que me ensinou a importância da história da arquitetura. Seguida pela professora *Maria Assunção Ribeiro Franco*, que me acolheu na FAU Maranhão em 2003, como aluno especial, e ampliou meu horizonte. Destaco com carinho a professora *Mônica Junqueira de Camargo* pela orientação durante o mestrado (2005-2008) e pela ajuda no exame de qualificação, indicando movimentos necessários.

Quero salientar a contribuição dos professores *Carlos Faggin*, *Helena Ayoub* e *Rafael Perrone*, os quais foram fundamentais para a criação e desenvolvimento do projeto de pesquisa durante as aulas das disciplinas *Pesquisa em Projeto de Arquitetura I e II*, cursadas em 2015 na FAU-Maranhão.

Ao editor *Fernando Serapião* pelas conversas e informações concedidas sobre os projetos e os arquitetos envolvidos nos processos das diversas versões. O editor desenvolveu uma pesquisa, publicada em artigo da revista "Projeto" que serviu como base inicial para este trabalho.

Ao meu colega de docência, o arquiteto *Marciel Peinado*, por me indicar da sua turma, aqueles que possuíam alguma relação com Niemeyer.

Ao arquiteto *Walter Makholh*, pelo bate-papo sobre sua colaboração com Oscar.

À *Nina Tsukumo* por intermediar minhas intenções com o arquiteto *Hélio Pasta*.

À *Pedro Mendes da Rocha* que me apresentou *Carlos Ricardo Niemeyer*, responsável pela Fundação Oscar Niemeyer, a qual me cedeu as fotografias do acervo do arquiteto.

Ao grande arquiteto *Eduardo Gurian*, pelo papo sobre os caminhos da pesquisa e pela dica dos acervos dos jornais Folha e Estadão.

À *Evelise Grunow*, jornalista da Revista Projeto Design, e *Livia Esteves*, diretora da Cobogó Relações Públicas, por possibilitarem o acesso ao acervo da *Arco Editorial*;

À professora *Marta Bogéa*, pelos comentários sobre o ensaio apresentado como trabalho de sua disciplina, ao arquiteto e professor português *Jorge Figueira*, pelo diálogo sobre o partido arquitetônico ou *opção arquitetónica*.

Ao Professor *Carlos Lemos*, pela conversa telefônica, quando me contou sua experiência no desenvolvimento do projeto para o parque.

Ao grupo de Pesquisa *Figueiredo Ferraz Estrutura e Arquitetura*, liderado pelo Perrone na FAU-Mackenzie. Por me aceitarem como companheiro durante as pesquisas nos acervos públicos. À arquiteta *Maíra Baltrusch*, por me apresentar o grupo e me convidar para as visitas.

Ao arquiteto, professor e fotógrafo *Rafael Patrick Schmidt* ([@rafschmidt](#)), pelas imagens das pranchas contidas no arquivo do DEPAVE e a *André Lisboa Freire de Araújo* pelo auxílio às pesquisas e fotos no acervo referido;

À toda equipe o Arquivo Histórico Municipal Washington Luís, em especial à *Tomico Murata* pela ajuda na busca dos projetos para o teatro do IV centenário, a *Fábio* pelas fotografias e principalmente à *Maria Veralúcia Pina* por sua dedicação em receber e auxiliar os pesquisadores.

Outra disciplina de fundamental importância foi a de metodologia científica, AUH-5700 capitaneada pelo excepcional e divertidíssimo, *Júlio Katinsky* que ajudou com suas palavras, textos e principalmente por alimentar o acervo da FAU-USP com diversos desenhos do objeto de estudo. Ao lado deste, *Luiz Munari* que enriqueceu o debate através de nossas conversas informais durante os intervalos das aulas. *Artur Rozestraten* foi igualmente importante, por apontar diversas possibilidades e caminhos para a pesquisa, ademais me apresentou sua orientanda *Juliana Eiko Hiroki*. Jú, responsável

por uma dissertação singular sobre Niemeyer, derivada de sua iniciação científica, indicou-me Gilberto Antunes, o Maquetista!

Luciana Pasta, neta do arquiteto, foi meu primeiro contato com a família, na busca do acervo de trabalhos. Ela me direcionou para *Murilo Pasta*, o cineasta filho de Hélio. Esse por sua vez indicou-me *Olegário Vasconcelos* ([@amstudio_arg](#)). Oléga, amigo de infância de Murilo, estava com o acervo do Pasta. Sem restrições, me forneceu todos os documentos que possuía, com espírito altruísta ofereceu-se para colaborar naquilo que fosse necessário.

Ao professor *Milton Braga*, pelo bate-papo e pelo fornecimento dos arquivos digitais dos projetos que o MMBB desenvolveu com os Hélios, *Pasta e Penteados*.

Roberto Montenegro é bisneto do arquiteto Eduardo Kneese de Mello, Beto colaborou com animadas conversas e acesso ao seu acervo pessoal, como o caderno do anteprojeto para o Parque do Ibirapuera de 1952.

Gilberto Antunes, o maquetista, e *Raul Farias*, o aprendiz, que receberam meu orientador e a mim na oficina que auxiliou Oscar a produzir sua arquitetura por mais de quarenta anos. Eles nos proporcionaram um dia agradabilíssimo pela companhia e pelo papo recheado de lembranças da convivência de Antunes com Oscar. Além das conversas, a dupla nos apresentou maquetes, técnicas de modelagem e equipamentos específicos para a criação dos exemplares. Tivemos o privilégio, de vê-los em ação, criando um molde em resina para um trabalho em desenvolvimento. Entretanto, o auge da visita foi quando nos mostraram inúmeros desenhos originais de Niemeyer, croquis elaborados, ora no escritório, ora na própria oficina, para a confecção das maquetes. O passeio terminou numa padaria da Tijuca que serviu café, bolo de aipim e uma prosa com o designer *Caíque Niemeyer*, bisneto do arquiteto.

Gilberto, ainda me encaminhou inúmeras fotos das diversas versões de maquetes que fez para o auditório do Ibirapuera, além de me presentear com um modelo da escultura “Mão Sangrando”, construída no Memorial da América Latina.

À *Rolando Figueiredo* ([@oscarniemeyerworks](#)), pela troca de ideias, pelas fotos cedidas e por manter um trabalho sério dedicado à memória do arquiteto nas redes sociais.

Aos fotógrafos que gentilmente cederam seu trabalho para ilustrar esta pesquisa: *Andrés Otero* ([@andresb_otero](#)), *Francisco Saldanha* ([francisco_saldanha_on_Behance](#)), *Gabriel Lacerda* ([@gn.lacerda](#)) *Jomar Bragança* ([@jomarbraganca](#)), *Manuel Sá* ([@omanuella](#)), *Marcílio Gazzinelli* ([@marcilio_gazzinelli](#)), *Nelson Kon* ([@nelsonkonfotografias](#)) e *Pedro Kok* ([@kokpedro](#)).

Ao arquiteto, professor e editor *Ricardo Carranza*. Sem vaidade e com grande generosidade, enviou-me cópias de todo material que possuía a respeito do projeto para o Paço Municipal de São Paulo.

À *Luiz Henrique Giongo*, engenheiro civil de estruturas e parceiro de projetos, pela consultoria sobre os sistemas de sustentação dos prédios analisados neste trabalho.

Pelo mesmo motivo, ao Professor *Yopanan Rebello*, além dos livros escritos, pela generosa explicação sobre o pórtico da Duchesne e de estruturas em arcos.

À *Michelle Alencar*, documentalista de Acervo do MAC-USP, por, obsequiosamente, me mostrar os desenhos de uma das versões do projeto.

À *Elmar* “the legend” *Mastrocola*, pela versão do “Resumo” em língua inglesa

Rodrigo Queiroz, ou Roqueiro, me acompanhou desde o início, com sua admiração e conhecimentos inigualável a respeito do arquiteto gênio, pôde contribuir de maneira singular para o desenvolvimento deste trabalho. O professor ofereceu seu conhecimento sem restrições e, com sua experiência, soube como me ajudar a direcionar o trabalho, afastando rotas desnecessárias. Desde o início, ele sabia como atingir os objetivos e, dotado de praticidade, tentou evitar que eu gastasse energias em vão. Não foi tão efetivo, graças à minha teimosia, porém, depois de concluída cada etapa, eu percebia que ele tinha razão. Roqueiro também me acompanhou ao Rio de Janeiro, quando ganhei uma visita guiada aos arredores do MESP, antes de irmos à oficina do maquetista.

Não posso deixar de mencionar meus sócios *André Dias Dantas* e *Renato Afonso Dalla Marta* pelo incentivo e apoio neste percurso; e ainda, à equipe de arquitetos que trabalhou conosco neste período: *Ana Cláudia Schad*, *Aline Teixeira Pinheiro*, *Bárbara Haline*, *Dimitrius Megalomatidis*, *Fabiano*

Moreira, Gustavo Stecca, Isabella Siqueira, Larissa Ferrão, Leonardo Monfardini, Maitê Bitencourt, Nayara Siqueira, Rafael Pauliquevis, Renan Kolda e Vitória Alves, por cobrirem com excepcional eficiência minhas ausências necessárias. Do time, destaco a colaboração especial de *Thiffani Siani*, na preparação dos desenhos e colagem das bases das maquetas de estudo e de *Victor Júlio Vernaglia* pelas conversas e orientações sobre a modelagem 3d, necessárias para a impressão das maquetes.

“Quando a miséria se multiplica e a esperança foge do coração dos homens... Só a revolução. ON” – Desenho nosso –
Fonte: [Oscar Niemeyer: Em suas próprias palavras | ArchDaily Brasil](#)



Gostaria de expressar minha gratidão à *Oscar Niemeyer*, por todos os registros que deixou, principalmente sobre a sua visão de mundo e a importância das relações humanas para a construção de uma sociedade melhor, livre de misérias.

“Sou otimista que o mundo pode melhorar, mas o ser humano, não! Por isso que a gente tem que se adaptar ao mundo que a gente vive, é rir e chorar o tempo todo, não é? O resto é lutar para o mundo ser melhor, é a preocupação de igualdade, é a vida se fazer mais decente para todos, esse é o que deve ser o pensamento de uma pessoa normal, não é?”

Oscar Niemeyer – A vida é um sopro (MACIEL, 2007 pp. 1:22':29"– 1:22':55")

Resumo

Esta pesquisa versa sobre a metodologia projetual de Oscar Niemeyer para a criação de projetos de auditórios. Para tanto, toma como base os desenhos desenvolvidos para o auditório do parque Ibirapuera em São Paulo. Cinquenta anos e diversas propostas separam o desenho inicial do edifício construído. Para o referido ensaio, são apresentadas as principais regras inerentes à arquitetura de auditórios. Construiu-se também uma linha do tempo com os projetos deste tema desenvolvidos pelo arquiteto. A contextualização do assunto é feita por meio de uma cronologia do parque que culmina no projeto construído de Oscar Niemeyer. A análise das proposições do carioca para o parque serve de apoio para uma avaliação de diversos projetos do arquiteto, que por sua vez sustentam os estudos dos auditórios desenhados para o Ibirapuera. A leitura dessa série de projetos visa demonstrar que Oscar Niemeyer considerava o auditório um dos itens mais nobres do programa de necessidades, portanto, destacava-o através da proposição formal e do posicionamento relativo aos outros edifícios do entorno. O estudo dos edifícios propostos para o Ibirapuera é um recorte da produção de Oscar Niemeyer que indica a tese de que o principal objetivo do arquiteto, ao desenhar auditórios, era o de se distanciar de um projeto funcionalista, do aforismo: a forma reflete a função. Desta forma o autor promove o distanciamento do desenho cada um dos ambientes necessários a um auditório, ou seja, o trinômio foyer, plateia e palco. Ainda que, por vezes, se torne muito difícil dentro de um repertório formal delimitado.

Palavras-chave: Oscar Niemeyer. Parque Ibirapuera. Auditório.

Abstract

This research explores Oscar Niemeyer's methodology design for creating auditorium designs. Therefore, it is based on the designs developed for the auditorium of the Ibirapuera Park in São Paulo. Fifty years and several proposals separate the initial design of the constructed building. For this study, the main rules inherent to the architecture of auditoriums are presented. A timeline with the projects of this theme developed by the architect was also built. The contextualization of the subject is made through a chronology study of the park that culminates in the project built by Oscar Niemeyer. The analysis of the propositions of the professional for the park serves as support for an evaluation of the architect's various projects, which in turn support the studies of the auditoriums designed for Ibirapuera. The reading of this series of projects aims to demonstrate that Oscar Niemeyer considered the auditorium one of the most noble items of the needs program, therefore, he highlighted it through the formal proposition and the positioning relative to other buildings in its surroundings. The study of the buildings proposed for Ibirapuera is an excerpt from Oscar Niemeyer's production that supports the thesis that the architect's main objective, when designing auditoriums, was to distance itself from a functionalist project, from the aphorism: form reflects function. In this way, the author promotes the distancing of the design from each of the environments necessary for an auditorium, that is, the trinomial foyer, audience and stage. Even if, sometimes, it becomes very difficult within a formal limited repertoire.

Keywords: Oscar Niemeyer. Parque Ibirapuera. Auditório.

Siglas

ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas;

AIA – The American Institute of Architects;

AHMWL – Arquivo Histórico Municipal Washington Luís;

CIVCCSP – Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo;

CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo

CONPRESP – Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo;

DEPAVE – Departamento de Parques e Áreas Verdes;

DPH – Departamento de Patrimônio Histórico;

EDIF – Departamento de Edificações;

FGV – Fundação Getulio Vargas;

FON – Fundação Oscar Niemeyer;

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional;

MAC – Museu de Arte Contemporânea;

MAM – Museu de Arte Moderna;

MESP – Ministério de Educação e Saúde Pública;

ONU – Organização das Nações Unidas;

PMSP – Prefeitura do Município de São Paulo;

PBH – Prefeitura de Belo Horizonte;

SVMA – Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente;

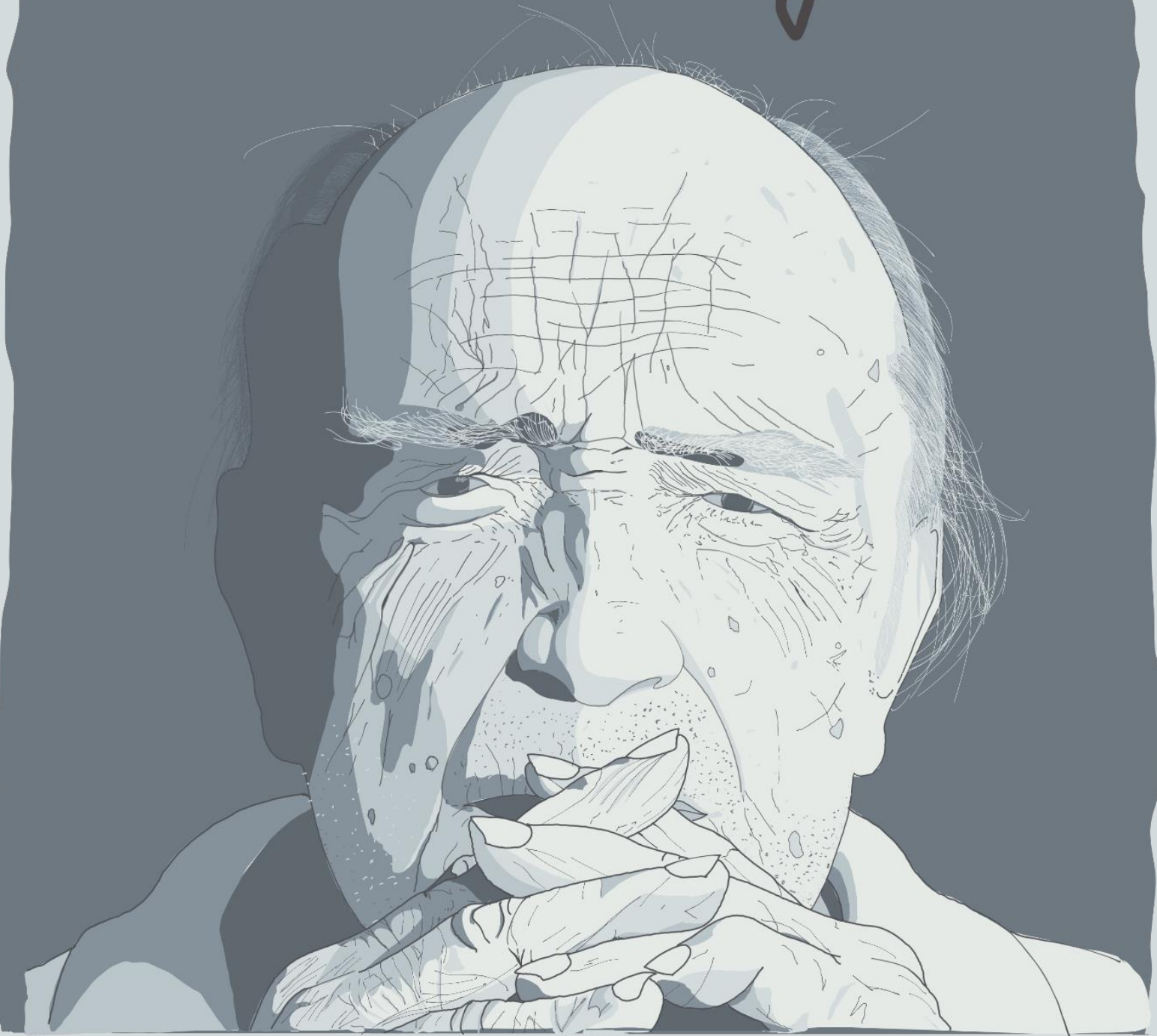
USP – Universidade de São Paulo.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	23
2. OS AUDITÓRIOS DE OSCAR NIEMEYER	29
2.1. JUSTIFICATIVAS PARA SELEÇÃO DOS PROJETOS	29
2.2. OSCAR NIEMEYER E PROJETOS PARA AUDITÓRIOS	50
2.3. FORMA E FUNÇÃO DOS AUDITÓRIOS	94
2.4. CRONOLOGIA DOS AUDITÓRIOS DE OSCAR NIEMEYER	100
3. PARQUE IBIRAPUERA – BREVE CRONOLOGIA	146
4. O IBIRAPUERA E O PROCEDIMENTO PROJETUAL DE OSCAR NIEMEYER	176
4.1. A CHEGADA A SÃO PAULO	176
4.2. A EQUIPE	177
4.3. O PROGRAMA DE NECESSIDADES	187
4.4. OS PROJETOS	190
4.4.1. INTERFERÊNCIAS	190
4.4.2. PRIMEIRO PROJETO	196
4.4.2.1. O Palácio da Agricultura	198
4.4.2.2. O sistema viário	226
4.4.2.3. O acesso	226
4.4.2.4. A marquise	236
4.4.2.5. O planetário e o teatro	238
4.4.2.6. O pavilhão das indústrias	242
4.4.2.7. Os pavilhões das Nações e dos Estados	260
4.4.2.8. O restaurante	272
4.4.3. SEGUNDO PROJETO	321
4.4.3.1. Unidade Arquitetônica	323
4.4.3.2. O Palácio da Agricultura	326
4.4.3.3. A marquise	330
4.4.3.4. O Palácio das Indústrias	337
4.4.3.5. Os Palácios das Nações e dos Estados	343
4.4.3.6. O Palácio das Artes e o Auditório	349
4.4.3.7. O Conjunto Inaugurado	360
4.5. DESVIRTUADO DESDE O COMEÇO.	369
4.6. O PAÇO MUNICIPAL DE SÃO PAULO E AS CONGRUÊNCIAS COM O PARQUE IBIRAPUERA.	375
4.7. OUTRAS OPORTUNIDADES	385
4.7.1. ANO DE 1988 – O TEATRO ARTHUR RUBINSTEIN	385
4.7.2. ANO DE 1993 – O ANEXO DA BIENAL	386
4.7.3. ANO DE 1996 – O PLANO DIRETOR	404
4.7.4. ANO DE 1999 – 2005	408
4.7.5. ANO DE 2007 – O MAC-USP	408
5. OS AUDITÓRIOS PARA O IBIRAPUERA	410
5.1. Anos 1950	417

5.1.1.	VERSÃO 01	417
5.1.2.	VERSÃO 02	423
5.1.3.	VERSÃO 03	431
5.2.	ANO DE 1989	449
5.3.	ANO DE 1995	462
5.4.	ANO DE 1998	475
5.5.	ANO DE 1999	476
5.6.	ANO 2000	483
5.6.1.	VERSÃO 01	483
5.6.2.	VERSÃO 02	490
5.6.3.	VERSÃO 03	493
5.6.4.	VERSÃO 04	494
5.6.5.	VERSÃO 05	497
5.6.6.	VERSÃO 06	502
5.6.7.	VERSÃO 07	511
5.6.8.	VERSÃO 08	514
5.6.9.	VERSÃO 09	515
5.6.10.	VERSÃO 10	518
5.6.11.	VERSÃO 11	520
5.6.12.	VERSÃO 12	521
5.7.	ANO DE 2002	537
5.7.1.	VERSÃO 01	537
5.7.2.	VERSÃO 02	542
5.7.3.	VERSÃO 03	547
5.7.4.	VERSÃO 04	551
5.7.5.	VERSÃO 05	560
5.8.	ANO DE 2004	569
5.9.	A PRAÇA DE ACESSO	575
5.10.	A PRAÇA DE ACESSO: SUGESTÕES	590
5.10.1.	VERSÃO 01	590
5.10.2.	VERSÃO 02	592
5.11.	A SÍNTESE DOS PROJETOS	594
5.11.1.	OS DESENHOS	594
5.11.2.	AS MAQUETES	626
5.11.3.	A FORMA, A FUNÇÃO E O PROGRAMA DE NECESSIDADES	654
6.	REFLEXÕES FINAIS	661
7.	BIBLIOGRAFIA	677

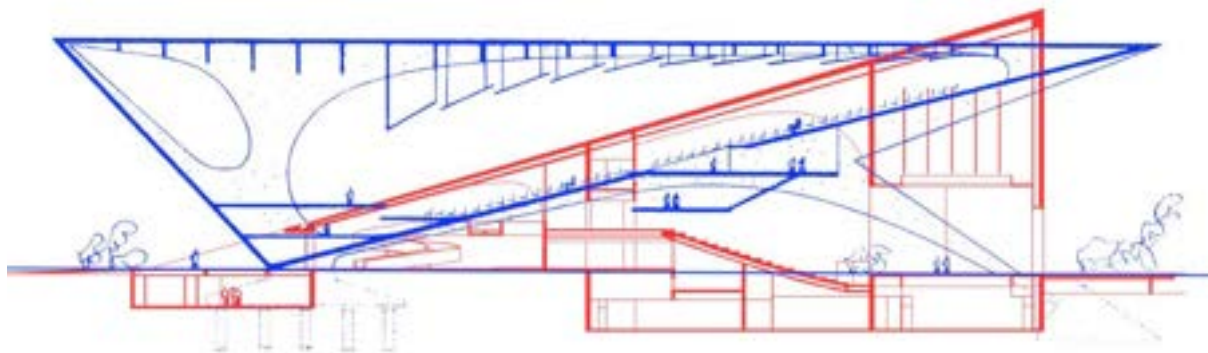
Mundo injusto





1. Introdução

Figura 1-1 – Imagem comparativa das dimensões dos auditórios, em azul a primeira versão de 1952, em vermelho a versão final de 2002, ainda sem a escultura na porta de entrada. Montagem nossa.



O presente estudo concentra-se nos auditórios projetados por Oscar Niemeyer para o parque Ibirapuera em São Paulo. O texto é influenciado pelas palavras do arquiteto e busca um linguajar de fácil assimilação, evitando um vocabulário extremamente técnico carregado de jargões da profissão.

[...] não coloco palavras que não são necessárias. O próprio Drummond disse, uma vez, que escrever é cortar palavras. Eu acho isso, a linguagem deve ser uma linguagem quase oral. O Moravia, por exemplo, dizia que a literatura é boa quando se aproxima da prosa oral. (WOLF, 1987/1988 p. 19)

Os capítulos são extremamente ilustrados, por se considerar que a linguagem primordial da arquitetura é o desenho, o que quer dizer: o meio mais adequado e universal para a transmissão de informações sobre um projeto. Ademais, uma das maneiras de se estudar arquitetura, é através do redesenho das peças gráficas, este movimento permite a apreensão pormenorizada do objeto arquitetônico, além de criar e elucidar questionamentos, contribuindo de maneira enfática para o aprofundamento de conhecimentos específicos a respeito de um projeto.

Desenhos trazem à presença, tornam reais objetos imaginados, aproximam entes distantes, fazem explicativo o desconhecido e o incompreensível. (PERRONE, 1993 p. 24)

Este trabalho pode ser agrupado com aqueles que buscam uma modalidade para a leitura da obra de Oscar Niemeyer, por meio das propostas desenvolvidas pelo profissional para um mesmo projeto. Como afirmou o professor Júlio Katinsky, quando tratou das alternativas estudadas para o Congresso Nacional:

[...] nas quais se poderiam reconhecer dezenas de soluções espaciais e plásticas para o mesmo programa. Todas igualmente válidas se bem que não teriam o mesmo efeito daquela escolhida. [...] depois transformada em obra. (KATINSKY, 2018 p. 15)

Nesta Pesquisa, aborda-se o raciocínio projetual para auditórios e programas derivados. O foco de análise são os edifícios concebidos como forma autónoma, portanto, os prédios com programa de necessidades mais extenso que incluem auditórios inseridos na volumetria principal, foram deixados de lado.

Nos projetos de Oscar Niemeyer, quando existe a criação de um conjunto de edifícios, o arquiteto demonstra uma organização hierárquica entre as peças. Nesses arranjos, o auditório sempre é valorizado. Este ordenamento citado, notabiliza-se, tanto no posicionamento do edifício em relação aos demais, quanto na volumetria do mesmo, sempre invulgar.

O auditório é um ambiente com mais de 2.500 anos de existência (NEUFERT, et al., 2012 p. 476), herança da Grécia clássica, notadamente o teatro. Em geral, é classificado como uma das partes com maior relevância do projeto. Credita-se o mencionado prestígio à capacidade de reunir pessoas, tanto para o deleite, quanto para o aprendizado.

Para apresentação das análises, o conteúdo está dividido e subdividido em frações que tratam, ora de técnica de projeto, ora de história da arquitetura.

O primeiro capítulo tem dois tópicos, o inicial que é preenchido com a definição do termo auditório e sua abrangência, na medida em que sua aplicação foi apropriada por outros usos de caráter semelhante, como o teatro, o cinema, os espaços religiosos, os estádios etc. Depois de definir o objeto a ser estudado, foram elencados certos quesitos mínimos necessários para se arquitetar um auditório. Para tanto, recorreu-se às regras normativas e manuais de projeto. Estes são apresentados apenas como indicações de determinados limites funcionais impostos ao tipo de programa de necessidades. Por isso, o texto, distancia-se de um tratado arquitetônico relativo à criação de auditórios, mas manifesta algumas recomendações funcionais rígidas do assunto que acabam por direcionar a forma final do prédio.

As diretrizes operacionais do programa de necessidades poderiam cercear a liberdade criativa do arquiteto. No entanto, Oscar Niemeyer sempre garantiu a eficiência do projeto, sem se restringir a formas extremamente funcionalistas. O tópico final do capítulo é dotado de uma linha do tempo, preenchida com auditórios e edifícios correlatos desenhados pelo arquiteto.

O intuito deste início é mencionar as principais condicionantes e determinantes do objeto, seguidas da multiplicidade de soluções que o arquiteto concebeu durante sua carreira. Exibindo assim, sua excepcional capacidade de modificar a forma arquitetônica que contém um programa de necessidades relativamente intransigente. Buscou-se a totalidade dos projetos desta temática, no entanto, sabe-se que a tarefa é ingloriosa, pois certamente existem omissões.

A continuidade do texto mira o tema principal da pesquisa, os auditórios para o parque. Para tanto, julgou-se necessário, apresentar uma breve cronologia do Ibirapuera. Todavia, antes dos marcos temporais, iniciou-se com a definição do nome do lugar. Palavra que é proveniente do vocabulário

indígena, empregado naturalmente na isolada vila de São Paulo do período colonial. Nesta porção do trabalho, exhibe-se a origem da delimitação da área, a legislação relevante e as diversas alternativas imaginadas, ao longo dos anos, para a ocupação daquele território.

Essa mostra de projetos para o parque já foi, competentemente, realizada por outras pesquisas. Então, a fim de evitar uma mera repetição de informações, os diversos planos foram redesenhados e inseridos na base cartográfica ou fotografia aérea da época. Esse tipo de montagem é útil para compreensão do contexto urbano de cada projeto, ainda que a análise minuciosa não tenha sido elaborada, pois seria um desvio do foco deste trabalho.

A série de planos termina com a configuração definida para os festejos do IV centenário da cidade de São Paulo. As considerações a respeito dos projetos de Oscar Niemeyer estão no capítulo subsequente.

Antes de analisar os trabalhos de Oscar Niemeyer e equipe para o parque, optou-se por montar um pequeno resumo introdutório. O capítulo começa com os primeiros trabalhos do arquiteto em solo paulista e logo apresenta os membros do quadro de arquitetos que auxiliou o líder carioca.

A fração destinada à apresentação do primeiro anteprojeto é utilizada também, para determinar relações entre o que estava sendo proposto e a carreira do arquiteto como um todo. Essa associação comparativa é realizada, principalmente, pelo viés estrutural da forma. De modo a valorizar a fusão entre arquitetura e estrutura, declarada pelo autor. Vertente que passou a ser seguida com mais afinco, a partir da autocrítica da sua produção. Este tema foi exibido pelo arquiteto em seu conhecido texto “Depoimento”:

[...] Neste sentido passaram a me interessar as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as conveniências de unidade e harmonia entre os edifícios e, ainda, que estes não mais se exprimam por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original. (NIEMEYER, 1958 p. 5)

O citado trecho é, somente, um exemplo da produção textual do arquiteto. Os escritos do profissional, também servem de fonte para compreender seu raciocínio como projetista, notadamente a série publicada na revista “Módulo”, pois abrange um período de intensa produção, momento em que inventava os edifícios da capital federal. Além de transparecerem outros valores, como as convicções de caráter. Talvez, por ser constantemente questionado e por estar envolvido em trabalhos de grande magnitude, Oscar Niemeyer tinha o hábito de justificar seus projetos através da imprensa. Costume que permaneceu mesmo depois do fim de sua revista “Módulo”.

Os registros textuais de seu raciocínio são riquíssimas fontes para a compreensão de sua obra arquitetônica, notadamente a “explicação necessária” presente em seus projetos. Essa justificativa é declarada pelo profissional como a parte final de sua metodologia de projeto.

Terminados os desenhos e cortes, começo a escrever o texto explicativo. É a minha prova dos nove, pois se não encontro argumentos para explicar o projeto, é natural que eu o reveja, pois lhe falta alguma coisa importante. E nessa explicação só me sinto satisfeito quando vejo que um elemento novo foi incorporado ao projeto, que ele não é vulgar nem repetitivo, que é fácil defendê-lo com o entusiasmo que um bom exemplo de arquitetura permite. (NIEMEYER, 1980)

O principal objetivo dessa parte do texto da pesquisa é o de apresentar a grande variedade de sistemas estruturais e resultados formais adotados pelo arquiteto ao longo de sua longa carreira. O trecho é uma visão geral que contribui para a análise das propostas desenvolvidas para o auditório do parque.

Como prosseguimento, o assunto passa a ser o projeto construído e inaugurado em 1954, parte em que são destacadas suas virtudes. Com o andamento da redação, logo, são evidenciadas as interferências e alterações que os edifícios sofreram. Intervenções que de imediato desfiguraram as feições imaginadas pelo arquiteto. Com o tempo, associadas ao mau uso dos prédios do parque e des-caso com sua conservação, o parque tornou-se mais um retrato da realidade brasileira que abandona seu patrimônio.

Naquele período inicial dos anos 1950, Oscar Niemeyer foi convidado a projetar a sede da prefeitura da capital paulista, que por estar na mesma fase criativa do artista, apresenta diversas similaridades com os prédios planejados para o parque, essas características são comentadas num subitem do capítulo destinado a este projeto.

O desfecho desta parte é dedicado a apresentar os demais projetos que o arquiteto criou para o parque e seus edifícios, intervenções na arquitetura original e novas construções, décadas depois da proposta primitiva. Em 1996 o autor chegou a criar um plano diretor para o lugar.

O trecho em sequência discorre sobre os auditórios idealizados para o parque. Fala-se do objeto delineado e dos parceiros de projeto convidados. As versões são apresentadas em ordem cronológica. Procurou-se destacar os pontos mais relevantes de cada proposição e as principais incitações do artista. Neste universo, notou-se uma predileção por formas básicas, com poucas exceções.

A abordagem desse panorama suscita a consideração de que o maior objetivo de Oscar Niemeyer, em se tratando de auditórios, era o de criar formas admiráveis que não denotassem as funções dos espaços internos, condição desafiadora, dada a rigidez do programa de necessidades, composto basicamente por três itens: Vestíbulo ou antessala, comumente chamado pelo termo em francês “foyer”; plateia, que é o ambiente onde ficam os espectadores, frequentemente com planta trapezoidal; e palco, lugar do ponto focal da plateia, geralmente com planta retangular. Podendo ter espaços de apoio, como as coxias.

Ao se levar em conta que o palco é indissociável da plateia, excluindo-se a modalidade de teatro experimental, resta somente a liberdade para posicionar foyer, ora antes da plateia, ora sob a

plateia, eventualmente sobre a plateia, e, não raro, nas costas do palco ou sob o palco. Portanto, são poucas opções de variação, condição que poderia reduzir os resultados formais do tema. Especialmente, porque o auditório é um tipo de projeto que está sujeito à diversas regras específicas relativas à visibilidade dos usuários, que determinam tanto a altura das poltronas, como suas distâncias em relação ao palco, propagação, reflexão e absorção das ondas sonoras, espaços mínimos para a circulação de grande quantidade de pessoas, iluminação do palco etc. A grande quantidade de exigências pode cercear a liberdade criativa do profissional, particularmente, se o mesmo se prender às diretrizes funcionais.

Não obstante, Oscar Niemeyer, jamais se limitaria por esse tipo de regras, ele sempre contestou o exagero funcionalista no contexto arquitetônico, despropósito que ceifa a expressão artística.

[...] outros insistiam na importância do conteúdo, que exterior deveria religiosamente refletir, como se interior e exterior não fossem coisa única e juntos devessem nascer e se completar. Na verdade, a preocupação de contestar os requintes da arquitetura existente tudo comandava e isso criou as limitações de um funcionalismo exacerbado e a falsa pureza arquitetural. (NIEMEYER, 1984)

O posicionamento excessivamente ligado a função, no contexto do projeto de um auditório, resulta na criação de linhas que denunciam claramente os usos internos. Condição antagônica à arquitetura de Oscar Niemeyer, que produziu amígdalas volumétricas extraordinárias para o nobre programa de necessidades, sem comprometer sua utilização. Julga-se que o maior objetivo do arquiteto, nos projetos de auditórios, era o de apresentar edifícios sublimes, cujos contornos não denunciasses os itens que compõem programa de necessidades

A ponderação do propósito das linhas que escondem o uso, decorre da análise da produção do arquiteto. Conceito introduzido por um programa correlato que é a fascinante igreja da Pampulha, totalmente fora dos padrões usuais, tanto que demorou para ser aceita pelas autoridades religiosas.

Tratando-se de auditórios convencionais, o primeiro projeto encontrado foi o do Teatro de Belo Horizonte, cuja forma, apesar de suas peculiaridades, é exacerbadamente funcionalista, isto é, lê-se claramente as divisões dos usos internos. Na encomenda seguinte, os auditórios para o Ministério de Educação e Saúde Pública, o autor se afasta consideravelmente do tradicionalismo e apresenta um desenho de aspecto distinto, no qual não é possível determinar a distribuição do programa de necessidades, sobretudo porque são dois auditórios sobrepostos. Apesar de não construído, o resultado conceitual é atingido.

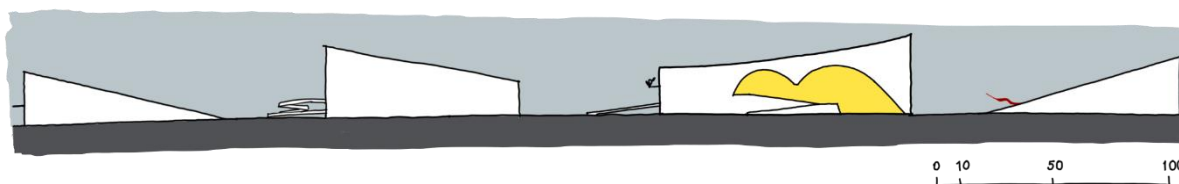
Geralmente, o arquiteto conquista seu intuito, através da criação de um contorno único, representado no corte longitudinal da edificação, linha que envolve os três elementos do programa de necessidades. Os argumentos para sustentar essa leitura, são apresentados ao longo do texto, por

meio da análise das diversas propostas definidas por Oscar Niemeyer para o auditório do parque Ibirapuera.

Os projetos mostrados pelo arquiteto, exceto a versão de 1989 que é precisa, possuem algumas variações. As opções referem-se às possibilidades de contornos do edifício, ou posicionamentos na implantação, ou a dimensões e adereços como marquises, bilheterias e esculturas. O interessante é acompanhar o desenvolvimento do objeto e as diversas alternativas possíveis para um mesmo elemento, todas válidas. Geralmente, as variantes foram geradas reduzindo-se as dimensões do prédio, evidentemente, para reduzir o custo de construção.

Depois dos anos 1950, todos os desenhos apresentados pelo arquiteto, propunham a entrada do auditório voltada para a cúpula. Nos anos 2000, a colocação se manteve, o acesso do prédio se daria pela praça de entrada do parque, posicionada entre o auditório e a oca. É interessante notar a transformação dos desenhos, ideia inicial promovia uma empena vertical no acesso, contudo, aos poucos, a cada nova empreitada, o edifício foi sendo transformado até que ela foi levada para o lado oposto, como fundo da cena. Essa leitura indica que Oscar Niemeyer, no anseio de não transparecer o uso interno pelo lado de fora do edifício, tentou fazer um palco com pé-direito baixo, mas notou que não era tão interessante, sob o ponto de vista funcional. Todas as nuances são apresentadas ao longo deste texto.

Figura 1-2 – Imagem comparativa de opções elaboradas nos anos 2000. – Desenho nosso.



O capítulo, *Reflexões finais*, encerra o discurso a respeito do assunto. No trecho derradeiro são realçadas as características da metodologia projetual adotada por Oscar Niemeyer, no desenvolvimento de desenhos para auditórios, dotado de seu propósito de negar a obviedade programática ao propor formas invulgares destacando o uso extraordinário no contexto em que se insere.

2. Os auditórios de Oscar Niemeyer

2.1. Justificativas para seleção dos projetos

De início, a fim de esclarecer a escolha dos projetos, julgou-se necessária uma breve explicação sobre o auditório como função, assim como os programas de necessidades correlacionados que formam o conjunto aqui apresentado.

A raiz da palavra, “*audi-*”, originou-se no latim, deriva de “*audire*” que significa ouvir. Ainda no idioma original, esse radical primário, possibilitou a formação de diversas outras palavras como, por exemplo, “*audientia*” e “*auditorium*” (CUNHA, 2010 p. 69), as quais significam, respectivamente, audiência e auditório, no idioma português.

O dicionário descreve “auditório” como: “*s.m. 1. Conjunto de pessoas que ouvem um discurso, um concerto etc. 2. Lugar apropriado para audições.*” (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2008 p. 179)

Portanto, o auditório é um ambiente cuja função é promover, para um grupo de pessoas, a audição de algo. A rigor, é plausível considerar que qualquer espaço organizado para atender o interesse de um conjunto de pessoas por um orador, seja classificado um auditório.

Orador é aquele que fala em público e o radical da palavra vem de “oração”, do latim “*oratio*” (CUNHA, 2010 p. 463), logo, por aproximação, conclui-se que uma igreja é, também, um auditório. Da mesma maneira, uma sala de aula tem as características conceituais para ser considerada como um auditório. Ainda seguindo a linha da oração, do culto, da reza, foi incluído no presente levantamento as capelas, apesar das pequenas dimensões, além das mesquitas imaginadas pelo arquiteto.

O *Dicionário da Arquitetura Brasileira* confirma esta interpretação, expandido as possibilidades para além dos ouvidos:

AUDITÓRIO – Programa de arquitetura que compreende os recintos ou locais de reunião próprios para palestras, aulas ou pequenas apresentações cênicas ou musicais. (CORONA, et al., 2017 p. 59)

Apesar da origem relacionada à audição, outros usos se apropriaram das características do espaço para diferentes funções. O teatro, não experimental, tem os mesmos atributos e ainda um apreço pela visão, ou seja, a plateia deve ver e ouvir a encenação. Diferentemente de uma sala de concertos, onde não se faz necessária a visualização de todos os músicos da orquestra, ou de todos os cantores do coral, para o deleite da sinfonia. O primordial é que as notas cheguem aos tímpanos. Contudo, embora a gênese da palavra seja visceralmente relacionada à audição, o bom auditório promove a visão do palco a todos os espectadores, os quais, também devem estar acomodados confortavelmente. Essa é a base do trinômio: ver, ouvir e sentar-se, condição basilar para a apreciação das artes performáticas, já que estes três termos se relacionam, fisicamente, entre si. (IZENOUR, 1996 p. XXXI)

Por isso, a preocupação dos arquitetos com a curva de visibilidade, que frequentemente é definida graficamente, dada a preferência dos profissionais pelo desenho, mas que também pode ser determinada matematicamente, através de equações que consideram distâncias e alturas relativas ao palco e ao olhar do espectador:

Figura 2-1 – Corte genérico de uma plateia mostrando ângulos de visão e altura dos olhos – desenho nosso – fontes: (Associação Brasileira de Normas Técnicas, 2015 p. 25); (LEITERMANN, 2017 p. 200); (AIA - American Institute of Architects, 2008 p. 283), (PICARD, 2003 p. 372).

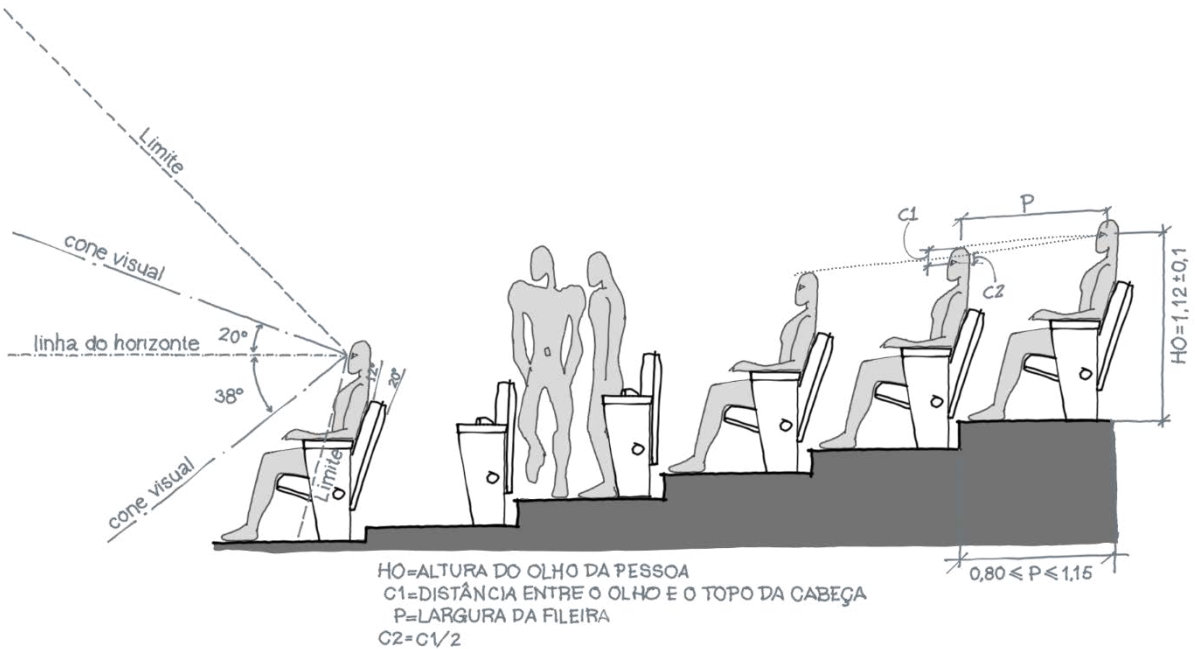


Figura 2-2 – Esquema do ângulo de visão em planta – desenho nosso – fonte: (Associação Brasileira de Normas Técnicas, 2015 p. 26).

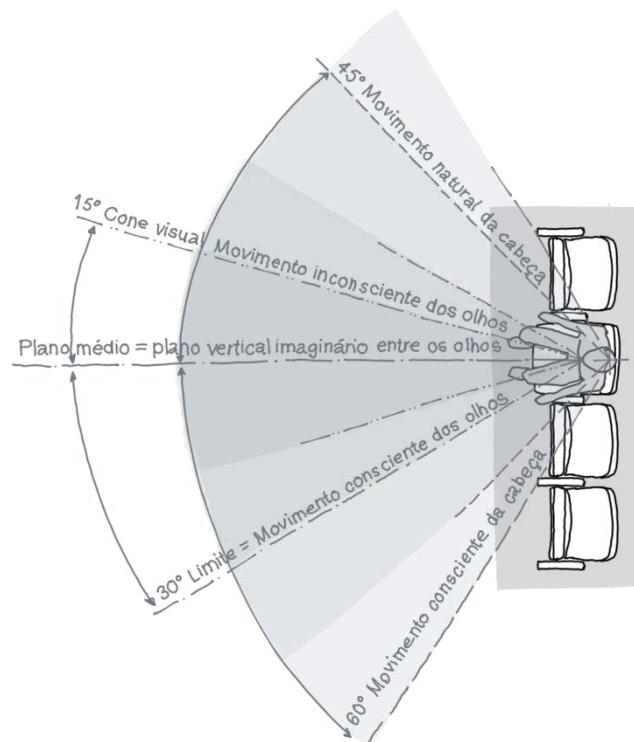


Figura 2-3 – Possíveis disposições de poltronas num auditório – desenho nosso – fonte: (LEITERMANN, 2017 p. 207 e 209); (IZENOUR, 1996 p. 4), (PICARD, 2003 p. 372).

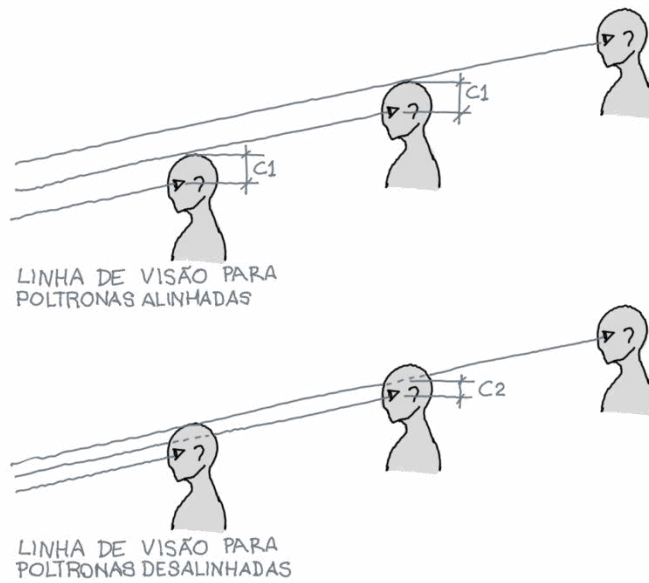
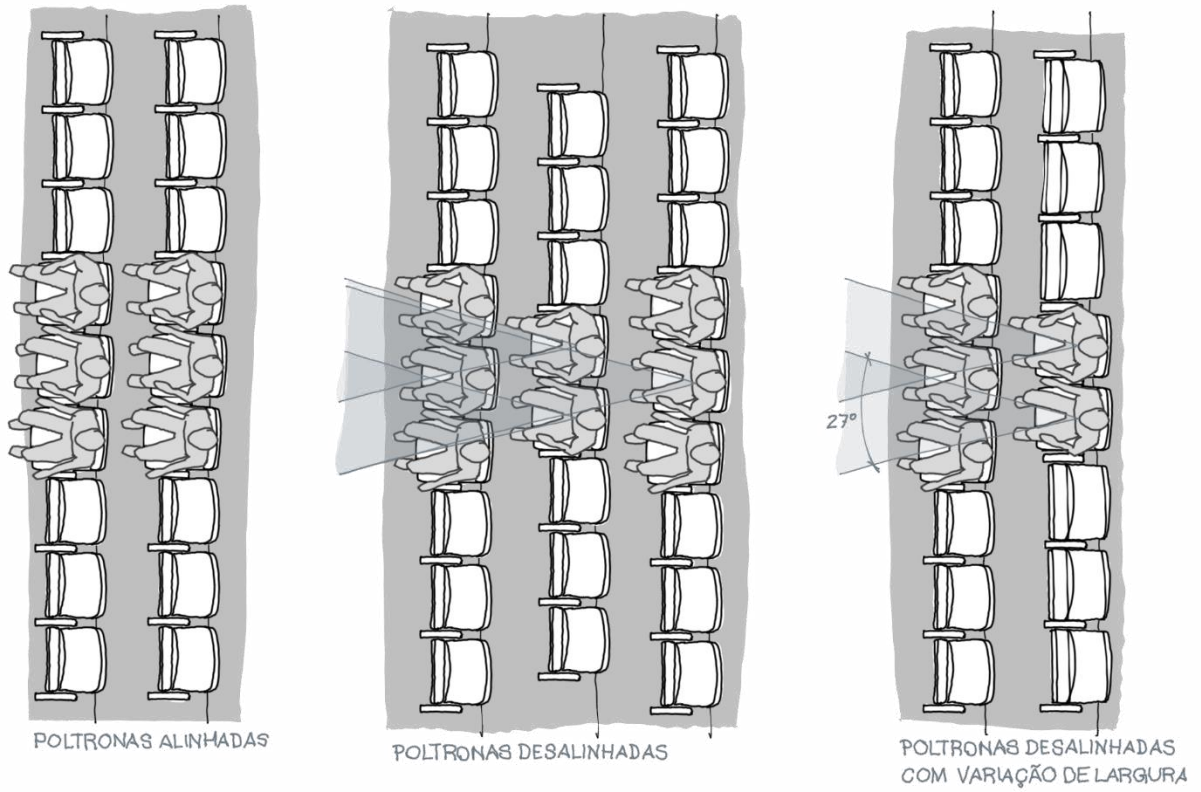
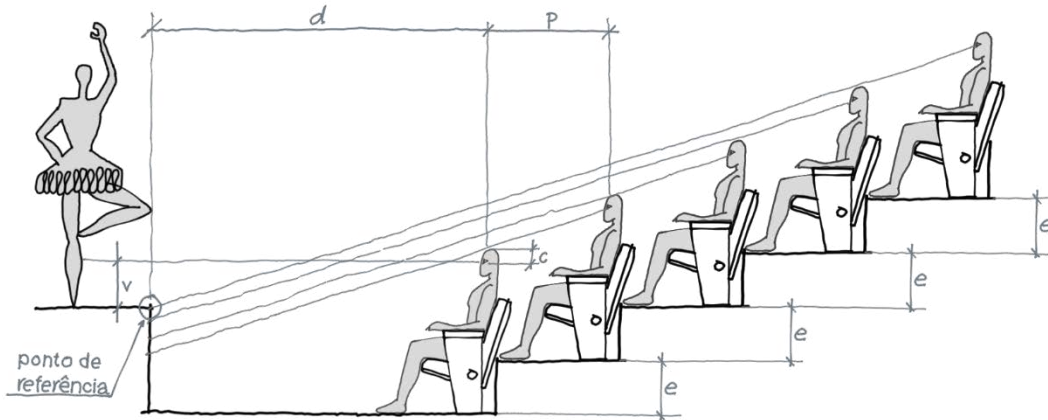


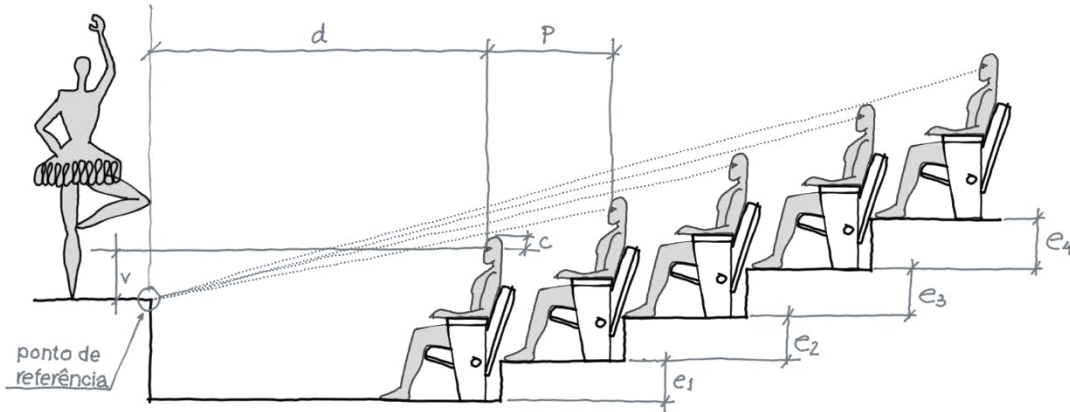
Figura 2-4 – Curva de visibilidade: opção de definição 1 – desenho nosso – fonte: (LEITERMANN, 2017 p. 204).



$$e = c + p \frac{v + c(N - 1)}{d}$$

- e=elevação da fileira
- c=distância entre o olho e o topo da cabeça
- p=largura do patamar
- v=campo de visão da 1ª fileira
- N=número da fileira
- d=distancia do palco até a 1ª fileira

Figura 2-5 – Curva de visibilidade: opção de definição 2 – desenho nosso – fonte: (LEITERMANN, 2017 p. 206).



$$e_n = \left(c + v + \sum_{i=1}^{n-1} e_i \right) \frac{d + nP}{d + (n-1)p} - \left(v + \sum_{i=1}^{n-1} e_i \right)$$

- e=elevação da fileira
- c=distância entre o olho e o topo da cabeça
- p=largura do patamar
- v=campo de visão da 1ª fileira
- N=número da fileira
- d=distancia do palco até a 1ª fileira

Figura 2-6 – Curva de visibilidade: opção de definição 3 – desenho nosso – fonte: (AIA - American Institute of Architects, 2008 p. 283).

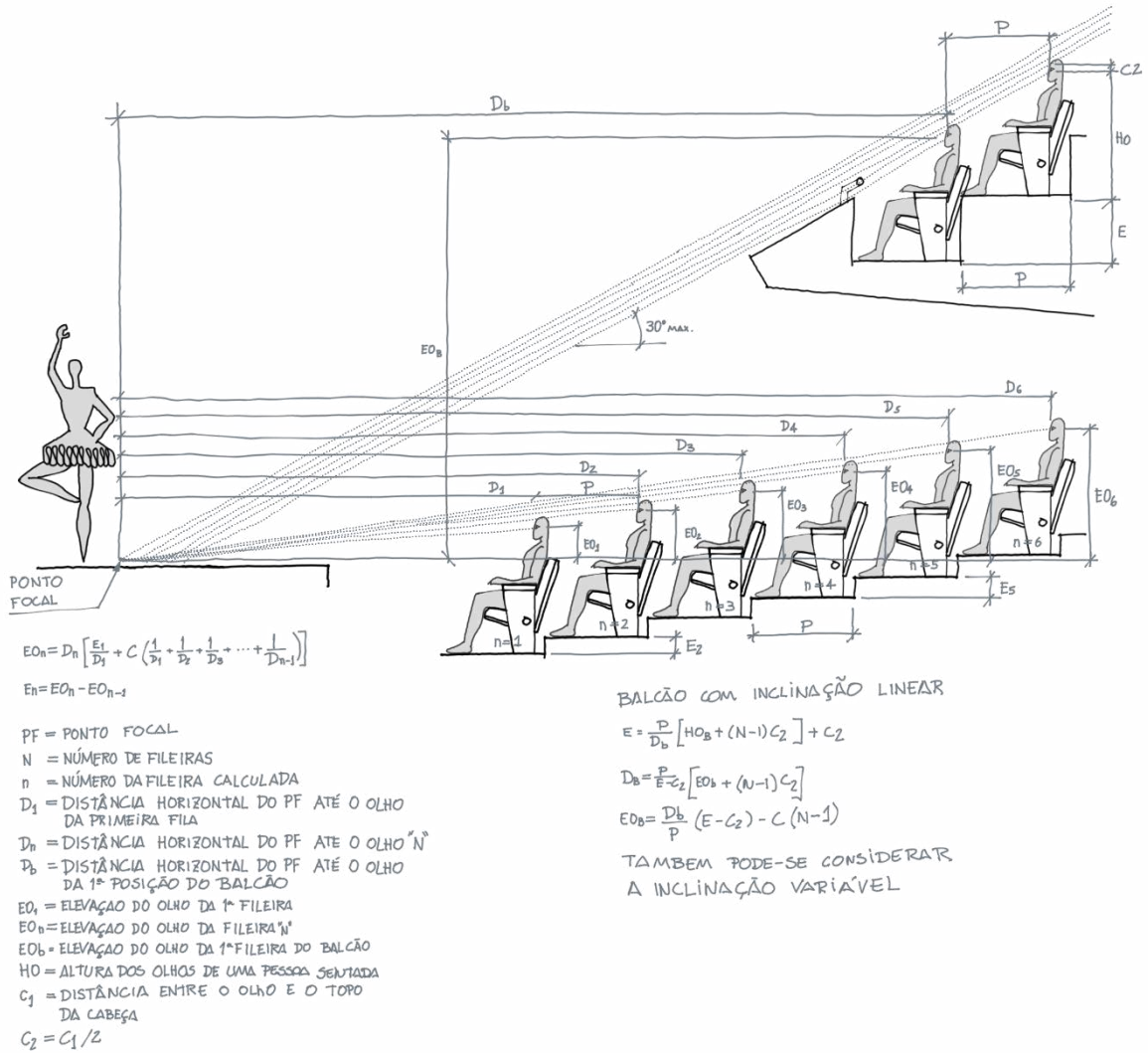
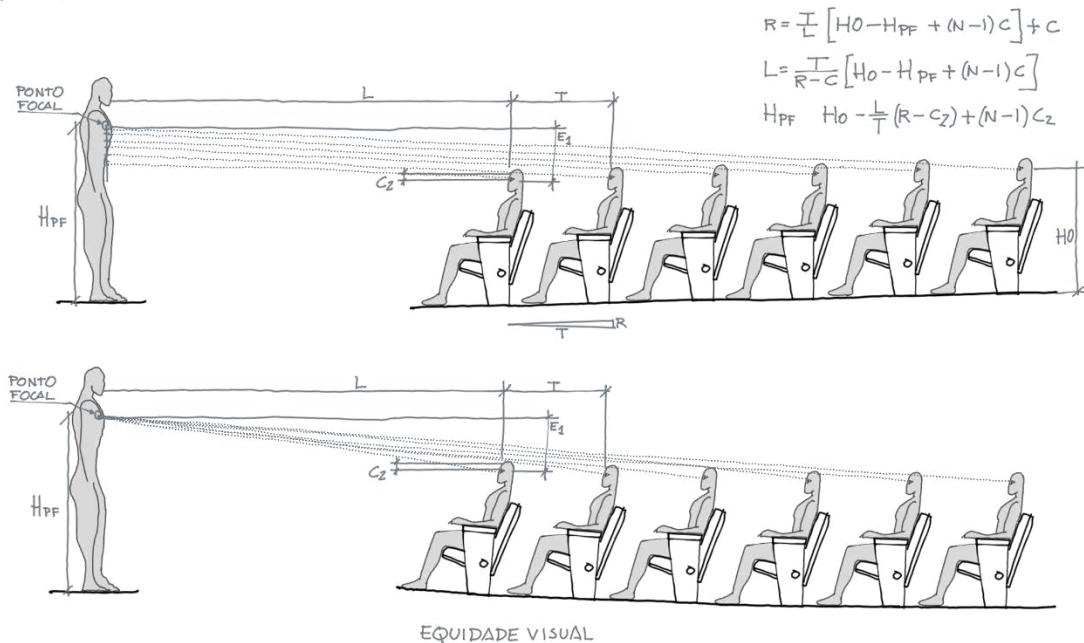


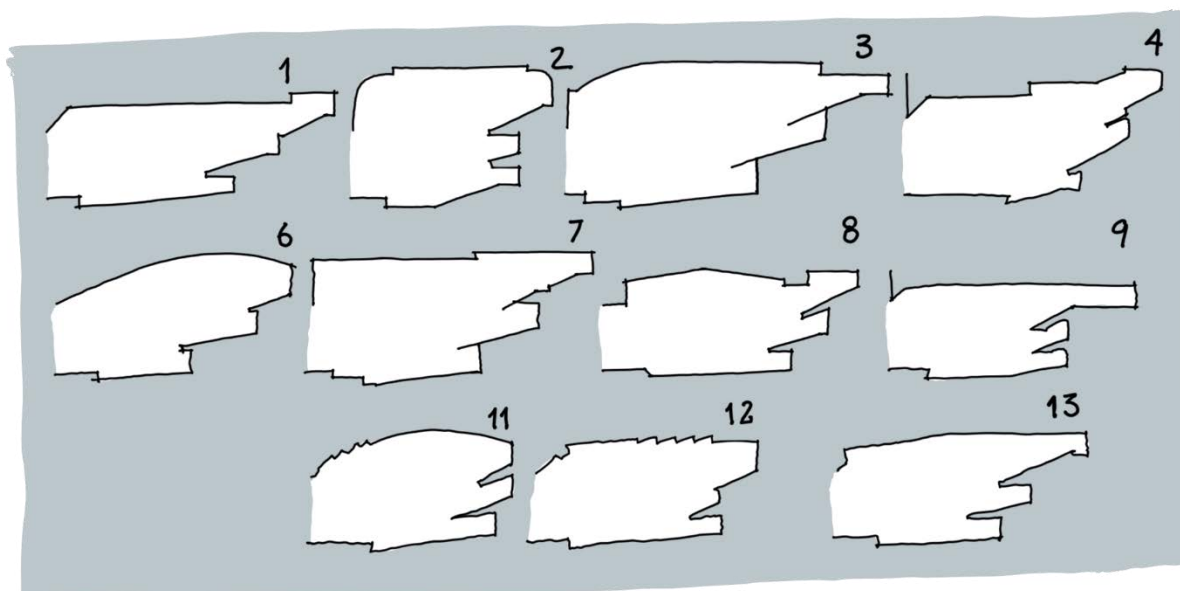
Figura 2-7 – Curva de visibilidade: opção de definição 4 – desenho nosso – fonte: (AIA - American Institute of Architects, 2008 p. 283).



Ainda sobre visibilidade, existe a preocupação quanto as distâncias entre o palco e a audiência, notadamente, quando se trata de espaços para artes performáticas. A silhueta humana pode ser identificada a partir de 1200 metros de lonjura, uma pessoa pode ser reconhecida a partir de 24 metros de afastamento e expressões faciais são claramente vistas a partir de aproximadamente 13 metros de distanciamento¹ (BECKLEY, et al., 1982 p. 12). Para Metha (SOLER, 2004), os espaços ideais são de 12 metros para enxergar expressões faciais, de até 20 metros para entender os gestos e de no máximo 30 metros para visualizar movimentos corporais maiores.

Dada a limitação de afastamento, a solução para aumentar a capacidade de um auditório, sem prejudicar suas qualidades visuais, é a aproximação do público através da adoção de balcões, frisas e camarotes. Os dois últimos, por vezes são considerados espaços mais nobres, por oferecerem certa exclusividade aos seus ocupantes, além de promover o evento social de ver e de ser visto, pois comumente estes ambientes oferecem visão ampla do restante da plateia e de seus pares do outro lado do eixo longitudinal da casa de espetáculos.

Figura 2-8 – Comparação de perfis longitudinais de plateia com capacidades equivalentes, os desenhos referem-se às propostas para um concurso de projetos de um teatro na antiga Tchecoslováquia – desenho nosso – fonte: (RAMELLI, 1949 p. 29)



¹ Versão nossa para:

The human form can be detected as far away as 4,000 feet. But it is not until a person is 80 feet away that we can recognize them, and only at 45 feet can we see a person's face clearly.

Figura 2-9 – Comparação de formatos de plateia com capacidades equivalentes, os desenhos referem-se às propostas para um concurso de projetos de um teatro na antiga Tchecoslováquia – desenho nosso – fonte: (RAMELLI, 1949 p. 30)

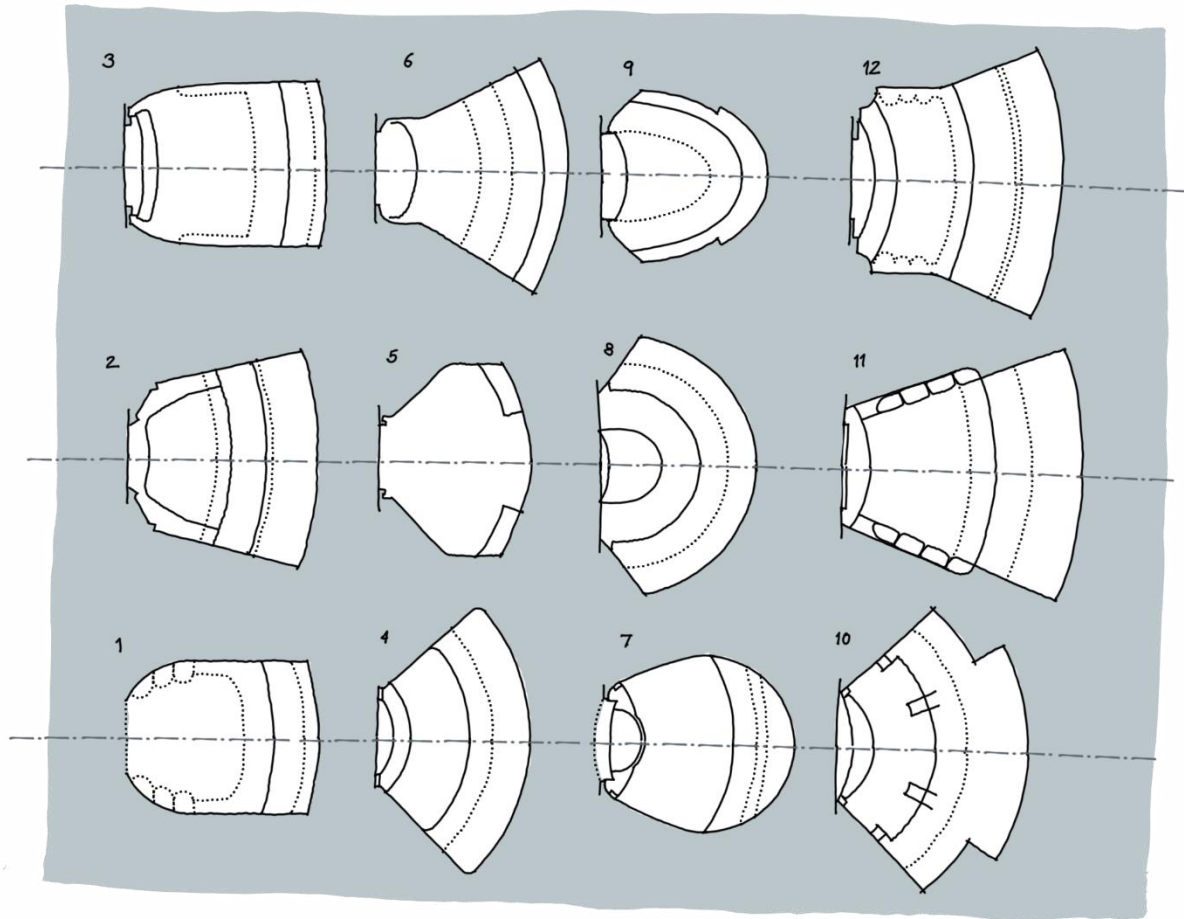


Figura 2-10 – Esquema da propagação do som – desenho nosso – fonte: (PEREIRA, 2010).

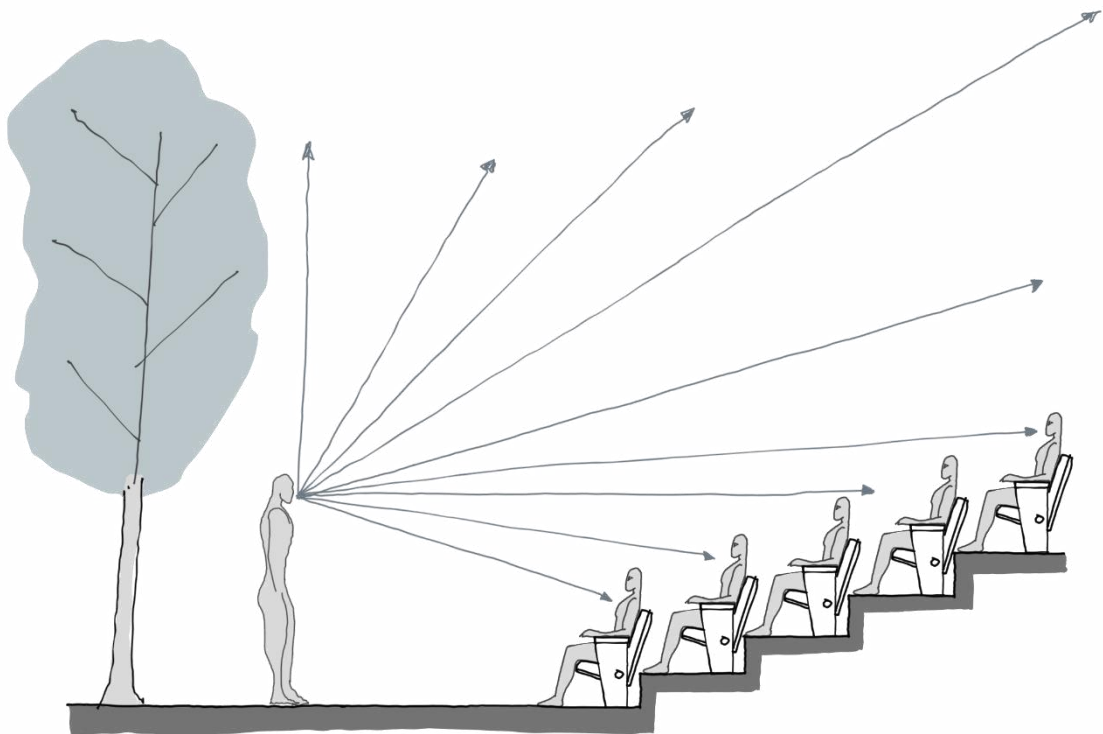


Figura 2-11 – Esquema de reverberação sonora – desenho nosso – fonte: (PEREIRA, 2010).

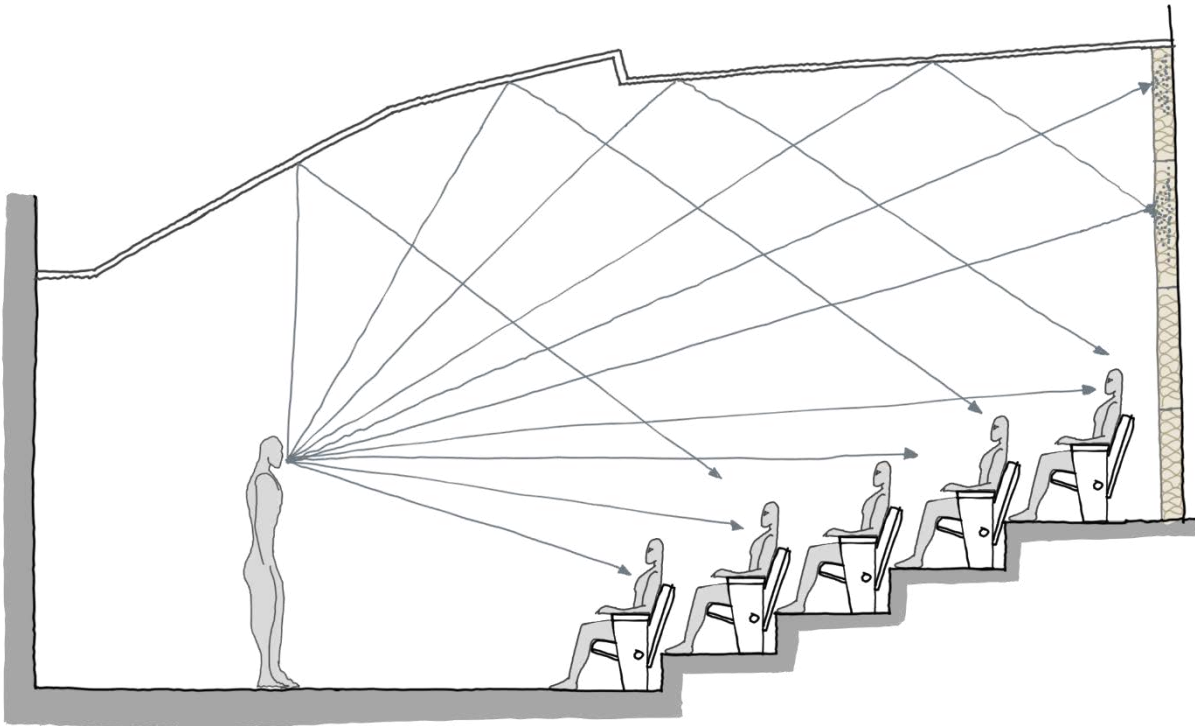
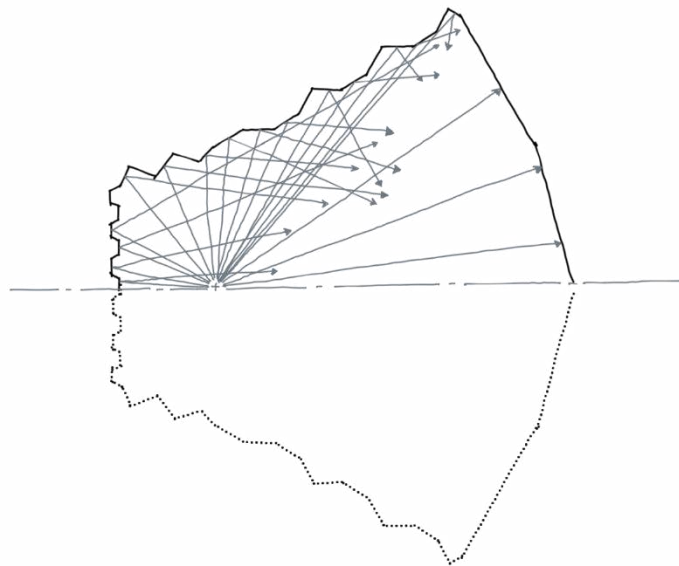


Figura 2-12 – Esquema de reverberação sonora – planta e corte de um auditório genérico – desenho nosso – fonte: (IZENOUR, 1996 p. 9).

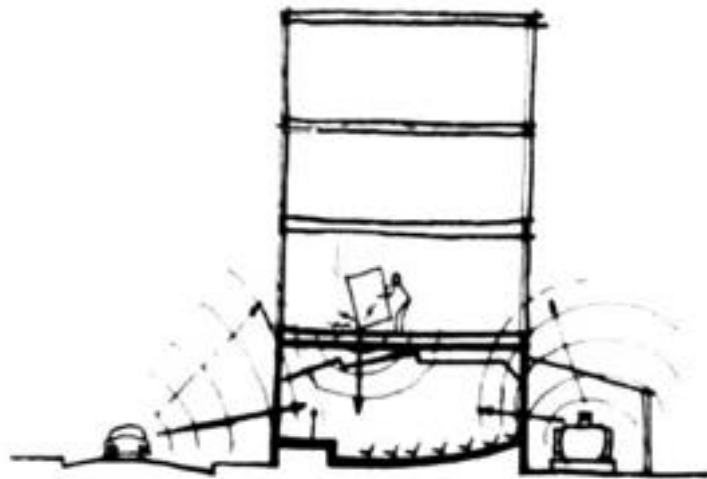


PRIMEIRAS REFLEXÕES DA ENERGIA ACÚSTICA

As imposições sonoras exigem acuro no desenvolvimento do projeto e escolha dos materiais de acabamentos, os quais podem reverberar ou absorver as ondas de sons, oriundas do palco. Geralmente, os arquitetos recorrem à especialistas em acústica para auxiliá-los no desenvolvimento do projeto. Evidentemente, a prática traz alguns benefícios aos experimentados que podem prever certas obrigações para o conforto dos ouvidos do público.

Alberto Vieira de Azevedo (1979), conhecedor do assunto, afirma que não existe nem uma receita padrão, nem materiais especiais que solucionem todas as questões intrínsecas ao tema. O que existem, são as leis da física que devem ser estudadas em conjunto com as dimensões do ambiente, seus revestimentos, mobiliários e pessoas. Para tanto, obriga-se levar em consideração o uso pretendido para o espaço, palavra falada, música de poucos instrumentos, música sinfônica, música coral etc. Apesar de não haver receita, existem obrigações, como por exemplo, isolar o ambiente interno de interferências externas como tráfego de veículos, equipamentos barulhentos e recintos adjacentes.

Figura 2-13 – Possíveis interferências sonoras – Alberto Vieira de Azevedo – fonte: (AZEVEDO, 1979 p. 89)



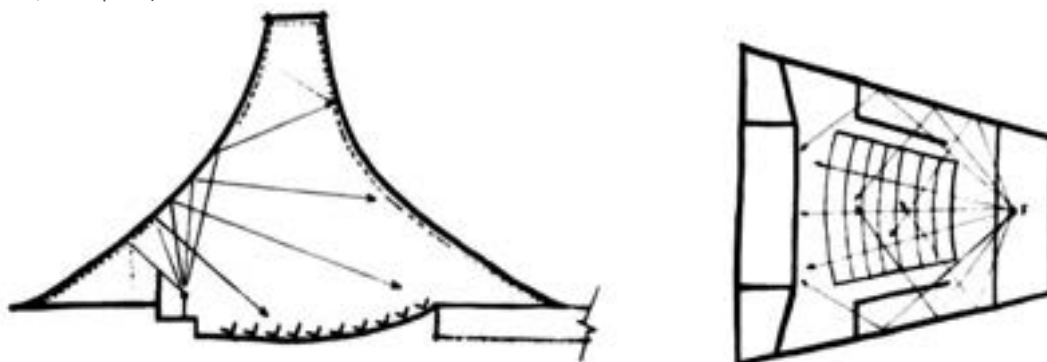
Determinado ambiente, projetado de maneira eficiente, possui uma reverberação sonora organizada de tal forma que as ondas chegam aos ouvidos mais de uma vez, porém com tempo reduzidíssimo, o que contribui para reforçar o som.

A função do arquiteto não é apenas a de criar o projeto sobre o papel, também é sua obrigação selecionar criteriosamente cada material, dispor, dimensionar, detalhar, de forma que qualquer executante credenciado possa, com perfeição, completar a tarefa iniciada na prancheta ou no laboratório. (AZEVEDO, 1979 p. 88)

No mesmo texto, o autor destaca que a forma do auditório pode contribuir para a distribuição do som, o especialista cita como exemplo o projeto de Oscar Niemeyer para o Auditório da Assembleia Sede do Partido na Argélia. Neste trabalho, o estudo acústico limitou-se à análise do perfil proposto pelo arquiteto, determinando assim, os pontos a serem absorventes ou refletantes, além dos cálculos referentes à reverberação.

Azevedo aponta também que o formato da planta é igualmente relevante para a difusão sonora, um desenho em leque, como o auditório do Ministério de Assuntos Exteriores em Argel de Oscar Niemeyer, é bastante conveniente, desde que, as reflexões indesejáveis sejam evitadas.

Figura 2-14 – A esquerda o auditório do Partido, a direita o auditório do ministério – Alberto Vieira de Azevedo – fonte: (AZEVEDO, 1979 p. 90)



Na idade contemporânea, o avanço tecnológico possibilitou, durante a segunda revolução industrial, a criação do cinema. Inicialmente diversos equipamentos, derivados de câmeras fotográficas, foram desenvolvidos com o objetivo de auxiliar estudos de cientistas, em análises relacionadas ao movimento.

A luta pelo movimento desenvolve-se nos meios científicos durante o século XIX. Pierre Janssen pesquisa uma “câmera-revólver” para registrar a passagem de Vênus pelo Sol em 1873. Mais para o final daquele século, o inglês Muybridge monta um complexo equipamento com vinte e quatro câmeras para analisar o galope de um cavalo. E o francês Marey cria o “fuzil fotográfico”, capaz de tirar doze fotos em um segundo, que ele usa para fotografar e analisar o voo de um pássaro. (BERNADET, 2017 p. n.p.)

No início, até mesmo um dos criadores, Lumière, tinha essa percepção singular: “o cinematógrapho não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas.” (BERNADET, 2017 p. n.p.) No entanto, a possibilidade de rentabilizar tais inventos, possibilitou a transformação dos filmes na sétima arte.

Em 1889, Thomas Edison patrocinou a criação de uma máquina para reproduzir filmagens, resultando num equipamento de uso individualizado:

[...]O filme resultante, com cerca de 15 metros, era então exibido dentro de uma caixa de observação individual (batizada como Kinetoscope, ou Cinetoscope, e geralmente traduzida como Cinetoscópio) dotada de manivela, que, por sua vez, se encontrava acoplada a um fonógrafo. A engenhoca proporcionava a um único espectador por vez aproximadamente 90 segundos de cenas não maiores que um cartão de visitas. (SABADIN, 2018 p. n.p.)

Quatro anos depois, os irmãos Lumière conheceram o sistema Kinetoscope de Edison e trabalharam em seu aperfeiçoamento, evoluindo-o para um equipamento melhor:

O CINÉMATOGAPHE SE MOSTROU MAIS LEVE, MAIS PRECISO, MAIS COMPACTO E MAIS FÁCIL DE OPERAR QUE O KINETOSCOPE, ALÉM DE APRESENTAR UM DIFERENCIAL DECISIVO: A MESMA CAIXA QUE FILMAVA TAMBÉM ERA CAPAZ DE PROJETAR O FILME. TAL INOVAÇÃO FOI O GOLPE DEFINITIVO NO KINETOSCOPE, POIS PERMITIU A EXIBIÇÃO COLETIVA DOS FILMES COM GRANDE FACILIDADE E MELHOR QUALIDADE, ENQUANTO O INVENTO DE THOMAS EDISON PERMITIA SOMENTE OBSERVAÇÕES INDIVIDUAIS. (SABADIN, 2018 p. n.p.)

A nova distração começou a ser exibida em Paris em cafés, como mais uma das múltiplas atrações deles:

NOS CAFÉS, AS PESSOAS PODIAM BEBER, ENCONTRAR OS AMIGOS, LER JORNAIS E ASSISTIR A APRESENTAÇÕES DE CANTORES E ARTISTAS. A VERSÃO NORTE-AMERICANA DOS CAFÉS ERAM OS VAUDEVILES, UMA ESPÉCIE DE TEATRO DE VARIEDADES EM QUE SE PODIA BEBER E CONVERSAR, QUE TINHA SE ORIGINADO DOS SALÕES DE CURIOSIDADES. (COSTA, 2015 p. n.p.)

O interesse coletivo fez com que as projeções, iniciadas em espaços diminutos, evoluísse gradativamente passando para espaços mais amplos, até culminar em salas de exibição específicas para o ato.

No ano de 1888, Marie-Georges-Jean-Méliès adquire o Théâtre Robert-Houdin, que pertencera ao famoso mágico ilusionista. Nos anos seguintes, o espaço é utilizado como polo de entretenimento.

A partir de 1897, Méliès decide se dedicar exclusivamente ao cinema, não só utilizando seu teatro como estúdio e sala de projeção, como também construindo um novo estúdio, este equipado com iluminação artificial para as filmagens, um pioneirismo na época. (SABADIN, 2018 p. n.p.)

Nos Estados Unidos, a partir de 1905, os empresários do mundo do entretenimento interessados em aumentar a rentabilidade, passaram a exibir as películas em espaços maiores, galpões adaptados às projeções cinematográficas, esses locais eram dedicados à classe trabalhadora, ao contrário dos “vaudeviles”, frequentados pela classe média.

Eram locais rústicos, abafados e pouco confortáveis, onde muitas vezes os espectadores viam os filmes em pé se a lotação estivesse esgotada. Mas ali se oferecia a diversão mais barata do momento: o ingresso custava cinco centavos de dólar—ou um níquel, daí seu nome. (COSTA, 2015 p. n.p.)

A evolução da matéria evidenciou a necessidade de um ambiente específico para a contemplação da arte. Logo, as salas de exibição passaram a ser projetadas segundo as demandas específicas, gerando espaços moldados às suas utilidades.

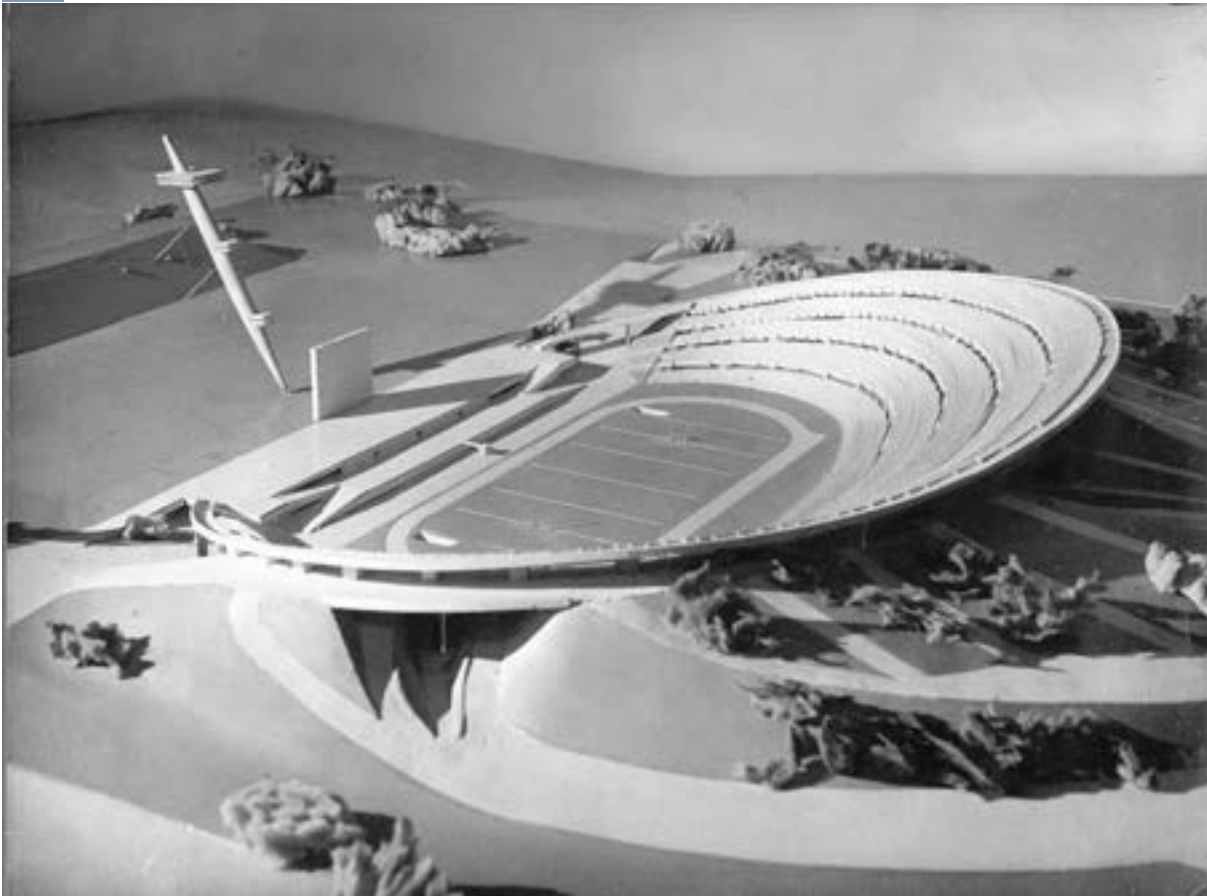
CINEMA – Edifício, ou sala, destinado a exibições cinematográficas. O termo etimologicamente significa “movimento” e provém da abreviação do vocábulo cinematógrafo. Constitui um dos programas arquitetônicos de maior interesse, pois implica em sua conceituação, problemas de circulação, de visibilidade, de comodidade, de aeração etc. (CORONA, et al., 2017 p. 131)

O resultado é um ambiente muito similar ao de um teatro, porém com a diferença primordial de que os atos desfrutados pelo público foram previamente gravados, portanto, os atores não estão presentes, condição que altera significativamente a relação auditiva entre o show e o expectador.

Nos primórdios, por uma limitação tecnológica, as cenas não eram intrinsecamente sonorizadas e o público era animado por um músico presente no local. Evidentemente, que o som fazia parte da apresentação, entretanto a imagem era a protagonista, situação ressaltada pelos diálogos escritos e projetados na tela.

Por associação, estende-se o conceito a outros programas de necessidades, cuja função visual é mais significativa que a auditiva, a ampliação do espectro culmina em ginásios, estádios e projetos correlatos, nos quais o entretenimento é satisfeito pelo olhar do espectador. Porém, apesar da essência parecida, as dimensões gigantescas e a falta de acuro sonoro afastam as instalações esportivas dos auditórios. Entretanto, sob esse conceito, para o arquiteto Steven Izenour, o coliseu romano é destacado como *“auditório completamente envolvente”*², enquanto os auditórios do período e os precedentes eram *“parcialmente envolventes de palco aberto”*³.

Figura 2-15 – Estádio para 100.000 pessoas – Le Corbusier – Fonte: [Fondation Le Corbusier - Projects - Stade de 100.000 places](#)



² Versão do autor do original: *“Fully enveloping auditorium”* (IZENOUR, 1996 p. 166)

³ Versão do autor do original: *“Partially enveloping auditorium: Open stage”* (IZENOUR, 1996 p. 174)

Assim, o levantamento dos projetos elaborado neste trabalho, considerou aqueles de caráter esportivo, a fim de mencioná-los, apoiando-se principalmente na capacidade do autor de fornecer soluções inusitadas, como sua proposta para o concurso do Estádio Nacional, conhecido como Maracanã, no Rio de Janeiro. Neste projeto de 1941, o arquiteto tomou como referência para a implantação e acessos o estádio para 100.000 pessoas de Le Corbusier, projetado em 1936. O campo de jogo é posicionado em sentido norte-sul, evitando assim a interferência solar das primeiras horas matutinas e últimas horas vespertinas, quando o sol, mais baixo no horizonte, envia raios rasantes, prejudiciais à visão dos atletas. Também para proteger a visão do público da interferência solar, as arquibancadas são projetadas de costas para o poente, solução coerente com a consideração de que os jogos, geralmente, não são realizados no início da manhã.

O arco, donde partem os estais que seguram a cobertura, é o elemento mais significativo do projeto, um marco na paisagem. Apesar de sua singularidade, Oscar Niemeyer mostrava-se humilde ao dizer que o projeto construído é mais adequado do que o dele.

Quanto equívoco! Recordo me, muitos anos depois, quando uma noite, estando na casa da embaixatriz Maria Martins, em Petrópolis, o Presidente Getúlio Vargas, amigo de seu marido, apareceu dizendo para mim, que nunca tinha o visto antes: "Dr. Niemeyer, se eu tivesse ficado no governo, seu projeto para o Estádio Nacional teria sido construído." Sorri, sem falar nada, mas com vontade de afirmar: "O outro era melhor". (NIEMEYER, 2000 p. 23)

Mais de sessenta anos se passaram até que Sir. Norman Foster, assumidamente fã do arquiteto carioca, "Quando estudante no início dos anos 1960, eu olhava para o trabalho de Niemeyer para me estimular, me debruçava sobre os desenhos de cada novo projeto."⁴ (OBRIST, 2013 p. 6), venceu o concurso para a construção do novo estádio de Wembley inaugurado em 2007.

A proposta estrutural do britânico tem como principal elemento um arco que suporta a cobertura com seus tirantes. Proposição parecidíssima com a do estádio imaginado por Oscar Niemeyer, apesar do nobre inglês afirmar que desconhecia o desenho do brasileiro – acaso de mentes brilhantes.

O senhor Niemeyer diz que qualquer semelhança entre o desenho dele e o do Sir. Norman Foster foi uma coincidência. E afirma não estar chateado com qualquer similaridade. "Desejo lhe felicidade com o projeto."

O porta voz do escritório londrino declarou que não conheciam a proposta brasileira e que apesar do arco parecer similar, superficialmente, existem diferenças significativas entre os desenhos. (EVENING STANDARD, 2007)⁵

⁴ Versão nossa para:

As student in the early 1960s, I looked to Niemeyer's work for stimulation; poring over the drawings of each new project.

⁵ Versão nossa para:

Mr Niemeyer said any likeness between his design and Sir Norman's was "a coincidence". He added: "I'm not bothered by any similarities. I wish him well with the project."

Figura 2-16 – Croqui de Niemeyer do projeto para o estádio – fonte: [Work of Oscar Niemeyer displayed in Rio | Agência Brasil \(ebc.com.br\)](#)

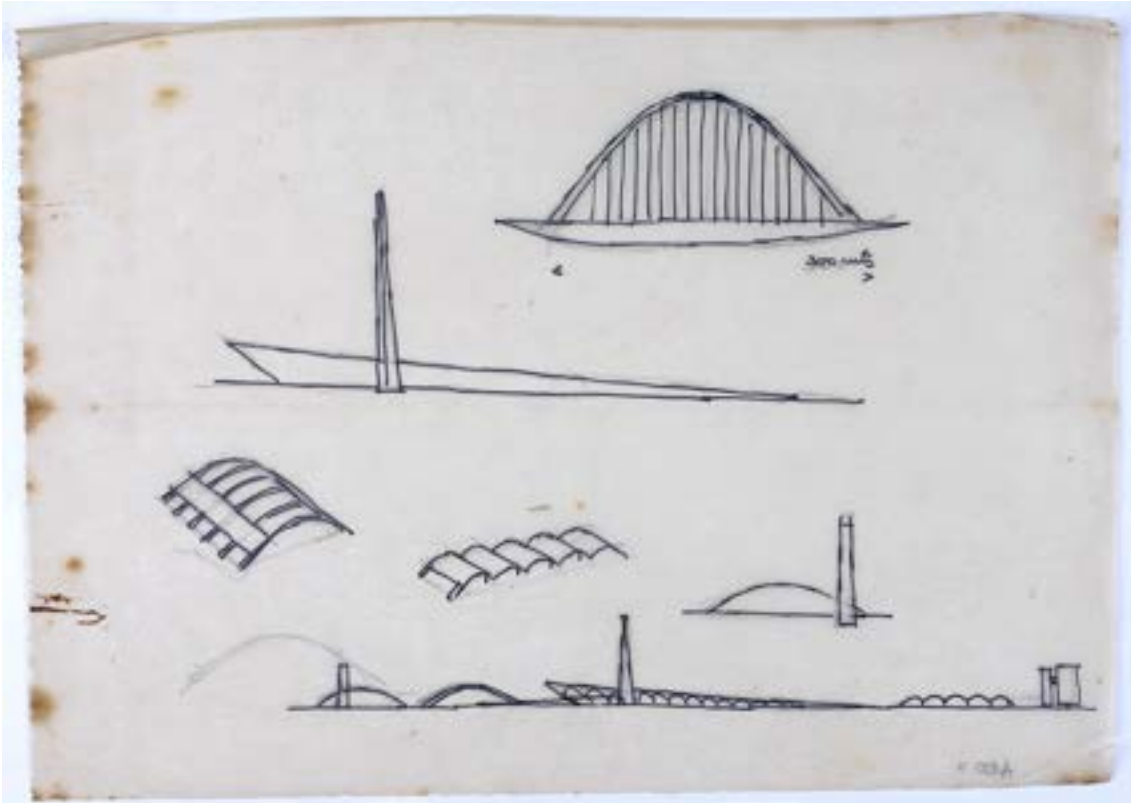


Figura 2-17 – Estádio Wembley fonte: [Wembley Stadium | Populous | Mídia - Fotos e Vídeos - 1 | Archello](#)

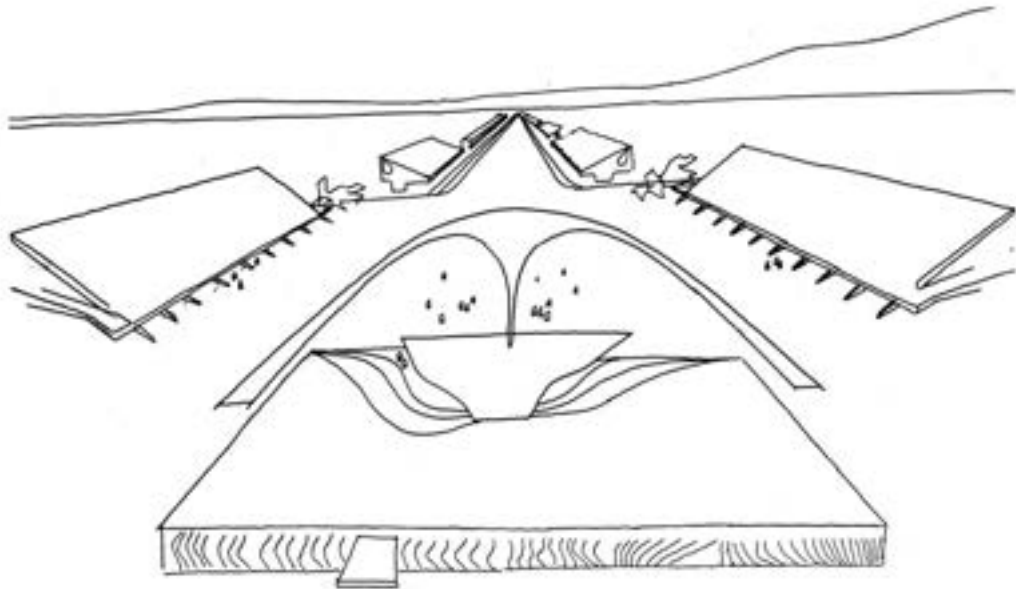


A spokesman for Sir Norman's firm, Foster and Partners, said: "We were not aware of Oscar Niemeyer's proposals. Although the arch designs may appear superficially similar, there are some significant differences between our design for Wembley and the Niemeyer sketch."

A originalidade de Oscar Niemeyer contribuiu para que, ao lado de Leonel Brizola (1922 – 2004) e Darcy Ribeiro (1922 – 1997), fosse elaborada solução para uma necessidade *sui generis* brasileira, o sambódromo. Programa composto basicamente por: espaço para bateria, local de concentração, passarela para desfile, área para dispersão, arquibancadas e camarotes para apreciação da parada.

Naturalmente, o trio não se limitou ao programa básico que é usado sazonalmente, à estrutura de grandes dimensões somou-se o nobilíssimo programa escolar. Esse uso misto, longe do óbvio, foi ideia de Darcy Ribeiro. No entanto, a tão ilustre função não foi replicada nos sambódromos projetados posteriormente por Oscar Niemeyer em outras cidades.

Figura 2-18 – Sambódromo do Rio de Janeiro – Oscar Niemeyer – fonte: Archidaily – [1329492847 screen shot 2012 02 17 at 112122 am.png \(792x468\) \(adsttc.com\)](https://www.archidaily.com/1329492847-screen-shot-2012-02-17-at-112122-am.png)



Em entrevista para o programa Roda Viva da TV Cultura Darcy Ribeiro relembrou a motivação para o trabalho:

Outro dia o Brizola estava lá em casa [...] e ele dizia:

– Eu jamais imaginaria, no exílio, que a primeira obra seria um sambódromo, culpa sua!

Eu disse:

– Não!

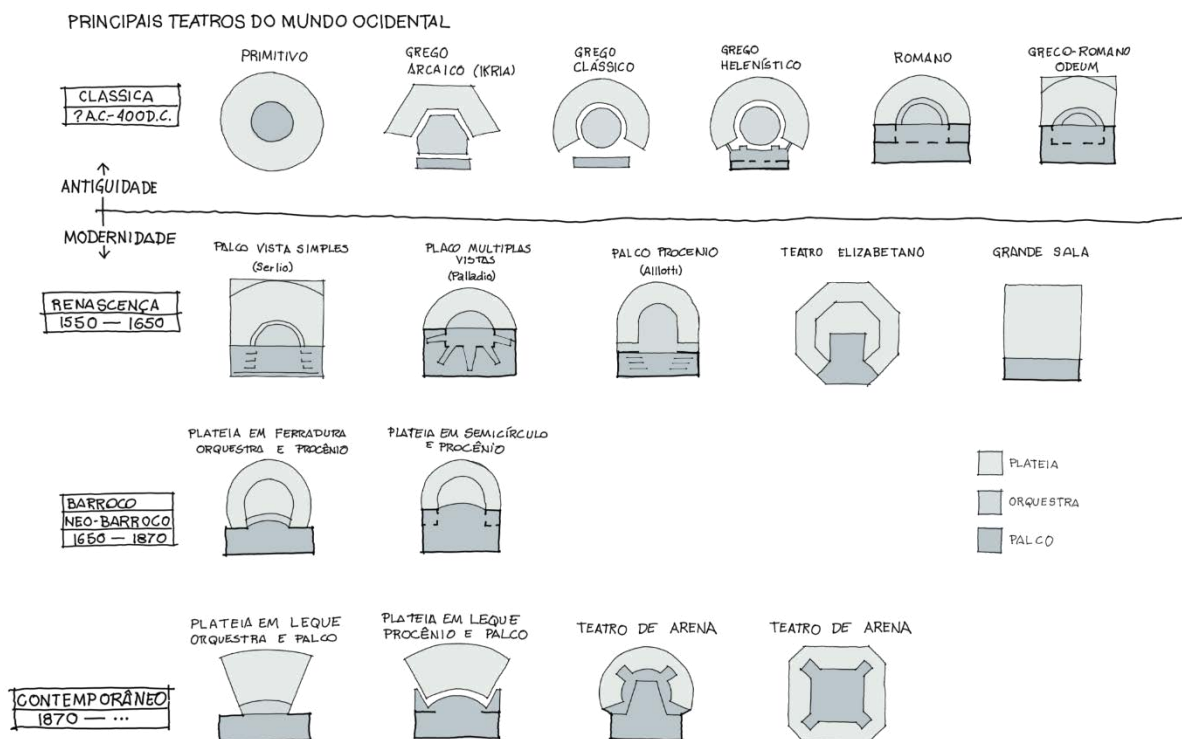
Todo ano se fazia uma obra, um arranjo que era muito caro e eu propus fazer um permanente, consegui que Oscar fizesse a planta e eu meti duzentas salas de aula embaixo da arquibancada. Então é um “sambódromo-escolódromo”, que empresta sua sede uma semana por ano pro carnaval. (RIBEIRO, 1995 pp. 56'18"–56'50")

Além dos itens citados, o conjunto possui um museu cujo assunto é o carnaval. O autor descreve o projeto da seguinte forma:

No que concerne a arquitetura, o mais importante foi, primeiro, encontrar uma solução inusitada para a integração das salas e das tribunas. Uma solução simples e funcional com o objetivo de não comprometer a unidade. Em seguida, dar ao conjunto um sentido plástico inovador, qualquer coisa capaz de marcá-lo como o novo símbolo dessa cidade. Isso explica o Museu do Samba, o painel de Marianne Peretti, os mosaicos de Athos Bulcão, o grande arco, esbelto e elegante, lançado no espaço, como o concreto armado permite. E tudo isso conferiu à Praça da Apoteose, que os grandes espaços tornam monumental, uma nova dimensão arquitetônica, e esse nível de bom gosto, fantasia e invenção inerente a toda obra de arte. (PETIT, 1995 p. 46)

De todos os programas de necessidades parentes do auditório, apesar das particularidades de cada um, avalia-se aqui, que o mais complexo é o teatro, a começar pela diversidade do próprio, notadamente na contemporaneidade, período em que a arte evolui exigindo espaços congruentes às suas diferentes modalidades. Burris-meyer (1964)⁶ lista doze categorias desde o “legítimo drama”, até o teatro de marionetes, sem deixar de lado o teatro para óperas ou as salas de concertos.

Figura 2-19 – Tipos de teatros ao longo da história – desenho nosso – fonte: (IZENOUR, 1996 p. 33).



O teatro como arte está intrinsecamente ligado ao ser humano: “O desejo das pessoas por observar performances de outros, parece estar profundamente enraizado no espírito humano, como se fosse instintivo.”⁷ (BURRIS-MEYER, et al., 1964 p. 1) Sob a mesma ótica, Margot Berthold (2001) desenvolve um panorama histórico a respeito da arte dramática e defende-a como forma de expressão

⁶ Fonte bibliográfica inválida especificada.

⁷ Versão do autor do original: “The desire of people to witness performances by other people appears to be so deeply rooted in the human spirit as to be instinctive.” p.1

inerente à humanidade, portanto com origens longínquas no tempo, referenciando-a às sociedades tribais e seus rituais. Nesse contexto, a autora discorre sobre o Egito, o antigo oriente e o teatro grego, o pioneiro da civilização do ocidente.

No século IV a.C., enquanto os antigos estados chineses lutavam entre si pela supremacia política, a cultura clássica grega ia se espalhando por inúmeras colônias da parte oriental do Mediterrâneo, estabelecendo as sólidas bases que sustentariam o pensamento ocidental na era moderna. (CHALTON, et al., 2015)

O Dicionário da Arquitetura Brasileira traz a seguinte definição:

TEATRO – Edifício ou local destinado à representação de obras chamadas “teatrais”. Isto é, desde a ópera, a comédia, a revista até a declamação, etc. Compreendem-se como obras escritas com a finalidade de serem levadas a efeito e representadas frente a público numeroso. Dessa forma o teatro constitui-se em programa arquitetônico dos mais complexos e interessantes no qual se considera inicialmente a) as entradas que compreendem os vestíbulos, as bilheterias, as escadas, os corredores, etc; b) os locais de reunião, que são salas de espera, os “foyer”, os bares, etc; c) a plateia, destinada a público; d) o palco onde se encontra toda a parte correspondente à cena; e) as demais dependências, como depósitos, etc; f) e a parte administrativa. Além desses aspectos essenciais ao programa, surgirão para o arquiteto problemas de alta importância como os da circulação de público e seu dimensionamento dentro de posturas legais e os de acústica que em salas de espetáculos exige cuidados extremos. No Brasil inúmeros têm sido os teatros que apresentam destaque no campo arquitetônico principalmente porque no que se refere à expressão plástica o arquiteto encontra soluções muitas vezes felizes. (CORONA, et al., 2017 pp. 443-444)

Corona e Lemos destacam os seguintes projetos como bons exemplos de teatros: O teatro Nacional de Brasília, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer; o Teatro Castro Alves em Salvador Bahia, criado pelo arquiteto José B. Fonyat Filho e o Teatro Municipal de Santos, projeto dos arquitetos Osvaldo Corrêa Gonçalves, Abraão Sanovicz e Júlio Katinsky.

Figura 2-20 – Teatro Nacional de Brasília – desenho nosso.

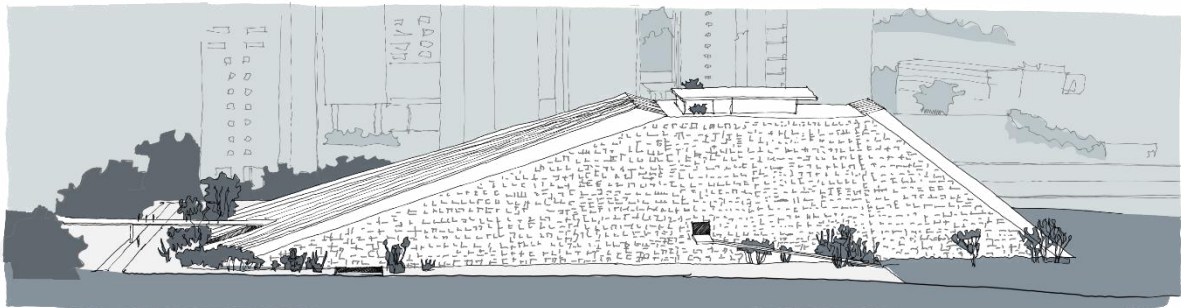


Figura 2-21 – Teatro Castro Alves – desenho nosso.

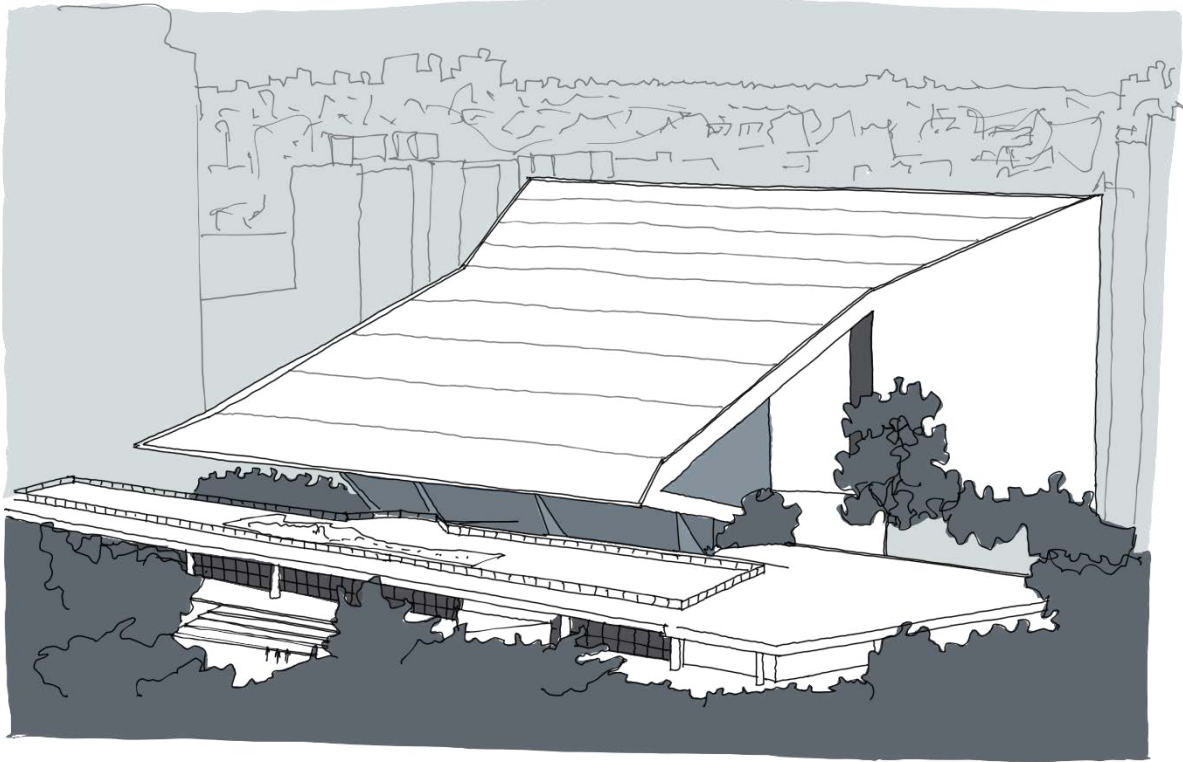
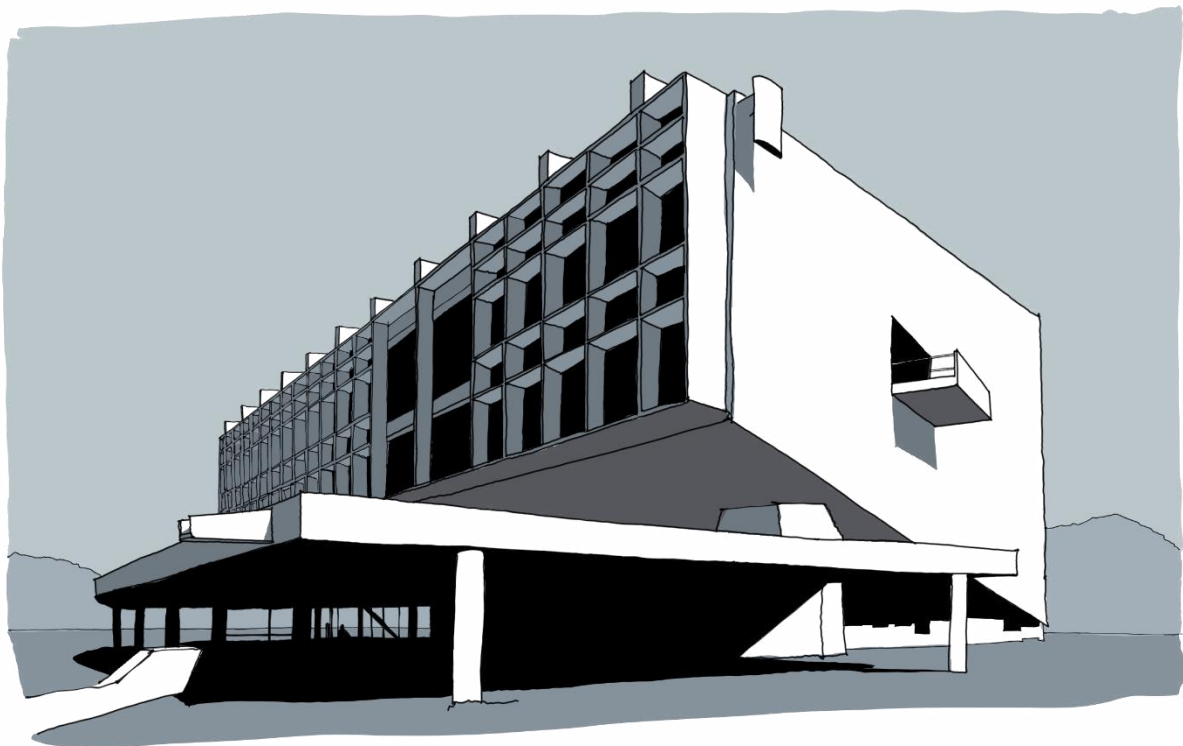


Figura 2-22 – Teatro Municipal de Santos – desenho nosso.



Usualmente, o programa de necessidades de um teatro é composto pelos seguintes ambientes: o primeiro é a entrada que pode conter a bilheteria, a chapelaria e o controle de acesso, deste ponto o público se dirige ao foyer, espécie de antessala que comporta a lotação do auditório, podem

existir mais de um, notadamente em projetos de grande capacidade, dotados de balcões e camarotes. Geralmente, é neste espaço que estão os bares e acessos aos sanitários. O foyer liga-se à plateia por antecâmaras usadas para evitar interferências sonoras e lumínicas.

O palco é cercado pelas coxias, onde os atores aguardam, o momento de entrar em cena. Também, são usadas para acomodar elementos dos cenários. Esta região do projeto comunica-se com as áreas técnicas, salas de controle, depósitos, camarins etc.

Para exemplificar a lista de ambientes organizados na prática do arquiteto, apresenta-se o projeto para o teatro da capital federal elaborado por Oscar Niemeyer e publicado na revista “Módulo” número 17 de abril de 1960.

Figura 2-23 – Teatro Nacional de Brasília – nível: -13,30m – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, 1960 pp. 8-10)

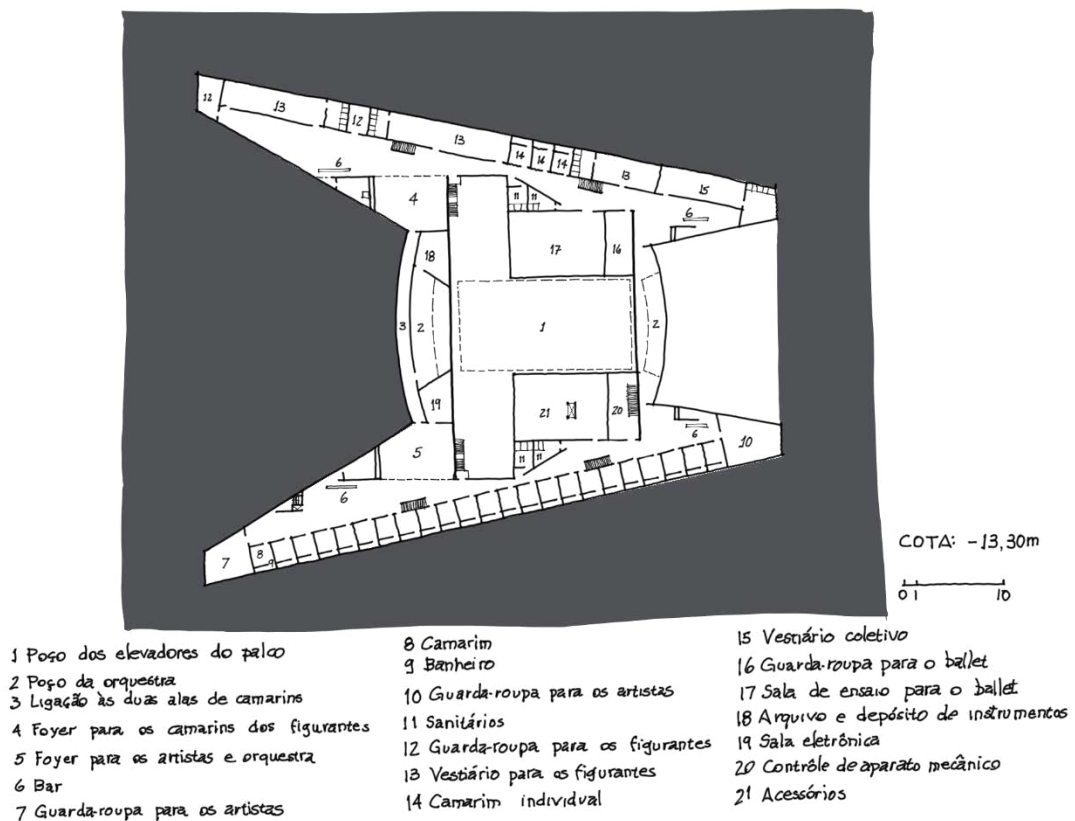
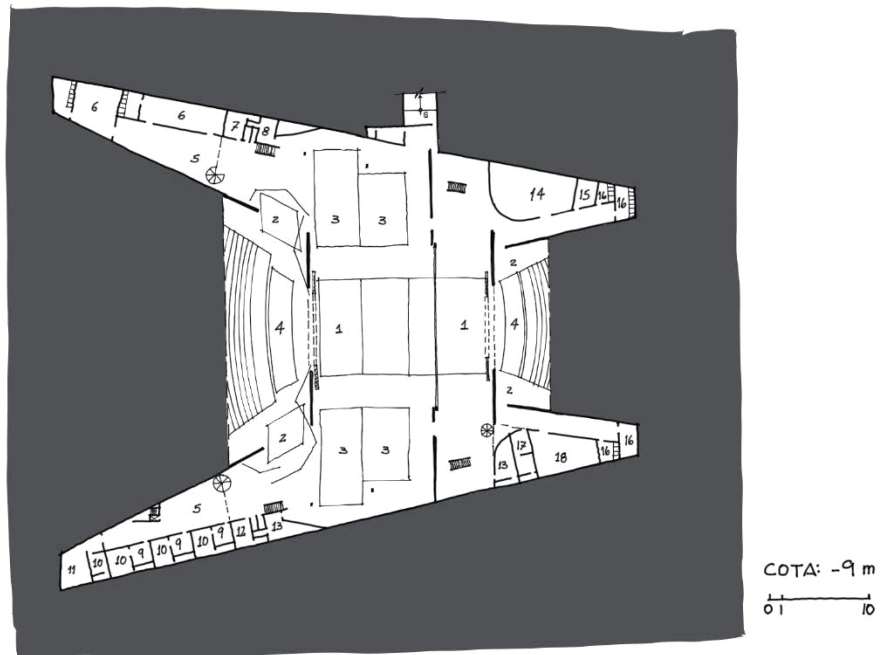
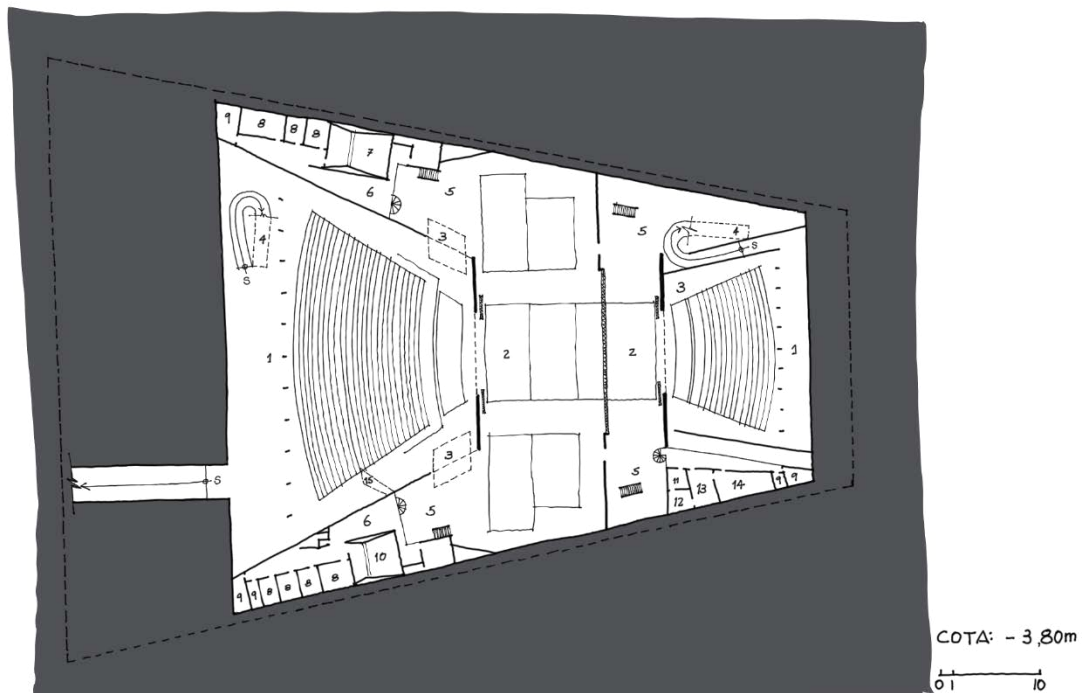


Figura 2-24 – Teatro Nacional de Brasília – nível: -9,00m – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, 1960 pp. 8-10)



- | | | |
|--|-------------------------------------|----------------------|
| 1 Palcos principais | 8 Diretor técnico | 15 Diretor de ensaio |
| 2 Palcos laterais | 9 Espera | 16 Sanitários |
| 3 Carros laterais para mudança de cenários | 10 Camarim | 17 Camarins |
| 4 Poços de orquestras | 11 Maestro | 18 Depósito |
| 5 Circulação | 12 Médico | |
| 6 Vestiário para câro | 13 Contra-regras | |
| 7 Maquiagem para câro | 14 Sala de ensaio Teatro de Comédia | |

Figura 2-25 – Teatro Nacional de Brasília – nível: -3,80m – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, 1960 pp. 8-10)



- | | | |
|-----------------------------|--|---------------------------|
| 1 Platzeias | 7 Ensaio do câro | 13 Secretaria |
| 2 Palcos | 8 Salas de ensaio | 14 Auxiliares |
| 3 Palcos laterais | 9 Sanitários | 15 Camarote do Presidente |
| 4 Rampas de acesso | 10 Ensaio orquestra | |
| 5 Circulação dos artistas | 11 Espera para a administração do Teatro | |
| 6 Hall das salas de ensaios | 12 Diretor | |

Figura 2-26 – Teatro Nacional de Brasília – nível: zero – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, 1960 pp. 8-10)

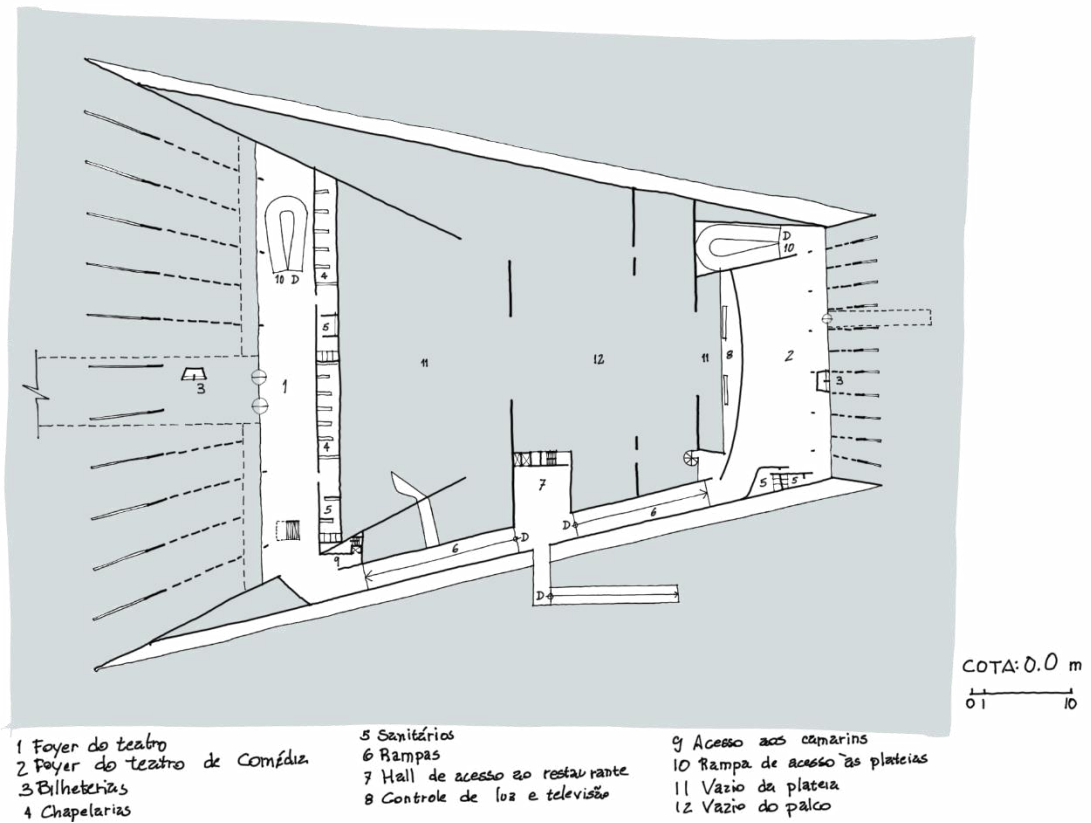


Figura 2-27 – Teatro Nacional de Brasília – nível: 3,30m – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, 1960 pp. 8-10)

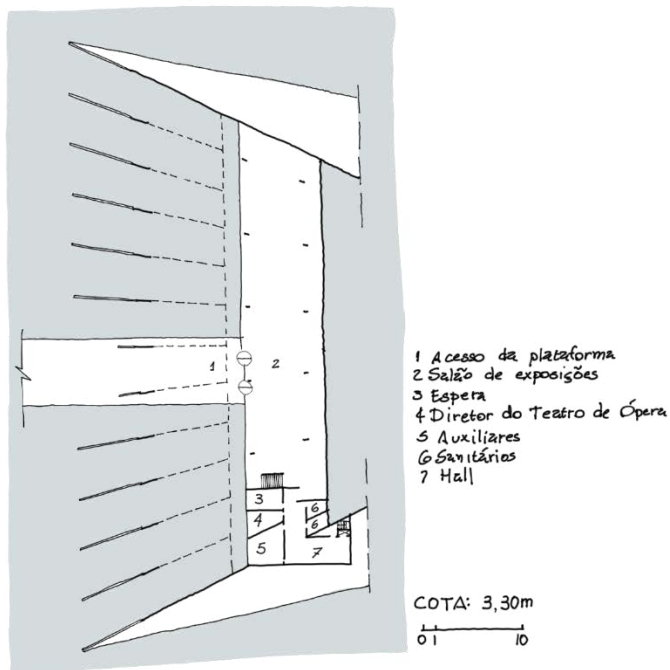


Figura 2-28 – Teatro Nacional de Brasília – nível: Cobertura – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, 1960 pp. 8-10)

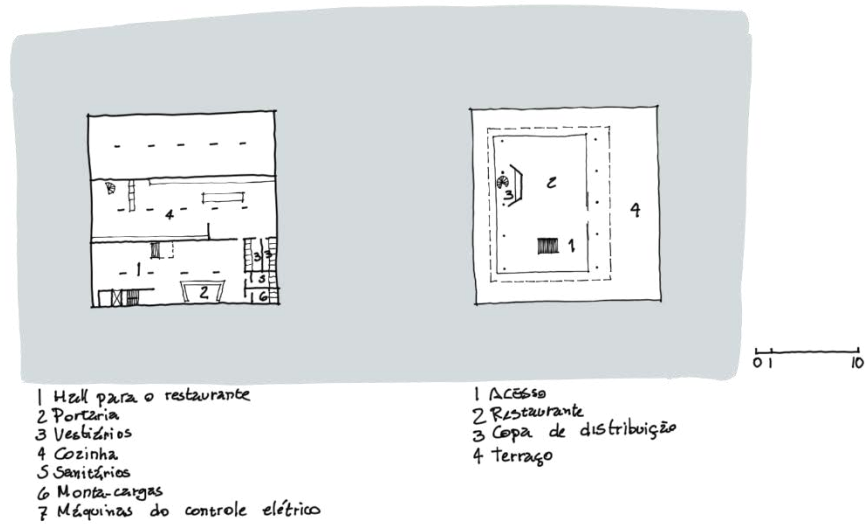
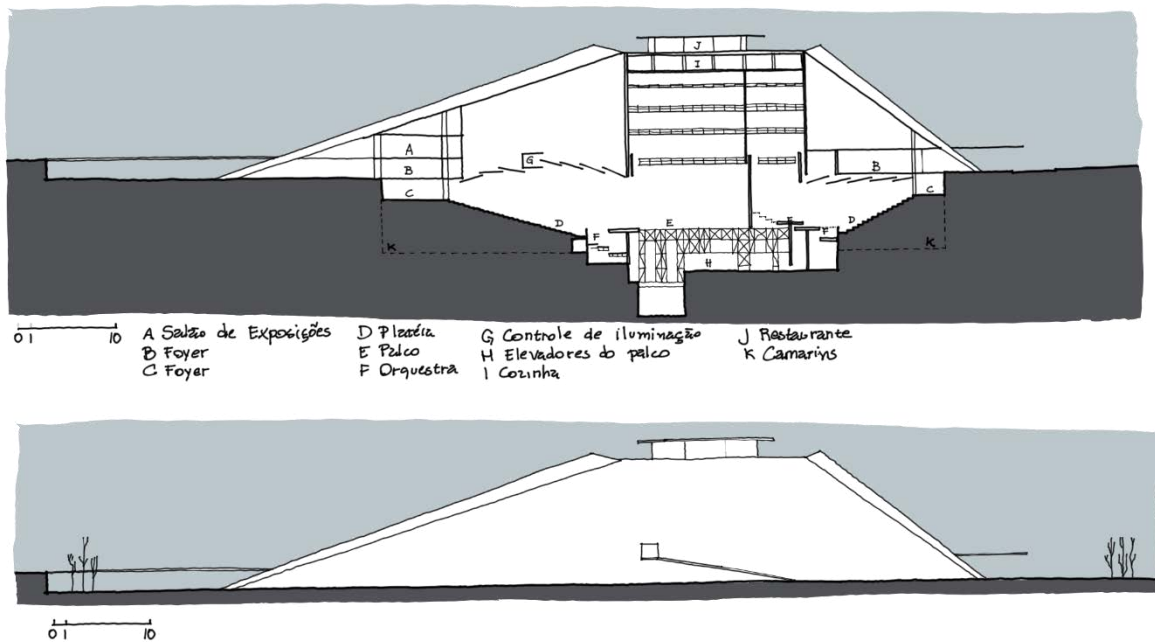


Figura 2-29 – Teatro Nacional de Brasília – Corte e Fachada – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, 1960 pp. 8-10)



2.2. Oscar Niemeyer e projetos para auditórios

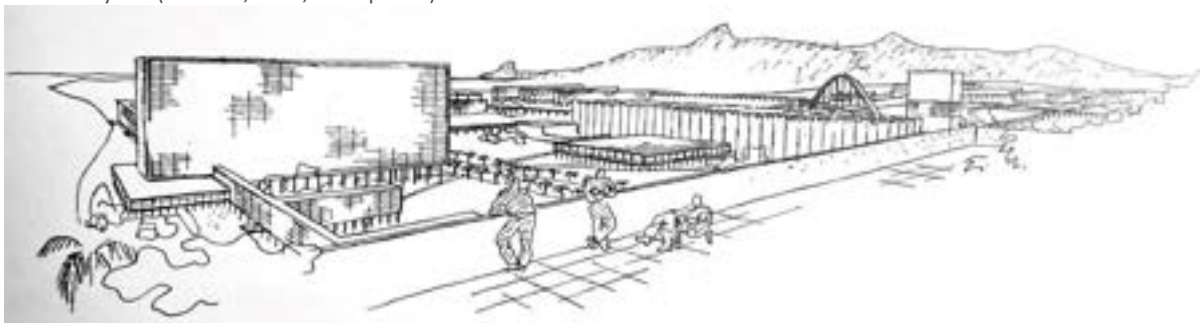
Oscar Niemeyer se aproximou do tema logo no início de sua carreira profissional, quando “praticamente se impôs a seus colegas, afirmando sua energia e decisão por este ato de vontade” (BRUAND, 1999 p. 82), integrando assim, a equipe para o projeto da sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, iniciado em 1936. Neste edifício, ainda que o formato do auditório apresente certo destaque no conjunto volumétrico do prédio, ele não é considerado como um volume autônomo e protagonista do projeto.

Ainda no ano de 1936, Le Corbusier, durante sua visita ao Rio de Janeiro, elabora um estudo para a Cidade Universitária do Brasil, na Quinta da Boa Vista. Oscar Niemeyer, também integrava a equipe deste projeto que contava com um grande auditório na praça principal.

Aa equipe para o projeto da universidade fora reunida por Lucio Costa e diferia da do Ministério por ter sido excluído Ernani Vasconcellos, enquanto José de Souza Reis e Ângelo Bruhns foram acrescentados à lista. (HARRIS, 1987 p. 99)

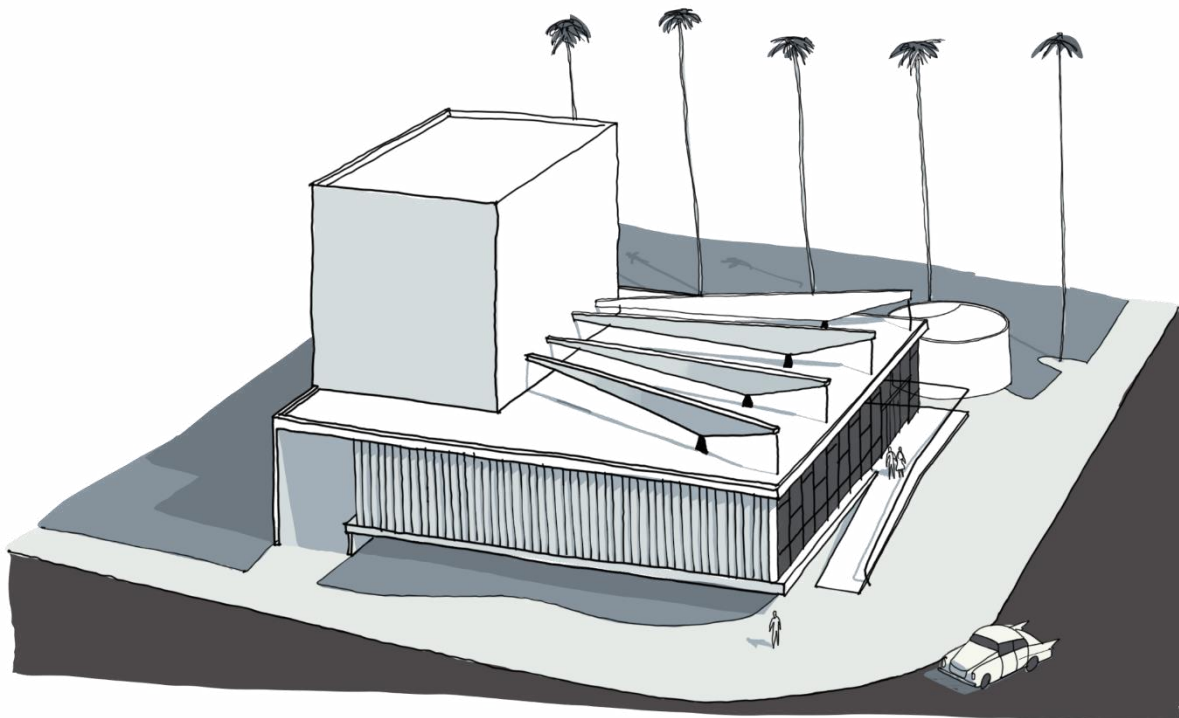
(O projeto) foi submetido a comissão de professores criada no ano anterior e sumariamente rejeitado. Essa comissão tinha clara identificação com as ideias de Piacentini⁸, em oposição ao grupo de arquitetos e engenheiros pró Le Corbusier. Essa equipe elaborou um novo plano que, submetido a novo exame foi rejeitado em 1937. (SEGAWA, 2002 p. 90)

Figura 2-30 – Perspectiva, a faculdade de medicina vista do clube dos estudantes. Em segundo plano, nota-se o arco e os tirantes que sustentam as vigas da cobertura do auditório, como no Palácio do Sovietes projetado em 1931. – Desenho Oscar Niemeyer – (SANTOS, et al., 1987 p. 107)



A solução estrutural pode ter influenciado Affonso Eduardo Reidy no projeto para o Teatro do Estudante, de 1955, cuja cobertura é sustentada por viga de perfil semelhante e tirantes metálicos.

Figura 2-31 – Teatro do Estudante – Affonso Eduardo Reidy – desenho nosso. Fonte: (CONDURU, 2005 p. 35)



⁸ Marcello Piacentini foi o arquiteto italiano fascista autor da Cidade Universitária de Roma. Ele fora convidado pelo Ministro Gustavo Capanema para criar a Cidade Universitária do Brasil, no Rio de Janeiro.

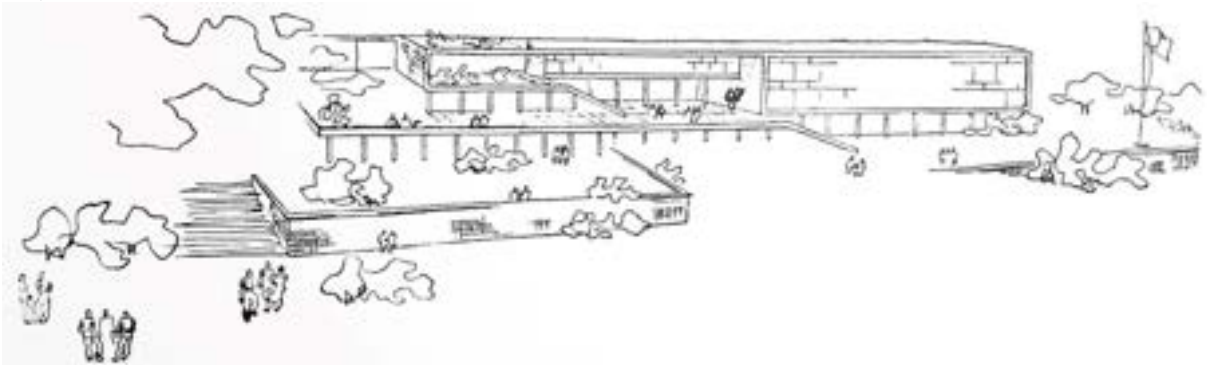
Lucio Costa responsabilizou-se pelo desenvolvimento de outra proposta. O novo desenho continha um auditório corbusiano, batizado de aula magna, cujo desenvolvimento seria oferecido ao arquiteto franco-suíço. Nesse processo, Oscar Niemeyer ficou responsável pelas perspectivas gerais dos edifícios e realizou seu primeiro projeto como profissional, o Clube Universitário, “projeto elaborado pessoalmente por Oscar Niemeyer e marco inicial de sua carreira.” (COSTA, 2018 p. 187)

Ainda no período de Capanema, Lúcio projetou um novo estudo para a Universidade de Mangueira. Era um projeto importante. Recordo-me das grandes perspectivas que desenhei a carvão, projetando os croquis nas paredes; alta madrugada. (NIEMEYER, 2000 p. 11)

Figura 2-32 – Perspectiva da praça de entrada da Cidade Universitária do Brasil. Desenho Oscar Niemeyer – Fonte: (COSTA, 2018 p. 184)



Figura 2-33 – Perspectiva do clube da Cidade Universitária do Brasil. Desenho Oscar Niemeyer – Fonte: (COSTA, 2018 p. 187)



Conforme mencionado, a ideia de Lucio Costa não foi aceita.

Tal como a anterior, de Le Corbusier, a proposta foi sumariamente recusada pelos professores Inácio do Amaral e Ernesto de Souza Campos. Lembro que, na volta para casa, estacionei a Lancia no Jardim Botânico e, com o sol a pino, fiquei a caminhar pelas alamedas dando assim vazão à minha revolta e ao meu desencanto. (COSTA, 2018 p. 189)

Mesmo que não construída a universidade, os processos de estudos preliminares da versão do europeu e do carioca foram realizados. O início de um projeto é a etapa mais significativa, pois é quando se definem os pontos mais importantes a serem desenvolvidos e é nessa fase que são

determinados os argumentos que fundamentam e suportam os conceitos do planejamento. Embora sendo um recém-formado, é lícito conjecturar que Oscar Niemeyer tenha acompanhado de perto as especulações inerentes a criação de um projeto e suas discussões em equipe. Não obstante, crê-se na possibilidade de o jovem arquiteto ter formado convicções que o acompanharam por sua vida profissional. Afinal, toda experiência de vida torna-se referência para o desenvolvimento de futuros trabalhos.

Figura 2-34 – Projeto de Lucio Costa e equipe para a Universidade do Brasil – em destaque o item nº 28, primeiro projeto de Oscar Niemeyer – desenho nosso – Fonte: (COSTA, 2018 p. 188)



Após deixar a equipe de Lucio Costa, os registros consultados indicam que o primeiro auditório imaginado por Oscar Niemeyer, aparece no estudo preliminar do certame para pavilhão brasileiro da feira mundial de 1939 em Nova Iorque. Um volume autônomo, em destaque na frente do prédio, cuja planta possui perímetro em leque com fundo do palco em arco. O projeto não venceu o concurso.

O primeiro prêmio coube a Lucio e o segundo a Niemeyer. O júri considerou que o projeto de Lucio se destacava como espírito de brasilidade. Foram apreciados o uso adequado e discreto dos elementos da técnica moderna de construir e a fácil comunicação da rua com o pátio, elemento que propicia distração do percurso longo e constitui espaço de socialização simpático. O projeto de Niemeyer se recomendava pela entrada franca e menor percurso, funcionalidade e economia. Apesar de lhe faltar brasilidade, evitava lugares-comuns da nova arquitetura. (COMAS, 2010 p. 64)

Lucio Costa foi o vencedor, porém a versão construída se deu, por decisão de Costa, a partir de um projeto realizado em parceria com Oscar Niemeyer. Para surpresa da comissão julgadora, Costa renuncia e propõe um projeto em sociedade com Oscar Niemeyer, classificado em segundo lugar. (CANEZ, et al., 2013 p. 47)

[...] Em 1937, ele (Lucio Costa) vencedor do concurso de projetos para o Pavilhão de Nova Iorque, gostando do estudo que apresentei, fez questão de me levar aos Estados Unidos para juntos, elaborarmos o projeto definitivo. (NIEMEYER, 2000 p. 11)

Na proposta de Lucio Costa, o auditório foi previsto no primeiro pavimento, na parte posterior do prédio. Como no desenho do novato, o volume seria uma extrusão da planta em leque, porém, com a cobertura ascendente do palco para o fundo, orientação inversa da adotada por Oscar Niemeyer.

Na versão da dupla, o contorno da proposta de Oscar Niemeyer subiu para o primeiro pavimento, mantendo-se aparente na fachada principal do edifício. O volume de cobertura inclinada, mais baixa na região do palco, conecta-se ao restante do prédio por uma marquise, reta no lado externo e com segmentos de arcos e retas no lado interno.

Figura 2-35 – Prancha 7 com as perspectivas do projeto de Oscar Niemeyer para o pavilhão de 1939 – fonte: Acervo Lucio Costa, disponível em: [Pavilhão do Brasil para a "New York World's Fair" de 1939 \(jobim.org\)](http://Pavilhão do Brasil para a 'New York World's Fair' de 1939 (jobim.org)) Acessado em 20 de dezembro de 2017.

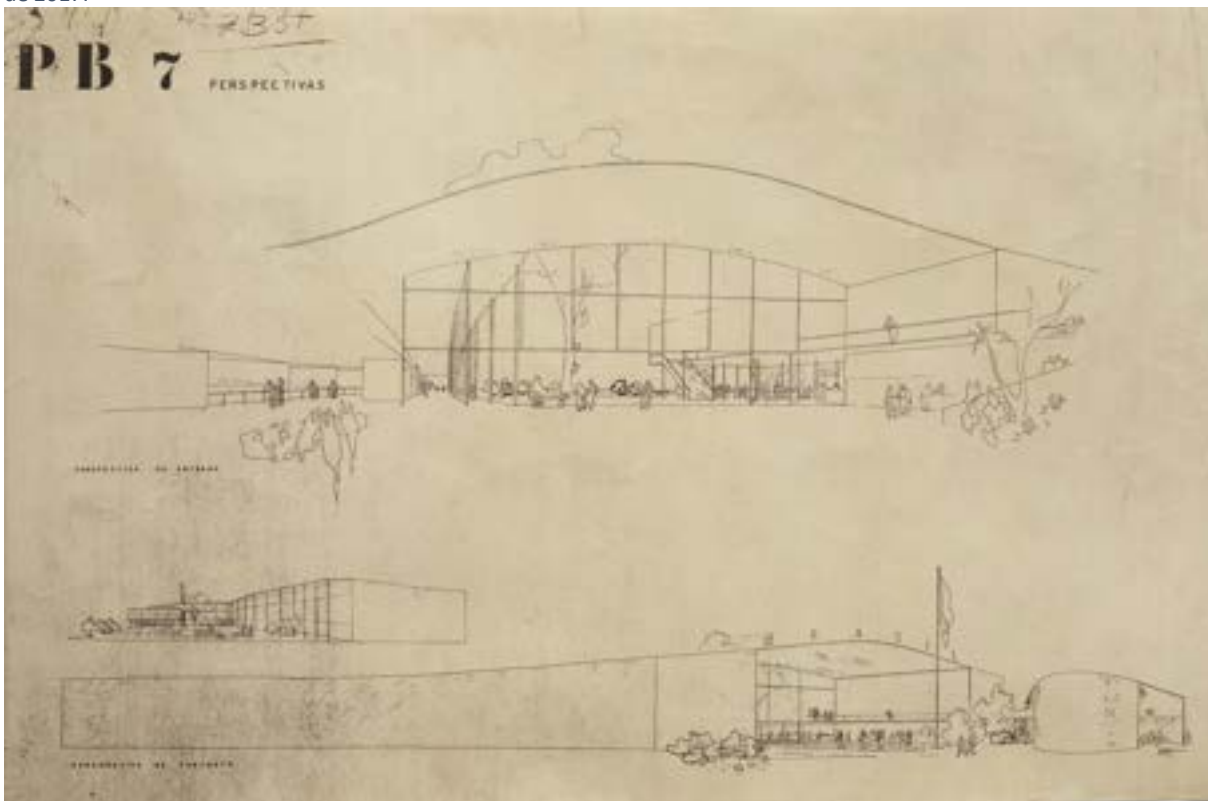


Figura 2-36 Croqui da fachada principal proposta por Lucio Costa – fonte: Acervo Lucio Costa, disponível em: [III.A.44 - Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York - projeto Lucio Costa. Anos 30. \(jobim.org\)](#) Acessado em 20 de dezembro de 2017.



Figura 2-37 – Corte longitudinal do projeto de Lucio Costa – fonte: Acervo Lucio Costa, disponível em: [III.A.44 - Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York - projeto Lucio Costa. Anos 30. \(jobim.org\)](#) Acessado em 20 de dezembro de 2017.

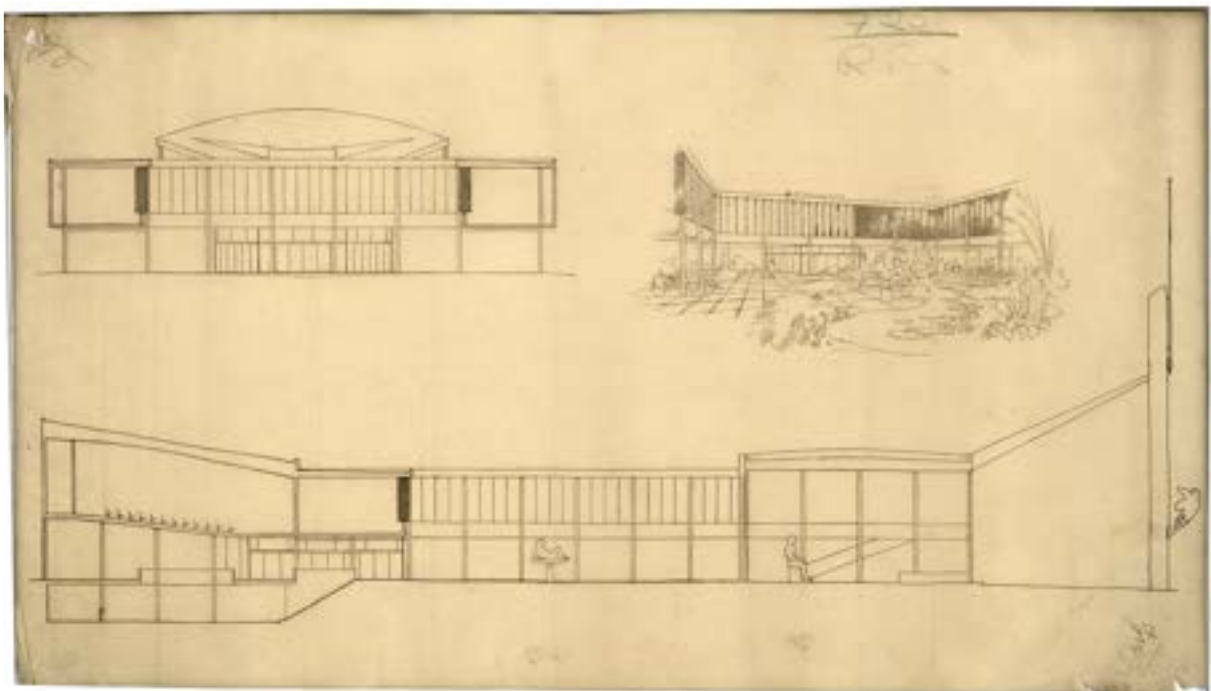


Figura 2-38 – Perspectivas do projeto elaborado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer – fonte: [III.A.46 - Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York - projeto Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Anos 30. \(jobim.org\)](#) Acessado em 20 de dezembro de 2017.

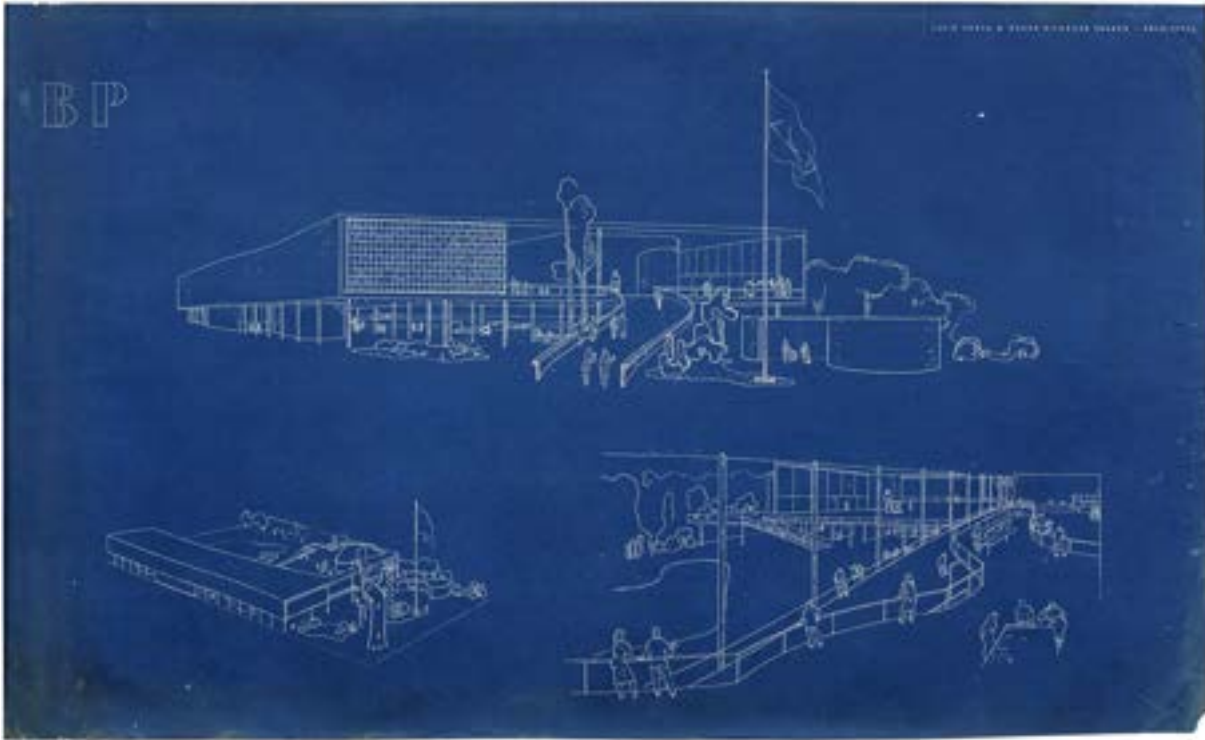


Figura 2-39 – Desenho comparativo das plantas dos pavilhões – desenho nosso.

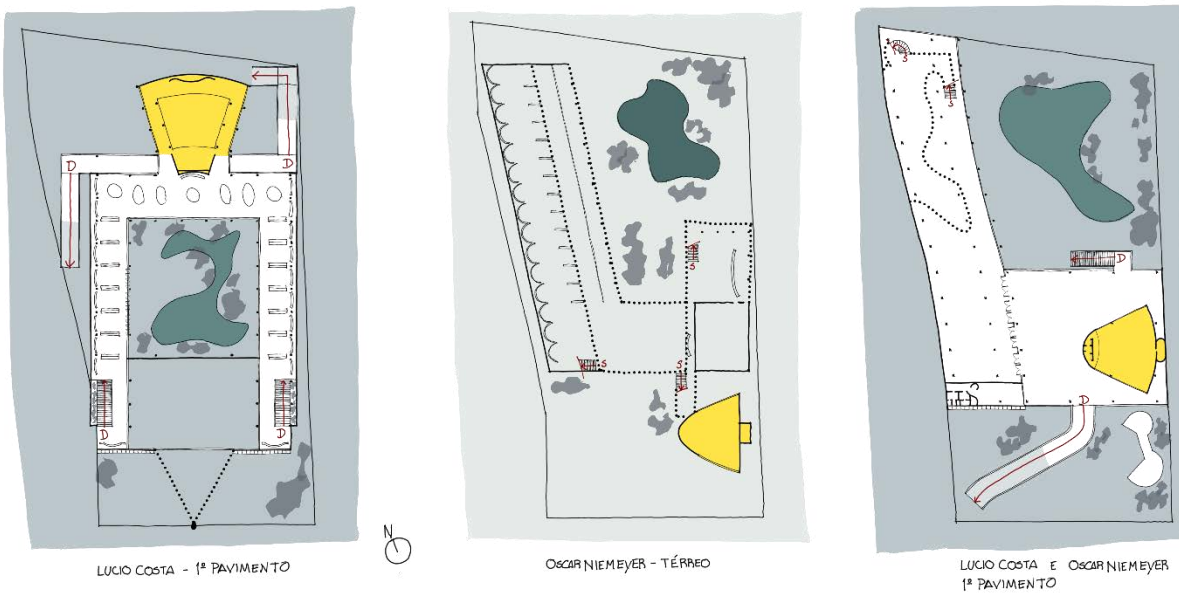


Figura 2-40 – Fotografia do pavilhão construído, em primeiro plano, a direita, a parede curva do fundo do palco do auditório – fonte: (Representação do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939, 1939 p. 42)



Ainda nesse período, o hotel projetado em 1938, na antiga capital mineira, chamou a atenção de um jovem político local e foi a ponte de apresentação entre o arquiteto e o homem público que daria impulso a sua carreira. Em 1940, Juscelino Kubitschek foi nomeado prefeito de Belo Horizonte.

Impressionado com o Grande Hotel de Ouro Preto, (1939 – 40) de Niemeyer, Kubitschek pediu ao jovem arquiteto que desenhasse uma nova área para a sua cidade, nas margens do rio artificial Pampulha. (JODIDIO, 2012 p. 11)

Em 1940, Juscelino Kubitschek convida Oscar Niemeyer para elaborar um conjunto de edifícios na região norte de Belo Horizonte às margens de uma lagoa artificial:

“Niemeyer, você vai projetar o bairro da Pampulha. Uma área à beira de uma represa com cassino igreja e restaurante” (NIEMEYER, 2000 p. 17)

Pampulha pode ser considerada como marco inicial de um modernismo genuinamente brasileiro. (CAVALCANTI, 2006 p. 197)

Figura 2-41 – Fotografia da lagoa em construção – fonte: (Prefeitura de Belo Horizonte, 1941 p. 38b)



Figura 2-42 – Fotografia da lagoa em construção – fonte: (Prefeitura de Belo Horizonte, 1941 p. 38c)



Figura 2-43– Fotografia da lagoa em construção – fonte: (Prefeitura de Belo Horizonte, 1941 p. 38d)



Figura 2-44– Fotografia da lagoa pronta – fonte: (Prefeitura de Belo Horizonte, 1941 p. 38f)



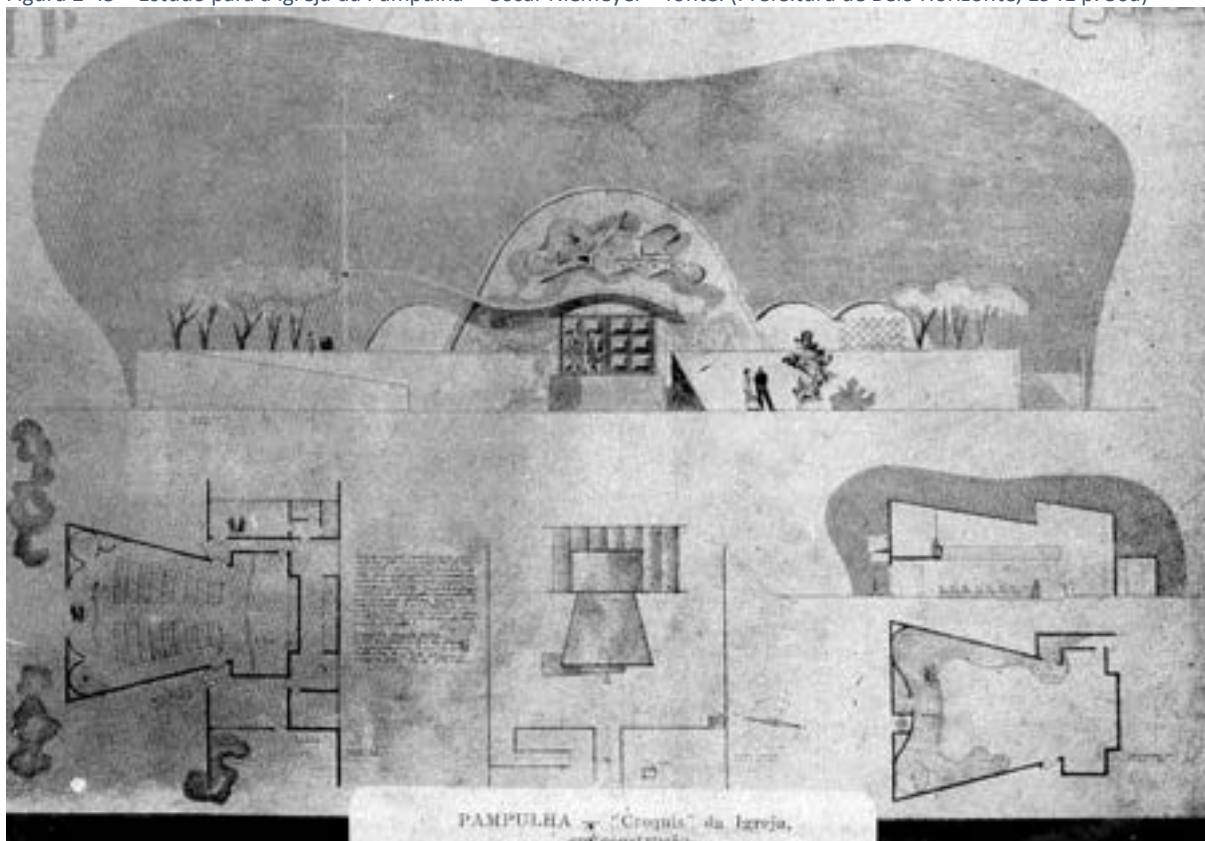
Quando Oscar Niemeyer analisa sua produção, sem o menor apego, despreza tudo que fez antes de 1940, expressando-se com frases como: *Minha arquitetura começou depois, em Pampulha.* (NIEMEYER, 2014 p. 92) ou *Pampulha foi o início de Brasília, o mesmo entusiasmo. A mesma correria. A mesma preocupação em terminá-la antes do prazo estabelecido.* (NIEMEYER, 2000 p. 17)

O desprendimento com aquilo que fez antes de Pampulha, não quer dizer negação de autoria, entende-se que o autor se considerava ainda em busca de sua linguagem artística, personalidade atingida com o projeto em Belo Horizonte. Contudo, os estudiosos de seu trabalho concluem que sua arquitetura provém dos projetos produzidos por Le Corbusier, principalmente Pampulha que apresenta

diversas relações diretas e irrefutáveis. Referências que foram reproduzidas em muitos projetos do carioca.

Devemos atentar para o fato de que as soluções presentes no conjunto da Pampulha não são consequência da mera “invenção”, mas do redesenho autoral de elementos arquitetônicos presentes em projetos de Le Corbusier, realizados entre 1919 e 1930, tais como: o pilar em “V”, a marquise inclinada e a forma cilíndrica parcialmente transparente, da Cité de Refuge, para o Exército da Salvação, em Paris (1929); as abóbadas sucessivas das casas Monol (não executado, 1919) e de seu estúdio particular (1929); o cilindro transparente e o paralelepípedo suspenso por retícula de pilares, presente na casa Savoye (1929); a marquise curva, no acesso principal do projeto para a Liga das Nações, em Genebra (não executado, 1927), e do Palácio do Centrosoyus, em Moscou (1929); o telhado invertido da casa Errazuris (não executado, 1930), entre outros. (QUEIROZ, 2007 p. 383)

Figura 2-45 – Estudo para a igreja da Pampulha – Oscar Niemeyer – fonte: (Prefeitura de Belo Horizonte, 1941 p. 50a)



Possivelmente, o edifício religioso seja o que mais se destaca do grupo que margeia a lagoa, dada sua inusitada solução estrutural que resultou na forma especial do edifício.

A Igreja de São Francisco de Assis é composta por quatro abóbadas. duas delas têm o mesmo formato ponte, na terceira, maior é mais longa, está a nave, é a quarta é idêntica às duas primeiras. Todas apoiadas em vigas com exceção das duas laterais que se apoiam, no lado externo, no solo. As abóbadas menores alojam a sacristia e os serviços religiosos complementares. (OHTAKE, 2007 p. 13)

Nesse projeto de programa correlato ao de um auditório, o arquiteto propôs uma solução inovadora, ignorando, conscientemente, uma tradição secular de edifícios para cultos católicos. Por esse motivo, teve dificuldade em ser aceito oficialmente como templo religioso.

Dos programas de necessidades, aquele que menos se alterou pelo tempo afora foi o das igrejas católicas, o cerimonial da Santa missa o culto às imagens nos seus altares pouco se modificou com o passar dos anos. Por isso, foram as igrejas os edifícios que puderam ter garantida a sua integridade. Em qualquer cidade em processo de metropolização sempre restam somente as igrejas como os testemunhos do passado. (LEMOS, 2003 p. 50)

Essas abóbadas têm espessura extremamente delgada, ousada execução para a época em que o cálculo e a técnica estruturais eram bastante simples. No entanto, a ousadia como um todo teve consequências: a direção eclesíastica por exemplo demorou quase 20 anos para autorizar o uso da igreja. (OHTAKE, 2007 p. 15)

Joaquim Cardoso, engenheiro estrutural parceiro de Niemeyer em inúmeros projetos, ao analisar, nos anos 1950, a igreja em Belo Horizonte, exalta a singularidade e potência do projeto, indicando possíveis referências para a origem das formas arqueadas:

Com o projeto da igreja de São Francisco da Pampulha, o arquiteto Oscar Niemeyer, inaugura, por assim dizer, um novo ritmo na arquitetura moderna brasileira; embora novos efeitos alcançados suscitem uma associação com outras obras mais antigas – como as pontes em arco-parede, de Mailart, com a forma particular da abóboda de Orly, de Freyssinet, ou ainda como o conjunto de planos de certos projetos de Mendelsohn – estas realizações atuais estabelecem um sistema de proporções de harmônicas que lhes proporciona um caráter estilístico contínuo e permanente, nem sempre presente àquelas outras obras. (CARDOZO, 1955 p. 6)

Figura 2-46 – Edifício construído – fonte: [Arquidiocese de Belo Horizonte](#)



A conclusão do parágrafo é elogiosa em relação à produção brasileira e destaca que a gênese arquitetônica é livre para buscar paralelos em outras edificações dos mais variados usos, sendo que o ponto mais significativo é a apropriação e reinterpretação do precedente arquitetônico, situação exigida para garantir a originalidade. Ademais, por tratar-se de um processo intelectual, o resultado é sempre único, oferecendo condição para que os gênios se destaquem.

Aos estudiosos da matéria, cabem suposições a respeito do processo, estimativas que jamais serão provadas, afinal, o pensamento é personalíssimo e somente a cabeça criadora pode atestá-lo. Seguindo a linha de pensamento de Joaquim Cardozo, a qual remete a origem da Igreja de São Francisco de Assis à uma garagem de máquina aérea, presume-se aqui que o interesse pelo assunto apareceu na chegada de Le Corbusier em 1936, já que os arquitetos foram recepcioná-lo. "O homem veio de zepelim, foram todos lá esperar, imagine, de madrugada, todos lá." (COSTA, 2014 pp. 19'25"-19'29") Conjectura-se que Oscar Niemeyer, tenha se impressionado com as dimensões colossais do dirigível.

No distante bairro de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, região conhecida por conter a casa de férias do mandatário do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, no século XIX. O hangar para esse tipo de aeronave foi inaugurado em dezembro daquele ano. O prédio, medindo 274 metros de comprimento, 58 metros de altura e 58 metros de largura foi tombado somente em 1998 e sua conservação é atribuição da Força Aérea Brasileira, responsável pela Base Aérea de Santa Cruz. Instalações de onde decolaram os aviões de caça, interceptadores do bombardeiro britânico que invadiu o espaço aéreo brasileiro durante a guerra das Malvinas. O avião ficou retido por algum tempo, mas as secretas e potentes munições jamais foram devolvidas.

Figura 2-47 – Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha – desenho nosso.

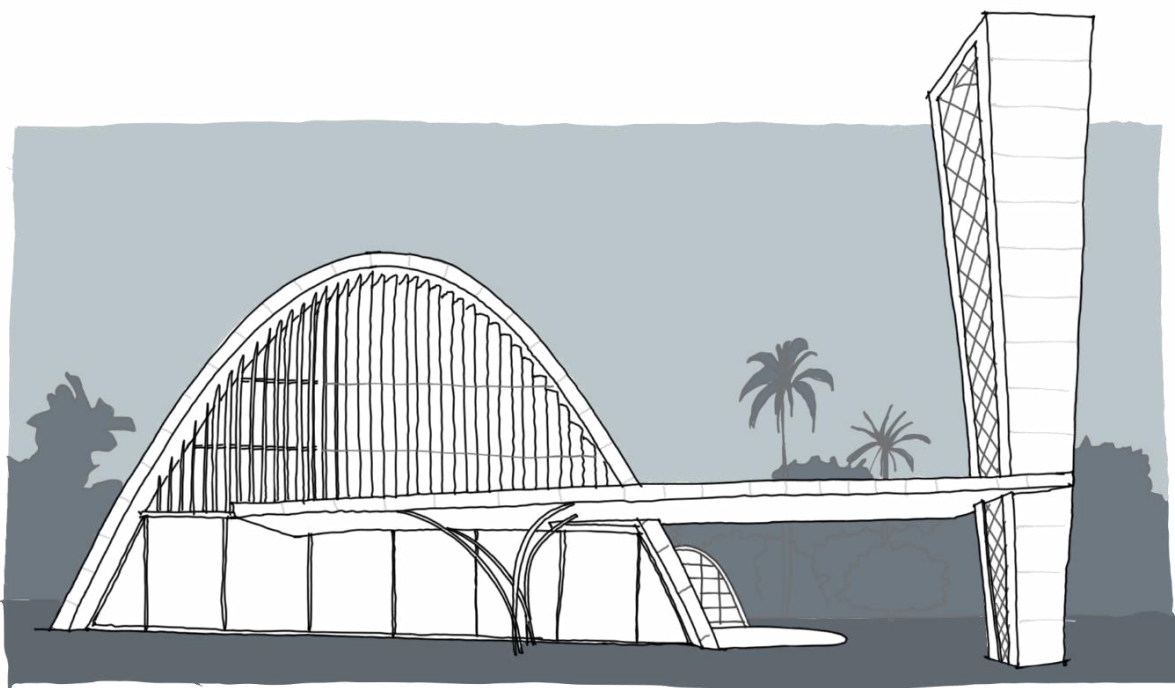


Figura 2-48 – Ponte suíça de Traubach, projetada por Robert Maillart e construída em 1932 – Desenho nosso – fonte: <http://happyPontist.blogspot.com/2008/11/swiss-bridges-3-traubach-bridge.html>

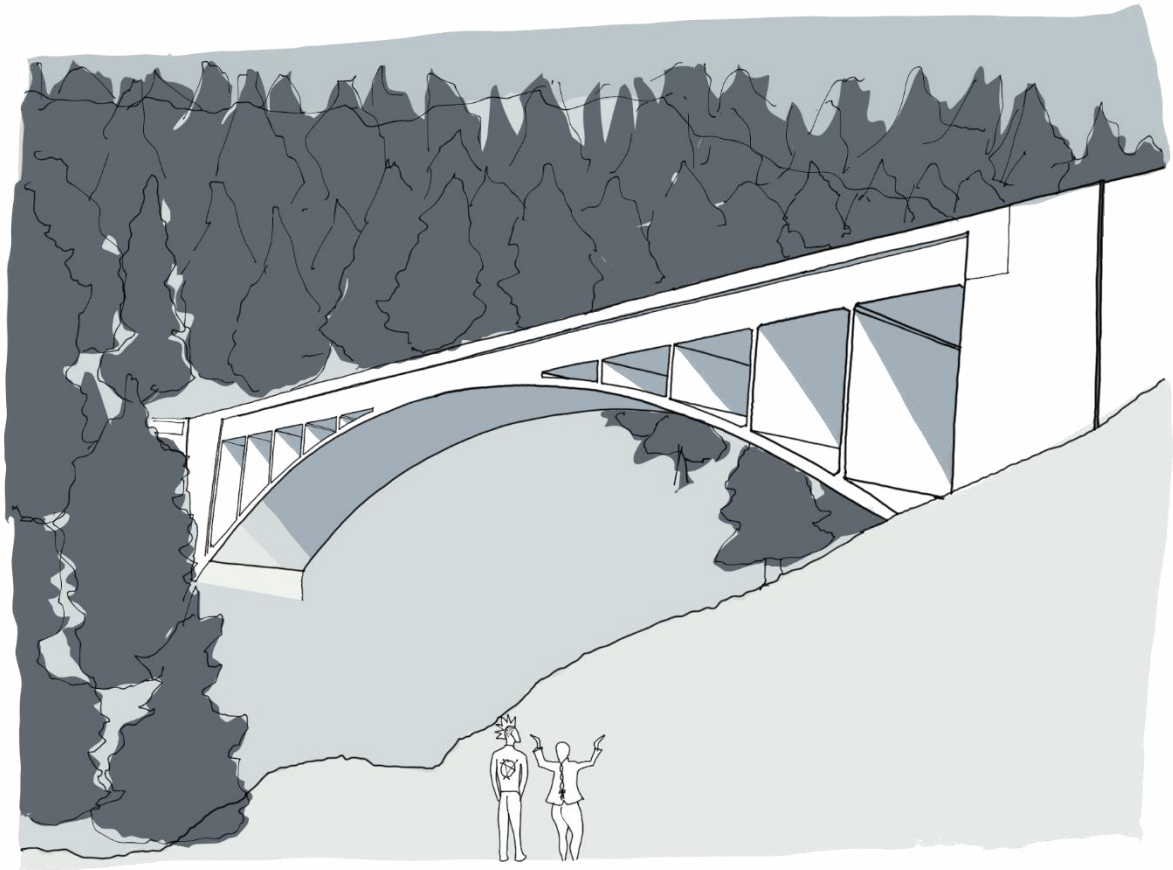


Figura 2-49 – Hangar de Orly, projetado por Eugène Freyssinet e construído entre 1916-1923. – fonte: <https://www.architecture.com/image-library/RIBApix/image-information/poster/airship-hangar-orly/posterid/RIBA2243-16.html>



Figura 2-50 – Fachada e corte do hangar de Orly – fonte: https://arquiscopio.com/archivo/wp-content/uploads/2013/02/130202_Freyssinet_Orly_Pln.jpg

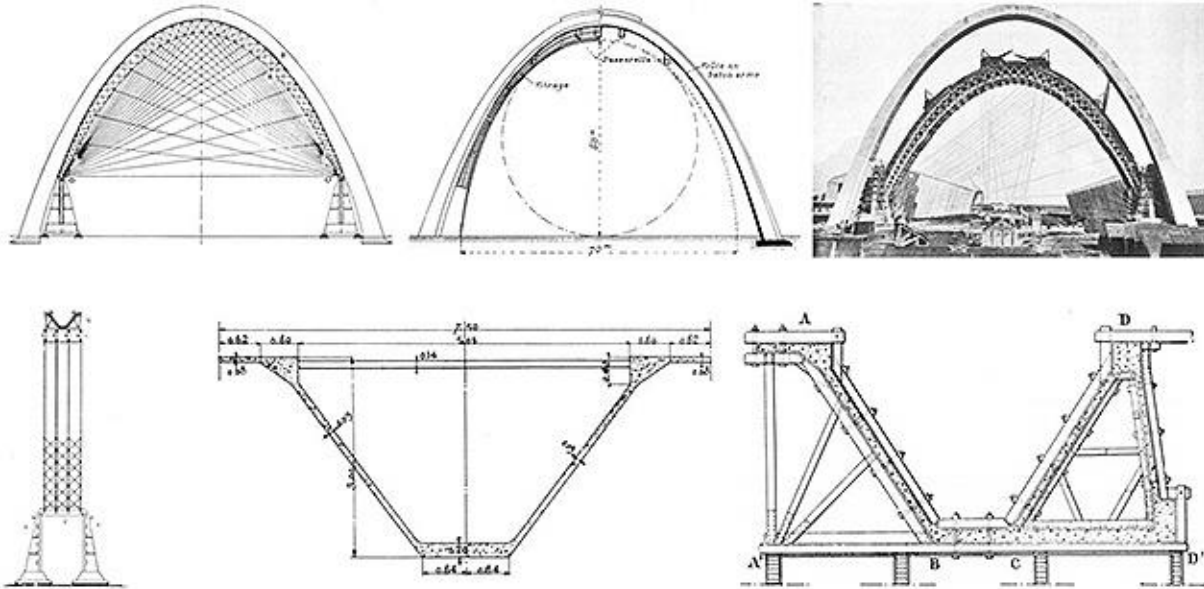


Figura 2-51 – Corte estrutural da Igreja da Pampulha -- Desenho nosso – fonte: (PEREIRA, 2012 p. 45)

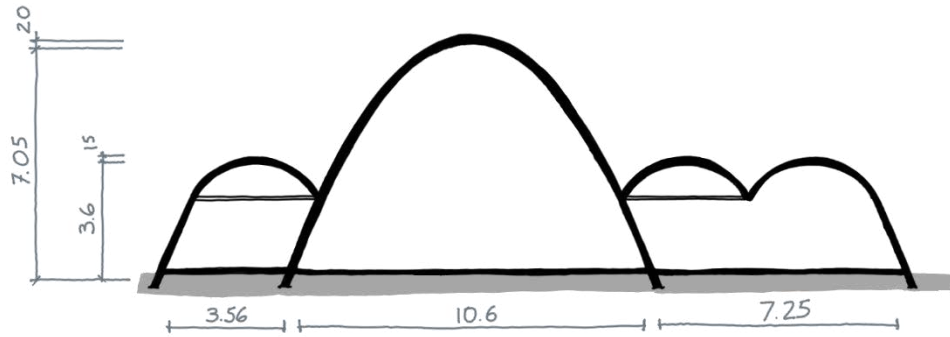


Figura 2-52 – Corte comparativo entre as estruturas – Desenho nosso – fonte: (PEREIRA, 2012 p. 45) e https://arquiscopio.com/archivo/wp-content/uploads/2013/02/130202_Freyssinet_Orly_Pln.jpg

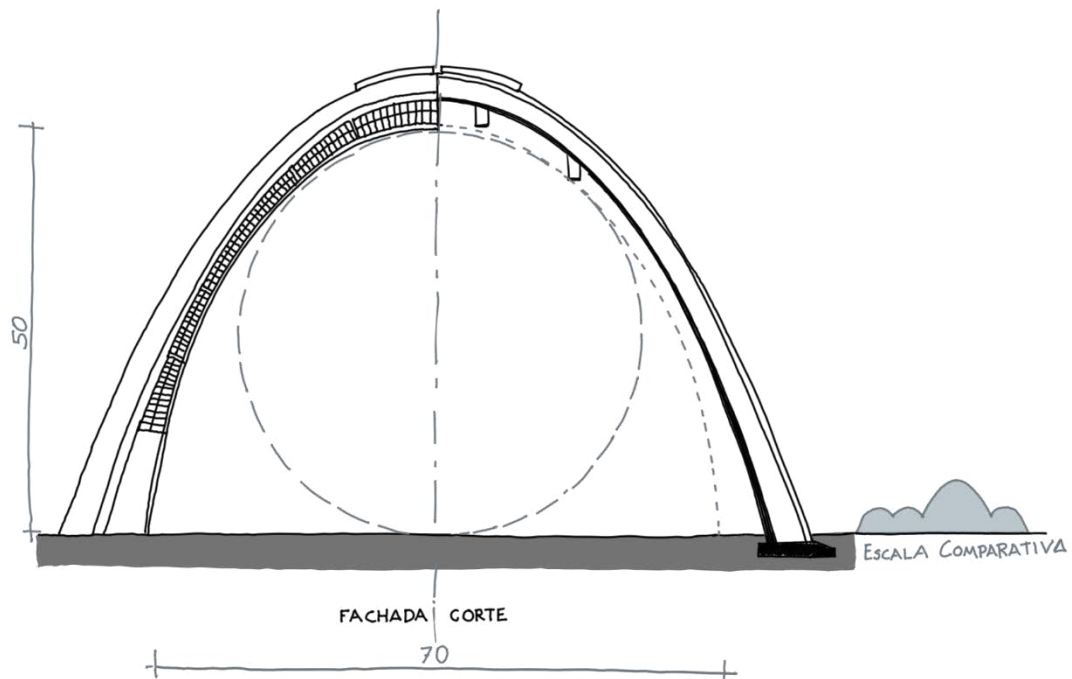


Figura 2-53 – Dirigível sobre o Rio de Janeiro – Jorge Kfuri (1893-1965) – Arquivo da FAB – Fonte: O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1930, nº 83, p. 37



Mais adiante, no mesmo texto, o calculista chama atenção às infinitas possibilidades descortinadas pelos preceitos modernos, ainda que formas e elementos progressos fossem adotados nas edificações, esses não estariam mais subordinados às mesmas regras, liberando a criatividade do projetista.

[...] Não tem assim, êsses muros, a verticalidade; ou, para expressar-se com maior clareza, não surgem mais subordinados a um verticalismo que em tôdas as épocas da arquitetura sempre foi mantido nas formas dominante dos edifícios e que mesmo nos elementos curvos empregados, como arcos e abóbodas, exprimia-se por uma simetria de eixos, de planos meridianos, ou de interseções de superfícies regradas. (CARDOZO, 1955 p. 6)

No entanto, as formas inéditas para o programa religioso não foram prontamente aceitas, nem pelas autoridades eclesiásticas, nem pela maioria da sociedade. De fato, Oscar Niemeyer conseguiu causar a surpresa e o espanto que tanto preconizou em sua filosofia arquitetural. Em texto, o professor mineiro Eduardo Frieiro descreve a reação das pessoas ao conhecerem o prédio e defende as linhas adotadas pelo arquiteto.

“Mas isto é um hangar!” exclamam todos ao vê-la pela primeira vez. Hangar de Deus (FRIEIRO, 1967 p. 133) para o escritor essa era a intenção do arquiteto, que teria se inspirado no verso do poeta católico Paul Claudel: *Igreja, hangar de Deus*. Todavia, não era só o corpo principal que fugia do lugar comum, o campanário em forma de *“pirâmide invertida”* e afastado do edifício, com o qual se comunica por uma *“prancha de concreto”* também era um assombro. Todavia, o autor pondera que a *“estranheza desaparece quando se sabe que aquela forma foi sugerida por uma recordação histórica”*, pois remete as primeiras capelas erigidas na região do ouro mineiro, construções que não tinha *“torre*

e o sino era pendurado numa tosca armação de dois paus semelhante ao campanário” desenhado por Oscar Niemeyer. O trabalho de Candido Portinari também não era unanimidade:

Uns prorrompem em exclamações de entusiasmo, outros sorriem de mofa, achando aquilo burlesco, outros ficam indignados, outros permanecem pensativos. (FRIEIRO, 1967 p. 134)

Eduardo Frieiro conclui que o prédio foi vítima do misoneísmo recalcitrado na maioria das pessoas e finaliza o relato ponderando que *“a condenação de hoje pode trocar-se em aprovação amanhã.”* (FRIEIRO, 1967 p. 134)

Rio de Janeiro, terça feira, 10 de setembro de 1946: *“Museu de arte moderna na igreja da Pampulha – vetada pelas autoridades eclesíásticas a sua utilização como templo religioso.”* (O Jornal – Orgão dos Diários Associados, 1946 p. 1), a redação correspondente do jornal carioca em Belo Horizonte encaminhou a notícia de que o prefeito mineiro Gumercindo Couto e Silva construiria *“um novo templo idêntico ao que existe em Ouro Preto em honra do piedoso São Francisco.”*

Figura 2-54 – O mercado e a Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto – Marc Ferrez – Fonte: [O mercado e a Igreja de São Francisco, obra de Aleijadinho \(bn.br\)](#).



Ou seja, o impasse em relação ao uso do projeto de Oscar Niemeyer permanecia. Dentre as justificativas das autoridades religiosas, destacam-se a não aprovação prévia do projeto, a não doação do terreno e o interior divergente da tradição católica.

[...] foram eliminadas as tradicionais imagens e no lugar do altar-mor Portinari pintou um painel moderno em cuja composição se vê em primeiro plano aos pés do santo a figura de um cão. (O Jornal – Orgão dos Diários Associados, 1946 p. 2)

Figura 2-55 – Interior da Igreja São Francisco de Assis na Pampulha – Candido Portinari – Fotografia: Marcílio Gazzinelli – Fonte: [Página - IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional](#)



O departamento de Minas Gerais do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) se manifestou a respeito e apoiou a ideia do arcebispo local, Dom Antonio dos Santos Cabral, que sugeriu a criação de um museu de arte moderna no prédio da igreja. Assim, o instituto solicitou ao prefeito a doação do prédio para si, comprometendo-se em mantê-lo e transformá-lo num centro de artes.

Apesar de toda originalidade da igreja na Pampulha, em projeto para um teatro na mesma cidade, a volumetria não se afastou da tradicional. A primeira vez que o Oscar Niemeyer enfrentou o desafio de projetar um teatro, aconteceu no início dos anos 1940 na capital mineira. Segundo Stamo Papadaki (1950 p. 112), geralmente, até aquele momento, os teatros brasileiros localizavam-se nos centros das cidades, ocasionando entraves para o tráfego do entorno e contribuindo muito pouco, em termos plásticos, à vizinhança. Por isso, o arquiteto sugeriu que o teatro fosse construído no parque da cidade.⁹

Assim, o relatório da gestão municipal de 1940-41 do prefeito Juscelino Kubitschek justifica a construção e descreve o teatro:

A inexistência de um teatro municipal vem sendo, de longo tempo, a lacuna de que se ressentia a capital. Centro dos mais adiantado se, Belo Horizonte não podia delongar, por mais tempo a construção de um templo destinado ao culto das artes, digno do progresso da cidade e da cultura dos mineiros. [...]

⁹ Versão nossa para:

On the advice of the architect, the Municipal Theater of Belo Horizonte is situated in the center of the city park, becoming part of the vast landscaped grounds. (PAPADAKI, 1950 p. 112)

Projetamos então e iniciámos a construção de um novo Teatro Municipal, entregando os planos aos cuidados de um dos mais hábeis e renomados engenheiros do país¹⁰, do que resultou o conjunto que a administração iniciou no Parque Municipal. [...] A Administração iniciou a construção do novo Teatro dotando o seu projeto a autoria do arquiteto Oscar Niemeyer Filho de todos os modernos requisitos. [...]

Sua concepção e de grande arrojo e felicidade, tendo o arquiteto utilizado o mais possível, os elementos naturais para sua valorização.

A fachada tem 65 metros de largura e 38 metros de altura, voltada para dentro do Parque, afastado cerca de 60 metros da avenida Afonso Pena, à qual será ligado por meio de um viaduto. Este será construído em arco de concreto-armado, de 60 metros de vão e 4,5 metros de flexa, com 14 metros de largura, de uma parte plana, que constitui a ligação com a avenida. Assim haverá acesso à entrada do “foyer”, pela parte do Parque, subindo o arco, e, pela parte da avenida, por meio da ponte de ligação.

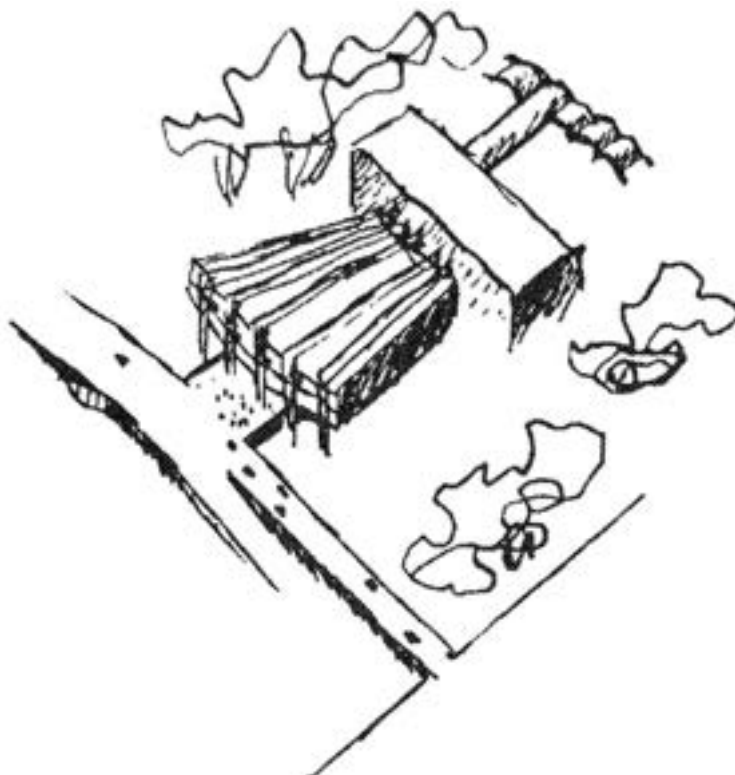
A construção está se fazendo de modo a preservar o maior número possível de árvores, obtendo-se ornamentação natural e de extraordinário efeito decorativo.

O palco e suas dependências ocuparão uma área correspondente a quase a metade de toda a área coberta. Possui amplos subterrâneos, nos quais serão instalados todos os maquinismos necessários ao funcionamento do teatro e aos palcos móveis. Estes serão os melhores do país e os mais amplos. Terão movimento vertical e horizontal em toda direção e serão em número de três, permitindo assim, extraordinária maleabilidade na mudança dos cenários.

Também a orquestra terá seu elevador tudo isto estudado é projetado em colaboração com um dos maiores técnicos em teatro dos Estados Unidos.

Póde-se, pela descrição do futuro monumento arquitetônico o que a Prefeitura constrói na cidade, avaliar da importância da obra, tão necessária à capital moderna, quão uma expressiva em sua finalidade. (Prefeitura de Belo Horizonte, 1941 pp. 30-33)

Figura 2-56 – Perspectiva aérea do prédio – Oscar Niemeyer – fonte: (PAPADAKI, 1950 p. 112)



¹⁰ Engenheiro Ajax Correia Rabelo

Figura 2-57 – Perspectiva do Foyer – Oscar Niemeyer – fonte: (PAPADAKI, 1950 p. 111)

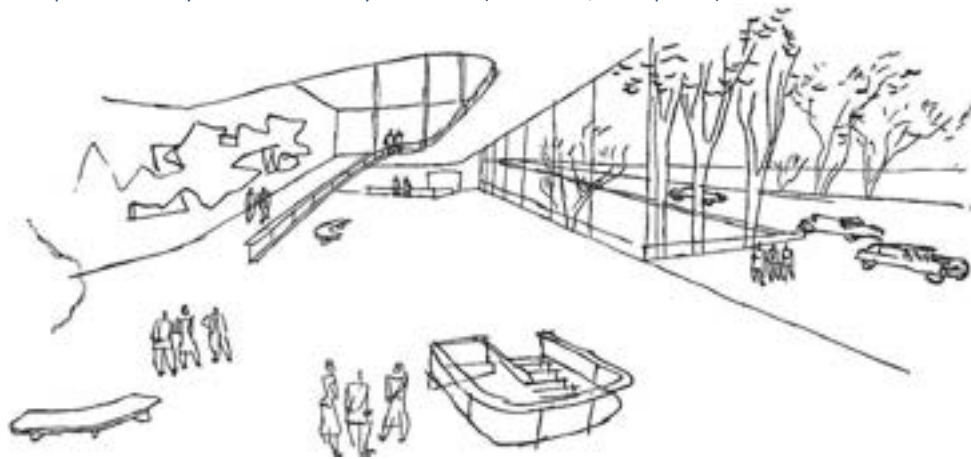
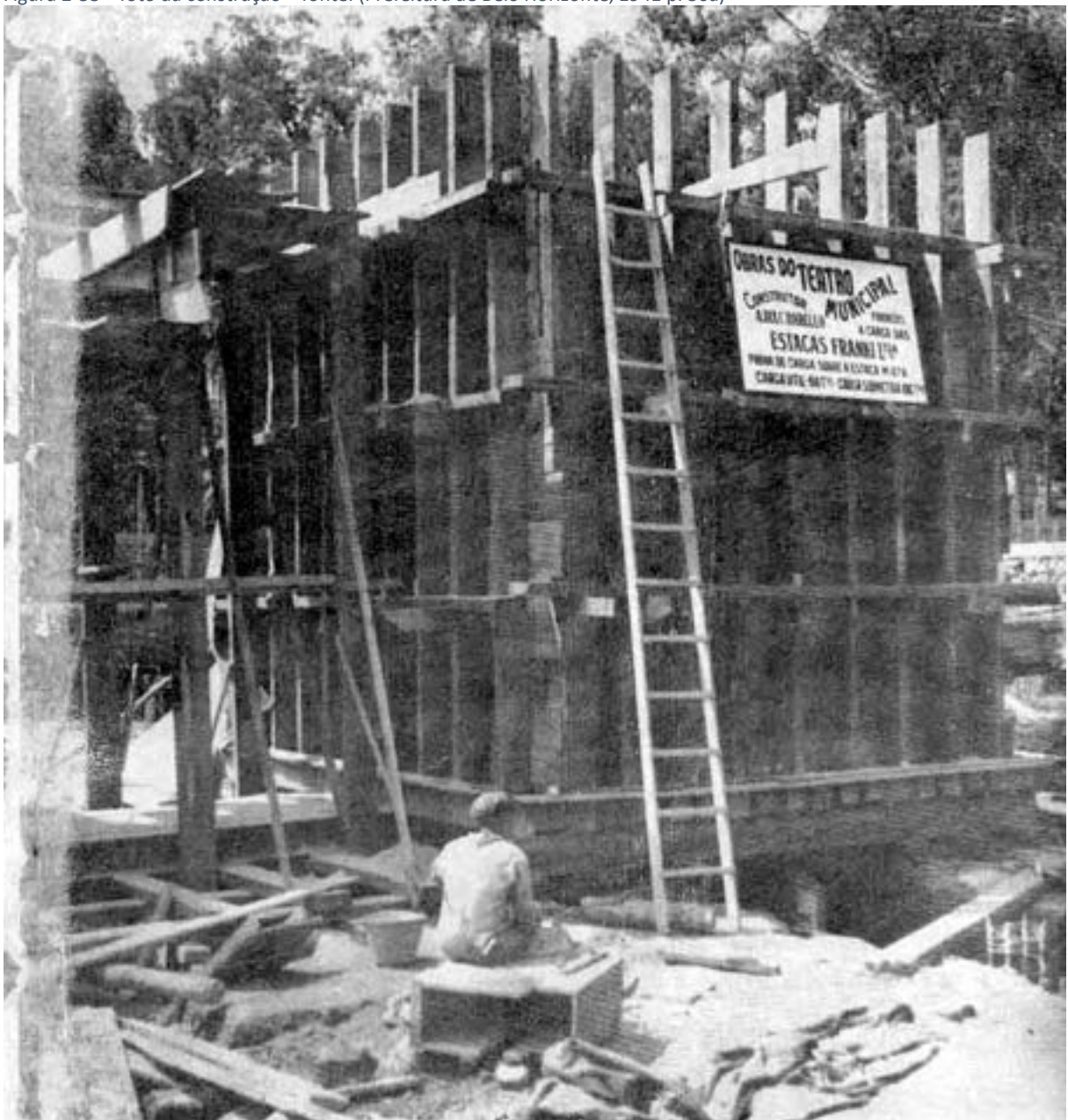


Figura 2-58 – foto da construção – fonte: (Prefeitura de Belo Horizonte, 1941 p. 30a)



Theatro Municipal — Provas de “carga”, sobre as estacas

Figura 2-59 – foto da construção – fonte: (Prefeitura de Belo Horizonte, 1941 p. 30b)

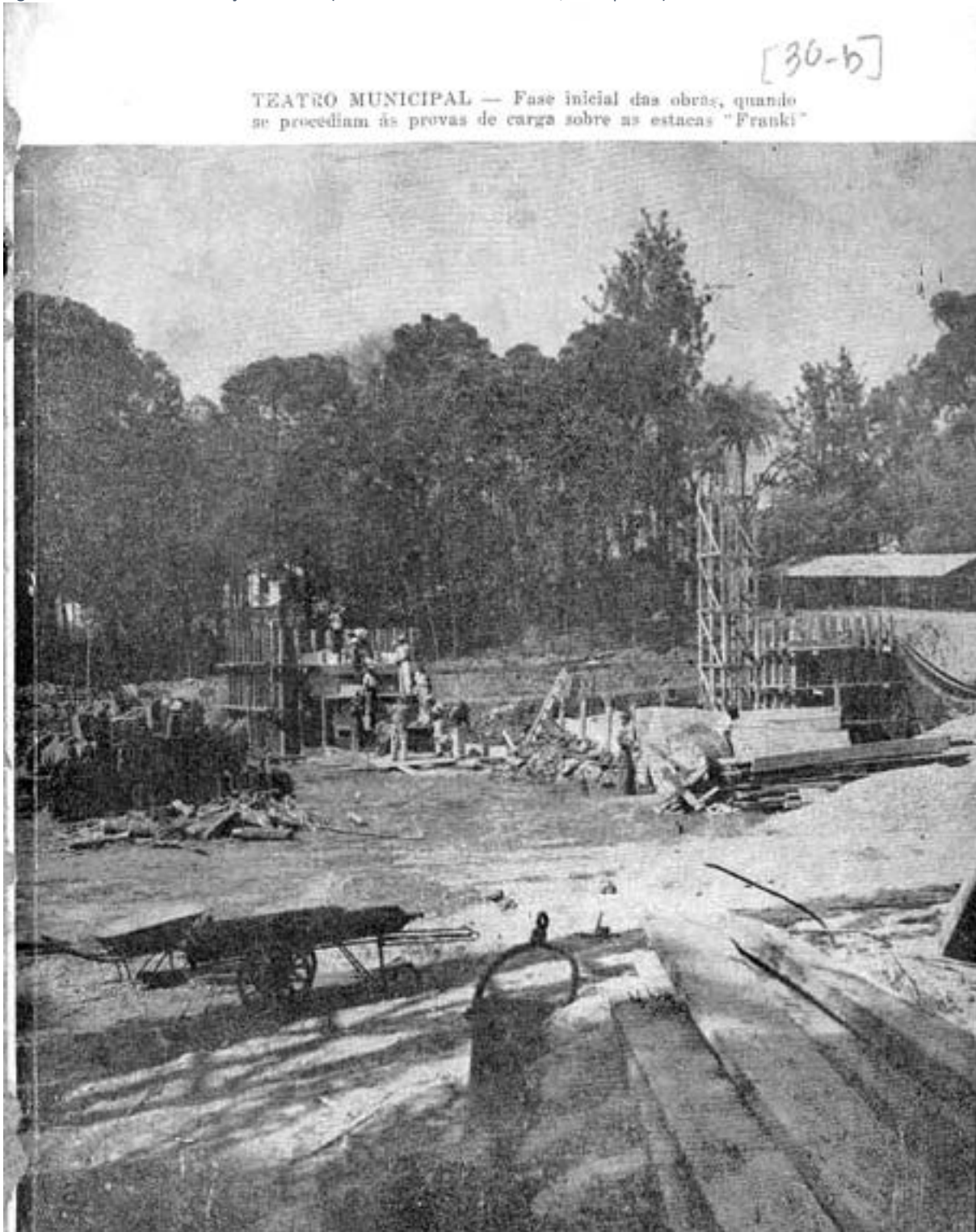


Figura 2-60 – foto da construção – fonte: Oscar Niemeyer Works (12) Facebook



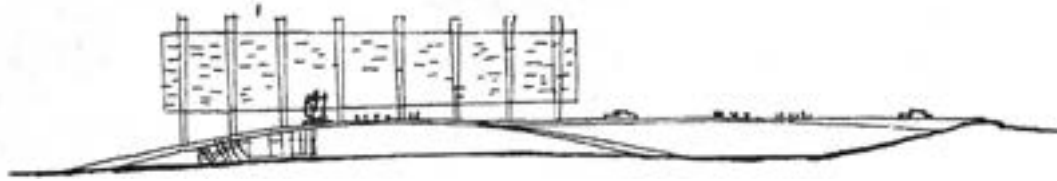
Oscar Niemeyer se refere ao projeto da seguinte forma:

Quando o Prefeito de Belo Horizonte nos manifestou o desejo de construir um grande teatro, consultando-nos sobre o local que melhor se adaptaria para esse fim, preferimos logo o parque da cidade. E isso para evitar a situação tão comum nos nossos teatros que construídos em pequenos lotes, ficam em geral comprometidos pelos prédios vizinhos muitas vezes pouco satisfatórios.

A estrutura do Teatro Municipal de Belo Horizonte em parte executada, já nos permite concluir pela justeza da localização, em função da qual se desenvolveu todo o plano que se adapta ao terreno plástica e funcionalmente. Com essa intenção em vez de localizar o teatro junto a rua, preferimos recuá-lo para o centro do terreno, integrando-o mais na paisagem do parque. Isso nos levou aos pilotis, para manter nas entradas e no foyer o nível da rua e à auto-estrada, que tanto enriquece a composição. Pela auto-estrada se atinge a esplanada onde ficam as entradas e o foyer diretamente ligados a platéia. Duas rampas suspensas conduzem aos balcões servidos também por rampas laterais, que se comunicam igualmente com o terreno onde se encontram as salas de exposição e confeitaria. A sala de espetáculos com capacidade para 3.000 pessoas apresenta a forma que as necessidades de acústica e visibilidade solicitam. O teto ondulado será revestido por materiais acústicos absorventes ou refletores de som. O palco junto ao qual está previsto local para uma orquestra de 100 músicos, terá 20 metros de boca, dispondo de todas as facilidades para a utilização dos sistemas modernos de cenários móveis, inclusive as áreas laterais indispensáveis. Um vazio está previsto sobre a oficina de pintura e a carpintaria para subida de cenários, assim como comunicações diretas com os camarins e vestiários no terreno e subsolo, onde também foi localizado um salão para ensaios. Na parte posterior do prédio foi situada a direção e controle. Dotado de ar-condicionado, o

teatro possui também complexo sistema de iluminação de palco com mais perfeitos processos de controle e funcionamento. (NIEMEYER, 2011)

Figura 2-61 – croqui da fachada – Oscar Niemeyer – fonte: (PAPADAKI, 1950 p. 112)



Ainda que, numa primeira aproximação, possa parecer que o autor tenha composto a volumetria de seu prédio pelo aforismo “a forma segue a função”, graças ao volume de planta trapezoidal, contendo foyer e plateia, associado ao monolito da caixa cênica. Uma análise mais atenta destaca as singularidades do desenho, que pode ser resumido à dois monolitos conectados entre si por um terceiro sobre pilotis. Resumo feito através da leitura das plantas, porque as perspectivas representam uma alternativa. Variação mais bela plasticamente e mais ousada estruturalmente, pois a porção anterior do prédio não toca o solo, exceto por seus pilares, versão que também suprime os suportes do piso da plateia, presente na outra.

Figura 2-62 – perspectiva do teatro a partir da planta – desenho nosso.

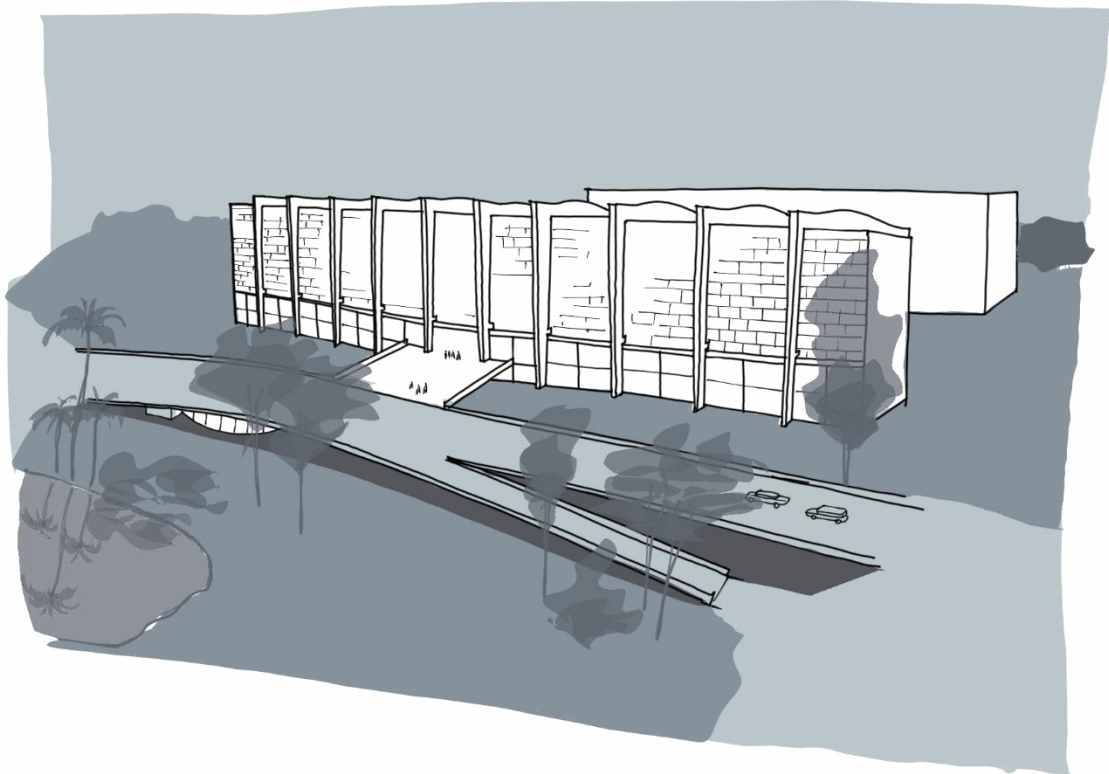
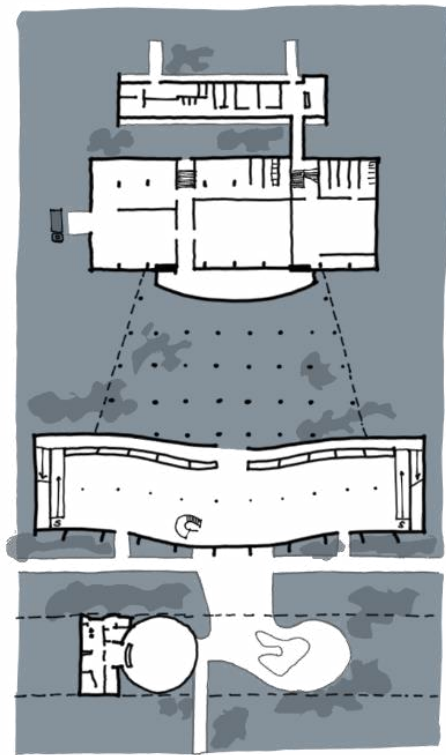
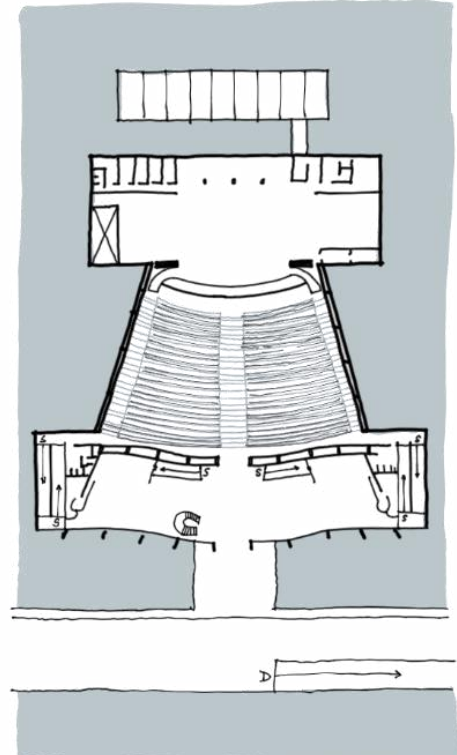


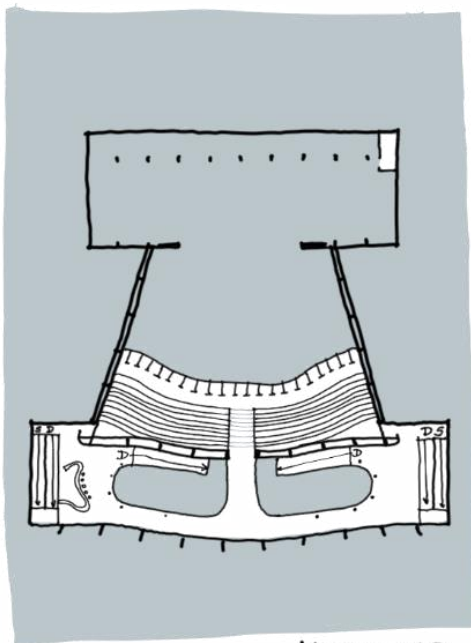
Figura 2-63 – Plantas do teatro – desenho nosso – fonte: (PAPADAKI, 1950 pp. 114-115).



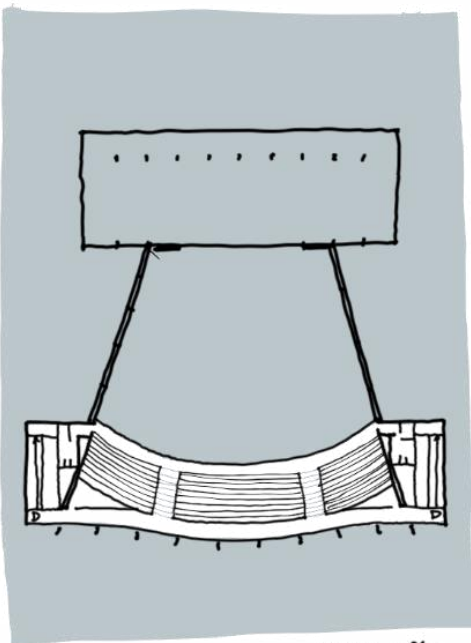
PILOTIS



FOYER

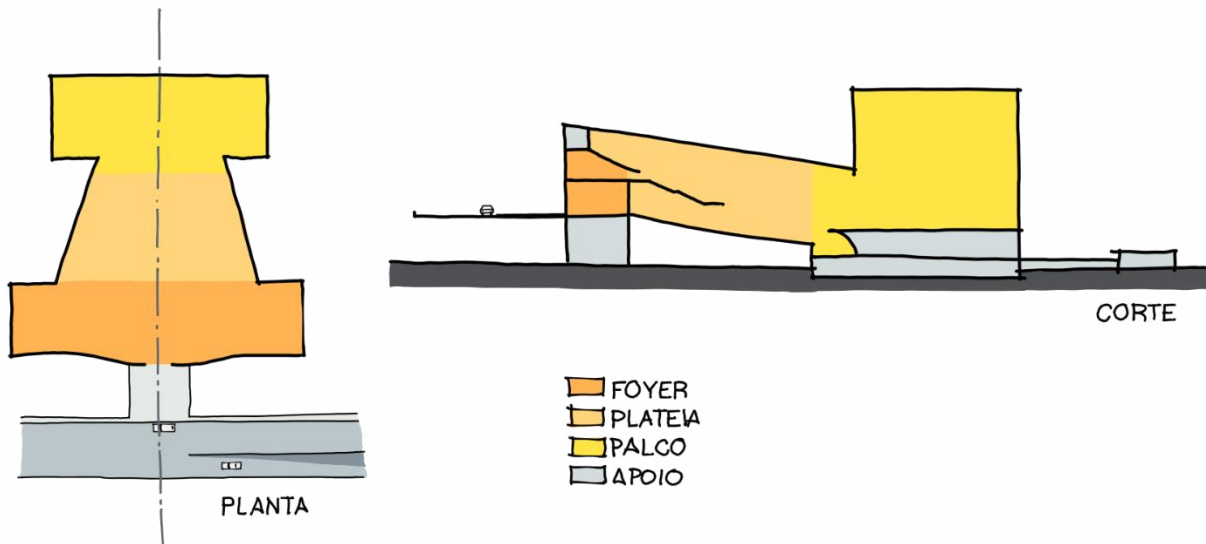


MEZANINO



BALCÃO

Figura 2-64 – Distribuição do programa – Desenho nosso.



Chega-se ao edifício por um viaduto que eleva os carros ao nível mais alto da plateia inferior, esta medida impede que sistema viário para automóveis seja uma cicatriz no parque, pois, a área deste segue continua no pavimento térreo. Os ambientes elevados permitem pontos de vistas vantajosos para apreciação do parque.

O uso sugerido sob a pista de rolagem é de uma cafeteria, que através de um calçamento se liga ao salão de exposições, posicionado abaixo do foyer principal. A circulação vertical dos usuários é possibilitada pelas rampas, localizadas nas extremidades do volume anterior, o qual contém o foyer dos balcões em piso intermediário e o balcão superior no último nível.

O trecho em pilotis é uma continuação da vegetação do parque e sobre esses está a plateia, cuja curva de visibilidade ceifa os pilares em diferentes alturas. O térreo do volume da caixa cênica engloba oficinas, camarins coletivos, salas de ensaio e orquestra. No nível de cima estão os camarins individuais, palco e coxias.

O projeto considera um prédio anexo ao teatro, conectado por pequena marquise. No edifício linear, cuja estrutura é uma sequência de abóbodas, estão os espaços administrativos do teatro.

Figura 2-65 – corte do teatro com exoesqueleto em destaque – desenho nosso – fonte: (PAPADAKI, 1950 p. 112)

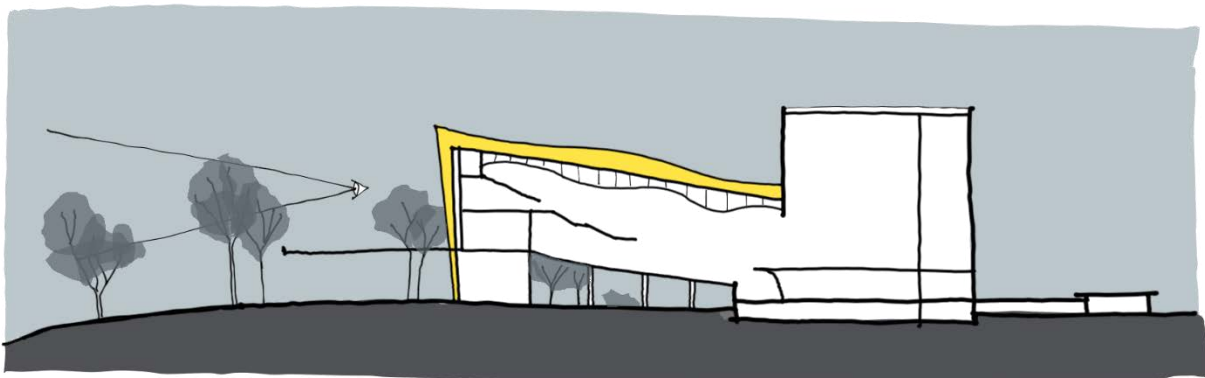
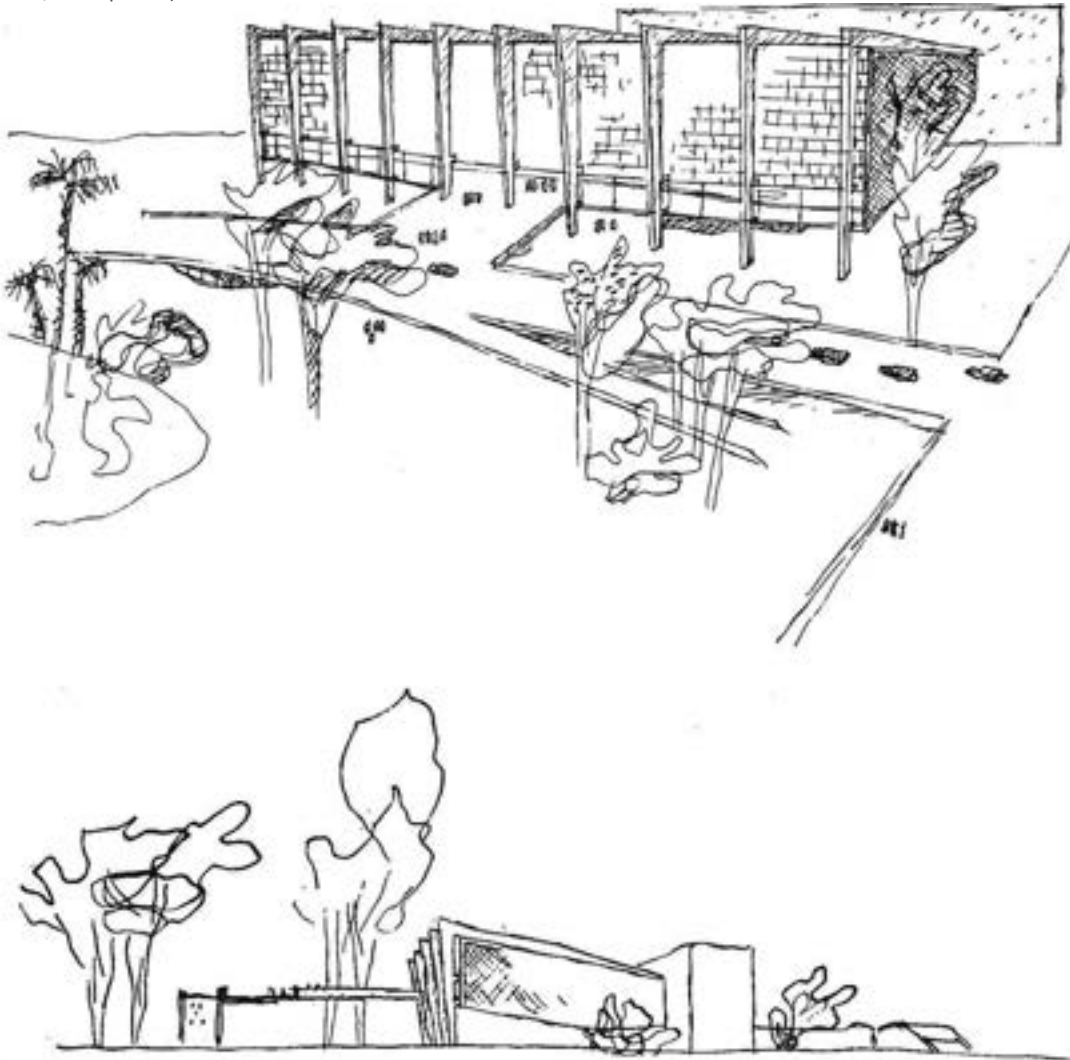


Figura 2-66 – perspectiva do teatro, sem considerar a “caixa” das rampas das extremidades – Oscar Niemeyer – fonte: (PAPADAKI, 1950 p. 113).



A estrutura em concreto armado se destaca na volumetria do prédio como um exoesqueleto. Formada por pilares de seção variável que aumenta gradativamente conforme sua altura, até se conectarem com a respectiva viga longitudinal, estas com perfil em forma de onda. O feixe de vigas se desenvolve em direção à caixa cênica, as vigas se aproximam umas das outras até tocarem a caixa cênica, onde apoiam-se em viga transversal posicionada sobre a boca de cena. A construção do teatro foi iniciada, porém não foi concluída com o projeto do arquiteto fluminense.

Em 1948, Oscar Niemeyer recebe a difícil missão de arquitetar dois auditórios anexos ao edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública. Poucos anos separam o projeto para o teatro de Belo Horizonte do desenho dos auditórios cariocas, mas o resultado formal é incrivelmente diferente.

Embora seja possível identificar, em ambos, o posicionamento do palco principal e de sua respectiva plateia, através da análise do perfil dos cortes e do perímetro das plantas; somado à proposta do exoesqueleto em concreto armado presente nos dois projetos, a diferença de volumetria é irrefutável, situação que demonstra a evolução convincente do trabalho do arquiteto, notadamente no

âmbito estrutural. O conhecimento do comportamento das estruturas permitiu à Oscar Niemeyer especular no campo volumétrico.

Em relação à obra de Oscar Niemeyer, destaca-se neste contexto seu projeto para o Museu de Arte Moderna de Caracas (1954), amplamente divulgado à época, chegando mesmo a ser a capa de revistas internacionais (a exemplo da *“Progressive Architecture”* de fevereiro de 1956). Juntamente com seu papel crucial na mudança de estratégia projetual que Niemeyer inaugura naquele momento, estes fatores o tornam objeto de estudo indispensável para aqueles que desejam melhor entender a obra do arquiteto. Se este projeto indica nova preocupação com a concisão de meios em sua prática, é no estudo para um auditório para o edifício do Ministério da Educação e Saúde (1948) que se pode primeiramente notar a aproximação entre seu tratamento dos volumes e suas pesquisas estruturais, em que há uma evolução para além das abóbadas parabólicas rumo à novas formas. (FIGUEIREDO, 2020)

Deste episódio, é fundamental destacar três quesitos importantes que se repetiram amiúde durante a carreira do arquiteto, por isso, a profusão de textos justificativos de autoria de Oscar Niemeyer que abordam os temas. Os assuntos são elencados a seguir, sem uma ordem de importância.

O primeiro refere-se à consideração da pré-existência arquitetônica na gênese de um projeto arquitetônico, ou seja, propor uma intervenção, levando em conta a arquitetura do lugar; exaltando-a, negando-a ou modificando-a. Toda construção é uma intervenção no ambiente, sempre sob responsabilidade do autor das diretrizes para tal. Oscar Niemeyer experimentou essa atribuição logo no início de sua carreira, em 1938, na antiga capital mineira, Ouro Preto.

Os conceitos que guiaram o processo foram explicitados pelo arquiteto em texto de 1942, um memorial justificativo que é iniciado destacando a complexidade de se adequar um novo projeto na cidade *“monumento”*. O enorme esforço advém do anseio coerente, de inserir um projeto com preceitos modernos, decisão sensata, em detrimento de uma cópia rica em estilemas da arquitetura colonial. Afinal, a criação de uma arquitetura com técnicas construtivas do período vigente e características externas de outro, leva a edificação de um cenário que pode confundir as pessoas leigas no assunto, levando-as a conclusões erradas a respeito da história da cidade, iludindo-as a acreditar num passado que nunca existiu. Portanto, Oscar Niemeyer elaborou um projeto com características da arquitetura moderna, sem declinar de elementos da arquitetura tradicional do lugar, adotando treliças em madeira nos guarda-corpos das varandas e cobertura com telhas cerâmicas montadas no sistema capa e canal, comumente chamado de telhado colonial.

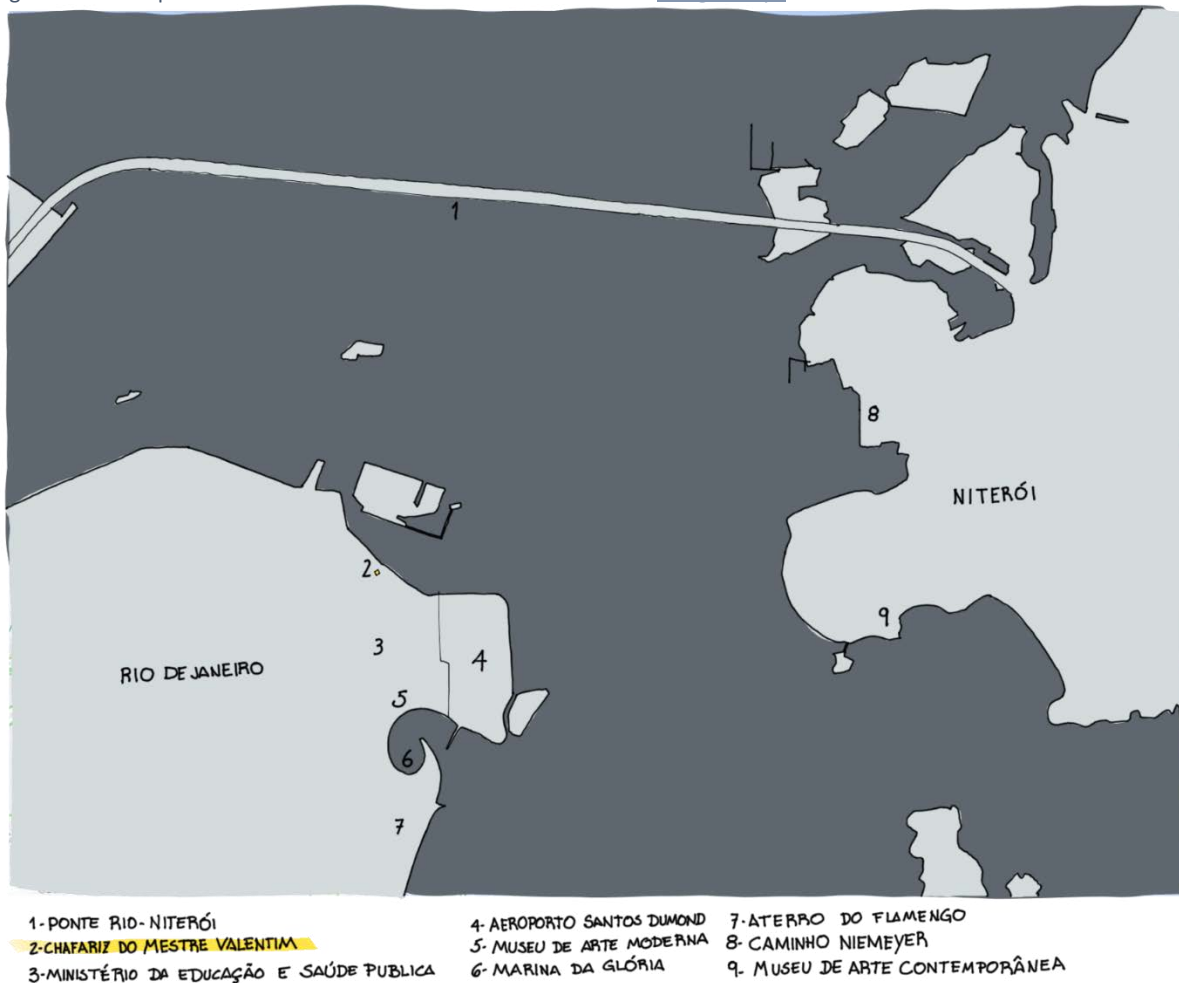
Figura 2-67 – Grande Hotel Ouro Preto (1938) – desenho nosso – fonte: [@Leonardo Finotti](#) – o projeto original não considerava a cobertura da varanda.



Uma construção nova em Ouro Preto para hotel apresentava, por tratar-se de obra de dimensões bastante consideráveis, a grande dificuldade de harmonização de aspecto com o local. Ouro Preto, hoje cidade monumento por determinação do Governo Federal, conserva além de inúmeras construções do período colonial, um conjunto de excepcional unidade com suas ruas de casa agregadas e seus telhados característicos. O hotel de Ouro Preto, no entanto, não podia ser construído em estilo colonial. A imitação desse tipo de arquitetura, cujo espírito tão bem se apreende naquela cidade, não encontra nos nossos dias justificativa. Realmente, todos os bons períodos da arquitetura, todos enfim que se classificaram definitivamente, obedeceram e exprimiram o espírito e as possibilidades de suas épocas, o que nos permite pelo estudo de cada um deles avaliar o grau de progresso e as condições sociais das épocas que representaram. A construção de um hotel em estilo colonial em Ouro Preto seria uma imitação passadista sem interesse, contrariando os princípios modernos de conservação de monumentos, com o inconveniente de trazer aos menos iniciados no assunto confusão lamentável. Por essas razões o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com o zelo que caracteriza todas as suas iniciativas, depois de analisar o problema da forma mais precisa e de examinar as diversas possibilidades que se apresentavam para sua solução, resolveu adotar o nosso projeto. O hotel de Ouro Preto está sendo construído de acordo com os mais modernos processos construtivos. Plasticamente procuramos uma solução que fosse uma expressão o mais possível pura de arte contemporânea, mas apresentando a necessária ligação com o ambiente local. O pilotis, a cobertura de telha de canudo, as janelas em serie, a silhueta do bloco em que predomina a linha horizontal e mesmo a utilização de certos elementos tradicionais, como treliças, etc., foram empregados com essa intenção. A solução adapta-se logicamente aos declives naturais do terreno, evitando movimentos de terra desnecessários e aproveitando ainda sua maior dimensão, estendida que está na linha NO-SE. A parte destinada ao serviço foi localizada da mesma forma, aproveitando as depressões do terreno, o que tornou a solução mais justa. Verificamos que para localização de quartos a orientação mais adequada em Ouro Preto, seria NE. Para esse setor foram todos orientados o que lhes garantiu insolação uniforme e corrêta. As salas de estar, leitura, restaurante etc., além de receberem insolação idêntica, abrirão também para a rua São José, sendo

que a proteção dessa parte, se necessária, será feita por cortinas de réguas que guardarão a luz conforme a conveniência. O programa do hotel de Ouro Preto era simples - quartos de diversos tipos, apartamentos, salas de estar, de leitura, de correspondência, restaurante, etc. Consideramos de início como indispensável que os automóveis tivessem acesso até o nível dos pilotis onde estão localizadas as zonas destinadas a jogos e recreio. Daí uma rampa levará o hóspede ao primeiro pavimento onde fica a parte de portaria, telefones, controles, salas de estar e o restaurante. Todas as peças serão ligadas, prevendo-se para as divisões necessárias o próprio mobiliário, o que dará ao conjunto maior amplitude e leveza. O andar imediato será destinado aos quartos e apartamentos. A solução adotada permitirá que todas as entradas fiquem no mesmo piso, o que além de evitar mais lance de escada, permitiu a supressão de elevadores. A solução das salas dos apartamentos com altura dupla nasceu da necessidade de orientar todos os quartos uniformemente, de manter as entradas no mesmo piso e de reduzir a altura do prédio, que não deveria constar muito no conjunto da cidade. A parte destinada ao serviço, que constará de cozinha, lavanderia, alojamento de pessoal, garage etc., terá comunicação direta com os andares de salas e quartos, onde haverá uma pequena copa de distribuição, assim como rouparia com descida e subida para roupa, suja e limpa. (NIEMEYER, 1942)

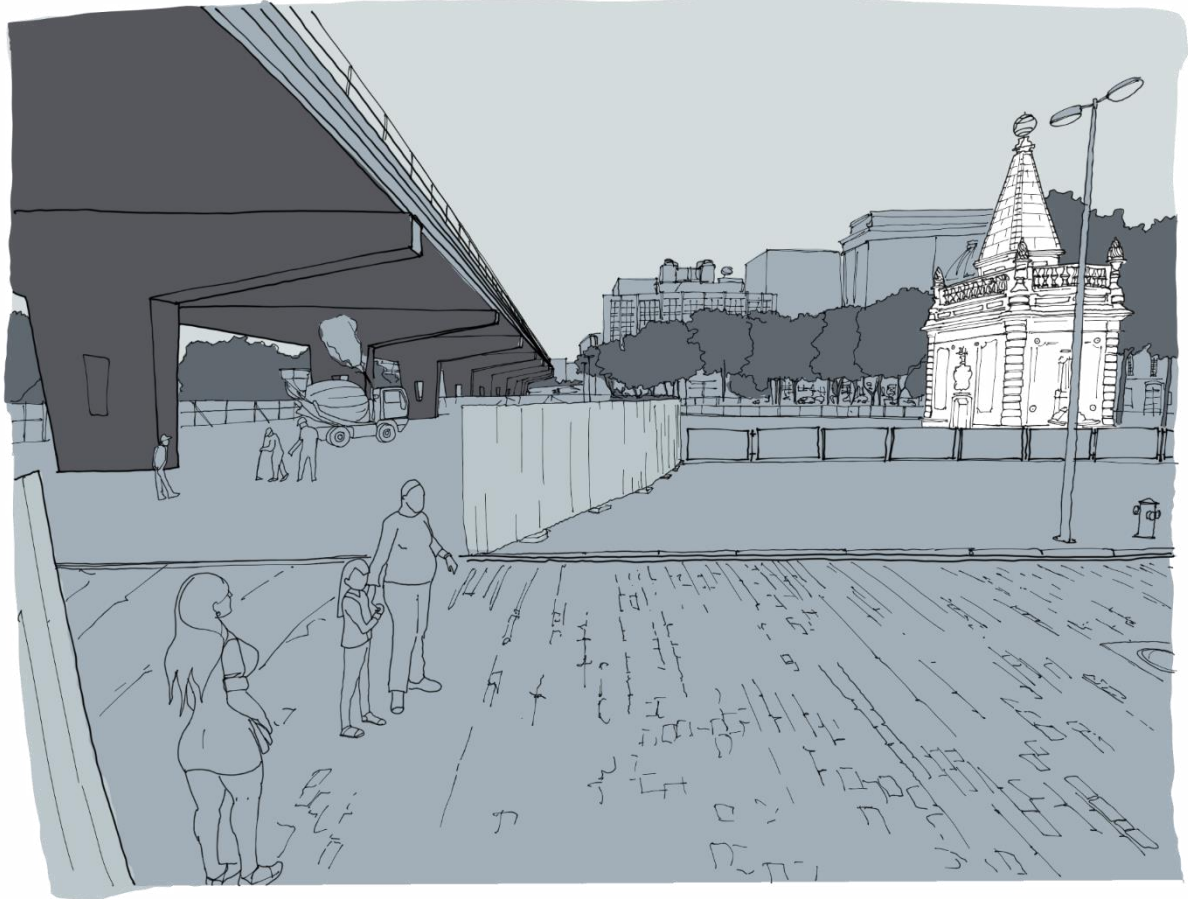
Figura 2-68 – Mapa da baía de Guanabara – desenho nosso – fonte: [Google Maps](#)



Mais de meio século se passou entre a criação do hotel mineiro e a gênese do projeto para a praça XV de Novembro, outro exemplo de projeto que considera os precedentes do lugar. Tal planejamento foi elaborado diante da entrada da baía de Guanabara, região onde o Rio de Janeiro e Niterói mais se aproximam. A proposta surge motivada pela indignação do autor, com o descaso que o carioca

apresenta diante da Cidade Maravilhosa. O desprezo da população por sua cidade não é uma singularidade dos fluminenses, se fosse esse o tema deste trabalho poder-se-ia gerar uma infinidade de páginas com exemplos. As deficiências educacionais¹¹ do Brasil contribuem acentuadamente para a falta de entendimento da importância das cidades e, conseqüentemente, pela ausência quase total de apreço por elas.

Figura 2-69 – perimetral e Chafariz do Mestre Valentim – desenho nosso – fonte: [Rio de Janeiro - Google Maps](#)



A “*Explicação Necessária*” do projeto de intervenção na Praça é iniciada, por Oscar Niemeyer, com uma dura crítica ao ambiente construído que encontrou na época. O autor destaca a indiferença em relação aos monumentos arquitetônicos do local e de seu entorno, realça principalmente a falta de escala dos edifícios que fazem fronteira com o sítio e a geral falta de harmonia do lugar. O texto

¹¹ O Brasil é um país dotado de uma economia pujante, classificada há anos entre as dez maiores do mundo, superando inclusive países desenvolvidos como o Canadá, a Coréia e a Espanha. No entanto, a concentração de renda *suis generis* impede o desenvolvimento educacional dos brasileiros. Em 2017, o índice brasileiro relativo à educação básica, aferido segundo os critérios do Banco Mundial, equiparou-se ao de países como El Salvador, Peru e Guatemala com o padrão 2.6. A qualidade da educação básica brasileira é inferior à de países muito mais pobres como Nigéria (2.8), Serra Leoa (2.9) e Uganda (2.8). O índice dos vizinhos Argentina (3.3), Chile (3.2), Colômbia (3.3) e Uruguai (3.4) também superam o brasileiro, o país mais desenvolvido é a Finlândia com nota de 6.7.

Fonte: Banco Mundial

[GDP \(current US\\$\) | Data \(worldbank.org\)](#)

[Quality of primary education - TCdata360 \(worldbank.org\)](#)

contém diversas frases fortes relacionadas à praça e à cidade: “Como aquela Praça foi desmerecida!”, “A idéia de defender esta cidade” e “[...] senti que o Rio, tão massacrado, poderia um dia ser ainda mais bonito”; abaixo o trecho inicial do memorial:

Há muito tempo procuro guardar para mim a revolta que a história urbanística do Rio provoca e que naquele momento me envolvia outra vez diante dos aterros sucessivos ali cometidos; do desprezo com que os novos prédios foram pouco a pouco desfigurando aquela área como se o Paço Imperial não fosse um monumento importante na história do nosso país. Sabia com que carinho esse prédio foi restaurado, com que interesse meu velho amigo José de Souza Reis dele cuidou, mas isso não impediu que a Praça XV fosse malconservada e desmerecida. (NIEMEYER, 1991)

Hoje a situação da região é melhor graças a demolição do “minhocão” dos cariocas, a avenida perimetral, ocorrida a partir de 2013. Destruição que superou a condição vexatória que era imposta ao Chafariz do Mestre Valentim. O monumento foi construído por necessidades práticas, ele era responsável por abastecer, com água potável, os navios atracados ali, quando antes dos sucessivos aterros, o mar chegava à sua base.

Figura 2-70 – Chafariz do Mestre Valentim – desenho nosso – fonte: [Rio de Janeiro - Google Maps](#)

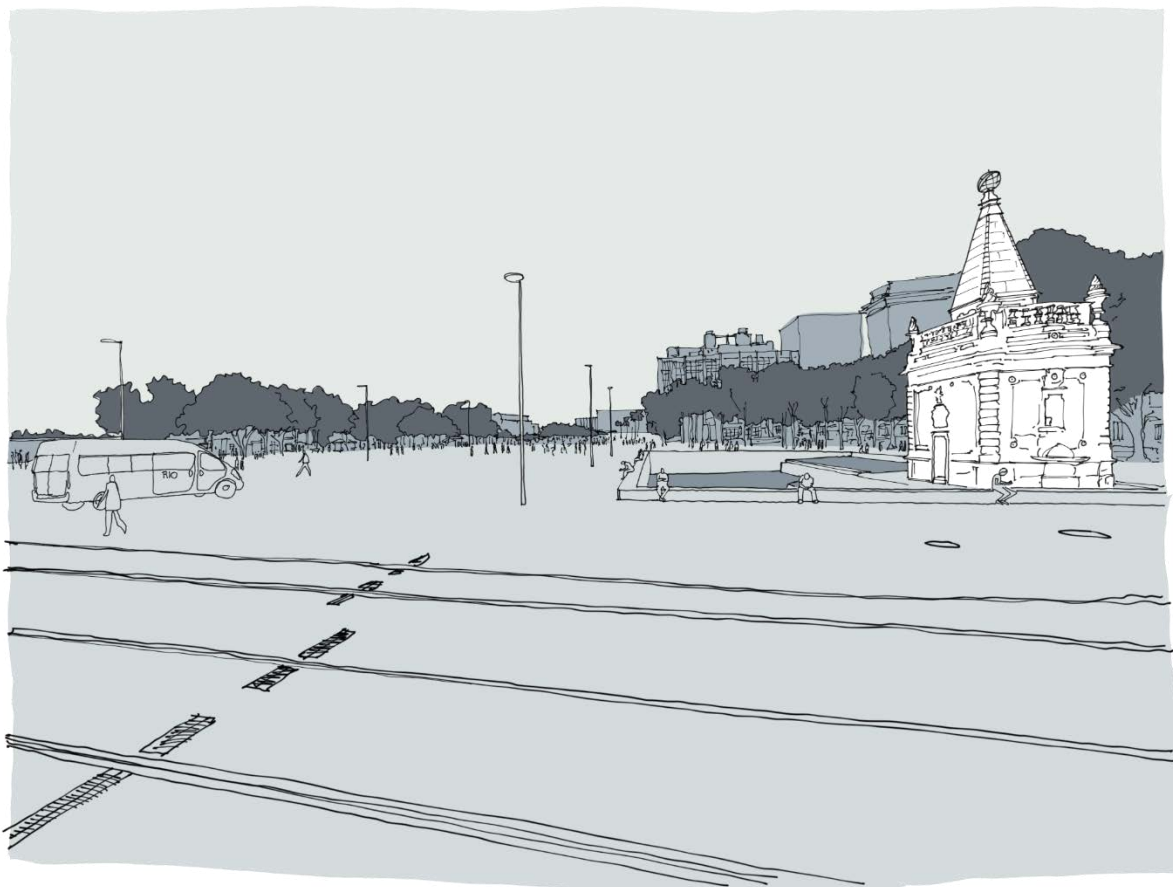


Figura 2-71 – Chafariz do Mestre Valentim – fonte: Acervo Biblioteca Digital Luso-brasileira – <http://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/422316>



Inicialmente, o arquiteto almejou criar uma unidade arquitetônica para o conjunto de edifícios que circunda a praça. Por isso, sugeriu que todo o entorno deveria ser alvo, além da cor para as construções envoltórias, seria conveniente esconder o embasamento dos prédios existentes com a construção de dois edifícios que atuariam como anteparos, bloqueando a visão do embasamento existente. O desenho mostra dois blocos com térreo e três pavimentos, comércio ao rés do chão e apartamentos em cima. São dois, pois entre eles existiria “o espaço necessário para que o Arco do Teles ficasse visível e de bom acesso” (NIEMEYER, 1991).

Os dois blocos seguiram o espírito arquitetônico do prédio construído para abrigar o Arco de Teles: simples, com pequenas aberturas, pintado de branco, dando às lojas destino definido: música, livrarias, bares e restaurantes. A Catedral seria pintada de branco e a estação e os embarcadouros desviados para longe do prédio da Bolsa de Valores, deixando aquela área ligada com o mar.

Com essa solução e os dois blocos (de hotel e apartamentos projetados) o prédio da Bolsa de Valores ficaria praticamente fora da Praça XV e seu arquiteto livre para conceber seu novo projeto.

Mas a Praça continuava extensa demais e como eu gostaria de vê-la numa escala mais justa, despida de vegetação, ressaltando o Paço Imperial, transferir as árvores nela existentes para a área entre o viaduto e o mar, pareceu-me a solução mais justa, fazendo-a menor, mais sóbria e este setor mais acolhedor, todo arborizado, com bares e mesas ao ar livre. (NIEMEYER, 1991)

Os edifícios de Oscar Niemeyer teriam certa proximidade com o hotel em ouro preto, prédios modernos com referências à arquitetura colonial, são elas o tipo de cobertura, a predominância de cheios sobre os vazios, ao lado do ritmo cadenciado das aberturas no corpo elevado por pilares em concreto armado afastados generosamente entre si. Essas foram as qualidades encontradas pelo arquiteto, em sua filosofia projetual, para valorizar o patrimônio ao lado de uma intervenção contemporânea.

O plano era bem maior, continha outros edifícios que não ocupariam a praça, seriam construídos no aterro e no mar. Para justificar a ousadia cita o engenheiro civil Bruno Contarini: “Construir

naquela área ou no mar o problema técnico e econômico é praticamente o mesmo.” (NIEMEYER, 1991), contudo, é irrelevante descrevê-los aqui.

Figura 2-72 – croqui do Paço Imperial antes do projeto – Oscar Niemeyer – fonte: (NIEMEYER, 1991)



Figura 2-73 – croqui da proposta para o Paço Imperial – Oscar Niemeyer – fonte: (NIEMEYER, 1991)



A dupla de projetos citados aparece como exemplos de momentos diferentes da trajetória profissional do arquiteto e são apenas uma diminuta amostragem, de um conjunto de propostas que levam em consideração um contexto edificado prévio e significativo, como ocorre no Parque Ibirapuera, onde o precedente arquitetônico é projeto do próprio Oscar Niemeyer.

No caso em análise neste trecho do texto, o pré-existente arquitetônico é uma das obras mais emblemáticas da arquitetura brasileira, apesar do prédio ter sido erigido baseado em um croqui de Oscar Niemeyer, o arquiteto sempre atribuiu a autoria do prédio à Le Corbusier. Indubitavelmente, o edifício é um marco da arquitetura nacional, desde sua gênese, recebendo o reconhecimento como patrimônio arquitetônico já em 1948 (IPHAN, 2019), pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional¹². Oscar Niemeyer conhecia a condição do prédio, como demonstram suas palavras no memorial descritivo para os auditórios.

O projeto de se construir em frente ao edifício do Ministério da Educação e Saúde, exige quer das autoridades públicas como do próprio arquiteto a se incumbir da obra, especial cuidado, por ter sido aquele edifício recentemente tombado pelo Sphan como monumento artístico nacional.

A nosso ver, para seu bom êxito essa construção deverá atender a diversos requisitos:

Ser tanto quanto possível uma construção baixa e vasada de forma a não sufocar o ambiente. Adaptar-se harmoniosamente às construções locais e ao prédio existente, ao qual deverá subordinar, mantendo com a adoção do mesmo espírito arquitetônico a indispensável unidade. Atender às questões de visibilidade que o problema sugere, evitando perfis que venham a prejudicar aquele edifício. Ser situada de forma livre, mas adequada, prevendo-se cuidadosamente a proporção dos espaços e alturas a fixar. Ter enfim como princípio básico uma perfeita integração no conjunto que deverá completar plasticamente. (NIEMEYER, 1948 apud (FIGUEIREDO, 2020)

Portanto, o jovem arquiteto estava consciente das características intrínsecas da empreitada e para tal, adotou determinadas estratégias projetuais que acabaram por direcionar o resultado da proposta. Contudo, é importante ressaltar que, para os bons arquitetos, considerar a existência prévia, não quer dizer criar uma proposta submissa a ela, tão pouco uma soberana. Entende-se que, na maioria dos casos que envolvem bens tombados, o profissional almeja o equilíbrio entre a pré-existência e a intervenção, o novo, quando bem planejado, adquire a permissão de posicionar-se em condição equivalente à realidade antecedente, se assim for conveniente, afinal, nesses casos sempre existira o fator condicional, como dizia Lucio Costa, “cada caso é um caso”.

Para Marcelo Ferraz (2011), arquiteto mineiro que trabalhou com Lina Bo Bardi em diversos projetos de intervenção em edificações existentes e com Oscar Niemeyer no projeto do museu que

¹² O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi criado em 1937, no ano de 1946 a denominação passou a ser Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), em 1970 o órgão passou a ser conhecido como Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), evidentemente que as alterações não se limitam aos títulos, expandindo-se para a organização interna da entidade, assim como à qual instituição está subordinada.

leva o nome do arquiteto carioca, a ponderação a respeito do intervir na pré-existência é um exercício diário, pois a arquitetura sempre é proposta sobre a realidade precedente, ou seja, a todo momento os profissionais se deparam com a necessidade de projetar ao lado de algo que pode ser mais, ou menos valioso, sob o ponto de vista do patrimônio histórico. “A interlocução com o existente é necessária sempre, nem que seja para negá-lo” (p. 187) E planejar ao lado de um bem tombado é uma reflexão: “será que estou à altura de fazer algo ao lado disto? Algo que em algum momento foi selecionado pelos homens e considerado bom?” (FERRAZ, 2011 p. 161)

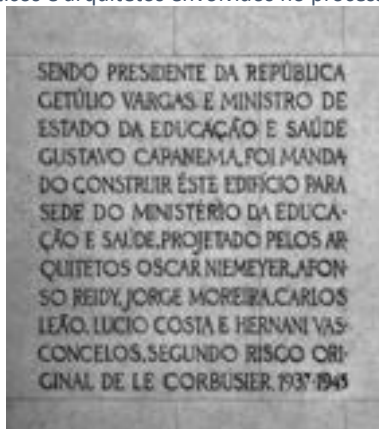
Apesar do arquiteto fluminense creditar o projeto do prédio à Le Corbusier, a proposta dos auditórios para o edifício do Ministério, pode ser interpretada como a primeira vez em que Oscar Niemeyer tem que propor uma intervenção associada a um projeto prévio de sua própria autoria, situação nomeada anos mais tarde como “Niemeyer ao lado de Niemeyer” (ZEIN, 2007 p. n.p.)

No vídeo documentário a respeito de sua produção, intitulado “A vida é um sopro”, o autor faz um depoimento tratando do projeto para o edifício do Ministério. De maneira singela, o arquiteto comenta que considerava o estudo anterior para o prédio mais interessante do que o projeto que estava sendo desenvolvido pela equipe. Por isso, de modo despretenso, desenhava e analisava com base na inovadora experiência recente promovida pela visita de Le Corbusier ao Brasil.

Ao ver o desenho, Lucio Costa, inteligentíssimo, captou a superioridade do desenho de Oscar Niemeyer. Então, desprovido de qualquer egocentrismo, o líder dos arquitetos optou por reiniciar os trabalhos com base no croqui do pupilo, ainda que o prazo para esta mudança fosse exíguo.

– Eu achava que o primeiro era melhor. E um dia, não sei o porquê, eu fiz um croqui utilizando o primeiro. Peguei o primeiro projeto e atravessei no terreno, fiz a rua passar por baixo, abri e o (Carlos) Leão gostou. Quando o Lucio chegou o Leão disse: Olha, o Oscar fez um projeto que eu acho que tá bom. Ele pediu pra ver e eu como não tinha a menor preocupação, nem pensava em poder influir, tinha jogado pela janela. Ele mandou buscar. E aí foi a primeira coisa assim que me impressionou no Lucio, sua correção, generosidade. Ele viu, achou bom e disse: Vamos fazer esse! (MACIEL, 2007 pp. 16'26"–17'03")

Figura 2-74 – Lápide com o nome dos políticos e arquitetos envolvidos no processo – fonte: (COSTA, 2018 p. 141)



O segundo quesito arquitetônico que emerge da análise do projeto para os auditórios do Ministério da Educação e Saúde Pública, refere-se à importância da forma do edifício, ser independente da função dos ambientes que ela abriga, a principal atribuição da arquitetura é ser adorável, airosa, agradável, aprazível, atraente etc.

A constante reflexão do arquiteto a respeito de sua produção, resultou em uma filosofia de projeto, baseada no entendimento de arquitetura como arte, portanto superior a um funcionalismo acéfalo. É possível interpretar que essa ideologia levou Oscar Niemeyer a transformar o aforismo “a forma segue a função” em algo como “a forma persegue a beleza”, ou “a função da arquitetura é ser bela”. Justifica-se essa conclusão, através da análise dos escritos elaborados pelo profissional.

Um dos exemplos aparece na revista “Módulo” em 1955, quando esta apresentou uma resposta aos textos de críticos estrangeiros sobre a produção arquitetônica brasileira, apreciações dos arquitetos: Walter Gropius, Hiroshi Ohye, Ernesto Rogers, Max Bill e Peter Craymer, publicados sob o título “Report on Brazil” na revista inglesa “Architectural Review”.

— Consideramos — disse mais Oscar Niemeyer — a Arquitetura obra de arte e que, como tal, só subsiste quando se revela espontânea e criadora. Trabalhamos com o concreto armado, material dócil e generoso a todas as nossas fantasias. Tirar dele beleza e poesia, especular sobre suas imensas possibilidades é o que nos seduz e apaixona, profissionalmente. E por estas razões é que tanto nos identificamos com a obra de Le Corbusier. Obra de amor e harmonia, onde as características de criação e beleza são as constantes fundamentais.

— E foi justamente dentro desse espírito de libertação e criação artística que a nossa Arquitetura conseguiu em quinze anos (1938-1953) o prestígio mundial de que inegavelmente hoje desfruta. (Módulo - revista de arquitetura e artes plásticas, 1955 p. 47)

Figura 2-75 – Max Bill em visita ao prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública no início dos anos 1950 – Yllen Kerr – fonte: (AQUINO, 1953 p. 39)



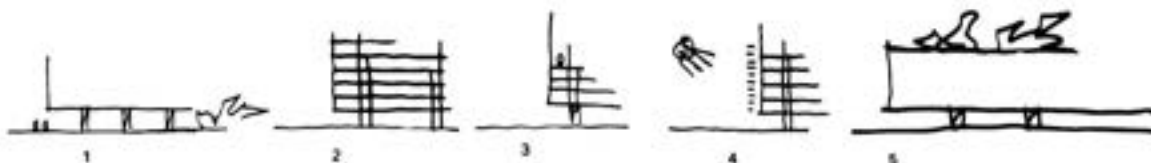
Max Bill já criticara a arquitetura brasileira, quando visitou o país em 1953. Nesta oportunidade, o suíço pontuou uma sequência de quesitos da produção nacional com uma visão retrógrada e contraproducente a respeito da fusão das artes, renegou os azulejos de Portinari no prédio do Ministério, além de criticar a proporção deste. Afirmou que em Pampulha, Oscar Niemeyer demonstrou um amor exagerado à forma pela forma e ajuizou que a arquitetura brasileira “padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo.” (AQUINO, 1953 p. 38)

Anos mais tarde, Oscar Niemeyer escreveu, também em sua revista *Módulo*, outro texto intitulado: “Considerações sobre arquitetura brasileira”, certamente, o objetivo não era rebater as colocações do arquiteto suíço, dada a distância cronológica, mas alguns pontos poderiam servir como resposta, principalmente, quando enaltece as qualidades arquitetônicas do edifício para o Ministério aliadas à presença dos elementos oriundos das artes plásticas.

A arquitetura brasileira não surgiu com o edifício do Ministério da Educação e Saúde projetado em 1936 por Le Corbusier, embora muito lhe devam nossos arquitetos, inclusive com a difusão dos princípios construtivos que o advento do concreto armado instituiu: os pilotis, a estrutura independente, a fachada de vidro, o brise-soleil e o terraço jardim. Princípios que a maioria recusava como impróprios para o nosso clima, contrários à índole e à tradição do nosso povo; incompreensões que se dissiparam com a construção daquele edifício, a demonstrar que os pilotis (1) representavam solução válida, deixando o terreno livre para a circulação e o pedestre; que a estrutura independente (2) era uma imposição da nova técnica, transformando as antigas paredes em material de vedação, daí decorrendo as fachadas de vidro (3) e, quando necessário as proteger o brise-soleil (4). E o mesmo acontecendo com o terraço-jardim (5), um espaço muitas vezes esplêndido, antes perdido sob os tradicionais telhados.

Mas não foi apenas sob esse aspecto que a construção do Ministério da Educação e Saúde nos foi útil. Deu-nos ainda o apoio oficial que faltava, libertando-nos da inibição que nos tolhia, fazendo-nos convictos de que também poderíamos intervir na arquitetura. É evidente que não podemos falar nesse edifício, sem lembrar o ex-Ministro Gustavo Capanema, que o construiu contra todos os obstáculos, convocando Lúcio Costa e depois Le Corbusier, aproximando-se dos artistas brasileiros, dando-lhes trabalhos, incentivando as artes plásticas e sua integração na arquitetura. E o mesmo aconteceu com Pampulha e Brasília, conduzidas pelo ex-Presidente Juscelino Kubitschek, que, numa escala muito maior de obstáculos e entusiasmo, construiu a nova Capital deste País. (NIEMEYER, 1976/77 p. 35)

Figura 2-76 – Ilustrações 1 a 5, Oscar Niemeyer – fonte: (NIEMEYER, 1976/77 p. 35)



No mesmo artigo, o arquiteto carioca explica o porquê se opunha à arquitetura funcionalista que sob sua óptica era limitada e anacrônica, considerava o funcionalismo como condição superada e que fazer a arquitetura é a constante busca pela beleza.

A arquitetura brasileira representou uma contestação espontânea ao funcionalismo ortodoxo que não mais se justificava, recusando aos arquitetos de todo o mundo qualquer liberdade ou fantasia. Foi a época da arquitetura feita de dentro para fora, da máquina de habitar de Le Corbusier, conceitos já superados para nós, que víamos a arquitetura como coisa única, feita para criar beleza, impossível de limitar e dividir (NIEMEYER, 1976/77 p. 36)

O arquiteto alemão Walter Gropius, também contribuiu para o “Report on Brazil” da revista inglesa, apesar das críticas não terem sido tão veementes, o episódio da visita do germânico à casa das Canoas demonstra a falta de compreensão de alguns europeus em relação à arquitetura moderna brasileira, arte desenvolvida com grande personalidade e sem vínculos com o funcionalismo exagerado, rigorosamente pregado pelos profissionais antiquados.

Era uma casa bem diferente para aquele período em que os equívocos do funcionalismo ortodoxo, embora por tanta gente contestados, se faziam ouvir. Recordo que, ao visitá-la, Water Gropius me declarou: 'Oscar, sua casa é bonita, mas não é multiplicável.' E fiquei a olhá-lo estarrecido. Multiplicável por quê? Primeiro, não havia razão para isso; segundo, o terreno era acidentado. Mas logo senti que tudo decorria daquele movimento deplorável que a Bauhaus instituiu, do funcionalismo ortodoxo que defendiam – uma pausa lamentável na evolução da arquitetura. (NIEMEYER, 2005 p. 25)

Em 1960, como parte de uma série de artigos relativos à arquitetura, presentes na revista “Módulo”, Oscar Niemeyer apresenta “Forma e função na arquitetura” (NIEMEYER, 1960 pp. 3-7), a fim de esclarecer seus posicionamentos e defender sua produção. Afirma que seu trabalho, assim como o de outros artistas, está sujeito a críticas, destrutivas ou construtivas, e que o autor deve seguir suas próprias ideias, sem se importar com os comentários negativos ou se envaidecer com os opostos, já que somente com o passar do tempo, poder-se-á julgar a qualidade do trabalho, pois, por vezes, obras “inicialmente incompreendidas passam, posteriormente, ao respeito e admiração de todos.”

O autor afirma que o texto tem um caráter empírico, ou seja, baseado em sua experiência profissional e que não possui a pretensão de propor uma análise teórica, acadêmica ou erudita sobre as questões da forma na arquitetura. Portanto, o carioca insiste que apenas descreve como trabalha e o resultado desse esforço, indicando que esses elementos não são receitas a serem seguidas.

De início, Oscar Niemeyer apresenta seu ponto de vista, afirmando que para uma obra de arquitetura atingir a condição de verdadeira obra de arte, necessariamente deve haver “um conteúdo mínimo de criação” (p. 3), o que significa uma contribuição do autor ao estado da arte, isto é, a proposição de algo novo, a criação de uma resposta singular, caso contrário, a obra de arquitetura se resumirá à uma repetição de formas, estilemas e “soluções já conhecidas, de escolas que aos poucos vão se tornando clássicas e superadas” (p. 3).

É importante salientar que a busca pela beleza não quer dizer a forma pela forma, ou uma licença para edifícios arbitrários que não atendem eficientemente seu programa de necessidades.

Lucio Costa destacou a capacidade única de Oscar Niemeyer em oferecer resultados com volumetria singular associada ao atendimento pleno das funções do edifício.

[...] a purificação da forma não se realiza em detrimento das soluções funcionais. Pelo contrário, graças ao seu método próprio de trabalho, as duas intenções – plástica e utilitária – fundem-se nas primeiras fases da abordagem do programa. Graça e elegância, bem como a solução adequada para cada problema funcional, são o resultado natural do seu modo de conceber. (COSTA, 2018 p. 196)

O conceito exposto gera uma armadilha para o próprio autor e municia seus críticos, já que, considerando sua longa carreira, associada à sua metodologia projetual, aos poucos o arquiteto se aproximou de uma estagnação criativa, na medida em que passou a recorrer repetidas vezes ao seu repertório formal pré-estabelecido e repeti-lo, evidentemente com algum critério. No entanto, o “espanto” e a “novidade”, tão pregados pelo arquiteto não poderiam ser tão frequentes, já que sua obra é rica em atributos singulares e pessoais, isto é, um prédio projetado por Oscar Niemeyer tem sua autoria claramente reconhecida.

A obra de Oscar Niemeyer transformou-se ao longo de sua carreira a partir das lições de Le Corbusier, que lhe forneceu grande base arquitetônica, à qual o carioca recorreu diversas vezes para montar seu repertório. “Lentamente desenvolvendo um modo próprio de resolver programas arquitetônicos, ampliando seu repertório, adaptando e reciclando soluções já utilizadas.” (MAHFUZ, 2007 p. 4)

Uma das concepções mais arraigadas a respeito de Niemeyer é a de que seu método de trabalho consistiria em invenções constantes, e que a cada projeto ele partiria do zero, não se apoiando em quaisquer precedentes apesar, apenas na sua sensibilidade e criatividade. De saída, e tal afirmação será desenvolvida a seguir, podemos dizer que isso não é o que se pode extrair de sua obra, pois ela fornece mais do que isso suficientes evidências de que Oscar Niemeyer trabalha com um repertório formal e compositivo fechado, o qual é aplicado a todos os projetos. Além disso vários elementos desse repertório se desenvolveram pela adaptação, transformação e/ou inversão de elementos e estratégias compositivas presentes na obra de Le Corbusier. (MAHFUZ, 2016 p. 2)

Em outro artigo, Edson Mahfuz reforça a personalidade da obra de Oscar Niemeyer, de autoria facilmente reconhecível, graças, justamente, às características comuns e repetitivas de seus trabalhos, que lhe imprimem “um alto poder simbólico”.

Essa qualidade deriva da presença de estruturas formais claras como base da organização dos seus projetos, da utilização de formas elementares na configuração dos seus elementos constituintes e do que o número de elementos em seus projetos é sempre limitado. Essas três características definem uma obra altamente sintética, fácil de entender e de memorizar. (2007 p. 1)

Rodrigo Queiroz (2017), também destaca que a arquitetura do carioca deriva de “um redesenho autoral” dos estilemas corbusianos e que o projeto para Pampulha se tornou o modelo para os

demais trabalhos posteriores. Isso quer dizer que a partir do projeto em Minas Gerais, Oscar Niemeyer definiu as bases de suas volumetrias que com o passar do tempo, foram depurando-se através de uma constante autocrítica até atingir um purismo formal. Conclui-se que nesse processo o brasileiro foi capaz de transmutar as características dos projetos do franco-suíço até adquirir personalidade própria. Os projetos posteriores ao da Pampulha já não seguem diretamente as soluções de Le Corbusier, “mas um esquema versátil”, que se tornou uma estratégia compositiva recorrente. Aos poucos, a presença de formas acessórias foi sendo eliminada “em favor de uma maior clareza e objetividade formal, que identificará a principal transformação da estratégia projetual de Niemeyer.” (QUEIROZ, 2017 p. 179)

Seguindo nessa linha, ainda que um projeto seja composto por um programa de necessidades extenso, este é dividido em volumes puros distribuídos sobre o plano, formando um conjunto de peças, cujas volumetrias caracterizam e denunciam a diferença entre os usos ordinários e os extraordinários.

O professor destaca também a importância dos três encontros entre Oscar Niemeyer e Le Corbusier, numa dinâmica de influência e contra influência com reflexos na arquitetura de ambos. O primeiro, data de 1936, quando o europeu veio à cidade maravilhosa esclarecer a arquitetura moderna aos cariocas que projetavam o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública. Neste momento, Oscar Niemeyer era um jovem arquiteto que adquirira seu diploma em 1934. Ele recebeu incumbência ímpar de acompanhar de perto o franco-suíço e de produzir desenhos para ele, tanto no projeto para a sede ministerial, quanto no plano para a Universidade do Brasil. Do episódio, o brasileiro foi capaz de absorver os elementos de caráter compositivo da arquitetura de Le Corbusier, transformando-os, assim criando uma linguagem com características próprias, notadamente, pelo desenvolvimento do traçado curvilíneo que garantia personalidade ao trabalho de Oscar Niemeyer.

O reencontro aconteceu em 1947, no período em que se reuniram com outros profissionais em Nova Iorque, no âmbito do certame para a sede das Nações Unidas. Nesta ocasião, o fluminense mostrou a seu mestre suas realizações em Pampulha, fato que teria ampliado os horizontes do europeu.

A última reunião ocorreu em 1955, no ateliê de Le Corbusier em Paris, durante a primeira viagem de Oscar Niemeyer à Europa. Este encontro serviu para o carioca apreender os elementos de uma arquitetura monumental, através da leitura dos projetos para os palácios de Chandigarh, na Índia. A visita também contribuiu para o brasileiro finalizar um ciclo de sua produção, a fase chamada de Pampulha à Brasília. A conclusão dessa era vem acompanhada pela autoavaliação do arquiteto.

Roqueiro interpreta que, embora o fato de Oscar Niemeyer negar e rebater as críticas que seu trabalho sofreu nas primeiras décadas de sua carreira, é nítido que elas o fizeram refletir a respeito de sua produção, resultando no artigo publicado na revista “Módulo” intitulado “Depoimento”

(NIEMEYER, 1958), no qual o arquiteto admite certa negligência e displicência em seu trabalho, além de alguns exageros por “adotar uma tendência excessiva para a originalidade” (p. 4)

Entretanto, a despeito da revisão da própria produção, em determinado momento, a obra do arquiteto culmina no “visível desgaste de uma linguagem que se estabelece sobre um conjunto restrito de soluções formais.” (QUEIROZ, 2017 p. 180). Como se o repertório possível de soluções estivesse estagnado e o arquiteto passa a se autocopiar indefinidamente sem demonstrar uma evolução artística, muitas vezes se aproximando de se tornar uma caricatura de si mesmo.

O terceiro item que deve ser destacado no projeto publicado por Stamo Papadaki como “*Twin Theaters*” é o protagonismo estrutural, atingido através da fusão entre arquitetura e estrutura, isto é, as formas não são arbitrariamente definidas, pois possuem o componente estrutural como princípio, a volumetria arquitetônica é autoportante, por isso, está distante de um decorativismo ou de um formalismo gratuito. Todavia, a convicção a respeito da integração das duas disciplinas em uníssono foi elucidada somente no final dos anos 1950 no referido texto “*Depoimento*” (NIEMEYER, 1958) e daquele momento adotada conscientemente nos projetos subsequentes.

Ainda sobre o amadurecimento profissional de Oscar Niemeyer, Rodrigo Queiroz interpreta que entre as críticas sofridas em 1954 e o texto “*Depoimento*” (NIEMEYER, 1958) o arquiteto redirecionou sua produção através do desenvolvimento de uma série de projetos que explicitam os conceitos de unidade, simplicidade e pureza. Tais princípios só foram atingidos através da combinação entre a volumetria e sua estrutura.

E será somente após a manipulação de programas distintos sob a perspectiva de uma linguagem concisa, a partir da síntese entre a forma e a estrutura, que Niemeyer se sentirá preparado para elaborar um texto que explique o desgaste da originalidade subjetiva e que anuncie sua nova fase. (QUEIROZ, 2017 p. 192)

Conforme o autor escreveu anos mais tarde, explicando as formas adotadas nos edifícios da capital do Brasil. Lá no cerrado, os edifícios nasceram atrelados à estrutura, diferentemente de outros projetos, nos quais, primeiro se constrói a estrutura, para depois, aos poucos, serem agregados outros elementos que denotam características ditas como arquitetônicas:

Se Brasília significou apenas um período diferente, sua arquitetura criou influências, integrada nas estruturas como desejávamos. Examinando seus palácios, veremos que terminadas as estruturas a arquitetura estava sempre presente, ao contrário de outros prédios, nos quais a primeira etapa é a estrutura, limitada a lajes e apoios verticais, vindo a arquitetura depois, pouco a pouco, com a colocação de paredes, vidros, brise-soleils etc. E essa idéia de unir arquitetura à estrutura de uma forma mais solidária idéia que outros prédios involuntariamente já sugeriam, se radicou e tomou outra escala nos últimos anos. Hoje, a arquitetura brasileira não exprime apenas a imaginação e a fantasia dos nossos arquitetos, mas também o avanço da nossa engenharia, com seus vãos e balanços surpreendentes, o que no Exterior a todos espanta, vindo de país tão jovem ainda em fase de desenvolvimento. Mas essa harmonia, essa compreensão entre arquiteto e engenheiro não foram tão fáceis de

obter. Lembro-me como nos velhos tempos era difícil o diálogo entre nós, e como eles, presos a uma série de preconceitos, reagiam contra os vãos maiores e as superfícies e secções finas que desejávamos (Baumgart e Cardozo foram duas exceções geniais). E foi a desenvoltura da nossa arquitetura, os problemas estruturais que ela criava, que permitiram esse entrosamento e o respeito pelo traço arquitetural. (NIEMEYER, 1976/77 p. 38)

Nos teatros gêmeos, pode-se afirmar que o ponto inicial do projeto foi a intenção de implantar um novo prédio, sem ferir o ícone arquitetônico do mesmo lote. Ao lado dessa premissa, o outro fator que guiou a criação foi o programa de necessidades solicitado pelo Ministério, um teatro para comédia e um grande salão para eventos que também servisse para canto orfeônico.

Devido ao programa em dupla, em princípio, os arquitetos começaram a estudar dois edifícios distintos. Curiosamente, o esboço já traz certa semelhança com sua proposta para o Ibirapuera, um prisma de um lado e uma cúpula do outro, interligados por uma marquise. Contudo, as dimensões do sítio limitavam a implantação dos volumes com proporções harmônicas, logo a ideia foi descartada e os autores optaram por sobrepor os usos em pavimentos, no térreo o teatro de comédia e no piso superior o salão.

Entretanto, ainda que em dois pavimentos com pés-direitos relativamente altos, os arquitetos evitaram que o perímetro do prédio fosse constituído por paredes a prumo no fundo do lote, pois isso dificultaria a leitura da face austral do prédio do Ministério. Assim, o perfil dos auditórios ganhou um desenho sinuoso, partindo do chão, ao lado da calçada da rua Santa Luzia, e crescendo em direção ao centro do lote, num desenho de dupla corcova.

O sistema estrutural é definido pelo exoesqueleto em concreto armado, um feixe de seis vigas sinuosas verticalmente e dispostas em leque. O espaço entre elas foi preenchido por uma casca, também em concreto armado, que acompanha a face inferior das vigas. O desenho converte as vigas em pilares e a casca desce acompanhando-os até a laje do primeiro piso, daí para baixo eles seguem separados até o solo.

A solução que primeiro nos ocorreu foi estudar dois edifícios separados numa disposição livre e derramada (1), solução que as dimensões do terreno afastaram definitivamente, por não permitirem espaçamentos proporcionados (2). Verificamos então a necessidade de encontrar uma forma compacta que, garantindo as áreas exigidas no programa não ocupasse o terreno demasiadamente. A forma que adotamos foi a superposição dos dois elementos, isto é, no pavimento térreo o teatro de comédia e no superior o grande salão.

Esboçado o partido e verificada a justesa da solução, começamos a examinar a questão de funcionamento, acessos, etc, assim como a forma da cobertura que no caso assumia importância especial.

O projeto que apresentamos permite construção bastante econômica e, quanto à circulação e funcionamento, esquemas simples e precisos. No pavimento térreo ficaram localizadas as bilheterias e o teatro de comédias com sala de espetáculos para 600 pessoas e serviços anexos como camarins, guarda-roupas, carpintarias, controles, etc. Duas rampas externas conduzem à esplanada e ao grande salão e outras diretamente aos balcões na sobreloja. O salão tem capacidade para 3000

espectadores, e o palco, para o qual foram previstos acessos independentes, está servido de todas as instalações necessárias. Quanto à forma da cobertura evitamos o tipo usual em que a parte posterior da platéia e balcões constitue sempre um alto muro vertical (3). A solução adotada, afastando êste inconveniente, garante a obra em apreço aspéto característico e original (4). Um pequeno teatro infantil completa o conjunto. (NIEMEYER, 1948 apud (FIGUEIREDO, 2020)

Figura 2-77 – Estudo preliminar para os auditórios do Ministério da Educação e Saúde Pública – Prancha 01 – Fonte: Coleção Rolando Figueiredo – Digitalização: Daniel Cabrel.



Figura 2-78 – Estudo preliminar para os auditórios do Ministério da Educação e Saúde Pública – Prancha 02 – Fonte: Coleção Rolando Figueiredo – Digitalização: Daniel Cabrel.

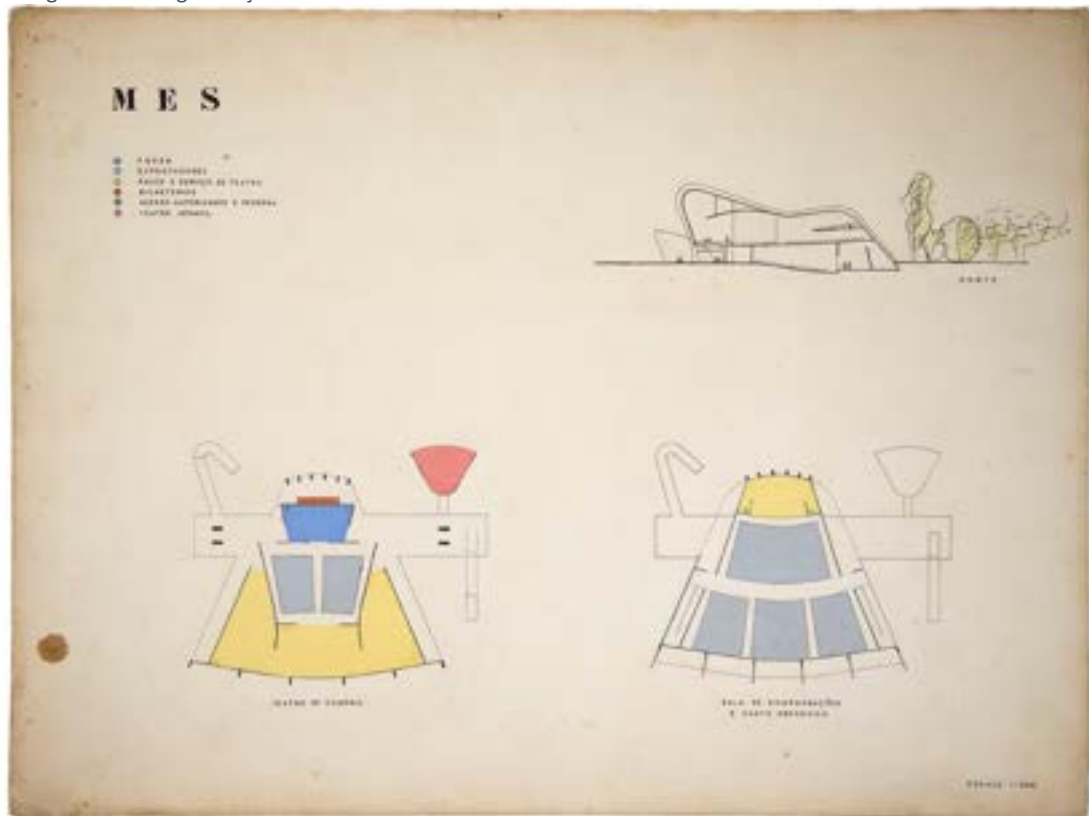


Figura 2-79 – Estudo preliminar para os auditórios do Ministério da Educação e Saúde Pública – Prancha 03 – Fonte: Coleção Rolando Figueiredo – Digitalização: Daniel Cabrel.



Os autores conseguiram transformar a estrutura em arquitetura, se aproveitando da maleabilidade do concreto armado, que concorda em ser moldado em inúmeras formas distintas, atendendo à vários programas de necessidades, a depender exclusivamente da capacidade do arquiteto em abrigar os usos propostos sem cair numa regra estritamente funcionalista, com pouca, ou nenhuma expressão artística.

2.3. Forma e função dos auditórios

O professor Mário Biselli considera que os teatros, assim como os ginásios, os estádios, as indústrias e algumas classes de aeroportos, constituem uma espécie de programa de necessidades cuja configuração funcional é intrínseca à essência do objeto arquitetônico, o que não quer dizer um limite ao talento do arquiteto. Nas palavras dele, são:

Configurações funcionais rígidas por tradição [...] em todos estes casos, a despeito dos limites, o arquiteto encontrará espaço para introduzir uma ideia (BISELLI, 2014 p. 87)

A respeito dos auditórios, com base nas definições apresentadas conclui-se que o programa de necessidades é composto por poucos elementos: bilheteria, acolhimento e distribuição, foyer, plateia, palco, suporte ao palco e área administrativa. Destes, os essenciais são palco e plateia, os quais podem interferir diretamente na forma do edifício. É confortável a presença do foyer, mas nem sempre ele está sob a mesma volumetria. Os demais itens podem estar em edificações secundárias de apoio, ou nem existir.

A plateia pode ser desenhada com fileiras de poltronas retas ou em arco e a configuração final, geralmente é de planta trapezoidal, porém com a possibilidade de ser mais compacta contornada por arcos. Dos três ambientes primordiais, o foyer é o único que tem liberdade de posicionamento, sempre conectado à plateia, pode até estar atrás do palco, como no auditório do prédio do MESP. Evidentemente, a localização do foyer influenciará a forma do edifício.

Figura 2-80 – Esquemas de plateia – desenho nosso.

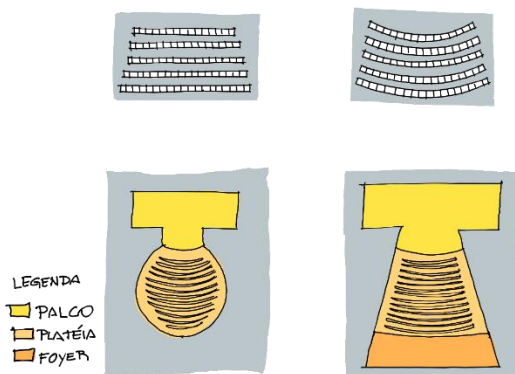
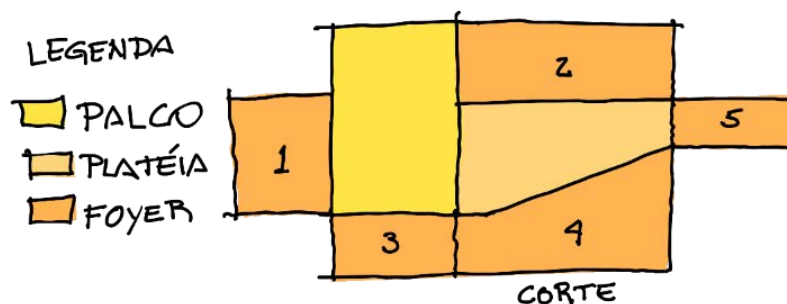


Figura 2-81 – Esquema de distribuição do programa desenho nosso.



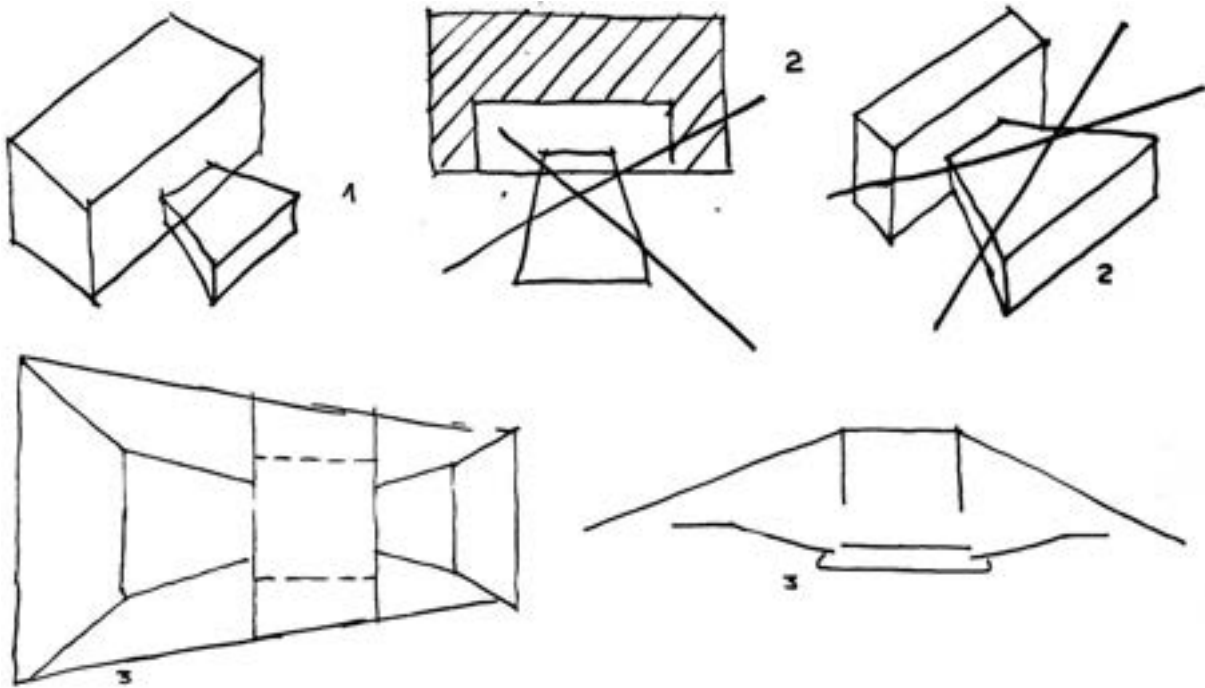
No entanto, é notório que Oscar Niemeyer, com a experiência adquirida e genialidade afiorada, jamais se sujeitaria a prender-se em uma volumetria pré-determinada pelo programa de necessidades, tendo em vista os planos apresentados até o momento neste estudo.

No mês de abril em 1960, na revista “Módulo”, o carioca foi enfático repugnando os croquis funcionalistas que apresenta como justificativa de suas escolhas para a criação dos Teatros Oficiais no setor cultural de Brasília. O memorial justificativo do projeto é iniciado por uma exaltação à criatividade, indicando assim, que o prédio não é uma repetição da volumetria tradicional do tema.

Nos Teatros Oficiais de Brasília, nosso objetivo foi manter o critério de simplicidade e liberdade plástica, que acreditamos caracteriza os edifícios dessa cidade. [...] Mas nos preocupava também que constituíssem uma obra de interesse arquitetônico, uma obra que fugisse da rotina que a repetição de formas vem estabelecendo e fosse, embora modesta, uma contribuição à técnica e a arte teatral. (NIEMEYER, 1960 p. 5)

E na sequência, ele explica o porquê da negação do desenho tradicional. Para ele, naquele período, os arquitetos estavam limitando-se “em virtude da aceitação dos partidos clássicos, à redução de áreas indispensáveis.” (croqui 2). Em outras palavras, o autor afirma que o modelo habitual, formado por plateia e palco, desprezava os demais usos necessários para o bom funcionamento do edifício. Portanto, por uma justificativa funcional, Oscar Niemeyer propôs a distribuição do programa de necessidades de apoio ao teatro ao redor da caixa cênica, aumentando assim seu volume (croqui 1). A fim de garantir uma volumetria com “equilíbrio arquitetônico” o arquiteto desenhou um único invólucro para todo o programa de necessidades, que era dividido em duas salas de espetáculos, espelhadas entre si pelo fundo do palco, parede que inicialmente seria removível para integrar ambas formando um teatro de arena, no entanto a ideia não teve êxito.

Figura 2-82 – Croquis conceituais para os Teatros Oficiais no setor cultural de Brasília – Oscar Niemeyer. Fonte: (NIEMEYER, 1960 p. 7)



Uma das salas foi concebida para ópera e balé, com capacidade para duas mil pessoas e a outra para comédia, ópera e música de câmara, com plateia para quinhentos espectadores, além de todas as áreas de apoio necessárias para o funcionamento do complexo artístico.

Deste conjunto de condicionantes e determinantes, surgiu um edifício prismático, com o formato de tronco de pirâmide, duas fachadas, opostas entre si, possuem exoesqueleto em concreto, um leque de vigas, enquanto as outras duas fachadas são cegas e adornadas por escultura de Athos Bulcão.

De acordo com o artista, o arquiteto Oscar Niemeyer disse-lhe que o Teatro Nacional precisaria ter um aspecto sólido, pesado, e ao mesmo tempo leve. Buscando solucionar tal oposição, Athos criou séries de paralelepípedos com volumes variados que dispostos na parede inclinada do Teatro proporcionam a sensação de leveza com a luz do sol e de peso com a sombra, de regra e liberdade, adquirindo movimento cíclico ao longo do dia. Por isso, este relevo é chamado de "O sol faz a festa". (Fundação Athos Bulcão, 2012)

Figura 2-83 – Teatro Nacional Cláudio Santoro – fachada lateral – Francisco Saldanha. Fonte: [Traços e Formas de Brasília: Teatro Nacional on Behance](#)



Figura 2-84 – Teatro Nacional Cláudio Santoro – fachada lateral – Francisco Saldanha. Fonte: [Traços e Formas de Brasília: Teatro Nacional on Behance](#)



Figura 2-85 – Teatro Nacional Cláudio Santoro – fachada lateral – Francisco Saldanha. Fonte: [Traços e Formas de Brasília: Teatro Nacional on Behance](#)



Figura 2-86 – Teatro Nacional Cláudio Santoro – fachada lateral – Francisco Saldanha. Fonte: [Traços e Formas de Brasília: Teatro Nacional on Behance](#)



Figura 2-87 – Teatro Nacional Cláudio Santoro – fachada lateral – Francisco Saldanha. Fonte: [Traços e Formas de Brasília: Teatro Nacional on Behance](#)



Figura 2-88– Teatro Nacional Cláudio Santoro – fachada lateral – Francisco Saldanha. Fonte: [Traços e Formas de Brasília: Teatro Nacional on Behance](#)



2.4. Cronologia dos auditórios de Oscar Niemeyer

A partir das razões salientadas, selecionaram-se os projetos de Oscar Niemeyer com as características de auditório, portanto, estão neste elenco os auditórios propriamente ditos, os cinemas, os teatros, os espaços religiosos, os parlamentos políticos e os projetos esportivos. Destacaram-se por cores, na categoria primitiva em amarelo vivo, os demais surgem em ocre, os elementos só foram assinalados quando pertencentes a um conjunto maior com diferentes edifícios.

Optou-se por incluir na presente lista, apenas os planos que mostram o programa como volumetria de destaque, ou, os auditórios que possuem forma própria, o que quer dizer: volume autônomo independente dos formatos do restante dos usos incluídos no projeto, afinal, inúmeros edifícios foram imaginados com a presença do auditório no programa de necessidades, porém com menor importância, de maneira que foram incorporados à edificação principal sem a menor relevância volumétrica.

O edifício Copan é um exemplo para a descrição da forma do auditório, apesar das suas dimensões significativas, as instalações foram desenvolvidas num trecho do embasamento no fundo do lote, de maneira reservada não se manifestam na composição dos volumes da edificação. Ainda que reconhecível, quando observado por cima, devido a sua cobertura diferenciada. Neste caso, o cinema é apenas um coadjuvante que poderia facilmente ser substituído pela ampliação da área comercial do conjunto, sem prejuízo arquitetônico. De maneira mais enfática ainda, o auditório do museu de Caracas se esconde na base da pirâmide invertida. O auditório do palácio das artes, ou oca, no Ibirapuera, não se apresenta mais do que um figurante, bem como o do MAC de Niterói e tantos outros que se mostraram irrelevantes para o desenvolvimento deste trabalho.

Figura 2-89 – Corte do museu de Caracas – desenho nosso – fonte: (BARRIOS, 2012 p. n.p.)

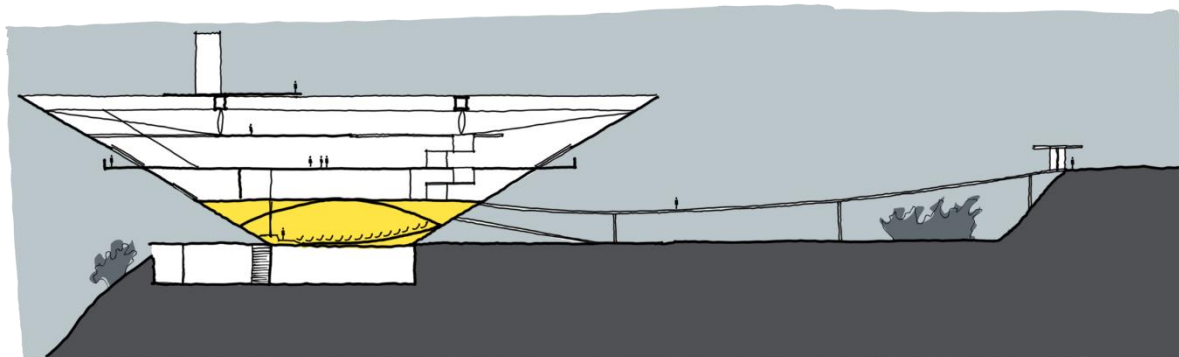


Figura 2-90 – Foto aérea do edifício Copan, em destaque o cinema – fonte: Google Earth



Figura 2-91 Planta da sobreloja edifício Copan– desenho nosso – fonte: (LEMOS, 2014 p. 124)

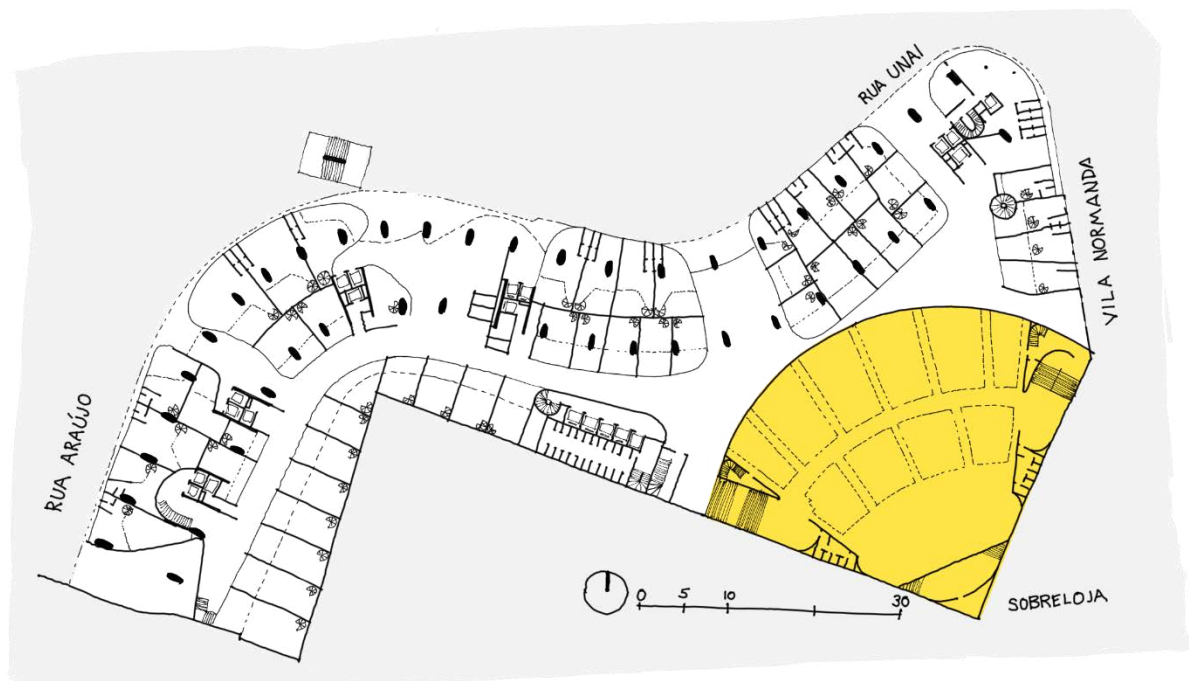


Figura 2-92 – Planta auditório MAC-Niterói – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, 2000 p. 42)

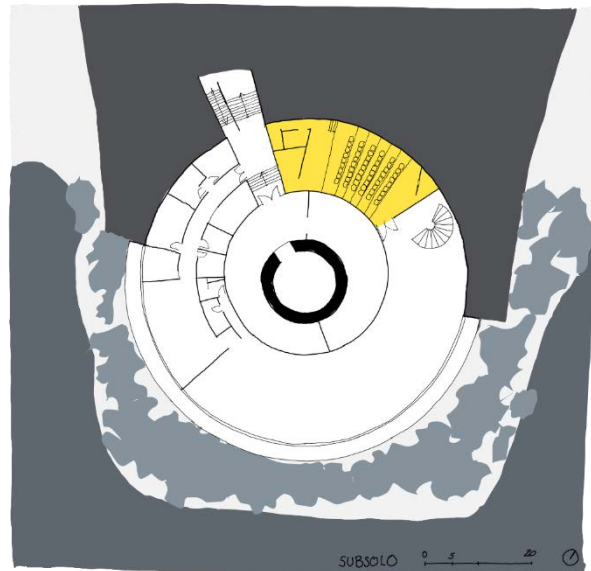
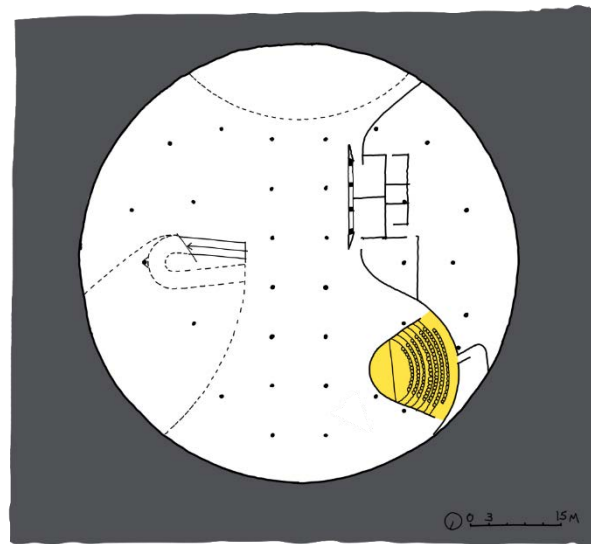


Figura 2-93 – Palácio das artes, a Oca. – Planta do subsolo – desenho nosso – fonte: (CAVALCANTI, 2001 p. 306)



Baseado nos argumentos supracitados, apresenta-se a lista de auditórios e usos correlatos arquitetados por Oscar Niemeyer. O levantamento de projetos está separado cronologicamente e alfabeticamente. Apesar de ser extenso e da pretensão de abarcar todos os auditórios imaginados pelo arquiteto, leva-se em consideração a dificuldade da tarefa e é sabido que podem existir omissões.

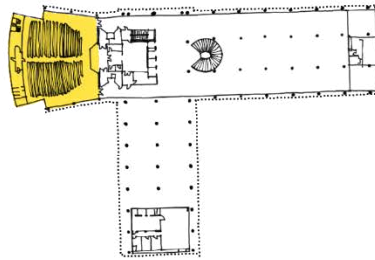
AUDITÓRIOS
CORRELATOS

1907 NASCE EM
15 DE DEZEMBRO

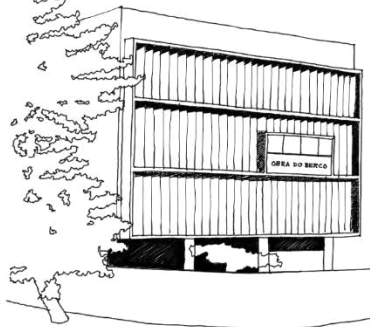
1934 DIPLOMADO
ENGENHEIRO ARCHITECTO PELA
ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES
DA VNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO

1935 INICIA SUA VIDA PROFISSIONAL
NO ESCRITÓRIO DE LUCIO COSTA

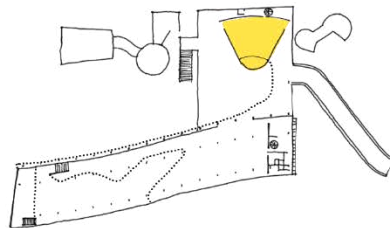
1936 PARTICIPA DO PROJETO PARA O MINISTÉRIO
DA EDUCAÇÃO E SAÚDE PÚBLICA
RIO DE JANEIRO - RJ
CONSTRUÍDO



1937 PRIMEIRO PROJETO CONSTRUÍDO:
OBRA DO BERÇO - RIO DE JANEIRO - RJ
CONSTRUÍDO

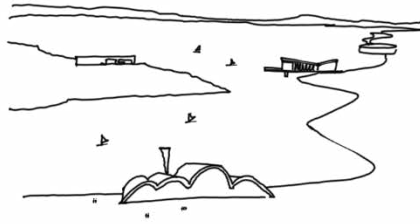


1938 PAVILHÃO DO BRASIL PARA A EXPOSIÇÃO
MUNDIAL DE NOVA IORQUE - COM LUCIO
COSTA - NOVA IORQUE - EUA
CONSTRUÍDO

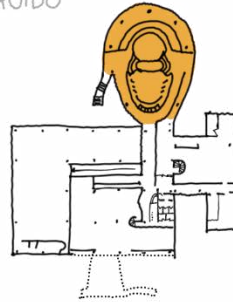


1940

CONJUNTO DA PAMPULHA - BELO
HORIZONTE - MG
CONSTRUÍDO



CONJUNTO DA PAMPULHA
CASSINO DA PAMPULHA
BELO HORIZONTE - BH
CONSTRUÍDO

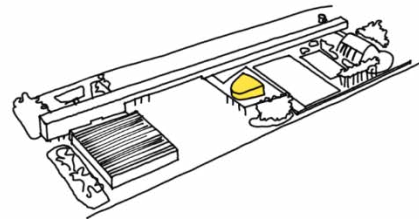


1941

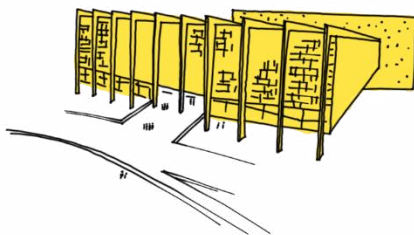
CENTRO ATLÉTICO NACIONAL
RIO DE JANEIRO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO



ESCOLA PROFISSIONAL
DE BELO HORIZONTE - MG
NÃO CONSTRUÍDO

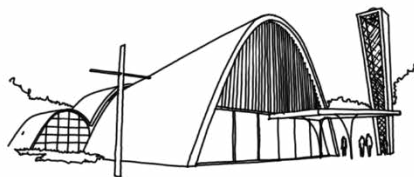


TEATRO MUNICIPAL
DE BELO HORIZONTE - MG
CONSTRUÍDO E
DESCARACTERIZADO



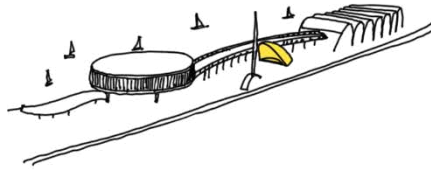
1943

CONJUNTO DA PAMPULHA
IGREJA DA PAMPULHA
BELO HORIZONTE - MG
CONSTRUÍDO



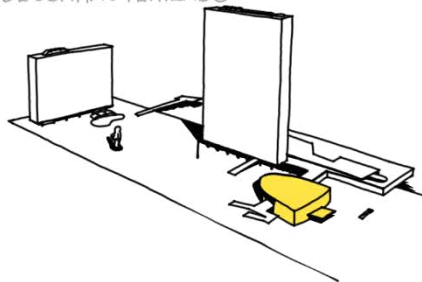
1944

CENTRO DE LAZER DA LAGOA
RIO DE JANEIRO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO

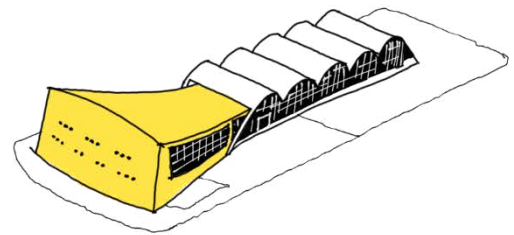


1947

SEDE DA ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES
UNIDAS-NOVA YORK - EUA
CONSTRUÍDO E
DESCARACTERIZADO

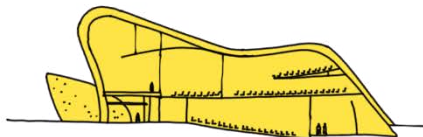


AUDITÓRIO E BIBLIOTECA DO ITA
SÃO JOSÉ DOS CAMPOS - SP
CONSTRUÍDO E
DESCARACTERIZADO



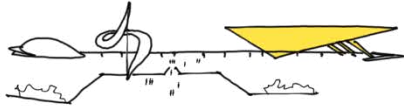
1948

AUDITÓRIO PARA O MINISTÉRIO DA
EDUCAÇÃO E SAÚDE RIO DE JANEIRO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO

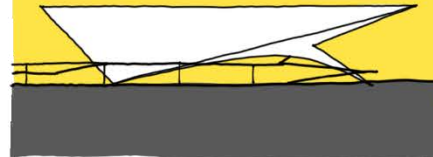


1951

CONJUNTO IBIRAPUERA SÃO PAULO-SP
CONSTRUÍDO E DESCARACTERIZADO



AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP- VERSÃO A
NÃO CONSTRUÍDO

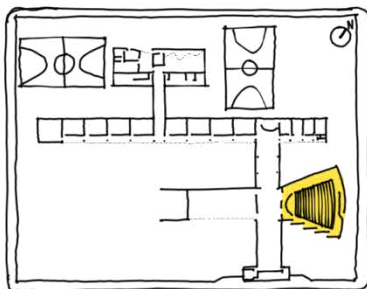


AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP- VERSÃO B
NÃO CONSTRUÍDO



1952

COLÉGIO ESTADUAL CORUMBÁ/CAMPO
GRANDE-MS - CONSTRUÍDO

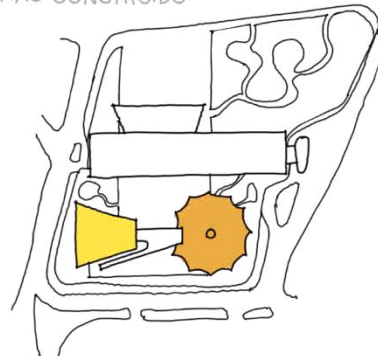


1953

AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP
NÃO CONSTRUÍDO

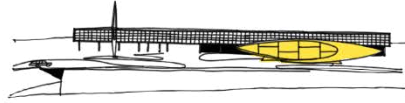


PAÇO MUNICIPAL DE SÃO PAULO - SP
NÃO CONSTRUÍDO

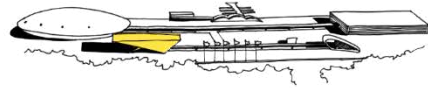


1954

ESCOLA ESTADUAL MILTON CAMPOS
DE BELO HORIZONTE - MG
CONSTRUÍDO

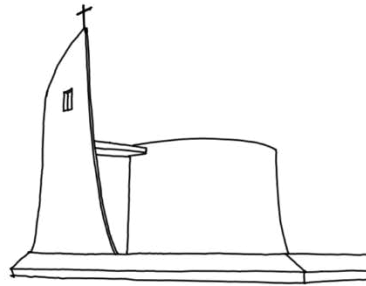


ESTAÇÃO DA TV RIO - RIO DE JANEIRO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO

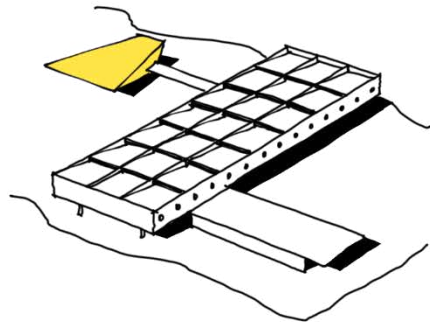


1957

CAPELA DO PALÁCIO DA ALVORADA
BRASÍLIA - DF - CONSTRUÍDO

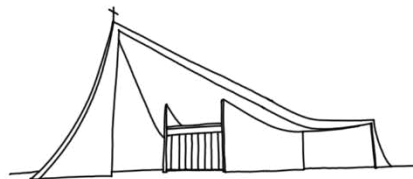


ESCOLA NA SQS308 BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO

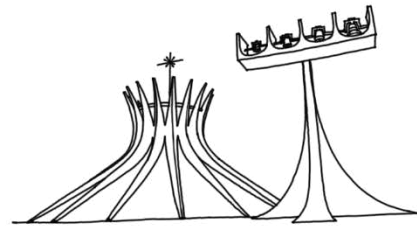


1958

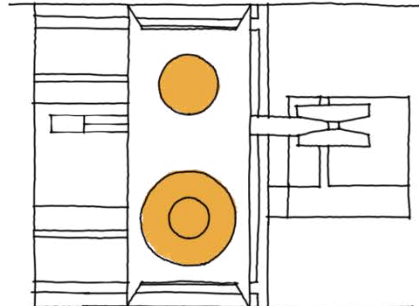
CAPELA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA
BRASÍLIA - DF - CONSTRUÍDO



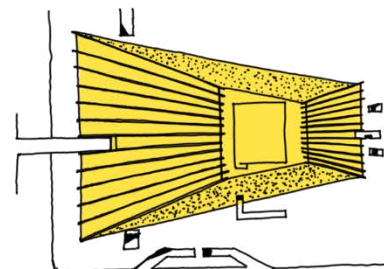
CATEDRAL DE BRASÍLIA - DF
CONSTRUÍDO



CONGRESSO NACIONAL - BRASÍLIA - DF
CONSTRUÍDO

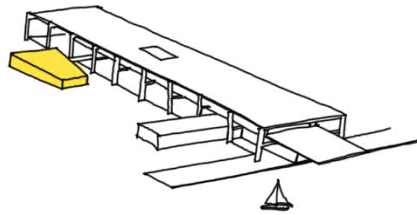


TEATRO NACIONAL - BRASÍLIA - DF
CONSTRUÍDO

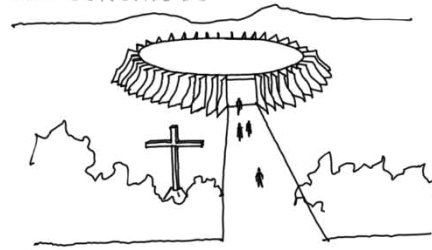


1960

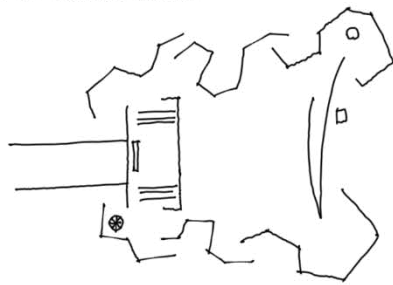
BRASÍLIA TÊNIS CLUBE
NÃO CONSTRUÍDO



IGREJA DE SÃO DANIEL
RIO DE JANEIRO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO

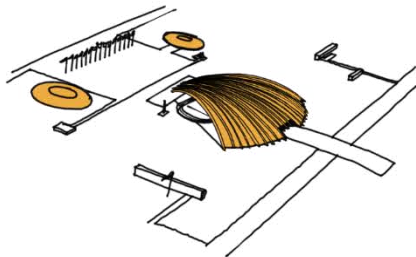


UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - INSTITUTO DE
TEOLOGIA - IGREJA - DF
NÃO CONSTRUÍDO



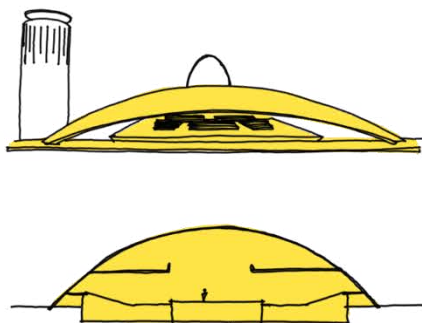
1961

CENTRO ESPORTIVO DE BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO

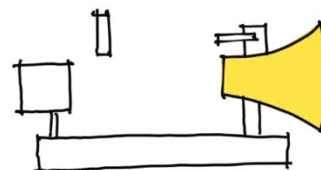


1962

FEIRA INTERNACIONAL E PERMANENTE DO
LÍBANO
CONSTRUÍDO

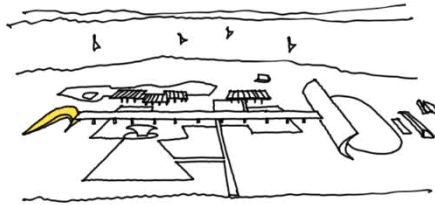


PRAÇA MAIOR UNB - BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO



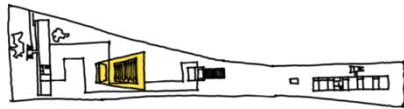
1963

CENTRO ESPORTIVO DA JUVENTUDE
BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO

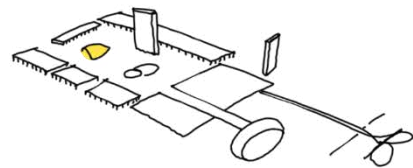


1964

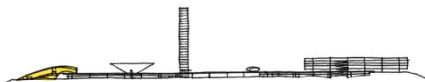
CONJUNTO PANORAMA - TEL-AVIV - ISRAEL
NÃO CONSTRUÍDO



PLANO DA CIDADE DE NEGEV - ISRAEL
NÃO CONSTRUÍDO

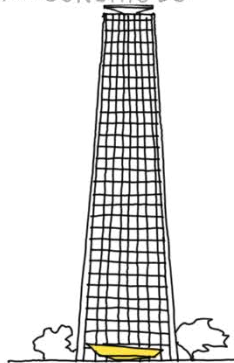


UNIVERSIDADE DE HAIFA - ISRAEL
NÃO CONSTRUÍDO

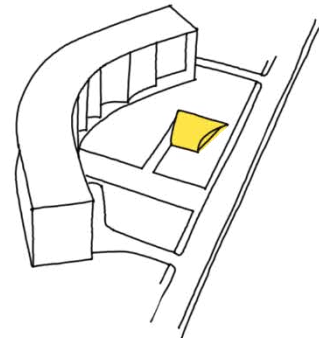


1965

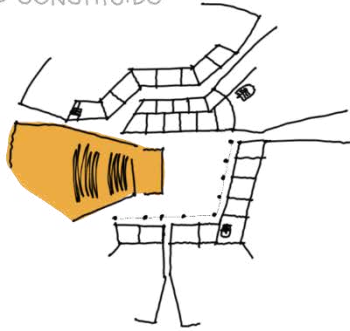
ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS
MG NÃO CONSTRUÍDO



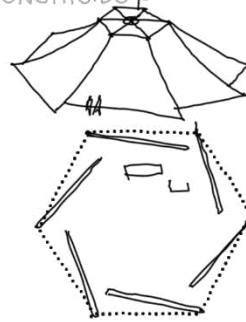
PALÁCIO DO GOVERNO DO CONGO
NÃO CONSTRUÍDO



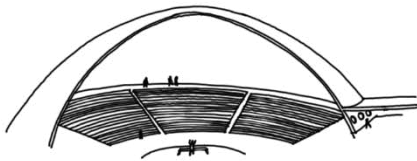
CONJUNTO URBANÍSTICO DE PENA FURADA
CINEMA - ALGARVE - PORTUGAL
NÃO CONSTRUÍDO



CONJUNTO URBANÍSTICO DE PENA FURADA
IGREJA - ALGARVE - PORTUGAL
NÃO CONSTRUÍDO



SEDE DO PARTIDO COMUNISTA FRANCÊS
PARIS - FRANÇA
CONSTRUÍDO



1966

CLUBE LA MADELEINE CINEMA
PRÉSSAGNY L'ORGUEILLEUX - FRANÇA
NÃO CONSTRUÍDO



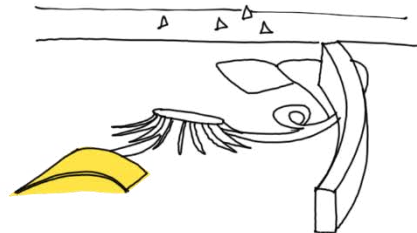
CLUBE LA MADELEINE TEATRO
PRÉSSAGNY L'ORGUEILLEUX - FRANÇA
NÃO CONSTRUÍDO



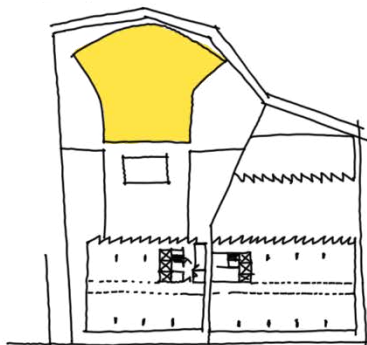
CLUBE LA MADELEINE 2ª VERSÃO
PRÉSSAGNY L'ORGUEILLEUX - FRANÇA
NÃO CONSTRUÍDO



HOTEL E CASSINO NA ILHA DA MADEIRA
CONSTRUÍDO

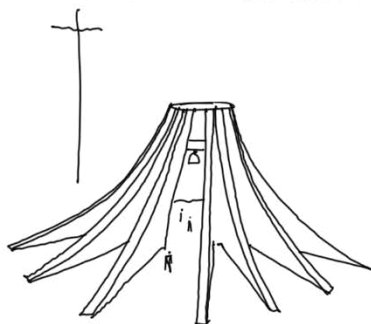


SEDE MANCHETE - RIO DE JANEIRO - RJ
CONSTRUÍDO



1967

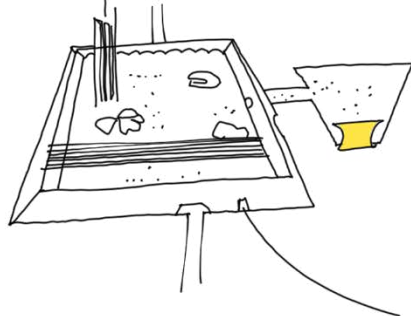
CENTRO ESPIRITUAL DOS DOMINICANOS
CAPELA SAINTE-BAUME, BOUCHES DU
RHÔNE - FRANÇA NÃO CONSTRUÍDO



CENTRO ESPIRITUAL DOS DOMINICANOS
SALA DE CONFERÊNCIAS SAINTE-BAUME,
BOUCHES DU RHÔNE - FRANÇA
NÃO CONSTRUÍDO



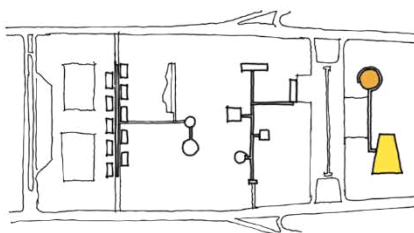
CONJUNTO URBANÍSTICO EM GRASSE
FRANÇA NÃO CONSTRUÍDO



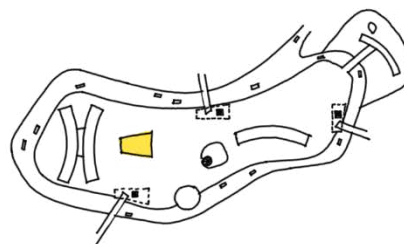
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO DO PARANÁ - PR
NÃO CONSTRUÍDO



SETOR CULTURAL - BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO

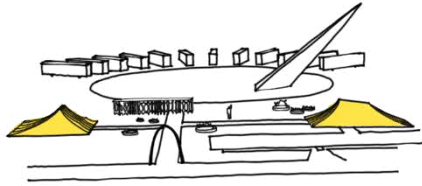


URBANIZAÇÃO NO GUARUJÁ - SP
NÃO CONSTRUÍDO



1968

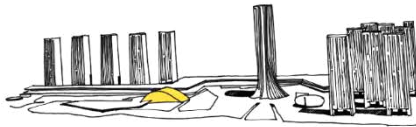
CENTRO CÍVICO DE ARGEL - ARGÉLIA
NÃO CONSTRUÍDO



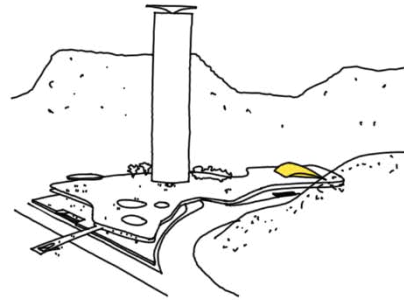
CENTRO MUSICAL - RIO DE JANEIRO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO



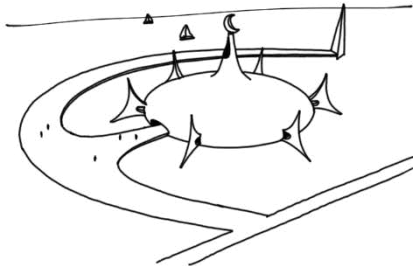
CITÉ DES AFFAIRES - ARGEL - ARGÉLIA
NÃO CONSTRUÍDO



HOTEL NACIONAL - RIO DE JANEIRO - RJ
CONSTRUÍDO E DESCARACTERIZADO



MESQUITA DE ARGEL - ARGÉLIA
NÃO CONSTRUÍDO



MESQUITA NA USTA - ARGÉLIA
NÃO CONSTRUÍDO



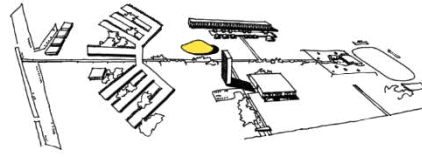
QUARTEL-GENERAL DO EXÉRCITO
AUDITÓRIO - BRASÍLIA - DF
CONSTRUÍDO



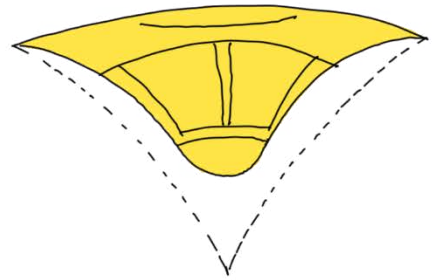
UNIVERSIDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS DE
ARGEL - USHA - ARGÉLIA
NÃO CONSTRUÍDO



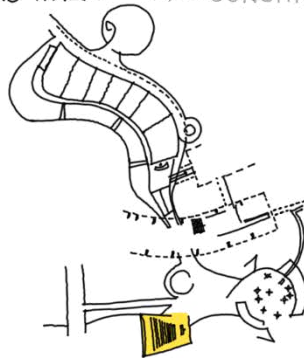
UNIVERSIDADE DE CIÊNCIAS TECNOLÓGICAS
DE ARGEL-USTA-ARGÉLIA
NÃO CONSTRUÍDO



UNIVERSIDADE EM CUIABÁ AUDITÓRIO-MT
NÃO CONSTRUÍDO

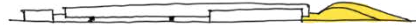


SEDE EDITORA MONDADORI 1º PROJETO
MILÃO-ITÁLIA - NÃO CONSTRUÍDO

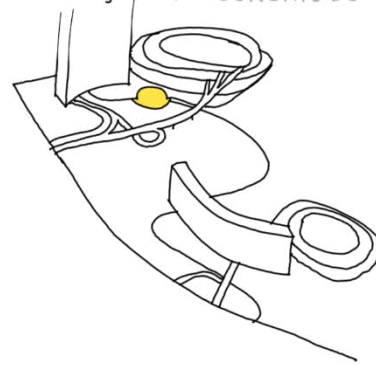


1969

CENTRO DA BARRA-ATHAYDEVILLE
ESCOLA SECUNDÁRIA -RIO DE JANEIRO
RJ - NÃO CONSTRUÍDO



SEDE RENAULT, BOULOGNE-BILLANCOURT
- FRANÇA - NÃO CONSTRUÍDO

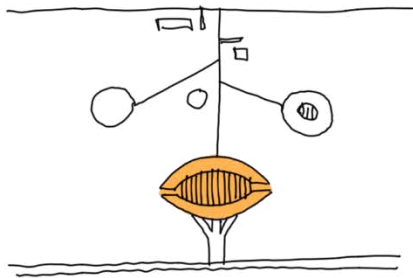


UNIVERSIDADE DE CONSTANTINE 1ª ETAPA
ARGÉLIA - NÃO CONSTRUÍDO



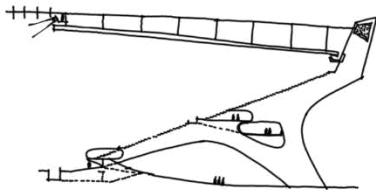
1970

ESTÁDIO NACIONAL - BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO



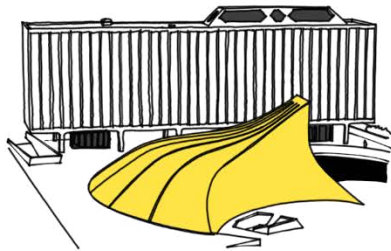
1971

ESTÁDIO PRESIDENTE MÉDICE - RECIFE - PE
NÃO CONSTRUÍDO

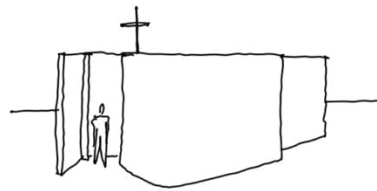


1972

BOLSA DO TRABALHO DE BOBIGNY
FRANÇA - CONSTRUÍDO



CAPELA DA FAZENDA JK - LUZIÂNIA - GOIÁS
NÃO CONSTRUÍDO



CENTRO COMERCIAL E DE ESCRITÓRIOS
EM MIAMI - EUA - NÃO CONSTRUÍDO



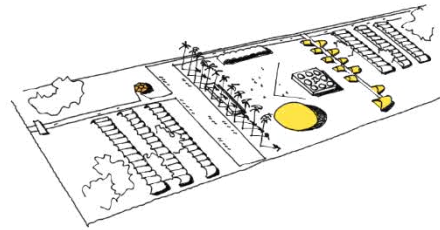
CENTRO CULTURAL DE LE HAVRE - FRANÇA
CONSTRUÍDO



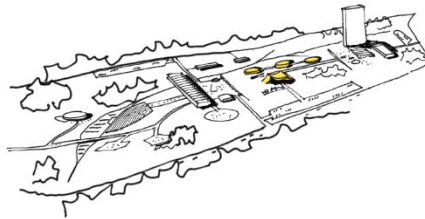
CONJUNTO URBANÍSTICO
DIEPPE, SEINE MARITIME - FRANÇA
NÃO CONSTRUÍDO



UNIVERSIDADE MOURA LACERDA
RIBEIRÃO PRETO - SP
NÃO CONSTRUÍDO

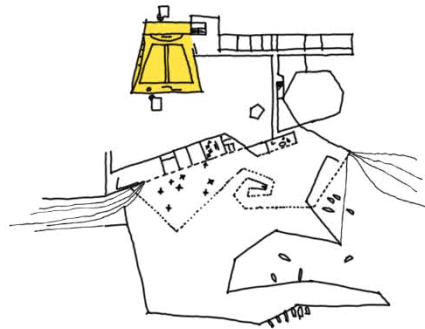


URBANIZAÇÃO EM SANTO ANDRÉ - SP
NÃO CONSTRUÍDO

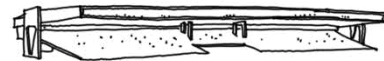


1973

CLUBE EM BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO

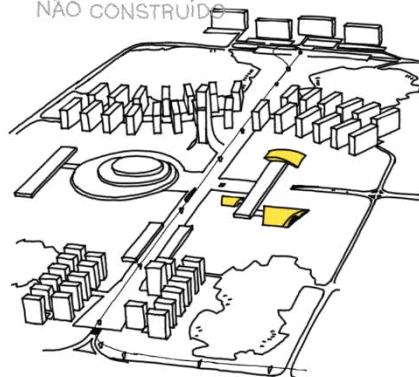


JÓQUEI CLUBE DO RIO DE JANEIRO
AMPLIAÇÃO - RJ - NÃO CONSTRUÍDO

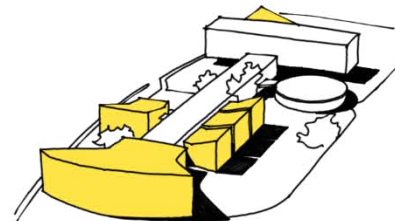


1974

WORLD TRADE CENTER - MILÃO - ITÁLIA
NÃO CONSTRUÍDO

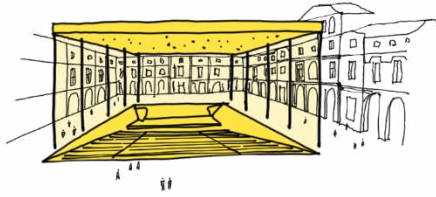


CENTRO DE ESTUDOS E CONVENÇÕES
DA ASSOCIAÇÃO MÉDICA DO RIO
GRANDE DO SUL - PORTO ALEGRE
NÃO CONSTRUÍDO



1975

SALA DE ESPETÁCULOS - PARIS - FRANÇA
NÃO CONSTRUÍDO

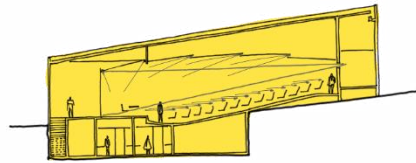


1976

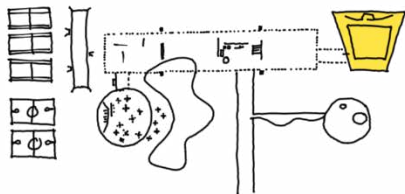
ABC FUTEBLO CLUBE - NATAL - RIO GRANDE
DO NORTE - NÃO CONSTRUÍDO



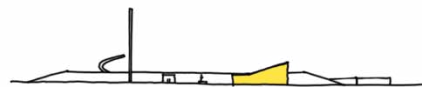
ALIANÇA FRANCESA - AMPLIAÇÃO
BRASÍLIA - DF - NÃO CONSTRUÍDO



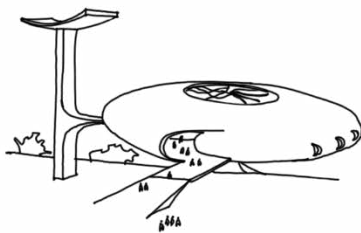
JÓQUEI CLUBE DO RIO DE JANEIRO
CLUBE SOCIAL - RJ - NÃO CONSTRUÍDO



MEMORIAL JK - 1º PROJETO - DF
NÃO CONSTRUÍDO

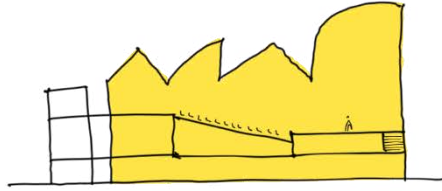


UNIVERSIDADE DE CONSTANTINE - 2ª ETAPA
ARGÉLIA - NÃO CONSTRUÍDO



1978

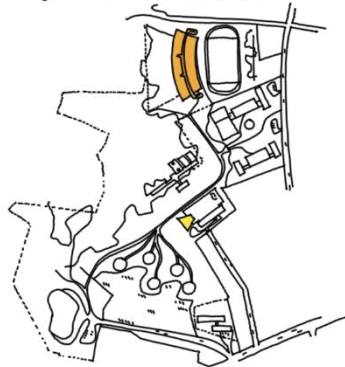
CONJUNTO ARQUITETÔNICO EM VICENZA
ITÁLIA - NÃO CONSTRUÍDO



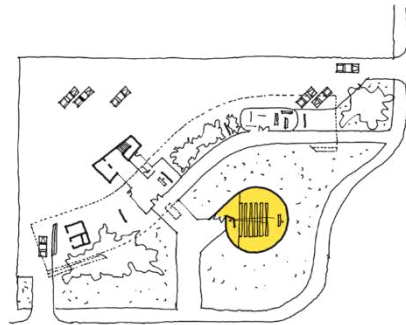
CONJUNTO CURICICA NA BARRA DA
TIJUCA - RIO DE JANEIRO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO



CONJUNTO URBANÍSTICO EM VILLEJUIF
FRANÇA - NÃO CONSTRUÍDO



FUNDAÇÃO JONES DOS SANTOS NEVES
VITÓRIA - ES - NÃO CONSTRUÍDO

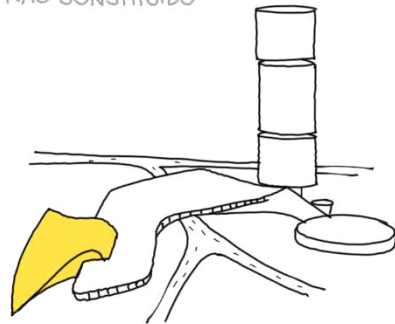


1979

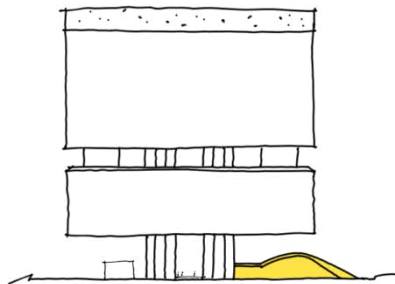
CARTIERE BURGO - SEDE - ITÁLIA
NÃO CONSTRUÍDO



CESP - 1º PROJETO - SÃO PAULO - SP
NÃO CONSTRUÍDO

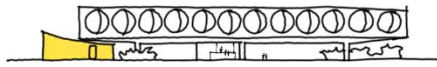


EMPRESA BRASILEIRA DE TURISMO - SEDE
BRASÍLIA - DF - NÃO CONSTRUÍDO



1980

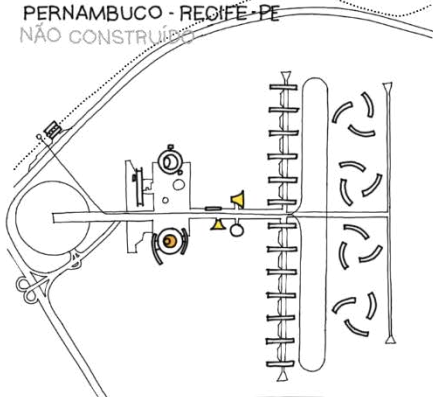
ÁLCALIS DO RIO GRANDE DO NORTE
SEDE - NATAL - RN - NÃO CONSTRUÍDO



ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESPÍRITO
SANTO - VITÓRIA - ES - NÃO CONSTRUÍDO



CENTRO ADMINISTRATIVO DE
PERNAMBUCO - RECIFE - PE
NÃO CONSTRUÍDO

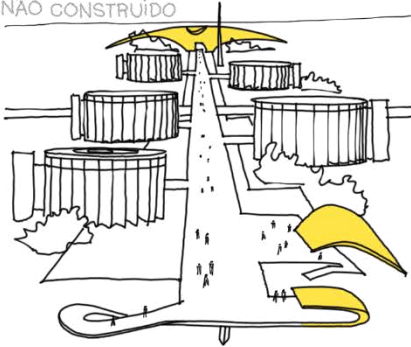


CENTRO HOTELEIRO - BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO

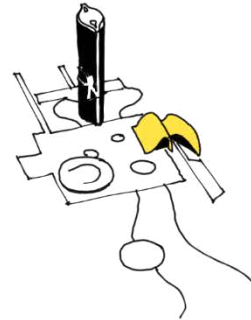


1981

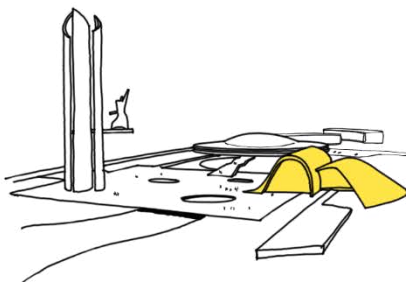
CENTRO CÍVICO DA BOLÍVIA - LA PAZ
NÃO CONSTRUÍDO



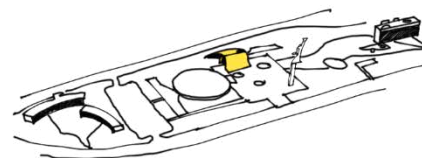
CENTRO COMERCIAL E MONUMENTO
AO HOMEM LÍBIO - BENGHAZI - LÍBANO
VERSÃO A - NÃO CONSTRUÍDO



CENTRO COMERCIAL E MONUMENTO
AO HOMEM LÍBIO - BENGHAZI - LÍBANO
VERSÃO B - NÃO CONSTRUÍDO



CENTRO COMERCIAL E MONUMENTO
AO HOMEM LÍBIO - BENGHAZI - LÍBANO
VERSÃO C - NÃO CONSTRUÍDO



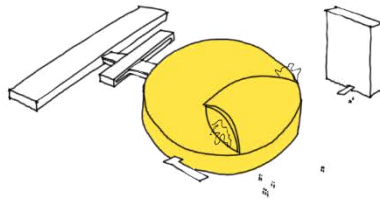
CESP - 2º PROJETO - SÃO PAULO - SP
NÃO CONSTRUÍDO



ILHA DE LAZER EM ABU DHABI
EMIRADOS ÁRABES UNIDOS
NÃO CONSTRUÍDO

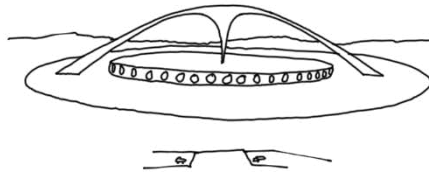


TV MANGHETE - NOVA SEDE NO
RIO DE JANEIRO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO

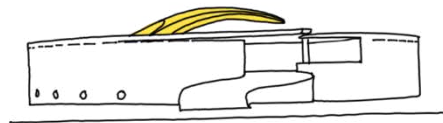


1982

CENTRO DE CONGRESSOS E CONFERÊNCIAS
EM ABU DHABI - EMIRADOS ÁRABES UNIDOS
NÃO CONSTRUÍDO

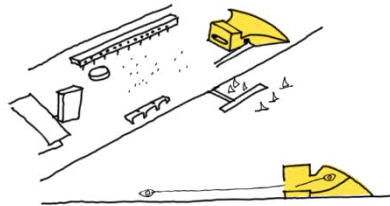


MUSEU DO ÍNDIO - BRASÍLIA - DF
CONSTRUÍDO

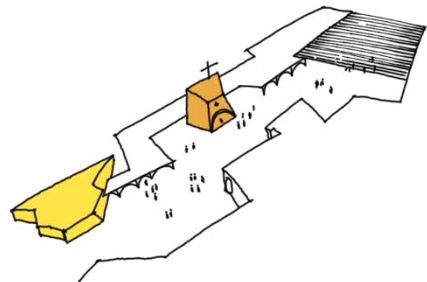


1983

CENTRO HABITACIONAL DE ALGÉS
PORTUGAL - NÃO CONSTRUÍDO

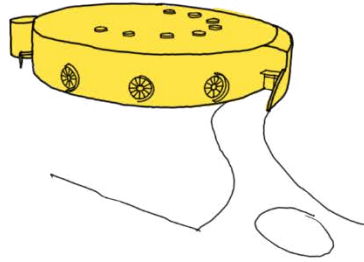


CONJUNTO RESIDENCIAL E COMERCIAL
DA COMPANHIA SALINAS PERYNAS
CABO FRIO - RJ - NÃO CONSTRUÍDO

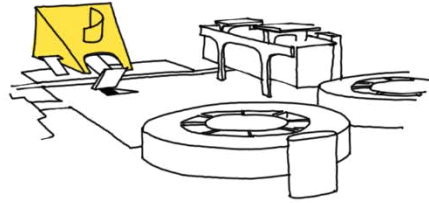


1984

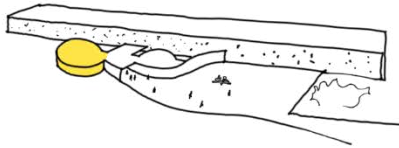
CASA DO POVO - VACARIA - RS
CONSTRUÍDO



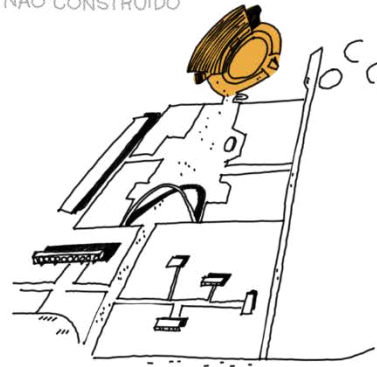
CESP - 3º PROJETO - SÃO PAULO - SP
NÃO CONSTRUÍDO



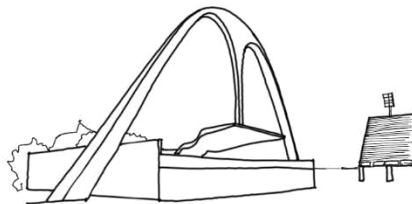
ESCOLA GUIGNARD - BELO HORIZONTE - BH
NÃO CONSTRUÍDO



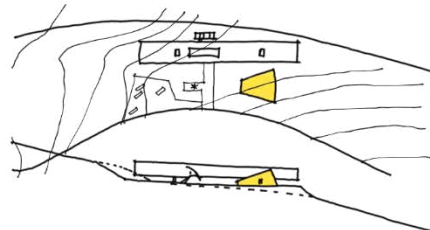
PARQUE DO PEÃO - BARRETOS - SP
NÃO CONSTRUÍDO



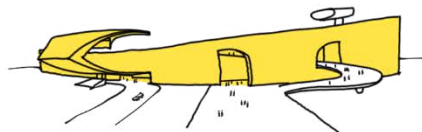
PASSARELA DO SAMBA - RIO DE JANEIRO - RJ
CONSTRUÍDO



MEMORIAL TEOTÔNIO VILELA - MACEIÓ - AL
CONSTRUÍDO E DESCARACTERIZADO

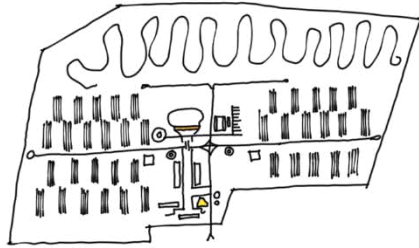


TEATRO E CENTRO DE CONVENÇÕES EM
PÁDUA - ITÁLIA - NÃO CONSTRUÍDO

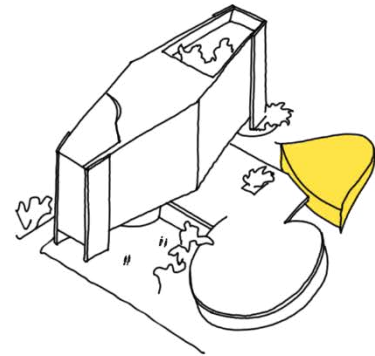


1985

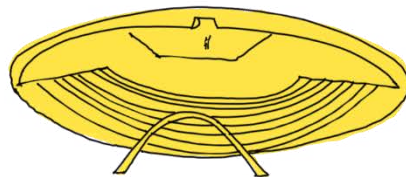
CENTRO HABITACIONAL NO LOTEAMENTO CANGULO - DUQUE DE CAXIAS - RJ
NÃO CONSTRUÍDO



PREFEITURA DE MACAÉ - RJ
CONSTRUÍDO E DESCARACTERIZADO

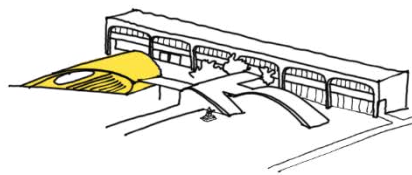


TEATRO GREGO - CEILÂNDIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO

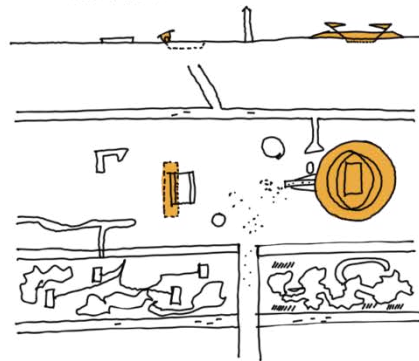


1986

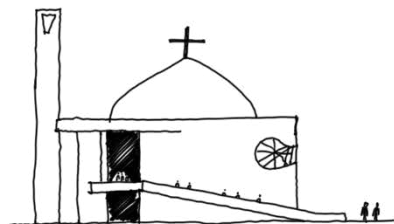
CASA DO CANTADOR - CEILÂNDIA - DF
CONSTRUÍDO



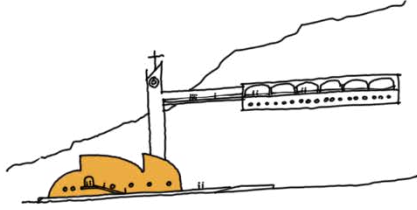
ESTÁDIO EM TURIM - ITÁLIA
NÃO CONSTRUÍDO



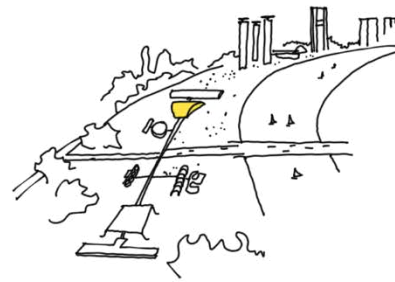
IGREJA ORTODOXA - BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO



IGREJA - PETRÓPOLIS - RJ
NÃO CONSTRUÍDO

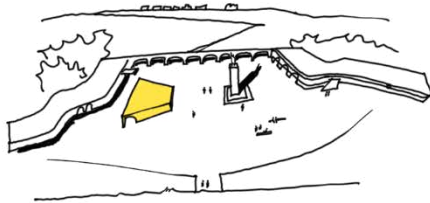


URBANIZAÇÃO DO PARQUE TIETÊ
SÃO PAULO - SP - NÃO CONSTRUÍDO

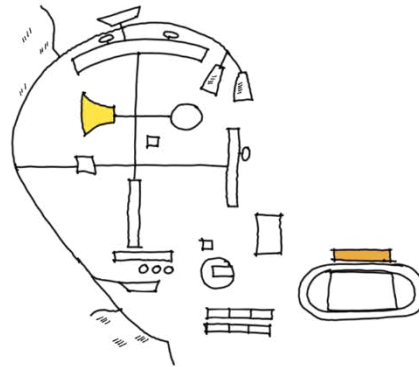


1987

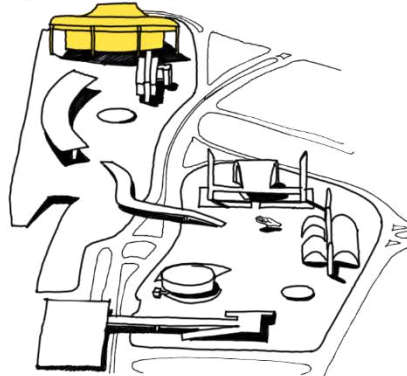
CENTRO CULTURAL - CIDADE DA PRAIA
CABO VERDE - NÃO CONSTRUÍDO



INSTITUTO MIGUEL TORGA - PARIS - FRANÇA
NÃO CONSTRUÍDO



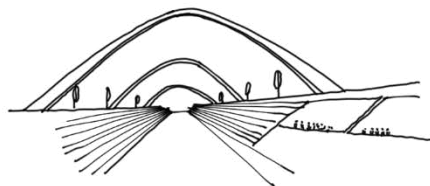
MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA
SÃO PAULO - SP - CONSTRUÍDO



PROJETO ÁGORA - MARINGÁ - PARANÁ
NÃO CONSTRUÍDO



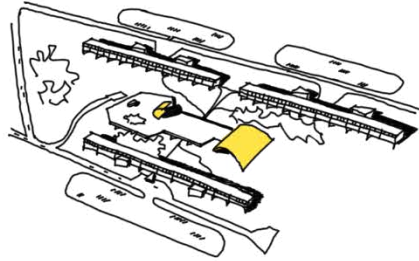
SAMBRASÍLIA - BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO



SEDE PMDB - BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO

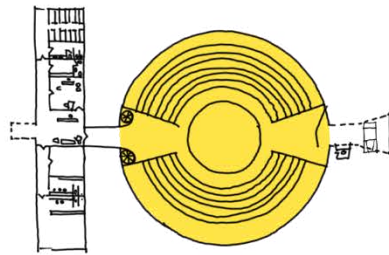


SETOR DAS REPRESENTAÇÕES DOS
PARTIDOS E DOS ESTADOS - BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO

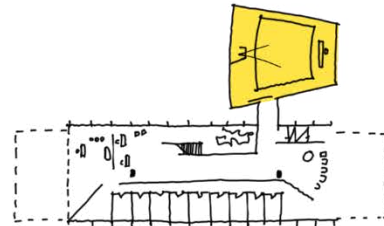


1988

CASA DO TEATRO AMADOR - BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO



CENTRO DE ESTUDOS DA CULTURA
INDÍGENA - BRASÍLIA - DF - NÃO CONSTRUÍDO



MEMORIAL ZUMBI DOS PALMARES
SÃO PAULO - SP - NÃO CONSTRUÍDO

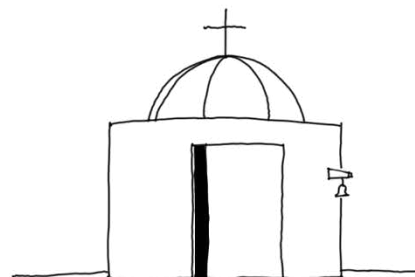


1989

AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO - SP - NÃO CONSTRUÍDO

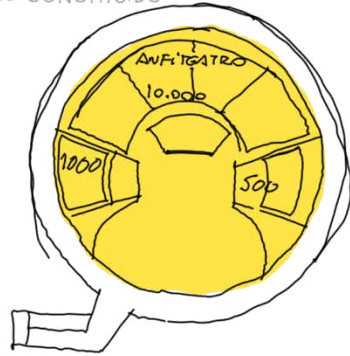


CAPELA SANTA CECÍLIA - MIGUEL PEREIRA - RJ
NÃO CONSTRUÍDO

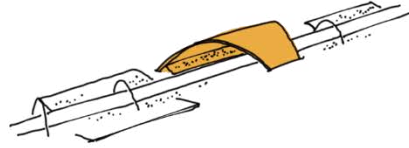


1990

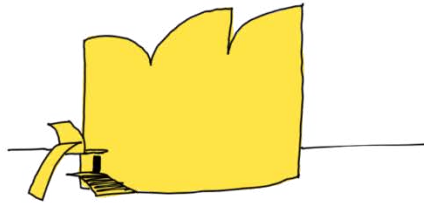
CENTRO CULTURAL DE OSASCO-SP
NÃO CONSTRUÍDO



SAMBÓDROMO DE SÃO PAULO-SP
CONSTRUÍDO E DESCARACTERIZADO

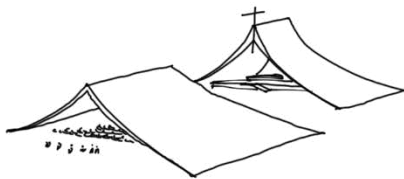


TEATRO DE ARARAS - SP
CONSTRUÍDO

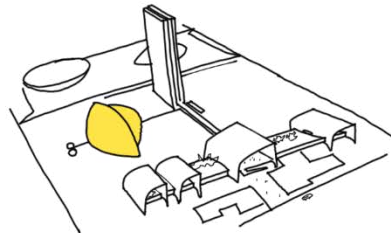


1991

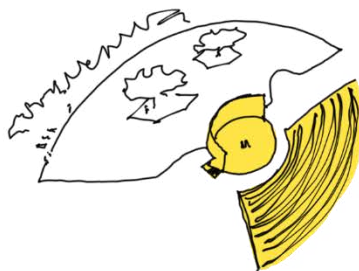
ALTAR PARA MISSA PAPAL
BRASÍLIA-DF- NÃO CONSTRUÍDO



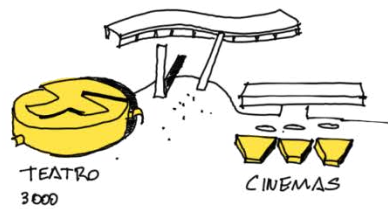
ANEXO CONGRESSO NACIONAL
BRASÍLIA -DF- NÃO CONSTRUÍDO



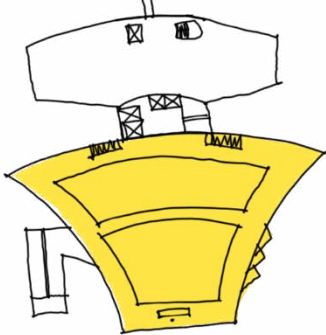
CENTRO CULTURAL E ESPORTIVO
DE MONTES CLAROS-MG
NÃO CONSTRUÍDO



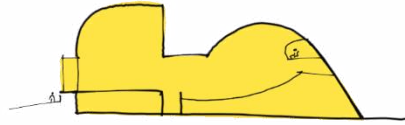
CENTRO INTEGRADO DE CULTURA,
EDUCAÇÃO E ECOLOGIA DA ZONA
OESTE (CICEZO)-RIO DE JANEIRO -RJ
NÃO CONSTRUÍDO



FGV - ANEXO - RIO DE JANEIRO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO



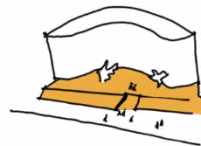
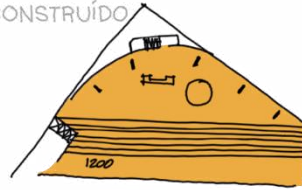
FUNDAÇÃO LUSO-BRASILEIRA
PARA O DESENVOLVIMENTO DO
MUNDO DE LÍNGUA PORTUGUESA
1ª VERSÃO - LISBOA - PORTUGAL
NÃO CONSTRUÍDO



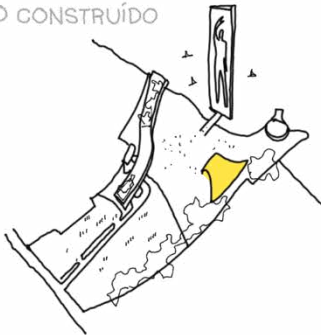
FUNDAÇÃO LUSO-BRASILEIRA
PARA O DESENVOLVIMENTO DO
MUNDO DE LÍNGUA PORTUGUESA
2ª VERSÃO - LISBOA - PORTUGAL
NÃO CONSTRUÍDO



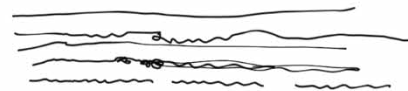
IGREJA UNIVERSAL DO REINO DE
DEUS - SÃO PAULO - SP
NÃO CONSTRUÍDO



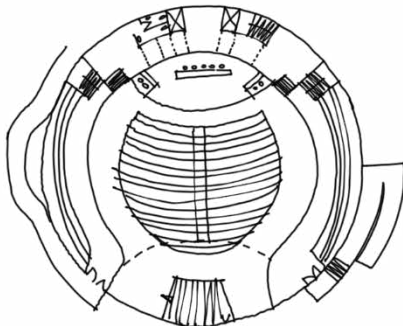
MEMORIAL GORÉE-ALMADIES
DAKAR - SENEGAL - VERSÃO A
NÃO CONSTRUÍDO



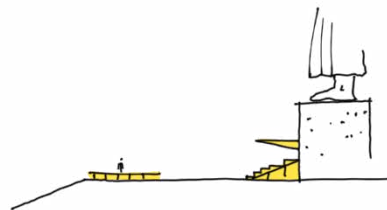
MEMORIAL GORÉE-ALMADIES
DAKAR - SENEGAL - VERSÃO B
NÃO CONSTRUÍDO



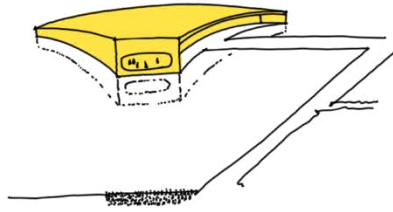
PARLAMENTO LATINO-AMERICANO
SÃO PAULO - SP - CONSTRUÍDO



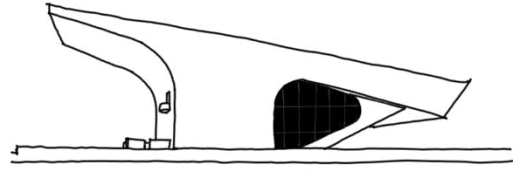
PALCO NO CRISTO REDENTOR
RIO DE JANEIRO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO



URBANIZAÇÃO DA PRAÇA XV DE
NOVEMBRO - RIO DE JANEIRO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO

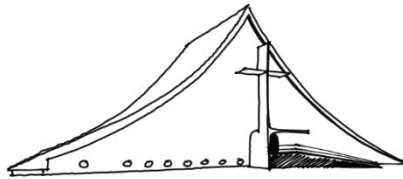


CENTRO DE CONVENÇÕES DA UENF
CAMPOS DOS GOYTACAZES - RJ
CONSTRUÍDO

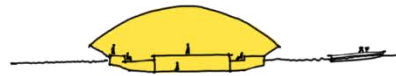


1992

CATEDRAL MILITAR DO BRASIL
BRASÍLIA - DF - CONSTRUÍDO



PALCO FLUTUANTE NA LAGOA
RODRIGO DE FREITAS
RIO DE JANEIRO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO

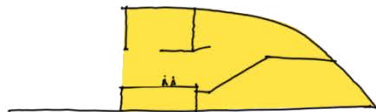


UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE
FLUMINENSE UENF - CAMPOS - RJ
NÃO CONSTRUÍDO

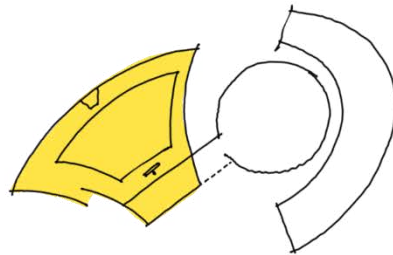


1993

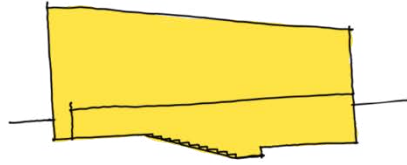
COLÔNIA DE FÉRIAS JOÃO
SALDANHA - MARICÁ - RJ
NÃO CONSTRUÍDO



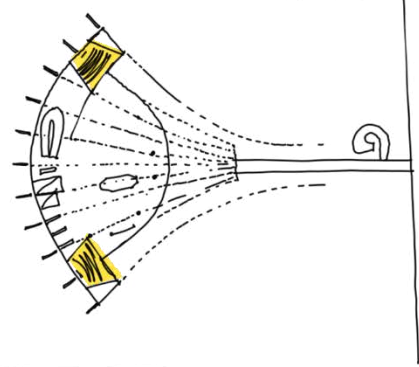
FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER
ANEXO ESTÚDO - BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO



MONUMENTO A LEONEL BRIZOLA
CAMPOS-RJ- NÃO CONSTRUÍDO

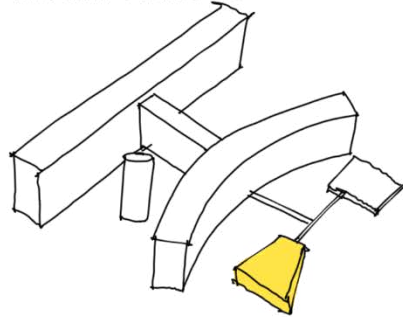


PAVILHÃO DA BIENAL • ANEXO
SÃO PAULO-SP- NÃO CONSTRUÍDO



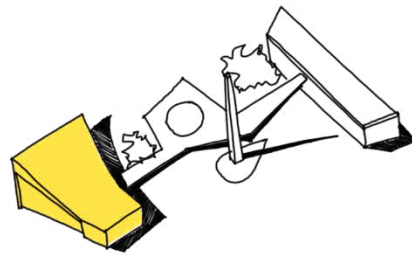
1994

TRIBUNAL SUPERIOR DO TRABALHO
BRASÍLIA-DF - CONSTRUÍDO E
DESCARACTERIZADO

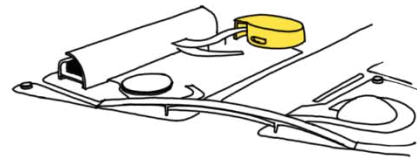


1995

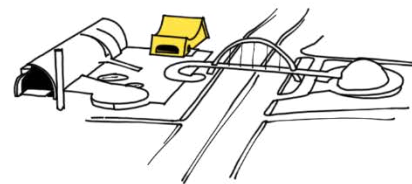
GENTRO CULTURAL EM SOUZA-PB
NÃO CONSTRUÍDO



ESPAÇO FIOCRUZ/MUSEU DA VIDA
RIO DE JANEIRO - RJ - VERSÃO A
NÃO CONSTRUÍDO



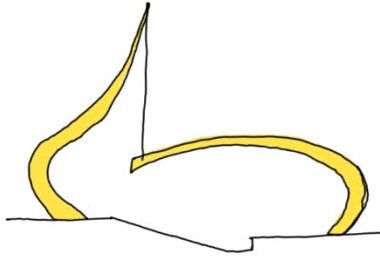
ESPAÇO FIOCRUZ/MUSEU DA VIDA
RIO DE JANEIRO - RJ - VERSÃO B
NÃO CONSTRUÍDO



MEMORIAL ZUMBI NA BAHIA
SALVADOR-BA - NÃO CONSTRUÍDO

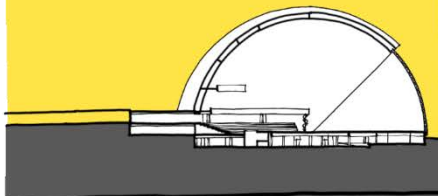


MONUMENTO EM COMEMORAÇÃO
AO CENTENÁRIO DE BELO
HORIZONTE - MG - NÃO CONSTRUÍDO

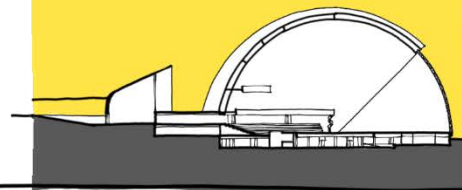


1996

AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO - SP - VERSÃO A
NÃO CONSTRUÍDO

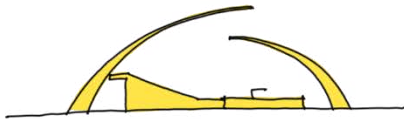


AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO - SP - VERSÃO B
NÃO CONSTRUÍDO

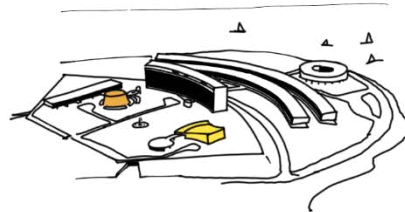


1997

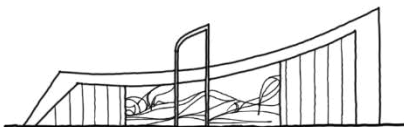
CAMINHO NIEMEYER - NITERÓI - RJ
NÃO CONSTRUÍDO



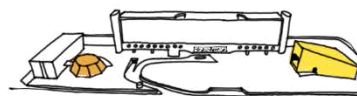
CENTRO ADMINISTRATIVO
CAMPINA GRANDE - PB
NÃO CONSTRUÍDO



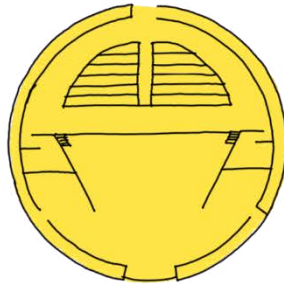
IGREJA ADVENTISTA DO SÉTIMO DIA
NITERÓI - RJ - NÃO CONSTRUÍDO



PAÇO MUNICIPAL DE AMERICANA - SP
NÃO CONSTRUÍDO

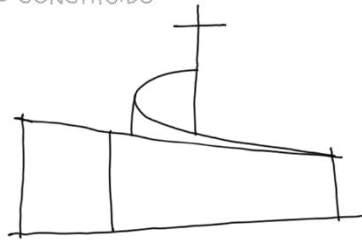


TECNET TECNOLOGIA SEDE
SÃO PAULO-SP
NÃO CONSTRUÍDO

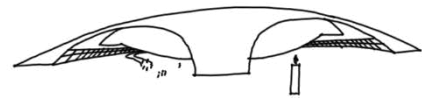


1998

CAPELA ECUMÊNICA DARGY
RIBEIRO - MONTES CLAROS - MG
NÃO CONSTRUÍDO



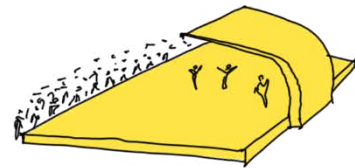
CENTRO DE CONVENÇÕES DO RIO
CENTRO - RIO DE JANEIRO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO



COMPLEXO ARQUITETÔNICO
MEMORIAL E PALÁCIO LEGISLATIVO
ULYSSES GUIMARÃES - RIO CLARO - SP
NÃO CONSTRUÍDO



MEMORIAL MARIA ARAGÃO
SÃO LUÍS - MA - NÃO CONSTRUÍDO

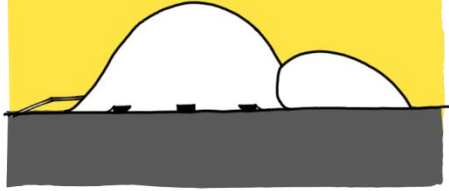


MEMORIAL PARANAENSE DA
COLUNA PRESTES CENTRO
CULTURAL DE SANTA HELENA - PR
NÃO CONSTRUÍDO

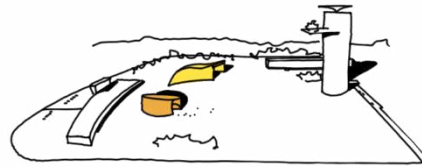


1999

AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO A
NÃO CONSTRUÍDO



CENTRO ADMINISTRATIVO DE
BETIM- MG- NÃO CONSTRUÍDO



2000

AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO A
NÃO CONSTRUÍDO



AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO C1
NÃO CONSTRUÍDO



AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO D1
NÃO CONSTRUÍDO



AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO E
NÃO CONSTRUÍDO



AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO B
NÃO CONSTRUÍDO



AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO C2
NÃO CONSTRUÍDO



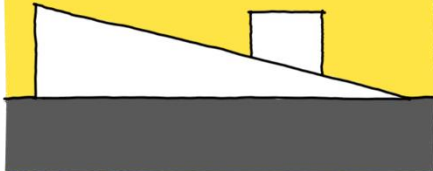
AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO D2
NÃO CONSTRUÍDO



AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO F
NÃO CONSTRUÍDO



AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO G
NÃO CONSTRUÍDO



AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO I1
NÃO CONSTRUÍDO



AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO I3
NÃO CONSTRUÍDO



AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO H
NÃO CONSTRUÍDO



AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO I2
NÃO CONSTRUÍDO



AUDITÓRIO EM RAVELLO - ITÁLIA
CONSTRUÍDO

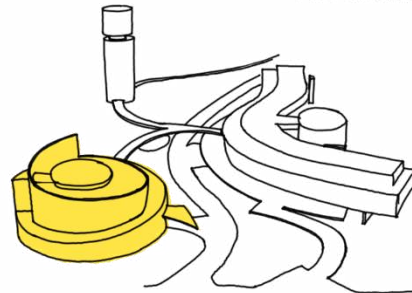


2001

AUDITÓRIO E SALÃO DE EXPOSIÇÕES
DA FACULDADE CÂNDIDO MENDES
RIO DE JANEIRO - RJ - NÃO CONSTRUÍDO



ESCOLA DO BALLETO BOLSHOI NO
BRASIL - JOINVILLE - PR - NÃO CONSTRUÍDO

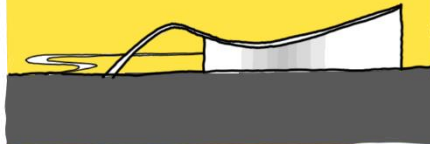


MUSEU DO CINEMA BRASILEIRO
NITERÓI - RJ - CONSTRUÍDO

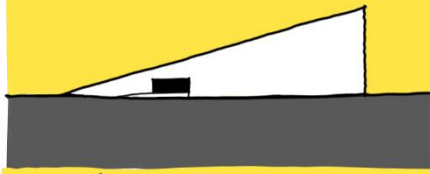


2002

AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO A
NÃO CONSTRUÍDO



AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO C
NÃO CONSTRUÍDO



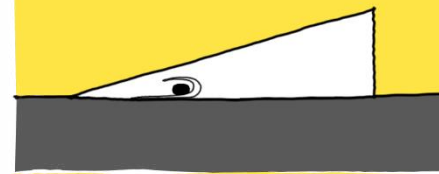
AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO E
NÃO CONSTRUÍDO



AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO B
NÃO CONSTRUÍDO



AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO D
NÃO CONSTRUÍDO



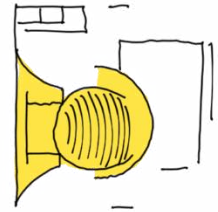
AUDITÓRIO DO IBIRAPUERA
SÃO PAULO-SP - VERSÃO E2
CONSTRUÍDO E DESCARACTERIZADO



CENTRO CULTURAL DE DUQUE DE
CAXIAS - RJ - CONSTRUÍDO



CENTRO CULTURAL E ESPORTIVO DA
ESCOLA DE SAMBA UNIDOS DE VILA
ISABEL - RIO DE JANEIRO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO



CENTRO DE CONVENÇÕES DE
RIBEIRÃO PRETO - SP
NÃO CONSTRUÍDO



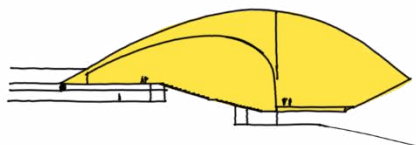
2004

ITAIPU BINACIONAL SEDE
BRASILEIRA - FOZ DO IGUAÇU - PR
NÃO CONSTRUÍDO



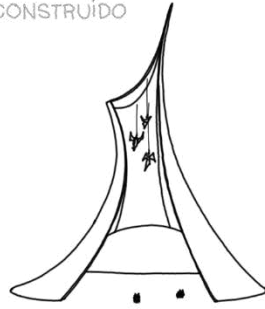
2005

ITAIPU BINACIONAL SEDE
PARAGUAIA - CIUDAD DEL EST
PARAGUAY - NÃO CONSTRUÍDO

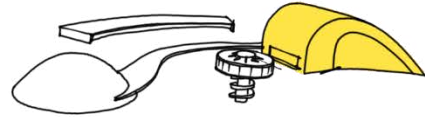


2006

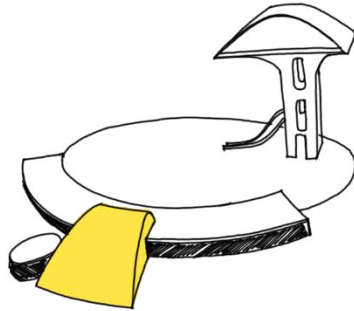
CATEDRAL DE BELO HORIZONTE
CATEDRAL CRISTO REI - MG
NÃO CONSTRUÍDO



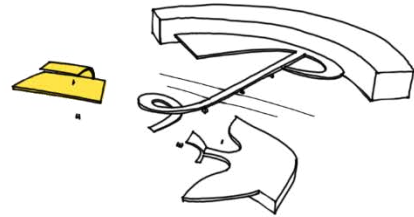
CENTRO CULTURAL EM AVILÉS
ESPANHA - CONSTRUÍDO



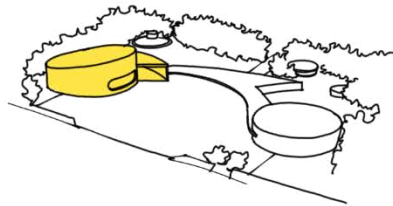
PARQUE DA CIDADE DOM NIVALDO
MONTE - NATAL - RN - CONSTRUÍDO



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
DO MARANHÃO - SÃO LUÍS - MA
NÃO CONSTRUÍDO



PARQUE DONA LINDU - RECIFE - PE
CONSTRUÍDO

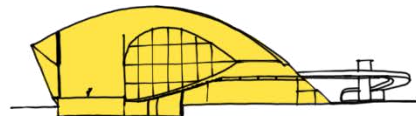


2007

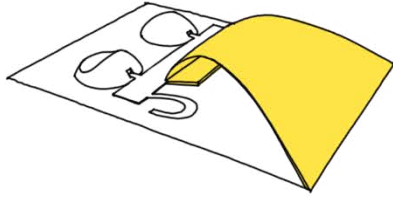
CENTRO CULTURAL EM VALPARAÍSO
CHILE - NÃO CONSTRUÍDO



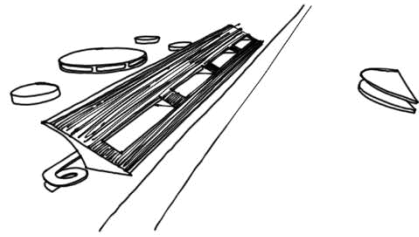
PRAÇA DA UNIVERSIDADE DE
CIÊNCIAS E INFORMÁTICA - HAVANA
CUBA - NÃO CONSTRUÍDO



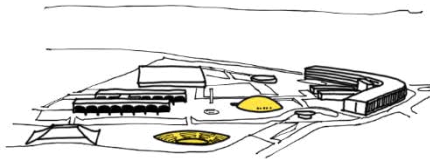
PRAÇA DO POVO - BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO



SAMBÓDROMO DE BRASÍLIA-DF
NÃO CONSTRUÍDO

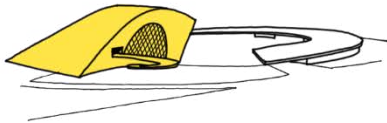


UNIVERSIDADE ESTADUAL DA
PARAÍBA - CAMPINA GRANDE - PB
NÃO CONSTRUÍDO

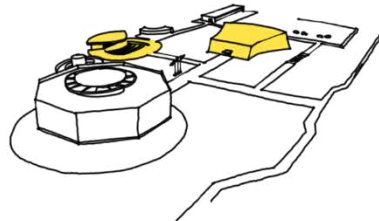


2008

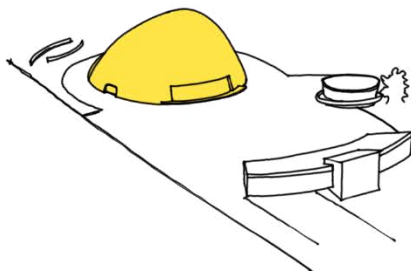
CENTRO CULTURAL HOLOTECA
FOZ DO IGUAÇU - PR
NÃO CONSTRUÍDO



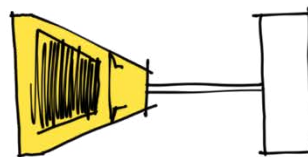
ESTAÇÃO CABO BRANCO
JOÃO PESSOA - PB - CONSTRUÍDO



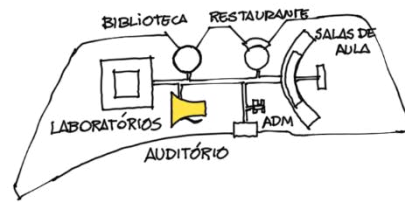
PORTO DA MÚSICA - ROSÁRIO
ARGENTINA - NÃO CONSTRUÍDO



TEATRO E MEMORIAL JK
BELO HORIZONTE - MG
NÃO CONSTRUÍDO

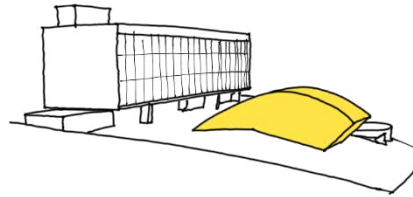


UNIVERSIDADE LATINO-AMERICANA
FOZ DO IGUAÇU - PR - NÃO CONSTRUÍDO



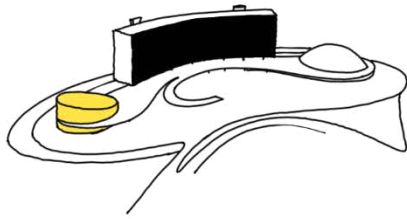
2009

CASA DAS AMÉRICAS
NOVA FRIBURGO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO

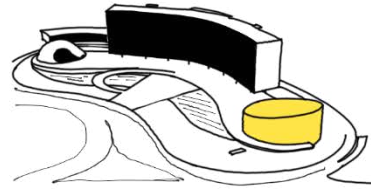


2010

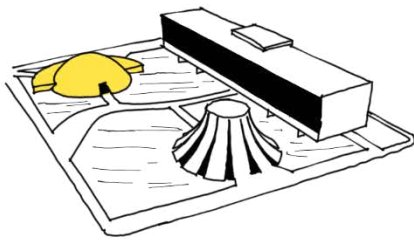
BIBLIOTECA DO MUNDO ÁRABE
ARGÉLIA - VERSÃO 'A'
NÃO CONSTRUÍDO



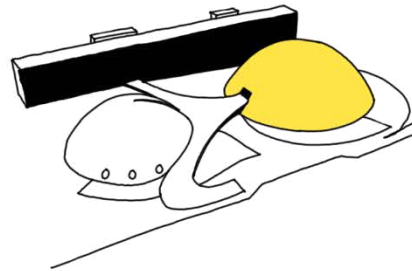
BIBLIOTECA DO MUNDO ÁRABE
ARGÉLIA - VERSÃO 'B'
NÃO CONSTRUÍDO



MEMORIAL ULYSSES GUIMARÃES
RIO CLARO - SP - NÃO CONSTRUÍDO



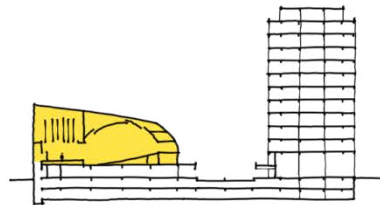
UNIVERSIDADE DE MÚSICA E ARTES
CÊNICAS DR. DAISAKU IKEDA
ARARAQUARA - SÃO PAULO
NÃO CONSTRUÍDO



TRIBUNAL DE CONTAS DO ESTADO
BOA VISTA - RR - NÃO CONSTRUÍDO

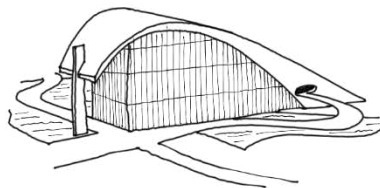


UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES
RIO DE JANEIRO - RJ - NÃO CONSTRUÍDO



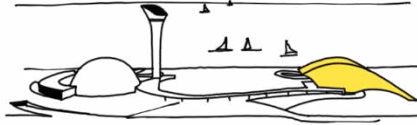
2011

IGREJA DA FAAMA - BELÉM - PA
NÃO CONSTRUÍDO

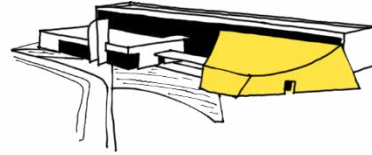


2012

AQUÁRIO PÚBLICO DE MARICÁ
MARICÁ - RJ - NÃO CONSTRUÍDO



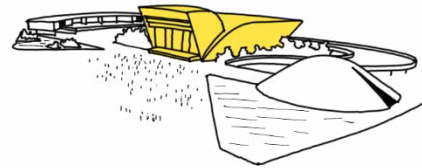
CAMPUS FIO CRUZ - PORTO VELHO - RO
NÃO CONSTRUÍDO



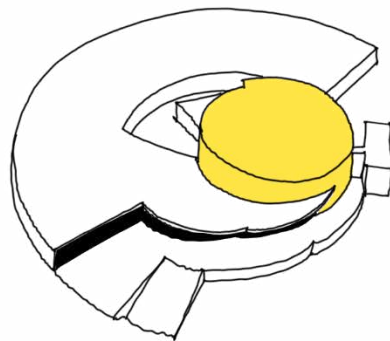
CENTRO CULTURAL HOLOTECA
FOZ DO IGUAÇU - PR
NÃO CONSTRUÍDO



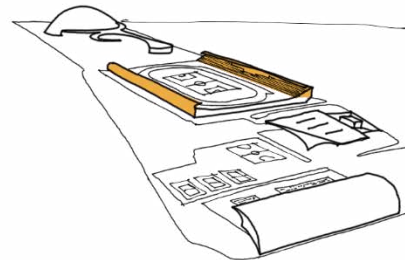
CIDADE DAS ARTES E DA CULTURA
ESSAOUIRA - MARROCOS
NÃO CONSTRUÍDO



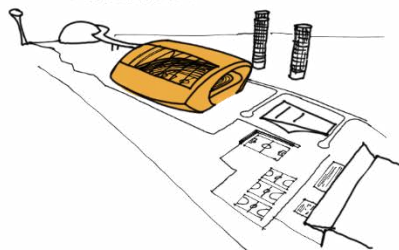
CLUBE DO CHORO - BRASÍLIA - DF
CONSTRUÍDO



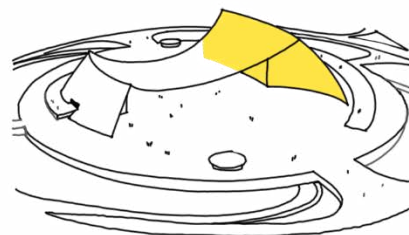
ESTÁDIO DO FLAMENGO
NITERÓI - RJ - VERSÃO A
NÃO CONSTRUÍDO



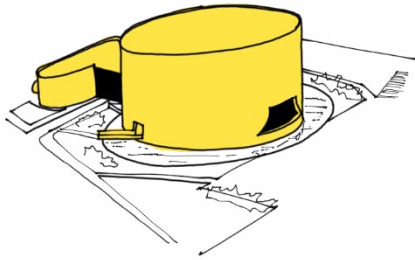
ESTÁDIO DO FLAMENGO
NITERÓI - RJ - VERSÃO B
NÃO CONSTRUÍDO



MEMORIAL METROPOLITANO
SERRA - ES - NÃO CONSTRUÍDO



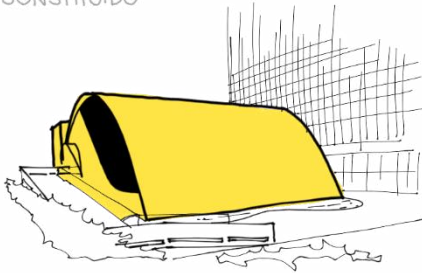
TEATRO MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA - MG
VERSÃO B - CONSTRUÍDO



O ARQUITETO FALECE NO DIA 5 DE DEZEMBRO,
EM FUNÇÃO DE UMA INFEÇÃO RESPIRATÓRIA,
ELE COMPLETARIA 105 ANOS EM 10 DIAS.

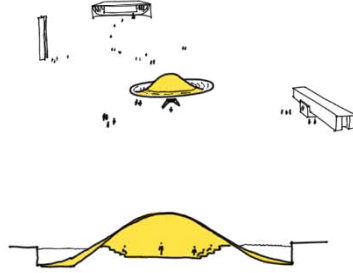
2013

AUDITÓRIO FGV - RIO DE JANEIRO - RJ
CONSTRUÍDO

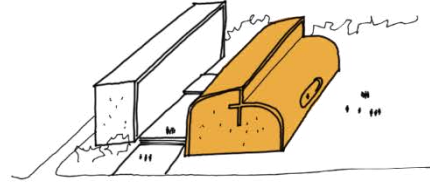


DATAS INDETERMINADAS

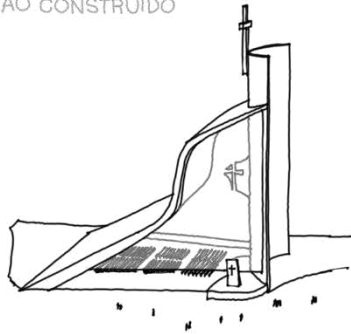
AUDITÓRIO NA PRAÇA DOS TRÊS
PODERES - BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO



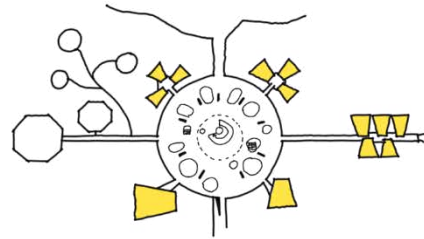
ASSEMBLÉIA DE DEUS
NÃO CONSTRUÍDO



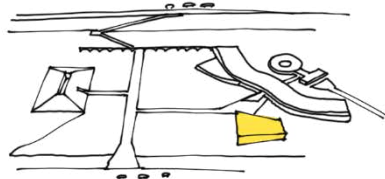
CATEDRAL EM GROCOATÁ
NITERÓI - RJ
NÃO CONSTRUÍDO



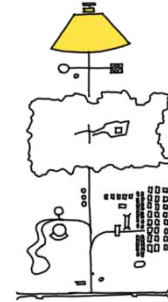
CENTRO CULTURAL DA BARRA
DA TIJUCA - RIO DE JANEIRO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO



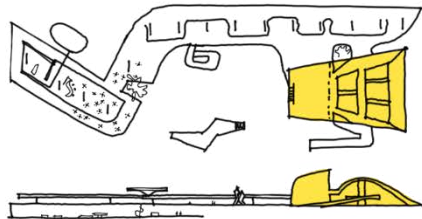
CENTRO CULTURAL EM CABO VERDE
NÃO CONSTRUÍDO



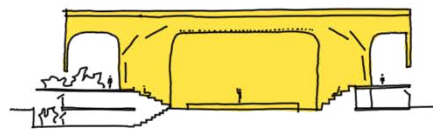
CENTRO DE CULTURA, ESPORTE E
LAZER SÃO PAULO - SP - NÃO CONSTRUÍDO



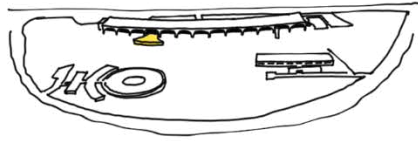
CENTRO GEODÉSICO E CULTURAL DA
AMÉRICA DO SUL - GUIABÁ - MS
NÃO CONSTRUÍDO



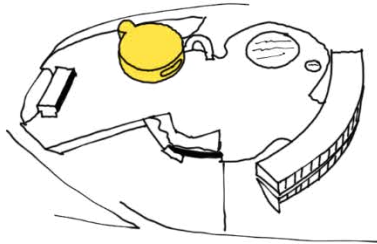
CENTRO CULTURAL TAGUATINGA - DF
NÃO CONSTRUÍDO



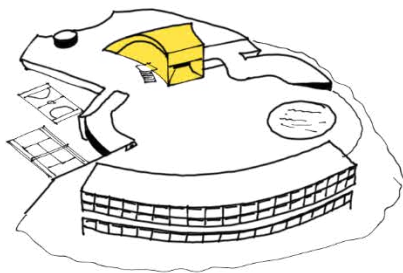
CENTRO DE TREINAMENTO BANCO DO BRASIL - BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO



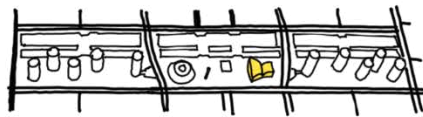
COLÔNIA DE FÉRIAS JOÃO SALDANHA - MARICÁ - RJ - VERSÃO A
NÃO CONSTRUÍDO



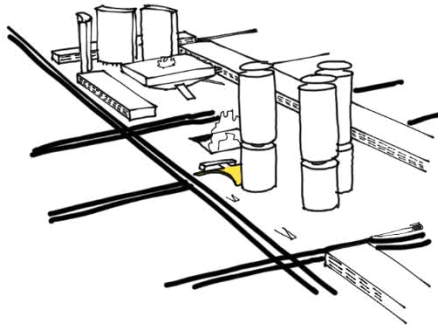
COLÔNIA DE FÉRIAS JOÃO SALDANHA - MARICÁ - RJ - VERSÃO B
NÃO CONSTRUÍDO



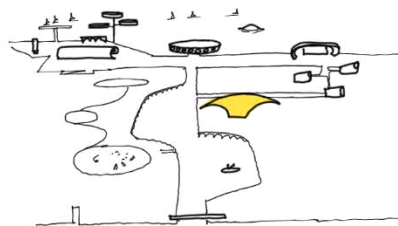
COMPLEXO ÁGORA - MARINGÁ - PR
VERSÃO A - NÃO CONSTRUÍDO



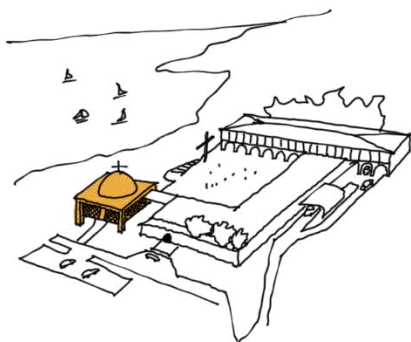
COMPLEXO ÁGORA - MARINGÁ - PR
VERSÃO B - NÃO CONSTRUÍDO



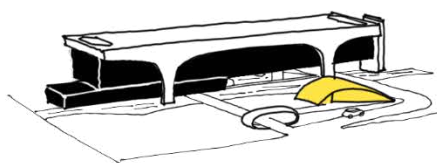
CONJUNTO LAGOA RODRIGO DE FREITAS - RIO DE JANEIRO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO



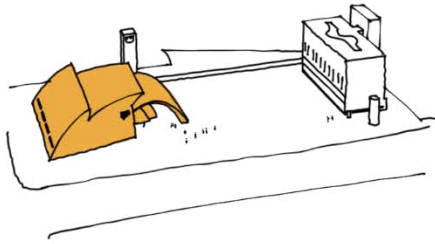
CONVENTO - BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO



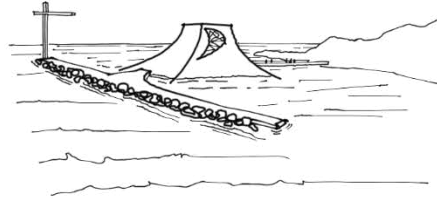
EMBAIXADA DO BRASIL EM CUBA
NÃO CONSTRUÍDO



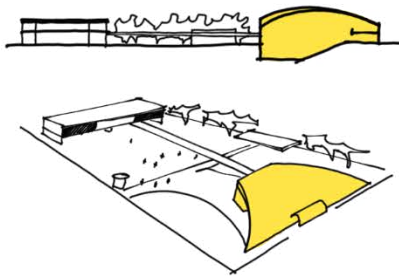
IGREJA FREI MEMÓRIA
PETROPOLIS - RJ
NÃO CONSTRUÍDO



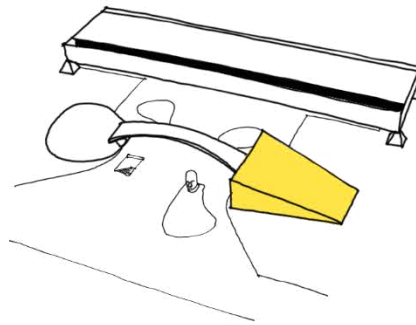
IGREJA EM NITERÓI - RJ
NÃO CONSTRUÍDO



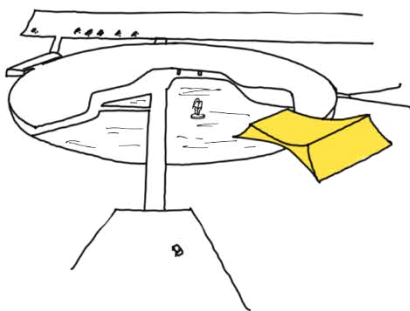
INSTITUTO DE PEDIATRIA DO CEARÁ
CIDADE ? - CE NÃO CONSTRUÍDO



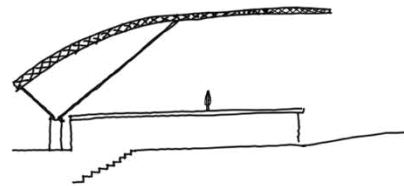
MEMORIAL ZUMBI DOS PALMARES
SÃO PAULO - SP - NÃO CONSTRUÍDO



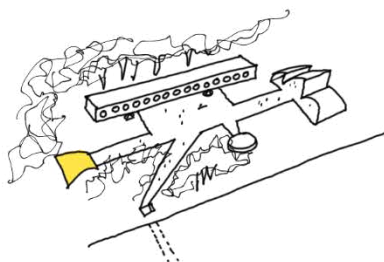
MONUMENTO AOS PRACINHAS
BRASÍLIA - DF - NÃO CONSTRUÍDO



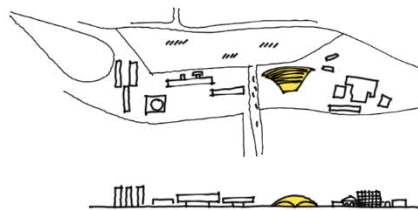
PALCO NO MEMORIAL
NÃO CONSTRUÍDO



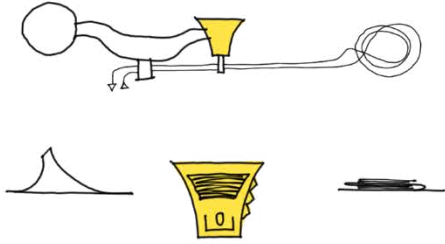
PARQUE DA ÁGUA BRANCA
SÃO PAULO - SP - NÃO CONSTRUÍDO



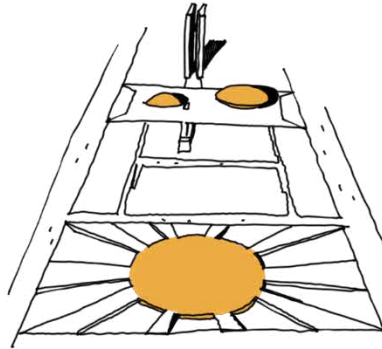
PLANO PILOTO DE PIRACICABA - SP
NÃO CONSTRUÍDO



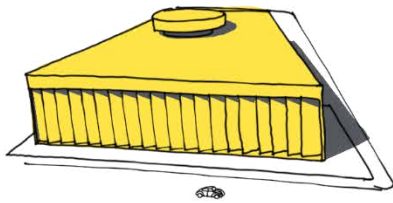
PROJETO JEDDAH LAGONN
JEDDAH - ARÁBIA SAUDITA
NÃO CONSTRUÍDO



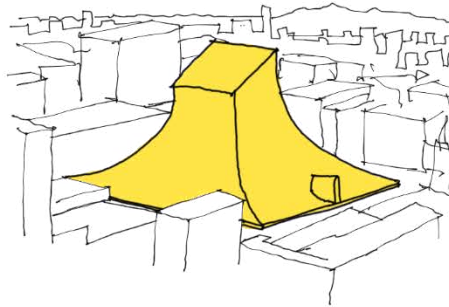
NOVO PLENÁRIO DO CONGRESSO
NACIONAL - BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO



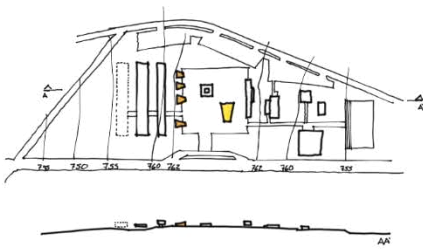
TEATRO JARDIM MARCONAL
RIO VERDE - GO
NÃO CONSTRUÍDO



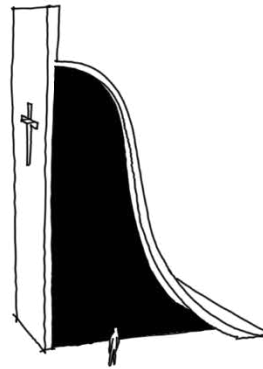
TEATRO DE CAMPINAS - SP
NÃO CONSTRUÍDO



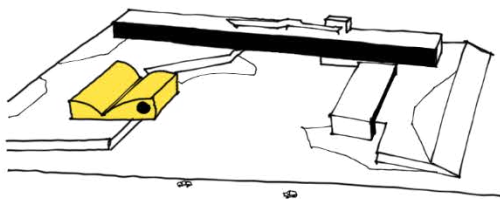
UNIVERSIDADE DE SETE LAGOAS - MG
NÃO CONSTRUÍDO



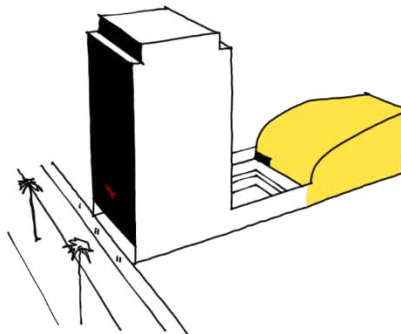
CAPELA VINÍCULA CHATEAU LE COSTE
FRANÇA - NÃO CONSTRUÍDO



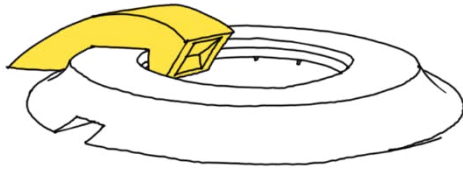
REPRESENTAÇÃO DOS ESTADOS E
TERRITÓRIOS - BRASÍLIA - DF
NÃO CONSTRUÍDO



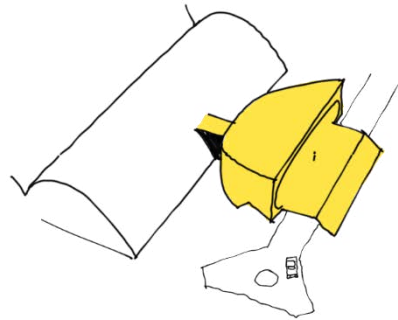
SEDE DA UNIÃO NACIONAL DOS
ESTUDANTES - RIO DE JANEIRO - RJ
NÃO CONSTRUÍDO



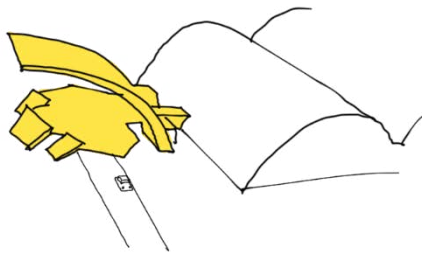
BIBLIOTECA DOS PAÍSES ÁRABES E DA
AMÉRICA DO SUL - ARGEL - ARGÉLIA
NÃO CONSTRUÍDO



PALCO EXTERNO DO MEMORIAL
DA AMÉRICA LATINA - VERSÃO 1
NÃO CONSTRUÍDO



PALCO EXTERNO DO MEMORIAL
DA AMÉRICA LATINA - VERSÃO 2
NÃO CONSTRUÍDO



3. Parque Ibirapuera – Breve Cronologia

Há muito, muito tempo, no século XVI, os jesuítas levaram alguns índios às margens do rio Pirajuçara, hoje rio Pinheiros, bem longe do Colégio de Piratininga, para ali fazerem sua ladeia, época em que se trocou o nome do lugar. Ibirapuera para Santo Amaro. Na linguagem dos bugres, o local referia-se a alguma grande árvore dali que morrera por qualquer motivo. “Ibira” era a denominação das árvores em geral, e “puera” queira dizer velha, estragada, deteriorada. Essa acepção estendeu-se a toda a região e, mesmo após deixar de ser empregada na referida povoação dos índios afastados pelos padres, perdurou nos campos ao seu redor. Até hoje subsiste, indicando o parque que os paulistanos tanto amam, mas que até cinquenta anos atrás ainda tinha suas bordas sendo invadidas, apossadas impunemente por gente que jamais temeu represálias. (LEMOS, 2013 p. 278)

Ybyrá-pûer-a, “árvore caída” (RODRIGUEZ, et al., 2012 p. 21), palavra usada pelos índios Guaranis para designar a região onde o parque foi desenvolvido.

Entretanto, Benedito Prezida (2008 p. 50) faz uma ressalva quanto à tradução do vocábulo, indicando outro significado:

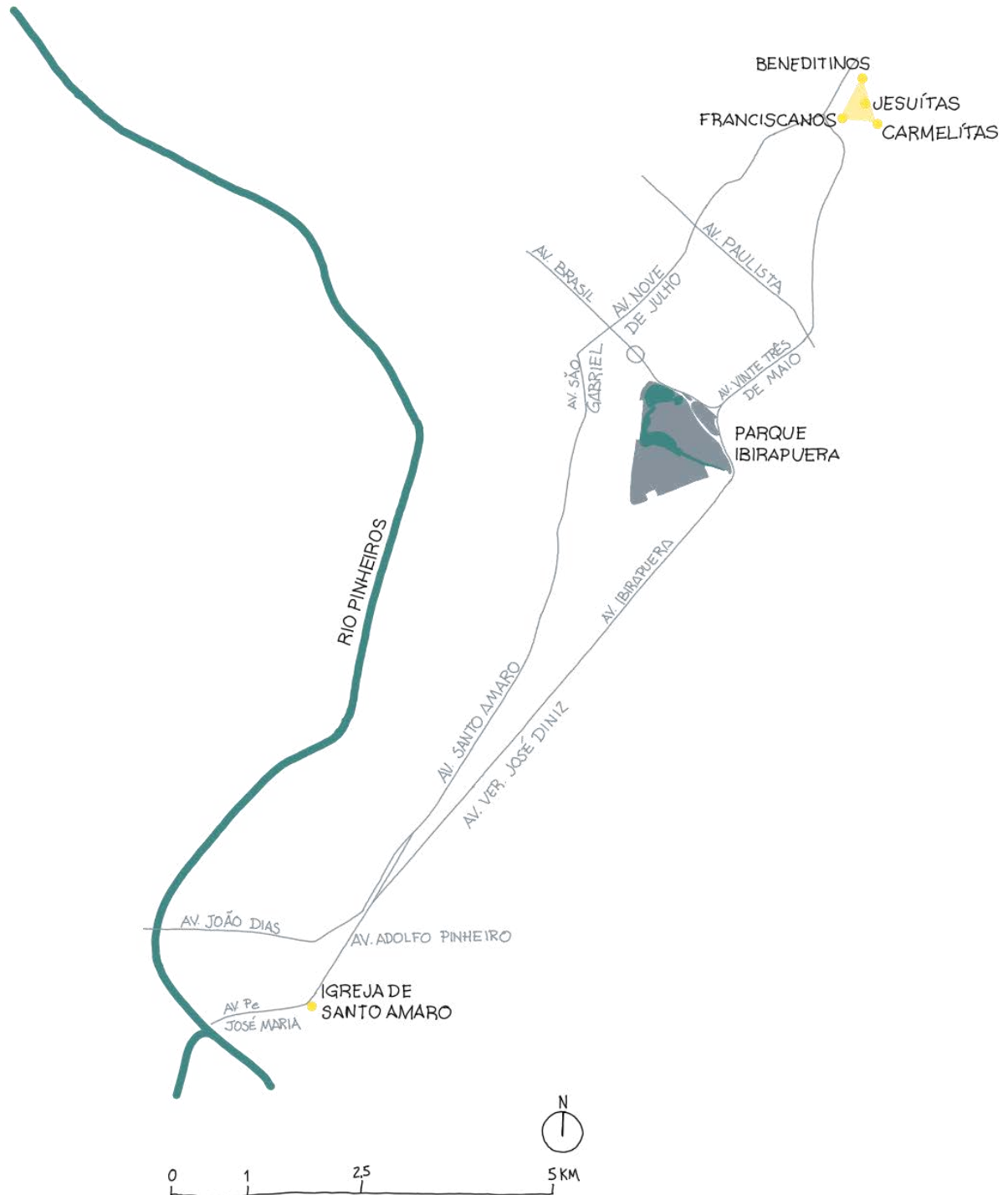
Até recentemente traduzia-se *Ibirapuera* (*ybirá* = árvore + *puera* = o que foi) por “o que foi madeira” ou “onde havia uma árvore”, o que não dava muito sentido. Mas os jesuítas anotaram que *ybirâ*, além de árvores pode ser “cerca para defesa dos inimigos”, paliçada. Este topônimo, portanto, deveria significar “onde havia uma aldeia cercada por paliçada”, o que deixa o vocábulo com mais sentido.

Além disso, em seu estudo, o autor identificou duas aldeias com esse nome, a primeira, distante doze quilômetros de Piratininga e por volta de três quilômetros de Jurubatuba. “A tradição afirma que dela originou-se o núcleo português de Santo Amaro.” (PREZIA, 2008 p. 50) A segunda aldeia ficava na margem esquerda do rio Pinheiros, construída por dois portugueses, no início do século XVII, Francisco Lopes Cavalheira e Diogo de Quadros “no sítio Ebirapocera (Ibirapuera) da outra banda do rio Jerabatiba.” (PREZIA, 2008 p. 50) Onde, talvez, hoje seja o bairro do Socorro.

O professor Gustavo Neves da Rocha Filho indica uma posição mais precisa para a primeira aldeia, apontando para região do atual aeroporto de Congonhas:

Por ocasião das obras de terraplanagem para a construção das atuais pistas, em 1940, o Brigadeiro José Jorge Abadalla, na ocasião Tenente Aviador, que acompanhou as obras, lembra que foi encontrado um “pote de barro com ossos dentro” e que o local parecia um cemitério de índios tal a quantidade de ossos. Pesquisas nas atas da câmara da Vila de São Paulo e nos textos das cartas dos jesuítas, permitiram reconhecer a aldeia como sendo a Aldeia de Ibirapuera. (ROCHA FILHO, 2018)

Figura 3-1 – Trecho de mapa da cidade de São Paulo, o croqui representa o rio Pinheiros contemporâneo, é importante salientar que no século XVI o curso d'água era completamente sinuoso. Destaca-se o posicionamento do triângulo histórico, a localização do parque Ibirapuera, da vigente igreja de Santo Amaro e das atuais, mais importantes, vias de ligação do centro original da cidade com a igreja mais ao sul. Essas avenidas são transformações dos caminhos usados pelos habitantes daquele período. – Desenho nosso. Fonte: https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/arquivos/PDE_lei_final_aprovada/MAPAS/MAPAS%20ASSINADOS/Mapa05_%C3%81reas_Verdes.pdf



Dadas estas localizações, Benedito Preziosi faz uma ressalva quanto ao nome do Parque:

Sendo o topônimo “um fóssil da geografia humana”, raramente é deslocado, sobretudo, quando é nome de rio ou de montanha. No caso do Parque do Ibirapuera

houve um deslocamento, pois é nome comemorativo e não um topônimo autêntico, não tendo nada a ver com as duas antigas aldeias indígenas. (PREZIA, 2008 p. 50)

Ernani Silva Bruno salienta o caminho para o Ibirapuera como um dos mais importantes do início da vila paulista:

[...] Os caminhos de maior importância que irradiavam da povoação em fins do século dezesseis – em torno de 1583 – sabe-se que eram apenas cinco: em direção a leste, procurando o Tamandateí o do Tabatinguera; para o sul o do Ipiranga – começo do Caminho Mar – e o de Ibirapuera, futuramente de Santo Amaro; para oeste o caminho de Pinheiros; e para o norte o do Guaré. [...] E daqueles cinco os de significação maior nos primeiros séculos foram o de Ibirapuera, o de Pinheiros e o do Mar. (BRUNO, 1954 p. 214)

Maria Torres, que estudou a história da região, afirma que é difícil precisar a região e destaca que, inicialmente, a área tinha duas denominações:

Não seria fácil delimitar a área compreendida pelo antigo Virapueira¹³, hoje tão dividido em centenas de vilas, bairros e jardins, de aspecto tão moderno que nada faz lembrar o passado. (TORRES, 1977 p. 9)

Ibirapuera – termo escrito de várias maneiras, é citado nos livros de Atas da Câmara Municipal de São Paulo, desde o século XVI, e, ao longo do “caminho de Virapueira”, ou na sua direção, [...]

Convém lembrar, entretanto, que, de modo geral a palavra Ibirapuera (ou Virapueira, como era mais comum), não é muito frequente em certos documentos básicos para o estudo dos primeiros tempos do colégio de São Paulo de Piratininga. (TORRES, 1977 p. 12)

Por vezes também, Ibirapuera foi entendido pelos historiadores como sinônimo da região do atual bairro de Santo Amaro:

¹³ A palavra registrada como “Virapueira” provavelmente apresentava o som de “Birapueira”, por conseguinte, transformou-se na atual “Ibirapuera”. Resultado de um fenômeno da língua chamado de “betacismo” que quer dizer: “Mudança linguística que consiste na substituição do som [v] pelo som [b] ou vice-versa (ex.: há betacismo na pronúncia de vinho como “binho” e de bom como “vom”).*”

A indistinção entre o [v] e o [b] é uma ocorrência característica do castelhano e que tem provavelmente raízes ibéricas pré-romanas **Fonte bibliográfica inválida especificada.** Os estudos da língua portuguesa apontam para uma divisão dos dialetos pelo território do país.

“Considerando o galego como uma língua intimamente aparentada com o português, Lindley Cintra propôs também uma nova divisão dos dialectos falados na faixa ocidental da Península Ibérica, aos quais chamou, precisamente, galego-portugueses. A sua classificação foi inovadora por ultrapassar a fronteira política, simplificar consideravelmente as repartições anteriores e basear-se em traços fonéticos diferenciadores representativos, até sentidos como tais pelos próprios lusófonos e galego falantes. Assim, revelaram-se pertinentes:

a) presença (ou ausência) do betacismo, ou seja, realização (ou não) das consoantes [b] e [v] indiferentemente ora como constrictiva [β], ora como oclusiva [b]; (...)” **Fonte bibliográfica inválida especificada.**

A separação proposta pelo pesquisador considera que o dialeto galego-português é falado na região setentrional de Portugal, sendo a área mais conservadora (em relação ao idioma), com preponderância de vocábulos de origem latina, enquanto a parte setentrional, mais sujeita a invasões, possui um caráter inovador com a adoção de palavras análogas de proveniência árabe.

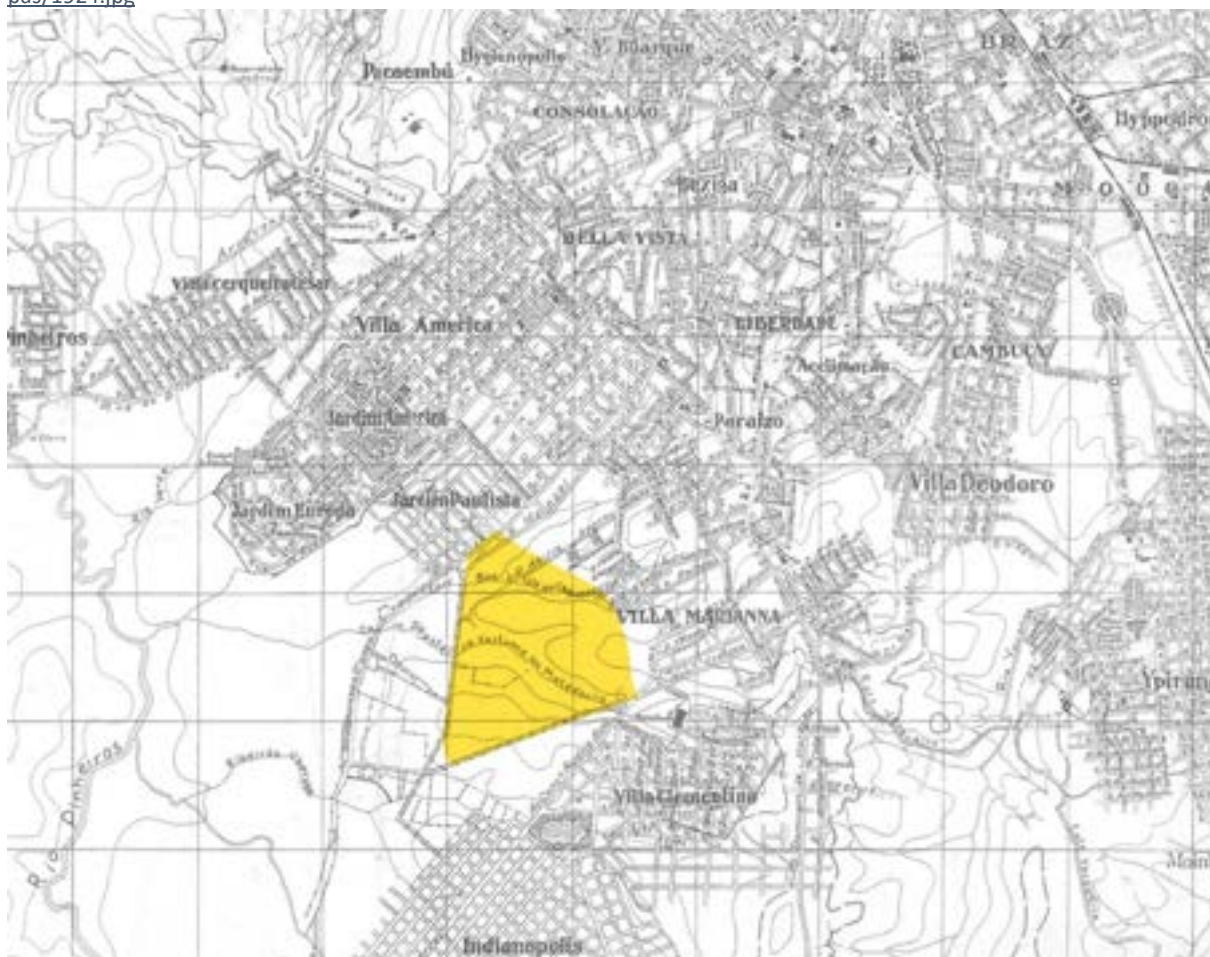
Portanto, o betacismo é uma manifestação que pode ser encontrada na região norte de Portugal.

*“betacismo”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/betacismo> [consultado em 23-07-2020].

Vivendo em função da catequese, pouco ou mesmo nada influíram na vida econômica da vila, transformando-se, porém, muitos dêles em núcleos de povoamento fixo, como Pinheiros, Ibirapuera (Santo Amaro), Embu, Itapeperica, Itaquaquecetuba, São Miguel, Guarulhos, que hoje constituem bairro ou subúrbios de São Paulo. (SILVA, 1958 p. 21)

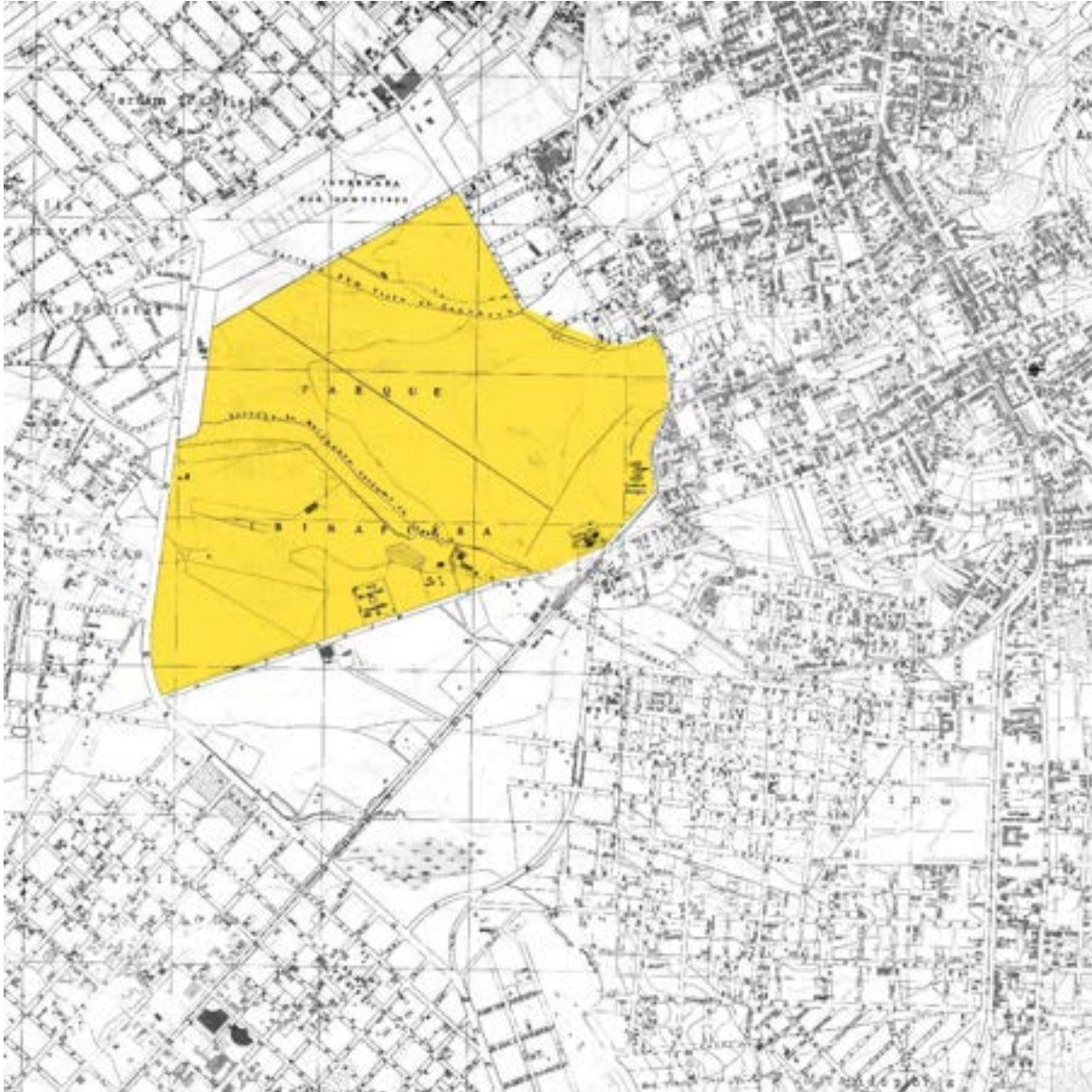
Provavelmente, em algum momento entre 1557 e 1575, a aldeia de Jeribatiba foi preterida pelos padres, sendo transferida a aldeia de catequese para a localidade de Virapueira (Ibirapuera, atual Santo Amaro). (CAMPOS, 2006 p. 16)

Figura 3-2 – Trecho do mapa de 1924 – Planta da cidade de São Paulo mostrando todos os arrabaldes e terrenos arruados. Em destaque a área aproximada do parque. Fonte: http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/maspas/1924.jpg



A primeira menção ao parque Ibirapuera, nos mapas da capital paulista pesquisados, data de 1930, no Mappa Topographico do Município de São Paulo, elaborado pela empresa Sara Brasil S. A., cumprindo a lei 3208/28 da administração do prefeito José Pires do Rio.

Figura 3-3 – Trecho do mapa da 1930 – Mappa Topographico do Município de São Paulo. Em destaque a área aproximada do parque. Fonte: <http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/SBC.aspx#>



Ricardo Mendes (2006) elaborou a seguinte cronologia resumida do parque:

1890 – O Governo Federal passa à administração municipal a posse dos terrenos que seriam ocupados posteriormente pelo Parque do Ibirapuera;

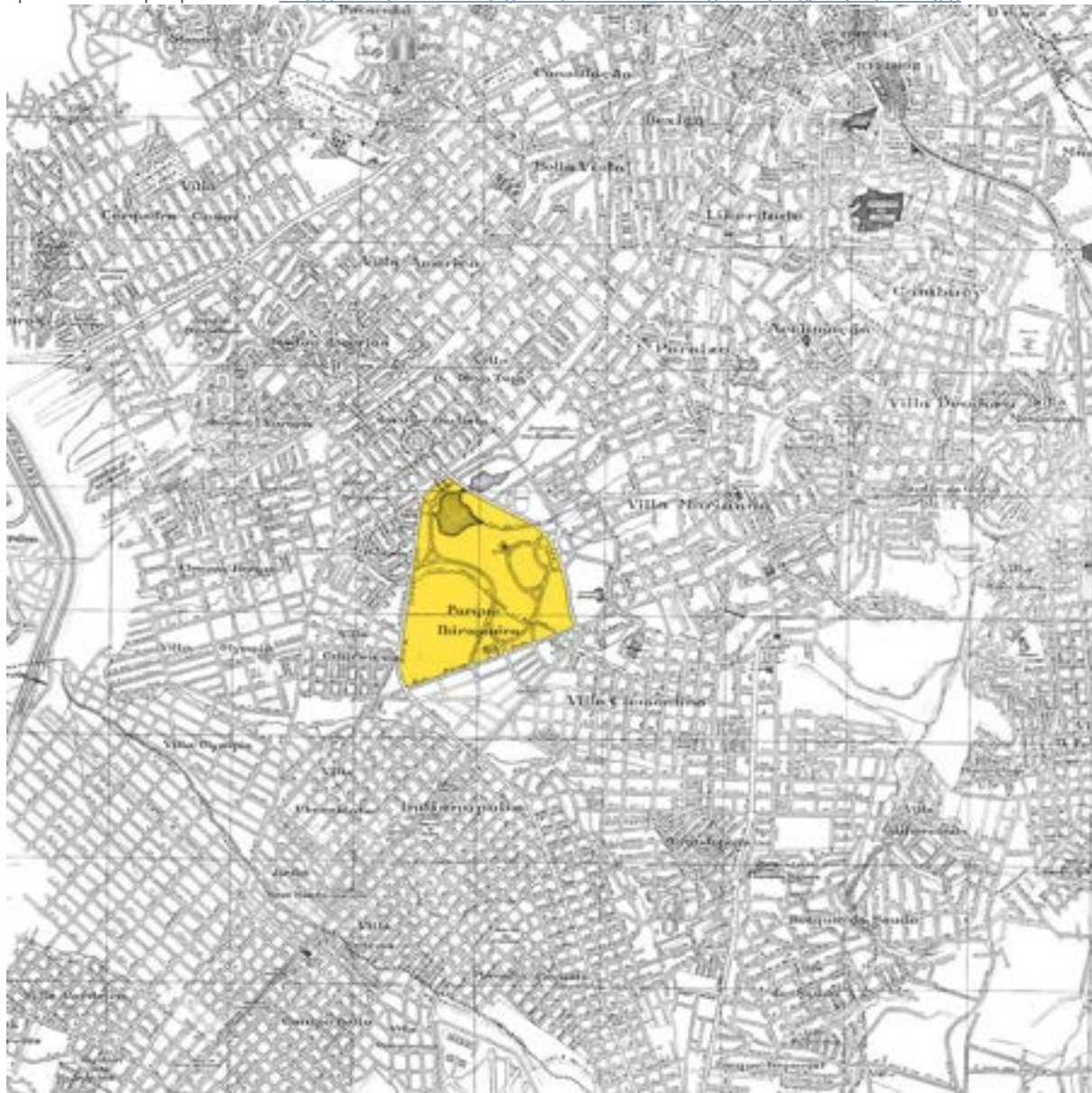
1905 – O Banco de Crédito Real vende para o Estado as terras da Invernada dos Bombeiros localizadas na área;

1916 – Levantamento das terras devolutas da Várzea do Ibirapuera;

1918 – Proposta de loteamento do Jardim Lusitânia;

1926 – Primeira referência a projeto de construção de um parque no local, durante administração Pires do Rio;

Figura 3-4 – Trecho do mapa de 1943 – Planta da Cidade de São Paulo e Municípios Circunvizinhos. Em destaque a área aproximada do parque. Fonte: http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/mapas/1943.jpg



1929 – Projeto Reynaldo Dierberger apresentado na revista *Architectura e Construções*;

1930 – Proposta da Câmara Municipal para transferência do Jockey Club, então na Moca, para o Ibirapuera;

1930 – Plano de Avenidas, de autoria de Francisco Prestes Maia, prevê diretrizes para o parque;

1932 – Projeto do arquiteto Reynaldo Dierberger é solicitado pelo prefeito Goffredo da Silva Telles, sendo revisto no ano seguinte;

1935 – Projeto do parque modifica a destinação de área reservada ao Jockey Club substituindo seu uso pelo viveiro Manequinho Lopes;

1942 – Durante a administração Prestes Maia é revogado o loteamento do Jardim Lusitânia;

1945 – Primeiros estudos para localização do Obelisco, dedicado ao Soldado Constitucionalista, cujas obras são iniciadas em 1949;

1946 – Iniciada a construção do Monumento às Bandeiras;

1951 – Criação da Comissão dos Festejos do IV Centenário que definirá a construção do parque e será responsável pelas negociações dos terrenos.

1951 – Desenvolvidas propostas diversas, entre elas, as de Rino Levi e de Cristiano Stockler das Neves;

1952 – Seleção da proposta do arquiteto Oscar Niemeyer e equipe pela Comissão do IV Centenário, cujas obras serão desenvolvidas entre 1952 e 1953;

1954 – Inauguração do Parque em 21 de agosto.

A partir do final do século XIX, São Paulo passou a abrigar os europeus que, num primeiro momento, apenas passavam pela Hospedaria dos Imigrantes, no bairro do Brás, logo dirigindo-se às fazendas produtoras de café. Posteriormente, os imigrantes foram seduzidos pelas ofertas de trabalho das insipientes indústrias. A industrialização da cidade promoveu significativa mudança em sua maneira de ser possibilitando a criação e ampliação de diversas atividades relacionadas ao comércio e a prestação de serviços. Ao mesmo tempo, seguindo e alimentando o crescimento demográfico, assim como, dando suporte ao aparecimento de diferentes classes sociais.

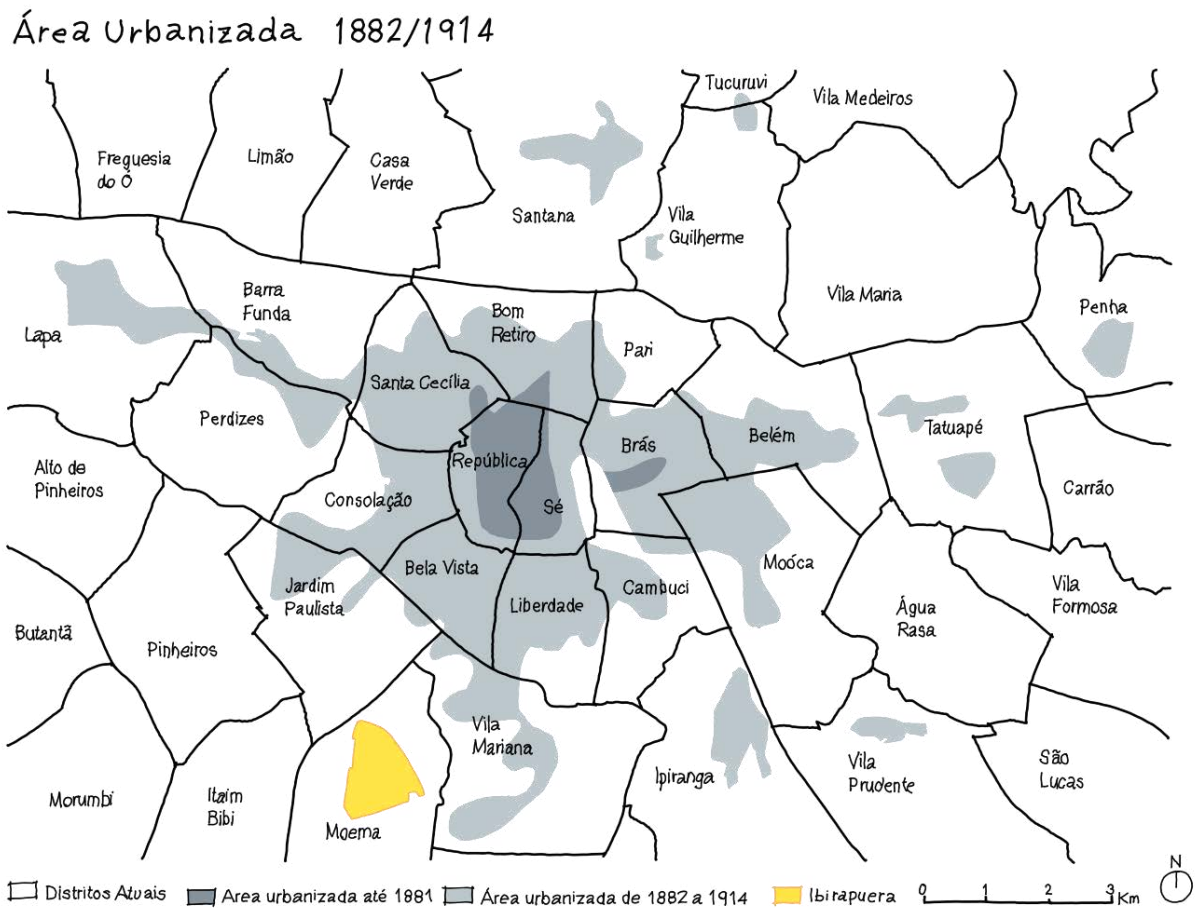
Os cinquenta anos já decorridos, no século atual, foram assinalados por um fato novo, cujas origens remontam à última década do oitocentismo: o surto industrial, que veio transformar a "metrópole do café, ou "a capital dos fazendeiros", na dinâmica e movimentada *metrópole industrial* de nossos dias. (PETRONE, 1958 p. 101)

Aos poucos a população citadina foi incrementada, culminando numa explosão demográfica, a qual aumentou significativamente a mancha urbana que logo chegou à região atualmente ocupada pelo parque. Por tratar-se de terras da União, ser uma região baixa e alagadiça a área não foi totalmente ocupada de imediato.

O local escolhido para a implantação do parque constituía-se numa área de várzea, parte de uma enorme região remanescente de terras indígenas que se estendia desde os altos de Santo Amaro até as áreas alagadas do Ibirapuera, conhecida como "*Virapueira*". (MACEDO, et al., 2005)

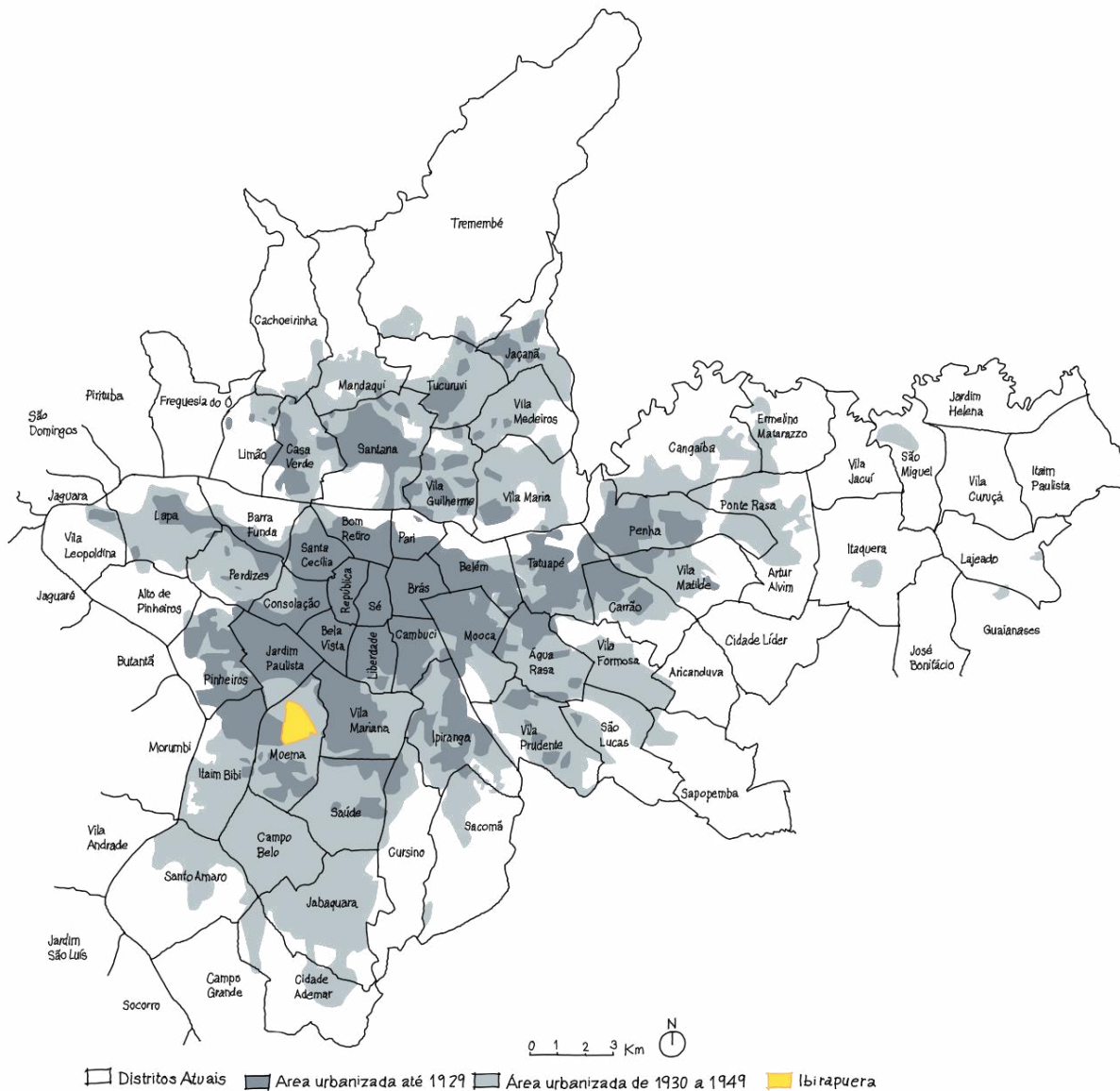
Os anseios paulistanos de transformar a área num parque remontam ao final do século XIX, "em 1887, a área passou a ser reivindicada pela Câmara Municipal de São Paulo a fim de que a região abrigasse um "campo para o povo", um lugar destinado ao uso público." (MACEDO, et al., 2005). Somente na década seguinte, as terras, caracterizadas como devolutas, passaram ao domínio da cidade, "tornadas públicas em 1891, por cessão do Ministério da Agricultura ao Município de São Paulo." (BARONE, 2007 p. 16) "Entretanto, só foram reconhecidas como patrimônio municipal no ano de 1916 com o Decreto Estadual nº 2.669" (ANDRADE, 2004).

Figura 3-5 – Cidade de São Paulo: Área urbanizada 1882-1914 – desenho nosso. Fonte: (SEMPA, 2002/2003)



Candido Malta Campos (2019 p. n.p.) fez um levantamento das intenções para a região, no qual destaca que os vereadores da cidade começaram a olhar para a área em 1918 quando “foi autorizado por lei o loteamento das terras municipais do Ibirapuera” a prefeitura criaria as ruas e os lotes que seriam vendidos através de uma concorrência pública. Este modelo já fora aplicado sem êxito na Vila Clementino, causando o arrefecimento do plano. No ano seguinte, 1919, iniciaram outra proposta que consistia em conceder gratuitamente os terrenos da região para empreendedores “que se dispusessem a edificar casas operárias.” Sem sucesso, em 1921 tentou-se novamente, a proposta consistia em criar um bairro “com todos os elementos da estética urbanista moderna”, o dito seria construído por empresa privada e o lucro imobiliário repartido com a municipalidade.

Figura 3-6 – Cidade de São Paulo: Área urbanizada 1930-1949 – desenho nosso. Fonte: (SEMPLA, 2002/2003)



O professor destaca ainda que, em 1923, o plano era destinar 360 mil metros quadrados do Ibirapuera para um loteamento reservado aos funcionários e operários da prefeitura. No ano de 1925 a sugestão consistia em “destinar 2 mil contos anuais para a construção de casas operárias de três categorias” as moradias seriam vendidas em prestações.

Embora a destinação para casas operárias, econômicas e de funcionários não tenha chegado a se realizar nos moldes propostos, em meados da década de 1920 cerca de 450 mil metros quadrados das terras municipais do Ibirapuera já haviam sido vendidos mediante concorrência pública. Restavam 1,5 milhão de metros quadrados, confinantes com uma gleba estadual, a Invernada dos Bombeiros. (CAMPOS, 2019 p. n.p.)

Na gestão do Prefeito José Pires do Rio (1926-1930), retomou-se a ideia de construir um parque. A preparação da área ficou sob responsabilidade do funcionário público Manoel Lopes de Oliveira Filho: “Para eliminar o excesso de umidade do local, Manequinho Lopes plantou diversos eucaliptos

australianos, para que estes cumprissem a função de drenar o solo.” (OBEIDI, et al., 2014 p. 10). Resolvida a questão relativa ao charco do solo, o biólogo aproveitou para fazer “a transferência do viveiro de plantas municipais da área da atual Avenida Francisco Matarazzo” (FRANCO, 2019) para a região do parque. Essa mudança, em 1928, foi possível graças à atuação do prefeito:

Pires do Rio foi o responsável pelas ações de incorporação de terras ao poder público, a fim de ampliar a área destinada ao parque. Uma das principais ações ocorreu em 1927, com a permuta do terreno sito a Avenida Água Branca, atual Avenida Francisco Matarazzo, por parte da Invernada dos Bombeiros de propriedade do Estado. Esta permuta resultou no início do Parque do Ibirapuera, devido à transferência do viveiro de plantas municipais, situado no terreno permutado, para os terrenos do parque. (ANDRADE, 2004)

A partir do fato, passou-se a cultivar inúmeras espécies botânicas, nacionais e exóticas, no local. Segundo Fabiano Oliveira, Manequinho acreditava que a função de um parque se distanciava da ideia recreativa e concentrava-se no objetivo de embelezar a cidade, referenciava-se nos hortos e no “*olhar científico para a natureza, tal qual a racionalidade e rigidez na disposição dos equipamentos do viveiro, inserem-se neste ideário.*” (OLIVEIRA, 2003 B). Os canteiros foram organizados com rigor divididos ortogonalmente entre si, a essência das quadras permanece no local, cumprindo a mesma função até hoje, apesar de vários projetos para o parque ignorarem sua existência.

Em *Ibirapuera: parque metropolitano (1926-1954)* (BARONE, 2007) a autora dedicou parte do estudo para um levantamento histórico, do citado período, com o objetivo de destacar e compreender as diversas investidas de ocupação da gleba, ora por particulares, ora pelo poder público. Assim como, as manobras de cada um dos lados para conter o êxito do outro.

No período, produziram-se até supostos documentos de propriedade da área que também foi ocupada ilegalmente. O parque só seria iniciado “na várzea do Ibirapuera e do Caaguassu, após intrínscada disputa judicial entre o poder público e invasores da área.” (OLIVEIRA, 2008 p. 385).

Em novembro de 1928, o Tribunal de Justiça deu ganho de causa à prefeitura, confirmando seu domínio sobre o Ibirapuera. Ao mesmo tempo, o município adquiriu alguns terrenos particulares visando complementar a área do parque. (CAMPOS, 2019 p. n.p.)

A preservação da área por tantas décadas é explicada por dois fatores, inicialmente por serem terras distantes e alagadiças e posteriormente pelos conflitos entre poder público e particulares, esta concorrência também é o motivo de hoje existirem lotes privados na região fronteira do parque.

Alguns enclaves permaneceram em litígio judicial: a prefeitura faria tentativas de reaver ou desapropriar essas áreas nas décadas de 1930 e 1940, com sucesso apenas parcial. (os enclaves da avenida IV Centenário e da avenida República do Líbano permanecem até hoje. (CAMPOS, 2019 p. n. p.)

Pires do Rio conseguiu apresentar, ainda em seu mandato, o primeiro de muitos projetos para o parque Ibirapuera.

No período entre 1928 e 1952 foram desenvolvidos cinco projetos para o parque Ibirapuera, anteriores ao projeto do parque efetivamente implantado. Todos esses projetos correspondiam aos princípios da tradição do parque *Beaux-Arts*, na estrutura e no tratamento dos espaços livres. (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019)¹⁴

A primeira proposta para a área data de 1929 e é de autoria de Reinaldo Dierberguer. O plano considera a divisão da área por ruas e avenidas, cada porção resultante contém características singulares, porém, todas dentro de uma linguagem de jardins europeus. O programa para ocupação incluía, além das áreas ajardinadas e seus caminhos, construções para diversos usos distribuídas pelo parque: casino municipal, vestiários, piscina, estádio, lago, cascatas, hípica e “*Theatro ao ar livre*”, um edifício com plateia em formato circular e palco central, atrás do palco, num dos quadrantes, ficariam as instalações de apoio ao espetáculo.

O “Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo” estudado por Prestes Maia, no ano de 1930, considerou a implantação do parque naquele sítio.

..., referenciando-se nas lições do urbanismo francês na definição dos traçados de eixos e rotatórias. A proposta foi implantada parcialmente em São Paulo e consiste basicamente num sistema radio-concêntrico de vias para automóveis, associado a um partido urbanístico no qual as principais avenidas radiais conduzem a áreas verdes.

Em seu plano estava prevista a construção de um parque na várzea do Ibirapuera – que fazia parte dos eixos da avenida Brasil, bem como da avenida Itooró, posteriormente avenida Nova Anhangabaú e atualmente conhecida como avenida Vinte e Três de Maio. (MACEDO, et al., 2005)

Após a revolução de 1932, Dierberguer é convidado pela municipalidade a planejar novamente, porém considerando a transferência do hipódromo da Mooca para o parque.

Os dois projetos de Dierberger são distintos, coincidindo apenas a referência ao paisagismo alemão. Nesta nova proposta, o autor respeita o traçado viário existente, incorporando o prolongamento previsto para Avenida Brasil, e desconsidera o loteamento de 1918 agregando sua área à proposta.

O projeto concentra-se na disposição de atividades de esportes, diversão e cultura, dentro do conjunto de logradouros, bosque, passeios, ruas, caminhos, lagos e avenidas, deixando clara a instalação da hípica.

A proposta, que não foi acompanhada de memorial, marca uma redução da monumentalidade, a referência ao estilo *Art Déco* nas edificações, além da ocupação de uma área menor que no primeiro esboço. Outros aspectos que identificam o projeto são o prolongamento da Rua Abílio Soares e a ligação das Ruas José Coelho e Pelotas à Avenida Brasil, a criação de lagos a partir dos córregos que cortam o terreno e a

¹⁴ Apesar do texto afirmar que no período “*foram desenvolvidos cinco projetos*”, a presente pesquisa encontrou oito propostas distintas predecessoras à construída. Sendo que as três últimas não seguiam os conceitos de Belas Artes para parques.

criação de um espaço destinado ao cultivo e exposição de plantas, que, supostamente, atenderia às atividades do viveiro. (MENDES, 2006)

A ideia foi rejeitada pela Repartição de Água e Esgoto (RAE), segundo Andrade (2004), o parecer afirma que o projeto apresentava problemas relacionados às águas pluviais e esgoto. A revisão da concepção ficou sob responsabilidade da 7ª Seção Técnica da Divisão de Obras Públicas. Diferentemente do anterior, o plano apenas indica a área reservada ao hipódromo, sem qualquer sugestão de desenho. As negociações com o Jockey Clube fracassaram e a área do “Hippodromo” começou a ser disputada pelos órgãos da prefeitura. Barone (2017) transcreveu documentos da época que comprovam a preferência de uns pelas corridas de cavalos, de outros por uma área esportiva com piscinas e quadras de tênis e, evidentemente, o de Manequinho Lopes por uma área definitiva para o viveiro de plantas. Fábio Prado, então prefeito, também era a favor das mudas e *“em 24 de outubro de 1935, a Prefeitura destinava a importância de 90:000\$000 para a construção dos melhoramentos necessários, ocupando o setor antes oferecido ao Jockey Clube.”* (BARONE, 2017)

Figura 3-7 – Projeto de Dierberguer (1929) sobre o mapa da cidade SARA Brasil de 1930 – desenho nosso. Fontes: Projeto - (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019), Mapa - (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019)



Figura 3-8 – Projeto da 7ª Seção Técnica da Divisão de Obras Públicas (1933) sobre o mapa da cidade SARA Brasil de 1930 – desenho nosso. Fonte das imagens: Projeto - (BARONE, 2017), Mapa - (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019)



Figura 3-9 – Projeto (1935) sobre o mapa da cidade SARA Brasil 1930 – desenho nosso. Fonte das Imagens: Projeto - (BARONE, 2017), Mapa - (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019)



Figura 3-10 – Projeto de 1948 sobre foto aérea de 1940 – desenho nosso. Fonte das imagens: Projeto – Foto aérea - (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019)



Figura 3-11 – Projeto de 1949 sobre foto aérea de 1940 – desenho nosso. Fonte das imagens: Projeto – Foto aérea - (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019)



Em 1948, a prefeitura apresenta um novo desenho para o parque, esse foi revisado em 1949 por J.A. Toledo (OLIVEIRA, 2008). No mesmo ano, aventou-se a intensão de comemorar os quatrocentos anos de fundação da cidade de São Paulo, para tanto, o prefeito Milton Imbrota promulgou a Portaria 29 em 14 de dezembro (GURIAN, 2014 p. 19).

Em 1950, o prefeito subsequente, Lineu Prestes, designou uma comissão para tratar do assunto das comemorações, o grupo era presidido por Armando Arruda Pereira que abdicou do cargo no ano seguinte para assumir a prefeitura da cidade. (BARONE, 2007 p. 89) Em 30 de maio de 1951, a câmara municipal aprovou a lei 4.052 que criou a comissão encarregada de promover os festejos comemorativos do IV centenário da fundação da cidade de São Paulo, o prefeito assinou o Decreto em julho. (PEREIRA, 1951) *“Com essa lei, os trabalhos da comissão se mostraram mais bem estruturados e passaram a indicar com mais consistência os conteúdos para a comemoração planejada.”* (GURIAN, 2014 p. 19) Até então, o processo tinha um caráter municipal, mas em dezembro do mesmo ano o governador Lucas Nogueira Garcês promulgou a lei 1.546 (GARCÊS, 1951 p. n.p.) visando celebrar um convênio com a municipalidade para a realização da festa.

Finalmente, a comissão do IV centenário da Cidade de São Paulo, que esteve à frente das comemorações de 1954, surge através de um convênio entre o estado e a prefeitura, criado pela lei municipal nº 4.166, de 29 de dezembro de 1951, sob controle da Prefeitura Municipal de São Paulo, composta por sete membros, sendo três deles indicados pelo governador do estado. Os membros da primeira comissão eram: Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente; Joaquim Canuto Mendes; Carlos Alberto de Carvalho Pinto; João Pacheco Fernandes; José de Melo Moraes; Mario Beni e Oscar Pedroso Horta. A comissão era uma entidade autárquica. (LOFEGO, 2000 p. 309)

O decreto que regulamenta da criação da autarquia é o nº 1.592 de 18 de janeiro de 1952. As leis municipais referentes ao IV centenário foram revogadas somente na gestão Gilberto Kassab. Promulgada por Antonio Carlos Rodrigues, Presidente da Câmara Municipal de São Paulo, a lei nº 14.485 de 19 de julho de 2007 *“consolida a Legislação Municipal referente a datas comemorativas, eventos e feriados do Município de São Paulo, e dá outras providências.”*

O artigo 5º da lei municipal 4.052/51 permitia a criação de subcomissões de caráter técnico, o fato gerou disputas internas entre os membros que desejavam assumir a liderança das mesmas, Christiano Stockler das Neves e Francisco Matarazzo Sobrinho almejavam a presidência da Subcomissão de Obras e Urbanismo, o primeiro vence a disputa e responsabiliza-se pelo referido grupo de trabalho. *“Segundo Christiano, após uma reunião realizada para definir os presidentes das subcomissões, Ciccillo, mesmo com a preferência do prefeito, perde o cargo de presidente da Subcomissão de Obras e Urbanismo para ele.”* (OLIVEIRA, 2003 B)

Como responsável pela Subcomissão de Obras e Urbanismo, Stockler das Neves, recebeu a incumbência de elaborar um parecer a respeito do projeto apresentado em 1948 para o parque.

(ANDRADE, 2006 p. 57) A ideia foi analisada pelo engenheiro-arquiteto que, como resposta, mostra sua própria solução para a área.

Sendo um ferrenho combatente dessa arquitetura, difundida e consolidada nos anos 50, vai permanecer praticamente isolado e refratário na sua contínua defesa de um projeto em "estilo" não "futurista" para o Parque do Ibirapuera, chegando ao extremo de apresentar, de maneira voluntária, ao então Governador do Estado, o Sr. Lucas Nogueira Garcez, um anteprojeto para o mesmo, como uma última tentativa de evitar que a possibilidade de escolha de um grupo de arquitetos "modernos" para realizá-lo... (OLIVEIRA, 2012)

Apesar dos esforços despendidos pelo autor, Cicillo Matarazzo, Presidente da Comissão do IV Centenário, bem notou o caráter pateticamente passadista da proposta do arquiteto e por isso, com o apoio do Prefeito e do Governador, promoveu a criação de uma Equipe de Planejamento. Essa equipe idealizaria um estudo diametralmente oposto ao apresentado por Stockler das Neves, inaugurando assim uma abordagem moderna na forma de conceber um parque. (ANDRADE, 2006 p. 58)

Figura 3-12 –Projeto de 1951 de Stockler das Neves sobre foto aérea de 1940 – desenho nosso. Fonte das imagens: Projeto – Foto aérea - (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019)



Uma alternativa elaborada para o parque foi destacada pela pesquisadora Manuella Marianna Andrade (2006), sem data definida a prancha intitulada “Grande Exposição Comemorativa do IV Centenário”, contém uma implantação assinada por Sercelli, além da ilustração de alguns pontos específicos. Assim como a proposta de Stockler, a arquitetura foi desenvolvida em direção oposta aos anseios de Cicillo.

Esta proposta, provavelmente datada dos anos 50, negava o paradigma moderno, apresentando-se com uma arquitetura de estilo Art Déco. O partido adotado concentrava os edifícios no meio do terreno, recorrendo à praça circular como principal elemento urbanístico de composição do parque; no centro dela estaria localizado o obelisco comemorativo da Revolução de 1932. A proposta aparentemente respeitava a área usada pelo Viveiro Manequinho Lopes, porém não condizia com a concepção de parque que valorizasse as áreas verdes e o lazer da população, por estarem distribuídas as edificações de maneira a ocupar a maior parte dos espaços. (ANDRADE, 2006 p. 61)

Figura 3-13 – Projeto de Secelli sobre foto aérea de 1940 – desenho nosso. Fonte das imagens: Projeto – (OLIVEIRA, 2003 B) Foto aérea - (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019)



De fato, o presidente da Comissão buscava a nova arquitetura. Os edifícios com linhas contemporâneas alinhar-se-iam ao otimismo paulista e aos principais objetivos da festa que eram: “mostrar ao mundo sua condição de metrópole industrial e agrícola, de nova locomotiva da economia brasileira e pretendente a capital das artes e da cultura.” (SEGAWA, 1998 p. 99). Assim, Ciccillo Matarazzo agiu por esse viés e sem dar ouvidos aos conservadores.

Consciente das divergências políticas e culturais que se atritavam no interior da Comissão, mas atenta aos fatos documentados e datados referentes ao processo de construção do Ibirapuera, podemos afirmar que é com Ciccillo Matarazzo, na Presidência da Comissão em 1951, e com a equipe de arquitetos modernos paulistanos por ele contratada que surge o primeiro programa de caráter nitidamente moderno para a ocupação do novo parque. (ANDRADE, 2006 p. 58)

Em 20 setembro de 1951, o presidente da comissão do IV centenário convida Rino Levi para liderar uma equipe a fim de elaborar o planejamento para as obras necessárias às comemorações. O arquiteto tinha bom relacionamento com seus pares, participando ativamente do Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento de São Paulo desde seu início, na primeira gestão, de Kneese de Melo (1943-1946), Rino Levi aparece como tesoureiro da entidade. Na administração de Oswaldo Arthur Bratke (1950 – 1951) pertencia ao conselho fiscal. Rino Levi assumiu a direção da entidade para a gestão de 1952-1955 (IAB-SP, 2019).

Segundo Ana Cláudia Barone (2007 p. 94), Rino Levi foi autorizado pelo governador Lucas Nogueira Garcez a nomear outros membros para a equipe. O grupo se consolidou com a seguinte formação: Rino Levi, Oswaldo Bratke, Eduardo Kneese de Melo, Ícaro de Castro Melo, Roberto Cerqueira César, Carlos Brasil Lodi, Carlos Alberto Gomes Cardim Filho e Alfredo Giglio, sendo os dois últimos, respectivamente, diretor do Departamento de Urbanismo e diretor do Departamento de Arquitetura da Prefeitura Municipal.

Os trabalhos do grupo começaram no início de outubro 1951, tratando da definição do programa de necessidades e dos assuntos gerais sobre a organização e distribuição dos espaços.

O time composto então seria responsável pelo desenvolvimento integral do programa das comemorações, assim como pela determinação dos locais onde aconteceriam os eventos, com a criação de espaços culturais e artísticos, esportivos recreativos e paisagísticos. (GURIAN, 2014 p. 43)

Imbuídos da atmosfera ufanista presente na ocasião, o time não se restringiu a pensar somente o palco para as comemorações e, inicialmente, expandiu o objeto de intervenção ansiando englobar a cidade inteira. Os arquitetos viram uma oportunidade de planejar o futuro de São Paulo promovendo diretriz ao seu crescimento.

A Equipe de Planejamento considera de absoluta e inadiável necessidade controlar-se o crescimento de São Paulo com um Plano Diretor, estudado de acordo com os mais modernos princípios urbanísticos, ao qual deveriam obedecer aos estudos referentes aos festejos do IV Centenário.

A Equipe procura orientar seus estudos, considerando sempre a íntima dependência desses festejos à cidade, sugerindo soluções que algumas vezes, dizem respeito a toda metrópole, ultrapassando os limites de uma simples feira de amostra e cuja a execução imediata se impõe. (Processo 215/51)Apud (ANDRADE, 2006 p. 59)

Eduardo Gurian (2014 pp. 45-47) chama atenção para a escolha do terreno, inicialmente os poderes estadual e municipal disponibilizaram o Anhembi e o Ibirapuera para a realização das comemorações, a comissão optou pelo segundo e dividiu o trabalho em três fases.

A primeira denominada Plano do Conjunto, contemplava o desenvolvimento do anteprojeto de ocupação do Parque Ibirapuera, incluindo os traçados de circulação de

automóveis e de pedestres, os estacionamentos e sua comunicação com o traçado existente na cidade, a distribuição das áreas para parques, jardins e várias atividades de recreação e a locação de vários edifícios, a serem definidos a partir da demanda apresentada pela Comissão das comemorações.

A segunda etapa contemplaria o Projeto das Unidades e a terceira, a Execução. (GURIAN, 2014 p. 47)

A respeito das comemorações, os membros propuseram a divisão em três grandes grupos: Diversões populares, culturais e exposições; Cultura universitária e Esporte. O primeiro ficaria no Ibirapuera, o segundo na Cidade Universitária que abrigaria as conferências e alojaria os conferencistas. O terceiro seria espalhado pelos equipamentos já existentes em São Paulo: Estádio do Pacaembu, Clube Hípica de Santo Amaro, Sociedade Hípica Paulista e as represas Billings e Guarapiranga. Somente o Ginásio e o Velódromo seriam construções novas. (ANDRADE, 2006 p. 60)

Figura 3-14 – Projeto da equipe de arquitetos sobre foto aérea de 1940 – desenho nosso. Fonte das imagens: Projeto – (Equipe, 1951) Foto aérea - (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019)



O grupo apresentou uma sugestão de implantação dos edifícios no parque. Até então todas as propostas consideravam como entrada do parque o cruzamento da avenida Brasil com a atual rua Manoel da Nóbrega, mas os arquitetos preferiram apostar na extremidade da futura avenida Vinte e três de maio, adornada por um obelisco.

O prenúncio se confirmou quando o governador Armando Salles Oliveira determinou a criação da Praça dos Bandeirantes, “à entrada do Parque Ibirapuera”, onde Victor Brecheret levantaria o seu Monumento às Bandeiras. Isto foi em 1936, momento em que se definiu o pedestal de uma obra que era o acalanto de gente tão distinta como Monteiro Lobato, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, desde 1920. (SEGAWA, 1998 p. 98)

Figura 3-15 – Trecho do prolongamento da avenida Anhangabaú, nota-se o córrego entre as pistas e o obelisco com sua rotatória. Fonte: (TOLEDO, 1996 p. 213)



Figura 3-16 – Fotografia aérea de 1940, destaque para área da futura avenida Vinte e três de maio. O Norte é vertical (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019)



É compreensível a predileção pela avenida Brasil, por todo aquele período, a região da Vinte e três de maio não estava urbanizada e era ocupada pelo veio que terminava no córrego Boa Vista ou

Caguassu. Apesar da proposta da avenida ter sido idealizada no Plano de Avenidas de Prestes Maia em 1930 e da intenção do obelisco com sua rotatória aparecer em projeto durante sua a gestão como prefeito Prestes Maia (1938-1945).

A construção vertical tem em seu embasamento um mausoléu, o conjunto é um Monumento ao Soldado Constitucionalista de 1932, combatentes da fracassada revolução paulista contra o governo provisório liderado pelo gaúcho de São Borja, Getulio Vargas, que assumira o controle do país após a Revolução de 1930.

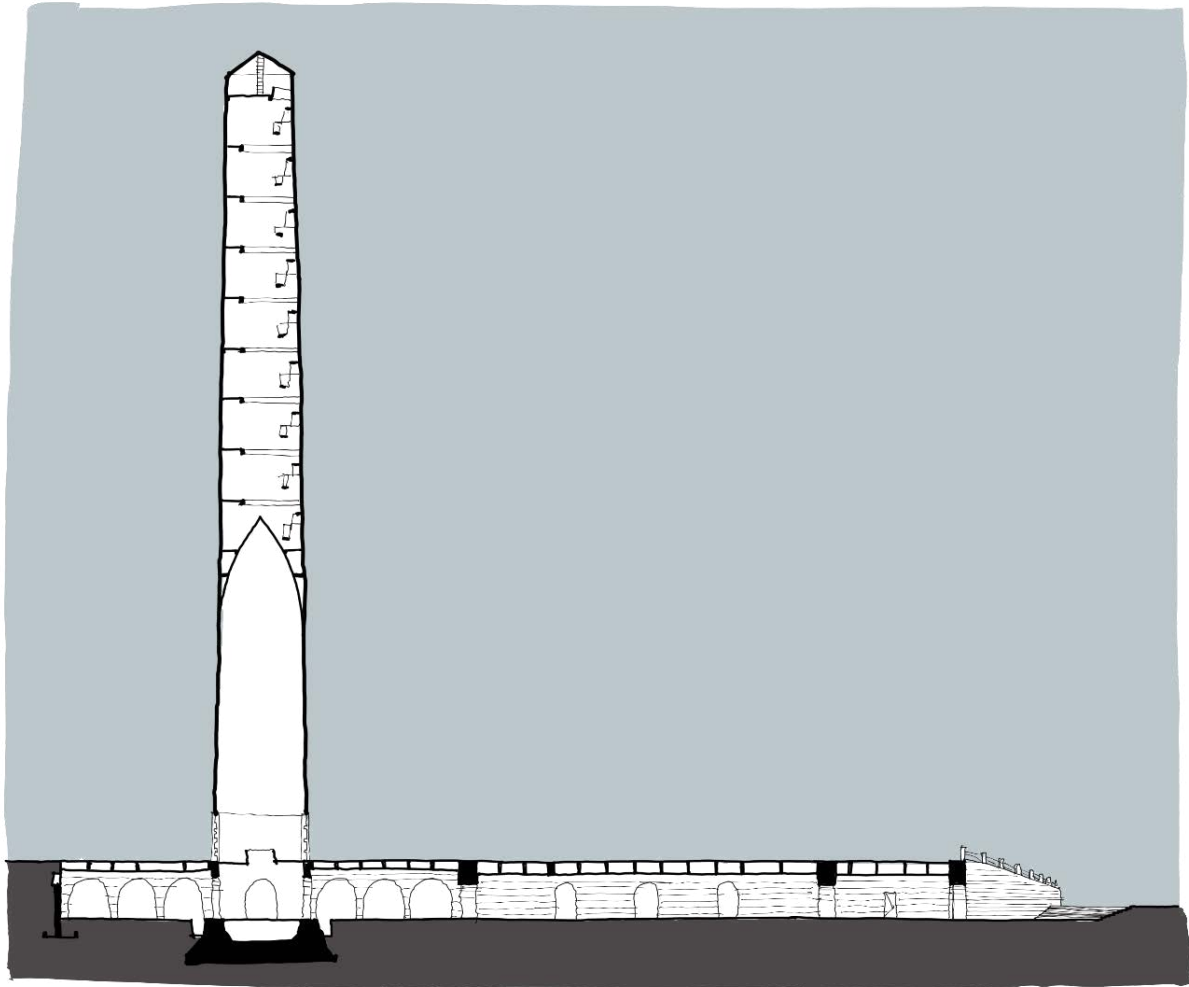
Segundo o professor Hugo Segawa (1998 p. 98), no final dos anos 1940 lançaram a pedra fundamental para a edificação do monumento. Projetados por Galileo Emendabile e Mário Pucci a ideia venceu um certame em 1937 cuja comissão de julgadora contava com, entre outros, Mário de Andrade e Vitor Brecheret.

Pensado inicialmente para a avenida Nove de julho, data inicial do conflito armado, a construção foi transferida para cabeceira da avenida Vinte e três de maio, data da manifestação que causou a morte dos jovens Mário Martins de Almeida, Euclides Miragaia, Dráusio Marcondes de Sousa e Antônio Camargo de Andrade, estopim da revolução.

Figura 3-17 – Obelisco do Ibirapuera – desenho nosso. Fonte: <https://gruposulnews.com.br/obelisco-do-ibirapuera-ganha-bandeiras-do-brasil-em-celebracao-aos-465-anos-de-sao-paulo/>



Figura 3-18 – Obelisco do Ibirapuera – corte longitudinal – desenho nosso. Fonte: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2020/04/110815.pdf>



Uma particularidade do projeto da equipe de Rino Levi é a existência de um contorno tracejado que indica uma possível edificação nomeada como “Pal. Indústria”, ao lado de um grande espelho d’água e de uma esplanada para estacionamento de veículos, em quarteirão formado pelas atuais avenidas Professor Ascendino Reis, Indianópolis e Ibirapuera; e pela atual rua Pedro de Toledo. O desenho chama atenção, pois está fora dos limites do parque.

Naquele período, os arquitetos paulistas, filiados ao IAB local, tinham acabado de criar a tabela de honorários da instituição, o objetivo era padronizar os preços dos projetos e valorizar a profissão.

Foi de acordo com essa nova política que Levi entregou à comissão do Quarto Centenário os orçamentos em separado, um para cada prédio e arquiteto. Somados os orçamentos, o preço total ficaria em 1,5 milhão de cruzeiros. (1,48 milhão de reais, em valores de 2017).

Ciccillo achou muito caro e pediu que, para reduzirem o preço, fosse entregue um orçamento único. Levi, porém, não acatou o pedido. (LORES, 2017 p. 50).

Nenhum dos lados cedeu e os arquitetos pediram o afastamento. Rino Levi e Roberto Cerqueira César assinam a cartas de desvinculamento, escritas no papel timbrado do escritório de Rino

Levi. Ambas são datadas em 31 de dezembro de 1951, Oswaldo Bratke faz o mesmo em 5 de janeiro de 1952, Eduardo Kneese de Mello e Ícaro de Castro Mello se afastam em 7 de janeiro daquele ano.

Figura 3-19 – Cartas de Rino Levi, Roberto Cerqueira César e Oswaldo Bratke à Comissão do IV centenário. (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1951 pp. 10-12)

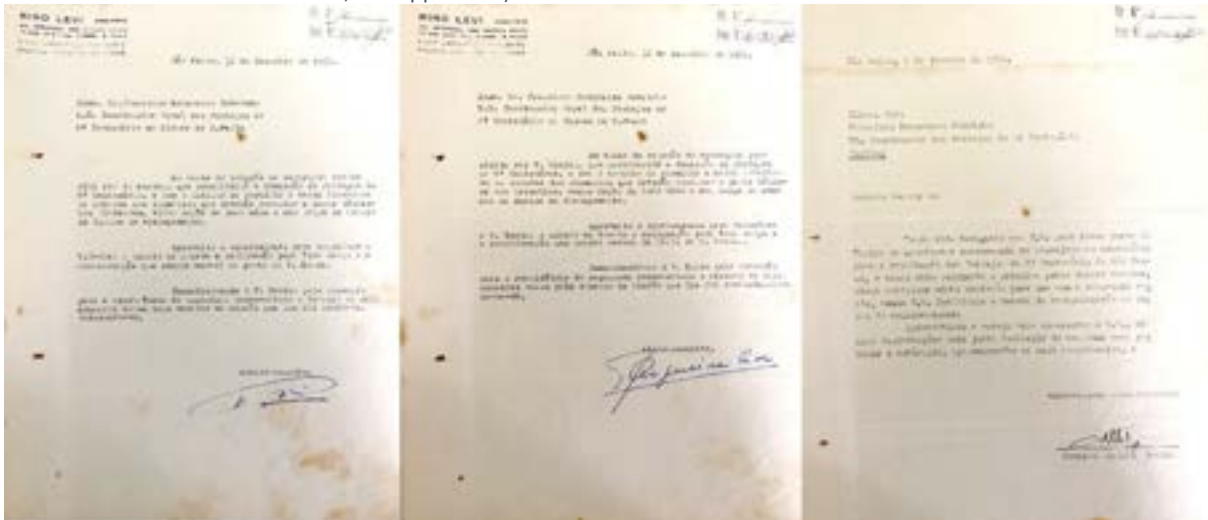
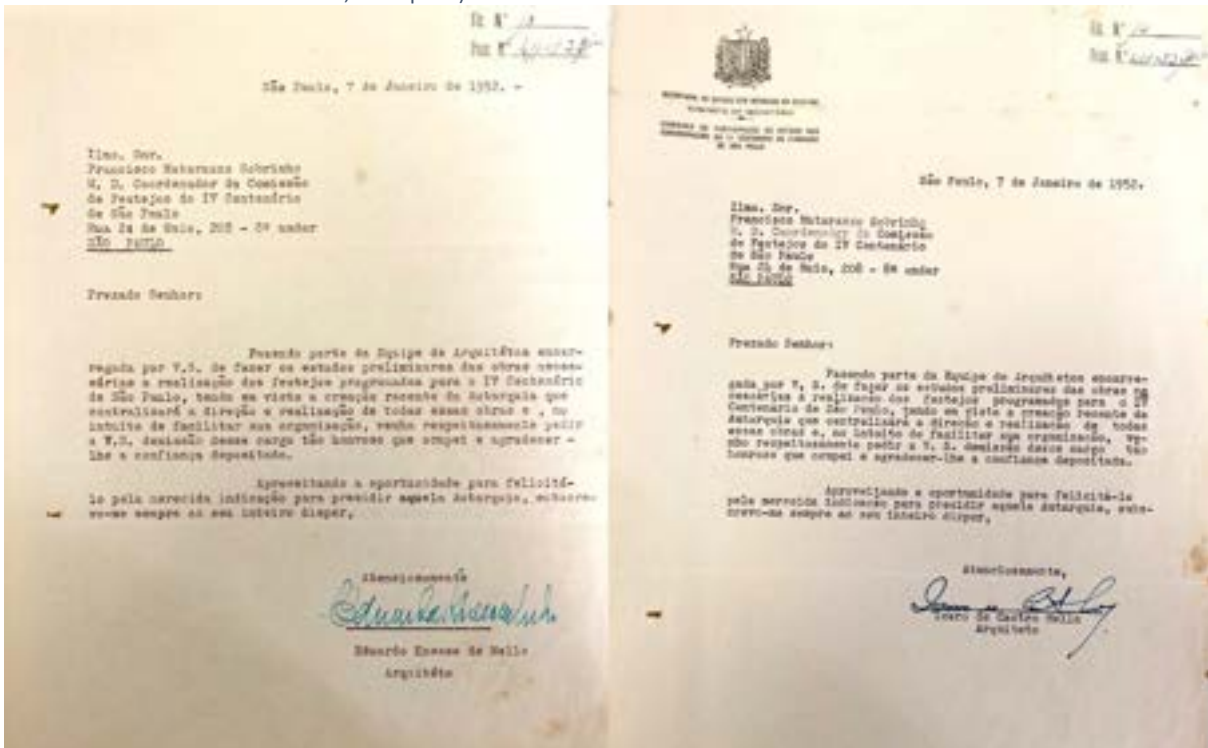


Figura 3-20 – Cartas de Eduardo Kneese de Mello e Ícaro de Castro Mello à Comissão do IV centenário. (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1951 p. 12)



[...] O impasse não foi resolvido, e em janeiro de 1952 Ciccillio decidiu convidar Niemeyer. O projeto do carioca foi confirmado (o valor não consta nos documentos dos arquivos da Prefeitura de São Paulo). Sinal de que até a comissão conhecia as sensibilidades da categoria, o anúncio do parque dizia que o projeto era de “renomados arquitetos pátrios” (LORES, 2017 p. 50)

Lores (2017 p. 50) insinua que o carioca teria cobrado menos pelo projeto. Em entrevista para a Folha de São Paulo, Carlos Lemos elucida a diferença de remuneração:

Na verdade, ele [Ciccillo] não queria permitir que o IAB levasse adiante a ideia de entregar a vários arquitetos o projeto de blocos isoladamente, uma vez que isso iria elevar muito, percentualmente, os honorários desses arquitetos. (Carlos Lemos explicou que quanto menor o volume a ser projetado, maior é a percentagem de honorários a ser paga). (Folha de S. Paulo, 1977 p. 18)

O contrato firmado entre os arquitetos e a comissão, em suas cláusulas, revela as seguintes condições:

[...] Décima-terceira: A "Autarquia" pagará aos "Arquitetos" pelos serviços ora contratados, honorários calculados a razão de 3% (três por cento) sobre o orçamento definitivo das obras.

Décima-quarta: O valor global dos honorários, a que se reporta a cláusula anterior, para o efeito do seu pagamento em prestações, será desdobrado na conformidade das diversas etapas dos trabalhos, a saber:

- a) 20% (vinte por cento) na entrega dos ante-projetos;
- b) 15% (quinze por cento) na entrega dos projetos em termos de ser oferecido à aprovação da Prefeitura e demais autoridades competentes;
- c) 23% (vinte e três por cento) na entrega dos detalhes gerais;
- d) 10% (dez por cento) na entrega dos "projetos estruturais";
- e) 4% (quatro por cento) na entrega dos "projetos das instalações";
- f) 3% (três por cento) na entrega das "especificações e orçamentos";
- g) 25% (vinte e cinco por cento) pela fiscalização arquitetônica.

[...]Décima-sétima: Para o efeito de pagamento dos serviços profissionais executados e entregues, antes do orçamento definitivo das obras, será adotada, como base de custo das mesmas, a importância de Cr\$ 200.000.000,00 (duzentos milhões de cruzeiros). (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1952)

Inicialmente os projetos e fiscalização das obras custariam três por cento de Cr\$ 200 milhões, ou seja, Cr\$ 6 milhões. Somando-se apenas os itens exclusivamente referentes ao projeto de arquitetura chega-se em 58% do valor, o que corresponde à Cr\$ 3.480.000,00, portanto, mais do que o dobro cobrado pela equipe paulistana. Em valores¹⁵ atuais, o projeto da equipe de Oscar Niemeyer custaria R\$ 4.936.393,42 e o da turma de Rino Levi seria R\$ 2.127.755,78.

O livro "*Arquitetura Moderna Paulistana*" (XAVIER, et al., 2017) apresenta a unidade arquitetônica pretendida para o conjunto como mais uma justificativa para a contratação de Oscar Niemeyer:

O projeto caracteriza-se por sua unidade plástica, onde destaca-se a grande marquise – passeio sinuoso de muitas direções, provido de pequenas lojas, bares, restaurantes, salas de descanso, sanitários etc. Evitava-se, assim, a intensão original de um grupo de arquitetos paulistas de individualizar a autoria de cada projeto, o que daria ao parque feições de grande mostruário de gostos e tendências díspares. (XAVIER, et al., 2017 p. 24)

¹⁵ A atualização dos valores foi realizada com o uso da calculadora do Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (<https://extra-ibre.fgv.br/IBRE/sitefgvdados/default.aspx>). Para o cálculo, adotou-se o Índice Nacional de Custo da Construção - Disponibilidade Interna (INCC-DI) e considerou-se o período de 01/01/1952 a 01/01/2022

Oscar Niemeyer e equipe ficaram responsáveis pelos edifícios de exposições e administrativo do parque, os demais projetos seriam de criados por outros profissionais.

Para Mônica Junqueira o nome de Oscar Niemeyer era muito significativo para a ambição da comissão dos festejos.

[...] contratou-se Oscar Niemeyer – o arquiteto brasileiro compatível com a grandeza do evento, já reconhecido internacionalmente, com obras de grande peso político, que saberia dar ao conjunto a devida dimensão, [...] (CAMARGO, 2014)

Milton Ghiraldini, desenvolveu a urbanização do parque, anos mais tarde o arquiteto ficaria conhecido por seu projeto classificado como um dos quintos colocados (N26) no certâmen de projetos para a construção de Brasília.

Otávio Augusto Teixeira Mendes, respondeu pelo projeto paisagístico. Agrônomo com “pós-graduação em arquitetura, planejamento e preservação na Universidade de Columbia, EUA (1950) para praticar paisagismo com princípios modernos.” (MARIANO, 2005 p. 48)

Figura 3-21 - Projeto paisagístico de Otávio Augusto Teixeira Mendes para o Parque Ibirapuera, 1953. Fonte: Arquivo Histórico de São Paulo.



Na época, o paisagista Roberto Burle Marx chegou a fazer uma proposta para o parque, até aquele momento ele possuía uma boa parceria com líder do projeto.

Figura 3-22 – Projeto paisagístico de Roberto Burle Marx para o parque Ibirapuera 1953. Fonte: https://www.moma.org/collection/works/252?sov_referrer=artist&artist_id=6934&page=1



Figura 3-23 – Perspectiva do projeto de Roberto Burle Marx, fundos do atual prédio da Bienal. Fonte: https://www.moma.org/collection/works/253?sov_referrer=artist&artist_id=6934&page=1



Figura 3-24 – Perspectiva do projeto de Roberto Burle Marx, frente do atual prédio da Bienal. Fonte: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142017000300103&lng=pt&tlng=pt



De fato, um projeto paisagístico inicial para o Ibirapuera foi desenvolvido em 1953 por Burle Marx, profissional que já trabalhara com Oscar Niemeyer em projetos anteriores e que, como ele, gozava de prestígio nacional e internacional. Juntos, já haviam colaborado em projetos públicos, como o do Ministério da Educação e Saúde (MES) – atual Palácio Capanema, no Rio de Janeiro (1938) – e o já mencionado conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte (1942). Também atuaram em conjunto para a realização de projetos privados, como o Grande Hotel de Ouro Preto (1942), ou em diversas residências, como a de Francisco Inácio Peixoto em Cataguases (1942), a de Juscelino Kubitschek em Belo Horizonte (1943), ou a de Burton Tremaine, em Santa Barbara, Califórnia (1948). (CURI, 2017)

Apesar do relacionamento pretérito dos projetistas, neste caso a união não foi feliz, Laura Cury (2017) levanta três hipóteses para tal; a primeira é a de que Oscar Niemeyer não queria que seus prédios dividissem a atenção dos usuários com os jardins;

A proposta de Burle Marx trazia, de fato, elementos com potencial para desviar o foco do conjunto de edifícios de Niemeyer, propondo, inclusive, algumas intervenções em seu entorno. Do lado oposto do edifício da Bienal, por exemplo, por onde sai a grande marquise, a proposta do paisagista nada tinha de modesta, sugerindo, inclusive, uma plataforma elevada, [...] (CURI, 2017)

O projeto de Burle Marx era assaz vibrante. A composição reverberava cores e situações ao longo de todo o conjunto construído. Há a hipótese de que Niemeyer tenha

procurado evitar tal solução paisagística em função da preferência por uma concepção mais homogênea, que procurasse enfocar os edifícios, proporcionando perspectivas e que, de nenhuma forma, competisse visualmente com o proposto por sua equipe. Assim, pode ter havido uma interferência direta de Oscar a fim de se optar por uma proposta cujas características se aproximassem do que imaginava o ideal para a situação. (OLIVEIRA, 2003 B p. 13)

Fabiano Oliveira ainda supões que o trato entre os dois não mais se estabeleceu de maneira amistosa depois do ocorrido e cita matéria de 1992 do jornal “Estado de São Paulo” a fim de comprovar a rusga:

“O arquiteto Oscar Niemeyer não vai participar do novo plano de tratamento urbano e paisagístico do Parque do Ibirapuera. Niemeyer, autor do projeto original do parque, ficará de fora por exigência do paisagista Burle Marx [...]” (2003 B p. 13)

Apesar do desentendimento a parceria não foi abortada para sempre:

É necessário lembrar, no entanto, que ambos continuaram atuando em diversos projetos conjuntos – por exemplo, os diferentes edifícios públicos de Brasília erguidos nas décadas de 1950 a 1970, como os ministérios das Relações Exteriores (Itamaraty), da Justiça e do Exército, o Palácio do Jaburu e o Teatro Nacional, ou ainda a nova sede da Manchete no Rio de Janeiro. (CURI, 2017)

A segunda hipótese recai sobre o custo de implantação e a terceira refere-se ao prazo exíguo para executá-la. Manuella Andrade fez um relato detalhado a respeito do desenvolvimento dos anseios relativos ao projeto paisagístico:

Iniciou-se ainda em 1952 o planejamento do paisagismo junto aos lagos e ruas internas do parque. Otavio Augusto Teixeira Mendes, representante do Estado na Comissão, foi o responsável pela idealização do paisagismo. Teixeira Mendes buscou “dentro dos postulados da moderna arquitetura paisagística, obter um traçado singelo e funcional”, valorizando o conjunto arquitetônico. A proposta incorporou a capacidade do Viveiro Manequinho Lopes em contribuir com as mudas a serem plantadas, o que direcionou o convite oficial a Artur Etzel, chefe da Divisão de Parques e Jardins da Prefeitura, responsável pelo viveiro.

Em fevereiro de 1953, o projeto do lago e das ruas internas é definitivamente aprovado pelo grupo de arquitetos de Niemeyer e da Prefeitura e pela Comissão. Teixeira Mendes dá continuidade ao seu trabalho e, ao mesmo tempo, Roberto Burle Marx apresenta sua proposta para o paisagismo do parque. Após o recebimento da proposta de Burle Marx pelas mãos do grupo de Niemeyer, Teixeira Mendes redigiu parecer justificando a inviabilidade de aceitar esse projeto. Seus argumentos estavam respaldados nos seguintes pontos: na inadequação do grande jardim ou conjunto de jardins referido no projeto; no custo de execução da obra e na sua onerosa conservação; no desconhecimento altimétrico do terreno; na perda de tudo que já havia sido feito; no desvirtuamento da finalidade local e na escassez do tempo. A certa altura do parecer afirma Teixeira Mendes:

“Um ajardinamento do Ibirapuera, com custosos serviços de pavimentação e pisos, fontes, repuchos, “parterres” etc., além de onerar sobremodo aquilo que já está em andamento, fugiria àquilo que o povo realmente espera e precisa: a grande área verde para o repouso de todos.”

Desta forma, e com o aval de todos os envolvidos, o projeto de Burle Marx não foi aceito e Teixeira Mendes pôde dar continuidade à sua proposta. (ANDRADE, 2006 p. 61)

Segundo Edison Veiga, Carlos Lemos teria confirmado que Oscar Niemeyer vetou o projeto de Burle Marx.

Ao mesmo tempo, Ciccillo Matarazzo solicitou projetos paisagísticos para o parque a dois profissionais: ao funcionário público Otávio de Teixeira Mendes, chefe da Seção de Parques, Jardins e Arborização da Secretaria de Estado dos Negócios da Agricultura, e ao arquiteto e paisagista Roberto Burle Marx. A Comissão do IV Centenário acabou preferindo o plano de Teixeira Mendes. “Na verdade, houve uma desavença entre o Oscar (Niemeyer) e o Burle Marx”, entrega Carlos Lemos. (VEIGA, 2014)

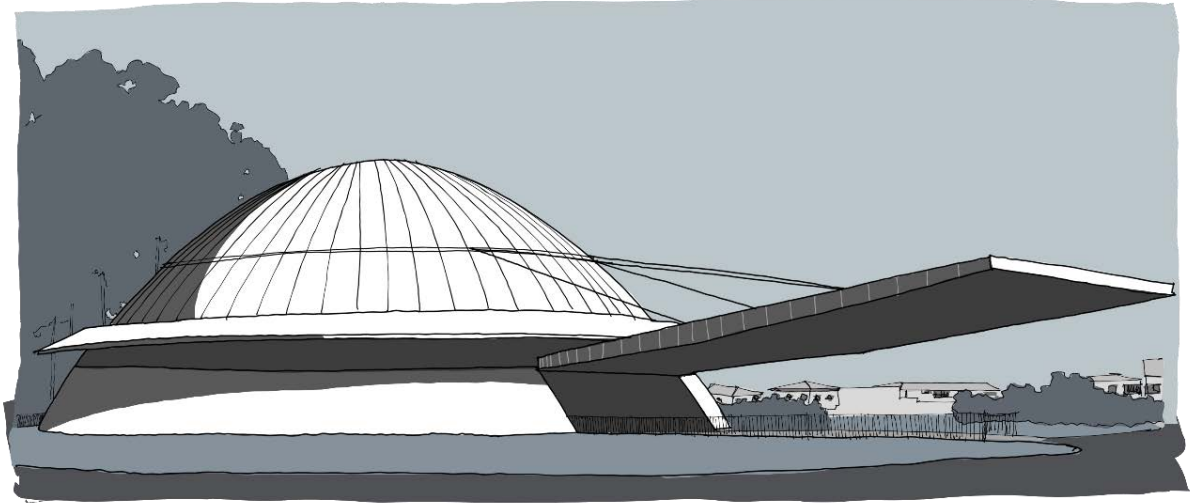
Roberto Burle Marx foi convidado a projetar no parque novamente nos anos 1970, mas as ideias não foram implantadas. Posteriormente na década de 1990, nova oportunidade com sucesso parcial. (CURI, 2017)

Ícaro de Castro Melo arquitetou o ginásio que foi construído de 1955 a 1957. Em 1956 o planetário começou a ser edificado, sendo inaugurado no ano seguinte, o prédio é de autoria de Antonio Carlos Pitombo, Eduardo Corona e Roberto Tibau.

Figura 3-25 – Ginásio do Ibirapuera década de 1960 Fonte: <https://quandoacidade.wordpress.com/2014/02/17/um-lago-a-mais/>



Figura 2.1: Planetário do Ibirapuera década de 1960 – Desenho nosso. Fonte: <https://www.arquivo.arq.br/planetario-do-ibirapuera>



Oscar Niemeyer voltou a projetar no parque no final da década de 1980, quando foi chamado para desenhar o auditório da Fundação Rubinstein, o projeto é abordado mais adiante neste trabalho. Em 1993, desenhou um edifício anexo ao da Bienal, não foi construído. Três anos depois elaborou um plano diretor para o parque que incluía um novo auditório, a ideia não foi adotada. Mais tarde foi quando produziu a série de auditórios tema desta pesquisa, a sequência terminou com o prédio construído, ainda que sem respeitar a ideia do autor, o qual ansiava pela demolição de trecho ínfimo da marquise.

Novamente, em 2007, foi chamado para intervir na área, na ocasião o objeto era o prédio do DETRAN (Departamento estadual de trânsito de São Paulo) e o objetivo; torná-lo apto a receber o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP.

Essa sequência de projetos será apresentada no próximo capítulo.

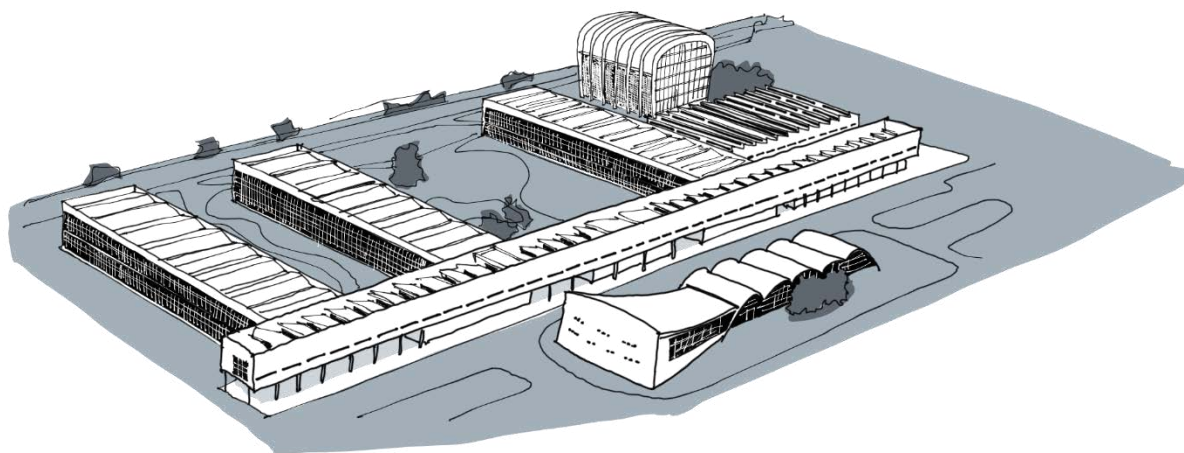
4. O Ibirapuera e o procedimento projetual de Oscar Niemeyer

4.1. A chegada a São Paulo

Segundo o professor Júlio Katinsky, o primeiro contato profissional do arquiteto com a cidade aconteceu em 1939, quando Rodrigo Mello Franco solicitou à Lucio Costa Oscar e Oscar Niemeyer, o estudo de alternativas para evitar a demolição da igreja dos Remédios condenada pela avenida perimetral constante no Plano de Avenidas de Prestes Maia.

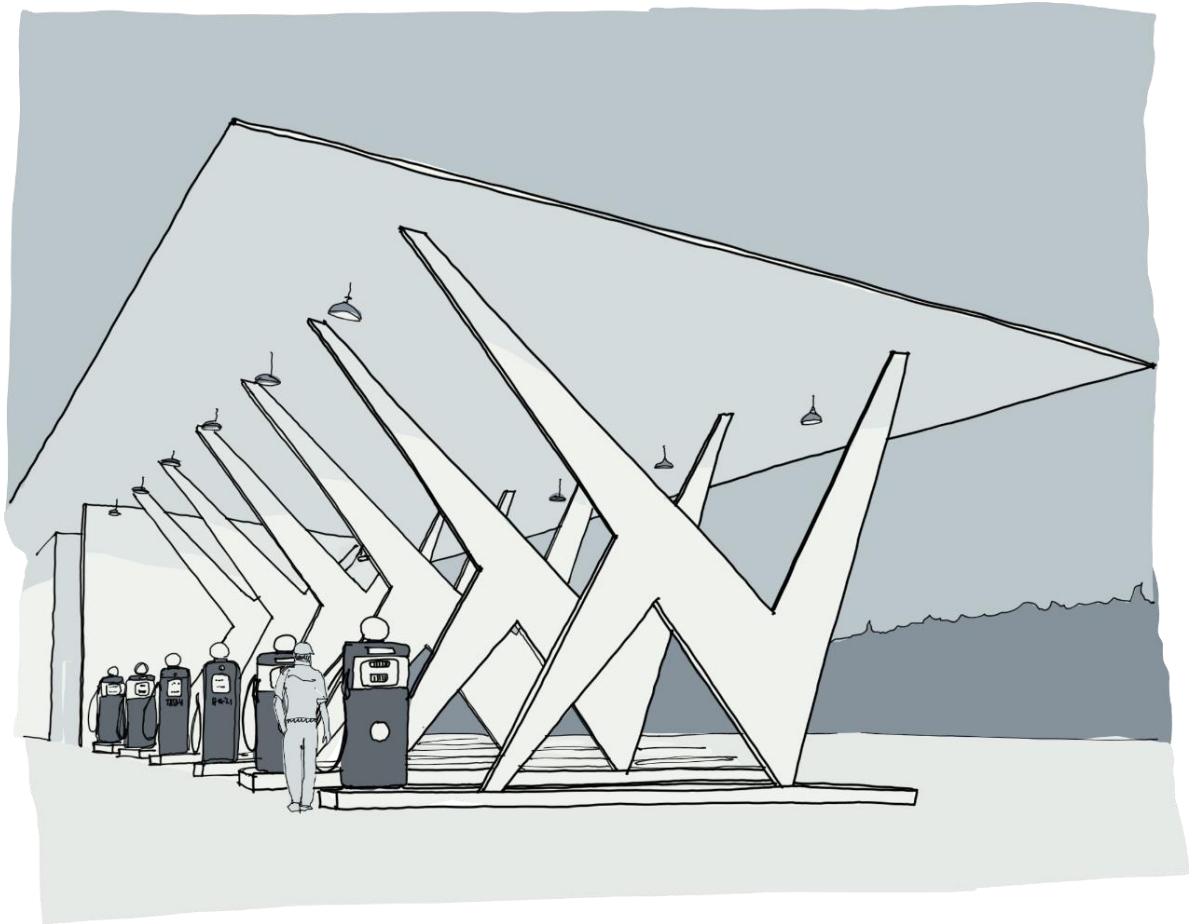
A solução variante proposta por Lúcio Costa implicava na demolição da igreja de São Gonçalo, modestíssima igreja do ponto de vista cultural [...]. Lamentavelmente, não foi a proposta de nosso arquiteto que vingou, perdendo São Paulo mais um valioso monumento de seu passado.

Figura 4-1 – Perspectiva do conjunto do ITA – desenho nosso.



Anos mais tarde, o primeiro projeto erigido em terras paulistas, foi o conjunto para o Instituto Tecnológico de Aeronáutica de 1947. Os prédios para o ITA, criados em parceria com o arquiteto Hélio Lage Uchoa Cavalcanti, precedem a criação da rodovia Presidente Dutra, inaugurada por Eurico Gaspar Dutra em 1951. Principal ligação rodoviária entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, o caminho ganhou outros dois desenhos do arquiteto, a fábrica Duchon, de 1950 e o Clube dos 500 de 1952, este, planejado por demanda de Roxo Loureiro, mesmo incorporador que o contratou para projetar edifícios no centro de São Paulo.

Figura 4-2 – Clube dos 500 – desenho nosso. Fonte: (NIEMEYER, 1952 p. 210)



4.2. A equipe

Oscar Niemeyer começou a trabalhar na cidade de São Paulo através do projeto para o Edifício e Galeria Califórnia. Lançado em maio de 1951, foi todo concebido e desenhado no Rio de Janeiro. Na data, com 43 anos, ele já era um arquiteto prestigiado e conhecido internacionalmente.

Situado em área objeto de intensa transformação no centro de São Paulo, o Edifício e Galeria Califórnia, dado seu porte, exigiu o remembramento de lotes que se estendem da Rua Barão de Itapetininga à Rua Dom José de Barros, dando lugar a uma implantação singular, que permitiu alta densidade associada à permeabilidade do interior da quadra. (CARRILHO, et al., 2007)

Como dito, no início todos os desenhos vinham do Rio de Janeiro, longa distância para atualizar prontamente as modificações de projetos solicitadas pelos órgãos de aprovações, assim como, atender as demandas exigidas para elaboração das peças publicitárias de venda dos empreendimentos. A solução encontrada foi a de conseguir um interlocutor local. Octávio Frias, um dos contratantes de São Paulo, pressionou muito Niemeyer, pois não estava satisfeito com o atendimento oferecido pelo arquiteto, “impaciente com os atrasos do arquiteto carioca que receava tanto voar de avião como viajar pela via Dutra, então com uma pista única de mão dupla.” (LORES, 2017 p. 46)

Figura 4-3 – Edifício e Galeria Califórnia – vista da rua Barão de Itapetininga – desenho nosso.

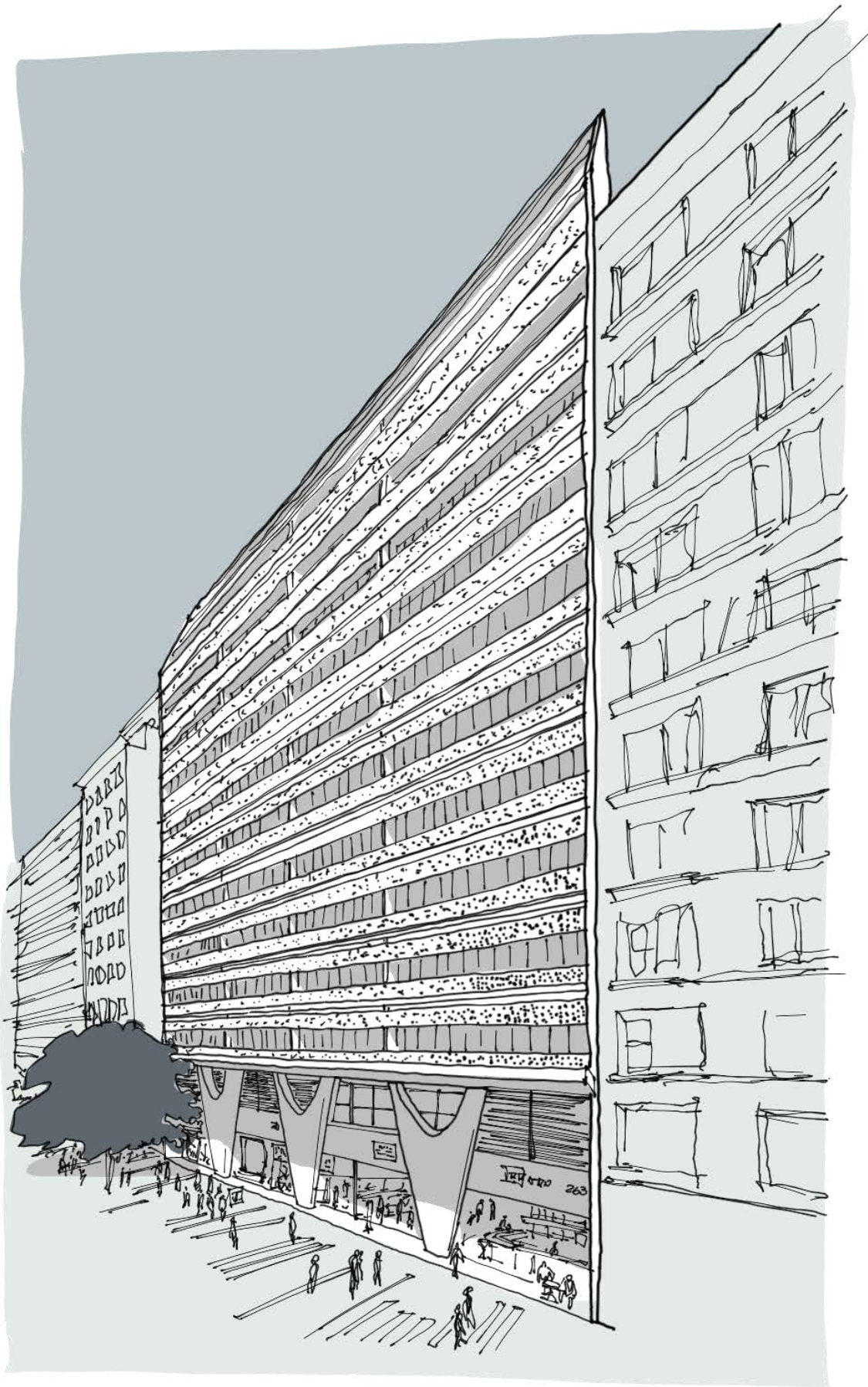
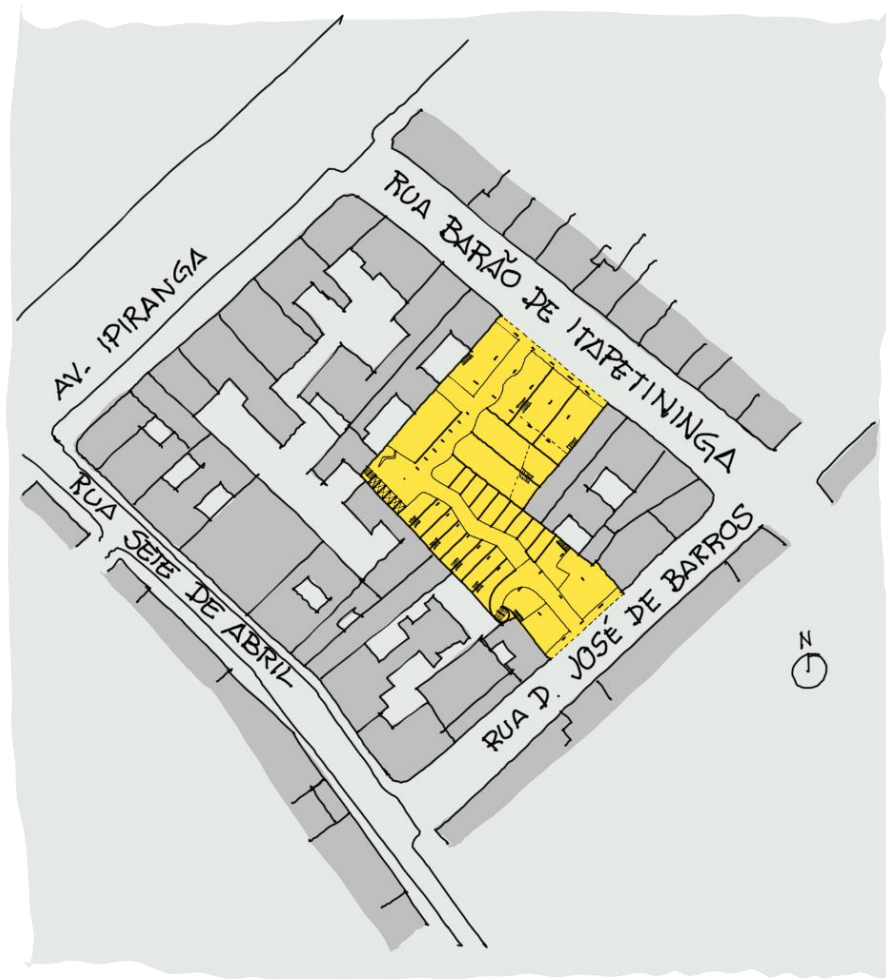


Figura 4-4 – Planta do térreo do Edifício e Galeria California – desenho nosso.

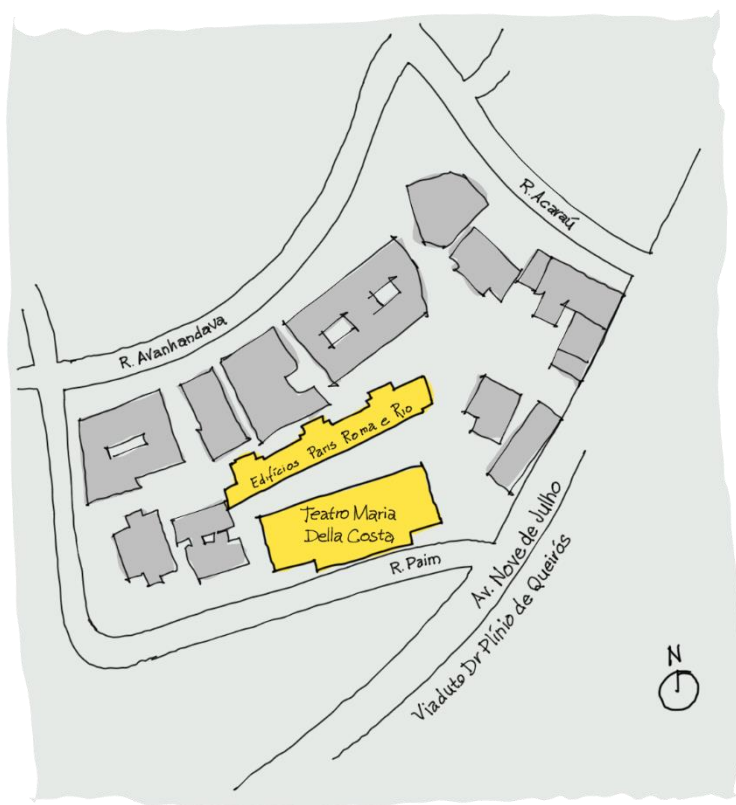


Aceita essa ideia, ficou descartada a hipótese de ser convidado para auxiliá-lo um dos poucos colegas paulistanos que conhecia pessoalmente. Então, Frias participou dessa escolha sugerindo o nosso nome e, em seguida, mostrou a Niemeyer a maquete dos prédios e do teatro que havíamos projetado e, ainda, os desenhos e plantas de execução ali guardadas. Sem críticas ao nosso trabalho, fomos aceitos. (LEMOS, 2014 pp. 26-27)

Oscar Niemeyer estava hospedado no Hotel Excelsior e convidou Carlos Lemos para uma conversa. *“Nesse dia, em meados de dezembro de 1951, à noite, Niemeyer nos telefonou marcando uma reunião para o dia seguinte no seu hotel.”* (LEMOS, 2014 p. 28)

O jovem arquiteto, então com 26 anos e apenas um ano de formado, munido de todas as procurações necessárias, tornou-se o responsável pelos trâmites dos projetos do arquiteto carioca em São Paulo. Apesar da idade, Carlos Lemos não era tão inexperiente, pois tinha escritório próprio desde 1948, quando começou os projetos para o teatro Maria Della Costa e os edifícios Paris, Roma e Rio na atual rua Paim nº 90. Foi contratado pelo amigo Octavio Frias de Oliveira, graças à satisfação atingida no projeto de interiores de sua morada, um apartamento “no aristocrático edifício São Luiz, na esquina da praça da República com a avenida Ipiranga.” (LORES, 2017 p. 44)

Figura 4-5 – Esquema da quadra das ruas Paim, Avanhandava, Acaraú e avenida Nove de julho com destaque para os edifícios projetados por Carlos Lemos – desenho nosso.



Foi o início de tudo. Os irmãos Brito, seus clientes, donos das mascas de produtos alimentícios Peixe e Duchen, emprestaram ao amigo arquiteto um andar inteiro à rua Vinte e quatro de maio, ficando metade para Di Cavalcante pintar um enorme painel destinado à sua sede da indústria no Rio; no grande salão dos fundos, instalamos nosso escritório. (LEMOS, 2014 p. 28)

Conforme mencionado previamente, Ciccilio Matarazzo entrou em contato com Oscar Niemeyer após fracassarem as negociações de valores com Rino Levi e sua turma. Segundo Carlos Lemos:

"Niemeyer topou, com a condição de trabalhar com profissionais de São Paulo. Mas ele trouxe praticamente tudo pronto do Rio. A gente apenas elogiava..." (CAVERSAN, 2003)

A equipe local era encabeçada por Eduardo Kneese de Mello. Engenheiro-arquiteto que na época já estava formado há 20 anos pela Escola de Engenharia Mackenzie, tendo lecionado na mesma instituição de 1937 a 1938 e de 1945 a 1947. (REGINO, 2009) O arquiteto era um dos líderes da classe em São Paulo, protagonizara a criação do departamento paulista do Instituto de Arquitetos do Brasil, do qual foi o primeiro presidente, exercendo o mandato de 1943 até 1949.

A cerimônia de criação do IAB-SP aconteceu em 6 de novembro de 1943, com a presença de políticos e dos diretores da Escola Politécnica de São Paulo e da Escola de Belas artes de São Paulo, além de muitos profissionais de São Paulo e Rio de Janeiro. Paulo Camargo de Almeida, presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil discursou sobre a importância da entidade.

Em seguida, comunicou a casa que foi designado para dirigir o Departamento Estadual do IAB, em São Paulo, o sr. Arquiteto Eduardo Kneese de Melo, um dos distintos conselheiros técnicos de Acrópole. (Departamento Estadual do Instituto de Arquitetos do Brasil, 1943 p. 178)

Zenon Lotufo iniciou seus estudos na Escola Politécnica do Rio de Janeiro em 1931, em 1933 transferiu-se para o curso de engenharia civil da Politécnica de São Paulo, depois mudou para o curso de engenheiro-arquiteto, finalizando-o em 1936. (MODENESE FILHO, 2019) Posteriormente, lecionou na mesma instituição em diversos períodos, alternando as atividades acadêmicas com cargos públicos. De 1938 a 1941, depois de 1944 a 1954 e depois juntou-se ao corpo docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, deixando o cargo em 1981. Também lecionou na Faculdade de Engenharia de Limeira e no Instituto de tecnologia de Mauá. (FICHER, 2005 pp. 289-292)

No Rio de Janeiro, Oscar Niemeyer continuou a parceria com Hélio Lage Uchoa Cavalcanti, também formado engenheiro arquiteto em 1934 pela Escola Nacional de Belas. Até aquela data, a dupla trabalhara, no estado de São Paulo, no projeto do Instituto Técnico de Aeronáutica, em São José dos Campos, concurso iniciado em 1947, e na Fábrica Duchen em São Paulo, projetada em 1950. (PAPADAKI, 1950 p. 160 e 218)

Figura 4-6 – Implantação do projeto para o ITA – desenho nosso. Fonte: (PAPADAKI, 1950 p. 161)

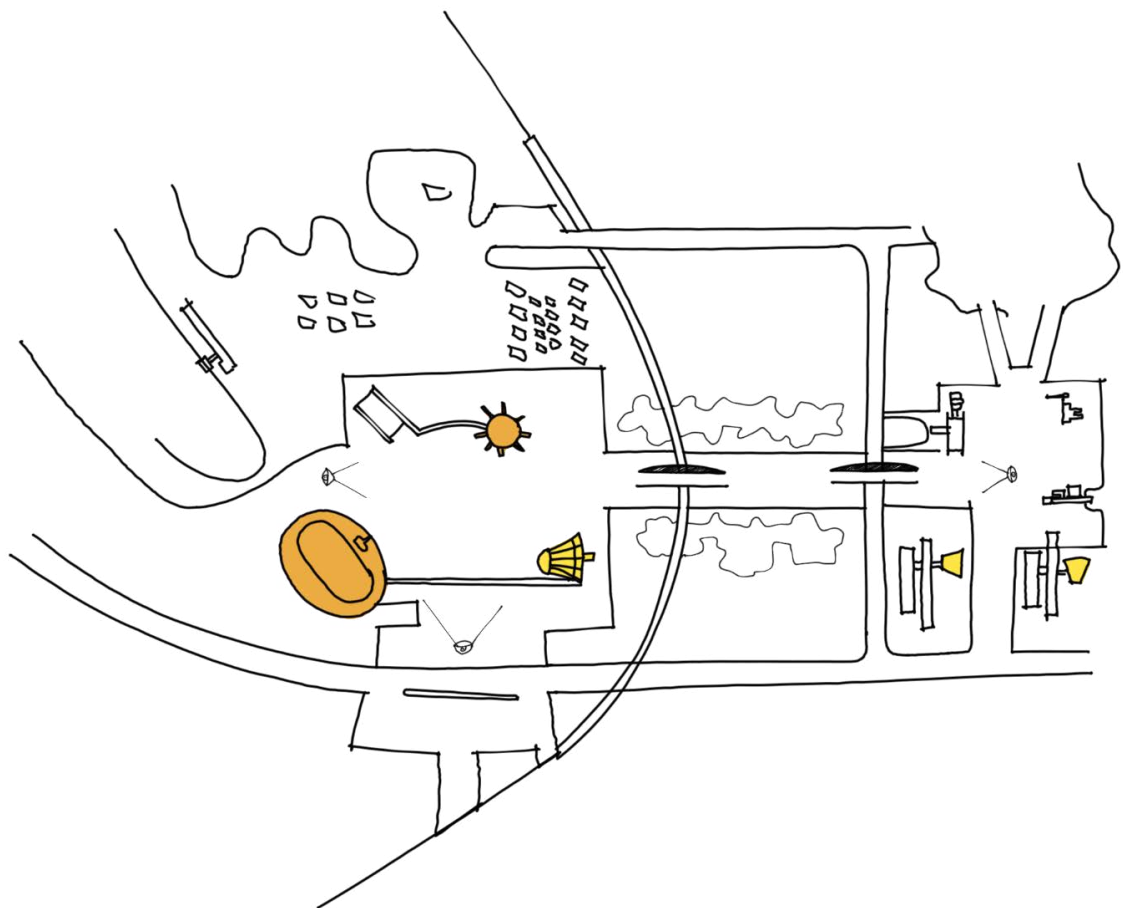
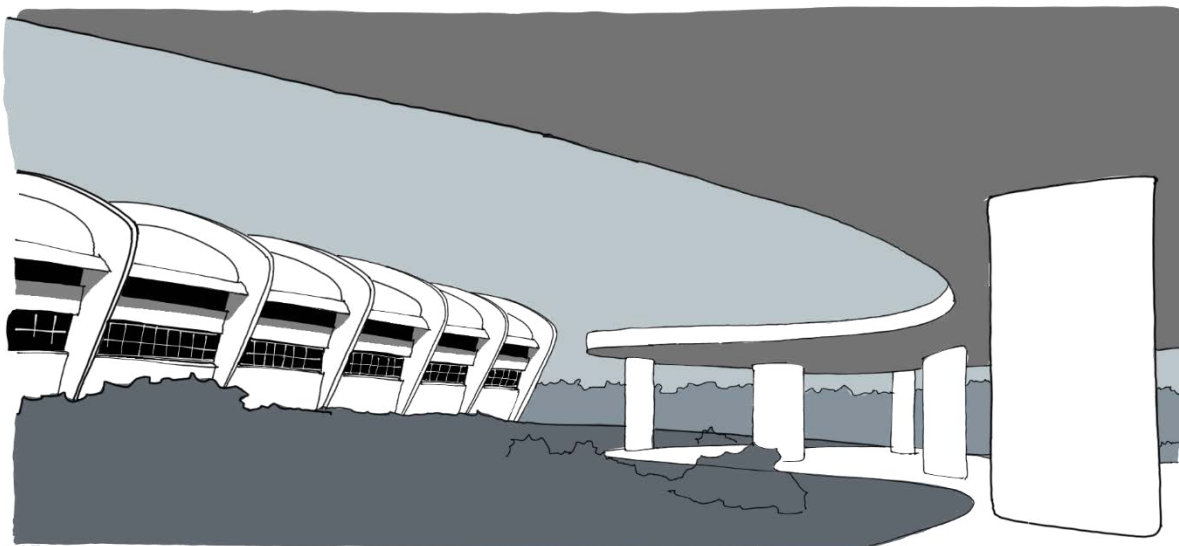
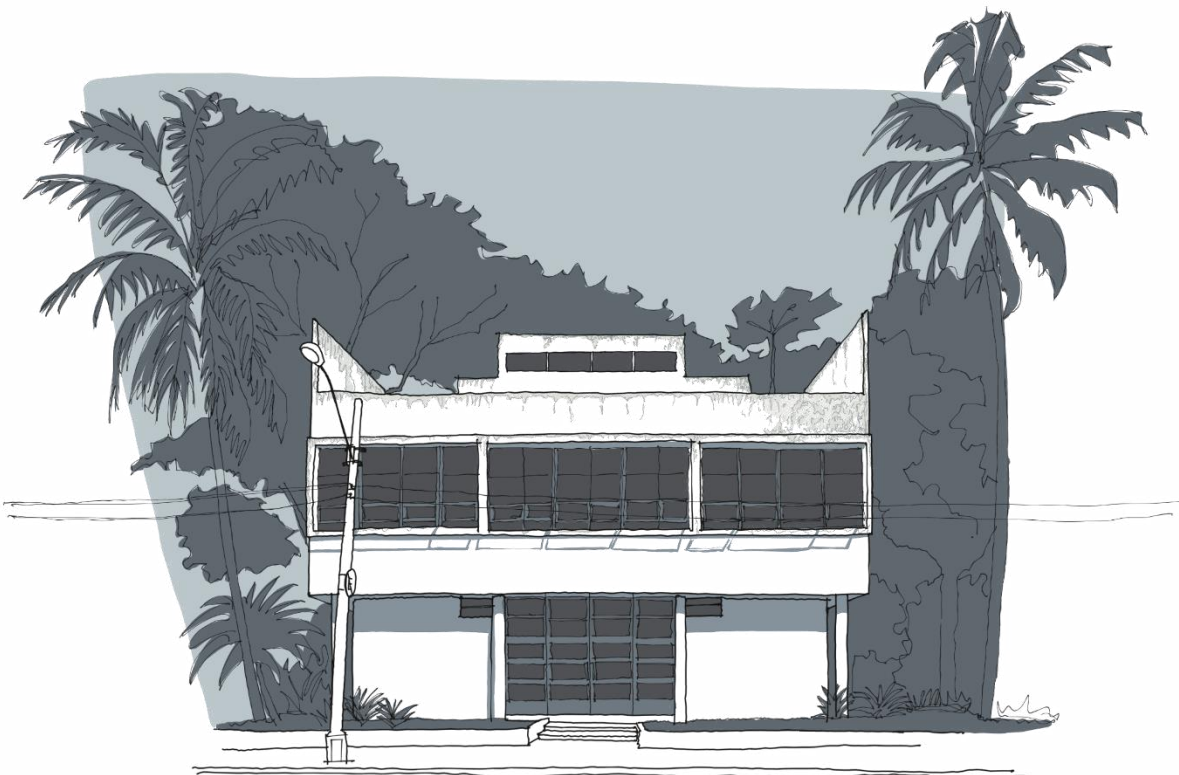


Figura 4-7 – Perspectiva da Fábrica Duchen – desenho nosso. Fonte: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro036>



Gauss Marinho Estelita, provavelmente, dos membros da equipe, seja o profissional menos estudado. Esta pesquisa não encontrou muita informação a respeito do arquiteto, a bibliografia examinada faz a primeira menção a ele como integrante do time do Departamento de Arquitetura e Urbanismo pernambucano, dirigido por Luiz Nunes a partir de 1936.

Figura 4-8 – Pavilhão de verificação de óbitos da Faculdade de Medicina de Recife 1937 – desenho nosso. Fonte: https://www.google.com/maps/@-8.0590411,-34.8999957,3a,75y,270.9h,97.05t/data=!3m6!1e1!3m4!1sqjT7DjvP6D_34HfaLBby8A!2e0!7i16384!8i8192



Entre os colaboradores de Luiz Nunes, não por acaso, encontraríamos figuras que logo se destacariam nas suas áreas: Fernando Saturnino de Brito, João Corrêa Lima e Gauss Estelita, na arquitetura; Joaquim Cardozo e Ayrton Carvalho, na engenharia; Roberto Burle Marx, no paisagismo e Antônio Bezerra Baltazar, no urbanismo. (LIRA, 2017 p. 29)

Mesmo após a morte de Luiz Nunes e com a dissolução do departamento citado, o grupo ainda produziu no Recife.

Em 1939, Fernando Saturnino de Britto, juntamente com a equipe remanescente da Diretoria, os desenhistas pernambucanos Hélio Feijó, José Norberto Silva, Jaime Coutinho e Gauss Estelita projetam o Palácio da Fazenda, com cálculo estrutural de Joaquim Cardozo. (MARQUES, et al., 2011)

Joaquim Cardozo, também menciona o D.A.U. e a relação de Gauss Estelita com Oscar Niemeyer:

Foi o próprio Luís Nunes que fundou no Recife a Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (D.A.U.) acima aludida; tendo mantido comigo, ocasionalmente, uma conversa sobre essa possibilidade, notou que eu estava já bem informado sobre as obras de Le Corbusier(25), como também lhe indiquei outros arquitetos e desenhistas devotados aos mesmos conhecimentos; daí surgiu a D.A.U., com a colaboração de Hélio Feijó (que apesar de não ser formado em Arquitetura, como Le Corbusier, projetava em estilo arquitetônico moderno). Além de Feijó, José Norberto, logo depois Gauss Estelita que chegou a ser aqui no Rio, muito depois, colaborador de Oscar Niemeyer. (CARDOZO, 1972)apud (MARQUES, et al., 2011)

Um resumo da biografia de Oscar Niemeyer apresentado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da Fundação Getulio Vargas, apresenta Gauss Estelita como um de seus sócios.

Em 1944, em pleno declínio do Estado Novo diante dos resultados da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Niemeyer mudou seu escritório, no qual tinha como sócios Fernando Saturnino de Brito e Gauss Estelita, do Passeio Público para uma casa na rua Conde Lages, número 25, na Glória, que herdara de sua prima Milota. (CARNEIRO, et al., 2009)

No escritório de Oscar Niemeyer, aprendeu tão bem o estilo do mestre que alguns de seus projetos, construídos no nordeste do país, são creditados ao arquiteto mais famoso:

[...], além de três projetos da década de 1950 que são muitas vezes atribuídos a Oscar Niemeyer, mas que são, ao que tudo indica, de autoria de Gauss Estelita, no período em que trabalhava no escritório paulistanos de Niemeyer. (ANDRADE JUNIOR, et al., 2016 pp. 13-14)

[...] por sua vez, são os projetos de alguns edifícios construídos na Bahia nos anos 1950 e que muitas vezes são equivocadamente atribuídos ao mestre Niemeyer, como o Edifício Barão do Rio Branco, no Relógio de São Pedro, em Salvador, ou a Residência de Newton Falcão, na Avenida Senhor dos Passos, em Feira (de Santana). (ANDRADE, 2012)

Figura 4-9 – Edifício Barão de Rio Branco – desenho nosso. Fonte: Google street view

https://www.google.com/maps/@-12.9813279,-38.5146238,3a,15y,70.16h,91.13t/data=!3m6!1e1!3m4!1siGkex6oOw_vV7DCwTLtCg!2e0!7i13312!8i6656

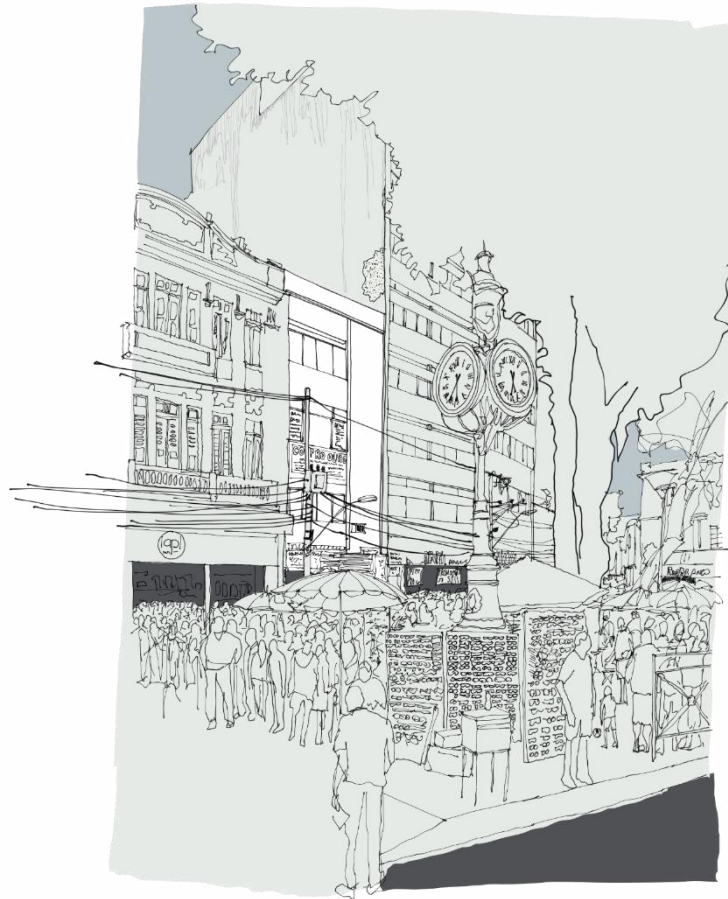


Figura 4-10 - Residência de Newton Falcão – desenho nosso. Fonte: Google street view

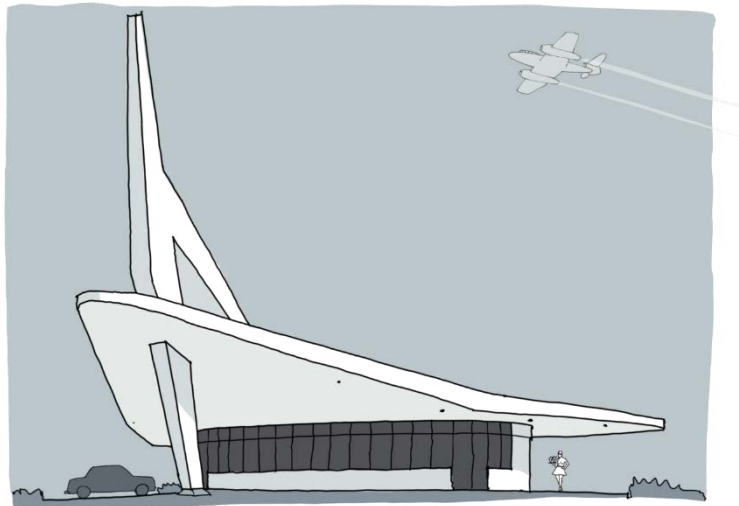
<https://www.google.com/maps/@-12.2586824,-38.9655057,3a,75y,248.68h,96.71t/data=!3m6!1e1!3m4!1sfkpfzTdnVsU3L-CyKBpH1g!2e0!7i16384!8i8192>



E talvez, alguns projetos que são de Oscar Niemeyer, na verdade, sejam dele:

Como o prestígio de Niemeyer crescia entre o empresariado paulistano, não faltaram convites para ele brincar com o concreto por aqui. Entre 1952 e 1955, também desenhcou [...] “o primeiro drive in” do estado, o Bom Voyage [...] em Cotia. [...] Lemos palpita que um dos colaboradores de Niemeyer, Gauss Estelita, que “desenhava igualzinho” a ele, teria sido incumbido à época de fazer algumas das obras menores do mestre. (LORES, 2017 p. 49)

Figura 4-11 – Restaurante drive in Bon Voyage – desenho nosso. Fonte: https://www.arquivo.org.br/restaurante-bon-voyage?lightbox=image_17wh



Na segunda metade dos anos 1950, o arquiteto participou do Departamento de Urbanismo e Arquitetura da Novacap (Brasília: revista da companhia urbanizadora da nova capital do Brasil, 1960 p. 18). Aparentemente, Gauss Estelita colaborava com o departamento de projetos da Novacap, estando no Rio de Janeiro, pois durante os anos de construção da nova capital, o arquiteto costumava frequentar a coluna social “Quando os gatos são pardos”, posteriormente apenas “Gatos Pardos”, escrita por “Chuck” no jornal “Correio da Manhã”. Geralmente participando de festas e eventos. Quando recebia algum destaque, ressaltava-se seu bom humor:

[...]Comentou um noctívago galã que tinha horror de vedetas que querem passar a noite lendo... “Não sabia que liam nem de dia”, comentou Gauss Estelita. (Correio da Manhã, 1958 A p. 3)

O arquiteto Gauss Estelita desmente categoricamente os rumores de que estaria para contrair núpcias. (Correio da Manhã, 1958 B p. 3)

Numa mesa apertada estavam sentados nada menos que cinco noctívagos, bebendo quase sem espaço para dobrar o cotovelo. De madrugada chegou uma vedeta, noiva de um deles, vinda do espetáculo em que trabalhava. Com dificuldade conseguiu sentar-se também. Contou então, que há vários anos um admirador desconhecido enviava flôres, tendo justamente naquela noite, tido coragem de identificar-se. “queria de qualquer modo vir comigo para cá...” disse ela. Antes que seu noivo pudesse dizer qualquer coisa, comentou o arquiteto Gauss Estelita, um homem de reconhecido humor, da mesa ao lado: “Ah, mas isto seria um absurdo. Onde é que êle iria sentar-se nesta mesa pequena?” (Correio da Manhã, 1959 p. 17)

Na companhia de outros arquitetos, Gauss Estelita, também protagonizou outros momentos não tão ligados à arquitetura:

[...] E loucura é o que não falta na história da janela. Niemeyer dá um exemplo:

– Às vezes dava tiros com a minha Beretta para o mar, ameaçando antes meu amigo Gauss Estelita que, alarmado, gritava: “Filho da Puta! Um dia você atira em mim e aponta para o mar.” (CORRÊA, 2005 p. 18)

Chamava-se Madame Aptibol e era uma cartomante recomendadíssima, dessas que até dispensam panfletagem de rua. Sérgio Bernardes marcou hora para ele e para Gauss Estelita, também arquiteto. Bernardes entrou primeiro na tenda luso-arábica montada num quarto de apartamento no Flamengo, e antes que a vidente visse e previsse qualquer coisa nas linhas da sua mão, propôs:

– Em vez dos quinhentos mangos da consulta, pago mil. A senhora tem que dizer pro meu amigo que vai entrar depois de mim o seguinte: o senhor não tem passado, não tem presente, não tem futuro.

Dito e feito, ou melhor, feito e dito. (VASCONCELLOS, 1984 p. 58)

Carlos Lemos já trabalhava com Oscar Niemeyer e completou a equipe.

Tive a oportunidade de trabalhar na equipe de arquitetos comandada por Oscar Niemeyer, o autor do projeto do nosso parque, porque eu era justamente o responsável pelo seu escritório paulistano encarregado de desenvolver os trabalhos referentes aos condomínios incorporados pelo Banco Nacional Imobiliário, dirigido por Roxo Loureiro e Octávio Frias. (LEMOS, 2013 p. 278)

[...] Trabalhar ali me envaideceu bastante e logo fui encarregado de desenhar o perímetro do lago imaginário para captar as águas dos córregos que atravessam a gleba, [...] (LEMOS, 2013 p. 279)

Entrevistado em 2014 o professor comentou o assunto:

Como foi ter participado da construção do Ibirapuera?

Foi acidente eu ter feito parte do grupo. Era empregado do escritório do Oscar (*Niemeyer*) e fui levado junto. Tive muito prazer em ter feito isso, porque no projeto conheci muitas pessoas e aprendi muito. Do grupo de seis arquitetos, sou o único que sobrou. Estou com 89 anos. (VEIGA, 2014)

A proposta do carioca era trabalhar o anteprojeto na sua cidade natal e os arquitetos baseados em São Paulo, desenvolverem o projeto executivo e detalhamentos dos edifícios. (LEMOS, 2014 p. 90)

Trabalhou-se dia e noite desenhando, detalhando e calculando os prédios esboçados por Oscar em seu escritório do Rio de Janeiro. Éramos permanentemente açulados por Ciccillo Matarazzo, o infatigável presidente da Comissão do Quarto Centenário de São Paulo, que tinha somente cerca de um ano e meio para começar e terminar as obras programadas dos pavilhões de exposições. Isso me faz lembrar Juscelino Construindo Brasília a toque de caixa, sendo auxiliado pelo mesmo arquiteto: Oscar, o homem mais calmo do mundo. (LEMOS, 2013 p. 279)

E assim foi feito, um trabalho frenético de projeto e obra, conforme conta o professor:

[...] o projeto não enfrentou grandes obstáculos, além da sua própria grandiosidade – seis edificações, entre elas a gigantesca marquise, mais os três lagos artificiais, as ruas, os gramados e jardins. Dinheiro e vontade de fazer havia, o problema era o prazo. (CAVERSAN, 2003)

Carlos Lemos continuou sua amizade com Oscar Niemeyer até o fim da vida do carioca. Em outra entrevista, o paulista conta sobre o relacionamento pessoal que construíram:

E como era o trato com o Oscar Niemeyer?

Era ótimo! Fomos muito amigos e aprendi demais com ele, mas minha arquitetura é mais empírica. Até escrevi sobre isso em um livrinho. Chama-se Viagem pela Carne – o título faz alusão a um verso do Carlos Drummond de Andrade. Nesse livro eu conto como fui para o escritório do Oscar no meio do projeto do Copan, quando ele foi morar definitivamente em Brasília. Ele me passou o comando por meio de uma procuração e quando assinamos o contrato me presenteou com um autorretrato original do Le Corbusier, que está até hoje em minha casa. A última vez que nos falamos foi por telefone e ele me disse: “Carlos, a velhice é uma merda”. (LEMONS, 2016)

4.3. O programa de necessidades

A não existência de um programa de necessidades foi um aspecto recorrente nos trabalhos de Oscar Niemeyer, recaindo sobre o arquiteto a definição do mesmo e ele apreciava essa responsabilidade, pois lhe permitia maior controle sobre o projeto e maior liberdade para criar. “Niemeyer sempre afirmou que cabe ao arquiteto a total definição do programa.” (OHTAKE, 2007 p. 92)

Simone Gonçalves (2010) aponta que as proposições programáticas, no trabalho de Oscar Niemeyer, surgiram já em Pampulha. Essas oportunidades de definir o programa de necessidades ampliavam a autonomia de criação da volumetria do edifício. Além disso, a autora destaca que na maior parte das ocasiões em que a encomenda apareceu sem programa, ou com programa débil, o motivo eram necessidades políticas com prazos diminutos.

Há décadas, Oscar Niemeyer depara-se com políticas superficiais e prazos exíguos que possibilitam a recorrência da aplicação de um método que privilegia a proposição formal. Já na Pampulha (1940), o arquiteto tem a oportunidade de projetar com grande autonomia plástica e programática. (GONÇALVES, 2010 p. 24)

Segundo Comas, o próprio Niemeyer teria sugerido “a implantação de um conjunto de repouso e lazer na Pampulha ao governador” (COMAS, 2002, p.212 apud GONÇALVES, 2010 p.24)

O afastamento do contexto urbano da cidade de Belo Horizonte, associado a um suposto afrouxamento do programa (o jogo, o esporte, a dança e a oração) permite que Niemeyer opere com plena autonomia as formas dos edifícios e suas relações entre si e com a paisagem. (QUEIROZ, 2007 p. 142)

Oscar Niemeyer tornou-se tão familiarizado com a dinâmica que se sentia confortável em intervir, quando julgava oportuno, alterando a solicitação inicial.

Às vezes, não raro acontece, o programa proposto é desatualizado e nele tento interferir. Foi o que aconteceu por exemplo, com o Centro Musical (1968), cujo programa elaborei com toda a liberdade, criando uma grande praça coberta com três auditórios e o público entre eles a circular. Uma solução discutível, mas sem dúvida diferente e inovadora. Na universidade de Constantine (1968) também me foi possível atuar nesse sentido, recusando a solução apresentada, cujo programa desatualizado previa um edifício para cada faculdade. E projetei dois grandes blocos de ensino, [...]. (NIEMEYER, 1986 p. 72)

Como me sentia à vontade para explicar esse projeto! Antes a Universidade previa 23 edifícios, ocupando demasiadamente o terreno. Construímos apenas seis. Para criar uma faculdade, bastava estabelecer horários e currículos, e começar as aulas utilizando os Edifícios de Classes e de Ciências. E o terreno livre e a praça magna, belíssima, aberta para a cidade. (NIEMEYER, 2002 p. 86)

“E incluímos no programa do Museu (*Nacional de Brasília, 1999*) uma escola de Arte, que servirá como iniciação da juventude nos segredos da criação artística. Programa que nos levou a criar fora do Museu, já na praça, uma área rebaixada e protegida, onde as crianças poderão exibir espontaneamente o talento que nelas existe, sem a intervenção de um ensino limitador.” (NIEMEYER, 2000 p. 89)

Entretanto, trabalhar com essa extrema liberdade, poderia ter gerado um hábito que liberou espaço para ser criticado, inclusive sobre seu vocabulário formal e propostas volumétricas resultantes nos projetos:

O perigo com Niemeyer, é que, frequentemente, dir-se-ia que ele esquece a importância do programa em função da liberdade do partido e dá preferência a uma forma gratuita, uma grande curva no perfil espetacular do conjunto. (PEDROSA, 1981) apud (PEREIRA, 1997 p. 107)

[...]. Mas em Niemeyer essas *formas-tipo* não estarão necessariamente vinculadas ao programa contido dentro delas. Essas formas são interpretadas como soluções adaptáveis aos mais diversos programas. (QUEIROZ, 2007 p. 99)

Niemeyer elabora um ritual consciente, orientado por um raciocínio que condiciona tanto o programa à forma quanto à forma ao programa. (QUEIROZ, 2007 p. 222)

[...] Niemeyer emprega um método que consiste na aplicação de um número limitado de estratégias compositivas e elementos de composição a todos os tipos de programas. (MAHFUZ, 2002)

Por outro lado, as mesmas condições ofereceram ao arquiteto o campo necessário para expressar com maestria sua arte, conforme salientado pela pesquisadora Simone Gonçalves (2016), quando analisou as diversas fases do arquiteto:

Uma das interpretações mais visíveis é a de que, nos projetos estudados, foi concedida a Oscar Niemeyer uma grande liberdade de atuação em relação ao programa e que tal liberdade, sem dúvida, lhe permitiu explorar o próprio repertório com maior controle. A investigação realizada sugere novas hipóteses sobre seus procedimentos

projetuais, a construção do repertório das obras de Oscar Niemeyer e aponta para sua adequada competência na proposição de formas arquitetônicas que configuram programas, diante da inexistência de um programa consistentemente desenhado. A genialidade de Oscar Niemeyer provavelmente também se reveste dessa capacidade. (GONÇALVES, 2016 p. 130)

A criação dos edifícios do Parque, não fugiu da rotina de falta de definições precisas a respeito do uso, a equipe trabalhou com um programa de necessidades frágil e prazo reduzidíssimo. Oscar Niemeyer foi convidado em janeiro de 1952 para prédios que deveriam estar prontos em 1954. Carlos Lemos relata certo desconforto inicial do carioca, gerado pelo programa de necessidades inconsistente. Aparentemente, o anseio primordial a ser atendido era o de exprimir, através dos prédios, a pujança paulista.

As Chamadas terras devolutas do Ibirapuera, não possuíam nem divisas precisas, e ali a comissão havia previsto instalar uma grande exposição comemorativa [...]. No entanto, não havia um programa de necessidades bem definido: alguns edifícios para exposições, um teatro, um local para atividades literárias, um restaurante. Isso fez com que Oscar Niemeyer titubeasse de início. (LEMOS, 2014)

Niemeyer de início, tinha nas mãos uma lista de edifícios programados pela comissão. Três ou quatro para sediar exposições temáticas, além de temas culturais como história da cidade, [...]. Até um teatro e um grande auditório foram imaginados. (LEMOS, 2013 p. 279)

"Foi um exercício de criatividade, porque não sabíamos direito para que serviriam os prédios que estávamos erguendo, de que maneira eles seriam ocupados, por quantas pessoas etc. Haveria a feira internacional do 4º Centenário, mas e depois? O Cicilo só dizia que queria algo grande, monumental. Assim, o prédio da Bienal acabou ficando, em largura e extensão, maior que a rua Barão de Itapetininga", afirma Lemos." (CAVERSAN, 2003)

No entanto, nem tudo deu certo, a começar pela data de inauguração. Pela lógica, o quarto centenário deveria ser comemorado na data de fundação da cidade, ou seja, 25 de janeiro de 1954, prazo apertadíssimo. Outra opção seria o dia em 9 de julho, data comemorada pelos paulistas em homenagem a Revolução Constitucionalista organizada em 1932. Porém, ocorreu somente em 21 de agosto daquele ano.

Contudo, a maior imprecisão não está atrelada à data de abertura do parque, mas sim à supressão de edifícios permanentes, o restaurante e o auditório foram renegados, causando a revolta dos arquitetos, exprimida em texto na revista "Módulo" de 1955.

4.4. Os projetos

4.4.1. Interferências

O primeiro projeto amplamente divulgado foi o caderno intitulado “Anteprojeto da exposição do IV centenário de São Paulo” (NIEMEYER, et al., 1952), as ideias foram apresentadas em outubro de 1952. Entretanto, uma pesquisa no Arquivo Histórico Municipal Washington Luís apresentou outros desenhos para a implantação do conjunto edificado no parque. São propostas anteriores ao citado caderno.

Se este anteprojeto foi publicado em outubro de 1952, sabe-se que ele foi apresentado à prefeitura anteriormente ao dia 17 de junho daquele ano, data de um documento assinado por Francisco Beck (diretor de Arquitetura) e Augusto Lindenberg (diretor do serviço de obras) no qual este o analisa minuciosamente (FIGUEIREDO, 2020 p. 10)

A avaliação elaborada pelos funcionários da prefeitura resultou numa implantação datada em 30 de maio de 1952. Classifica-se aqui o ato como uma ousadia sem ética profissional, pois Augusto Lindenberg aponta supostas incoerências no projeto da equipe e sente-se apto a propor uma alternativa. A ambição do diretor de obras da prefeitura da cidade é descrita abaixo.

No entorno viário, notam-se a rotatória existente à época, quatro de suas radiais e parte da rotatória maior. A cabeceira da futura avenida Vinte e três de maio se sobrepõe ao viário real. A extensão da avenida Brasil, atual avenida Pedro Álvares Cabral, cruza por cima todo o sistema e aparta do parque o prédio do Palácio da Agricultura, atual MAC USP, que já apresenta o perímetro semelhante ao construído.

Figura 4-12 – Capa do Anteprojeto da exposição do IV centenário de São Paulo – Fonte: Acervo da FAU-USP

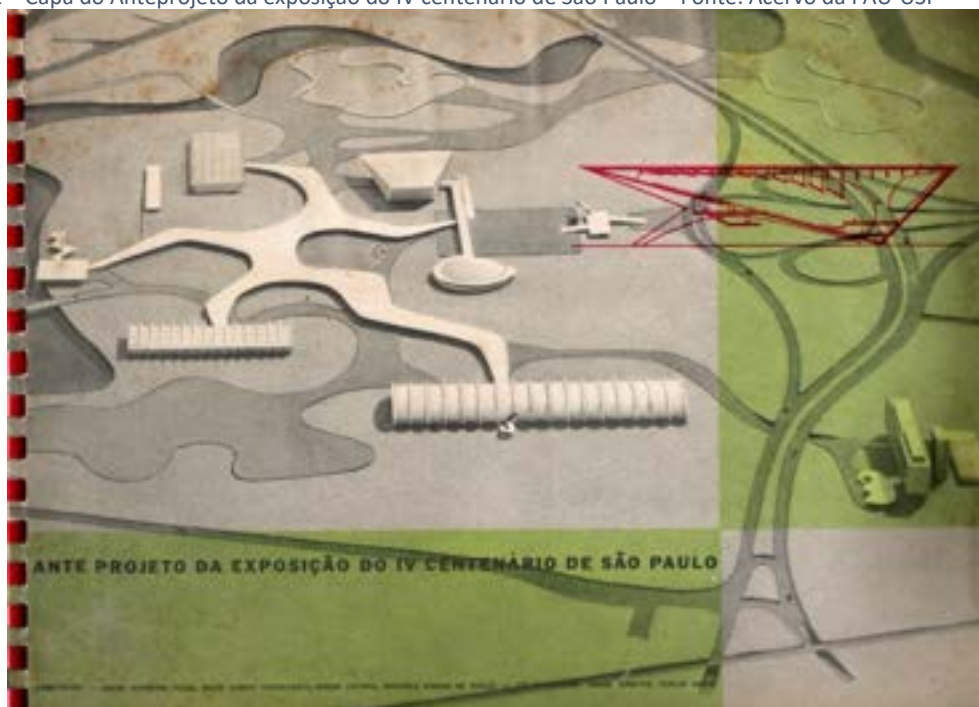


Figura 4-13 – Inserção da rotatória existente na foto aérea – Fonte: Implantação – desenho do AHMWL Foto aérea - (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019)



Figura 4-14 – Implantação de 30 maio de 1952 – Desenho nosso sobre a foto aérea de 1940 – Fontes: Implantação desenho do AHMWL, Foto aérea - (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019)



Para acessar o parque, existe uma derivação da avenida Pedro Álvares Cabral, à direita de quem vem dos bairros Jardins da Companhia City. A plataforma elevada de acesso está desenhada como entrada principal do lugar e, curiosamente, apresenta uma extensão sobre o sistema viário ligando-se ao gramado do balão de retorno da avenida Vinte e três de maio.

Assim como o prédio da agricultura, já existe definido o círculo do planetário e a passarela que liga a cúpula ao auditório de formato trapezoidal, apreende-se também as futuras rampas e escadas deste grupo de edifícios. O conjunto está posicionado de maneira que o centro longitudinal da passarela está alinhado com o obelisco.

Mais adiante, próximo ao lago aparece um prédio curvo dotado de um cilindro, o restaurante.

Do lado direito do grupo da gleba aparece o lago, com dimensões robustas e grande presença no sítio, contorna o perímetro do lote e adentra a área central do terreno. Na face voltada para a atual avenida República do Líbano aparece o trecho de terrenos particulares que ceifam a plenitude do Parque.

Ao lado esquerdo da entrada estão os pavilhões de exposições, três edifícios retangulares com dimensões distintas, interligados por uma marquise tímida, imaginada com seguimentos de retas, angulados entre si.

Segundo Rolando Figueiredo (2020 p. 11), o relatório de análise produzido, “Considerações acerca do anteprojeto”, é iniciado com elogios ao trabalho, porém, logo são expostos diversos apontamentos críticos destrutivos de caráter técnico como, por exemplo, a inobservância da topografia existente e a variedade de tipos de fundações que um conjunto espraiado necessitaria, devido aos diferentes tipos de solo do terreno. Isso poderia onerar demais a construção. O custo da construção é um argumento que também aparece quando Lindenberg avalia o conjunto do teatro, planetário e passarela de conexão. De mesma maneira, o tempo de execução torna-se recurso para questionar as intenções dos arquitetos.

O documento também possui observações de caráter subjetivo, como a intenção de alterar a forma do prédio do restaurante a fim de proporcionar maior vista para o lago, “sua configuração quadrada não corresponde bem à vantagem panorâmica, que uma configuração mais adequada possa oferecer” (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1952)

A pesquisa de Figueiredo (2020 p. 12) trouxe à luz mais dois pontos importantes sobre o desenvolvimento do processo. Primeiramente, o desejo de funcionários municipais de quitar parcialmente o valor do anteprojeto, visto que ele não fora aprovado integralmente; e como segundo ponto, a carta de resposta dos arquitetos, datada em 2 de julho de 1952, endereça à Ciccillo Matarazzo e assinada por Hélio Uchoa Cavalcanti, Oscar Niemeyer, Zenon Lotufo e Eduardo Kneese de Mello, documento que permaneceu esquecido no arquivo municipal por mais de cinquenta anos.

Nesse registro, os autores esclarecem que não receberam um levantamento planialtimétrico do terreno, por isso trabalharam às escuras, mas que já incorporaram as curvas de níveis ao novo desenho. O que resultou numa nova distribuição dos prédios, apesar do levantamento ainda estar incompleto, ignorando os níveis onde previram o Palácio da Agricultura, o Palácio das Indústrias e o restaurante.

Ao elaborarmos o anteprojeto da Exposição do IV Centenário, não tínhamos em nosso poder o nivelamento do local. A planta que nos fora fornecida era imprecisa, não permitindo uma ideia exata da topografia. A própria planta ontem entregue pelo Serviço de Engenharia não está completa, não se estendendo até as zonas do Museu Industrial, Secretaria da Agricultura e Restaurante, este último a ser construído no lado posto do córrego.

Por essa razão verificou-se agora – depois de iniciados os serviços de topografia – a necessidade de alterar a posição de alguns blocos, de forma a evitar aterros e cortes sempre onerosos. A nova planta que atende ao máximo a disposição da anterior, adapta os diversos edifícios às curvas de nível, garantindo assim construções simples e práticas. [...]

A própria marquise que liga os diversos edifícios, se desenvolve sem maiores dificuldades, uma vez que os caminhos que à protege terão que ser nivelados em diversos pontos, inclusive próximo ao restaurante onde formará conjunto com uma ponte.” (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1952)

O Arquivo Municipal contém uma prancha com as propostas sobrepostas, em vermelho o desenho dos arquitetos e em azul o desenho do engenheiro da prefeitura.

Figura 4-15 – Implantações sobrepostas – Augusto Lindenberg Fonte: (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1952)



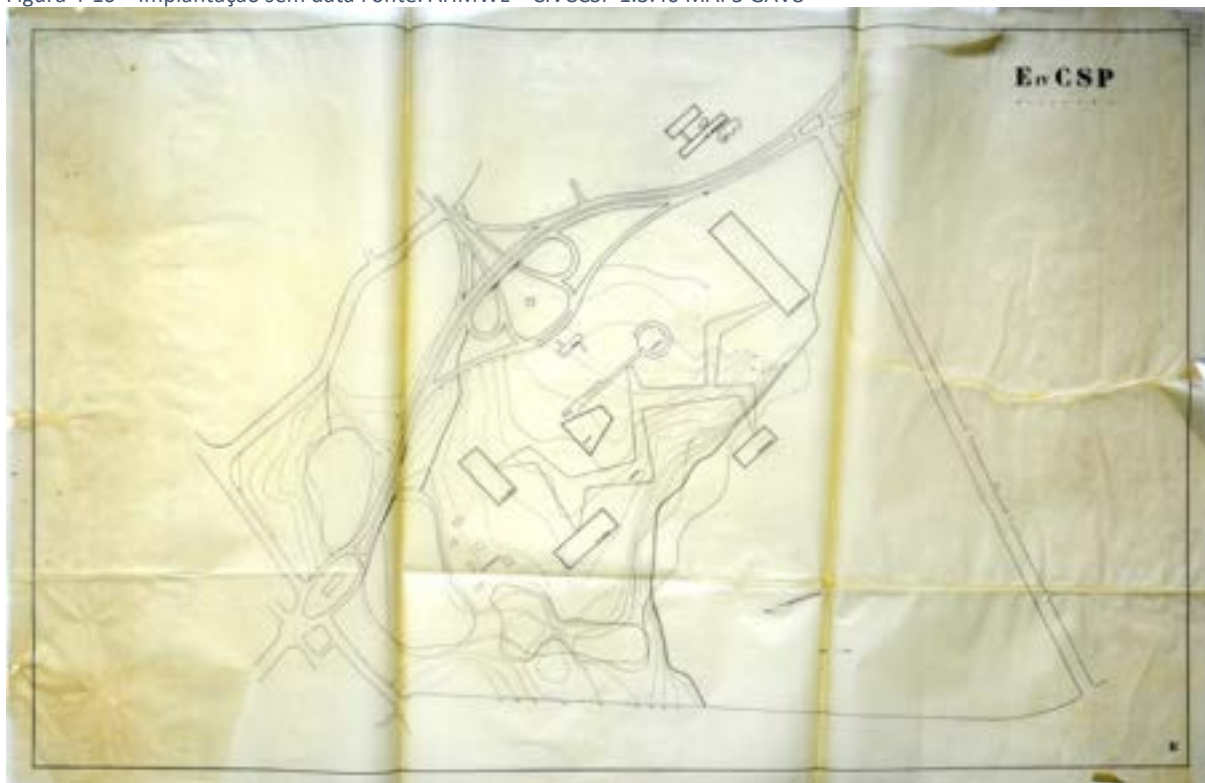
O acervo municipal possui outra implantação, porém sem data, cuja distribuição dos prédios se assemelha à proposta final dos arquitetos, porém, o restaurante não tem a planta quadrada e a marquise é muito diferente da definitiva, as curvas são rígidas se distanciando da graciosidade desenhada por Oscar Niemeyer. Seria mais uma interferência de Augusto Lindenberg? Esta pesquisa não encontrou o autor do desenho.

Nesta versão, o viário primitivo não aparece e o proposto se diferencia do desenho anterior pela presença da atual praça Armando de Sales Oliveira que contém o monumento às Bandeiras. O estudo considera como área do Parque o terreno da Invernada dos Bombeiros, onde hoje está o prédio da Assembleia Legislativa do Estado. O lago cruzaria a avenida por baixo concentrando-se na região noroeste do terreno.

Também do lado oposto da avenida, o perímetro do Palácio da Agricultura permanece praticamente inalterado, a barra com seus anexos: a circulação vertical, o prédio baixo e o terraço ameboide.

O acesso novamente é sugerido por uma via derivada da avenida principal. Neste desenho a plataforma de entrada mantém-se no lote do parque, alinhada transversalmente ao obelisco. A chegada acontece pela subida da rampa destra e descida pela canhota que aponta para a passarela de ligação da calota ao teatro trapezoidal. O trio está cercado pelos prédios retangulares de dimensões distintas.

Figura 4-16 – Implantação sem data Fonte: AHMWL – CIVCCSP 1.3.40 MAP5 GAV8



A junção entre todos os edifícios é proposta através da marquise de desenho rígido, apesar das curvas. São segmentos de retas que se conectam por segmentos de círculos, denotando certa dureza e racionalidade, ainda que as linhas possuam ângulos divergentes entre si.

Todo o conjunto se comunica abrigado por uma cobertura extensa. Aqui cabe uma observação a respeito da denominação da cobertura que conecta os pavilhões. Claramente, ao chamá-la de marquise, o grupo de arquitetos estimulou uma alteração semântica do termo, bem como a contribuiu para a adoção da palavra francesa em detrimento da lusitana. Segundo o “Dicionário da Arquitetura Brasileira” marquise quer dizer:

Alpendre em balanço, geralmente sustentado por mãos francesas, que serve para resguardar plataformas de estações, vitrines e mostruários de lojas, calçadas ou passeios etc. Hoje em dia o termo está generalizado no linguajar comum designando praticamente tôdas as espécies de coberturas lateralmente abertas, ao lado dos edifícios. O mesmo que MARQUESA. (CORONA, et al., 2017 p. 315)

MARQUESA – Alpendre, geralmente sustentado por estrutura metálica, que resguarda a plataforma das pequenas estações ferroviárias. Ou laje em balanço em edifícios, logo acima do andar térreo para proteger os pedestres do sol e da chuva. O termo com esse sentido, quase está em desuso, havendo preferência para o galicismo MARQUISE. Pequena construção envidraçada próxima ou anexa a um edifício maior. Canapé muito largo com assento de palhinha. (CORONA, et al., 2017 pp. 314-315)

Figura 4-17 – Implantação sem data – Desenho nosso sobre a foto aérea de 1940 – Fontes: Implantação desenho do AH-MWL, Foto aérea - (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019)



Quando fala do parque, o professor Carlos Lemos refere-se à expansão de sentido da palavra:

O nome equivocado de “marquise” pegou e hoje todo mundo assim denomina o grande espaço coberto a proteger do sol e da chuva o povo que transita daqui para ali em busca de diversão e saber. (LEMOS, 2013 p. 279)

A dita marquise foi traçada de certa maneira que cerca tanto o teatro, quanto o planetário, separando-os para quem observa sob seu abrigo. Assim, esta implantação sugere que a mencionada trinca de prédios, deveria ser apreciado como um conjunto a partir da entrada e individualmente por aqueles visitantes debaixo da marquise.

4.4.2. Primeiro Projeto

Figura 4-18 – Implantação do Anteprojeto – Desenho nosso sobre a foto aérea de 1940 – Fontes: Implantação (NIEMEYER, et al., 1952), Foto aérea - (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019)



No preâmbulo do caderno do anteprojeto, Joaquim Cardozo tece elogios ao criador e à criação.

Sente-se em tudo isto a influência da arquitetura intermediária, como, aliás, já está presente nas últimas obras de Le Corbusier e nessa força imaterial, ao mesmo tempo inventiva e audaciosa, que assinala os trabalhos mais recentes de Oscar Niemeyer e que revela neste arquiteto um estado de tensão creadora permanente e inexgotável.

A Comissão Organizadora do IV Centenário de São Paulo encontra, portanto nesse conjunto arquitetônico a indicação perfeita e adequada, a linguagem ideal para

transmitir, a quantos quiserem sane, a importância ao gráo de desenvolvimento técnico e industrial do grande Estado, através de quatro séculos de existência. (CARDOZO, 1952)

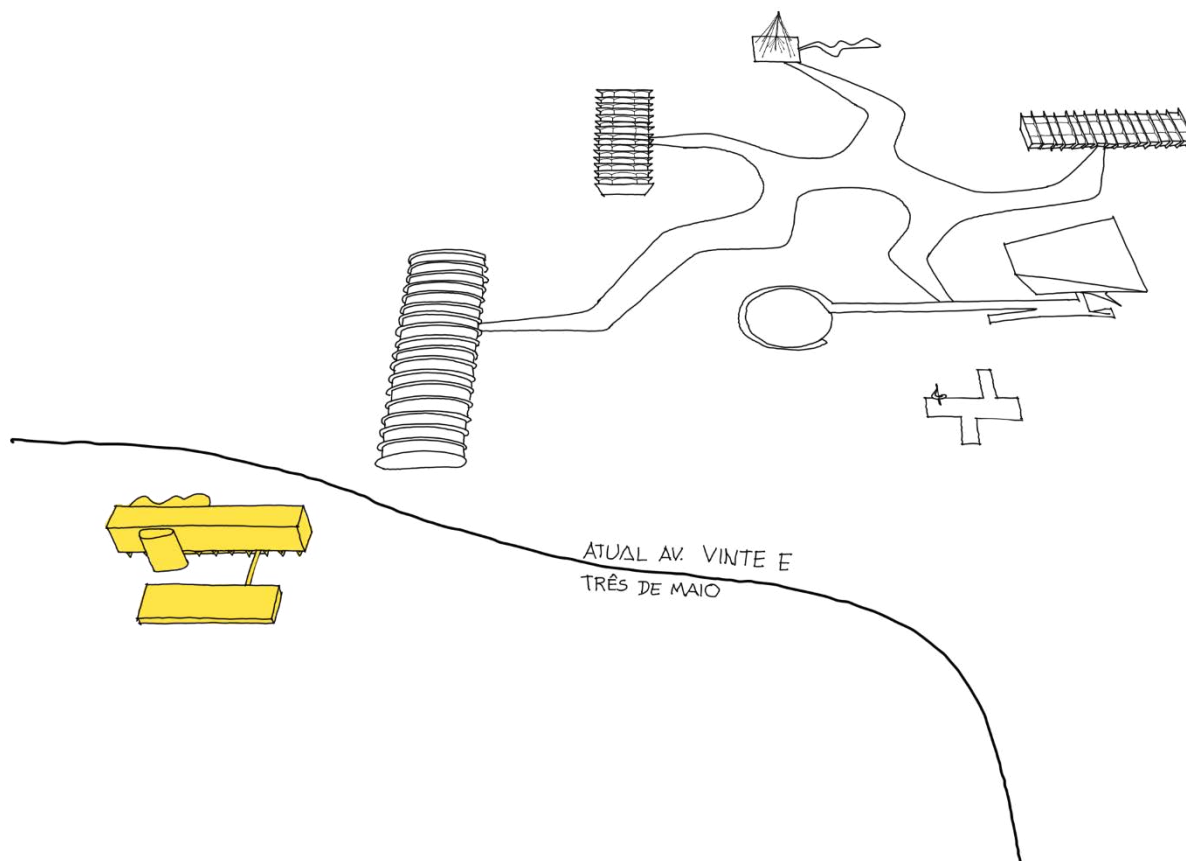
Nesta opção, o sistema viário permanece inalterado em relação à anterior, da mesma forma os lotes particulares na atual avenida República do Líbano. Agora existe um único lago, mais estreito que os predecessores, muito sinuoso com uma porção que se estende por baixo da contemporânea avenida Pedro Álvares Cabral. Logo ao lado, similarmente, um caminho de pedestres expande o proveito do lugar até a atual linha formada pela avenida Mal. Estênio Albuquerque Lima e rua Curitiba, ou seja, o parque chegaria à fronteira do presente complexo esportivo Constâncio Vaz Guimarães. Interessante notar que na página seguinte, com a representação da segunda fase, pós festejos, o desenho expande o parque sobre os lotes particulares lindeiros.

Figura 4-19 – Implantação do Anteprojeto após a festa – Desenho nosso sobre a foto aérea de 1940 – Fontes: Implantação (NIEMEYER, et al., 1952), Foto aérea - (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019)



4.4.2.1. O Palácio da Agricultura

Figura 4-20 – Perspectiva aérea do conjunto, palácio da agricultura em destaque – desenho nosso.



O Palácio da Agricultura é o único prédio que aparece em todas as versões para o parque, o projeto foi desenvolvido por Carlos Lemos¹⁶ e durante o processo o edifício sofreu pequenas alterações na organização do programa de necessidades e no perímetro da laje amebóide do terraço.

O prédio ficou separado do parque pelas avenidas, mas nesta versão do projeto, o contato seria por baixo do sistema viário. O prédio não demonstra alteração significativa em relação às versões precedentes. A edificação seria usada como administração central durante as comemorações tornando-se prédio governamental após a festa.

O palácio da agricultura que foi estudado de acordo com os programas fornecidos, constará de um corpo central onde serão localizadas as Repartições, e dois corpos mais baixos para restaurante, garage, laboratórios, oficinas etc. (NIEMEYER, et al., 1952 p. 1)

¹⁶ Em conversa telefônica, não gravada, ocorrida no início de 2018, o professor afirmou que sua contribuição ao projeto do parque limitou-se a desenvolver o Palácio da Agricultura e, na versão final do projeto, propor a distribuição das curvas de nível pelo terreno, com o objetivo de deixar as soleiras de entrada dos pavilhões no mesmo nível.

Figura 4-21 – Corte esquemático do Palácio da Agricultura com seus usos planejados para o futuro – Desenho nosso. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 18)



Figura 4-22 – Palácio da Agricultura – Corte Transversal – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 17)



Figura 4-23 – Palácio da Agricultura – Planta Pavimento Térreo – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 16)

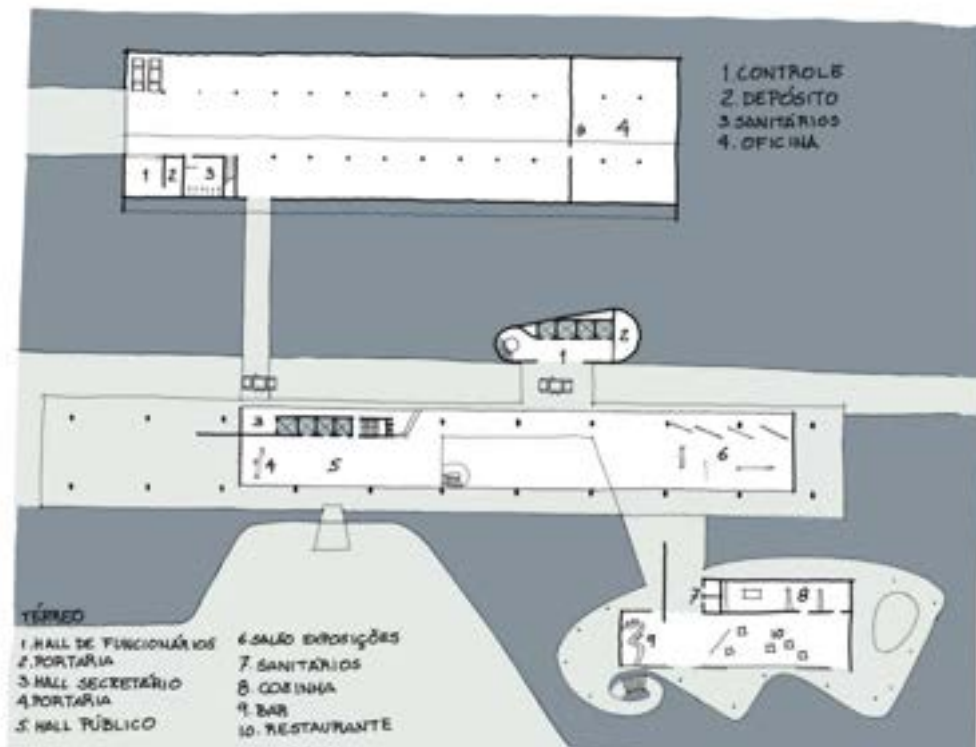


Figura 4-24 – Palácio da Agricultura – Planta Mezanino – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 16)

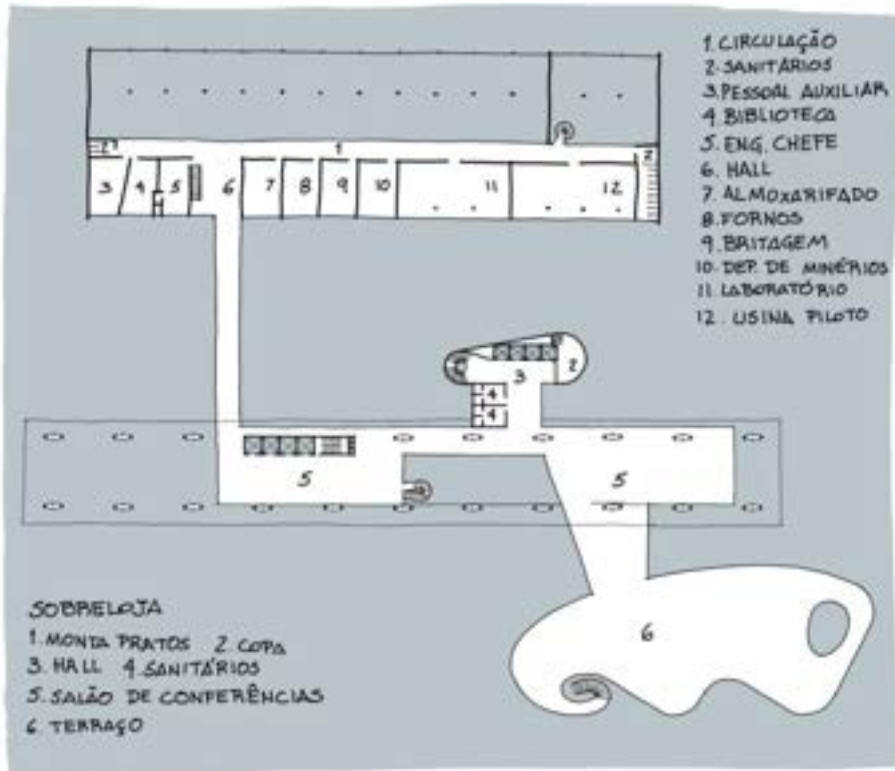


Figura 4-25 – Palácio da Agricultura – Planta Pavimento Tipo – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 16)

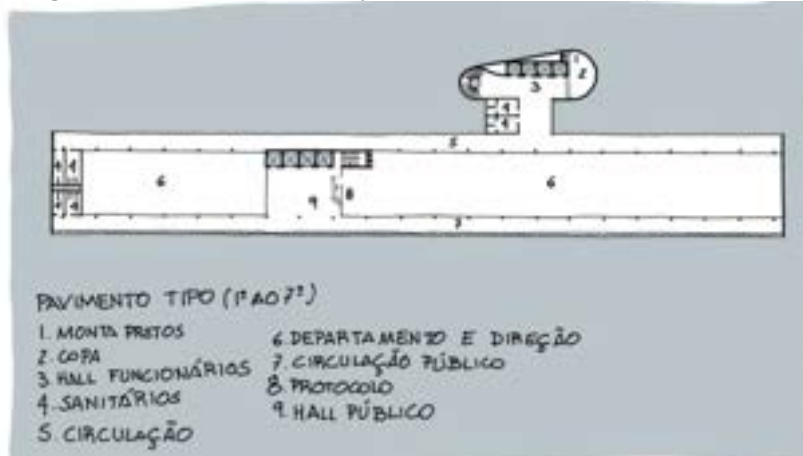
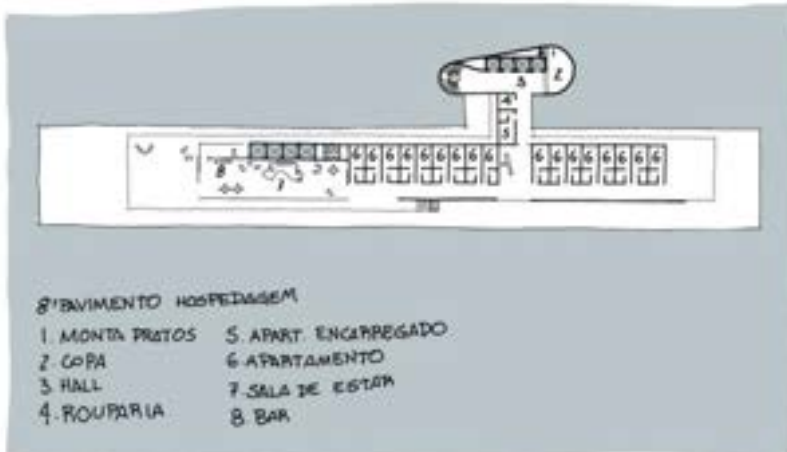


Figura 4-26 – Palácio da Agricultura – Planta Cobertura – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 16)



No Palácio da Agricultura foi utilizada uma gramática corrente na arquitetura nie-meyiana dos anos cinquenta, com robustos pilotis em “V”, lâmina que abriga andares-tipo e placa horizontal contendo o auditório. (CAVALCANTI, 2001)

A descrição do prédio oferecida por Lauro Cavalcanti (2001) é perfeita, exceto que neste caso, a placa horizontal previa um restaurante. Os pilares em “V” são característicos daquela fase produtiva do arquiteto.

Com feição extremamente delgada, o pilar em “V” aparece, pela primeira vez na obra do arquiteto, nas perspectivas para o projeto definitivo do Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York 1938/1939 – realizado em parceria com o arquiteto Lúcio Costa – como apoio da marquise de ligação entre o orquidário e o aquário. (QUEIROZ, 2015 p. 260)

Da mesma maneira, o pilar em “V”, neste caso, dois cilindros metálicos esbeltíssimos, aparecem na marquise do cassino da Pampulha. Na marquise da igreja também há uma dupla de apoios com desenho diferenciado que se aproxima de um “V” cursivo. Todavia, são estruturas de elementos acessórios das construções, o edifício em si não está sobre o suporte incomum. Rodrigo Queiroz (2007) identifica o projeto de Le Corbusier para o Exército da Salvação em Paris como referência para esses pilares.

Figura 4-27 – Perspectiva do pátio interno do pavilhão do Brasil na feira Mundial de Nova Iorque. Fonte: [Pavilhão do Brasil de 1939, em Nova York | teturaarqui.wordpress.com](#)



Figura 4-28 – Fachada da igreja da Pampulha – Manuela Martin Fonte: [Igreja da Pampulha \(Belo Horizonte\) \(II\) | manuela.martin | Flickr](#)



Figura 4-29 – Marquise do Cassino da Pampulha Marcel Gautherot fonte: [Pampulha: Gautherot e Farkas - Instituto Moreira Salles \(ims.com.br\)](http://Pampulha: Gautherot e Farkas - Instituto Moreira Salles (ims.com.br))



Figura 4-30 – Foto do prédio do Exército da Salvação em Paris projetado por Le Corbusier em 1929. Fonte: la-cite-de-refuge-a-paris-02.jpg (3121x2460) (wordpress.com)

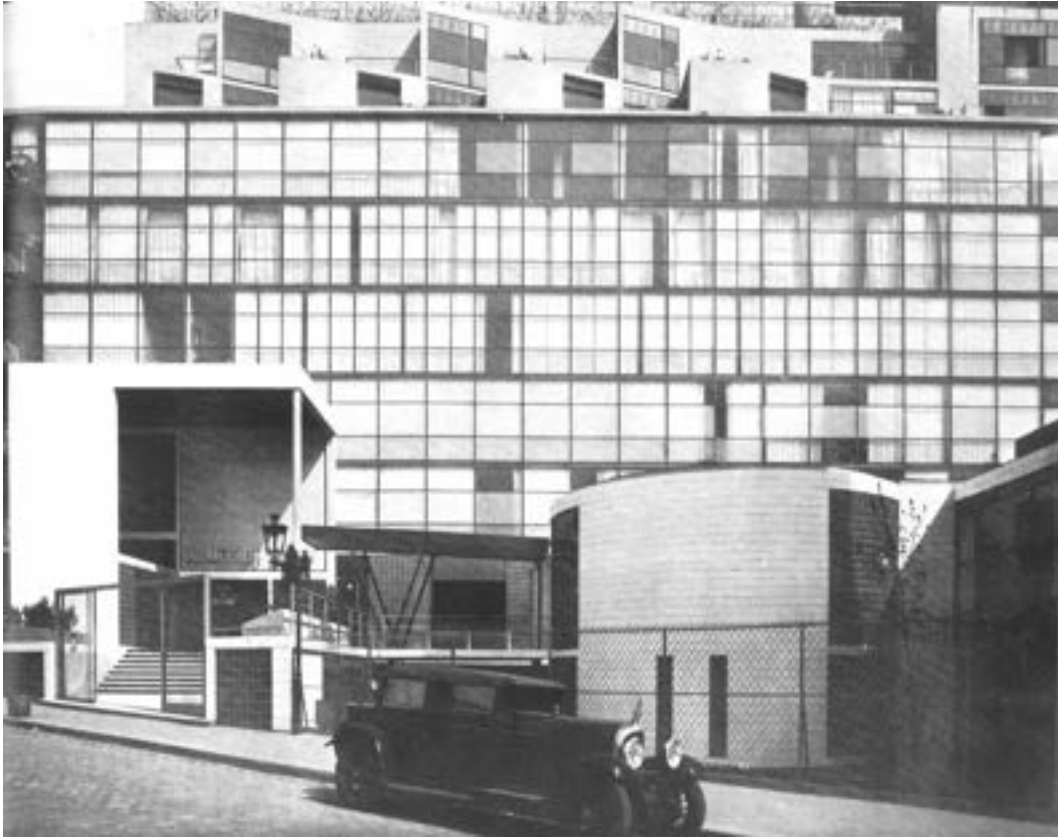
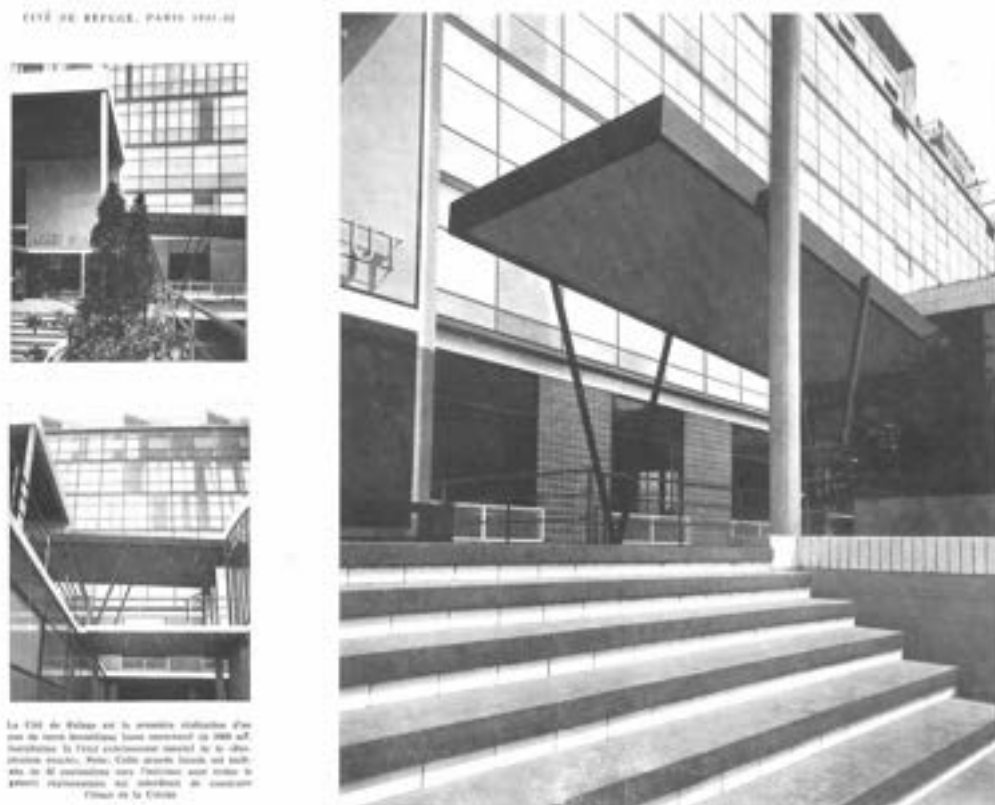


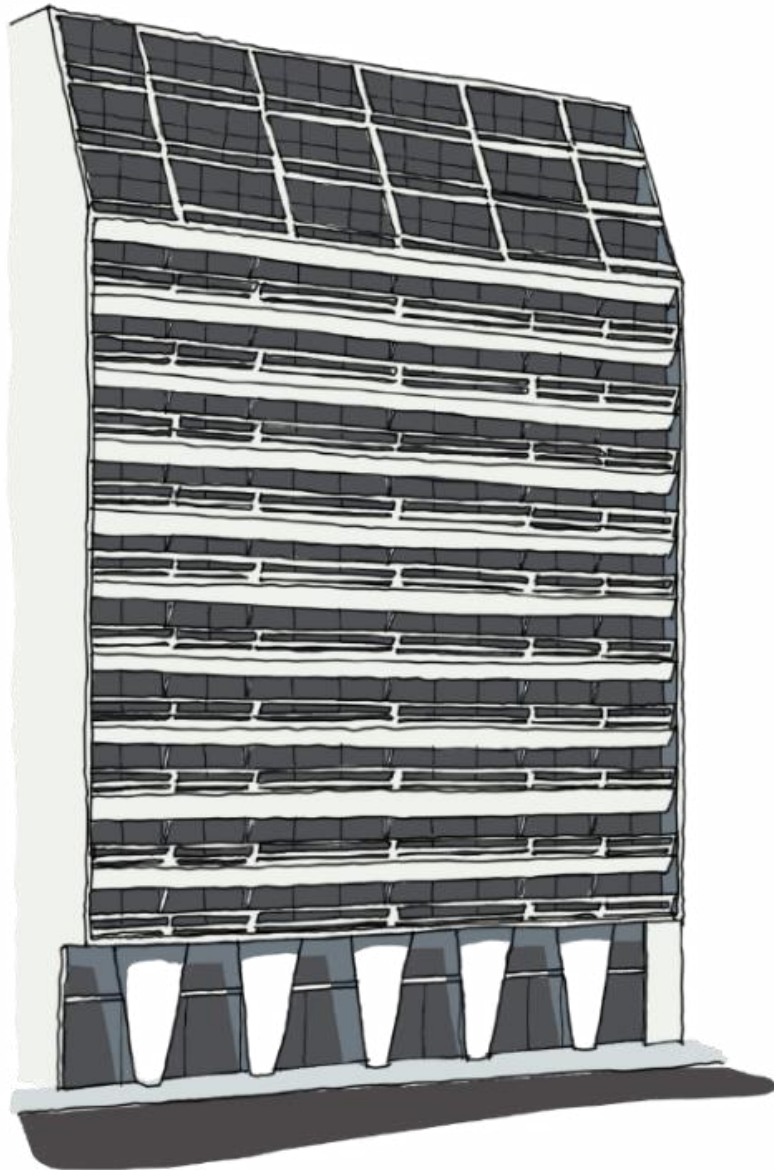
Figura 4-31 – Foto da marquise do prédio do Exército da Salvação em Paris projetado por Le Corbusier em 1929. Fonte: la-cite-de-refuge-a-paris-06.jpg (3121x2460) (wordpress.com)



La Cité de Secours est la première réalisation d'un type de nuclei immobiliers basés sur un seul et même principe: la Cité architecturale basée sur le principe d'un seul et même type de logement avec toutes les commodités nécessaires au développement du logement d'élite de la Cité.

O primeiro êxito dos pilares em “V”, para prédios de grandes proporções, aconteceu no Edifício e Galeria Califórnia (1951). Primitivamente, na Barão de Itapetininga, este prédio teria cinco colunas com formato semelhante a troncos de pirâmides com arestas curvadas. O construído foi finalizado com três grandes “Vs” de 8,5m.

Figura 4-32 – Proposta inicial do Edifício e Galeria Califórnia, vista da rua Barão de Itapetininga. – Desenho nosso. Fonte: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.091/179>



A proposta de pilotis em “Vs” estreou no projeto para o edifício de apartamentos na cidade de veraneio do antigo Imperador.

Foi em 1950, no projeto de um gigantesco prédio de apartamentos perto do hotel Quitandinha em Petrópolis, que surgiu timidamente a ideia dos pilares em forma de “V”.: muito finos e longos e cortados a meio altura pela laje da sobreloja. [...]. Elas tomaram forma realmente no ano seguinte, no Palácio da Agricultura [...] do Ibirapuera[...]. (BRUAND, 1999 p. 153)

Figura 4-33 – Fotomontagens da maquete do edifício Quitandinha (R. Landau) Fonte: <https://www.flickr.com/photos/psychojoanes/235591335/>

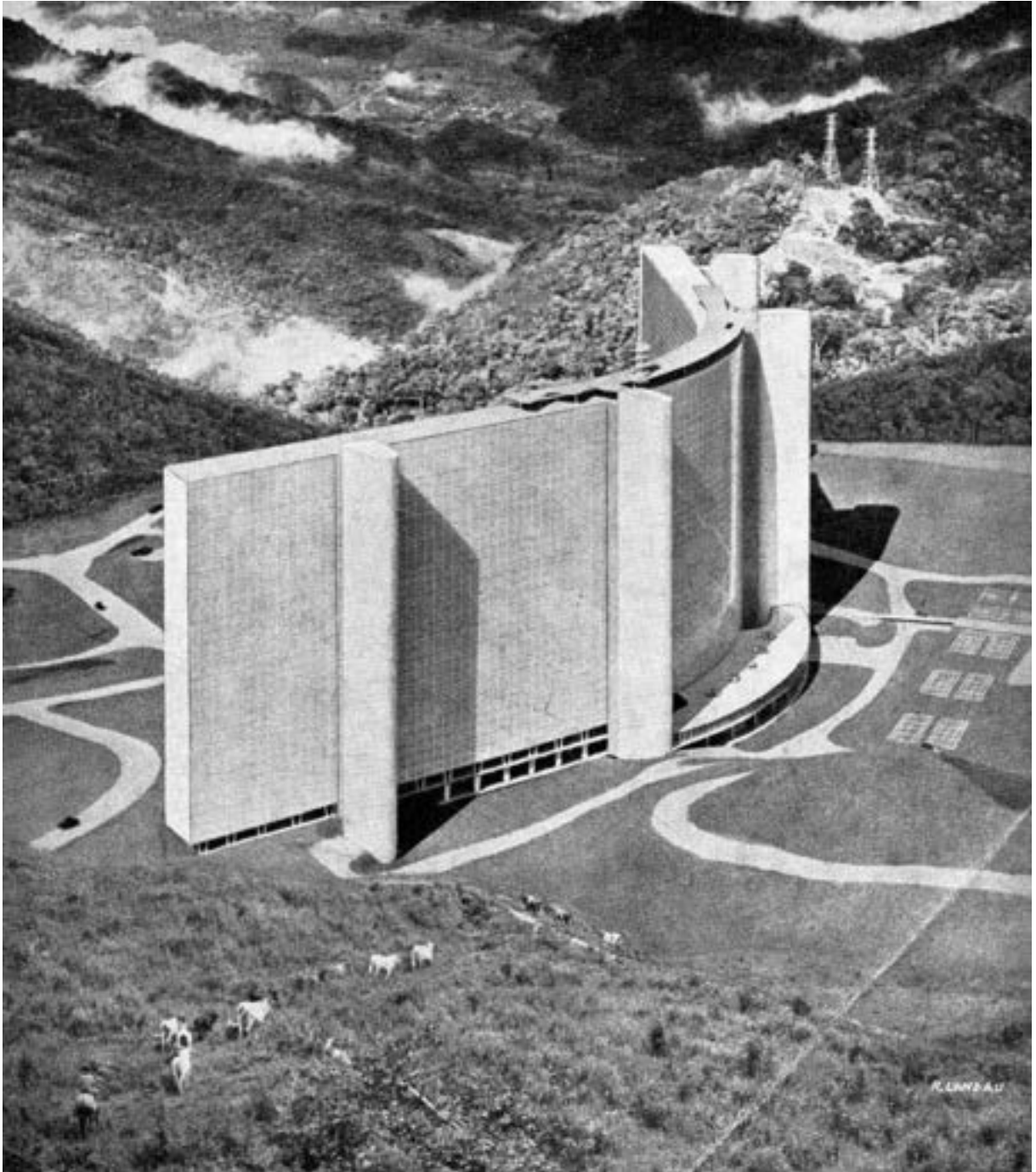
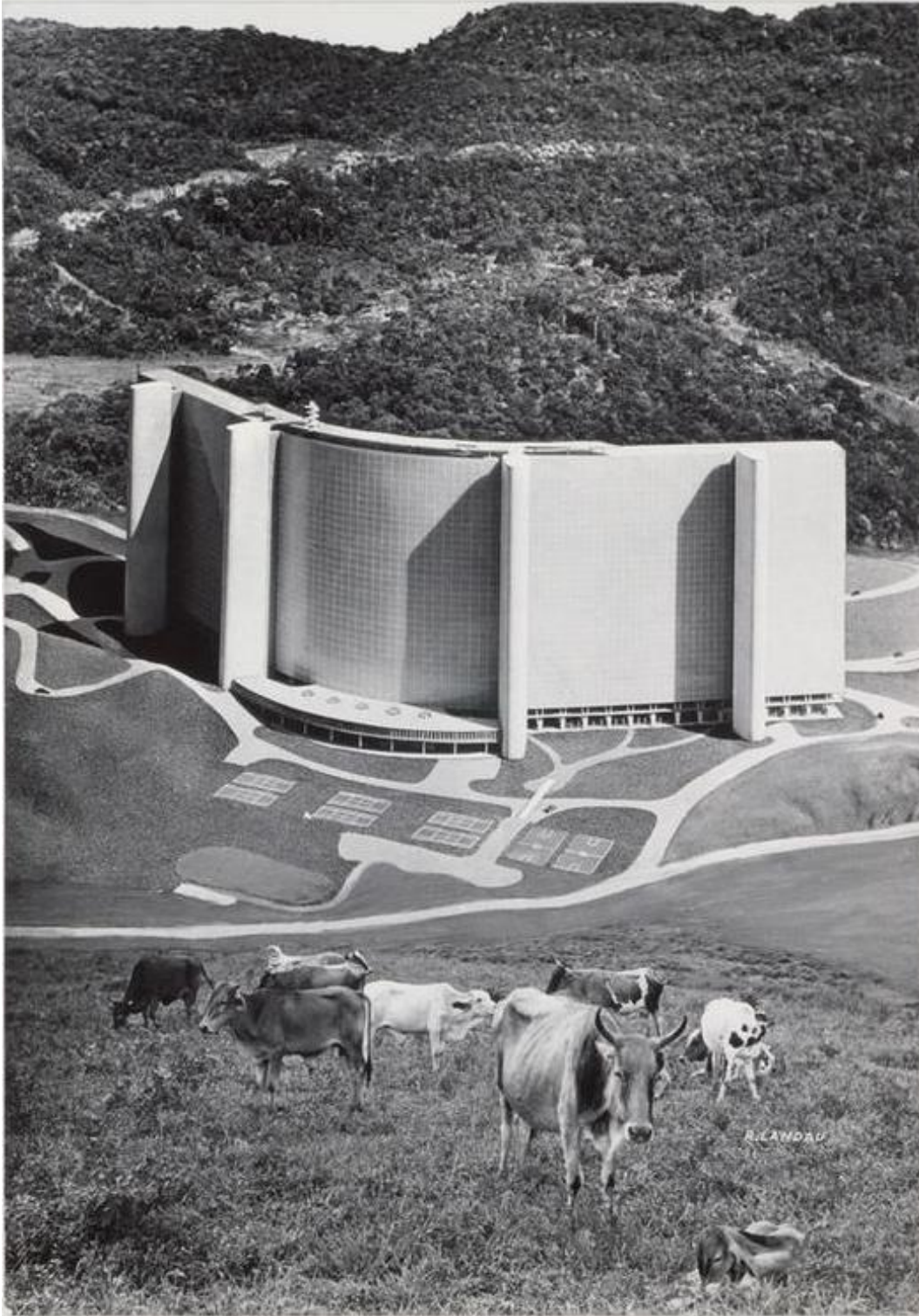
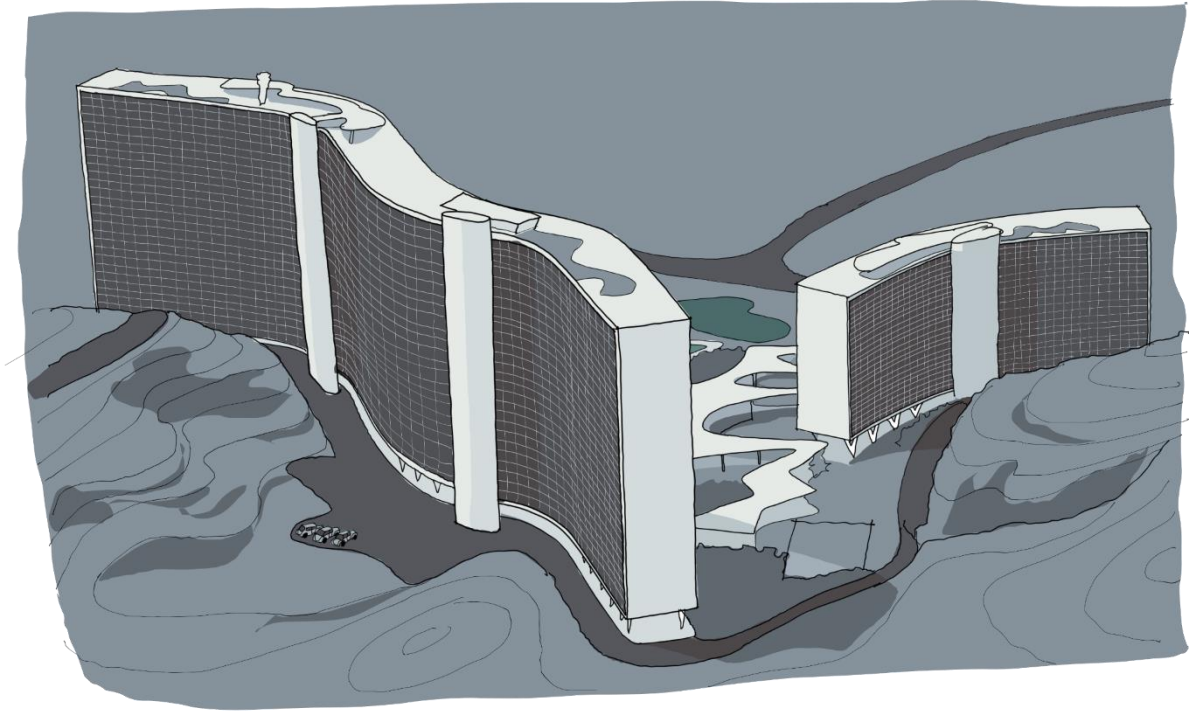


Figura 4-34 – Fotomontagens da maquete do edifício Quitandinha (R. Landau) Fonte: <https://www.flickr.com/photos/psychojoanes/2355913635/>



Houve uma segunda versão para o projeto, o prédio foi baixado e ganhou mais inflexões, aparentemente o número de unidades habitacionais foi mantido com a proposição de outro edifício com menores dimensões. A marquise permaneceu, com novo contorno, e os pilares em “V” também resistiram à revisão do plano.

Figura 4-35 – Edifício Quitandinha, 2º projeto – desenho nosso. Fonte: <http://fundacaooscarniemeyer.com.br/obra/pro050>



No mesmo período, Oscar Niemeyer e Hélio Uchoa Cavalcanti desenharam o Hospital Sul-América, hoje conhecido como Hospital da Lagoa. Os pilotis são praticamente idênticos aos do prédio paulista, a diferença manifesta-se na proporção, pois em São Paulo eles têm a dimensão de dois pavimentos e no Rio de Janeiro apenas do térreo. O conceito estrutural também é distinto, porque, no Ibirapuera, o prédio mais estreito, pede apenas dois eixos estruturais no sentido longitudinal e na construção perto da Lagoa Rodrigo de Freitas, existem três eixos.

Figura 4-36 – Pilares do Palácio da Agricultura 2019 – desenho nosso.

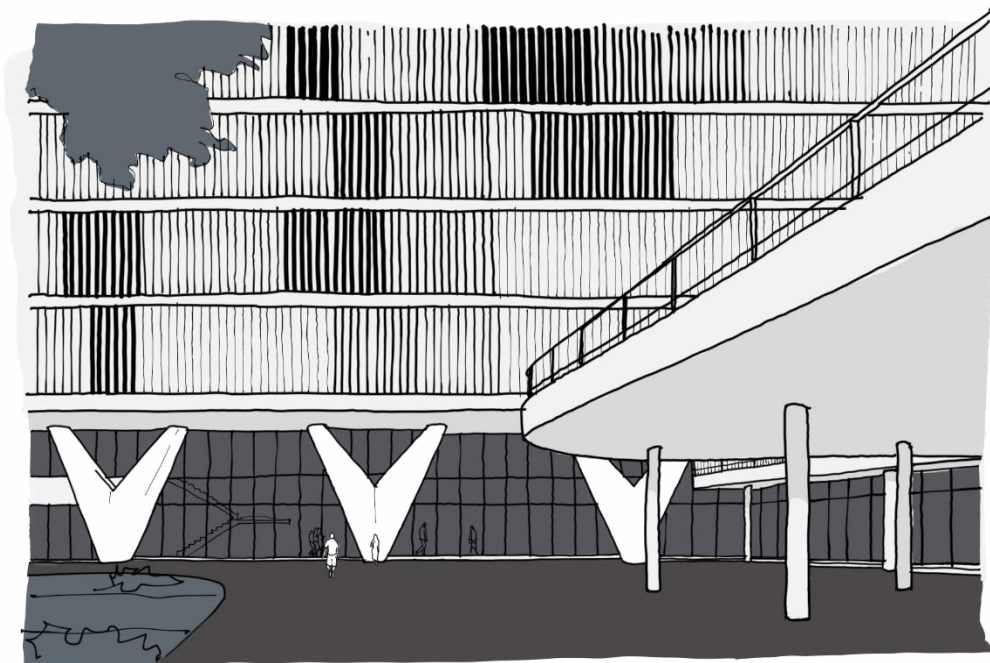


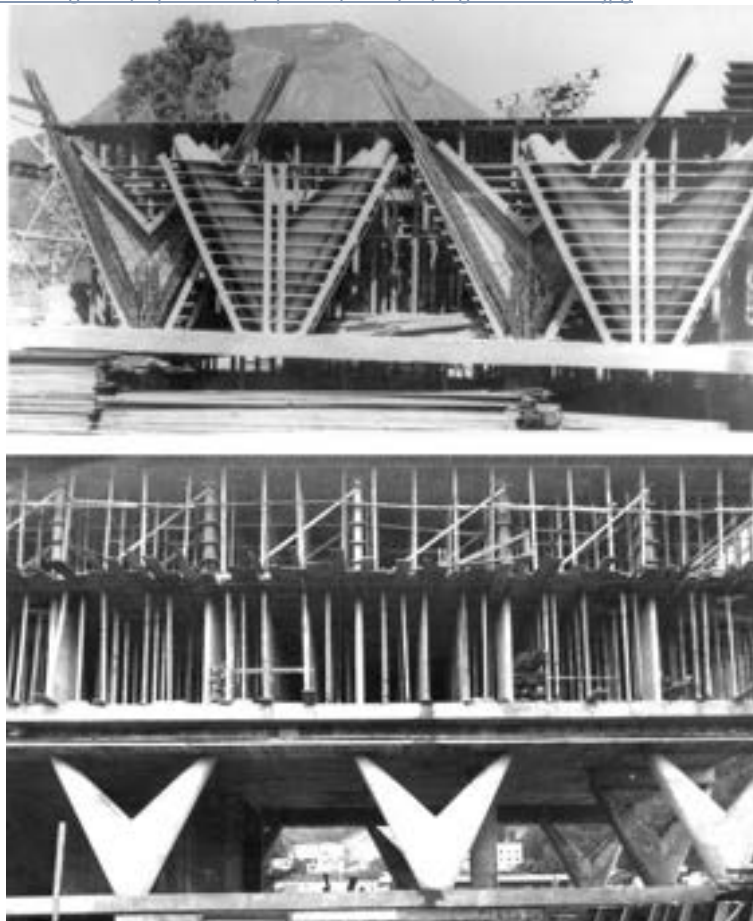
Figura 4-37 – Fotografia do prédio – Manuel Sá. Fonte: https://images.adsttc.com/media/images/5bea/bf55/08a5/e50e/3f00/00b4/large_jpg/Pal%C3%A1cio_da_Agricultura_Museu_de_Arte_Contempor%C3%A2nea_Image_%C2%A9_Manuel_S%C3%A1.jpg?1542111056



Figura 4-38 – Pilares do Hospital da Lagoa 2019 – desenho nosso.



Figura 4-39 – Construção do Hospital da Lagoa, destaque para o trabalho de carpintaria das formas. Fontes: <http://www.portaldgh.saude.gov.br/wp-content/uploads/2017/08/digitalizar00072.jpg>



Posteriormente, em 1955, o arquiteto levou o conceito para Berlim, quando convidado a participar da reurbanização de um bairro, Hansaviertel. A reconstrução foi vinculada à uma exposição internacional, com o lema “A cidade do amanhã”. O evento “se inaugura em julho de 1957, com a participação de mais de quarenta arquitetos de treze países.” (ESKINAZI, et al., 2008)

Os primeiros croquis mostram risco semelhante aos pilotis brasileiros, tanto no formato de proporções esbeltas, quanto no ritmo. O corte do prédio sugere que os “Vs” sustentem uma laje de transição donde partem os pilares da torre sem vínculos com os vértices dos pilotis. A perspectiva mostra uma construção menor, cuja função não é evidenciada pela matéria da revista (NIEMEYER, 1955 pp. 25-33), mas que tem as mesmas características e sistema estrutural do restaurante imaginado para o Ibirapuera.

No projeto para Berlim, Niemeyer utiliza o mesmo partido formal caracterizado pela lâmina estreita de proporção horizontal, sobreposta a apoios em “V”, e o volume de circulação vertical solto, presente em projetos como o Palácio da Agricultura em São Paulo (1951 – atual MAC USP) e o Hospital Sul América no Rio de Janeiro (1952). (QUEIROZ, 2015 p. 221)

Figura 4-40 – Croquis de estudo do prédio. Fonte: (NIEMEYER, 1955 p. 33)

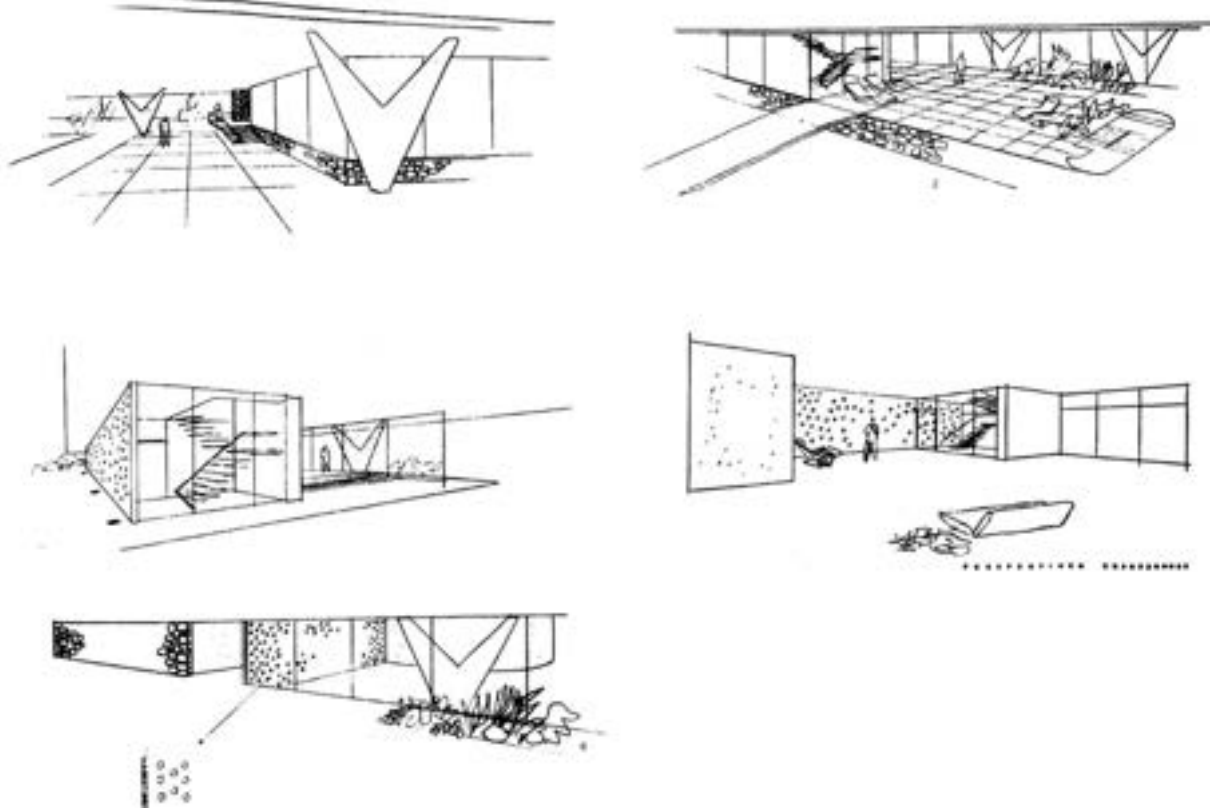


Figura 4-41 – Corte longitudinal. Fonte: (NIEMEYER, 1955 p. 32)

S H 6
OSCAR NIEMEYER, ARQ.

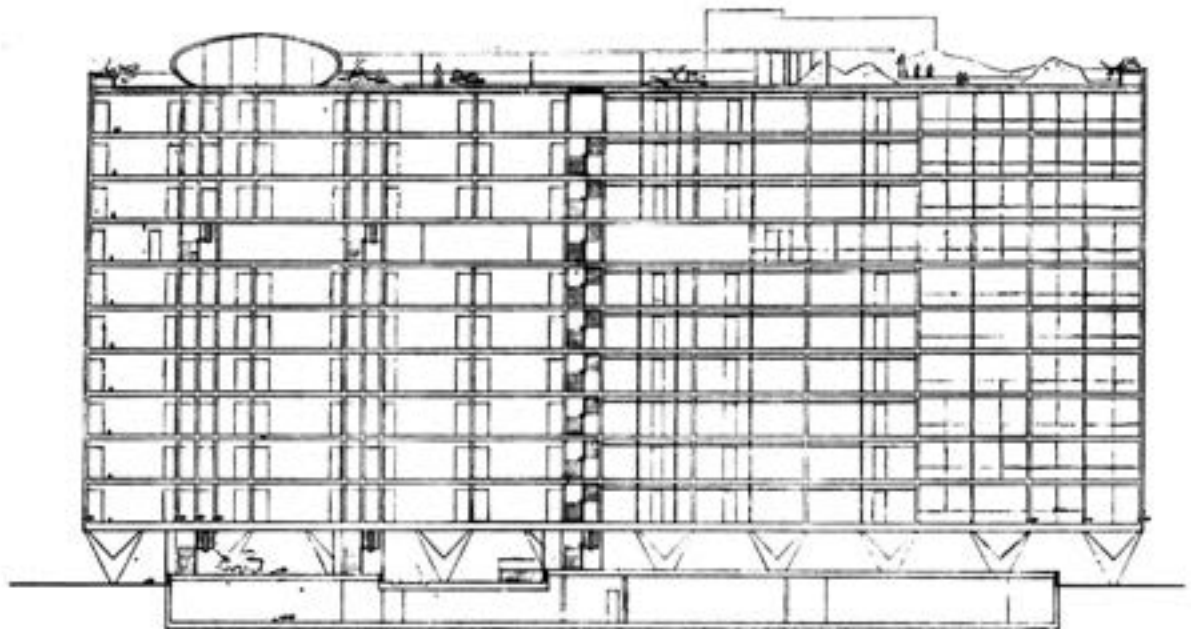


Figura 4-42 – Pilar do edifício construído – desenho nosso. Fonte: <https://midcenturymodernfreak.tumblr.com/image/82392308809>

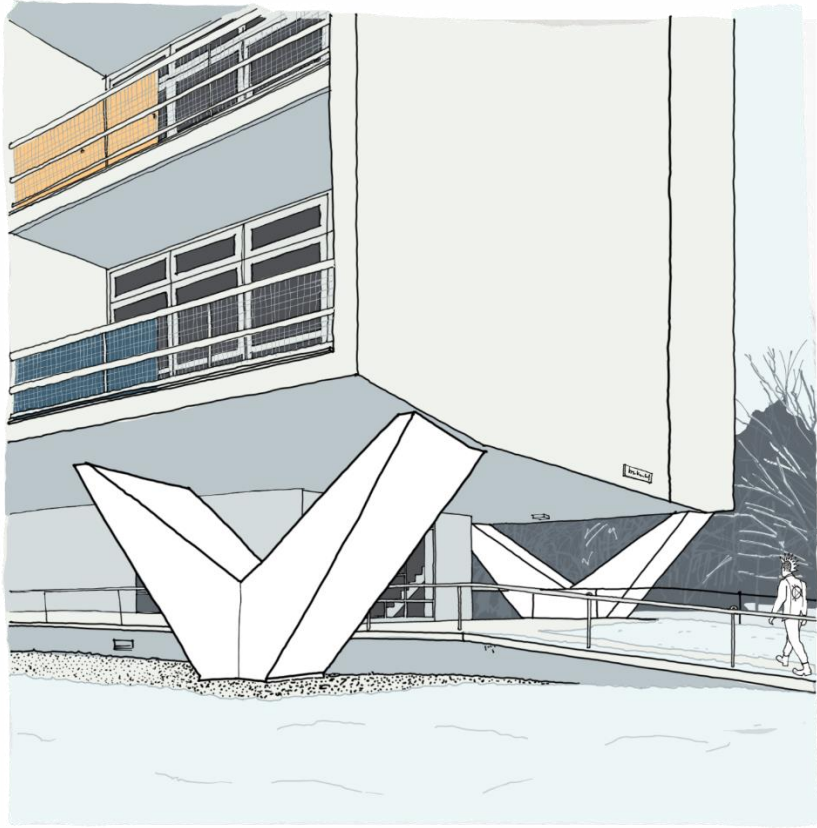


Figura 4-43 – Pilar do edifício construído – desenho nosso.

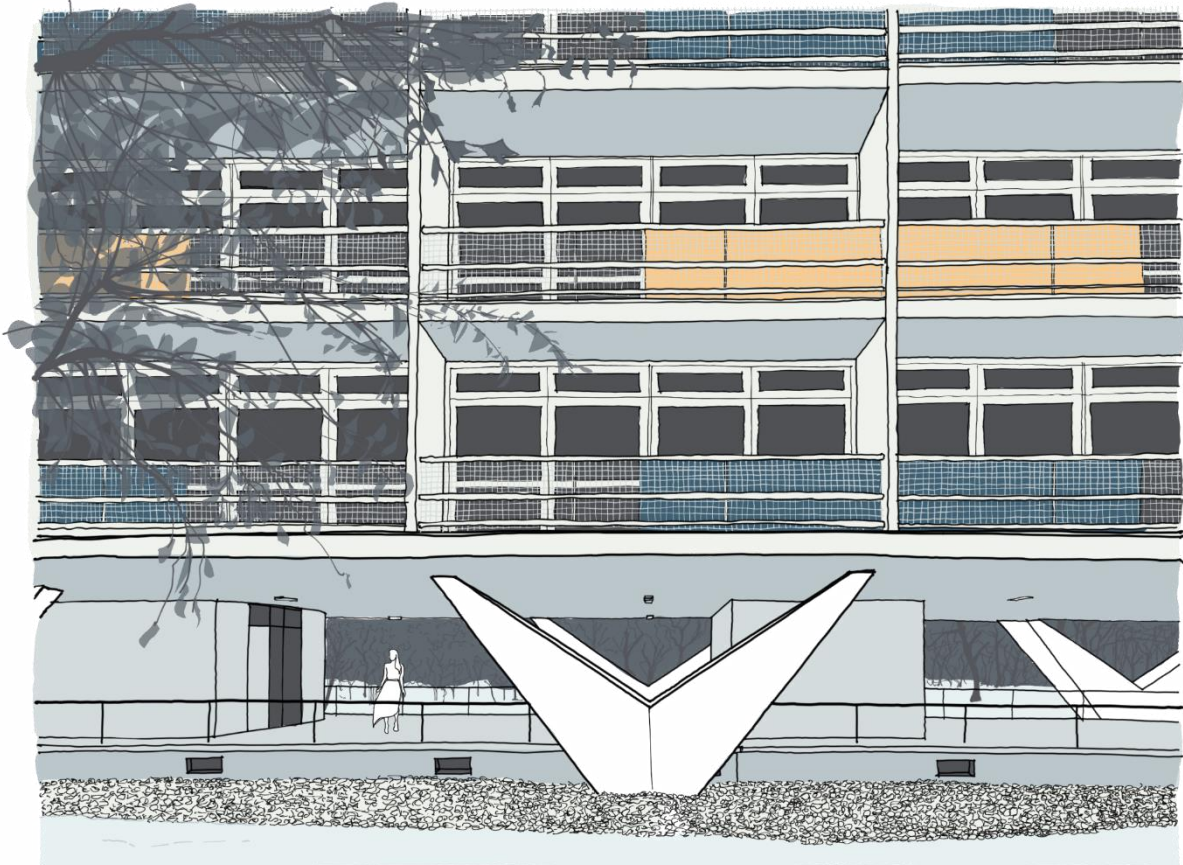


Figura 4-44 – Pilar do edifício construído – Paula Hanser – FONTE: <https://www.paulahanser.com/post/bloco-de-apartamentos-da-interbau-de-oscar-niemeyer-pelas-lentes-de-bahaa-ghoussainy>



“Entretanto, o edifício construído no mesmo terreno obedece a um segundo projeto, substancialmente diferente.” (ESKINAZI, 2008 p. 148) Na versão final subtraíram-se três pavimentos e o prisma

é elevado do solo por “Vs” robustos em seu sentido transversal, tirando toda leveza do risco inicial. A cadência também é outra, em determinada posição os pilotes quase se tocam.

A revista alemã “Bauwelt” publicou em 1959 um texto do arquiteto belga Curt Siegel sobre os apoios do edifício, sob o título “Os suportes em garfo da morada Niemeyer em Berlim”¹⁷ o autor analisa e justifica a alteração que o projeto sofreu como uma necessidade estrutural.

O artigo faz uma comparação entre duas opções de suportes em “V”, notadamente a viabilidade da utilização de um vértice inferior diminuto ou parrudo. Resumidamente, afirma que se as forças atuantes numa edificação fossem apenas verticais e simétricas aos pilares em “V”, o caminho até as fundações seria simples e direto (1). Porém, um edifício está sujeito a forças, provenientes de todas as direções, causando a instabilidades deformadoras do sistema (2). Algumas alternativas podem ser adotadas para contornar a situação. Uma delas é aproveitar a rigidez dos núcleos de circulação vertical, paredes de escadas e caixas de corrida de elevadores, para proporcionar o travamento da estrutura (3). No entanto, para transportar as forças horizontais até o núcleo, necessita-se de uma barra muito rígida no topo dos “Vs”, ou seja, uma laje espessa (4).

Contudo, caso não existam núcleos de circulação vertical no interior da torre, o que não era o caso, torna-se inevitável o enrijecimento da base dos “Vs” (5), além de uma conexão direta com as fundações do prédio.

Lamentavelmente, o autor, a fim de justificar as decisões germânicas, chega ao ponto de afirmar que a proposta de Oscar Niemeyer é puramente estética e baseada na intuição, não podendo ser utilizada construtivamente. O Hospital da Lagoa tem uma laje forte no topo dos pilares (6a), a proposta para Berlim não (6b). O conceito da armadura do Rio de Janeiro é mostrado (6c), assim como o princípio germânico (7).

Aparentemente e infelizmente, o arquiteto bruxelense, autor de livros a respeito da forma de sistemas estruturais da arquitetura moderna, não conhecia o Palácio da Agricultura que, a despeito de ter uma estrutura robusta sobre os “Vs”, possui uma proporção mais elegante do que o desenho de exemplo, cuja viga tem a altura da metade do pilar (6c).

Os suportes atarracados alemães têm parentes cariocas, erigidos em Botafogo na sede da Fundação Getúlio Vargas. No entanto, a versão inicial, datada de 1955, não tinha tais pilares, os apoios, apesar da inclinação na parte interna, eram mais simples, trapezoidais. As torres eram separadas por um largo no nível da rua. O prédio da esquerda seria destinado à fundação e o da direita conteria apartamentos a serem alugados, o negócio garantiria renda à instituição. Delimitando a praça central havia um edifício horizontal que abrigaria o auditório e espaços para exposições. O ponto mais

¹⁷ Versão nossa para: “Die Gabelstützen am Niemeyer-haus in Berlin”

interessante sobre esse volume horizontal está no desenho de seu perímetro em planta, pois é muito semelhante ao contorno do prédio para o Congresso Nacional, edificado anos mais tarde.

Figura 4-45 – desenhos do artigo da revista Bauwelt. Fonte: (SIEGEL, 1959 p. 10)

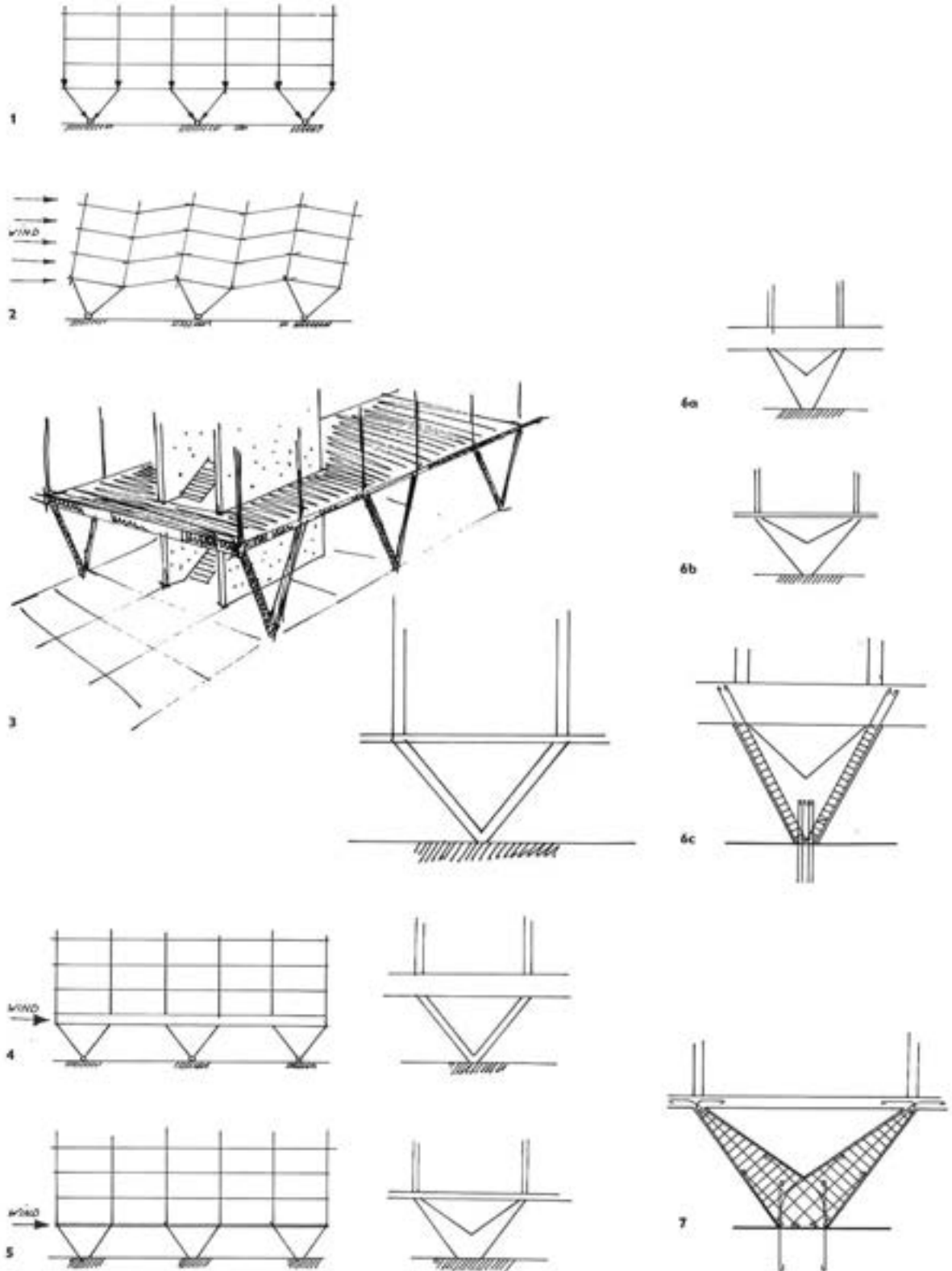
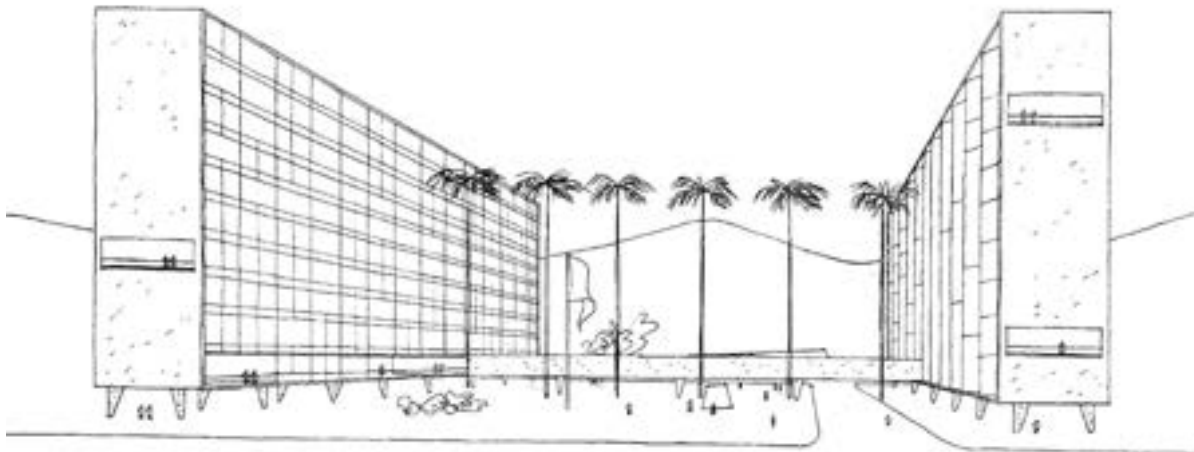
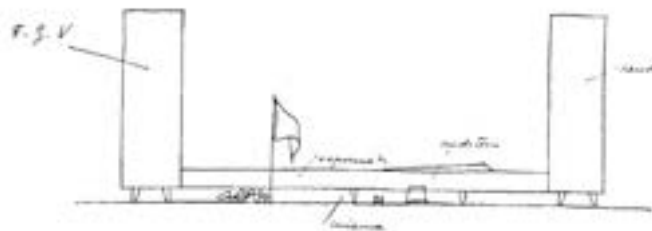


Figura 4-46 – FGV, estudo preliminar. Fonte: (PAPADAKI, 1956 p. 168)



1955. Headquarters for the Fundação Getúlio Vargas, approved preliminary project. Two blocks of buildings, opposite each other and linked at the 2nd-floor level by a low structure, occupy but a minimum portion of the lot, which is completely free at ground level. The unit on the left with the one-story link are planned for the Fundação's headquarters, and on the right a rental unit with small apartments is provided as an investment. While planning for the Fundação, the architect made an effort to develop a broader pattern for the

urbanization of Botafogo Beach by which a maximum of the natural amenities would be preserved. On opposite page, right, 1, 2 and 3 are discarded schemes forming pockets of continuous wall barriers. The proposed solution [directly under] consists of a row of parallel, equidistant buildings, all of the same height and with their narrow sides facing the beach. The silhouette of the hilly background is thus preserved, and a unidirect view of the shore may be enjoyed from the buildings, the alignment of which is guided by the contour of the shoreline.



Os prédios foram posicionados perpendicularmente à avenida Praia de Botafogo, com distanciamento significativo entre si. A ideia do arquiteto era induzir a urbanização do bairro, livre de torres até aquele momento, através de seu projeto. O conceito adotado considerava o adensamento da região, associado ao maior patrimônio da cidade carioca, sua paisagem. Da praia ver-se-iam os morros e vice-versa. A praça elevada, proposta para a fundação, miraria, para um lado a enseada de Botafogo, emoldurada pelo morro da Urca, para o outro, em primeiro plano, o Morro Azul, com 67 metros de altura e ao fundo o Morro da nova Cintra, com cume a 262 metros do nível do mar. Hoje, quando se olha em direção ao interior, lamentavelmente, a visão é interrompida, na primeira quadra, por um edifício residencial adornado por decrépitos aparelhos de condicionamento de ar.

Embora projetando apenas para a Fundação, o arquiteto fez uma tentativa de indicar uma urbanização para toda a faixa da Praia de Botafogo, o que seria ainda possível na época do anteprojeto (1954/55), e que conservaria a beleza natural dos arredores, que hoje está comprometida pela construção absurda de prédios medíocres, uns colados aos outros, tal como se deu em Copacabana, bloqueando totalmente a vista para as montanhas.

A solução proposta àquela época consistia de uma série paralela de prédios separados por áreas verdes, todos da mesma altura, colocados em posição normal às linhas da montanha e da praia. O panorama ao fundo seria assim preservado sem se perder a vista para o mar. (Módulo - Revista de arquitetura e artes visuais no Brasil, 1965 p. 19)

O texto supracitado, apenas reafirmou um trecho do artigo “Problemas atuais da arquitetura brasileira”, publicado dez anos antes. Momento em que Oscar Niemeyer já destacava que as cidades poderiam sofrer diante da falta de cultura daqueles que a transformam. Notadamente, porque os empreendedores imobiliários, em sua extensa maioria, são movidos por uma ganância desmedida, ao lado da ineficiência do poder público, associada a falta de capacidade de avaliação da sociedade civil.

Tudo isso, porém, é uma espécie de 'moléstia de crescimento', que devemos olhar sem surpresa, compreensivamente, procurando por meio de uma pertinaz campanha didática, combater e eliminar. (NIEMEYER, 1955 p. 21)

Apesar de apontar a solução do problema através da educação, também admite que os erros são incorrigíveis.

O mais grave, contudo — porque se apresenta quase sempre sob aspecto irremediável — é o estado lastimável das nossas cidades, entregues ao descaso dos poderes públicos e à ação nociva do comércio imobiliário, que as esmaga com incriveis muralhas de arranha-céus, escondendo seus morros, ocupando suas praias, tirando-lhes o sol, a brisa, as árvores — elementos essenciais com que a Natureza tão generosamente as dotou. E isso se repete com uma frequência assustadora, apesar das experiências lamentáveis que já possuímos, como, por exemplo, Copacabana — hoje reduzida a um triste e humilhado bairro, sem água e transportes, e entregue ao mais desenfreado surto de exploração imobiliária. Contra esses desastros, especialmente, devemos insurgir-nos, apelando para planos diretores responsáveis, lógicos e pertinentes, que tenham como principal característica o aproveitamento das belezas naturais de nossas cidades, exigindo paralelamente medidas realistas que, consultando as condições sociais existentes — em que os interesses individuais são tão fortes — permitam ao menos reduzir os males incorrigíveis, dentro de uma legislação objetiva e eficaz. (NIEMEYER, 1955 p. 21)

O projeto foi desenvolvido e a praça central foi elevada, o posicionamento dos prédios não mudou, mas seus apoios ganharam nova forma, o trapézio inicial foi substituído por um conjunto de pilar e viga que lembra uma letra “T”. No entanto a versão final construída foi apoiada em pilares em “V”.

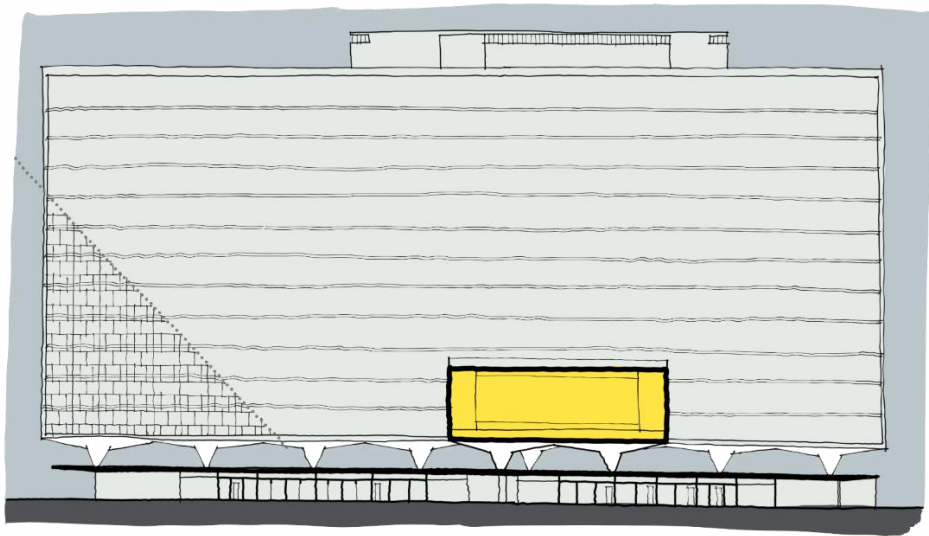
Figura 4-47 – fotografia do início das obras em Botafogo (1959), Fonte: <https://70anos.fgv.br/>



Figura 4-48 – Croqui urbano existente e possibilidade – Oscar Niemeyer. Fonte: (NIEMEYER, 1955 p. 21)



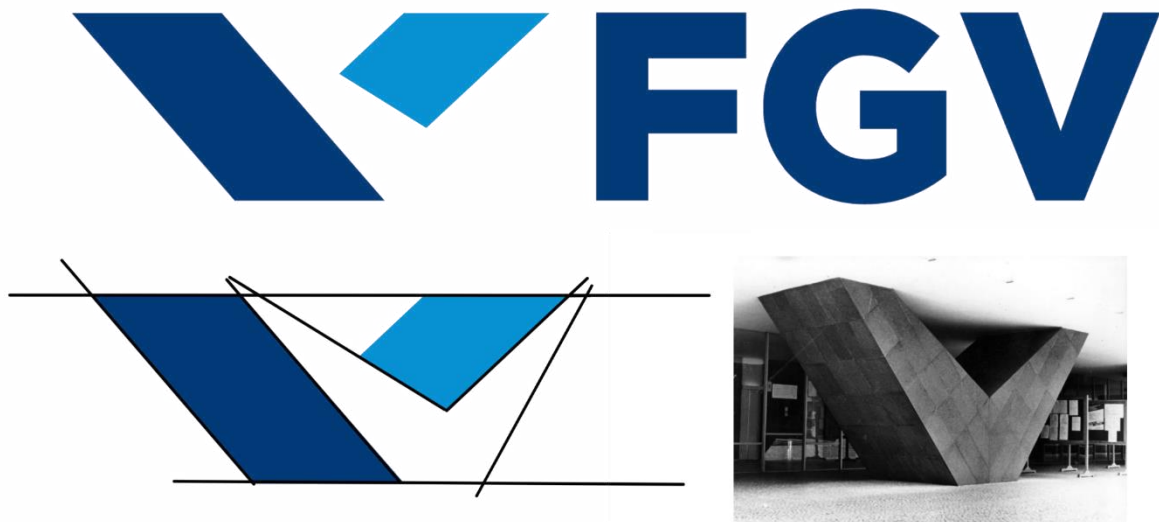
Figura 4-49 – Corte longitudinal, em primeiro plano o prédio do auditório e seus apoios, no fundo o edifício da fundação também apoiado em grupo pilar-viga com desenho em “T” – desenho nosso. Fonte: (Módulo - Revista de arquitetura e artes visuais no Brasil, 1965 p. 24)



O desenho do arquiteto transcendeu a edificação, tornando-se referência para a identidade visual da instituição. “A marca do prédio antigo — que virou o símbolo da fundação — são as pilastras em formato da letra V, que sustentam a torre.” (ALMEIDA, 2013)

Ao longo desse período, sua marca passou por várias modificações, mantendo sempre uma característica marcante: o uso do símbolo V, que representa o pilar da sede da instituição, projetada por Oscar Niemeyer. Assim, a marca tornou-se mais simples, de fácil leitura e rápida percepção. (FGV - DICOM - Diretoria de Comunicação e Marketing, 2020 p. 3)

Figura 4-50 – Logomarca da Fundação Getúlio Vargas. (traços da perspectiva – desenho nosso). Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Logo_FGV_-_Fundacao_Getulio_Vargas.png



O ático fechado no alinhamento do perímetro da torre, dotado de poucas aberturas, também é uma característica similar ao projeto construído em Berlim. Contudo, esse paredão não fazia parte do projeto primitivo.

Originalmente, o plano considerava a construção de duas torres laminares, de alturas equivalentes. Os pilares escultóricos terminariam na altura do térreo elevado, uma praça que mira a enseada

de Botafogo. Na face oposta, existiria um edifício em barra delimitando o rossio. O ponto mais interessante sobre esse volume horizontal está no desenho de seu perímetro em planta, pois é muito semelhante ao contorno do prédio para o Congresso Nacional, edificado anos mais tarde.

Figura 4-51 – Anteprojeto – implantação – desenho nosso. Fonte: <https://torre-oscar-niemeyer.fgv.br/galeria>



Figura 4-52 – Anteprojeto – perspectiva – desenho nosso. Fonte: <https://torre-oscar-niemeyer.fgv.br/galeria>

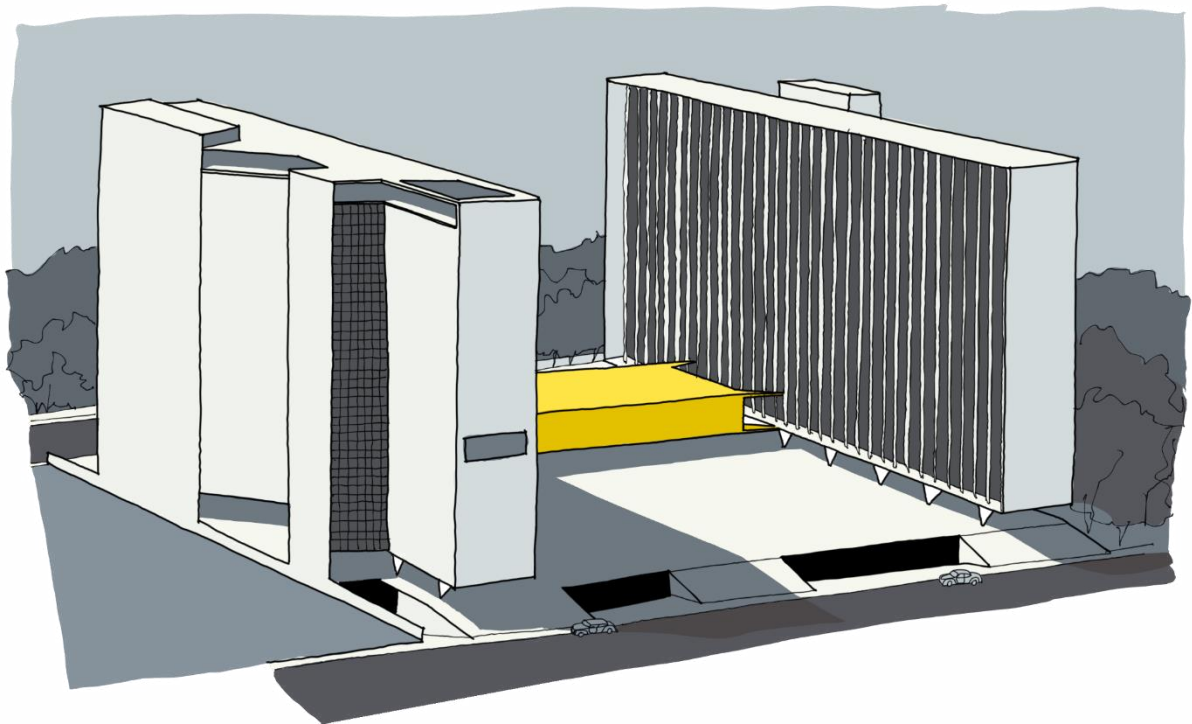


Figura 4-53 – Edifício construído, em primeiro plano a torre mais recente e o auditório (2010-2015), ao fundo a torre de 1968 – desenho nosso. Fonte: <https://www.google.com.br/maps/@-22.9414334,-43.1793867,3a,75y,279.18h,96.77t/data=!3m7!1e1!3m5!1sqir0FNWXDDi3Hds-jSb3F8w!2e0!5s20170401T000000!7i13312!8i6656?hl=pt-BR>

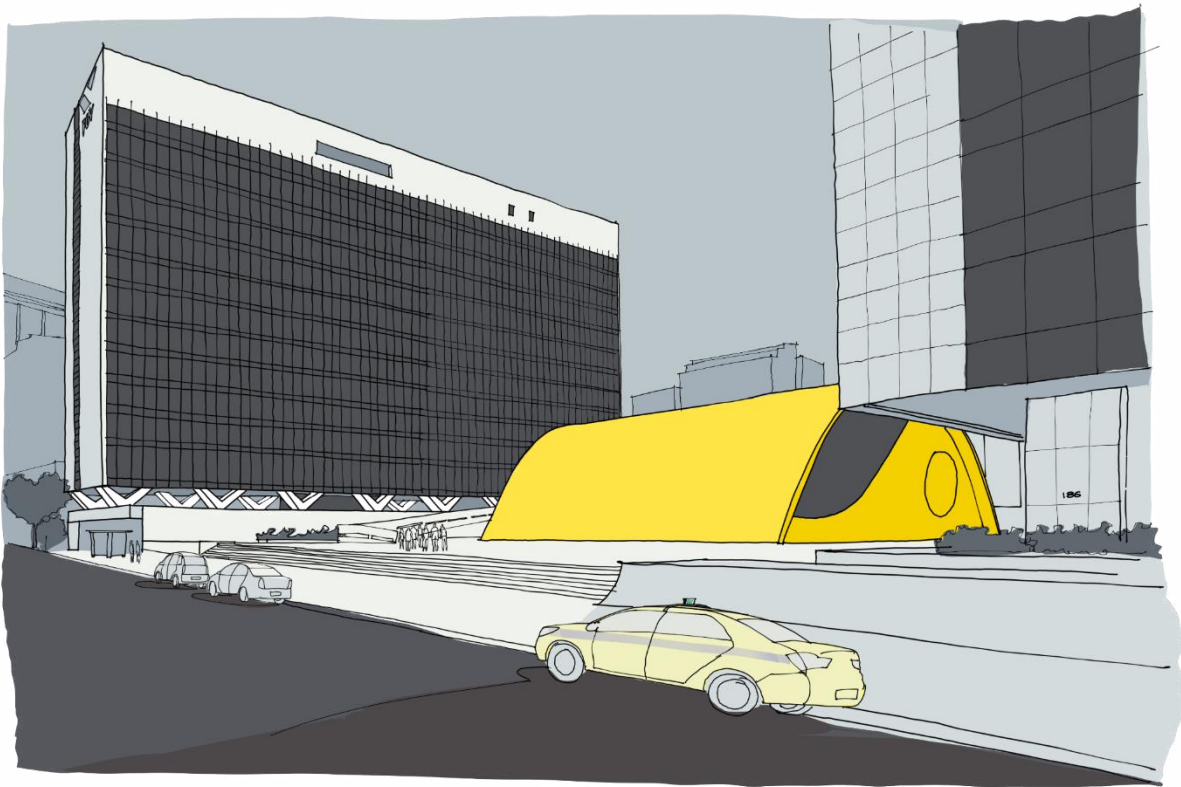


Figura 4-54 – mapa dos morros do entorno – desenho nosso. Fonte: <https://www.openstreetmap.org/#map=13/-22.9805/-43.1589>



Em 1951, Oscar Niemeyer também imaginou pilares em “W”, no projeto que ficou conhecido como Conjunto JK, na atual capital mineira. São estruturas avantajadas, em harmonia com o tamanho

do edifício que suportam, porém, sem a mesma graciosidade conquistada nas outras experiências com “Vs” delicados.

“Os pilares em “V” de Niemeyer devem seu valor estático as suas proporções exatas e ao contraste dinâmico que eles oferecem com o aspecto estático do paralelepípedo retangular puro em cima; o fato de se tornarem mais finos em cima a medida que se aproximam da massa suportada reforça a impressão de um equilíbrio audacioso e a sensação de leveza daí resultante. Em compensação, o mesmo não ocorre com os pilotis em “W”, que, aliás, não são uma variante posterior dos anteriores, mas uma invenção estritamente contemporânea, destinada a construções de grande porte, como o conjunto residencial Governador Kubitscheck, em Belo Horizonte” (BRUAND, 1999 p. 153)

Figura 4-55 – Pilares do Conjunto JK – desenho nosso.

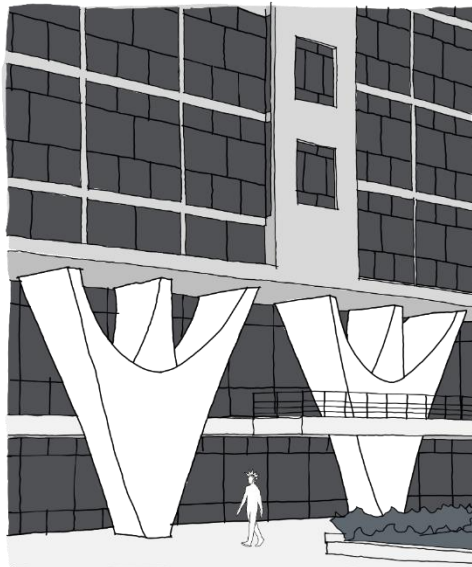


Figura 4-56 – Pilares do Conjunto JK – desenho nosso.

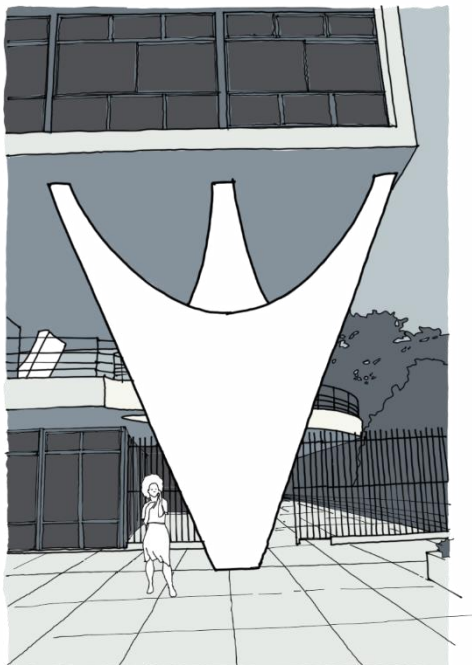
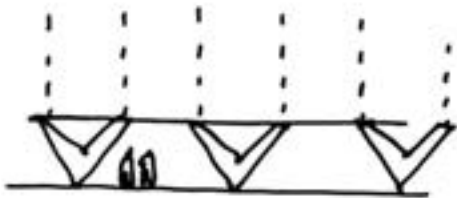
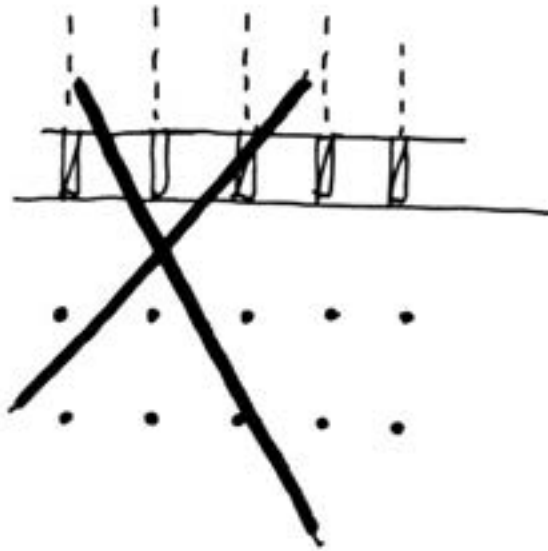
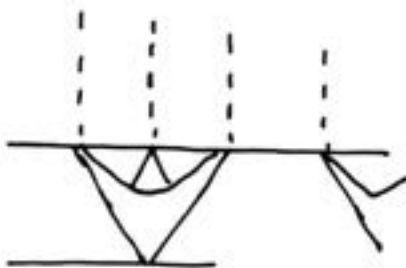


Figura 4-57 – Possibilidade de pilotis – Oscar Niemeyer. Fonte: (PETIT, 1995 p. 92)



Oscitandis ka
1948



conjunto Kerbitcheck
1951

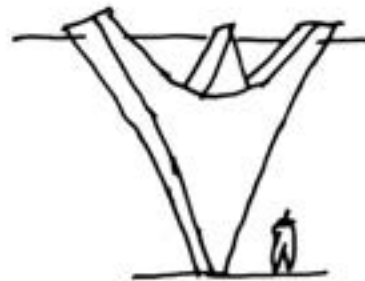
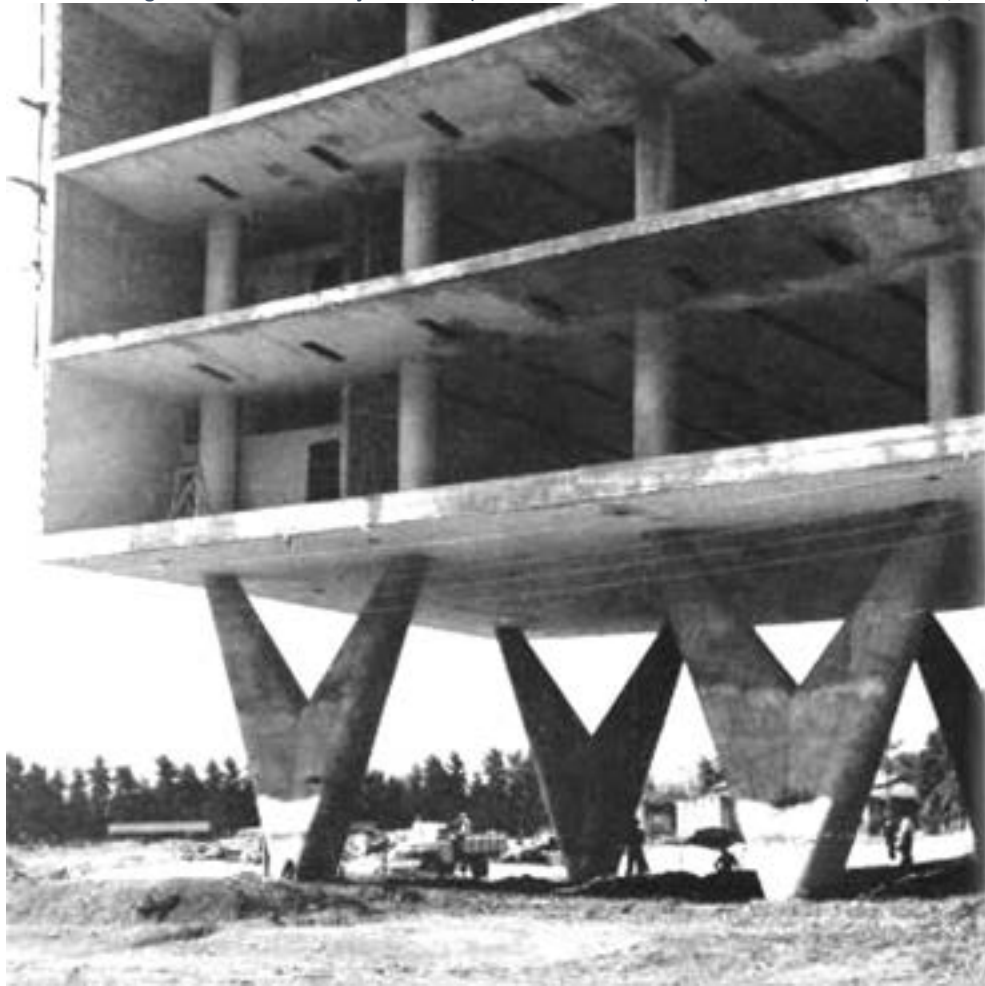


Figura 4-58 – Palácio da Agricultura em construção. Fonte: (Módulo - Revista de arquitetura e artes plásticas, 1955 p. 30)



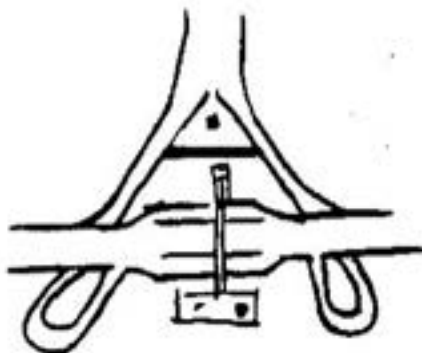
Em texto da revista módulo, os pilares em “V” são justificados como decisão para aumentar o espaço livre no térreo do prédio, embora não assinado, tudo leva a crer que foi escrito por Oscar Niemeyer.

A fotografia mostra que a originalidade das colunas não foi motivada simplesmente por uma fantasia ou capricho plástico: resultou, ao contrário, da necessidade de melhor aproveitar o espaço térreo, reduzindo os pontos de apoio sem prejuízo do sistema construtivo. (Módulo - Revista de arquitetura e artes plásticas, 1955 p. 30)

Apesar do Palácio da Agricultura estar presente desde a primeira versão, o desenho do caderno de 1954 ainda não estava maduro e possui algumas diferenças com relação ao prédio construído. A mais evidente está no contorno do terraço externo que neste momento possui menos segmentos de retas e é furado. As outras requerem mais tempo de observação, por isso são menos significativas, como, por exemplo, a porta-cocheira que no térreo separa o núcleo de circulação vertical do corpo principal da torre. Discreta também é a mudança da escada que de formato circular passou a ser em forma de ferradura e a posição do elevador de serviço que abria para a fachada lateral e depois foi posicionado virado para a os fundos do prédio. A conexão da torre de circulação com o corpo principal previa um núcleo de sanitários que felizmente foi substituído por painéis de vidro.

4.4.2.2. O sistema viário

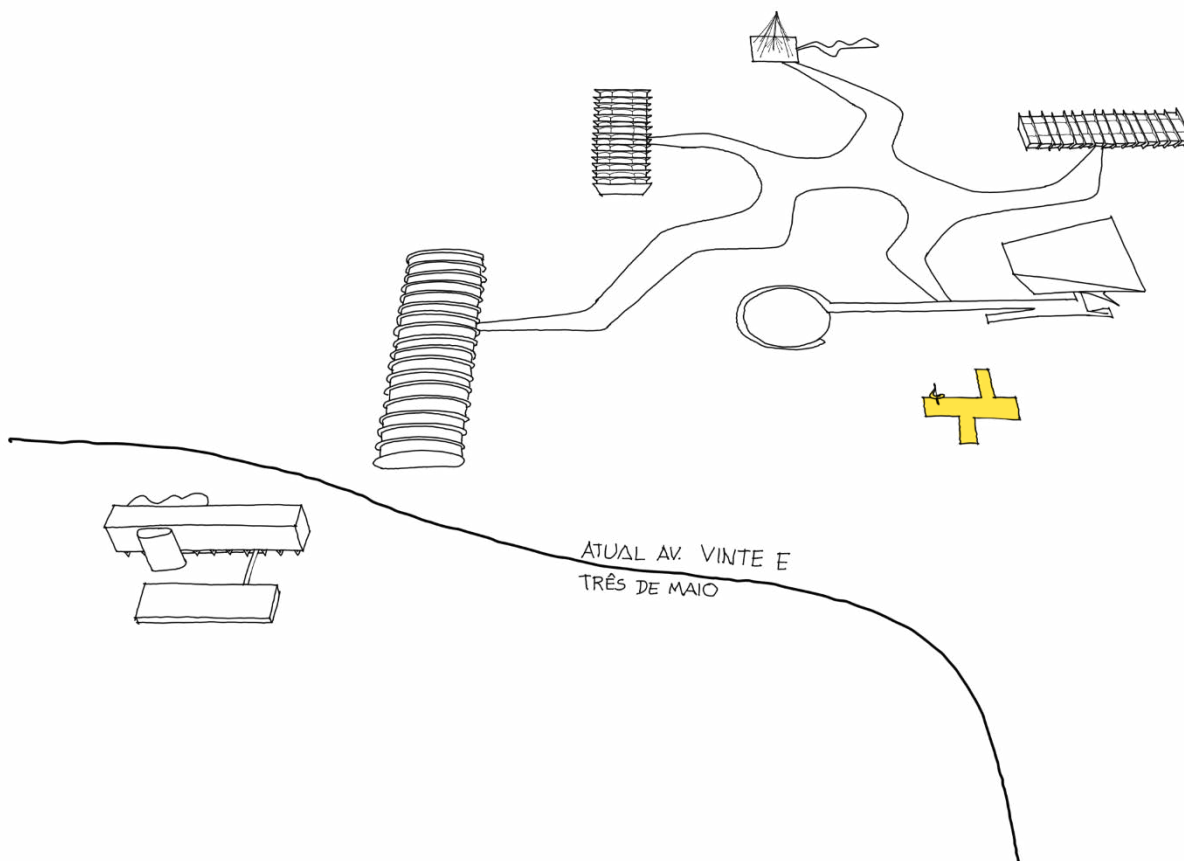
Figura 4-59 – Croqui da proposta de acesso viário do grupo de arquitetos (NIEMEYER, et al., 1952 p. 1)



No Ibirapuera, a respeito do sistema viário, os autores destacam sua posição, considerando o grande afluxo de pessoas para o local. *“Propuzemos centralizar os acessos criando áreas de estacionamento e dispersão indispensáveis.”* (NIEMEYER, et al., 1952 p. 1) Entretanto, a ideia dos arquitetos não foi aceita, com a justificativa de que a prefeitura desenvolveu outra solução para o trecho. A concepção mostra dois bolsões, um em cada lado da avenida, interligados por uma passarela, também conectada à plataforma de acesso.

4.4.2.3. O acesso

Figura 4-60 – Perspectiva aérea do conjunto, plataforma de acesso em destaque – desenho nosso.



O esquema de acesso adotado consiste numa “pracinha”, um trapézio pavimentado, para acolhida dos visitantes, seguida do “pavilhão de entrada” que é uma plataforma elevada a qual se liga à um retângulo batizado de esplanada. Curiosamente, o desenho do prédio em detalhe não condiz com o perímetro apresentado na implantação, provavelmente, devido à velocidade com que o projeto foi feito, as alterações não puderam ser atualizadas em todas as pranchas.

Em relação aos acessos, este prédio segue o mesmo conceito dos outros pavilhões, o piso externo está a meia altura dos níveis inferior e superior. Embaixo, ficam as áreas técnicas. Metade do prédio é preenchida por salas de tamanho variado intituladas “serviços gerais”, sanitários e uma escada. A outra metade é um caixão perdido associado a um retângulo batizado de “biblioteca”. Aparentemente, uma inconsistência de representação, pois o desenho não mostra esse tipo de programa, além de não existir sentido da existência de tal uso nesta posição. Acredita-se ser um equívoco de interpretação de algum croqui e que de fato, o espaço esteja ocupado pelas bilheterias do parque, como acusa o texto do caderno e o desenho de outras versões.

A entrada será constituída por uma plataforma elevada, permitindo aos visitantes visão completa de todo o conjunto. Sob a mesma ficarão localizados: bilheterias, serviços gerais de administração, sanitários etc.

Figura 4-61 – Croqui do pavilhão de entrada. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 1)



Figura 4-62 – Pavilhão de entrada – Desenho nosso. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952)

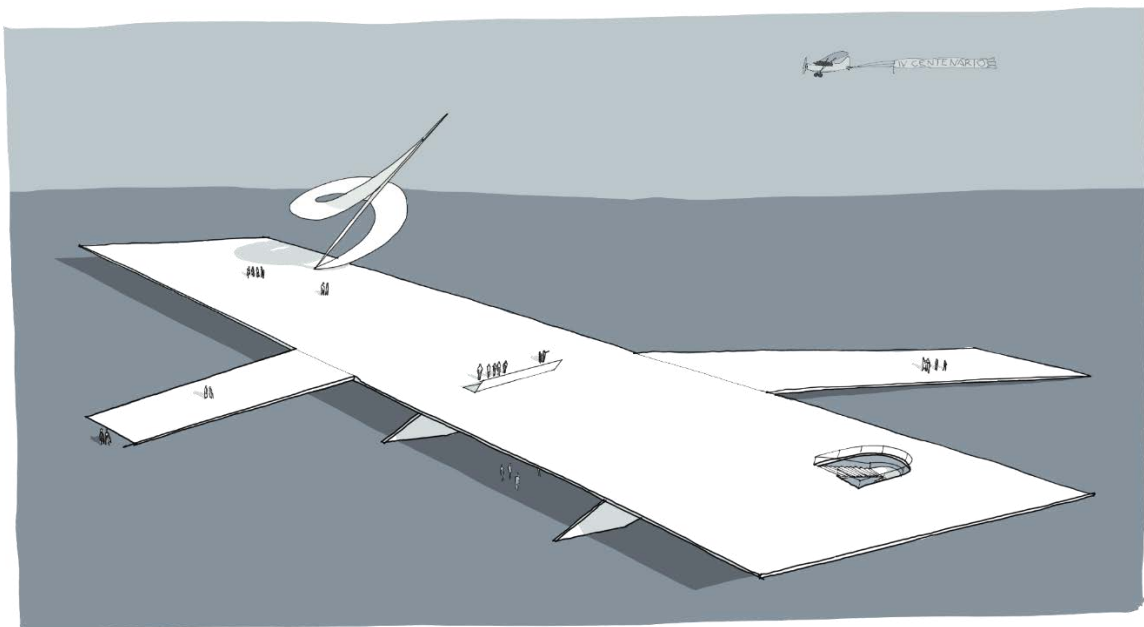


Figura 4-63 – Plataforma de acesso – Piso Inferior – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 7)

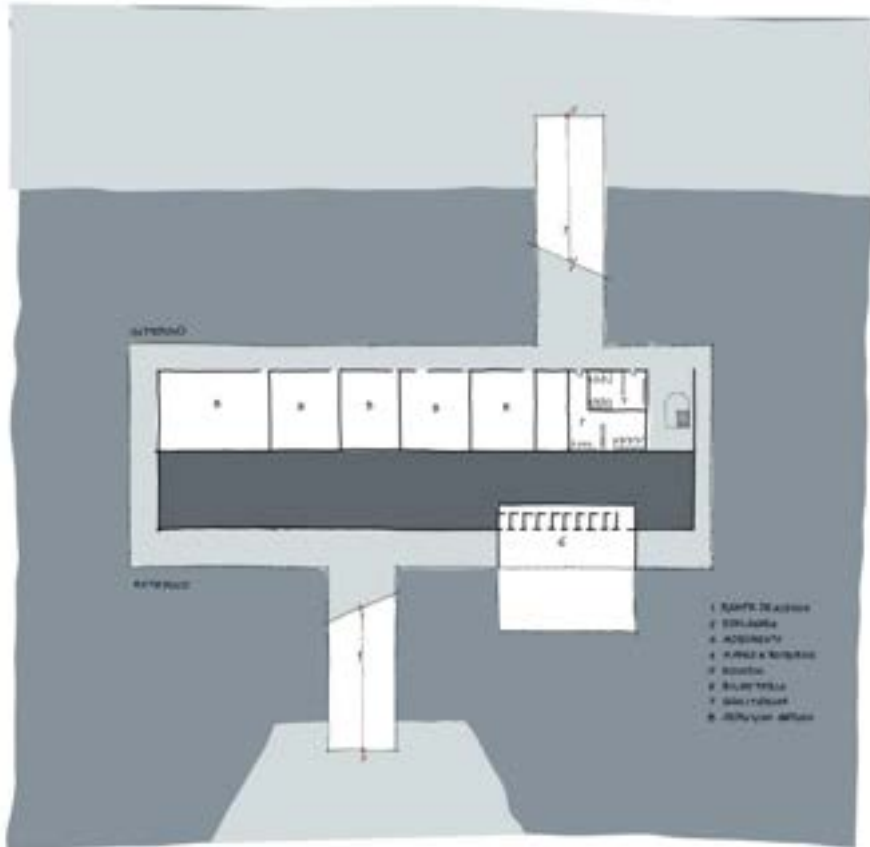


Figura 4-64 – Plataforma de acesso – Piso Superior – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 7)

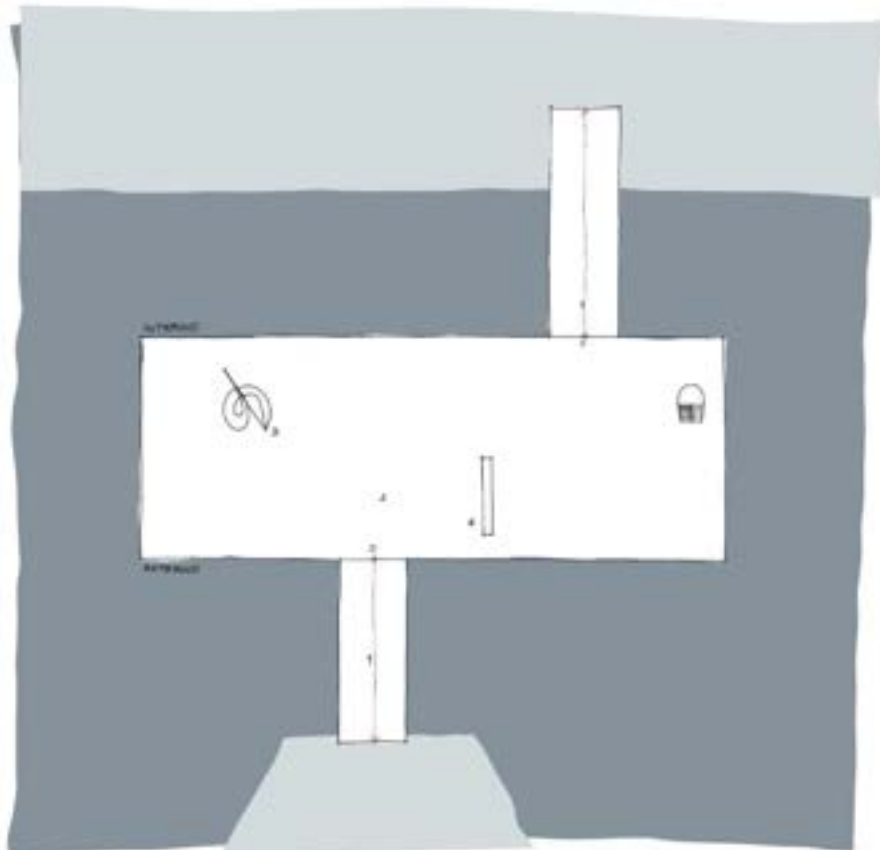


Figura 4-65 – Plataforma de acesso – Corte – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 7)

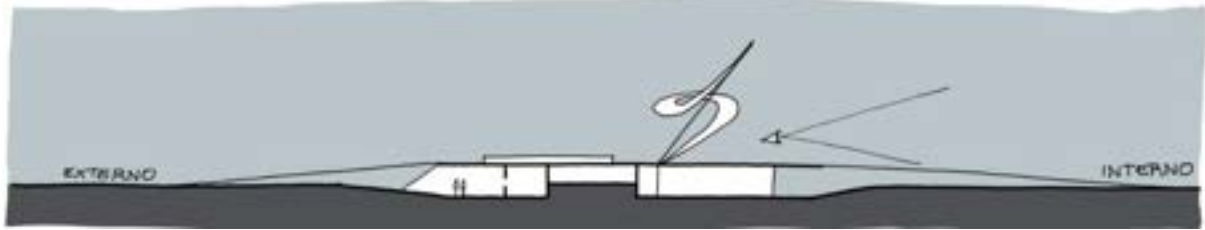
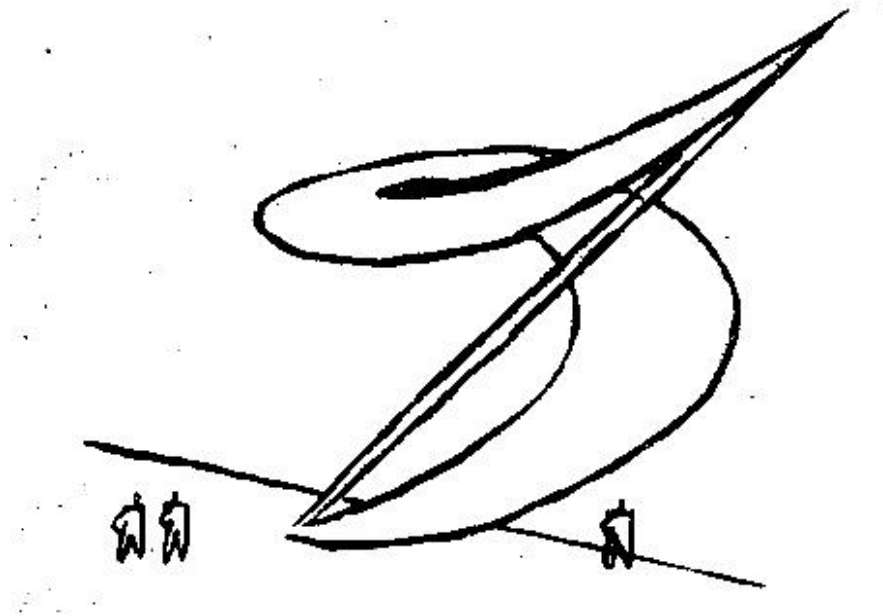


Figura 4-66 – Croqui da escultura da entrada. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 1)



Um marco comemorativo já foi também estudado. Com sua forma pretendemos simbolizar o progresso crescente de São Paulo. (NIEMEYER, et al., 1952 p. 1)

O ícone foi logo aceito e caiu no gosto popular mesmo antes de ser construído. A escultura foi batizada como “Aspiral”, um neologismo.

A exemplo dos neologismos criados para batizar a pirâmide da feira de N. Iorque (“Trylon”) ou o charuto da de Londres (“Skylon”), Guilherme de Almeida criou a palavra “Aspiral” para designar o símbolo do IV Centenário. Não é uma espiral, nem um helicóide. É uma “aspiração para o alto”, traduzindo a grandeza e o crescimento de São Paulo.

Está sendo construído em concreto, terá a altura de 17 metros e uma inclinação de 60 graus. Algo mais espetacular do que a inclinação da famosa Torre de Pisa (Manchete - revista semanal, 1954 p. 26)

A rigor, não se pode chamá-la de espiral, pois, o termo matemático descreve uma curva que se desenvolve em torno de um centro com raio variável crescente. Poder-se-ia caracterizá-la, talvez, como uma dupla de espirais que se fundem? Um segmento de helicóide? Uma descrição exata, com palavras, é possível, pois cada ponto da forma tem um posicionamento espacial. Quiçá, partindo-se do projeto estrutural de Walter Neumann, na transformação das coordenadas do projeto em texto. Tal atividade tornar-se-ia maçante para quem descreve e para quem lê, e provavelmente a figura formada não seria equivalente à realidade. Para os arquitetos, não existe linguagem melhor que os desenhos.

Os croquis com função comunicativa são registros gráficos de projeto, cuja finalidade principal concentra-se em traduzir, para determinado público, os principais elementos propostos pelo projeto. (PERRONE, 2018 p. 143)

Para Roberto de Magalhães o símbolo era “um logotipo tridimensional, uma verdadeira escultura. Tratava-se de uma forma abstrata: uma espiral que se desenvolvia ao redor de um eixo inclinado em 60 graus.” (MAGALHÃES, 2017)

Helena Bastos, conclui que a festa dos 400 anos tinha dois elementos marcantes:

A cidade que se transforma em tradição e modernidade. Os dois principais símbolos do IV Centenário utilizados no material de divulgação da comemoração, no material publicitário dos setores industrial e do comércio expressam a articulação desses dois tempos da cidade: o passado e o futuro. Foram eles: a Espiral - concebida pela equipe de arquitetos e engenheiros liderados por Oscar Niemeyer - e o Monumento das Bandeiras de Victor Brecheret. Não há dúvida que ambos são produtos e carregam características da linguagem modernista, porém quanto à aceção se diferenciam. (BASTOS, 2010)

O desenho, simples e belo, de Oscar Niemeyer foi adotado pela comissão que organizava os festejos como símbolo oficial do evento. A figura adornava inclusive o papel timbrado da autarquia, era tida como identidade visual e assinatura institucional. (BASTOS, 2010). O ícone começou a se espalhar pela sociedade em inúmeros meios: cartazes, selos, decalque, álbum de figurinha, moedas, medalhas, pratos, flâmulas, embalagem de doce e até ornatos arquitetônicos.

Figura 4-67 – Elementos comemorativos do IV centenário com destaque o símbolo em espiral. Fontes: Cartaz – <https://quandoacidade.files.wordpress.com/2014/01/635.jpg> Decalque – <http://www.harpya-leiloes.com.br/peca.asp?ID=352769&ctd=161&tot=343&tipo=> Flâmula – <https://www.conradoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=2199070> Moeda – http://www.tempoantiguidades.com.br/numismatica/a_numismatica.php

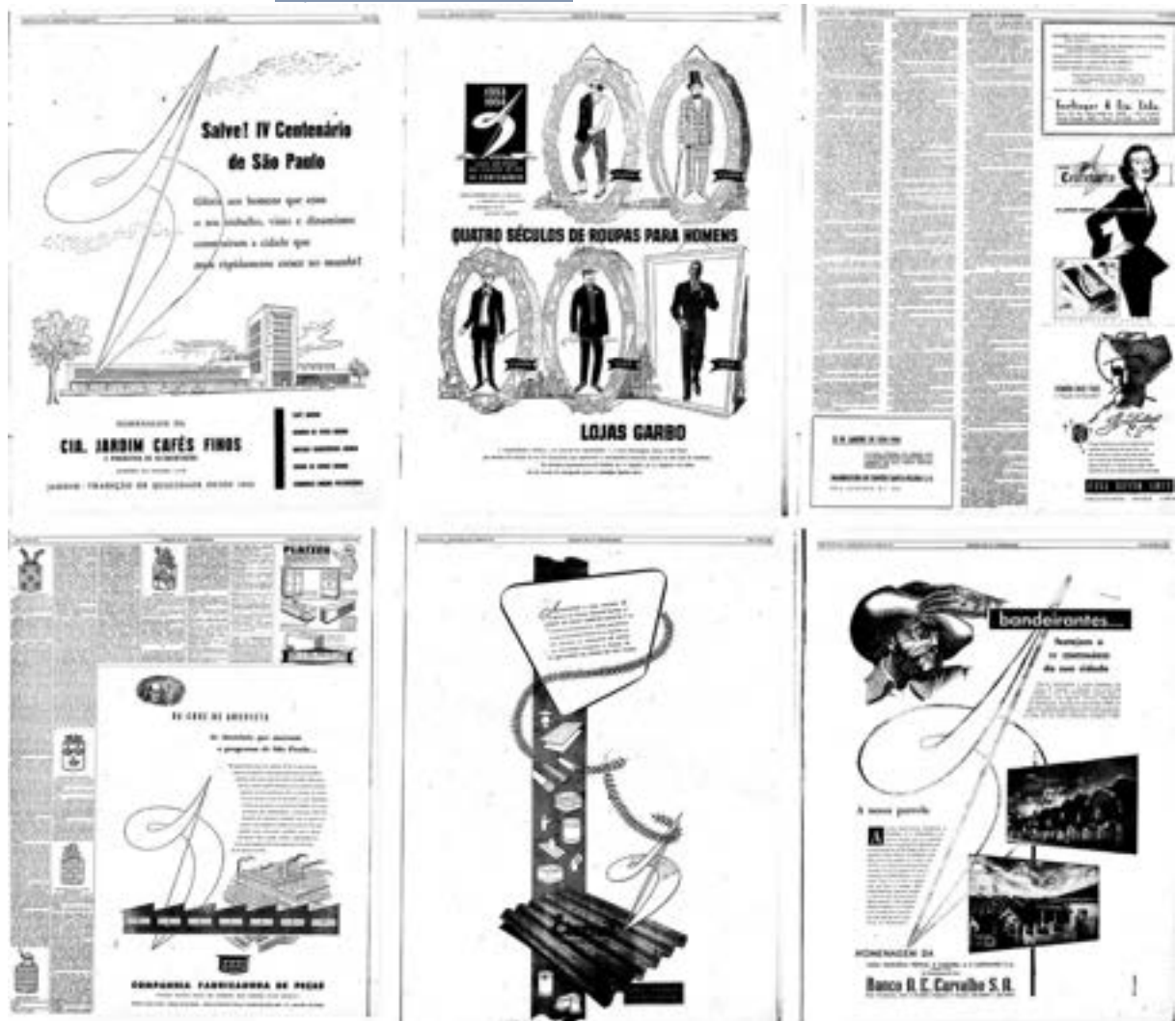


Figura 4-68 – Selos comemorativos Fonte: <https://www.ioanesnumismatica.com.br/peca.asp?ID=2476666>



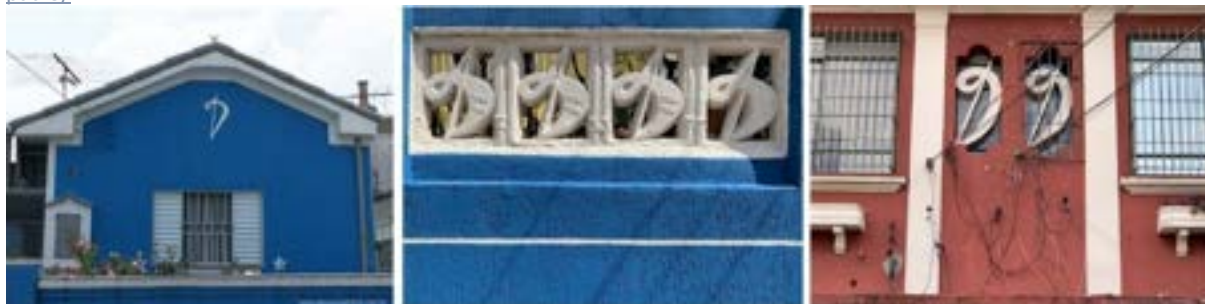
A edição de segunda-feira, 25 de janeiro de 1954, do jornal “O Estado de São Paulo”, apresentou diversos anúncios, dos mais variados tipos de produtos, com o desenho da espiral em destaque. A qualidade dos desenhos é tão variada, quanto a quantidade de produtos associados à marca do IV centenário. São propagandas de indústrias de produtos alimentícios, de café, de metalurgia, de componentes da construção civil, de plástico, de lã, produtos como perfume feminino, rum, enceradeira e liquidificador, loja de roupa masculina, instituição financeira, companhia aérea, seguradora etc.

Figura 4-69 – Páginas do jornal “O Estado de São Paulo” com anúncios associados, através da espiral, ao IV Centenário da Cidade de São Paulo. Fonte: <https://acervo.estadao.com.br/>



O jornalista Douglas Nascimento (2020) encontrou reproduções da espiral em fachadas construídas na zona leste da cidade de São Paulo e em Suzano. O elemento apresentou-se em janelas, guarda-corpos e um oitão.

Figura 4-70 – Fotografias de elementos arquitetônicos alusivos ao símbolo do IV centenário. Fontes: <https://www.saopaulo-antiga.com.br/casas-com-o-simbolo-do-iv-centenario/> e <https://www.saopauloantiga.com.br/casasu-iv-centenario-de-sao-paulo/>



Entretanto, apesar de todas as qualidades plásticas da escultura imaginada pelo arquiteto carioca, sua construção tornou-se um problema. Em entrevista para o Estadão, Carlos Lemos¹⁸ que na época já era o último remanescente dos arquitetos que trabalharam no projeto do parque, comentou sobre o monumento: *“Era uma hélice inexequível (risos), não dava para fazer.”* (VEIGA, 2014)

Em relato à Alex Solnik, Mauris Warchavchic, conta o episódio da construção e ruína da obra. Há dois meses da inauguração do parque Ibirapuera, o presidente da comissão dos festejos encontrou-se com arquiteto ucraniano que vivia em São Paulo:

Mauris se lembra do dia em que Ciccilo Matarazzo procurou seu pai, o famoso arquiteto Gregori Warchavchik. E da frase que proferiu: "Estou desesperado! Não consigo construir o monumento-símbolo do IV Centenário! "ESTOU DESESPERADO! [...]"

O projeto de Oscar Niemeyer, conta Mauris, muito bonito, previa a construção de uma haste - em torno da qual havia uma espiral - com inclinação de 45 graus. O que seria inexequível, para os engenheiros consultados. Gregori delegou a tarefa, então, ao seu sócio, Walter Neuman. "Ele vai resolver seu problema", prometeu a Ciccilo. Neuman também achou inexequível colocar a haste naquela inclinação, mas apresentou uma saída. "Vamos colocar a haste a 60 graus sem contar pro Niemeyer. Ele não vai perceber." Ciccilo concordou. E se acalmou. [...]

Neuman passou a supervisionar a obra, cuja execução foi entregue a uma construtora, a mesma que estava erguendo um dos edifícios do parque, a futura sede do Detran.

Num certo fim de semana, Mauris, então com aproximadamente 30 anos, atende o telefone no escritório do pai, com quem trabalhava. "O negócio está desmoronando", ouve, do mestre-de-obras. Chamado às pressas, Neuman constata, na segunda-feira, o grande erro. Os pedreiros, em vez de cobrirem a espiral com dois centímetros de concreto, como especificado, cobriram com quatro centímetros. Muito peso. A espiral veio abaixo. E levou a haste para o chão. O que fazer? Faltavam dois

¹⁸ Em conversa telefônica não gravada, ocorrida em março de 2019, quando perguntei sobre a escultura o professor comentou:

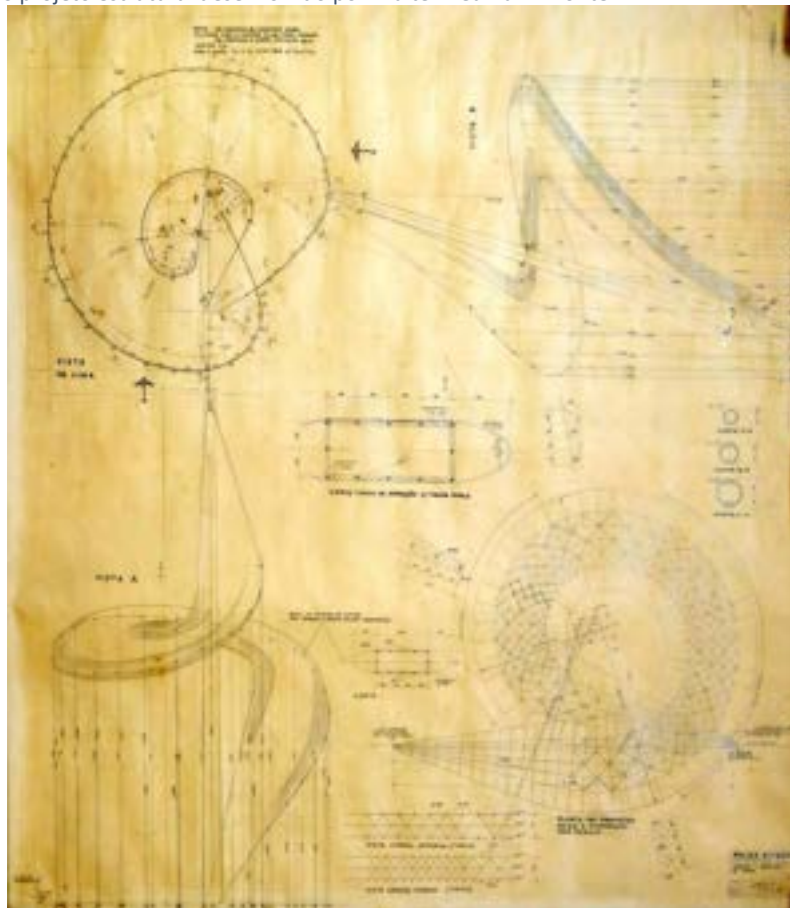
— Nunca deu certo, chegaram a fazer uma versão em alumínio, ficou horrível toda cheia de rebites.

dias para a grande festa. Ciccilo não podia saber, o risco de enfarte seria grande. Neuman mandou comprar juta e gesso. A haste foi levantada, a espiral colocada em seu lugar e o conjunto envolvido em juta e coberto com gesso. A inauguração foi um sucesso.

[...] “Seis meses depois”, conta Mauris, “fortes chuvas derreteram a juta e o gesso, deixando a estrutura de ferro exposta. Em pouco tempo, deve ter enferrujado. E, então, alguém, não sei quem, deve ter mandado jogar fora o que um dia foi o monumento-símbolo da maior festa de São Paulo de todos os tempos”

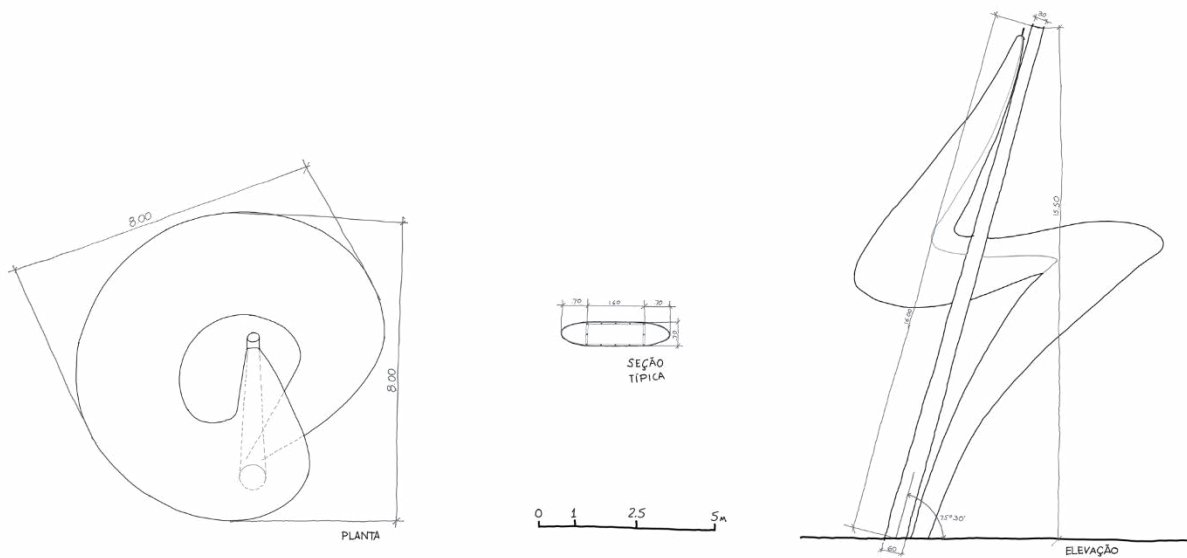
As fundações, acredita ele, estão até hoje enterradas em algum ponto em frente à marquise, na Avenida Pedro Álvares Cabral. Não é difícil supor que Jânio, então governador, dada a ojeriza que demonstrou pela construção do parque, tinha o maior interesse em sumir com o monumento. (SOLNIK, 2008)

Figura 4-71 – Folha do projeto estrutural desenvolvido por Walter Neumann. Fonte: AHMWL.



A folha apresentada do projeto estrutural considera somente a escultura, ou seja, não mostra formas de fixação no piso ou fundações. Contudo, os desenhos evidenciam informações importantes para o entendimento da peça. Trata-se de um mastro, em concreto armado, de seção circular com 0,60m de diâmetro na base, 0,30m no topo e 16m de comprimento, posicionado em ângulo de $75^{\circ}30'$ em relação ao plano horizontal, formando um triângulo retângulo cujo cateto que corresponde à altura possui 15,50m, no eixo da haste. O trecho em espiral tinha seção variável e na porção de maior medida é representado por um retângulo de aproximadamente 1,60m por 0,70m, acabado nesta dimensão em ambos os lados por uma parábola de 0,70m de pico.

Figura 4-72 – Croquis elaborados com base no projeto estrutural – desenho nosso.



Provavelmente, o desenho de Walter Neuman possa ser classificado como uma interpretação do anseio dos arquitetos, como um músico que lê a partitura e toca o instrumento a seu estilo. Em outras palavras, apesar do registro gráfico, a compreensão e externalização possui certa margem pessoal e, neste caso, pode-se dizer que o engenheiro, adotou a licença poética de alterar o ângulo da haste, para garantir o resultado. Apesar de não estar registrado como mais uma releitura do engenheiro, percebe-se que o corpo da espiral também ganhou espessura, notadamente na porção central, enquanto as fotografias da maquete apresentavam perfil delgado e constante do início ao fim.

Figura 4-73 – Fotografia da maquete – fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 9)



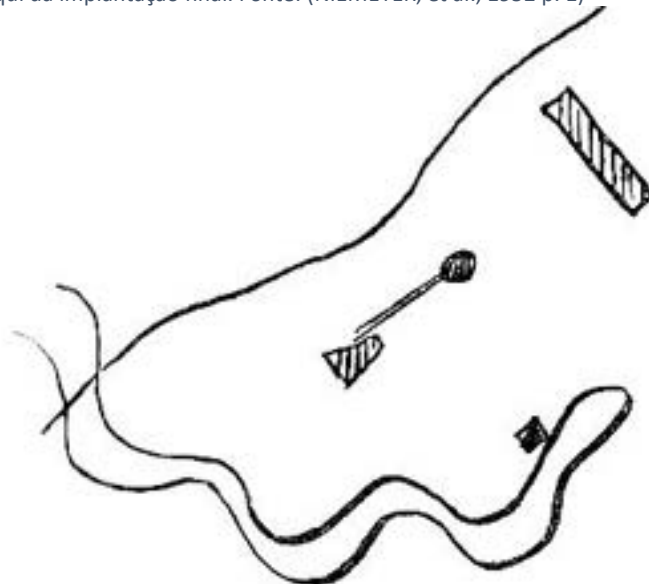
No Ibirapuera, o posicionamento dos edifícios foi norteado pelo conceito para o futuro do parque após as comemorações. Destino que considerava a demolição, ou desmontagem da maioria das edificações, inclusive da marquise.

De todo o conjunto permaneceriam o planetário, o teatro, a passarela entre ambos, o restaurante, próximo ao curso d'água, e o Palácio das indústrias.

Figura 4-74 – Implantação do Anteprojeto (versão pós comemorações) – Desenho nosso sobre a foto aérea de 1940 Fontes: Implantação (NIEMEYER, et al., 1952), Foto aérea - (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019)



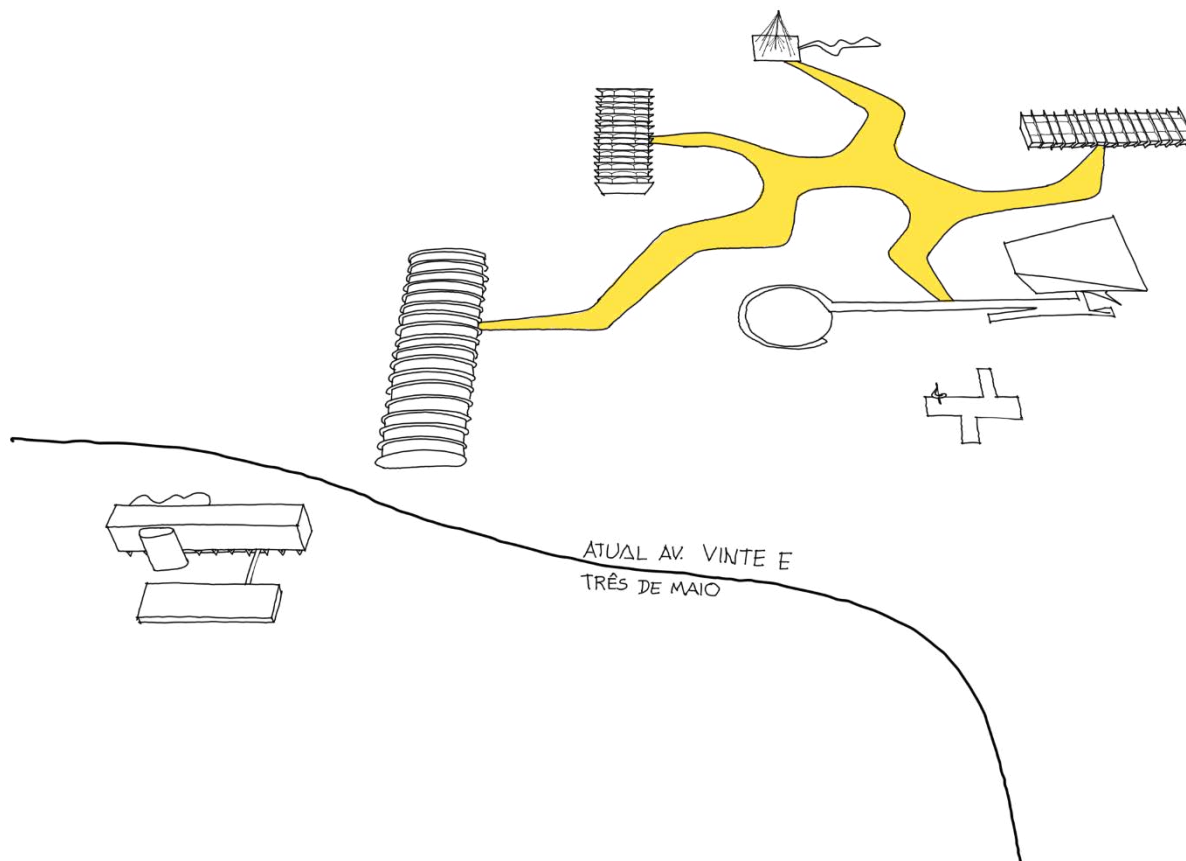
Figura 4-75 – Croqui da implantação final. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 1)



Fixada a entrada procuramos resolver o zoneamento de forma que os edifícios permanentes não subdividissem o terreno, mas ao contrário, valorizassem e enriquecessem o parque. Com essa intenção localizamos o Palácio da Indústria no ângulo formado pela Av. Brasil e rua França Pinto, o Auditório e o Planetário próximos à Av. Brasil e o restaurante, mais afastado junto ao lago. Os demais edifícios foram situados em função de suas finalidades e do interesse plástico do conjunto. (NIEMEYER, et al., 1952 p. 1)

4.4.2.4. A marquise

Figura 4-76 – Perspectiva aérea do conjunto, marquise em destaque – desenho nosso.



A marquise de cinco pontas, embora distante da intenção dos arquitetos, lembra um ofiuroide, dada seu perímetro com risco orgânico, talvez, essa similaridade torne o formato tão aprazível. Construção com limites de linhas livres e fluídas, é formada por segmentos de retas e de círculos, contudo, a diferença aparece na variação intensa dos raios das curvas e na liberdade de continuar um arco com outro, gerando um perímetro desprendido e harmonioso.

Para os arquitetos do projeto:

Uma marquise foi projetada ligando os diversos elementos de maneira a proteger os pedestres. Sob a mesma serão instaladas lojas com área aproximada de 3.600m². (NIEMEYER, et al., 1952)

Carlos Lemos faz a analogia da marquise com um molusco, mais pelas qualidades funcionais do que pela forma:

A grande sacada de Oscar foi imaginar uma vasta cobertura de concreto armado com vários braços alcançando e unindo entre si os vários prédios, qual um polvo estendendo seus vários tentáculos por todo o terreno. (LEMOS, 2013 p. 279)

Figura 4-77 – Ofiuroide e Marquise – Desenho nosso

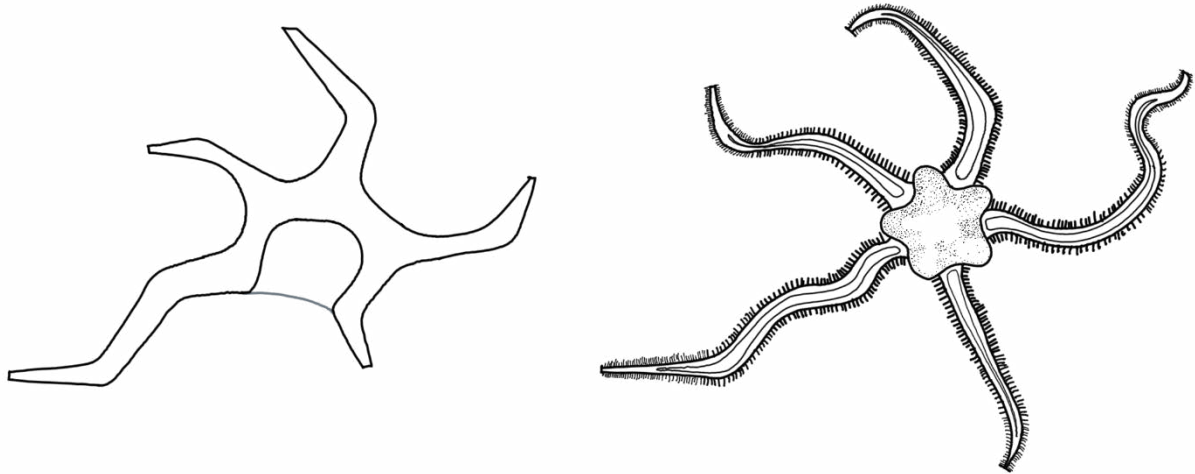
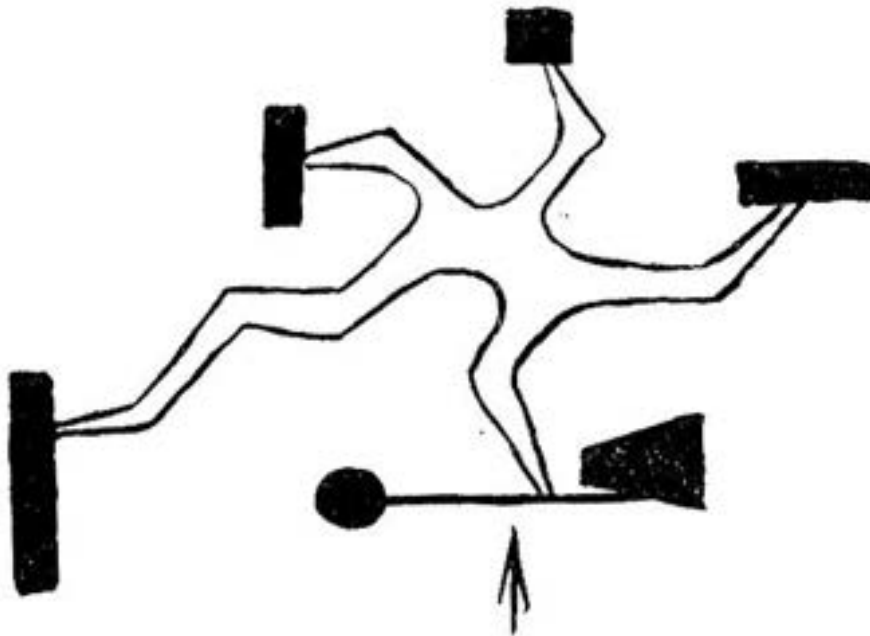


Figura 4-78 – Croqui da marquise. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 1)



O projeto desta marquise não foi detalhado, não ganhou nem uma página no caderno do anteprojeto para o parque, apresentado pela equipe de arquitetos, apesar de sua imensa área e de seu protagonismo com o elemento de ligação de todo o conjunto. Dela existe somente um pequeno croqui na página 1 do caderno associado à um parágrafo explicativo, porém sem qualquer menção ao sistema construtivo. A grande cobertura aparece na maquete do conjunto, dada a diminuta dimensão do modelo tampouco pode-se deduzir o material imaginado para sua construção.

Trechos da marquise aparecem como coadjuvantes em desenhos dedicados aos outros edifícios. Esses fragmentos também não determinam a materialidade pretendida. Talvez por influência da

marquise edificada no projeto final, em concreto armado, pode-se fazer a leitura de que esta versão também assim o fosse, todavia há um desenho que sugere a negativa.

A análise minuciosa de uma das perspectivas da página 15, do referido caderno do anteprojeto, evidencia representações distintas para as coberturas retratadas. Tanto a laje de cobertura do restaurante, como da marquise derivada deste, expõe salpicos, caracterizadores do concreto armado, distribuídos por sua extensão, enquanto, a perspectiva do braço da grande cobertura que chega ao restaurante apresenta-se livre de qualquer representação de realidade.

Contudo, em carta endereçada à Comissão, Oscar Niemeyer esclarece o método construtivo da grande coberta. A proposta pautou-se na necessidade de reduzir os custos e prazos de execução dela, adequando-a à necessidade de desmonte após as festas, os arquitetos sugeriram estrutura de aço associada a um tecido:

Com relação aos cálculos e orçamentos feitos pela seção de Engenharia, somos do parecer que faltam elementos para o mesmo (especificação etc.), a marquise por exemplo, deverá ser de lona com armação metálica, o que reduziria em mais de 50% o custo previsto. (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1952)

4.4.2.5. O planetário e o teatro

Figura 4-79 – Perspectiva aérea do conjunto, planetário, passarela e teatro em destaque – desenho nosso.

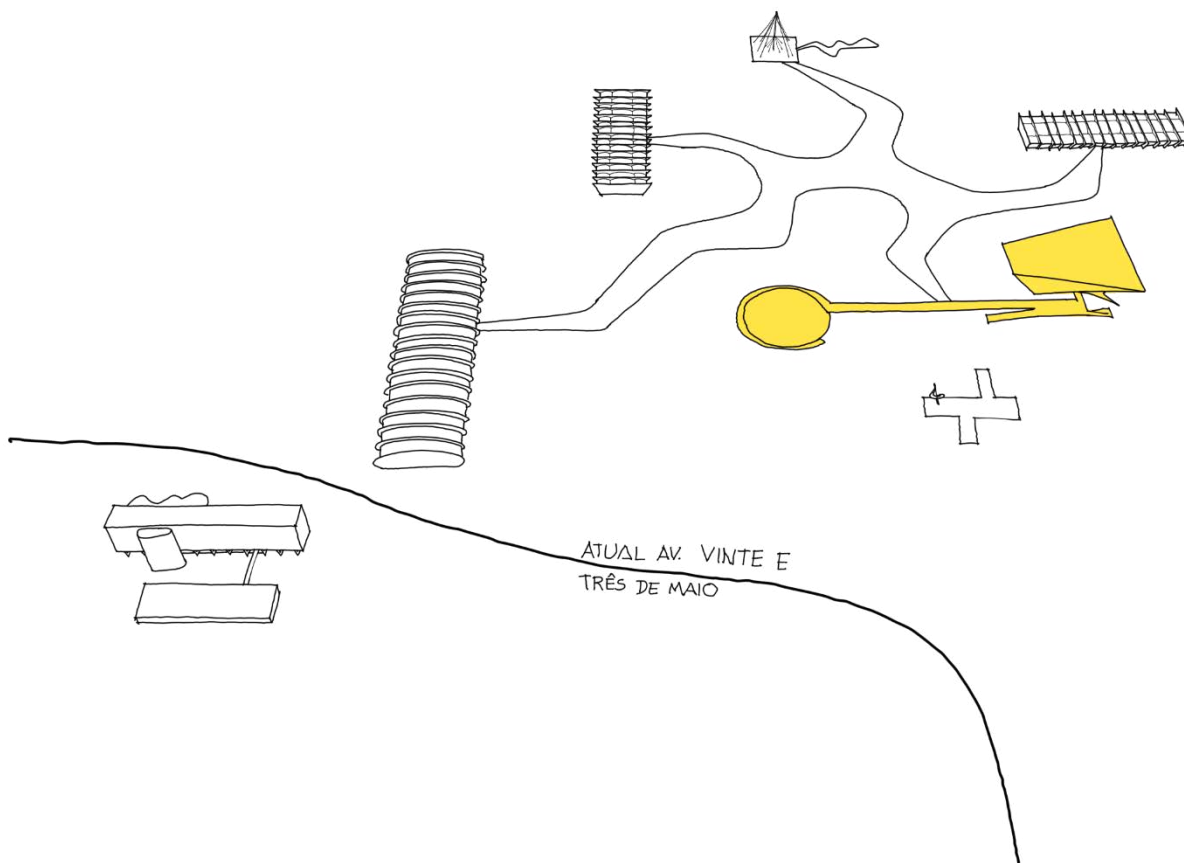


Figura 4-80 – Croqui do Planetário e do Teatro. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 1)



Dada a singularidade dos usos, “o Auditório e o Planetário foram estudados conjuntamente constituindo o elemento arquitetônico mais importante da Exposição” (NIEMEYER, et al., 1952 p. 1) Em elevação, de modo simplificado, o conjunto pode ser visto como um arco e um triângulo ligados por uma reta. O primeiro tem dimensão menor que o segundo, mas com expressividade equivalente.

O desenho brasileiro tem certa semelhança com a visão soviética para um clube social (1928). O risco de Ivan Leonidov mostra duas cúpulas, de forma ogival e tamanhos distintos, interligadas por uma marquise linear. Os domos do país comunista possuem base recuada, característica também encontrada no Ginásio do Estádio Nacional imaginado por Oscar Niemeyer em 1941. A estrutura do mastro russo é praticamente a mesma adotada no projeto do restaurante, a quantidade de cabos é diretamente proporcional à altura do marco.

Figura 4-81 – Elevação do projeto novo clube social (1928) arquiteto Ivan Leonidov. Fonte: <http://tehne.com/as-sets/i/upload/library/sa-1929-03-2000px-019.jpg>

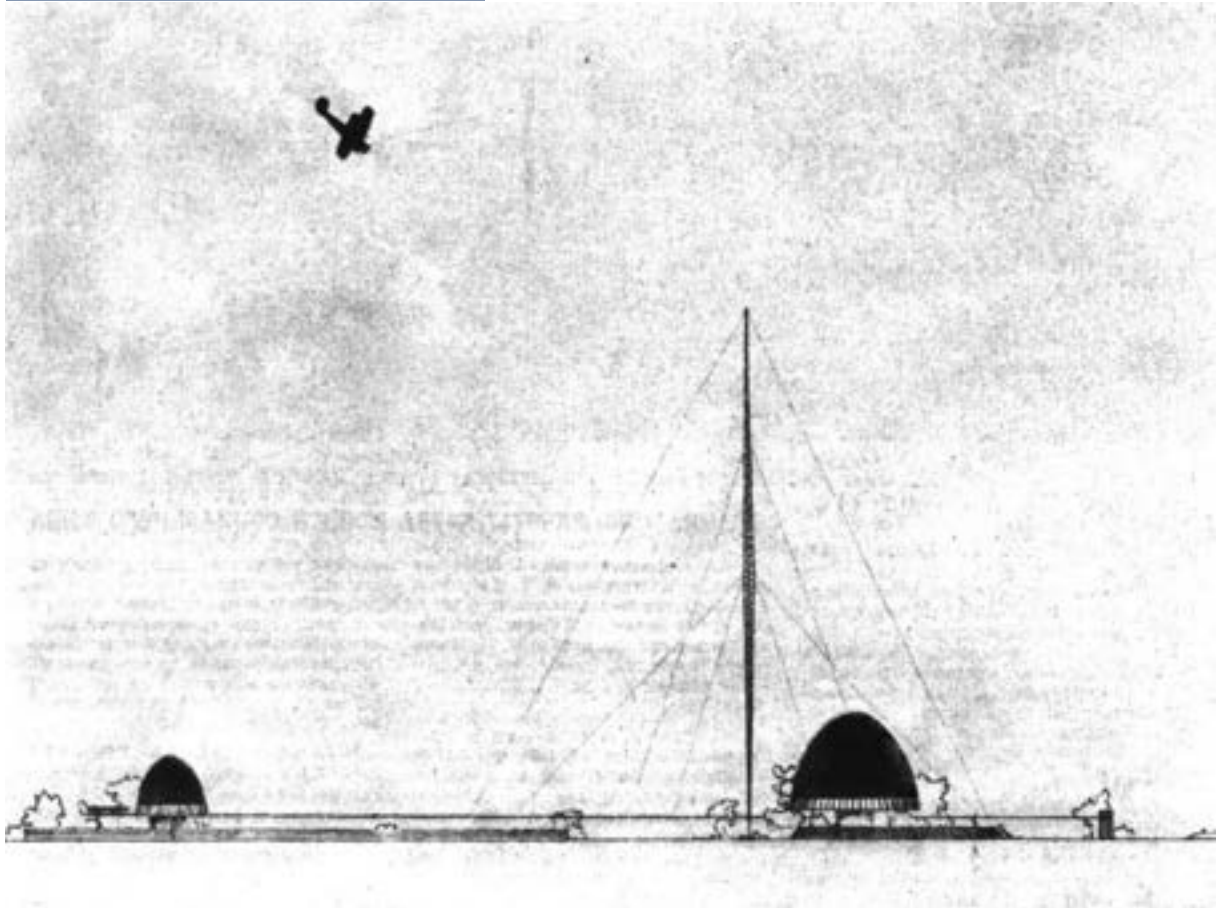


Figura 4-82 – Croqui do Planetário e do Teatro. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 10)

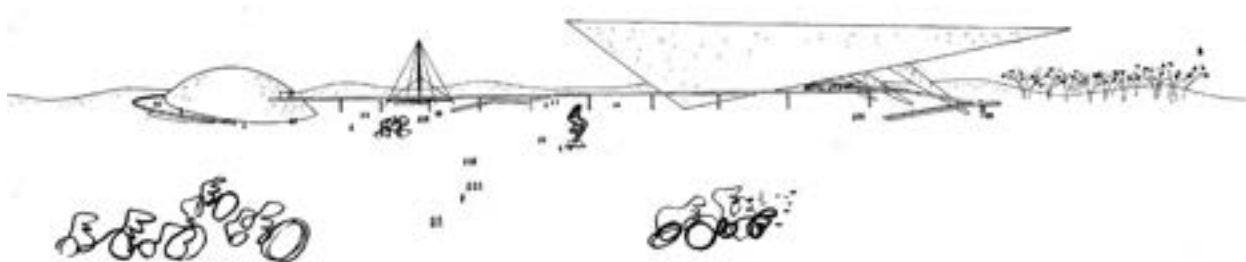
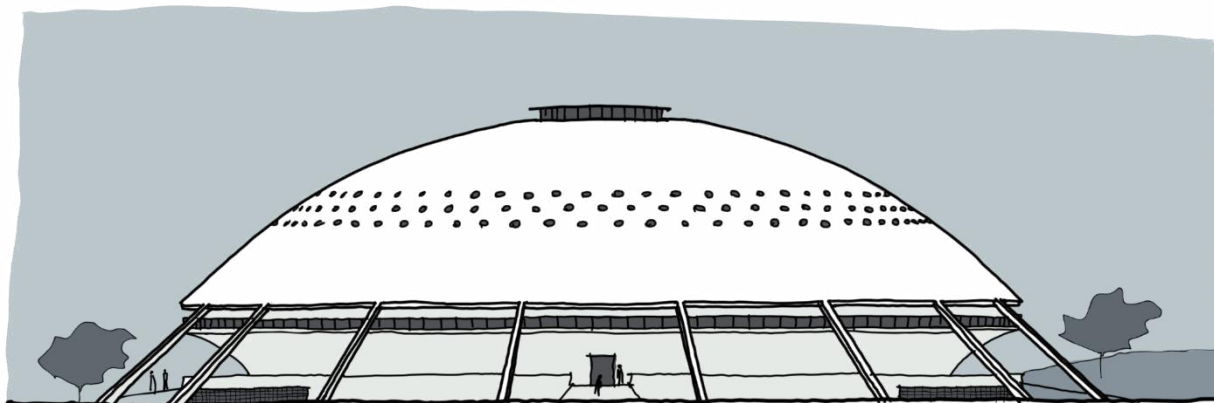


Figura 4-83 – Elevação do Ginásio do Estádio Nacional – Desenho nosso. Fonte: (PAPADAKI, 1950 p. 45)



Em corte, a linha externa do planetário tem o desenho semelhante a um trecho de parábola, a revolução dessa linha em torno do seu eixo vertical gera uma superfície parabolóide, vulgarmente chamada de calota, cúpula, domo, abóbada e atualmente carinhosamente conhecida como Oca, nome que segundo Rolando Figueiredo (2020), passou a ser usado a partir do ano 2000, quando o prédio recebeu a Mostra do Redescobrimento com exposições de arqueologia e arte indígena. Aproximadamente 10 anos antes, na igreja de São Francisco na Pampulha, Oscar Niemeyer transformou linhas parabólicas em superfícies através da “extrusão”.

A cobertura da igreja é constituída de quatro cascas. Aparentemente, essas cascas seriam cilíndricas. Na realidade, a maior, da fachada Norte, é um conóide, pois as laterais não são paralelas. As Superfícies são geradas por retas que se apoiam em duas parábolas. A parábola da Fachada Norte possui 16 metros de vão e flecha de 9,35 metros, a espessura da casca é de 30 centímetros nas impostas e 20 no fecho. Na outra extremidade as respectivas medidas são de 9,6 e 6,5 metros, com as mesmas espessuras. [...] (PORTO, 2015 p. 29)

Ainda em corte, internamente existem duas linhas: a da galeria, um perfil semelhante a uma letra “A” estilizada; e um arco pleno apoiado sobre duas linhas verticais. Linha curva que imita a abóbada celeste, esta casca receberia as projeções do cosmos durante as sessões de apresentação do universo.

Em planta, formam-se dois círculos concêntricos, o interno é ocupado pelo planetário e o externo funciona como foyer, área de exposições, auditório e sanitários. Outra característica singular do prédio é sua rampa anelar em formato espiral ascendente do térreo à passarela. Através dessa, o visitante poderia acessar o prédio pelo pavimento superior, reservado a um museu.

Figura 4-84 – Perspectiva da igreja de São Francisco – desenho nosso. Fonte: (UNDERWOOD, 2002 p. 67)

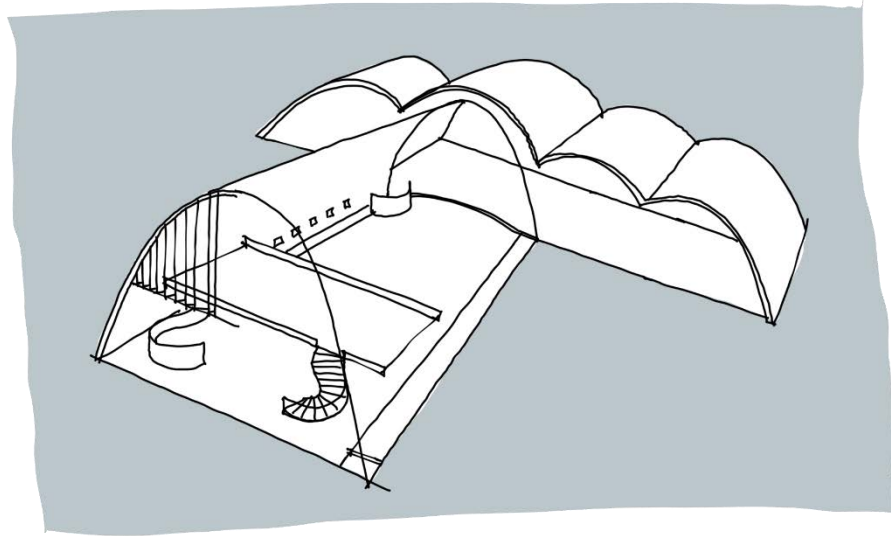


Figura 4-85 – Planetário Corte – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 8)



Figura 4-86 – Planetário Planta Térreo – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 8)

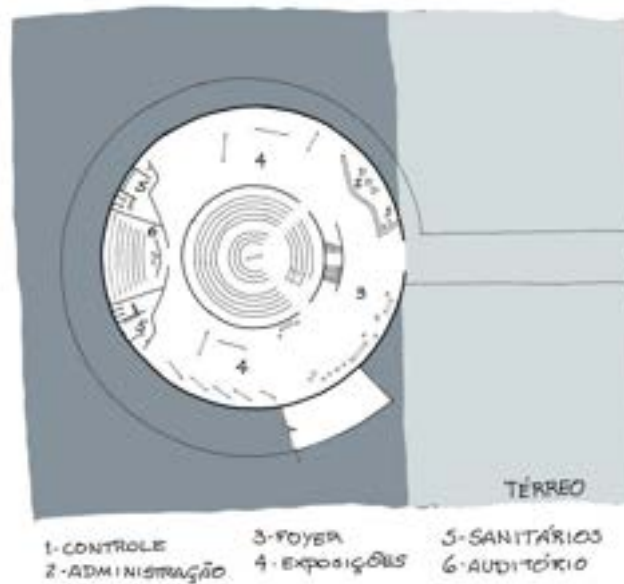
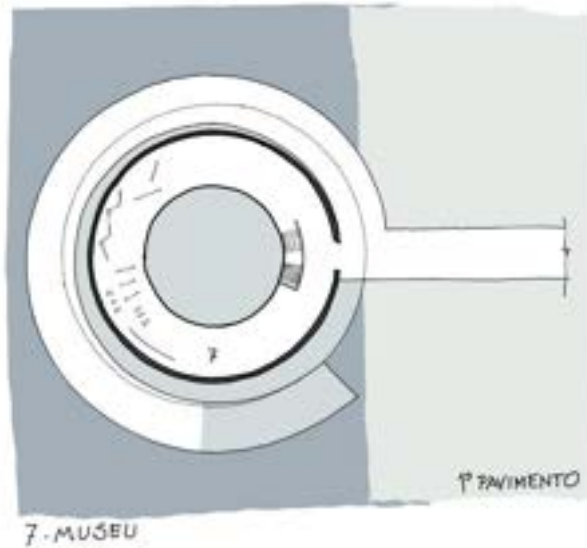


Figura 4-87 – Planetário Planta 1º Pavimento – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 8)



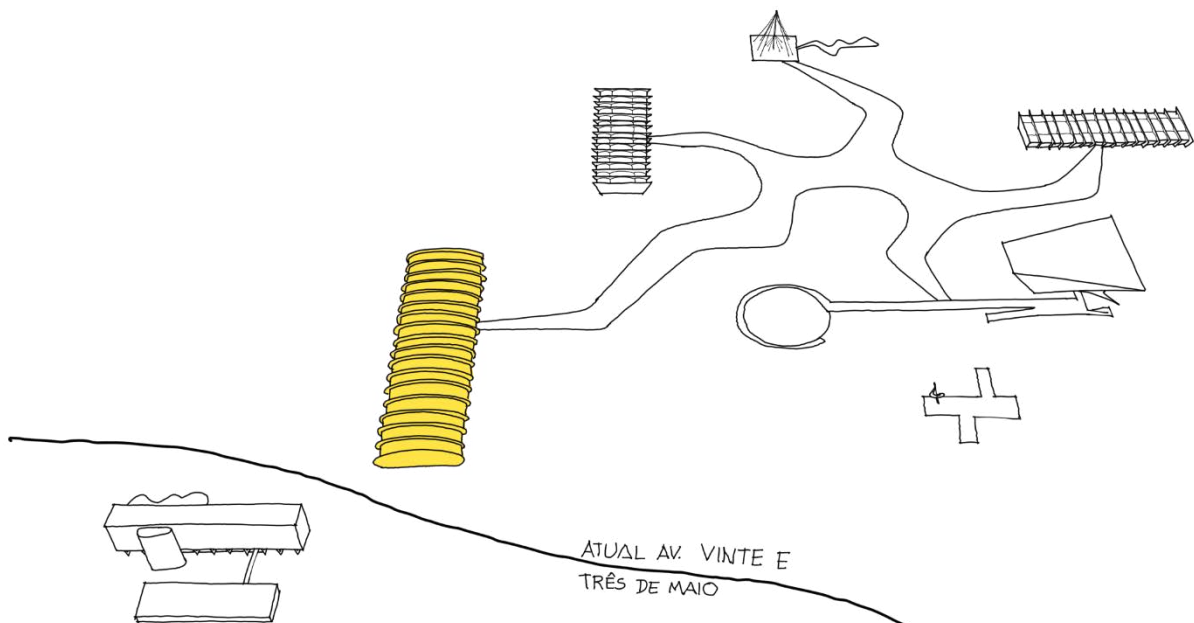
Do nível alto, parte a passarela que passa sobre um braço da marquise, ligando a calota ao auditório. Neste lado, encontram-se conjuntos de escadas, ou para descer à praça ou para subir ao foyer. A descrição pormenorizada do teatro será abordada em capítulo específico.

Figura 4-88 – Perspectiva do conjunto. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 10)



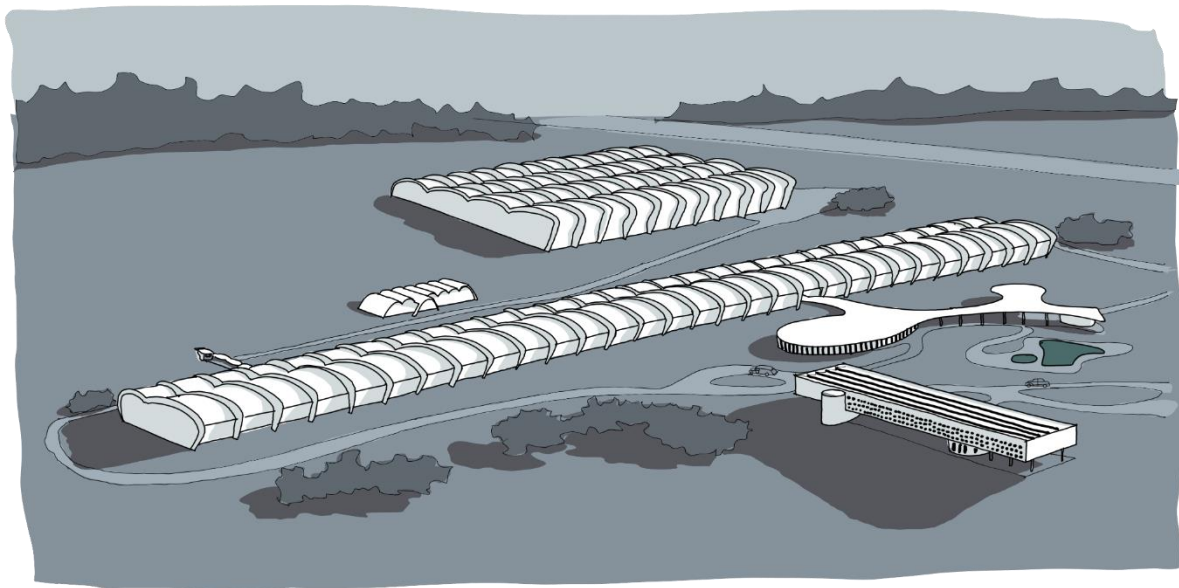
4.4.2.6. O pavilhão das indústrias

Figura 4-89 – Perspectiva aérea do conjunto, pavilhão das indústrias em destaque – desenho nosso.



Deste conjunto parte um dos braços da marquise e no sentido horário, o primeiro edifício encontrado é o Pavilhão das Indústrias, como grafado na implantação do Caderno do Anteprojeto, após as comemorações o prédio seria convertido no Museu Industrial. Nesta versão, o edifício possui certa semelhança com a fábrica de biscoitos construída na margem da via Dutra, no atual bairro do Parque Novo Mundo, próxima a cidade de Guarulhos. “A concepção estrutural dos três palácios – (são) abóbodas semelhantes às da fábrica Duchen” (XAVIER, et al., 2017 p. 24)

Figura 4-90 – Perspectiva da fábrica Duchen – desenho nosso.



O sistema estrutural proposto para a fábrica pelos arquitetos e calculado por Joaquim Cardozo, consistia numa sequência de trinta e um pórticos, construídos em concreto armado e distanciados a cada dez metros no sentido longitudinal da edificação, resultando numa planta com trezentos metros de comprimento. Para o professor Yopanan Rebello:

“A estrutura é pórtico de três pernas com secção variável. A diminuição da secção pode levar à uma articulação. Essas articulações, se de fato foram consideradas no modelo de cálculo como articulações, devem ser do tipo Freyssinet.”¹⁹

As mencionadas articulações, são obtidas através do estrangulamento da seção final do arco, próximo ao ponto de apoio. São “*rótulas em que há predominância do esforço normal (axial) sobre o esforço cortante (transversal).*” (THOMAZ, sem data p. 5)

Os pórticos do galpão eram interligados por vigas intersectadas com outras vigas em noventa graus. Todas feitas em concreto armado. A porção central dessa grelha, abaixo da cumeeira, se apresenta vedada, é uma laje em concreto armado curva, evidenciada pela fotografia do processo de

¹⁹ Explicação oferecida por professor através de uma mensagem de correio eletrônico. Freyssinet é o engenheiro responsável pelo projeto do hangar que teria sido uma referência para criação da igreja da Pamplha, conforme as palavras de Joaquim Cardozo (1955).

demolição. Possivelmente, essa estrutura era recheada por instalações complementares ao funcionamento do edifício, já que na foto interna existem máquinas que são conectadas a ela por hastes. No sentido transversal a decomposição da estrutura resulta em dois arcos e três pilares.

Figura 4-91 – Estrangulamento da seção e esforços – desenho nosso. Fonte: (THOMAZ, sem data)

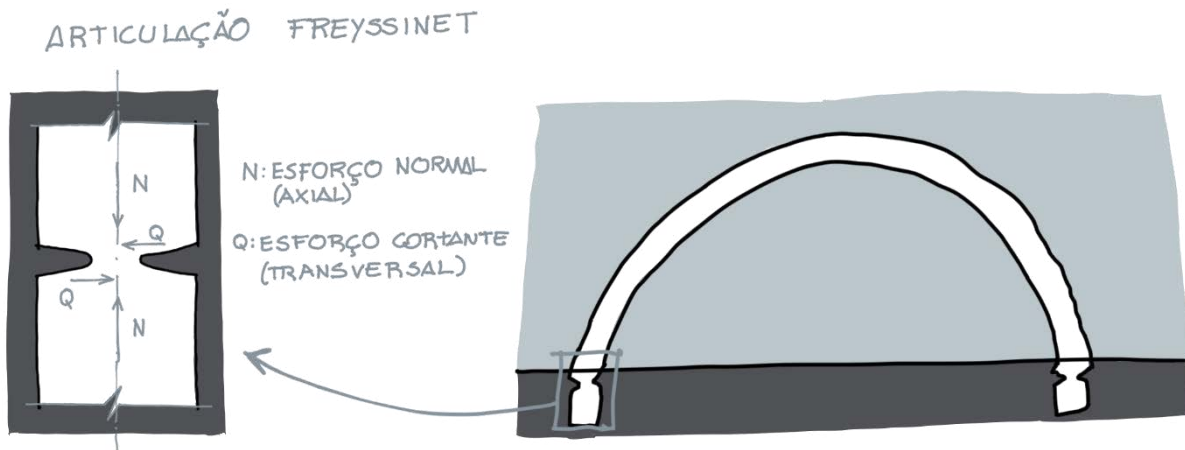


Figura 4-92 – Vista interna da fábrica – Hans Gunter Flieg © IMS Fote: <https://www.facebook.com/oscarniemeyer-works/photos/a.1408658639403597/2069300603339394>



Para determinado edifício que necessite de um grande espaço coberto e sem a interferência de apoios, o arco é uma excelente opção estrutural. O professor Yopanan elaborou um admirável resumo a respeito dessa estrutura:

Os etruscos eram o povo que habitava a parte central da península alongada onde hoje se localiza a Itália. [...] *Os etruscos* também eram muito desenvolvidos nas áreas da arquitetura e da engenharia, pois construíam com perfeição estradas, túneis e pontes, assim como dominavam o processo construtivo dos arcos e abóbadas. [...] De qualquer forma, nessa fonte os romanos foram buscar o conhecimento da técnica de construção dos arcos, que dominaram e desenvolveram amplamente, executando obras até hoje admiradas. [...] O gosto pelo monumental, que exigia grandes espaços livres, resultou no uso intensivo de arcos, cúpulas e abóbadas, que permitiam vencer grandes vãos com espessuras relativamente reduzidas. (REBELLO, 2000 pp. 239-240)

No início do livro “*Conversa de amigos*” Sussekind cita referências históricas de arquitetura para grandes vãos:

O Panteon romano e o Palácio dos Doges, este último que você tanto diz admirar, são a partida para a conversa escrita hoje. Seus espaços livres, vencendo vãos quase inacreditáveis em suas épocas – quando não existia o mínimo de embasamento físico ou matemático para o cálculo estrutural – são, conforme volta e meia comentamos, testemunhos únicos da evolução da técnica no sentido de responder às necessidades da arquitetura. (NIEMEYER, 2002 p. 11)

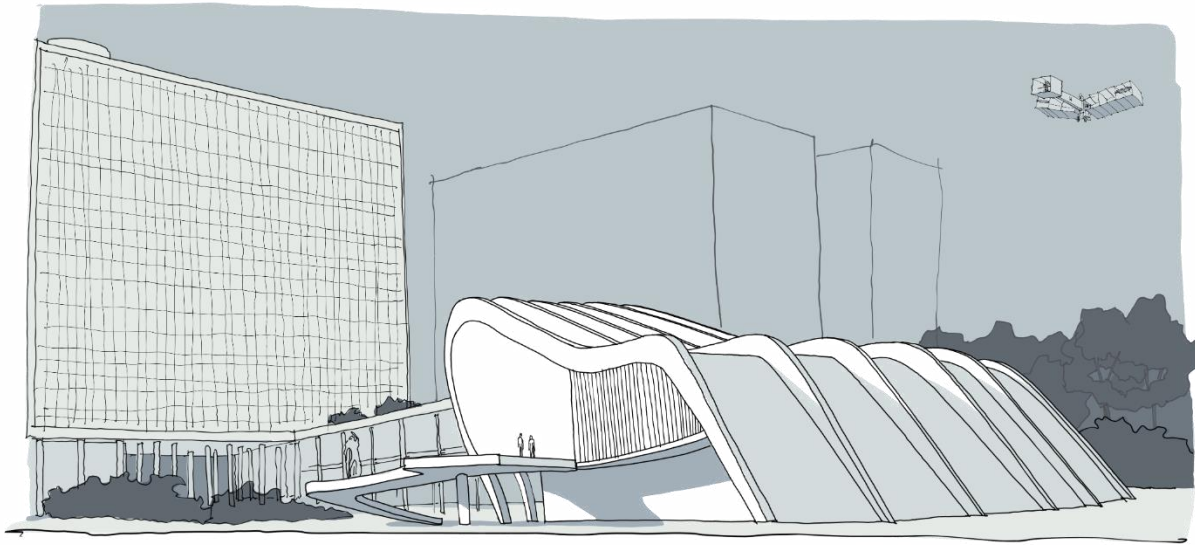
Oscar Niemeyer nunca escondeu sua erudição, nem seu apreço pelo passado. Afirmação que se evidencia no trecho abaixo, em que cita grandes obras de arquitetura erigidas em períodos distintos:

E vale a pena olhar para trás e sentir como o vão livre constituiu sempre um objetivo a vencer: primeiro, com vigas e vergas de pedra e madeira; depois com viduas e treliças de madeira e ferro e, finalmente, com o concreto armado, vigas Vierendel, cascas e placas lisas de concreto. Hoje ao analisar o passado, o mundo se espanta com o vão de 42 metros, do Panteão de Roma, o de 30 metros em madeira, do Palácio dos Doges de Veneza, as pontes de Freysinnet, Maillart, Eiffel etc. Era a técnica que se aprimorava ganhando novas dimensões. [...] A idéia do vão maior não é uma fantasia, mas um desafio que a técnica aceita e procura vencer através dos tempos. (NIEMEYER, 1986 p. 65)

Yves Bruand (BRUAND, 1999) avalia que a solução dos pórticos em sequência é uma variação da proposta apresentada, por Oscar Niemeyer e Hélio Cavalcante, em 1948, para os auditórios anexos do atual edifício Capanema.

Toda fantasia ondulante desapareceu no desenho dos pórticos paralelos que formam a estrutura dos edifícios industriais, mas não se pode negar que existe um parentesco com os projetos anteriores; até a depressão central foi conservada, embora desta vez resulte da conjunção de dois arcos e não de um movimento contínuo. (BRUAND, 1999 p. 157)

Figura 4-93 – Auditórios anexos do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública – desenho nosso. Fonte: (PAPADAKI, 1950 p. 193)



De maneira semelhante, a sequência de pórticos arqueados já havia sido adotada pela dupla de arquitetos no ano anterior, quando projetaram o laboratório de estruturas do ITA, em São José dos Campos. A semelhança é tão significativa que a descrição feita para o prédio da Duchen no livro *“Brasil: Arquiteturas pós 1950”* poderia ser adotada tanto para o laboratório do ITA, quanto para o pavilhão das indústrias no Ibirapuera:

A fábrica Duchen, hoje já demolida, foi estruturada a partir de pórticos de concreto que conformavam alas agrupadas paralelamente. A repetição de alas e pórticos, a possibilidade de as alas terem comprimentos diversos, sugere flexibilidade e possibilidade de crescimento da estrutura. O correto caráter fabril da obra é atenuado pelo elegante desenho curvilíneo dos pórticos [...] (BASTOS, et al., 2010 p. 33)

Figura 4-94 – Laboratório de estruturas do ITA, apelidado de “Elefante Branco” – setembro de 1952. Fonte: <https://www.facebook.com/hanshermannswoboda/photos/a.888999734499906/889001847833028>



Esta pesquisa considera que a primeira publicação do projeto da fábrica Duchen foi feita por Stamo Papadaki em 1950. Ela contém uma informação imprecisa que foi repetida algumas vezes por outros autores. Na época, o projeto foi apresentado como “Centro de manufatura para indústria alimentícia Carlos Britto S.A.” que era o grupo proprietário das marcas Peixe e Duchen. No período da publicação a fábrica de biscoitos já estava em obras e o outro galpão, que seria ocupado pela marca Peixe e pela marca Sul América nem aparece nos desenhos, apenas um retângulo tracejado indicando o local da implantação.

Figura 4-95 – Implantação do conjunto industrial – desenho nosso Fonte: (PAPADAKI, 1950 p. 219)

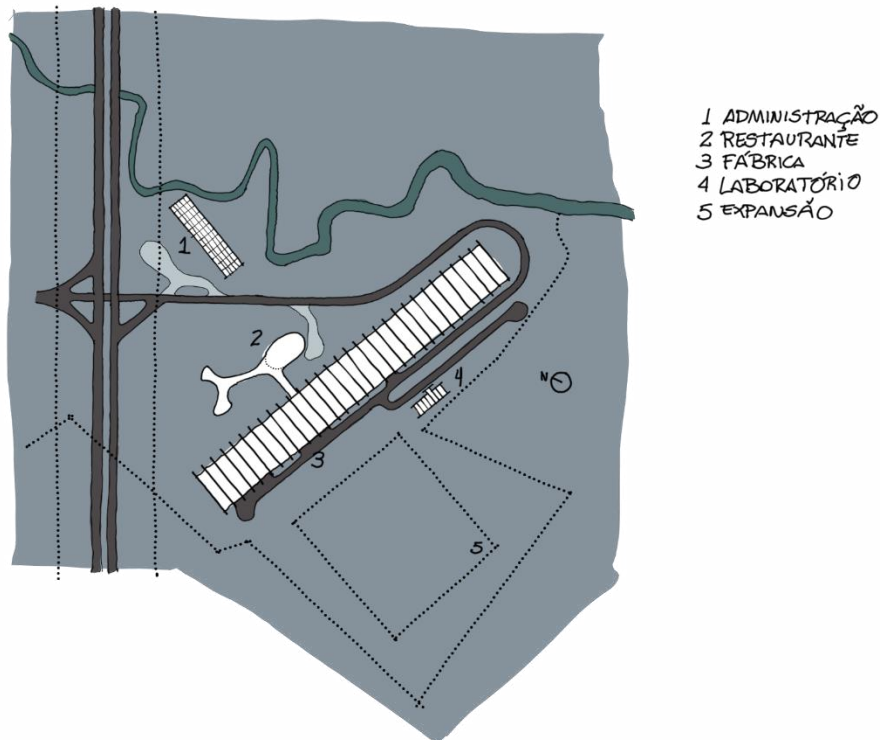


Figura 4-96 – Foto da maquete – R. Landau – Fonte: (PEREIRA, 1950 pp. 92-93)

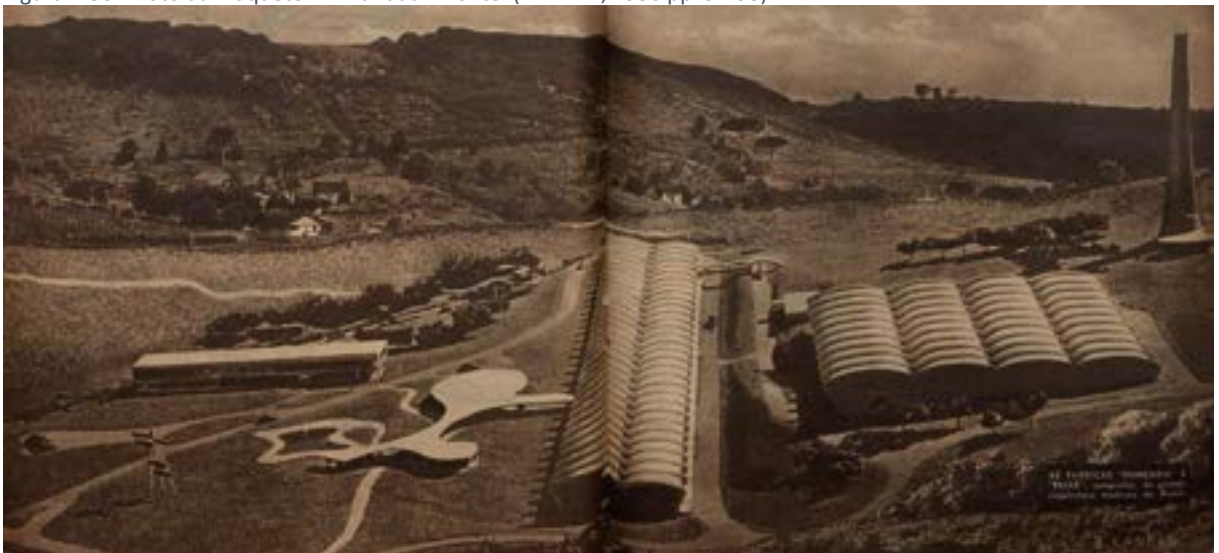
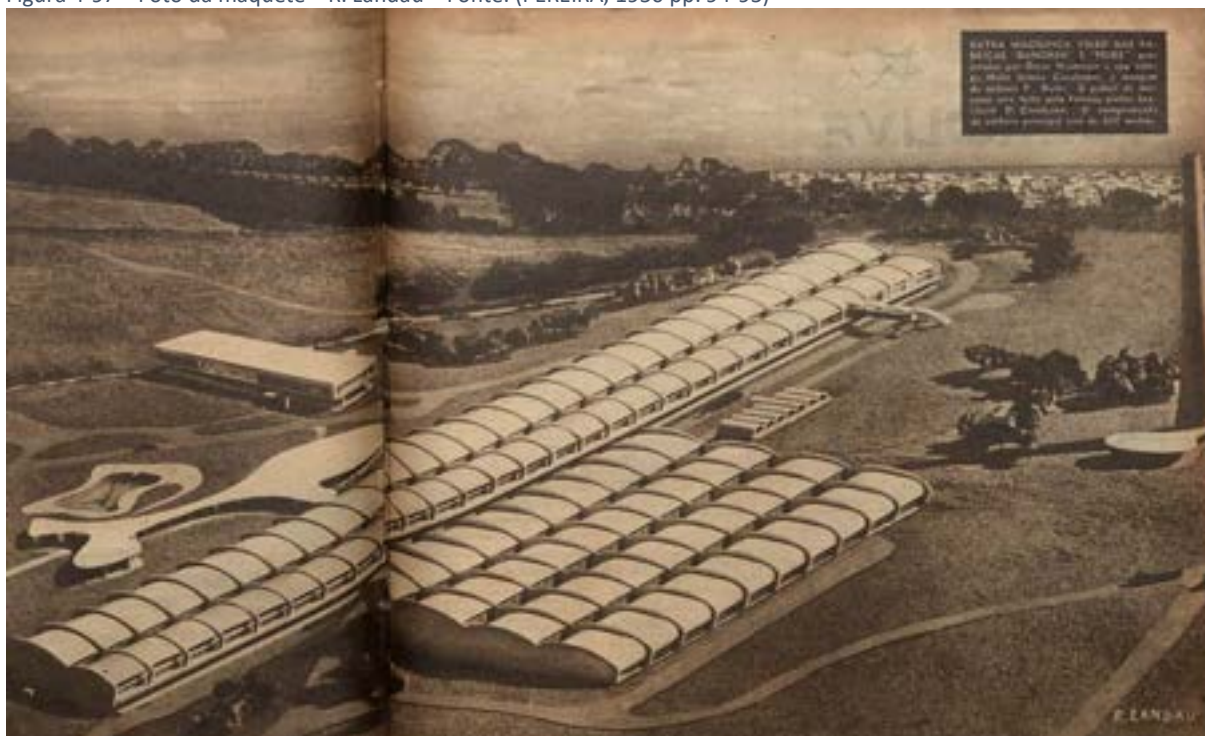


Figura 4-97 – Foto da maquete – R. Landau – Fonte: (PEREIRA, 1950 pp. 94-95)



Papadaki, assim descreve o pavilhão:

O prédio da Duchon tem 984 pés de comprimento com molduras de concreto armado distantes 32,8 pés entre si, com dois espaços de aproximadamente 59 pés cada um.²⁰ (PAPADAKI, 1950 p. 218)

A conversão das unidades oferece as seguintes dimensões:

Tabela 1 – Tabela com as medidas convertidas pés/metros

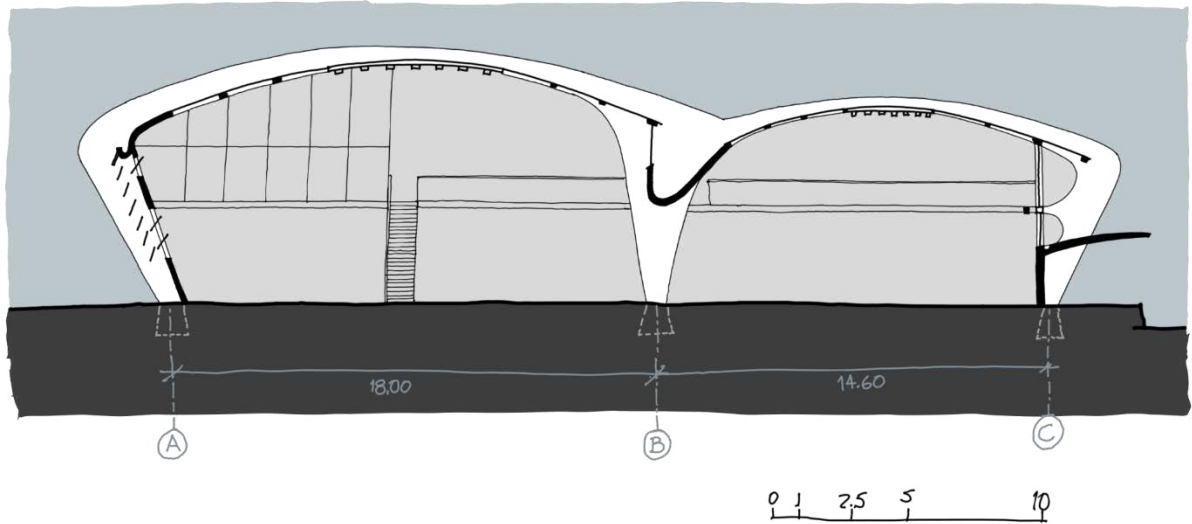
pés	metros
984	299,923
32,8	9,99744
59	17,9832

Portando, o autor afirma que o sistema estrutural considera dois pórticos com vãos aproximados de dezoito metros. Todavia, se o desenho for analisado, torna-se evidente que os vãos estruturais não são equivalentes. O foco deste trabalho não é o prédio da Duchon, por isso não foram buscados desenhos precisos da obra, entretanto, se a avaliação se concentrar em desenho elaborado com base na publicação de Papadaki (1950 p. 219) e admitir-se que o entre eixo estrutural AB possui dezoito metros, o subsequente BC terá catorze metros sessenta centímetros e a largura total dos pórticos se aproximará de trinta e nove metros.

²⁰ versão nossa para o original:

The Duchon building is 984 feet long with rigid reinforced concrete frames 32.8 feet o.c. in two spans of approximately 59 feet each. (PAPADAKI, 1950 p. 218)

Figura 4-98 – Corte transversal do prédio – desenho nosso. Fonte: (PAPADAKI, 1950 p. 219)



Lauro Cavalcanti (2001 p. 281) lista nove diferentes publicações a respeito do prédio da fábrica, incluindo Papadaki. Somando-se o livro de Cavalcanti são dez. Da dezena, a metade foi consultada para este estudo; e dos cinco aferidos, todos estão equivocados.

A estrutura do bloco principal, de 300m de comprimento, é formada por quadros rígidos de concreto armado, espaçados de 10 em 10m, com dois vãos de 18 m cada, que suportam o teto, cuja linha curva tem como finalidade melhorar a distribuição da luz. (MINDLIN, 1999 p. 240)

A sua estrutura é composta de quadros curvos e rígidos de concreto armado, com dezoito metros de vão cada um, cobrindo a largura da construção, e espaçados a cada dez metros ao longo do comprimento da fábrica, sustentando a cobertura em cimento amianto. (CAVALCANTI, 2001 p. 280)

Sua estrutura calculada por Joaquim Cardozo, é baseada em pórticos rígidos de concreto armado, situados a cada 10m com dois vãos de 18m cada um, está desenhada de tal forma que define o aspecto externo do edifício. (BOTEY, 2005 p. 59)²¹

Sua estrutura calculada por Joaquim Cardozo, é constituída por pórticos rígidos de concreto armado, a cada 10m com dois vãos de 18m cada. (XAVIER, et al., 2017 p. 23)

A imprecisão dos textos que tratam do projeto, serve para enfatizar a linha de pesquisa do professor Rafael Perrone, a qual afirma que arquitetura é representação de uma ideia através da linguagem do desenho, que para o caso é infinitamente mais clara, evidente e inquestionável do que as palavras escritas.

²¹ Versão nossa para o original:

“Su estructura, calculada por Joaquim Cardozo, a base de pórticos rígidos de hormigón armado situados a cada 10m y com dos vanos de 18m cada uno, está diseñada de tal forma que define el aspecto externo del edificio.”

O desenho arquitetônico, ainda que possua vários defeitos, por ser bidimensional, simbólico, estático etc. (MONTENEGRO, 1978), é universal pois são códigos e símbolos que podem ser lidos, pelos iniciados na referida gramática, independentemente de seu idioma materno. A configuração é igual, do ocidente ao oriente. Por isso, arquitetura inicia-se com desenhos em forma de croqui, é burilada através dos desenhos técnicos e finaliza-se na construção, orientada pelos desenhos.

Ao observar que a finalidade última do desenho como representação da arquitetura é a própria constituição desta, determina-se que seja entendido como o instrumento de sua gênese, o registro de sua transmissão, o informante de seus predicados e o agente da sua configuração material e a sua caracterização tipológica. (PERRONE, 1993)

Entretanto, pode-se dizer que é um dialeto, um jargão e por isso os leigos na disciplina nem sempre são capazes de apreender as informações contidas nos traços, daí a necessidade das palavras. Pode parecer um paradoxo, mas não o é, porque, como dito, o desenho, com todos os seus defeitos, permanece sendo infinitamente mais rico que o texto, padrão destinado aos que não conhecem a matéria.

Por isso, as palavras também fizeram parte do processo de projeto de Oscar Niemeyer, como ele sempre afirmou:

Essa necessidade de melhor esclarecer meus projetos levou-me a um sistema de trabalho muito particular. Ao chegar a uma solução, passo a descrevê-la nem texto explicativo. Se, ao lê-lo, ele me satisfaz, inicio os desenhos definitivos. Se, ao contrário, os argumentos não me parecem satisfatórios, volto à prancheta. É uma espécie de prova dos nove. Na realidade, na maioria dos casos é lendo os textos que meus projetos são aprovados. Pouca, muito pouca gente conhece os segredos da arquitetura. (NIEMEYER, 2000 p. 21)

O prédio para a fábrica destacou-se na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ocorrida em 1951. Inscrito na categoria de “projeto de edifício de uso técnico ou industrial (fábricas, hangares, armazéns etc.)”, conquistou o “Prêmio Cândido Fontoura no valor de R\$ 50.000,00.” (MAM-SP, 1951)

Apesar da láurea, anos mais tarde quando ocorreu um empasse entre o dono do prédio e o órgão de preservação do patrimônio estadual, Oscar Niemeyer, sem o menor apego à sua criação, posicionou-se a favor da demolição do edifício. A indústria Peixe-Duchen encerrou suas atividades no início dos anos 1980 e vendeu suas instalações, o novo proprietário almejava outro uso para a área.

Para isso, precisava demolir por completo os edifícios industriais. Já com os prédios sem uso, um processo de tombamento foi aberto pelo CONDEPHAAT. Entre os diversos argumentos apresentados pelo novo proprietário para impedir o tombamento, há uma carta de Oscar Niemeyer afirmando que, sendo um edifício para uso específico e tendo perdido sua função, não teria nenhum valor a ser preservado. (OKSMAN, 2017 p. 81)

O edifício foi demolido, hoje a área é utilizada como estacionamento de carretas.

Figura 4-99 – Fotografia da demolição do prédio Fonte: <https://www.facebook.com/oscar niemeyerworks/photos/a.1408658639403597/2110037092599078>



Figura 4-100 – Fotografia aérea de 1954, a fábrica no centro ao lado da via Dutra. Fonte: <http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/SBC.aspx>



Figura 4-101 – Fotografia aérea de 2004, é possível notar o perímetro da edificação demolida, escombros do prédio, o traçado viário original, o contorno da marquise amebóide demolida na porção do restaurante e um trecho resistente. Fonte: <http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/SBC.aspx>



Figura 4-102 – Trecho do Mapeamento 1954 – VASP Cruzeiro. Fonte: <http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/SBC.aspx>



Conforme mencionado anteriormente, as peças apresentadas no caderno do anteprojeto possuem certa incoerência entre si. Desenhos diferentes da maquete, perspectivas em dissonância com o projeto, e cortes que não correspondem com exatidão às suas plantas. Neste prédio, todas as falhas se apresentaram. De todas essas incoerências, a mais prejudicial para esta pesquisa se revelou nos erros de notações de escalas e de áreas dos pavimentos, pois isso dificultou o entendimento da dimensão pretendida pelos arquitetos. Julgou-se que a desconformidade foi criada pelo redimensionamento das folhas. Escalamento de seu tamanho original, indeterminado, provavelmente A2, para o padrão A4, medida do caderno do anteprojeto. A solução adotada foi a de redimensionar a implantação, tomando como referência o Palácio da Agricultura, único prédio construído que esteve em todas as versões do projeto.

Figura 4-103 – Fachada do Palácio das Indústrias com notação de escala 1:500.

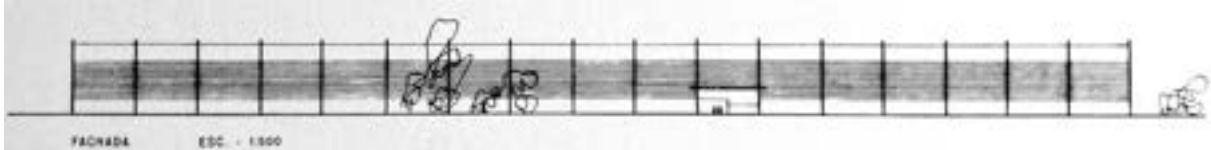
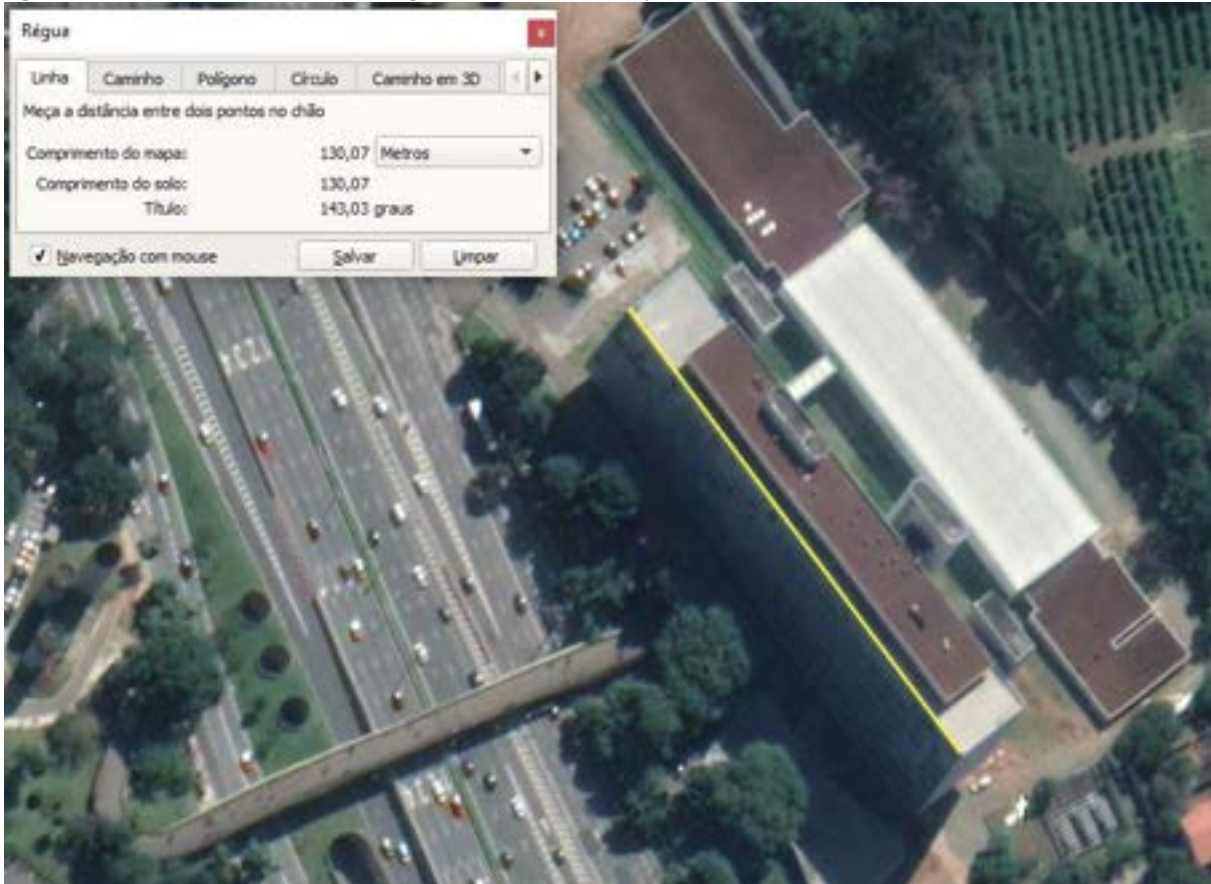


Figura 4-104 – Foto aérea do Palácio da Agricultura com medida aproximada.



Novamente, repete-se que, considerando o tempo em que tudo foi elaborado, o trabalho mostra-se excepcional e tais incongruências não impedem a apreciação da essência da arquitetura planejada. A leitura das propostas e conceitos mostrados não foi prejudicada.

Outras contradições serão apontadas rapidamente para que, posteriormente, este texto possa se dedicar exclusivamente à análise do prédio.

Figura 4-105 – Na perspectiva trecho de chegada da marquise no prédio está desenhado com segmentos de retas que se encontram em ângulos diversos, sem curvas. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 12)

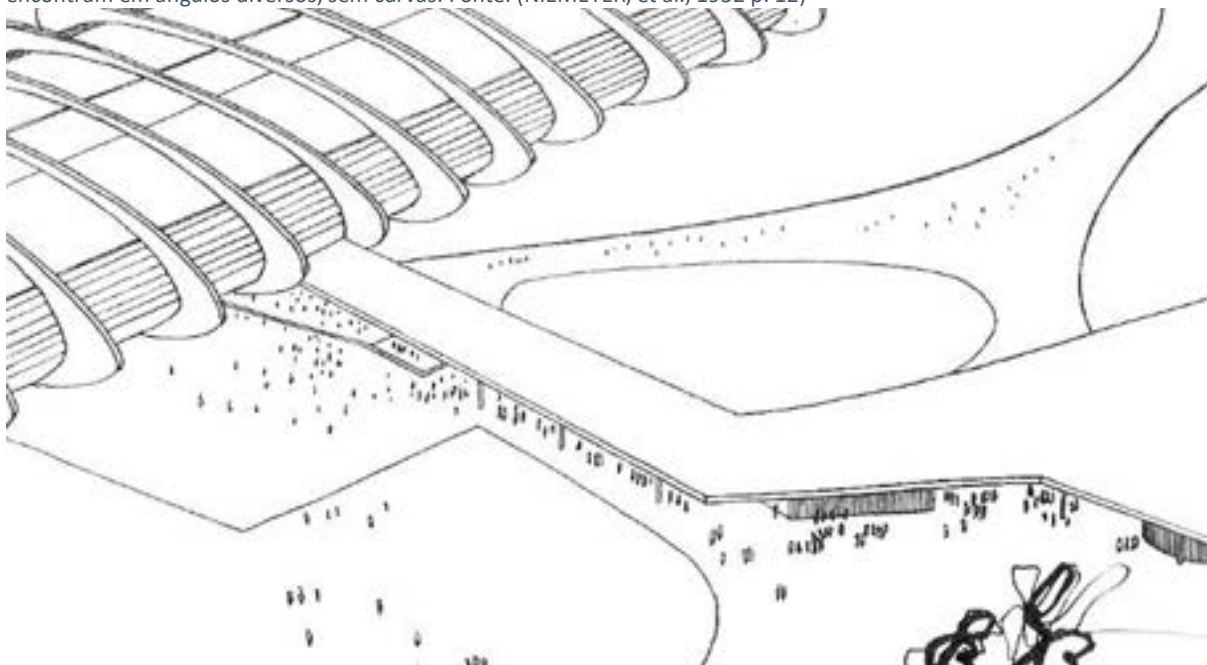
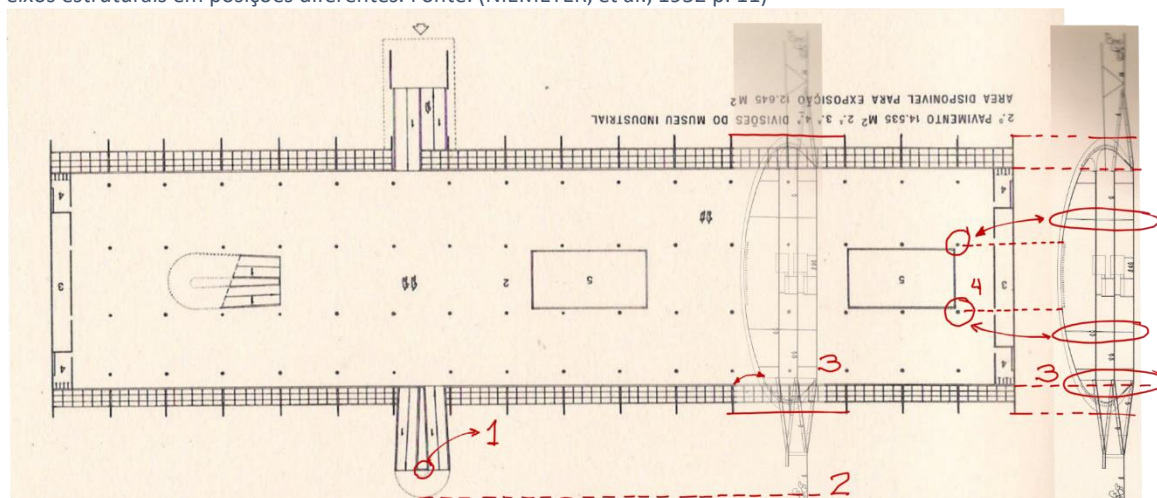


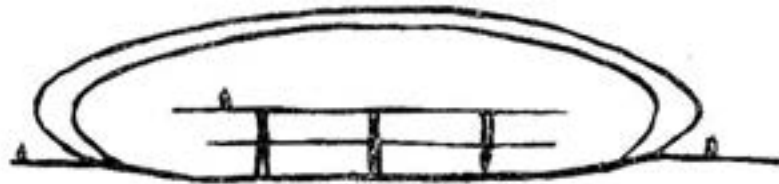
Figura 4-106 – Análise planta x corte do Pavilhão das Indústrias: 1. ausência em planta do pilar representado no corte; 2. dimensões diferentes para a mesma rampa; 3. quando alinhado pelos pórticos, os pisos ficam incongruente e vice-versa; 4. eixos estruturais em posições diferentes. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 11)



O Pavilhão das Indústrias foi imaginado com dois sistemas estruturais independentes, um para a vedação e cobertura e outro para os pisos, este trivial pilares, vigas e lajes. Porém, o primeiro se apresenta como construção extraordinária, um edifício que é mais largo do que uma rua e tão comprido quanto uma, como um hangar fica apoiado apenas nos pórticos transversais.

No entanto, neste caso, o arquiteto não conseguiu atingir seu objetivo, o feito só foi possível na versão definitiva do projeto para o Ibirapuera no Palácio das Artes, a Oca. O pavilhão é formado por uma sequência de dezoito pórticos, distanciados quinze metros entre si. Mesmo que o pórtico tenha sido imaginado como um arco, o desenvolvimento do projeto trouxe apoios intermediários, porque, de fato, o arquiteto propõe a extrapolação do arco e chega numa forma que se aproxima de um segmento de elipse.

Figura 4-107 – Croqui do conceito do pavilhão. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 1)



Portanto, apesar de Oscar Niemeyer saber que quanto maior a flecha de um arco, menor a necessidade de apoios secundários, isto é, um arco pleno ou um arco ogival são mais eficientes para vencer grandes vãos, com viga de seção contínua e baixa, como nos citados Panteão Romano e hangar de Orly ou no viaduto Grandfey, o arquiteto optou por projetar um edifício com pé direito adequado a seu uso e com proporções elegantes, privilegiando a horizontalidade do prédio, ainda que para tal, tenha sido necessária a adoção de pilares na área interna.

Figura 4-108 – Panteão Romano – desenho nosso. Fonte: Universidade de Michigan - https://quod.lib.umich.edu/h/hi-aaic/x-prang17-und-13/PRANG17_13?chaperone=S-HIAAIC-X-PRANG17-UND-13+PRANG17_13;evl=full-image;lasttype=boolean;lastview=thumbnail;quality=0;resnum=3;size=20;sort=hiaaic_su;start=1;subview=download;view=entry;rgn1=hi-aaic_su;select1=phrase;q1=Rome--Pantheon

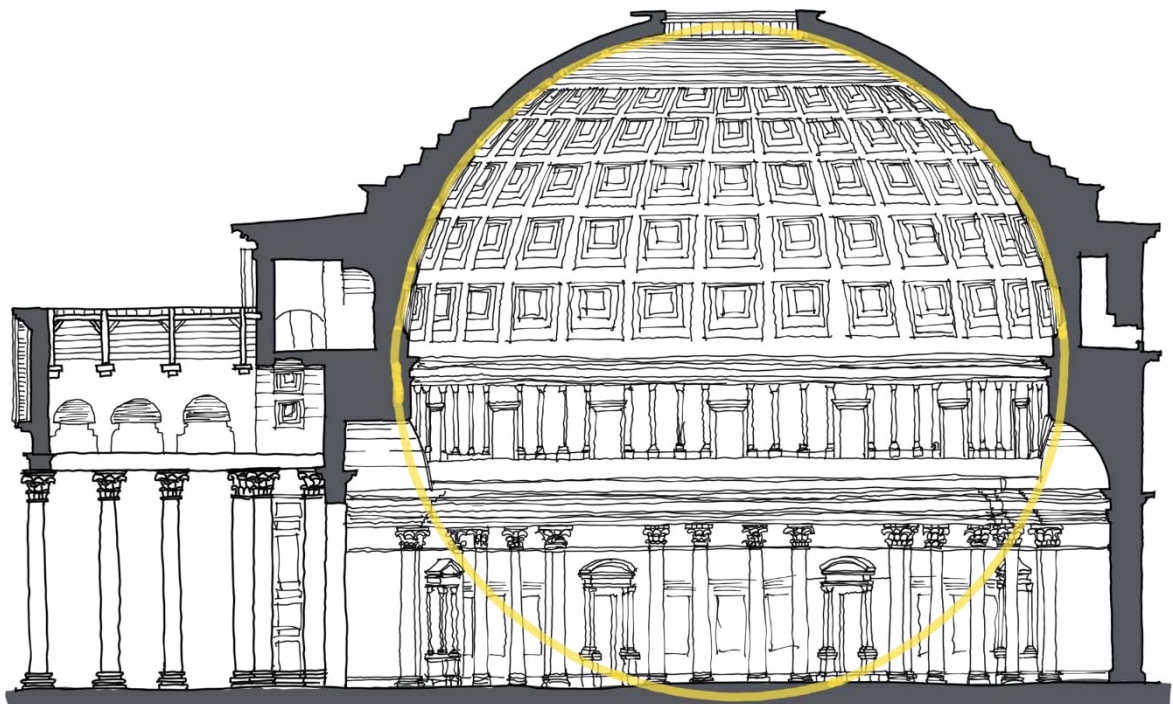


Figura 4-109 – Grandfey-Viadukt (©David Gubler) – Projetado pelo engenheiro suíço Robert Maillart (1872-1940) Fonte: <https://bahnbilder.ch/picture/3515>

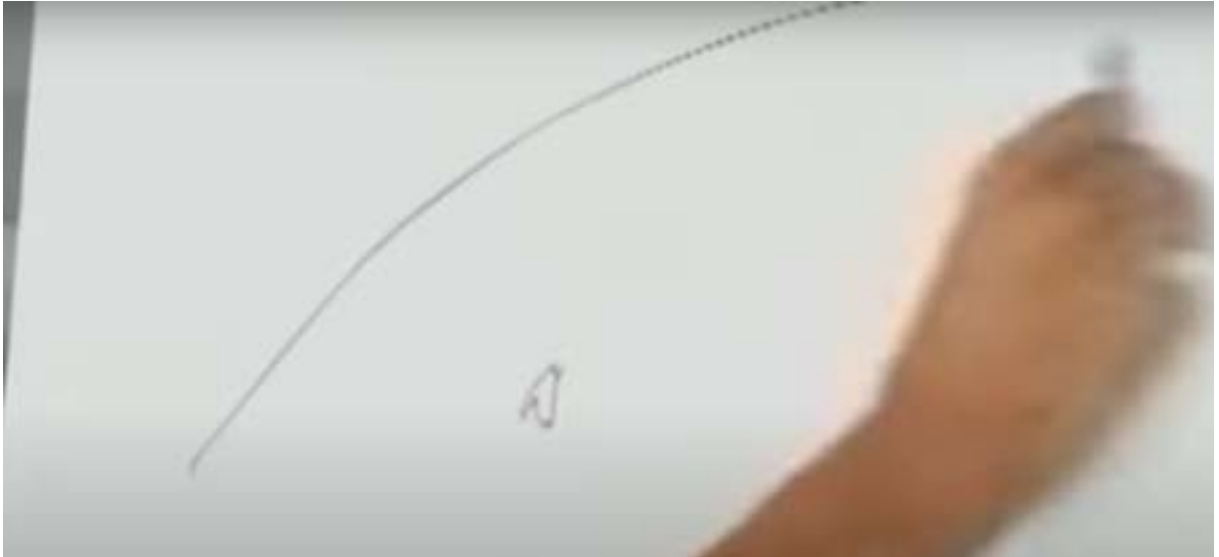


Figura 4-110 – Aqueduto romano Ponte do Gard – Fotografo: Benh Lieu Song - Fonte: [Pont du Gard BLS.jpg \(12648x4882\)](#) ([wikimedia.org](#))



Nós queríamos impor a curva que é a solução natural do concreto, quando se tem um espaço grande assim, não é? A solução natural é a curva, não é a reta. (MACIEL, 2007 pp. 23':00"– 23':35")

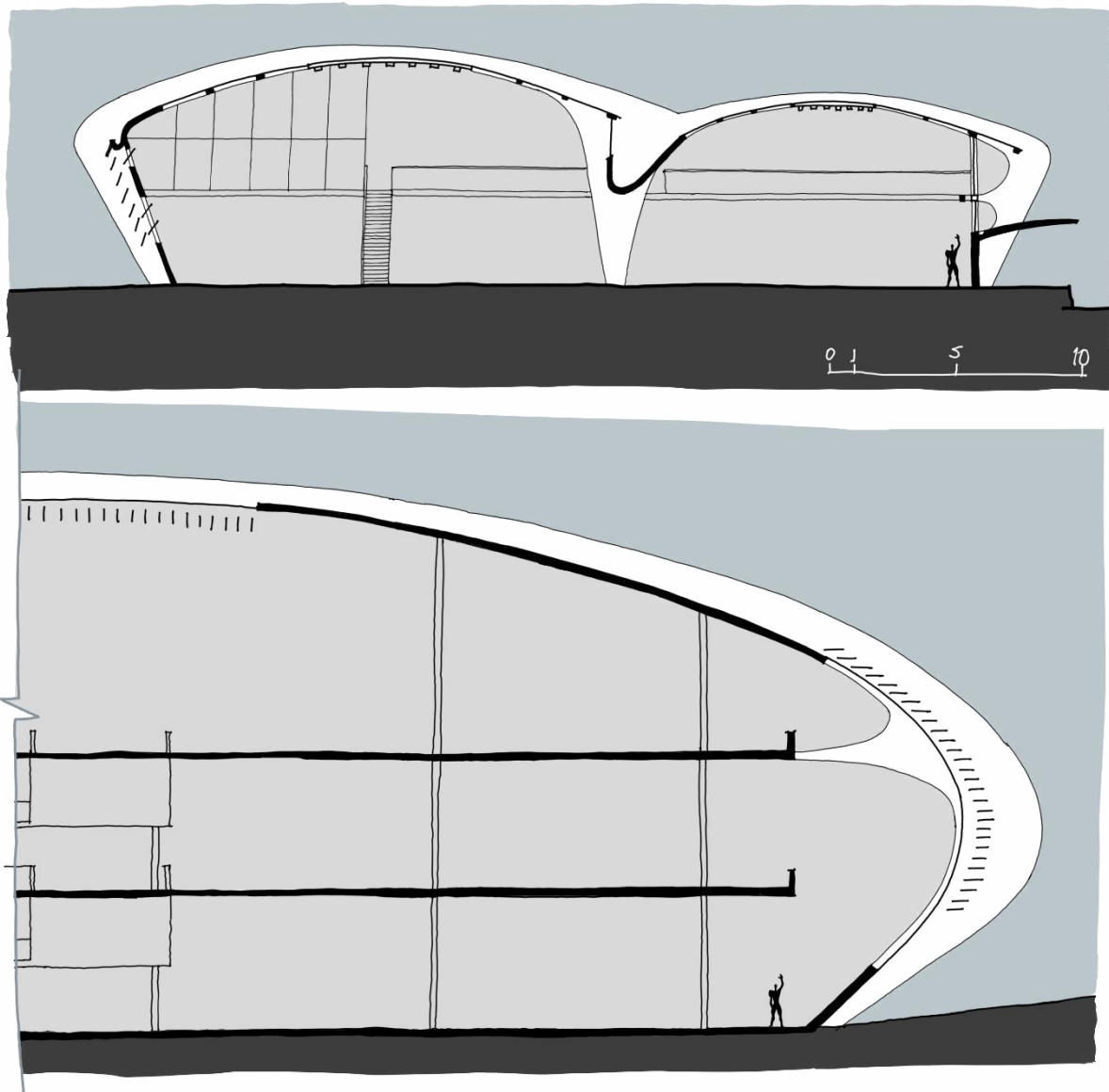
Figura 4-111 – Explicação da cobertura em arco – Oscar Niemeyer – Fonte: (MACIEL, 2007 pp. 23':00"– 23':35")



Além da repetição da sequência de pórticos, a semelhança com a fábrica de biscoitos também se apresenta na derivação de uma viga a partir do pórtico em direção à laje intermediária. Fazendo uma oposição direta ao projeto industrial, onde a cumeeira era preenchida por uma laje em concreto armado, no pavilhão do parque, a parte mais alta do prédio é finalizada com larga janela para o céu, no sentido longitudinal do edifício, protegida dos raios solares por quebra-sóis internos. Ambos os prédios têm empanas cegas em suas extremidades.

Aparentemente, as vedações perimetrais seguem as curvas do pórtico e são propostas em concreto e vidros, estes protegidos por quebra-sóis feito em lâminas horizontais de material indefinido.

Figura 4-112 – trecho do corte dos prédios, acima fábrica Duchen, abaixo Pavilhão das Indústrias.



A peças gráficas contêm a representação de uma marquise na entrada principal, extremamente alta é sustentada por um “V” esbelto. Esta estrutura parece ser independente da grande marquise do parque.

Toda circulação vertical é feita por rampas, uma interna e outra externa, as lajes superiores possuem recortes retangulares na mesma projeção. Previu-se um anexo de planta retangular que seria ocupado pela administração do futuro museu da indústria, a ser instalado no prédio depois dos festejos de 1954.

Figura 4-113 Palácio das Indústrias – fachada e plantas, desenho nosso. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 17)

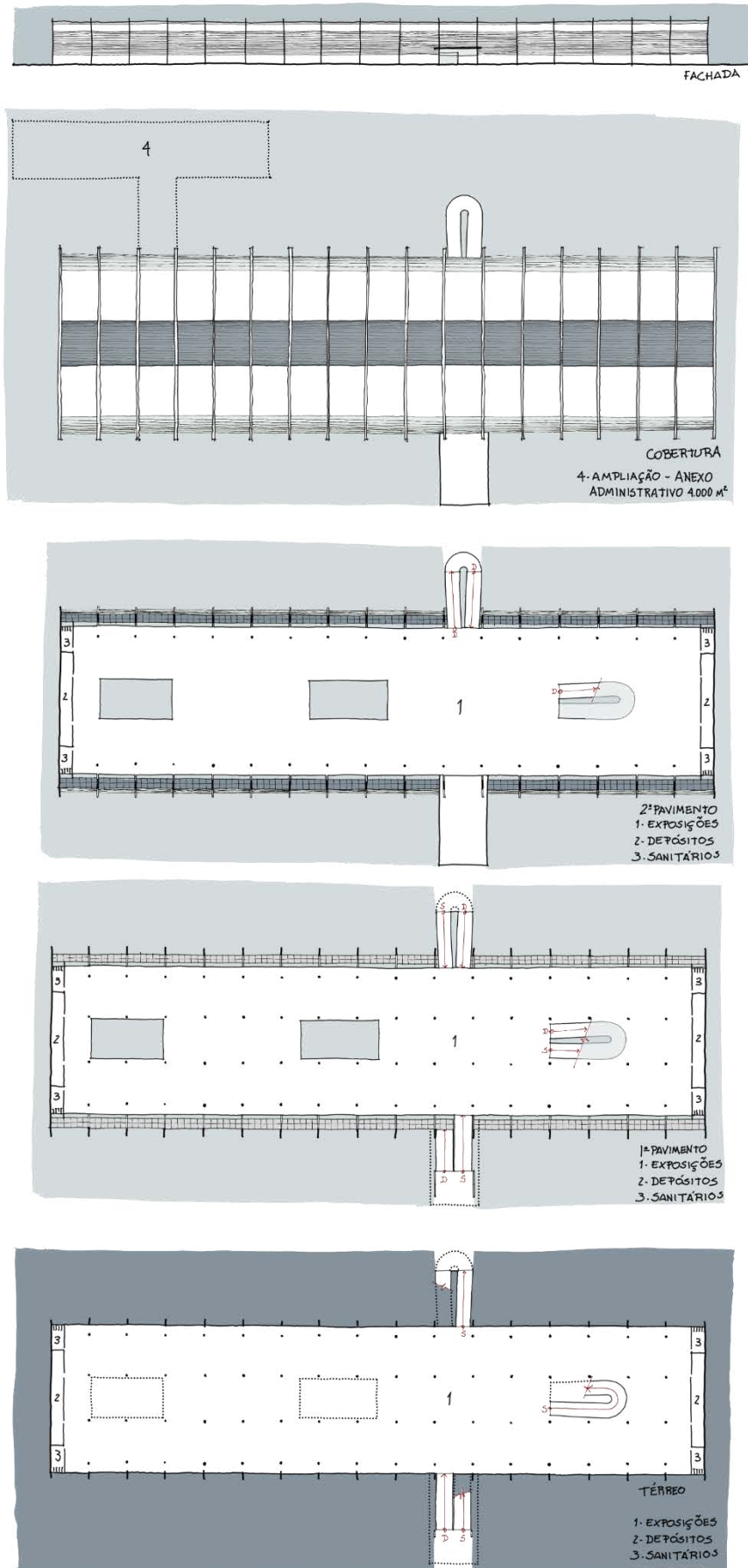
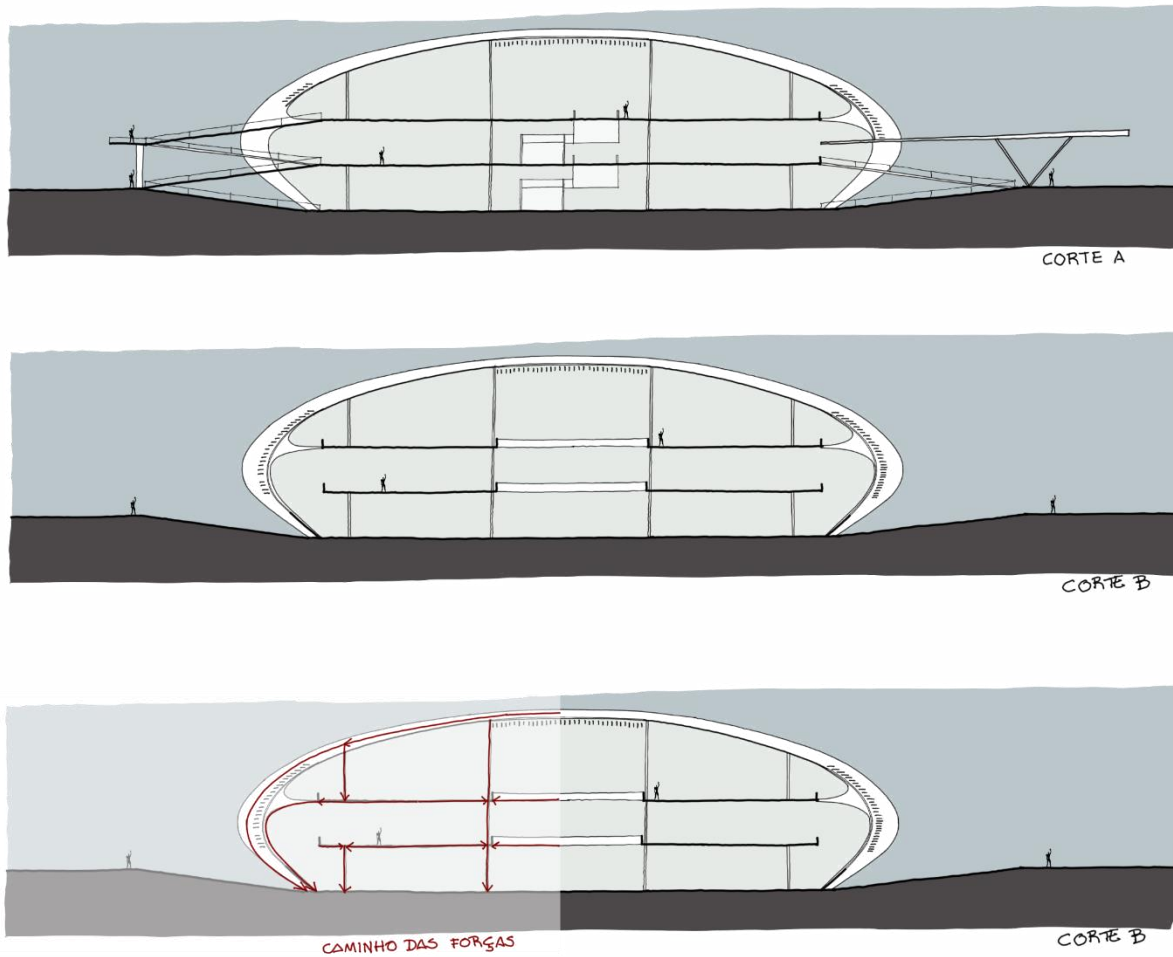
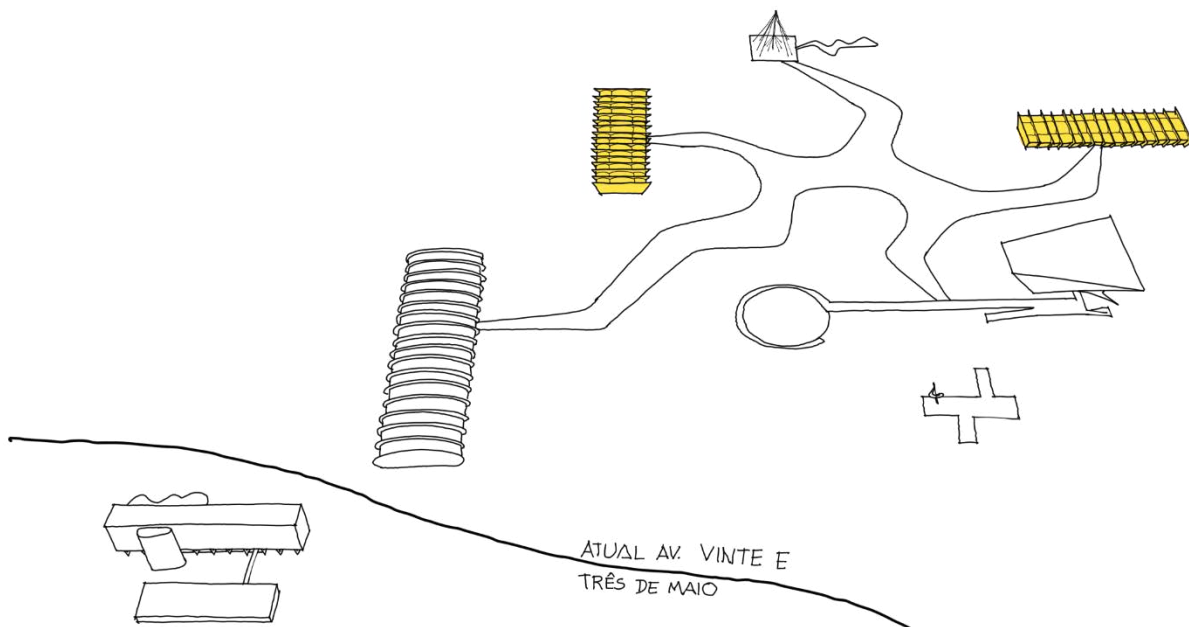


Figura 4-114 – Palácio das indústrias – cortes – desenho nosso. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 18)



4.4.2.7. Os pavilhões das Nações e dos Estados

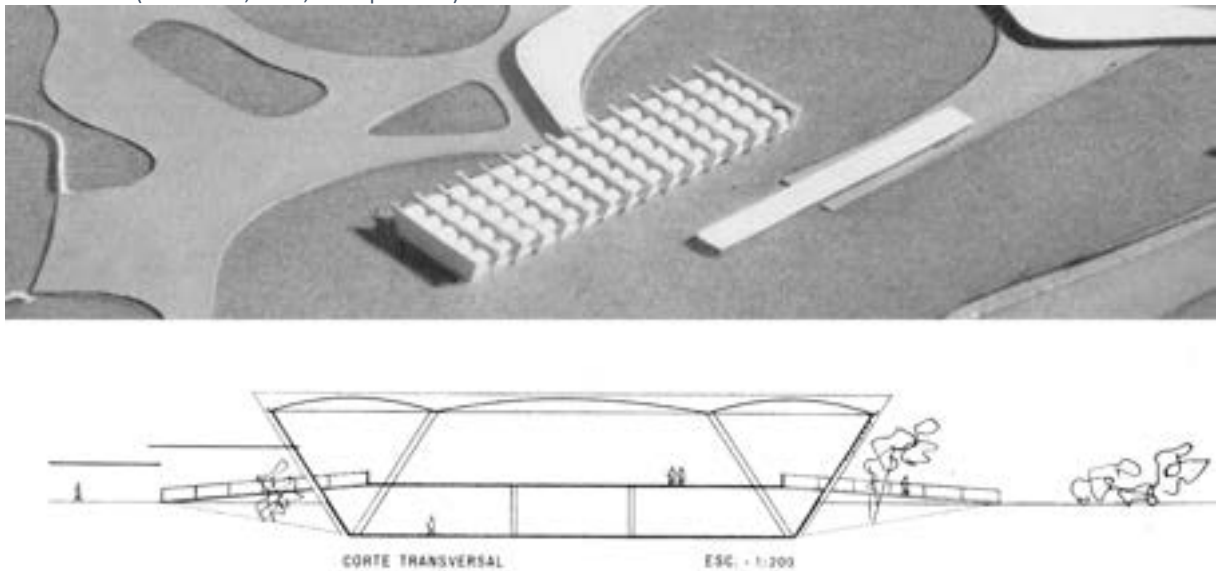
Figura 4-115 – Perspectiva aérea do conjunto, Pavilhão das Nações e dos Estados em destaque – desenho nosso.



No mesmo sentido, o próximo é o Pavilhão das Nações. Em seguida, apresenta-se o restaurante, próximo ao lago. O último trecho da marquise liga-se ao Pavilhão dos Estados, gêmeo do pavilhão anterior.

É possível apontar outra incongruência entre a maquete do projeto, apresentada no Caderno do Anteprojeto, e o desenho dos pavilhões. Enquanto na primeira, a cobertura dos Pavilhões das Nações e dos Estados é composta por cinco abóbodas de mesma dimensão, nos desenhos o corte representa dois arcos iguais e um terceiro maior, na área central.

Figura 4-116 – Detalhe da Foto da maquete do anteprojeto e corte do pavilhão, nota-se a diferença no desenho das coberturas. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 6 e 13)



Existem características comuns aos prédios dos pavilhões. A primeira delas é o térreo rebaixado, o objetivo dessa proposição é reduzir a distância entre o piso superior e o nível externo. O segundo atributo semelhante está no sistema de cobertura.

Nesses edifícios as coberturas foram projetadas independente dos demais elementos da estrutura. Além do interesse plástico que essa solução apresenta, ela permite tornar o último piso inteiramente livre de colunas.

No Pavilhão das Nações e dos Estados, a solução é mais simples e prática, mantendo, entretanto o mesmo princípio adotado no Palácio das indústrias. (NIEMEYER, et al., 1952 p. 1)

Figura 4-117 – Diagrama de níveis. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 1)

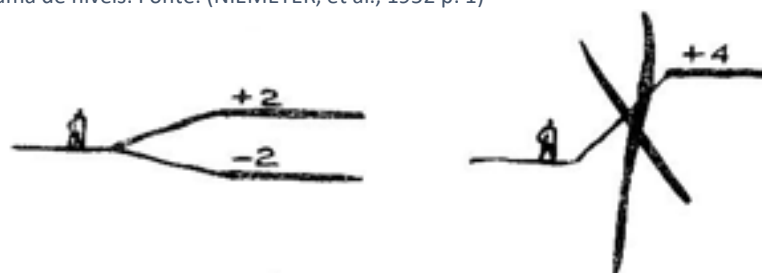
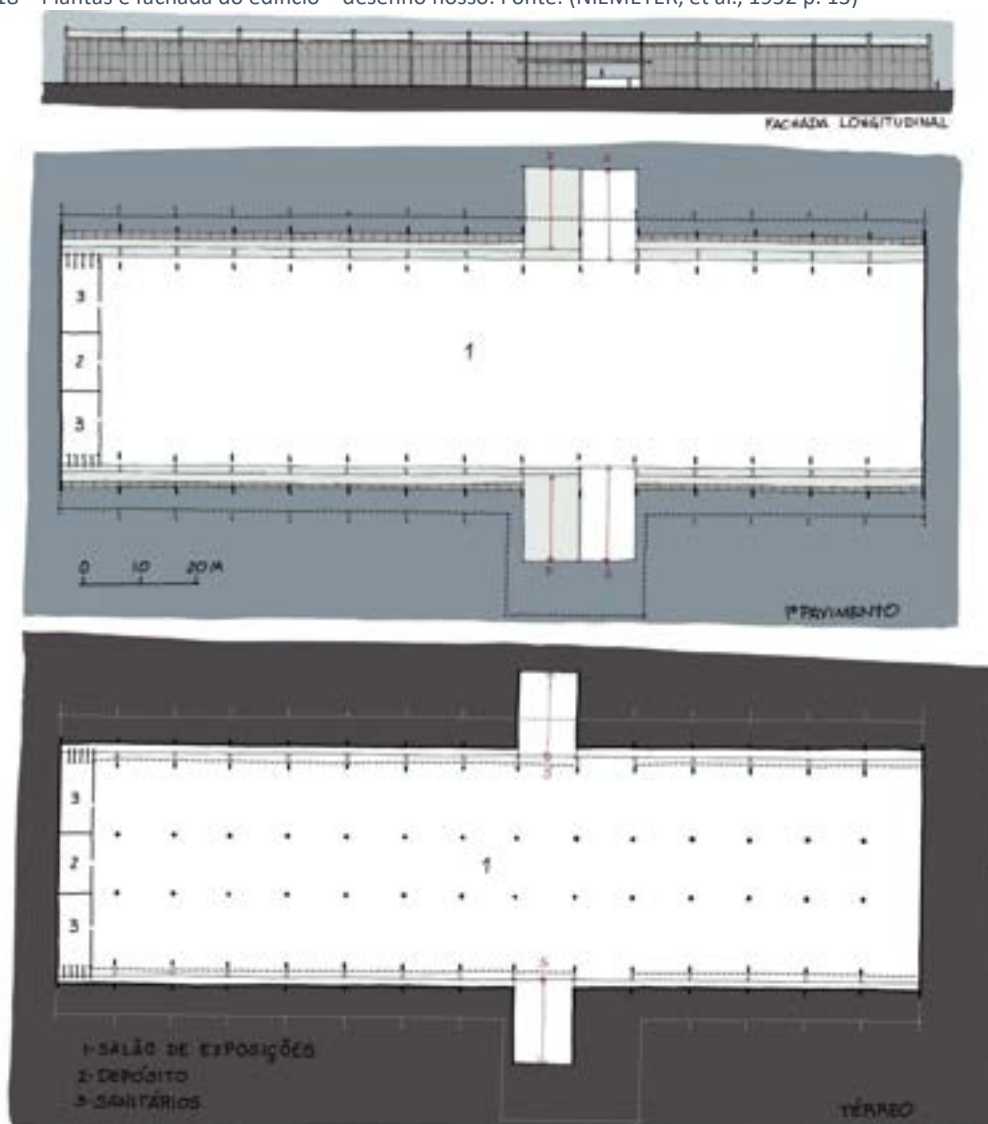


Figura 4-118 – Plantas e fachada do edifício – desenho nosso. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 13)



A volumetria dos prédios é descrita por Carlos Fraga da seguinte maneira:

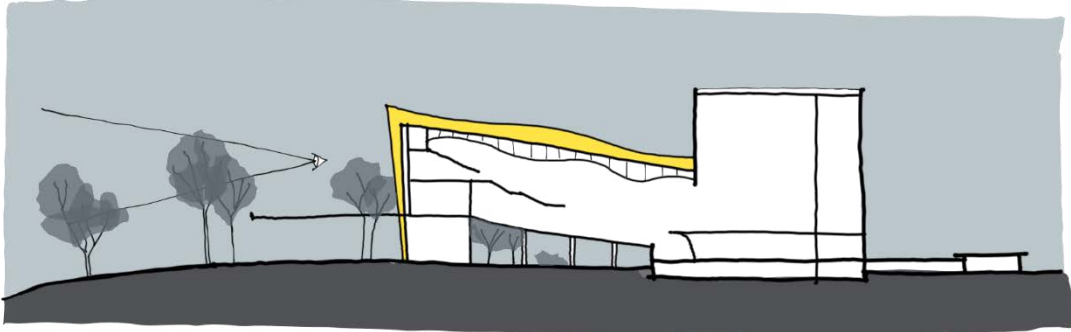
O projeto para os dois edifícios é o mesmo. Apresentam-se formalmente como extrusão trapezoidal armada por 16 pórticos configurando exoesqueleto. As fachadas maiores são planos inclinados transparentes. (FRAGA, 2006 p. 105)

Dada as incongruências dos desenhos, não é possível precisar a dimensão do prédio, contudo julga-se que sua maior dimensão seria de 150 metros, ou seja, dezesseis eixos estruturais separados 10 metros entre si. Para Carlos Fraga (2006 p. 105) “o conceito estrutural previa a construção com material desmontável, possivelmente estrutura metálica.” Dado o caráter preliminar das representações, não se consegue determinar o material adotado para o sistema estrutural. A cogitação citada é coerente pelo motivo apresentado, o caderno do anteprojeto não oferece maiores explicações, limitando-se à frase: “Os pavilhões provisórios serão construídos de material desmontável.”

Contudo a leitura do corte dos pavilhões sugere a utilização da estrutura metálica, pois os pilares em “Vs” mantêm-se com seção contínua por toda a sua extensão, condição que Oscar Niemeyer

adotava apenas para os pilares em aço, enquanto os projetados em concreto eram desenhados com variação da seção.

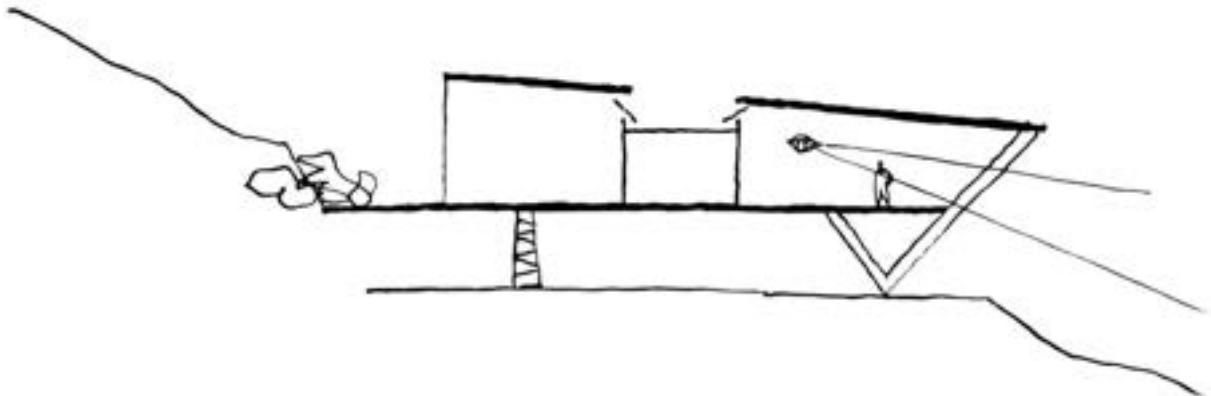
Figura 4-119 – Corte teatro de Belo Horizonte – desenho nosso. Fonte: (PAPADAKI, 1950 p. 112)



Na produção de Oscar Niemeyer, a ideia de pórtico com pilar inclinado apareceu timidamente em 1943, no projeto do teatro em Belo Horizonte. Verdadeiramente, não é um pórtico, pois a viga se apoia noutra perpendicular a ela, mas a parte que remete à estrutura ora em estudo é composta por uma coluna cuja base é mais estreita que seu topo. Em 1951, o arquiteto desenha “Vs” transversais ao prédio no hotel em Diamantina, no entanto, ainda sem formar um pórtico. Apesar de não constituir uma estrutura porticada, já é um ensaio para a proposta do Ibirapuera. Para Yves Bruand o conceito que norteou o desenho foi o anseio de sombrear as janelas dos hóspedes.

Está fora de dúvidas de que a forma adotada foi sugerida pela vontade de proteger os quartos e salas de aula [da escola Júlia Kubitscheck] de um excesso de insolação por meio da projeção da laje de cobertura, mas sua elaboração resultou, mais uma vez, da vontade firme de levar a um volume simples que chamasse a atenção pela elegância e originalidade. No hotel, cuja disposição interna (ao contrário do hotel de Ouro Preto) é perfeitamente funcional, uma disposição engenhosa uni estritamente todos os elementos que compõe a fachada: a inclinação parece derivar naturalmente do pilotis em forma de “V” transversal, dos quais um dos braços sustenta apenas o piso do primeiro andar, enquanto que o outro braço vai até o telhado e se incorpora habilmente as paredes de separação dos terraços que precedem os quartos. (BRUAND, 1999 p. 168)

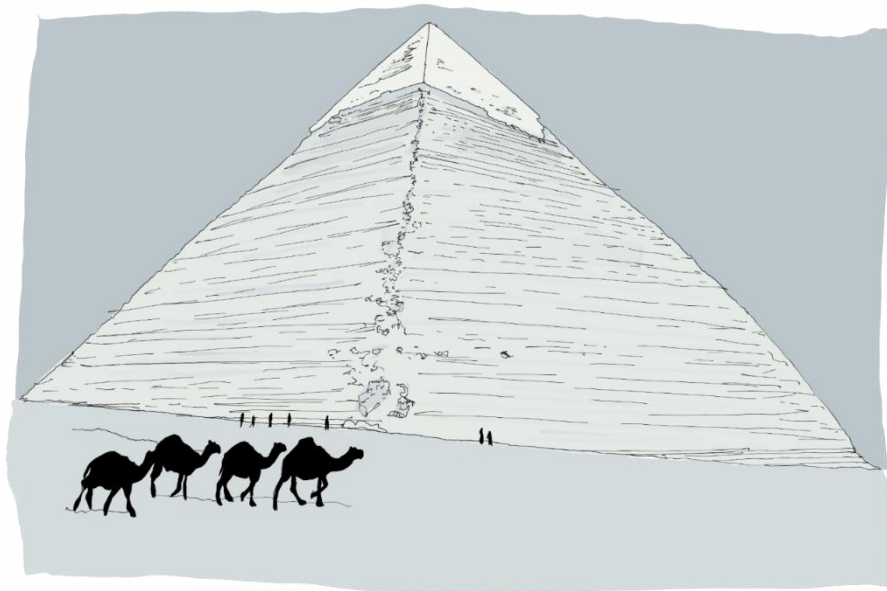
Figura 4-120 – Croqui do hotel em Diamantina. Fonte: (PAPADAKI, 1956 p. 100)



Independentemente da matéria, a proposta estrutural é muito engenhosa, os pórticos têm apoios em formatos de “V”, uma dupla por viga. O apoio diminuto associado à carga dos elementos de vedação, tendem a fazer a estrutura “girar” para fora em ambos os lados, essas forças opostas atuam como uma protensão natural, esticando a viga central, conseqüentemente reduzindo sua altura. Oscar Niemeyer recorreu a esse conceito estrutural quando projetou o Museu de Arte Moderna na capital venezuelana, conforme explica Paulo Mendes da Rocha:

Se pensarmos na história da pirâmide, veremos que ela tem três capítulos: as pirâmides do Cairo, a pirâmide invertida do Museu de Caracas e a pirâmide de cristal do Louvre. Sim, pois a pirâmide de Quéops tem uma fresta muito precisa pela qual se pode ver, de dentro da cripta do Faraó, em certo momento, a estrela de Sírio, da constelação do Cão Maior. Ou seja, aquela pirâmide de pedra já sonhava em ser cristalina como a do Pei. E o raciocínio do Niemeyer em Caracas, ao inverter a pirâmide e concentrar as cargas, é uma coisa extraordinária, porque é algo que a mecânica dos solos hoje permite. E também por usar as paredes, que nesse caso tendem a cair, como um recurso de autoprotensão das lajes horizontais. Tudo isso faz com que o Museu de Caracas transmita uma visão construtiva fantástica, porque tem uma estrutura belíssima e totalmente factível, que praticamente se faz por si mesma. Nesse sentido, é como as pirâmides antigas, que eram máquina da sua própria construção: o plano inclinado. O Museu do Oscar é uma nova expressão da mesma coisa. Não da mesmice, é claro, mas como uma reflexão que se prolonga. (WISNIK, 2012 pp. 253-254)

Figura 4-121 – Pirâmide egípcia – desenho nosso.



No memorial descritivo do projeto, Oscar Niemeyer apresentou o sistema estrutural do museu em Caracas da seguinte forma:

A estrutura será simples e racional, as paredes externas serão com placas duplas, finas, com seis centímetros de espessura, separadas por nervuras com verticais com noventa centímetros de altura espaçadas a cada metro. Todos os pisos terão tirantes em sua estrutura e tirantes em diagonal deixarão livre o grande salão de exposições. Além disso a solução estrutural apresentada dirigirá racionalmente todos os esforços

para a fundação. A cobertura terá um sistema de placas protetoras em concreto e parte será aproveitada para exposições e esculturas.²² (NIEMEYER, 1956 p. 38)

Figura 4-122 – Pirâmide do Louvre e Ieoh Ming Pei, autor do projeto– desenho nosso.

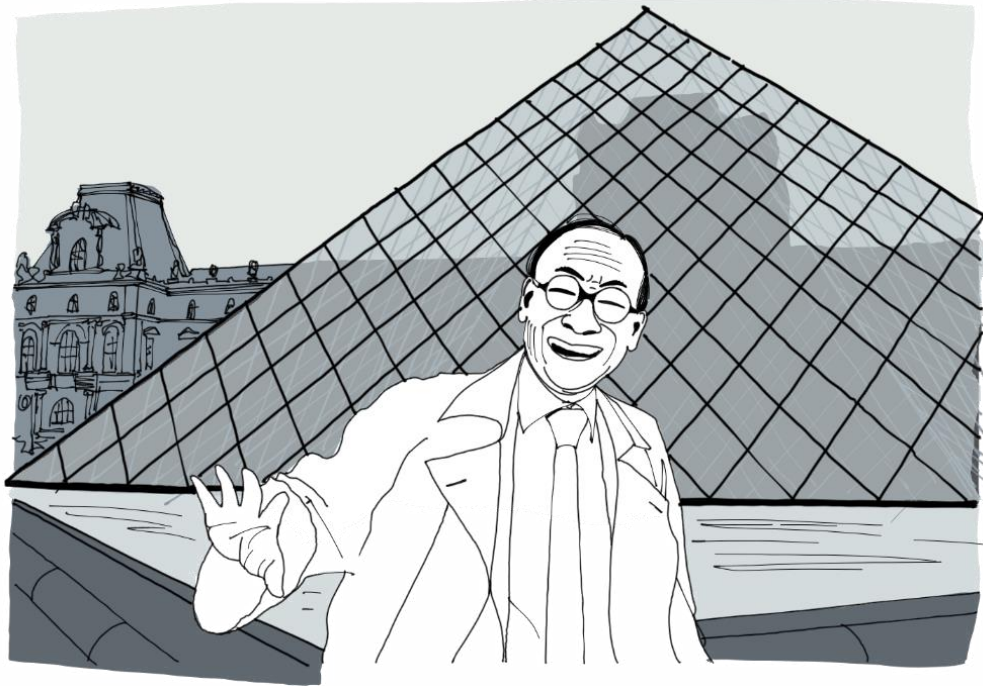
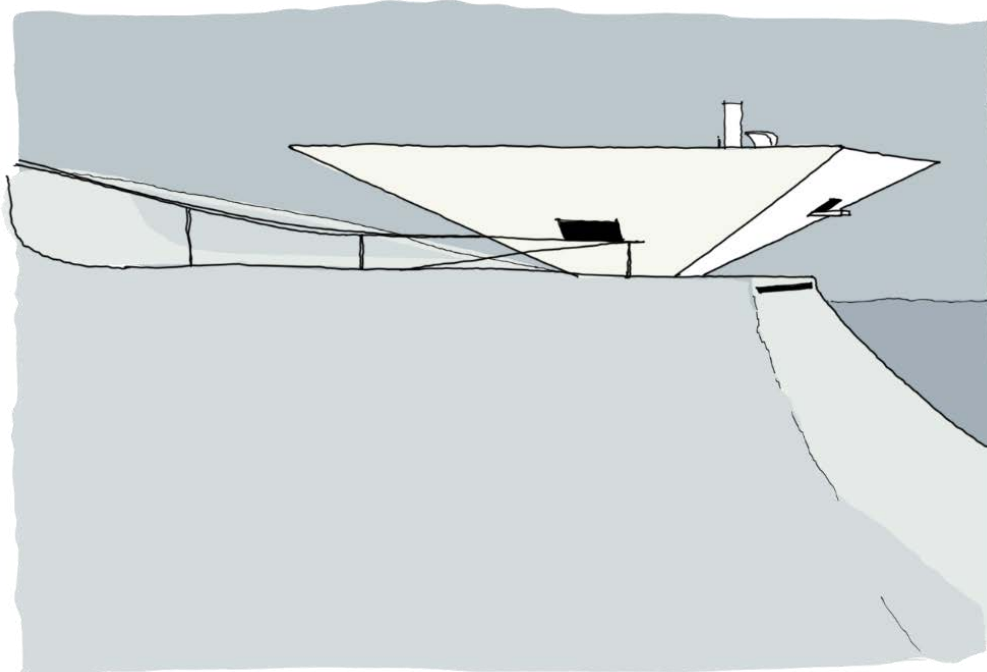


Figura 4-123 – Museu de Caracas – desenho nosso.



²² Versão nossa para:

La estructura será simple y racional, y las paredes externas con placas dobles, finas, con seis centímetros de espesor, separadas por nervios verticales con noventa centímetros de profundidad y espados metro a metro. Todos los pisos constituirán tirantes en la estructura, siendo que el entepiso suspenso en cuatro columnas pëndulo, y tirantes en diagonal dejarán libre el gran saldñ de exposiciones. La solucion además dei interfa estructural que presenta. dirigirá racionalmente todos los esfuerzos en el sentido de la fundación. La cobertura tendrá un sistema de placas protectoras de concreto y parte aprovechable para exposiciones y esculturas.

Na palestra proferida aos estudantes da Faculdade de Arquitetura Nacional, assim falou o autor:

A estrutura, com os cálculos já terminados, será de grande simplicidade. Duas lajes de concreto de seis centímetros cada uma, com afastamento de noventa centímetros de uma para outra, ligadas de metro em metro por nervuras inclinadas, formando duplo T, constituirão o arcabouço da obra, do qual os pavimentos serão parte integrante. A sobreloja, suspensa em quatro colunas-pêndulo e tirantes longitudinais, deixará completamente livre de suportes o grande salão de exposições com cêrca de quatro mil metros quadrados, transferindo logicamente todos os esforços para a base da construção. (NIEMEYER, 1956 p. 45)

Nos pavilhões, as lajes internas não alcançam o perímetro do prédio e são suportadas por linha dupla de pilares que se repete no sentido longitudinal alinhada aos pórticos. Parte da carga é direcionada às fundações do prédio pelos pilares internos dos “Vs”. O afastamento das janelas possibilita a passagem de luz natural para o piso inferior. A única comunicação interna entre os pisos é visual, a circulação é feita pelas rampas externas, diametralmente opostas, sendo que apenas um lado é abrigado por marquise com vinte metros de largura, independente daquela gigante no centro do parque.

Diferentemente do pavilhão das indústrias, o corte apresentado no caderno de 1954 não deixa dúvidas de que o pavimento inferior está enterrado, desta forma, o contorno do piso é feito por paredes de contenção. No mesmo desenho lê-se os quebra-sóis da fachada posterior.

As fachadas de menor dimensão têm contorno trapezoidal e o pórtico não se mostra por completo, sugerindo que os pilares inclinados internos estão embutidos na parede de vedação, a qual aparenta ser revestida por azulejos do lado externo, devido a representação reticulada.

Figura 4-124 – Fachada lateral dos pavilhões da Nações e dos Estados – desenho nosso. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 13)

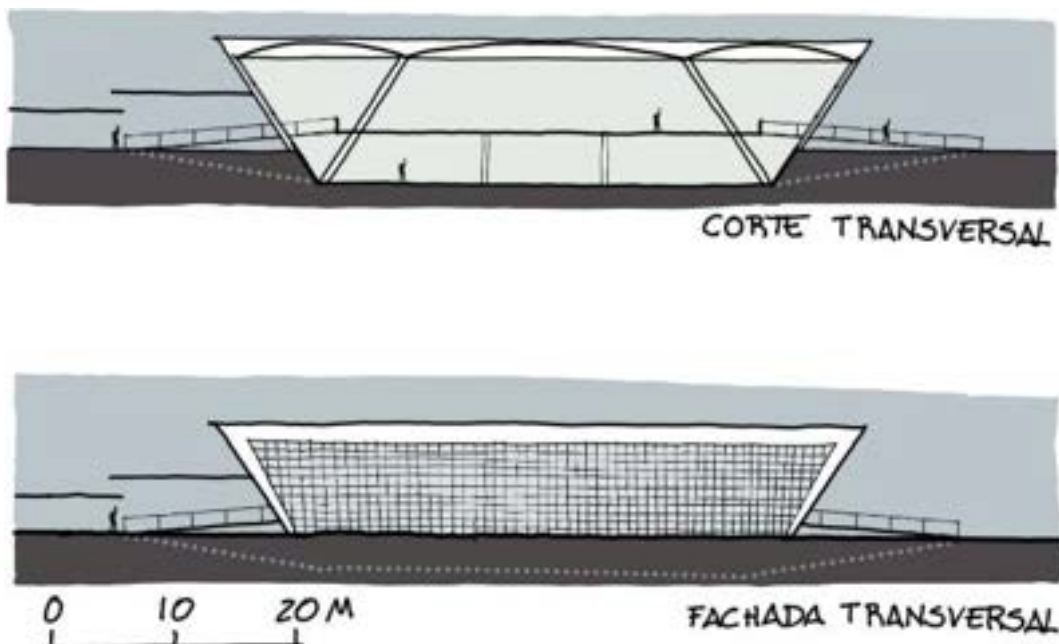
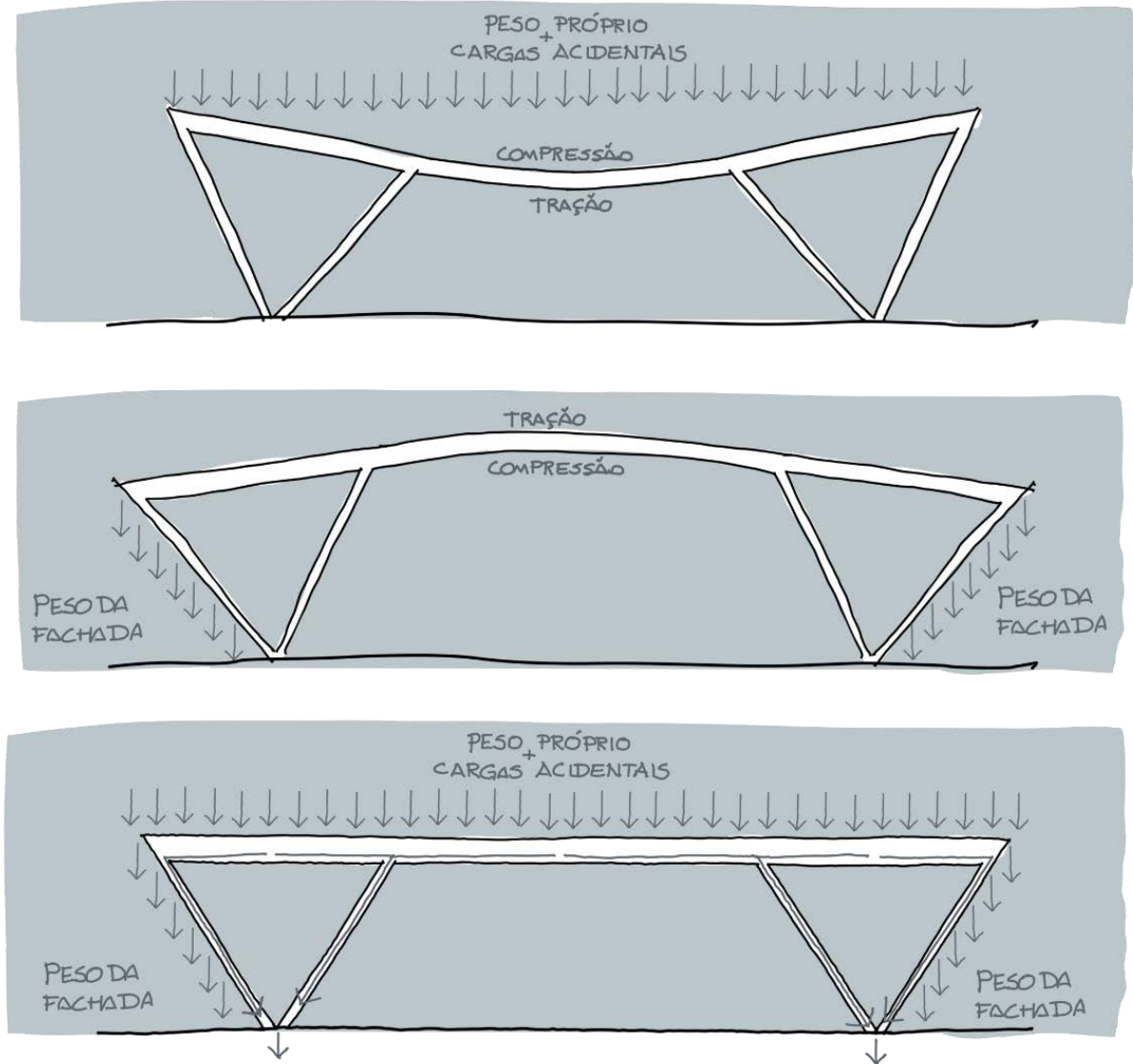


Figura 4-125 – Forças do sistema estrutural – desenho nosso.



A sequência de pórticos com apoios triangulares é um conceito que foi repetido algumas vezes por autores diferentes.

Os exemplos são: Affonso Eduardo Reidy no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953) e no colégio Brasil-Paraguai; João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi na escola estadual em Itanhaém (1960) e no Anhembi Tênis Clube (1961); Paulo Mendes da Rocha no ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958) e no Poupatempo Itaquera (1998).

Figura 4-126 – Hotel em Diamantina – desenho nosso.

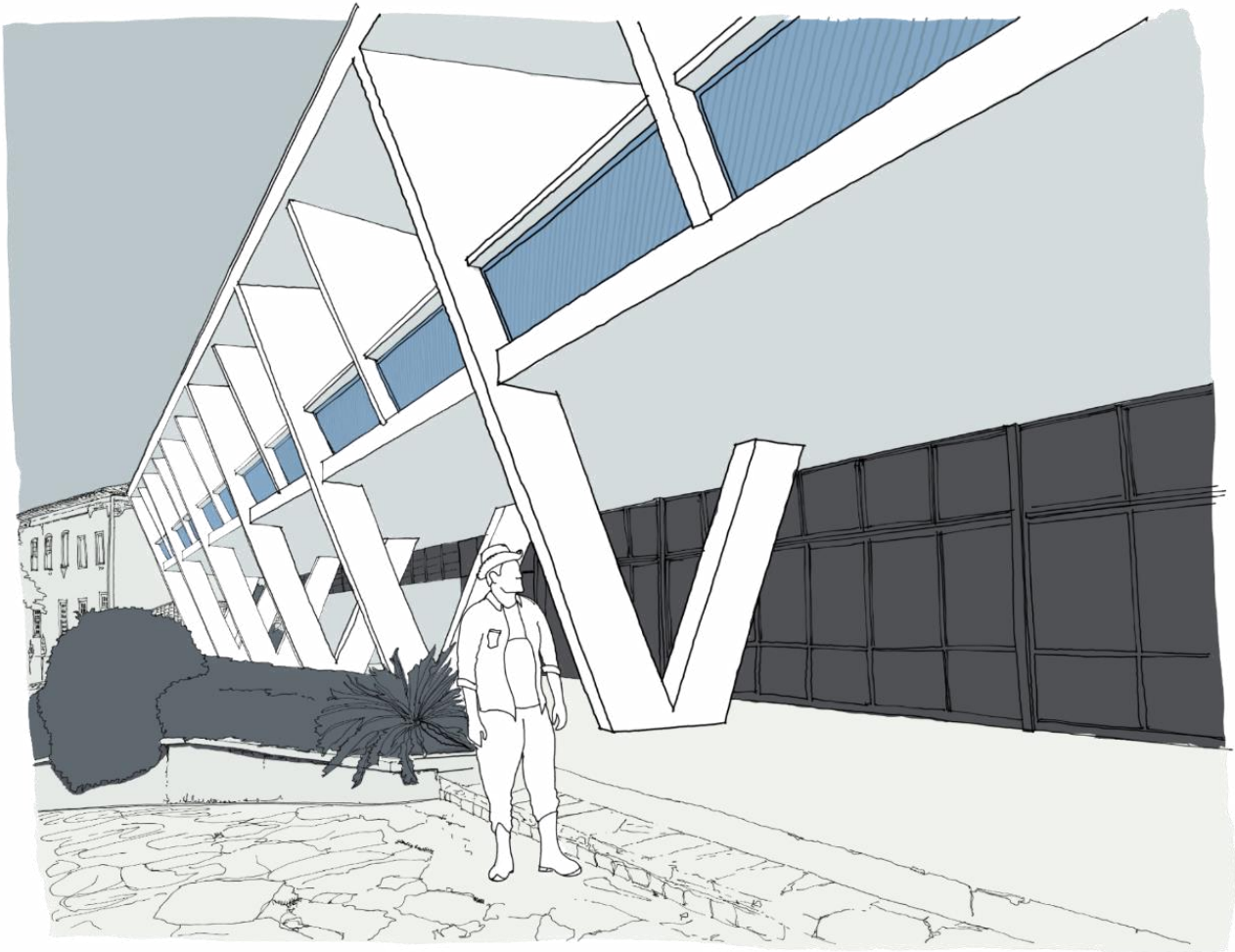


Figura 4-127 – Colégio Brasil Paraguai – Foto da construção. Fonte: (FRANCK, 1960 p. 63)



Figura 4-128 – Colégio Brasil Paraguai – Foto da construção. Fonte: (FRANCK, 1960 p. 65)



Figura 4-129 – Museu de arte moderna do Rio de Janeiro – foto da construção. Fonte: (FRANCK, 1960 p. 78)



Figura 4-130 – Museu de arte moderna do Rio de Janeiro – foto da armadura do pórtico. Fonte: (FRANCK, 1960 p. 77)



Figura 4-131 – Museu de arte moderna do Rio de Janeiro – desenho da armadura do pórtico. Fonte: (FRANCK, 1960 p. 76)

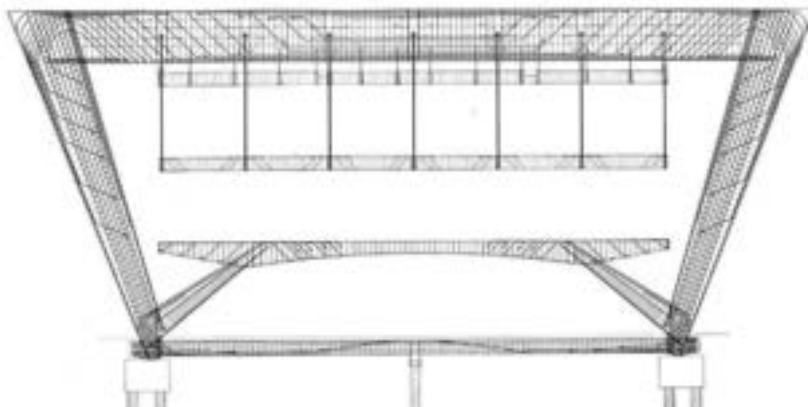


Figura 4-132 – Perspectiva do colégio estadual em Itanhaém. Fonte: https://images.adsttc.com/media/images/534c/46e5/c07a/80f3/5100/015a/large_jpg/Perspectiva.jpg?1397507788



Figura 4-133 – Perspectiva do colégio estadual em Itanhaém. Fonte: https://images.adsttc.com/media/images/534c/46e6/c07a/8073/b400/010f/large_jpg/Perspectiva_2.jpg?1397507790

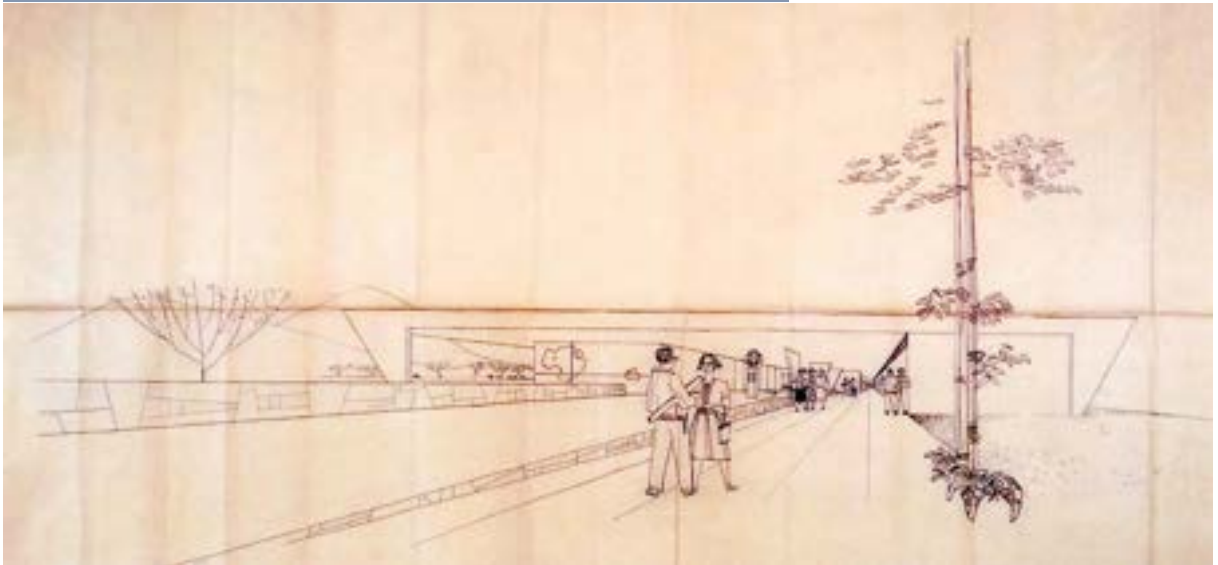


Figura 4-134 – Corte do Anhembi Tênis Clube – desenho nosso. Fonte: <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201961-54/1961-54-fichatecnica.htm>

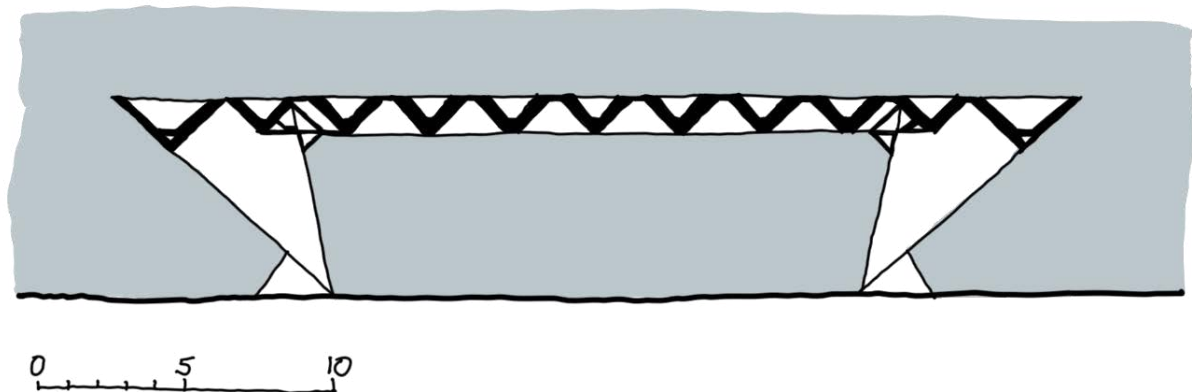


Figura 4-135 – Corte do ginásio do Clube Atlético Paulistano – desenho nosso. Fonte: https://images.adsttc.com/media/images/522e/076a/e8e4/4e26/0100/0028/large_jpg/Cortesia_de_Brutalist_Connections_828.jpg?1378748263

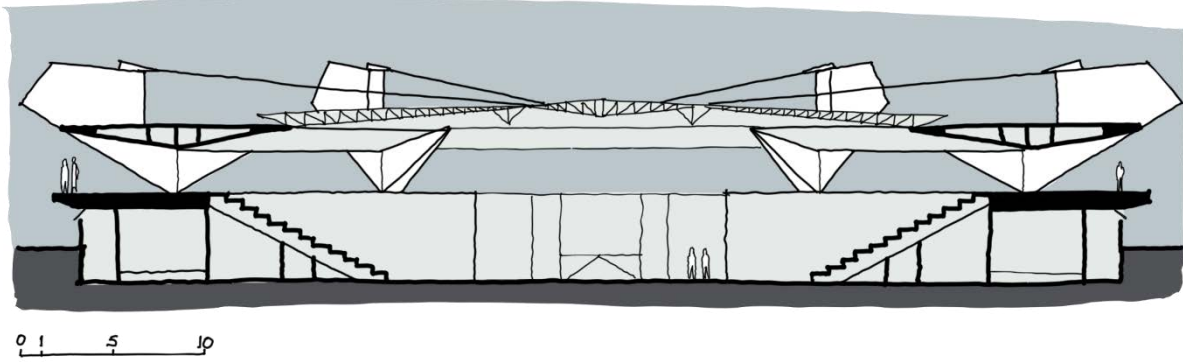
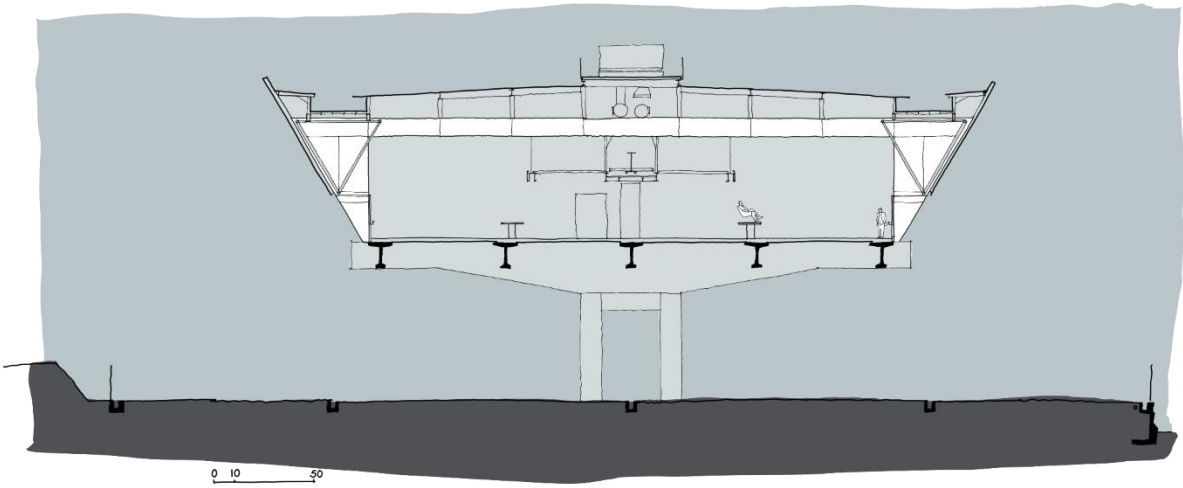
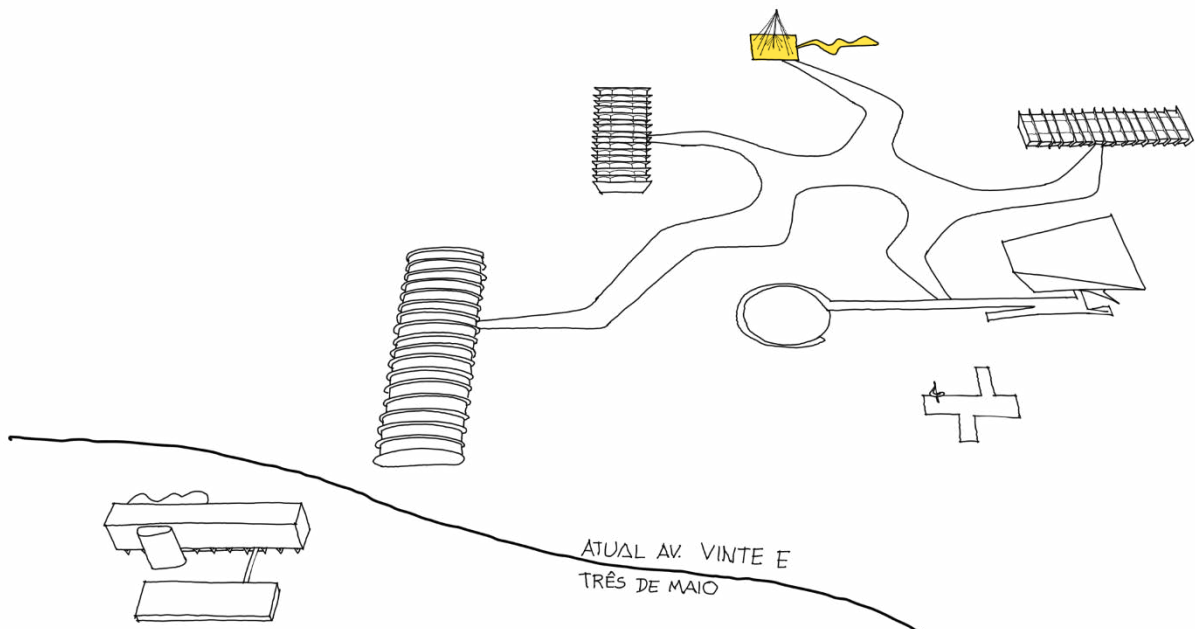


Figura 4-136 – Corte do Poupatempo Itaquera – desenho nosso. Fonte: <http://www.mmbb.com.br/projects/fullscreen/39/2/725>



4.4.2.8. O restaurante

Figura 4-137 – Perspectiva aérea do conjunto, restaurante em destaque – desenho nosso.



Novamente, Oscar Niemeyer propõe uma sustentação longe do trivial, uma ousadia estrutural, na qual, a cobertura, de perímetro quadrado, é suportada por um único pilar. Segundo o arquiteto:

O restaurante foi localizado junto ao lago. Sua cobertura ficará suspensa por tirantes ligados ao mastro central, que garantirá ao salão total liberdade de utilização. Anexo ao restaurante marquises, bares pistas de dança, esportes náuticos etc.

Este tipo de estrutura, estaiada, não é comum na produção de Oscar Niemeyer. Indica-se como primeira proposta o desenho do Estádio Nacional, atual Maracanã, apresentado em concurso de 1941. Neste projeto, um arco monumental cruza as arquibancadas em um eixo paralelo ao maior lado do campo. Desse saem os estais que suportam parte da cobertura da área de público. É inegável a relação com o Palácio dos Sovietes imaginado por Le Corbusier entre os anos de 1928 e 1931, e com o estádio para 100.000 espectadores elaborado de 1936 a 1937.

Figura 4-138 – Croqui da proposta para o Estádio Nacional. Fonte: (CORONA, 2001 p. 39)

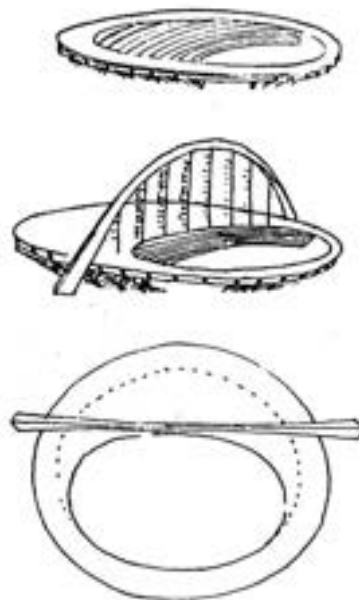


Figura 4-139 – Proposta de Le Corbusier para o Palácio dos Sovietes – desenho nosso. Fonte: (MONTEYS, 2005 p. 90)

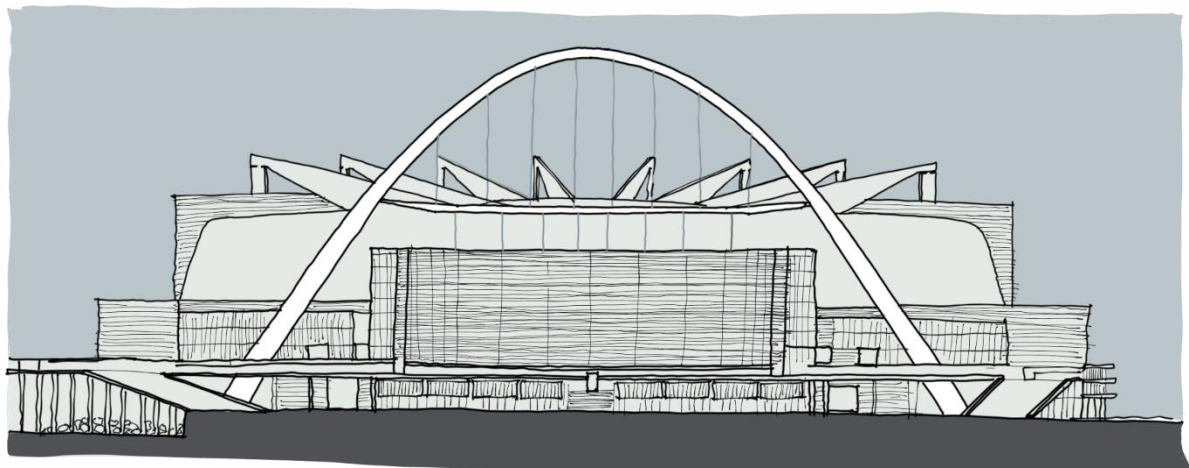
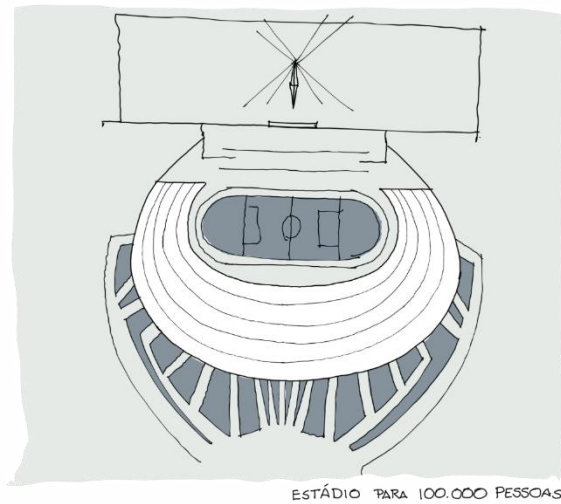


Figura 4-140 – Proposta de Le Corbusier para um estádio com capacidade de 100.000 pessoas – desenho nosso. Fonte: (MONTEYS, 2005 p. 125)



Depois do restaurante no Ibirapuera, os cabos de aço aparecem novamente, de maneira engenhosa, no Museu de Arte Moderna de Caracas. Desta vez, posicionados de modo a trabalharem formando vigas vagão. O termo deriva diretamente do transporte ferroviário (BOGÉA, Marta, et al., 2004 p. 132), pois determinados tipos de carros apresentam o sistema em que as peças mais delgadas trabalham a tração, enquanto as mais espessas sofrem compressão. A vantagem desse conjunto é segmentar o vão total em partes menores, possibilitando a redução da altura da viga principal.

Figura 4-141 – Museu de Arte Moderna de Caracas – desenho nosso. Fonte: (NIEMEYER, 1956 p. 41)

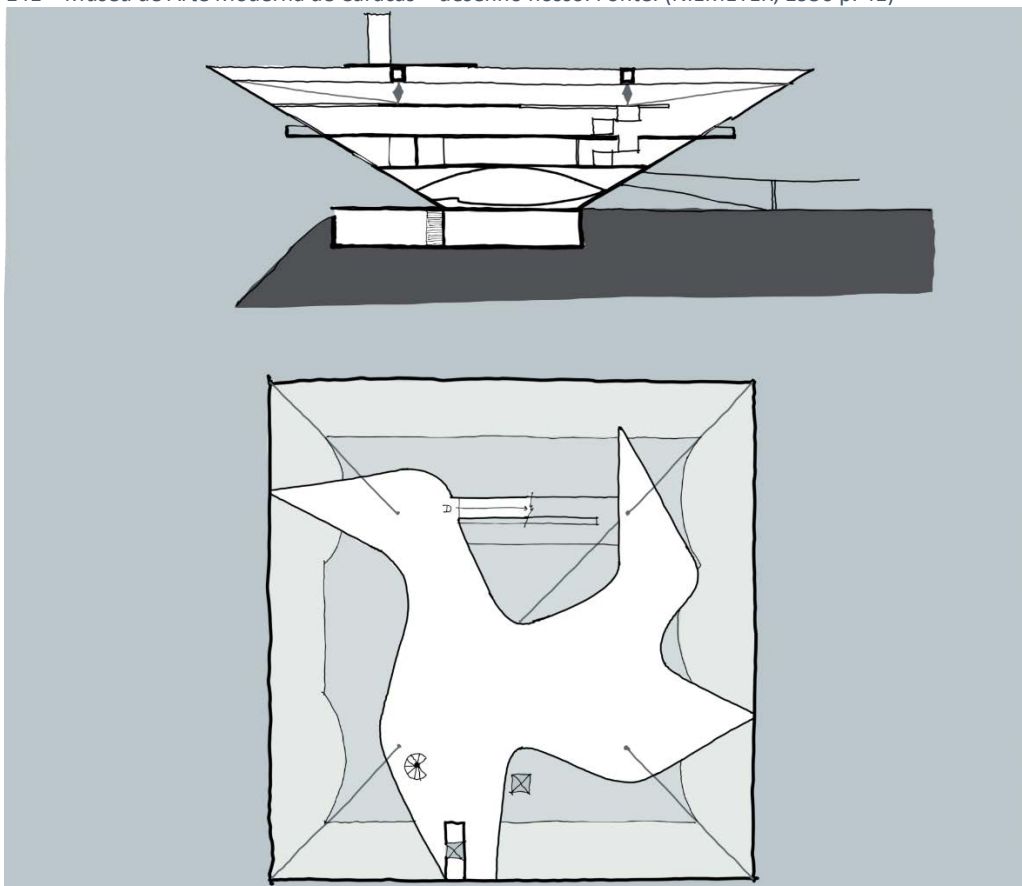
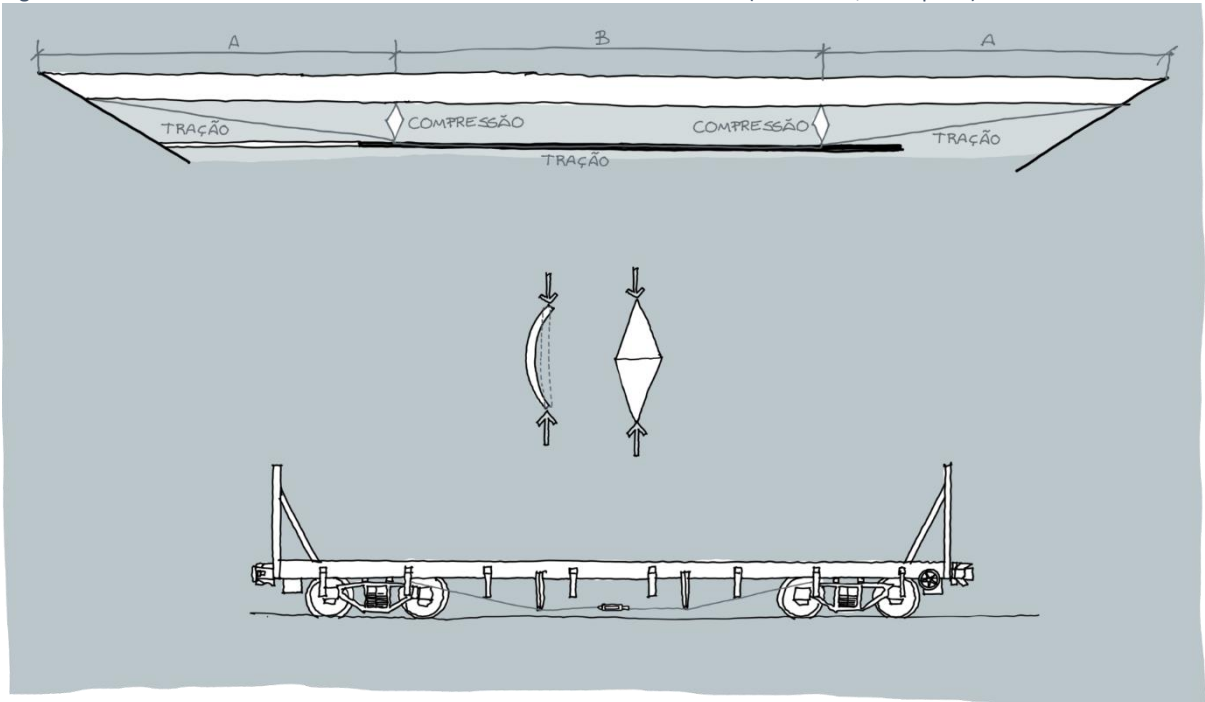


Figura 4-142 – Museu de Arte Moderna de Caracas – desenho nosso. Fonte: (NIEMEYER, 1956 p. 41)



Contudo, em Caracas, Oscar Niemeyer usa a técnica de modo incomum. Geralmente as partes esguias tracionadas são posicionadas no eixo longitudinal da viga, mas neste caso o arquiteto ordenou os cabos de aço com o desenho de um “X” em planta, de modo que cada um sustenta dois pilares de eixos estruturais distintos. As colunas do grupo têm a configuração de um octaedro, elemento que permite apoios diminutos e, graças a massa central, não sofre flambagem.

A inversão da lógica estrutural é recorrente em criações de Oscar Niemeyer, o autor justifica suas decisões pautado no objetivo de causar surpresa.

Ao projetar um edifício, o arquiteto é sempre levado a imaginar a obra como realizada, colocando-se, mentalmente, na situação de um visitante que a estivesse percorrendo de forma atenta e crítica. Isso faz com que ele sinta as sensações futuras que seu trabalho poderá provocar, as surpresas que certas soluções novas e inéditas deverão oferecer, as sutilezas arquitetônicas que os mais sensíveis saberão encontrar e compreender. (NIEMEYER, 1959 p. 7)

O anseio de novos caminhos para o equilíbrio estático do edifício não é exclusividade de Oscar Niemeyer, o arquiteto genovês Renzo Piano afirma que constrói “embarcações voadoras”²³ e generaliza essa vontade a todos os seus colegas profissionais: “Todos os meus edifícios voam, o que, quando você pensa sobre isso, faz todo o sentido, porque um arquiteto passa a vida lutando contra a força da

²³ Versão nossa para:
“I built Flying Vessels”

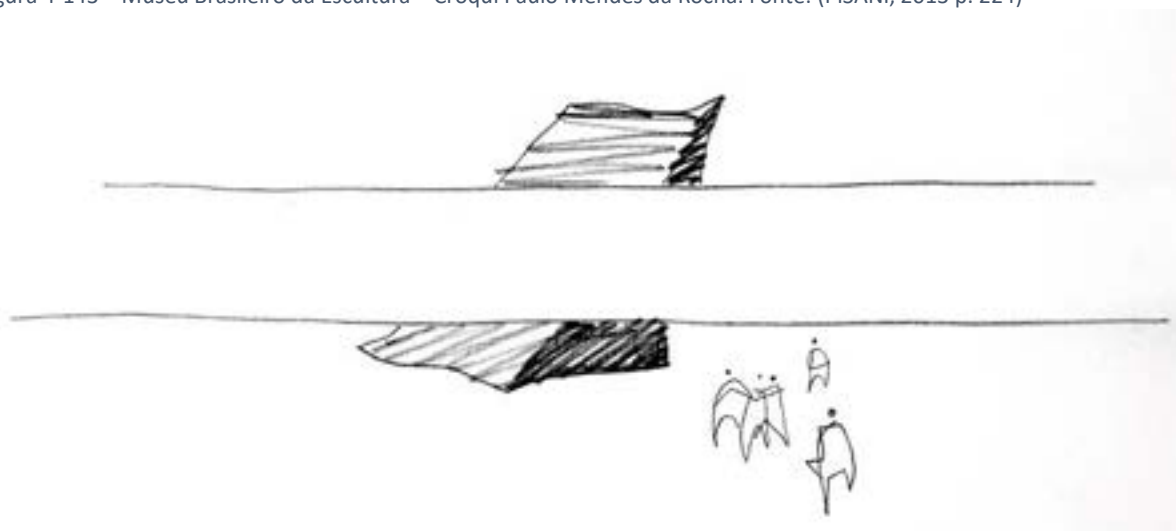
gravidade”²⁴ (DALY, 2021). O professor Rafael Perrone, ao analisar o projeto de Paulo Mendes da Rocha para o Museu Brasileiro da Escultura, destaca a cobertura protagonista como um elemento voador:

Há uma pedra no céu e há uma pedra no chão. Assim, no anexo, PMR revisita seu desejo de gerar uma “pedra fundamental”, observado desde a primeira fase do projeto. Em seus passos, agora juntas, as pedras retomam duas expressões: a imemorabilidade da arquitetura e a fundação do lugar. (PERRONE, 2011)

O professor Abílio Guerra também comenta o desejo dos projetistas por levitar os edifícios:

Esta vontade de suspensão radical se expressa magnificamente nos croquis de Paulo Mendes da Rocha para o Museu Brasileiro da Escultura – MuBE, onde a laje superior aparece sobrevoando o chão sem qualquer ponto de apoio! (GUERRA, 2014)

Figura 4-143 – Museu Brasileiro da Escultura – Croqui Paulo Mendes da Rocha. Fonte: (PISANI, 2013 p. 224)



Abelardo de Souza, arquiteto contemporâneo de Oscar Niemeyer, arquitetou o mercado de Pirituba em 1968, projeto que rendeu ao engenheiro calculista José Carlos de Figueiredo Ferraz um prêmio no México. O prédio possui cobertura com uma série de cascas em concreto, cujo perímetro lembra uma flor. O sistema estrutural leva todo o peso do teto para um único pilar central, como o restaurante do Ibirapuera. O arquiteto, autor do projeto, descreve o mercado da seguinte forma:

O prédio do mercado de Pirituba tem a forma circular justamente para proporcionar maior facilidade de movimentação aos usuários. Internamente, afora a divisão em 40 boxes, o espaço é todo livre. Não há colunas de sustentação como é comum nas construções do gênero, apenas uma coluna central que se afina de cima para baixo [...]

Da grande coluna central pendem os tirantes de aço que sustentam as 12 cascas de laje que dão à cobertura o formato semelhante a uma armação de guarda-chuva aberto. Cada laje pesa 480 toneladas e tem 30m de comprimento, ou balanço. O diâmetro da cobertura é de 70m. Dessa forma, no ambiente, haverá ventilação e

²⁴ Versão nossa para:

“All my buildings fly, which when you think about it makes perfect sense because an architect spends his life fighting against the force of gravity,”

iluminação totais. Como numa feira livre. [...] (SOUZA, Abelardo *Apud* (CONSTANTINO, 2004 p. 184)

Figura 4-144 – Vista aérea de Pirituba em 1969, a volumetria do prédio do mercado se destaca no tecido urbano, dominado por edificações com baixo gabarito de altura. Nota-se as escoras em madeira sustentando as cascas da cobertura e o grande pilar cônico, ainda sem os tirantes metálicos. Fonte: Folha Noroeste - [Pirituba completa 135 anos e ganha livro sobre a história do bairro em fevereiro](#) - Folha Noroeste



Esse empenho por transformar o ordinário em extraordinário, foi uma busca incessante de Oscar Niemeyer, posicionamento que sofreu críticas negativas durante toda a sua carreira profissional. Sempre justificou seu trabalho como um ato artístico em busca da beleza, ao mesmo tempo que se opunha ao racionalismo exacerbado do movimento moderno. Credita ao amigo Lúcio Costa a adoção dessa sensibilidade ao início do movimento moderno na arquitetura brasileira.

Lúcio Costa, — a figura do nosso movimento moderno — que soube conduzi-lo com sensibilidade e discernimento, batendo-se desde o início por uma arquitetura que

aliasse às conveniências funcionais a procura deliberada e constante da beleza e da forma plástica. (NIEMEYER, 1955 p. 20)

[...] Os outros, maioria dos arquitetos da época, se mantiveram passivamente nos princípios limitadores da arquitetura racionalista, na defesa radical da lógica construtiva, do funcionalismo, da padronização etc. Nesse sentido, quanta tolice foi dita com ar de coisa séria. (PENTEADO, 1985 pp. 48-49)

— Consideramos — disse mais Oscar Niemeyer — a Arquitetura obra de arte e que, como tal, só subsiste quando se revela espontânea e criadora. Trabalhamos com o concreto armado, material dócil e generoso a todas as nossas fantasias. Tirar dele beleza e poesia, especular sobre suas imensas possibilidades é o que nos seduz e apaixona, profissionalmente. E por estas razões é que tanto nos identificamos com a obra de Le Corbusier. Obra de amor e harmonia, onde as características de criação e beleza são as constantes fundamentais. Módulo revista de arquitetura e artes plásticas, 1955, p. 47)

Oscar Niemeyer também saliente que o anseio de atingir os objetivos artísticos, não é uma licença para gestos inconsequentes, desprovidos de responsabilidade. O arquiteto deve riscar com coerência, ainda que o limite entre a genialidade e o erro possa ser muito tênue e arriscado. No entanto, os projetos não podem ser uma repetição pura e simples de estilemas reorganizados, o que reduz a criação para uma cópia enviesada.

É verdade, e isso começa a inquietar, que a grande maioria das nossas construções apresenta um baixo nível arquitetônico, atingindo mesmo aspectos grotescos, e até ridículos, pelo emprêgo inadequado de certos materiais e pelo abuso de formas, muitas vêzes extravagantes e impróprias. Êste fato, apesar de grave, é fácil de ser explicado; realmente, o sucesso da arquitetura moderna no Brasil foi de tal ordem, que em pouco tempo tornou-se ela a nossa arquitetura corrente e popular. (NIEMEYER, 1955 p. 20)

Na prática fora do lugar comum de Oscar Niemeyer, inúmeras vezes, os edifícios são pendurados na superestrutura, geralmente por tirantes rígidos, como no caso dos projetos italianos, classificados por Ricardo Ohtake (2007 p. 61), como sendo da mesma família. Os prédios são as sedes da editora Mondadori, iniciado em 1968 e concluído em 1975, e da FATA²⁵ em Turim, cujo processo de projeto e obra aconteceu de 1976 a 1979. Este prédio foi calculado por Riccardo Morandi, conhecido engenheiro italiano com grande experiência em projetos de *obras de arte*²⁶ e vasto conhecimento em concreto protendido.

O processo para a construção da nova sede da editora foi iniciado em meados dos anos 1960, quando as instalações da empresa, localizadas no centro de Milão, atingiram o limite de expansão.

²⁵ FATA é o acrônimo de “Fabbrica Automazione Trasporti e Affini.”

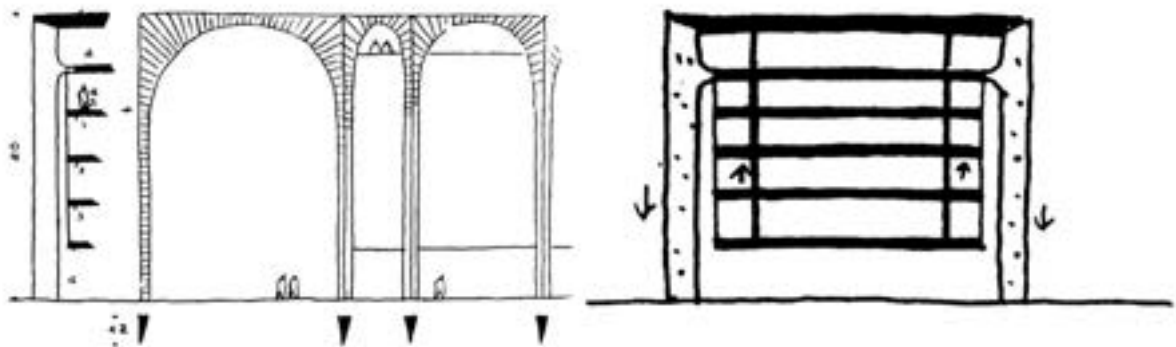
²⁶ No jargão dos profissionais de engenharia, as obras-de-arte são o conjunto de obras de Engenharia Civil destinadas a assegurar, geralmente como parte integrante de redes viárias, a circulação de pessoas, veículos ou produtos. Exemplos de obras-de-arte são os túneis, as pontes ou os viadutos, com funções de circulação rodoviária, ferroviária, metroviária, aeroportuária, pedonal, cicloviária ou mista. O projeto e construção de uma obra de arte requer a intervenção de Engenheiros Civis com especialização na área de Estruturas ou de Engenheiros de Estruturas. (Obras de Arte | EngenhariaCivil.com, acessado em 25/08/2022)

Naquele período Arnoldo Mondadori pensava em se aposentar e transferir a administração da empresa para seu filho Giorgio. O novo edifício seria um símbolo da sucessão de comando.

Ao mesmo tempo, eles decidiram construir um complexo que além de atender as necessidades funcionais de um negócio em expansão, tivesse um forte valor representativo.²⁷ (DULIO, 2017 p. 11)

Assim, optaram por não recorrer aos arquitetos com quem já trabalharam, Armin Meili e Ascoli Piceno. Contrataram Luciano Pozzo que fez duas propostas, no entanto, elas não seduziram Giorgio Mondadori que se apaixonara por um prédio em sua visita à capital do Brasil.

Figura 4-145 – Croqui do corte do edifício Mondadori – Oscar Niemeyer. Fonte: (CORONA, 2001 pp. 88-89)



O desenvolvimento do trabalho foi assim resumido por Oscar Niemeyer:

[...] Eu me interessava também em dar à sede da Mondadori o caráter mais apurado e imponente que Giorgio havia sugerido: “Eu quero uma sede muito bonita, representativa da obra do meu pai.” (PETIT, 1995 p. 38)

O editor Giorgio Mondadori, que não conhecia, veio me procurar no Rio. Tinha estado em Brasília, admirado o prédio do Itamaraty, e queria construir sua nova sede em Milão com uma colunata semelhante.

Disse-lhe que sim, mas outra foi a solução adotada. [...] Enquanto as colunas do Itamaraty, sustentam apenas a cobertura, tinham como seção somente 70 cm por 25, nas da sede de Milão, mas quais se apoiam as vigas da cobertura (e, nessas os cinco andares do edifício), as seções adotadas foram muito maiores, (250 cm por 70).

Pensando na arquitetura como invenção, procurei dar à colunata da sede da Mondadori um ritmo diferente. Queria fugir dos vãos iguais sempre fixados. Achava que a proporção, o espaço preciso entre as colunas era tão importante como elas próprias. Lembrava Rilker a dizer: “Como as árvores são magníficas, porém o mais magnífico ainda é o espaço sublime e patético entre elas.” (NIEMEYER, 2000 p. 57)

Quase dez anos depois, o arquiteto foi procurado, por outro cliente, pelos mesmos motivos:

²⁷ Versão nossa para:

At the same time they decided to construct a complex which would not only meet the functional needs of a growing business but have a strongly representative value.

Em 1976, o senhor Di Rosa, diretor administrativo do grupo FATA, solicitou a Oscar Niemeyer o projeto da nova sede da companhia em Pianezza, periferia de Turim.

Uma outra proposta já estava bem, adiantada, mas o cliente queria uma ideia brilhante, uma solução arquitetônica que transmitisse o status de crescimento da empresa. A ideia de um edifício inteiro suspenso que mostrava todo potencial dos recursos tecnológicos, que parecesse desafiar as leis da natureza, como uma massa libertada das restrições da força da gravidade foi certamente concebida por Oscar Niemeyer. (GENNARI, 1991 p. 293)²⁸

O autor classificou a estrutura do prédio de Turim como requintada, há de se concordar com ele, pois, além dos pavimentos estarem pendurados, o prédio apresenta balanços expressivos em suas extremidades.

A estrutura com audaciosos balanços laterais atinge os limites de toda possibilidade estática e criando graves problemas a serem resolvidos no campo construtivo. (POZZATO, 1980-81) apud (PUPPI, 1988)

Sua estrutura era tão requintada que o grande engenheiro italiano que a calculou, Ricardo Morandi²⁹, declarou em um de seus livros: “Foi a primeira obra de engenharia civil que me obrigou a recorrer a tudo que sabia sobre concreto armado.” (NIEMEYER, 2000 p. 63)

Eu costumo me dedicar com paixão ao estudo de estruturas que pertencem a prédios pensados por outros, quando eles se caracterizam com a clareza das ideias criadoras e eu com a esperança de contribuir, com meu trabalho, para o sucesso final da obra.

Nestas condições, minha primeira colaboração é não pedir modificações. No caso desta obra de Oscar Niemeyer, procurei, de minha parte, atender tão poderosa força criadora através de uma apurada elaboração técnica.

Cito como exemplo a solução técnica da ligação através de charneiras dos tirantes principais com as lajes inferiores. Tudo foi possível com a adoção dos mais avançados métodos de pesquisa hoje à disposição dos técnicos, para determinação da distribuição das tensões internas nas estruturas e com a utilização dos conceitos das coações induzidas, usando as mais modernas tecnologias da pré-compressão. (NIEMEYER, 1979 p. 64)

A estrutura deste prédio é mista, foram construídas partes com concreto moldado no local, outras peças, também em concreto, foram pré-fabricadas, ou seja, moldadas na fábrica e

²⁸ Versão nossa para:

In 1973, Mr Di Rosa, managing director of the FATA group, asked Oscar Niemeyer to conceive a project for the new company headquarters near Pianezza on the outskirts of Turin.

A proposal had already been forwarded, but the cliente wanted a brilliant idea, an architectural solution which gave an appropriate image to the status and the growing fortune of the company. The idea of an entirely suspended building, which given the technological resources, seems to defy laws of nature, like a mass freed from constraints of gravity and the laws of weights, was most certainly conceived by Oscar Niemeyer.

²⁹ Riccardo Morandi (1902-1989) foi um engenheiro italiano que ganhou fama graças a seus projetos em concreto armado, notadamente obras de arte, as quais foram realizadas em diversos países. A ponte conhecida com seu nome, localizada em Gênova, foi construída entre 1963 e 1967. Em agosto de 2018, parte da ponte desabou, o autor já havia alertado para o risco em 1979. Renzo Piano, arquiteto genovês, fez questão de projetar a nova estrutura sobre o rio Polcevera, inaugurada em agosto de 2020. <http://www.rpbw.com/project/ponte-polcevera>

transportadas até o canteiro. A conexão entre as lajes e os tirantes rígidos que as sustenta é feita por uma peça metálica.

Os elementos de concreto armado e protendido são em formato de “T”, posicionam-se três em cada fachada longitudinal, os extremos são espelhados entre si, portanto iguais, no balanço externo, de 21,30 metros, ficam dois módulos estruturais, ou arcos. No vão central são 2,6 módulos do “T” externo, onde é interrompido por uma junta de dilatação, e somente 0,4 de módulo para o “T” central, este pequeno trecho é em forma de console para receber as vigas de seus vizinhos. Os vãos internos têm 32,40 metros, resultando num comprimento total de 107,40m.

Figura 4-146 – Perspectiva do sistema estrutural – desenho nosso. Fonte: (NIEMEYER, 1978/79 p. 37) e (NIEMEYER, 1977 p. 49)

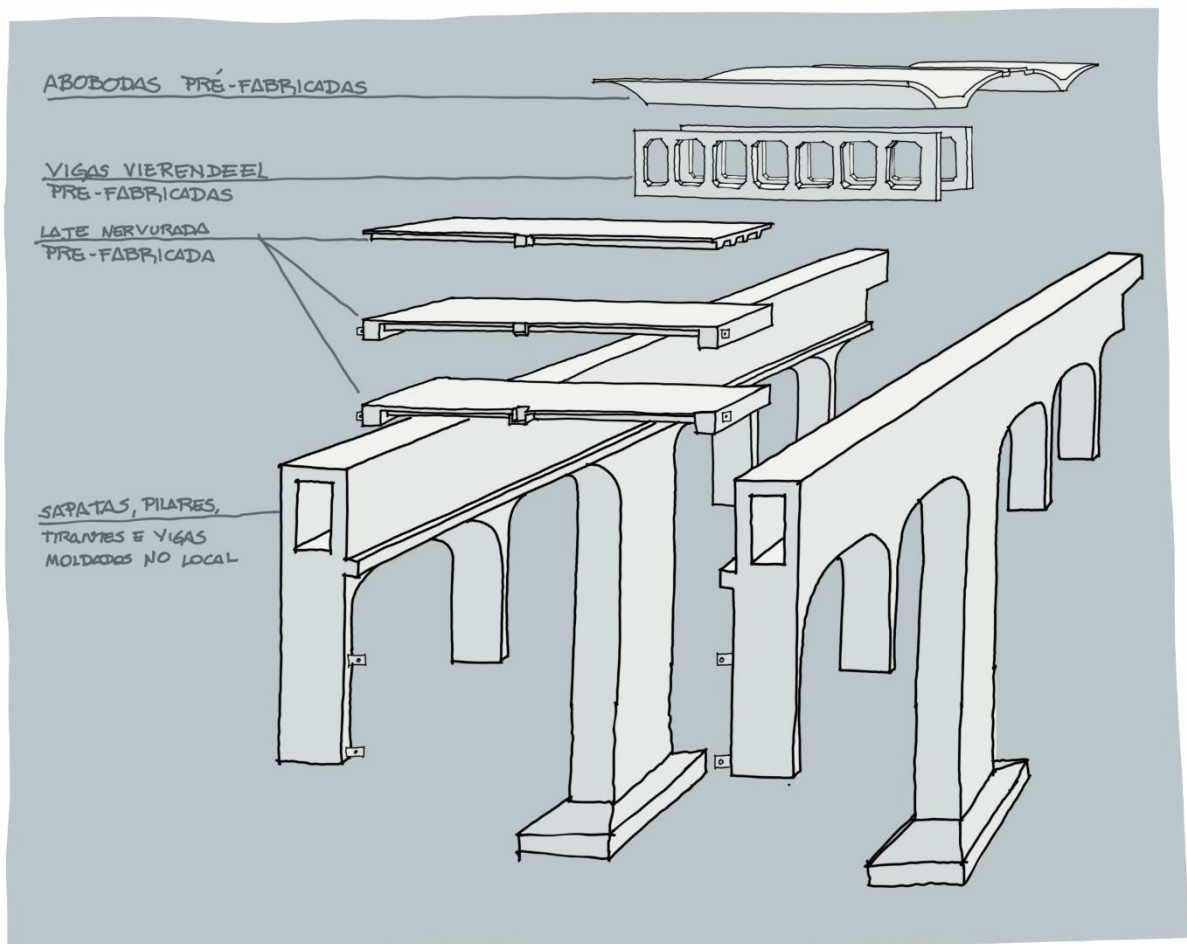


Figura 4-147 – Elevação do projeto estrutural com representação do posicionamento dos cabos e cabos de protensão internos à peça de concreto armado. Fonte: <http://www.fatagroup.it/company-overview/profile/>

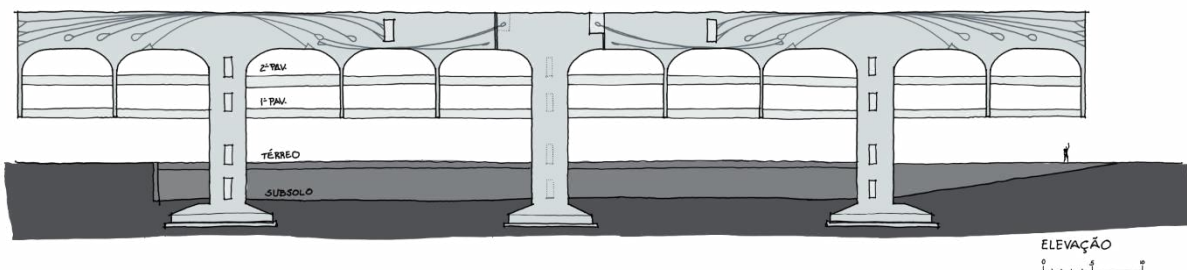
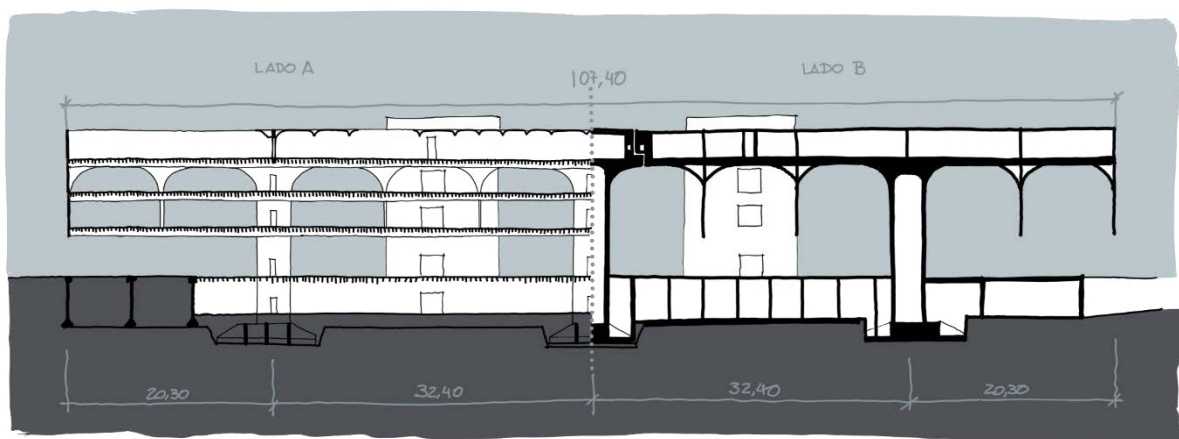


Figura 4-148 – Corte longitudinal lado “A” centro da laje, lado “B” centro da estrutura – desenho nosso. Fonte: (IMBESI, et al., 1991 p. 302)



No prédio da Mondadori, em Milão, Bruno Contarini impôs a solução que propúnhamos: os arcos variados que sustentam o edifício, e que hoje tão bem o caracterizam e no prédio da F.A.T.A., de Torino, a estrutura mantém o nível técnico, baseada no protendido e no pré-fabricado. Trata-se de prédio tão diferente que apesar de terminada apenas a estrutura, as escolas de arquitetura começam a visitá-lo, como disse a Glauco Campeio, o arquiteto Genari, responsável pela sua execução. Mas a idéia de criar o vão maior, de especular com a técnica, de caracterizar seus aspectos mais requintados não constitui novidade. No palácio dos Doges, o vão interno é de 30 metros, quando teria sido mais fácil e econômico reduzi-lo com a simples adoção de uma outra fileira de colunas e no Pantheon de Roma, é extraordinário o vão realizado – se considerarmos os conhecimentos técnicos da época. (NIEMEYER, 1978/79 p. 36)

Contudo, a experiência do arquiteto com o sistema de peças pré-fabricadas em concreto armado é anterior ao prédio turinense. Na década de 1960, Oscar Niemeyer desenvolveu alguns projetos com o mote de serem construídos com elementos estruturais produzidos fora de sua posição final, pré-moldados ou pré-fabricados³⁰, “sejam elas elaboradas no canteiro de obras ou em incipientes instalações fabris.” (VASCONCELLOS, 2018 p. 125)

A revista “Módulo” de março de 1962 apresenta dois estudos para o tema habitacional, ambos imaginados para suprir a necessidade de moradias da mancha urbana ao redor de Brasília e da própria capital.

A habitação coletiva é a solução dos tempos modernos que deles decorre inevitável. Para Brasília ela se impõe com maiores razões, pois na habitação coletiva se baseou o próprio urbanismo.

³⁰ A NBR 9062:2017 estabelece os requisitos para o projeto, a execução e o controle de estruturas de concreto pré-moldado, armado ou protendido. Este documento também define o que são estruturas em concreto pré-moldado e pré-fabricado: **elemento pré-moldado**: elemento moldado previamente e fora do local de utilização definitiva na estrutura, conforme especificações estabelecidas em 12.1.1

elemento pré-fabricado: elemento pré-moldado executado industrialmente, em instalações permanentes de empresa destinada para este fim, que se enquadrem e estejam em conformidade com as especificações de 12.1.2 (Associação Brasileira de Normas Técnicas, 2017 p. 4)

Nas cidades satélites será conveniente manter a mesma solução mista adotada em Brasília, embora com preponderância eventual de casa isolada. (NIEMEYER, 1962 p. 29)

O primeiro estudo é mais convencional, feito com peças independentes, pilares lajes etc., a planta do apartamento é um retângulo de 6,25m por 8,00m, resultando em 50m² de área. As vedações também seriam em peças prontas, oriundas de fábricas. Uma caixa de escada atende duas unidades habitacionais por andar, sendo que a proposta do arquiteto é a de que os moradores subam no máximo dois andares, por isso, organizou a torre com o térreo livre, seguido de quatro pavimentos habitacionais, o quinto andar, único acessado por elevador, é uma área comum com uma creche e acima desse, mais dois pavimentos tipo com as moradias.

Figura 4-149 – Perspectiva do edifício – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, 1962 p. 28)

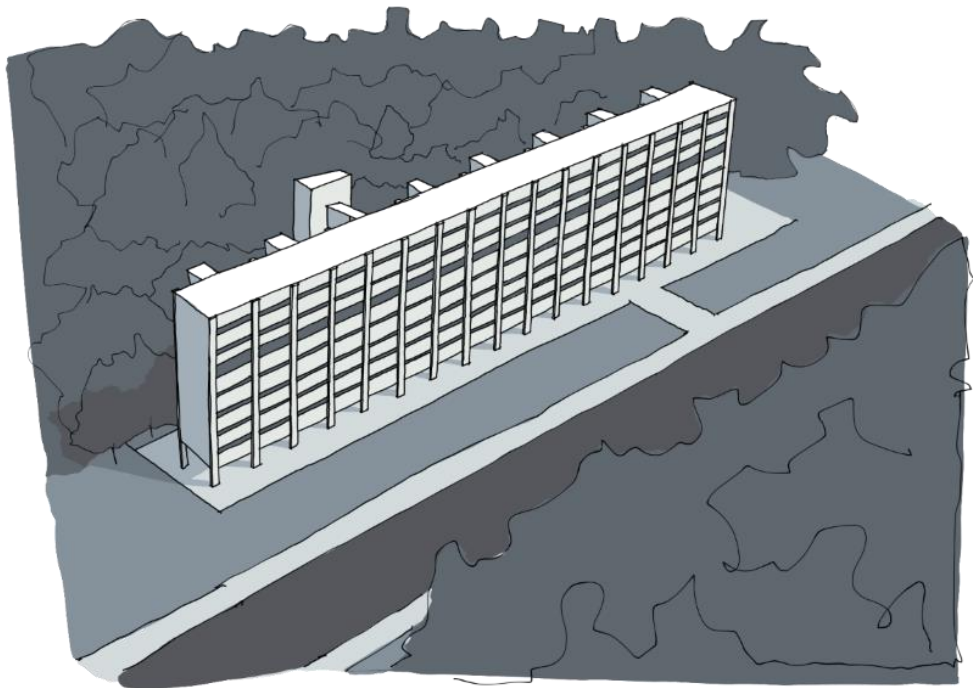


Figura 4-150 – Corte transversal – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, 1962 p. 28)

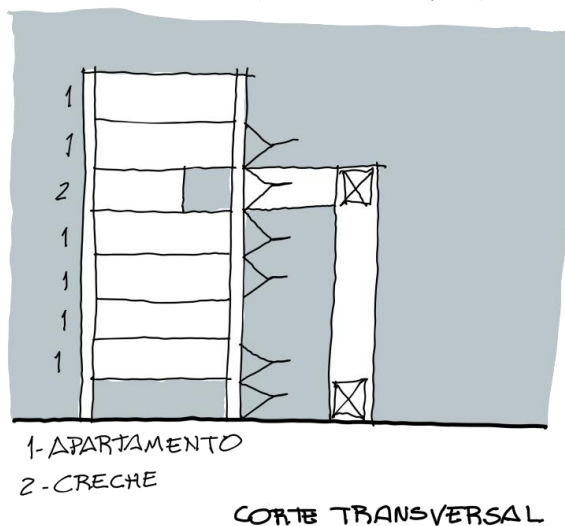
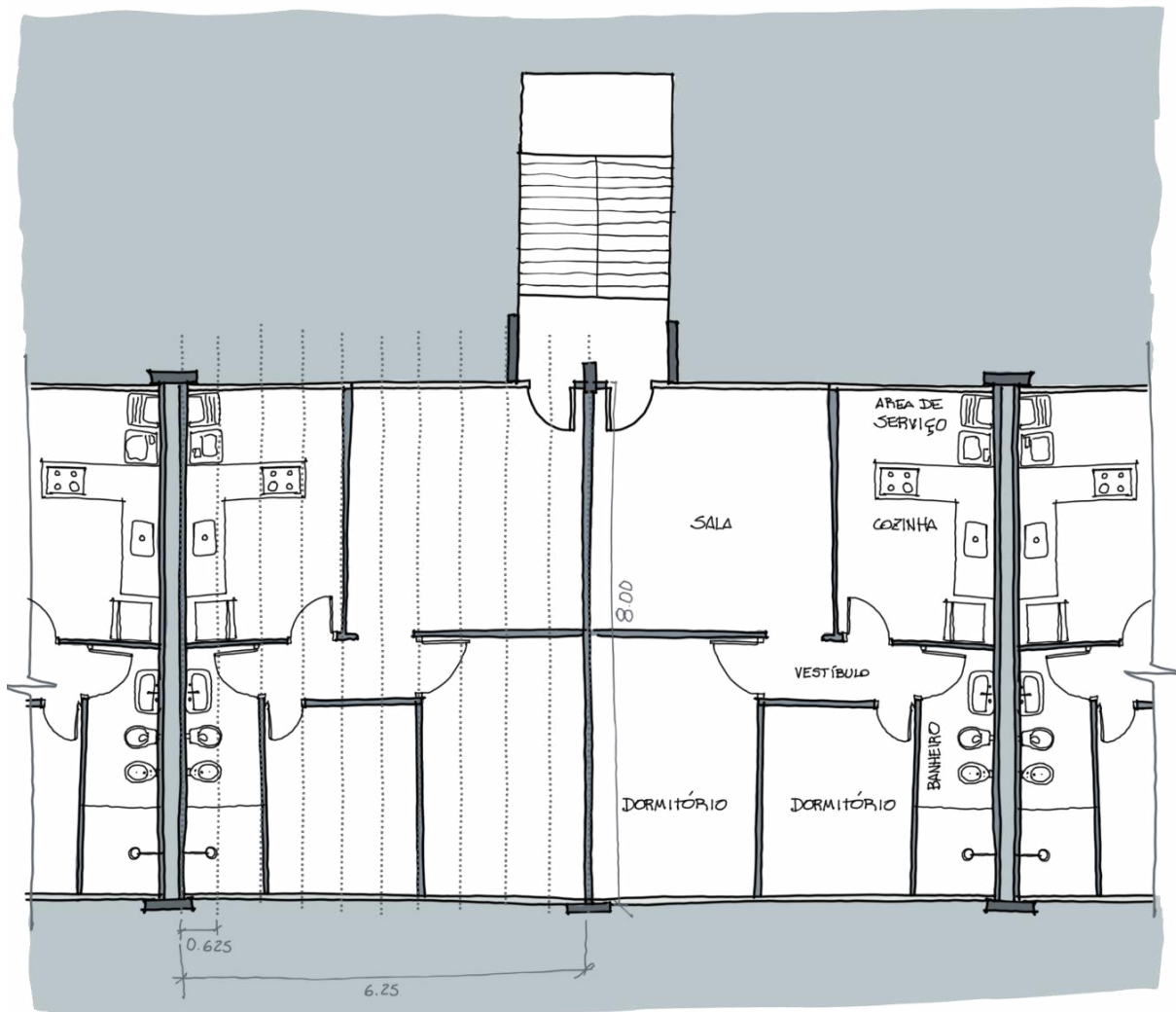


Figura 4-151 – Planta da unidade desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, 1962 p. 28)



O segundo estudo, mais interessante, conceitua a pré-fabricação completa da unidade habitacional, pensada de modo a garantir flexibilidade de utilização, variando desde moradias térreas isoladas até edifícios com dois, três e quatro pavimentos.

Considerando a baixa renda dos compradores, o arquiteto sugeriu que a montagem interna pudesse ser feita em etapas. O módulo básico é composto pelas vedações externas que cerram um espaço para os dormitórios e outro para sala e cozinha, essas áreas são separadas pelo núcleo hidráulico formado pelo banheiro e pela bancada da cozinha. Paredes adicionais, armários e equipamentos seriam adquiridos conforme a necessidade dos moradores. As medidas internas da unidade são de 11,5m por 4,05m; totalizando 46,575m² de área.

O conceito para verticalização desconsidera o simples empilhamento de unidades, a ideia é promover a alternância entre apartamentos e jardins privativos de cada morada, portanto todos os moradores têm uma varanda do tamanho de seus lares, cujas medidas internas são de 11,5m por 4,05m; totalizando 46,575m² de área.

Figura 4-152 – Planta da unidade com os complementos progressivos – fonte: (NIEMEYER, 1962 p. 32)

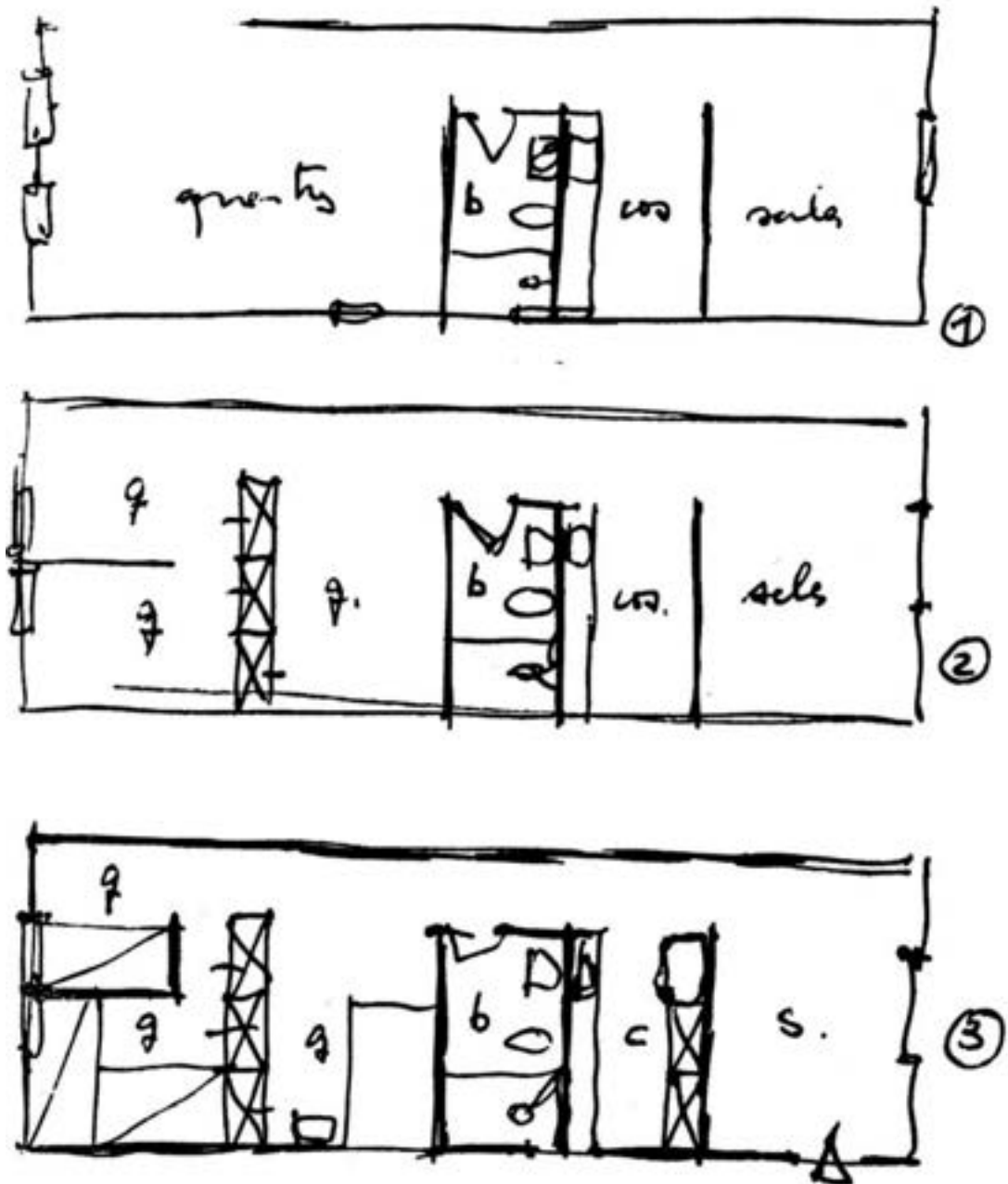
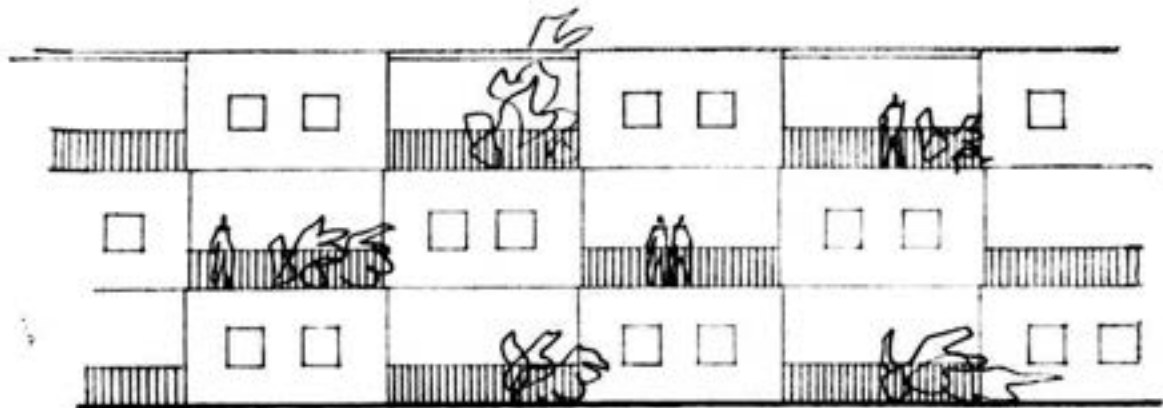


Figura 4-153 – Fachada do conjunto vertical – fonte: (NIEMEYER, 1962 p. 36)



Ainda na primeira metade dos anos 1960, foi formado o Centro de Planejamento da Universidade de Brasília – Ceplan, cuja função era “fixar a arquitetura da universidade e conduzir os cursos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.” (NIEMEYER, 1963 p. 25). A equipe contava com Oscar Niemeyer, João Filgueiras Lima (Lelé), Sabino Barroso, Glauco Campeio, Virgílio Sosa Gomes, Evandro Pinto, Abel Accioly e Hilton Costa para a arquitetura e Lúcio Costa, Jaime Zettel e Ítalo Campofiorito para o urbanismo.

Apesar de ter menos de um ano de funcionamento, estabeleceu o Ceplan um novo ritmo de trabalho em Brasília, trabalho baseado nos sistemas modernos de pré-fabricação, visando construções rápidas e econômicas. Nesse sentido, foram elaborados os projetos que hoje apresentamos, todos em fase de execução, sendo que o escritório do Ceplan já está terminado e em pleno regime de trabalho. (NIEMEYER, 1963 p. 25)

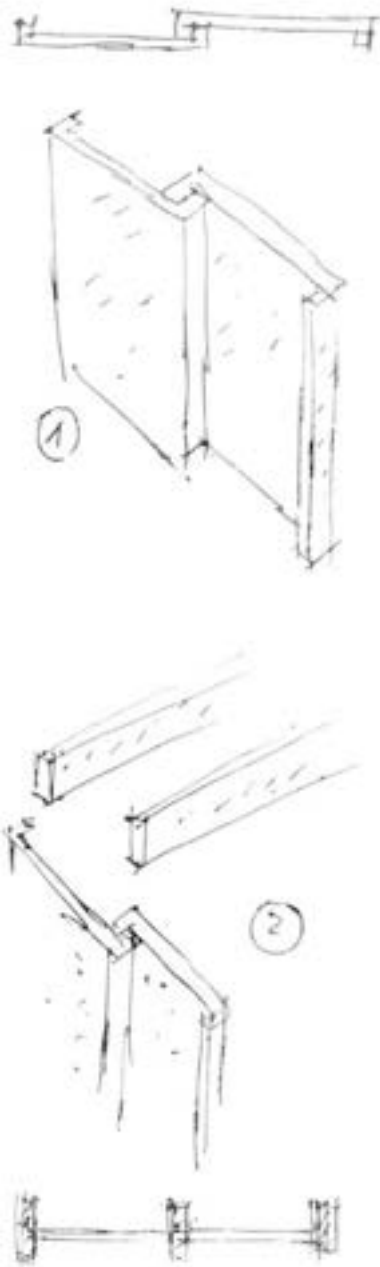
A sede do Ceplan foi projetada por Oscar Niemeyer com duas peças em concreto armado pré-fabricado, as paredes estruturais (1) e as vigas protendidas (2) de suporte da cobertura em telhas de alumínio. Na época, Oscar Niemeyer estava sendo requisitado para projetos fora do Brasil e Lelé assumiu o desenvolvimento do projeto.

“Eu sei que nós nos sentamos na véspera do Oscar viajar e ele delineou aquele projetinho: o espaço do Ceplan como deveria ser. Viajou e disse: ‘Seja o que Deus quiser’”. (CAVALCANTE, 2015 p. 470)

A partir da criação do Ceplan iniciaram-se as pesquisas de pré-moldagem em concreto armado no Brasil.

Foi em Brasília, mais especificamente na UnB, que a pré-fabricação/pré-moldagem teve seu início no Brasil, durante a década de 1960. Oscar Niemeyer convidou o arquiteto João Filgueiras Lima para trabalhar nas obras da nova universidade como secretário executivo, como coordenador do curso de pós-graduação e responsável pelo curso de técnica de construção do curso de arquitetura que estava sendo criado. A partir da liderança de Niemeyer – e da participação fundamental de Lelé na maioria absoluta deles – seis projetos foram executados: uma unidade empilhável de habitação para estudantes, chamada de “Protótipo” (1962), os Pavilhões de Serviços Gerais (1962- 64), o escritório do Centro de Planejamento/CEPLAN (1962-63), o Instituto Central de Ciências – ICC (1963-71), o Instituto de Teologia Católica (1963) e, mais tarde, o bloco principal do Quartel-General do Exército (1968-72). Dessas seis realizações, três são concebidas originalmente como pré-moldadas, mas acabam por utilizar um sistema construtivo misto. (VASCONCELLOS, 2018 p. 125)

Figura 4-154 – Croqui e fotos das peças em concreto pré-fabricado do edifício sede do Ceplan Oscar Niemeyer (NIEMEYER, 1963 p. 26)



Em entrevista para Neusa Cavalvanti, Lelé fala a respeito dos conceitos iniciais para o Ceplan.

“O Darcy era muito esperto. Porque o Brasil tinha fornecido à Polônia uma venda enorme de café, ele descobriu isso e queria readquirir em matéria-prima e equipamentos do Leste Europeu como um todo. Fomos principalmente à Checoslováquia, onde tinha um sistema de pré-fabricação com guindastes, e tudo já bem desenvolvido. A intenção era montar aqui, chegamos a projetar a nossa fábrica. Qual era a ideia? Era um espaço de convívio que seria dirigido pelo Ceplan e pela Faculdade de Engenharia, um espaço coletivo, até para desfazer essas diferenças entre engenheiro e arquiteto.” (CAVALCANTE, 2015 p. 472)

No Ceplan, a ideia da habitação pré-fabricada, de Oscar Niemeyer, evoluiu e um modelo foi construído, em princípio, desenvolvido para se tornar moradia para os estudantes. A diferença em relação à unidade habitacional popular está no trecho dos dormitórios, evidenciado pela fachada, uma possui duas janelas, a outra uma.

Estas unidades, igualmente pensadas para resolver o problema de alojamento de estudantes, seriam localizadas próximas às Residências de Professores, para o que se construiu um protótipo, com área de 45m² e peso de 42 toneladas.

Dada a complexidade do transporte destas unidades, ficou a montagem do conjunto dependendo da construção da Usina de Pré-moldados, prevista nas proximidades e não executada. (NIEMEYER, 1970 p. 29)

Todas as representações desta ideia são muito belas, porém não elucidam a solução para a distribuição das instalações hidráulicas e elétricas pelo edifício, pois os poços previstos para recebê-las não se alinham verticalmente, o que geraria muitos desvios de prumadas entre as unidades ou uma extensão do poço através das varandas.

Figura 4-155 – Perspectivas da unidade – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, 1970 p. 29)

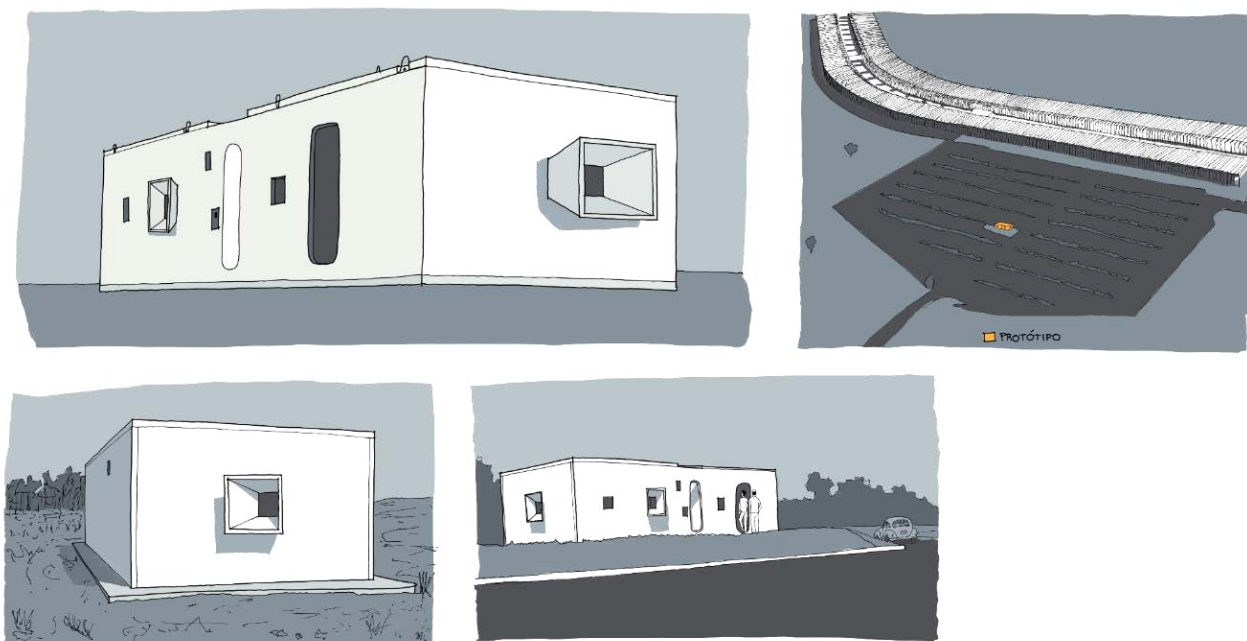


Figura 4-156 – Planta da unidade – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, 1970 p. 29)

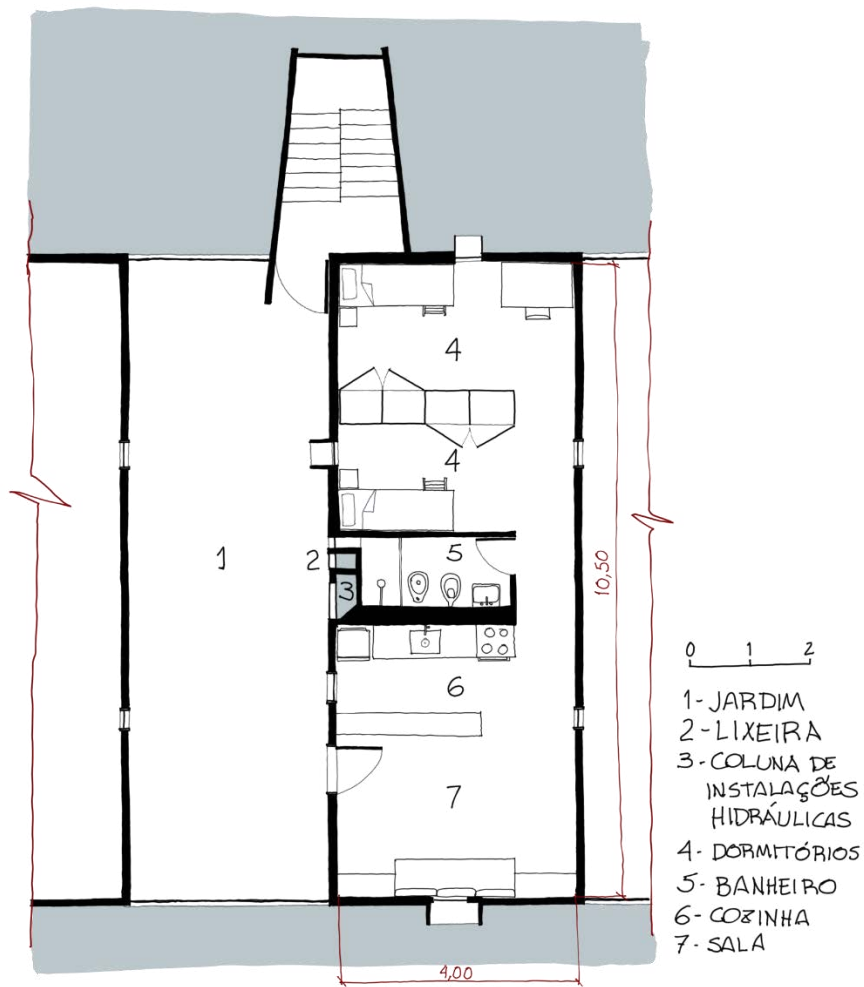


Figura 4-157 – Interpretação de Eduardo Martorelli © para o edifício – fonte: [1962 | habitações pré-fabricadas | oscar niemeyer - eduardo martorelli](#)



Figura 4-158 – Interpretação de Eduardo Martorelli © para o edifício – fonte: [1962 | habitações pré-fabricadas | oscar niemeyer - eduardo martorelli](#)



Figura 4-159 – Condição atual do protótipo – fonte: [Brasília, Distrito Federal - Google Maps](#)



O arquiteto chileno Alejandro Aravena venceu um concurso internacional, para a criação de habitações populares, organizado em seu país natal, com um desenho parecido, mas conceito diferente, condição que fatalmente se repetiria caso o projeto do brasileiro fosse adiante. A proposta do chileno é a construção de unidades habitacionais espaçadas entre si por varandas. Estas são ocupadas, posteriormente, de acordo com as necessidades e condições financeiras do proprietário da residência.

Figura 4-160 – Conjunto residencial projetado por Alejandro Aravena, Quinta Monroy em Iquique no Chile no ano de 2003, a esquerda a residências entregues à população e a direita a ampliação da área construída da moradia. Fonte: Archdaily - stringio.jpg (1100x627) (adsttc.com)

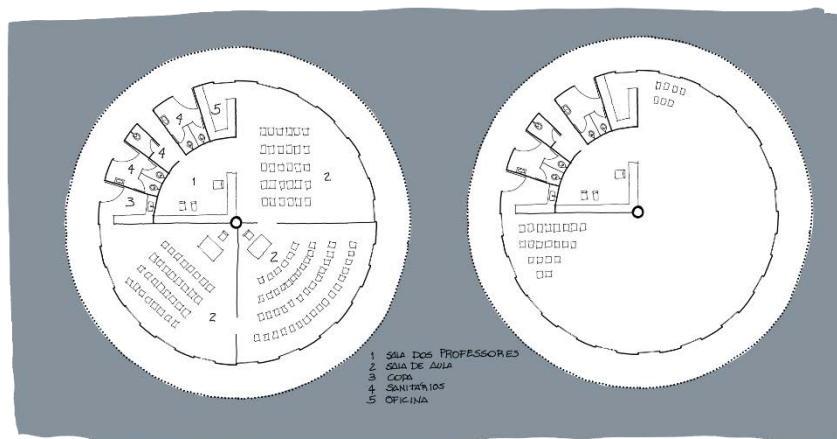


Ainda no início dos anos 1960, Oscar Niemeyer arquitetou um sistema para um edifício que durante o dia, seria utilizado como escola primária e, no período noturno, como clube rural. Em formato cilíndrico, do apoio central em concreto, partem vigas no sentido radial. Estas apoiam-se também em placas pré-fabricadas de vedação, placas em formato de “U”, como as peças do Ceplan, placas de concreto que se alternam com caixilhos, ou portas, por todo o contorno. A proteção solar é feita por generoso beiral perimetral. As divisórias internas são móveis, essa característica permite a variação da dimensão dos ambientes internos. Oscar Niemeyer explica o projeto em dois parágrafos:

O projeto dessa escola teve como objetivo principal uma construção simples, econômica e de fácil aplicação por todo o País. Para isso, seus elementos – pré-fabricados – se subordinam às condições de transporte (caminhão) e à possibilidade de ser montada em qualquer lugar em poucas horas.

Como o prédio terá duas finalidades diferentes, – de dia escola e à noite clube rural, suas divisões internas são removíveis, o que explica a parede pivotante, que possibilita dividir o grande salão em duas ou três salas de aula. (NIEMEYER, 1963 p. 47)

Figura 4-161 – Planta com e sem as divisórias – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, 1963 pp. 46-47)



Na mesma época nasceu o projeto do “minhocão”, o Instituto Central de Ciências (ICC) da Universidade de Brasília, no qual, Oscar Niemeyer optou por juntar todos os institutos numa única edificação, reduzindo assim, a área total dos institutos que, aglutinados, puderam compartilhar ambientes do complexo.

A construção será toda pré-fabricada com vigas protendidas de 26 metros e paredes de apoio em forma de quadros de concreto. A cobertura será de vigas planas, também protendidas. (NIEMEYER, 1963 p. 36)

Gosto de dizer, para divertir os amigos, que foi por preguiça que Oscar projetou o Minhocão tal qual ele é: 780 metros de comprimento por 80 de largura, em três níveis. A verdade que há nisso é só que Lucio Costa previa no plano urbanístico no campus da UnB oito áreas para os Institutos Centrais, cada uma delas contando com edifícios especializados para anfiteatros, salas de aula, laboratórios, departamentos, bibliotecas etc. No total, somariam mais de quarenta edificações que deveriam ser projetadas e construídas uma a uma. Oscar resumiu tudo isso num edifício só, composto por seis modalidades de construção, que permitiriam acomodar qualquer programa de utilização (RIBEIRO, 1991, p. 131 Apud (CAVALCANTE, 2015 p. 92)

Lelé: – É, foi exatamente isso. Também porque nós conseguimos, através daquela unificação, reduzir muito o programa, porque cada cientista pedia um feudo, se fôssemos reproduzir cada feudo o ICC teria dez vezes o tamanho que tem. Cada um teria um auditório de 200 a 300 lugares. Essa integração tão procurada no próprio projeto, para haver aquele convívio entre todas as áreas. Agora, com essa fragmentação do conhecimento, tantas novas profissões diferentes vão surgindo, e tudo é feito fragmentado, ninguém conversa mais um com o outro. Horrível. (CAVALCANTE, 2015 p. 473)

Figura 4-162 – Foto da construção do prédio – fonte: (BORGES, 2015 p. 70)



Figura 4-163 – Foto da construção do prédio – fonte: (NASIASENE, 2008)



Ainda na primeira metade dos anos 1960, Oscar Niemeyer delineou o conjunto que Eduardo Corona (2001 p. 104) chama de “Um projeto emocionante”.

O Instituto de Teologia de Brasília teria sido, se construído, uma das obras mais emocionantes dessa cidade. Pela sua plasticidade, pela sua transparência e pela sua versatilidade. Baseado em programa estabelecido, foram resolvidas todas as necessidades impostas e determinado um equilíbrio de uso de forma racional. Conforme explica o sistema construtivo foi baseado na pré-fabricação e na estrutura independente, culminando em uma igreja, ao lado, como solução plástica inusitada é de grande valor estético, principalmente, no seu interior como às 15 capelas. Lindíssimo estudo preliminar (CORONA, 2001 p. 104).

O autor descreve o estudo com as peças em concreto da seguinte forma:

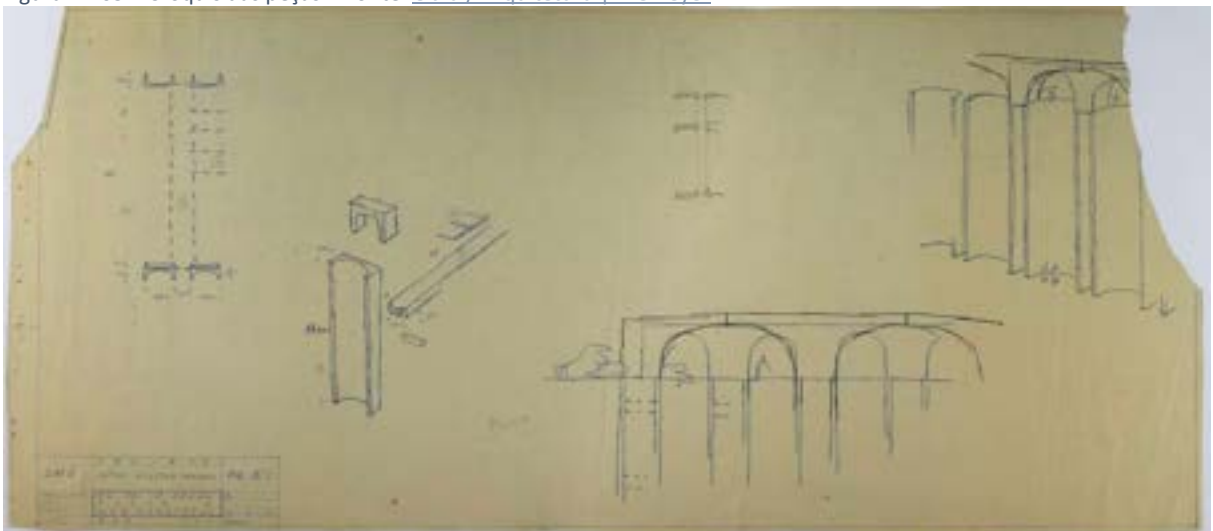
Como instituto de teologia terá característica arquitetônica diferente – barroca se o desejarem – mas será também simples, sobre o recatado. seus acabamentos respeitarão austeridade é necessária – quase tudo de tijolos e concreto aparente – Harmonizando se assim com a filosofia de pobreza é humildade dos que o deverão habitar. Nele será mantido, embora num sentido mais amplo e flexível, o critério de pré-fabricação adotado na Universidade de Brasília. Critério que o bloco principal se caracteriza com suas colunas paredes (10 x 5) recurvadas, sobre as quais se apoiarão as placas nervuradas dos pisos (16 x 5) por meio de “pinos” de concreto armado. A cobertura, também pré-fabricada, representa elemento independente no conjunto estrutural. Na igreja conventual, prevaleceu, porém, o aspecto plástico com suas formas imprevisas, visando a iluminação interna e o ambiente de recolhimento e mistério procurado. (NIEMEYER, 1963 p. 51)

Figura 4-164 – Desenhos das peças – Fonte: (NIEMEYER, 1963 p. 55)



Em 1968, Oscar Niemeyer projetou o quartel general do exército em Brasília, o prédio é formado por três peças diferentes: pelas paredes-pilar medindo 16,80m de altura por 2,40m de largura, cuja seção transversal tem formato de “U”, este formato enrijece a peça, garantindo sua integridade durante a transição das fôrmas horizontais para a posição final vertical. Essas peças foram posicionadas espaçadas 1,20m entre si, o vão foi preenchido pela caixilharia;

Também pelas lajes protendidas de seção duplo “T” com 14,00m de comprimento por 3,50m de largura; e, finalmente, pelo coroamento com peças em formato de “T” com 7,18m por 1,20m, que, quando justapostas, formam uma arcada.

Figura 4-165 – Croquis das peças – Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)

Na década de 1980, o arquiteto volta a trabalhar com peças pré-fabricadas, atendendo desde programas extremamente simples à complexidade de regras de um hospital. Este, imaginado em 1982, possui certa semelhança com o quartel general brasileiro, porque as fachadas estruturais são formadas por uma sequência de componentes de concreto armado com seção transversal “U”, pelos mesmos motivos. A diferença evidencia-se nas aberturas, desenhadas na peça que recebeu reforços

transversais para garantir sua rigidez estrutural e suportar a movimentação do plano horizontal, onde são moldadas, para o plano vertical, onde ficarão por sua vida útil.

Figura 4-166 – Croqui explicativo – Oscar Niemeyer. Fonte: www.niemeyer.org.br/obra/pro464



Com dois elementos estruturais pré-fabricados (apoios e lajes) e paredes internas removíveis, este hospital poderá ser construído rapidamente. Os montantes constituem as próprias paredes externas, com as aberturas das janelas já definidas, janelas que virão depois, afastadas 0,60m da face exterior dos montantes (1). As lajes serão feitas em elementos pré-fabricados adaptados aos 3 montantes, como mostra o corte transversal (2). E as divisões internas serão removíveis como o progresso da técnica sugere, solicitando novos espaços e novas disposições interiores.

Pelos mesmos motivos, os sistemas hidráulicos e elétricos serão aparentes, nas áreas convenientes.

O hospital será todo pré-fabricado. (NIEMEYER, 1982)

Figura 4-167 – Croqui dos componentes pré-fabricados – Oscar Niemeyer. Fonte: www.niemeyer.org.br/obra/pro464

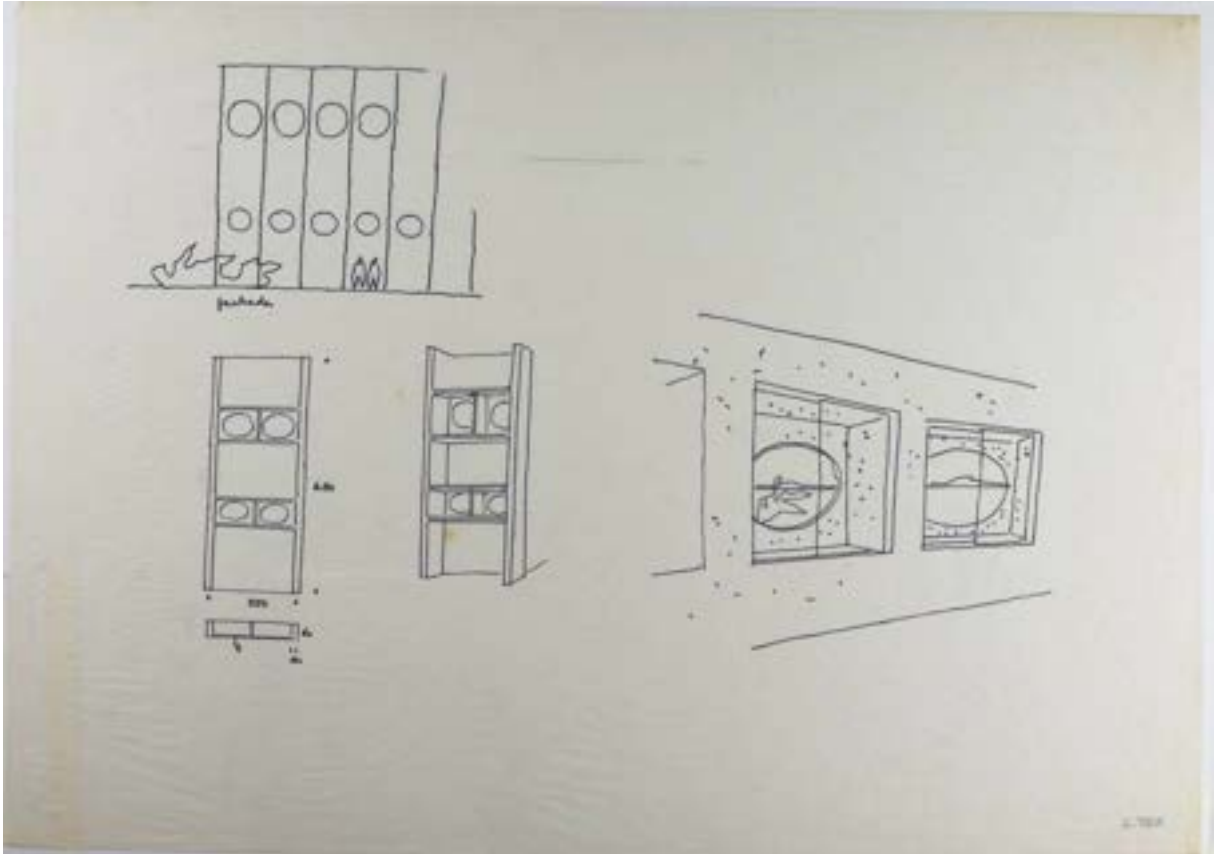
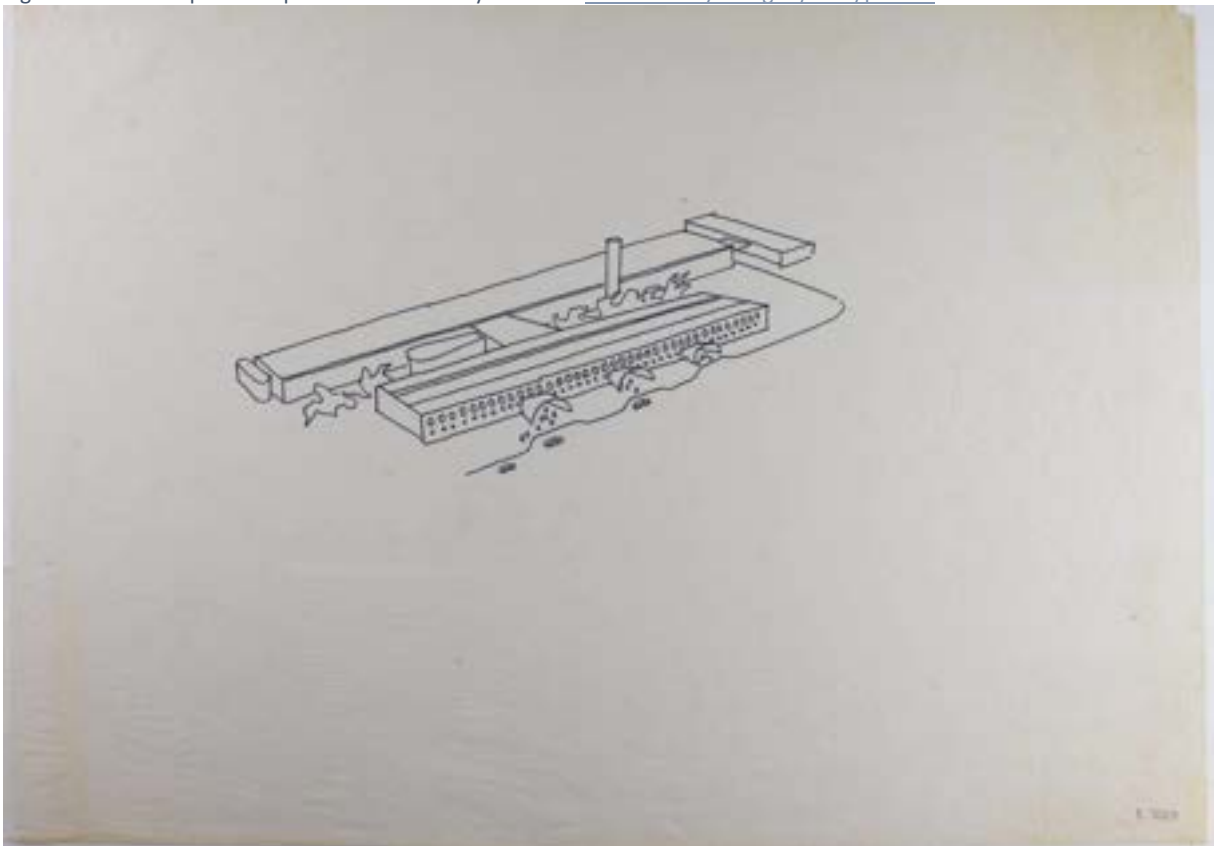


Figura 4-168 – Croqui do hospital – Oscar Niemeyer. Fonte: www.niemeyer.org.br/obra/pro464



Este estudo considera as escolas pré-fabricadas como o trabalho mais significativo da longa carreira de Oscar Niemeyer. Sem demagogia ou hipocrisia, características viscerais da maioria dos políticos brasileiros, também desprendido de vieses ideológicos político-partidários, esta pesquisa elege os Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs) como a maior contribuição do arquiteto para o Brasil, infelizmente o trabalho restringiu-se ao Estado do Rio de Janeiro e, mesmo lá, durou pouco. Não os edifícios, que ainda fazem parte da paisagem fluminense, mas o conceito de seu uso, escolas em tempo integral para as crianças do estado. O desprendimento de investimentos em educação básica contribui decisivamente para o subdesenvolvimento brasileiro, violência social, estagnação econômica e perpetuação de governantes cínicos, malandros, corruptos e incompetentes, no que diz respeito à construção de um país melhor.

Figura 4-169 – CIEP abandonado. Fonte: (SOARES, 2019)



Figura 4-170 – CIEP Abandonado. Fonte: (O São Gonçalo, 2018)



Figura 4-171 – CIEP croqui – Das 8 às 18 horas, aulas, almoço, estudos, ginástica e banho! Genial! Palavras para Darcy Ribeiro – Oscar Niemeyer. Fonte: www.niemeyer.org.br/obra/pro192



Em um de seus livros sobre a obra do arquiteto, David Underwood (2002 p. 103) coloca os CIEPs no capítulo chamado “Impulso Utópico”, e afirma:

Muitas das mais importantes obras de Niemeyer no Brasil, no começo da década de 1980, refletem seu interesse continuado de criar, por meio da arquitetura, uma cultura pública mais igualitária para os brasileiros. (UNDERWOOD, 2002 p. 113)

Os prédios não têm volumes escultóricos, como a catedral de Brasília ou o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, também não representam quebra de paradigma, como a igreja da Pampulha ou a casa das Canoas; da mesma forma, não apresentam o arrojo estrutural dos vãos construídos na Argélia ou sugeridos para o Museu de Arte Moderna em Caracas. Este projeto se destaca pela racionalidade e redução expressiva do custo de construção, fato extremamente relevante, dado o nobre programa de necessidades, escola infantil, e a urgência de educar as crianças, tema que infelizmente persiste até a atualidade.

Brizola propôs que fossem construídas quinhentas novas escolas públicas no estado onde, no começo de 1983, 700 mil crianças em idade escolar não eram atendidas pelo sistema educacional existente e 52% de todos os alunos nunca terminavam o ensino médio. (UNDERWOOD, 2002 pp. 133-119)

O plano foi capitaneado por Darcy Ribeiro, natural de Montes Claros – Minas Gerais, foi um antropólogo, etnólogo, escritor, pedagogo e político com vasta experiência educacional, tendo sido ministro da educação, no início dos anos 1960; idealizador, ao lado de Anísio Teixeira, da Universidade de Brasília e primeiro reitor desta; consultor de diversas universidades latino americanas; criador da Universidade Estadual do Norte Fluminense e responsável pelo projeto cultural do Memorial da América Latina, desenhado por Oscar Niemeyer no final dos anos 1980.

O mineiro elegeu-se vice-governador do Estado do Rio de Janeiro na chapa de Leonel Brizola, este gaúcho, nascido em Carazinho, com mandato de 1983 a 1987. Neste período, o educador criou os Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs), cujos itens mais importantes eram:

- O tempo, similar a jornada de trabalho dos pais, ou seja, ensino em tempo integral;
- O espaço, lugar amplo para uma pausa na relação entre professor e aluno, um espaço para espalhar, “falar palavrão” (RIBEIRO, 1995 pp. 56'18"–56'50");
- As refeições para as crianças;
- O professor bem formado.

O momento era propício, pois Brizola foi o primeiro governador eleito pelo voto direto desde os anos 1960. O programa apresentado foi bem aceito por uma porção considerável da sociedade e de educadores.

Em face ao clamor popular, estimulado por instituições da sociedade civil, o governo estabelece, em 1981, eleições diretas para todos os cargos executivos, excetuando-se o de presidente e de prefeito das capitais e de áreas de segurança nacional. (MOTA, et al., 2016 p. 786)

No campo específico da História da Educação, Xavier (2001) argumenta em Inovações e (des) continuidades na política educacional fluminense (1975-1995), que apesar das críticas e dificuldades encontradas, assinala o fato de que a proposta educacional do PDT contou com a adesão de vários professores, assim como obteve a simpatia de boa parte da população fluminense (p.137). (XAVIER, Libânia Nacif *Apud* (FARIA, 2017 p. 103)

Em entrevista no ano de 1995, na época como senador pelo Rio de Janeiro, Darcy Ribeiro comenta a repercussão dos projetos das escolas:

Então os imbecis diziam:

– Mas o Brizola está fazendo prédios de luxo pros CIEP's.

Simplesmente eu me neguei a fazer [...] prédios de merda pra gente de merda.

Então, Copacabana tem escola bonita, Tijuca tem, Botafogo tem.

Pra fazer pra baixada por que é que tinha que fazer feio?

Então, encontramos um método com Oscar (Niemeyer), de uma construção que fica 30% mais barata que pode-se fazer e é o orgulho de cada bairro. (RIBEIRO, 1995 pp. 56'18"–56'50")

Contudo, os sucessores no governo do Estado do Rio de Janeiro, apoiados na medíocre escusa do alto custo de manutenção das crianças na escola em período integral, abandonaram o programa e os prédios.

Figura 4-172 – Niemeyer, Brizola e Ribeiro desenho nosso.



De início, para a construção das escolas, pensou-se em concentrar a produção das peças numa única planta industrial, como acontecera em Abadiânia, no estado de Goiás, onde João Filgueiras Lima pôde avaliar as potencialidades de aprimoramento da argamassa armada na produção de componentes sofisticados para a construções.

[...] a proposta de implantação de uma indústria de componentes para a construção civil era correta e exequível, na medida em que iria estimular uma vocação já

comprovada do Município (Abadiânia) sobretudo devido a fartura de matéria prima específica existente na região (areia, cimento, argila etc.).

[...] A obra de pequena escola rural, entretanto, montada com poucos recursos financeiros da prefeitura e com uma pequena ajuda da universidade de Goiás, constituiu, na verdade a pesquisa básica que tornaria logo em seguida, a aplicação da tecnologia da argamassa armada em grande escala na Fábrica de Escolas do Rio de Janeiro. (LATORRACA, 2000 p. 137)

[...] Lelé foi um dos primeiros a pesquisar o concreto pré-moldado em projetos escolares no Brasil rural. Tendo visitado um desses exemplos, Brizola e Ribeiro convidaram Lelé a abrir a fábrica de escolas, [...] no centro do Rio de Janeiro. Essa fábrica produzia elementos em concreto armado construir as Casas da Criança e as Escolas Isoladas, dentro de um programa especial.

No entanto, os CIEPs não foram construídos na Fábrica. Com o auxílio do engenheiro José Carlos Sussekind, Oscar Niemeyer desenvolveu um novo sistema de pré-fabricação que ganhou o apoio das empreiteiras do Rio de Janeiro. Cada construtora recebeu a localização das escolas a serem construídas, ficando responsáveis por montaram suas próprias fábricas para a produção dos elementos em concreto armado. [...] Essas fábricas regionais também produziram outros elementos para atender as comunidades carentes, como paradas de ônibus e bancos.³¹ (Aberrant Architecture, 2016 pp. 92-93)

Oscar Niemeyer, no primeiro estudo, de 1984, destaca as vantagens do sistema, já que permite “maior economia de tempo e dinheiro, pois é toda pré-fabricada” (NIEMEYER, 1984). A fim de otimizar essas vantagens, propôs uma “pré-fabricação radical, com apenas 3 elementos. Colunas superpostas de 3 x 1,5m, peitoris de 1 x 18m, lajes de piso de 3 x 15m;” (NIEMEYER, 1984). A edificação vertical possibilita a implantação em terrenos menores do que as tradicionais escolas térreas divididas em blocos.

O segundo projeto é imaginado com apenas dois elementos pré-fabricados, o pilar único com altura de três pavimentos e as lajes com seção em “U” invertido. As vedações foram pensadas com a tradicional alvenaria de blocos em concreto, revestidas com massa e pintura. O desenvolvimento do trabalho trouxe vigas pré-fabricadas em concreto para a ligação entre os pilares e placas em concreto para a vedação do coroamento.

³¹ Versão nossa para:

Lelé was one of the first to experiment with precast concrete and design schools in rural Brazil. Having visited one of these examples, Brizola and Ribeiro invited Lelé to open the Fábrica de Escolas, a factory of schools in the center of Rio. This factory produced reinforced concrete elements used to build the Casas da Criança and the Escolas Isoladas, both which were parts of the Special Programme.

The CIEPs, however, were not built at the Fábrica. With the assistance of José Carlos Sussekind, Niemeyer developed a new prefabrication system which won the Support of all the major private contractors in the state of Rio. Each contractor received an allocation of schools to build, (...) effectively built their own regional branches of the Fábrica for the production of concrete elements.

Figura 4-173 – Vantagens do projeto e seus croquis, 1ª versão – Oscar Niemeyer. Fonte: FON www.niemeyer.org.br/obra/pro192

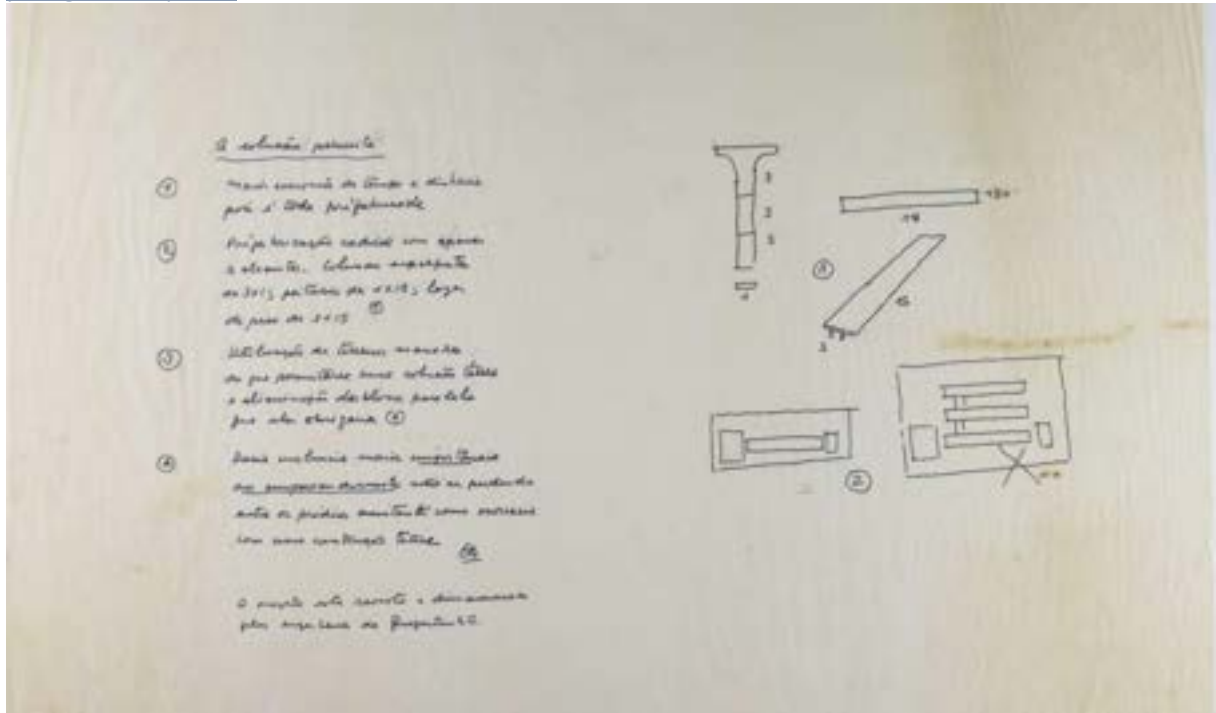
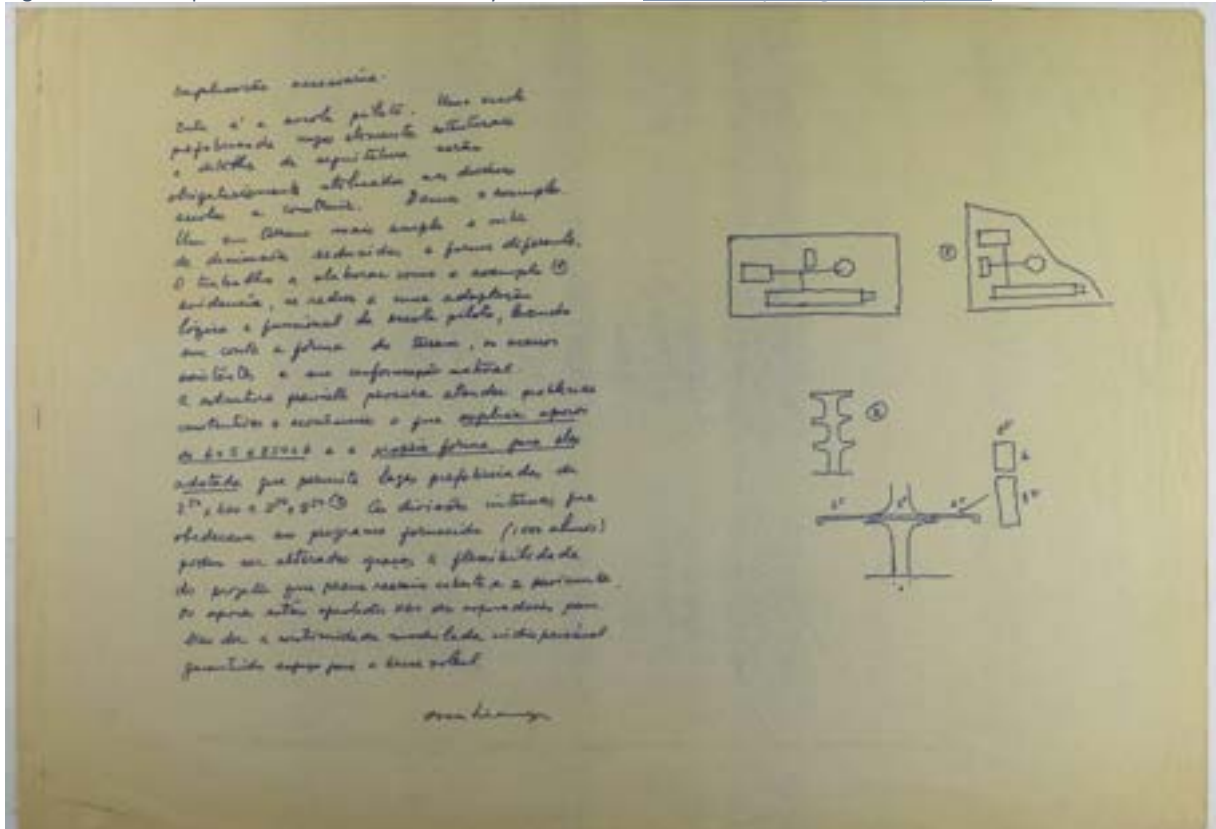


Figura 4-174 – Croqui da 2ª versão – Oscar Niemeyer. Fonte: FON www.niemeyer.org.br/obra/pro192



O muro que circunda o terraço da cobertura será em concreto aparente conforme detalhe da Projectum. Feito com alvenaria será demolido, pois é imprescindível ter acabamento igual ao concreto das fachadas. (NIEMEYER, 1984)

A versão definitiva tem 5m de modulação estrutural longitudinal enquanto transversalmente, a distância entre os eixos é de 6 e 8,5m, possibilitando a divisão interna em duas salas com 6m e circulação central com 2,5m.

Figura 4-175 – Croqui das peças – Oscar Niemeyer. Fonte: www.niemeyer.org.br/obra/pro192

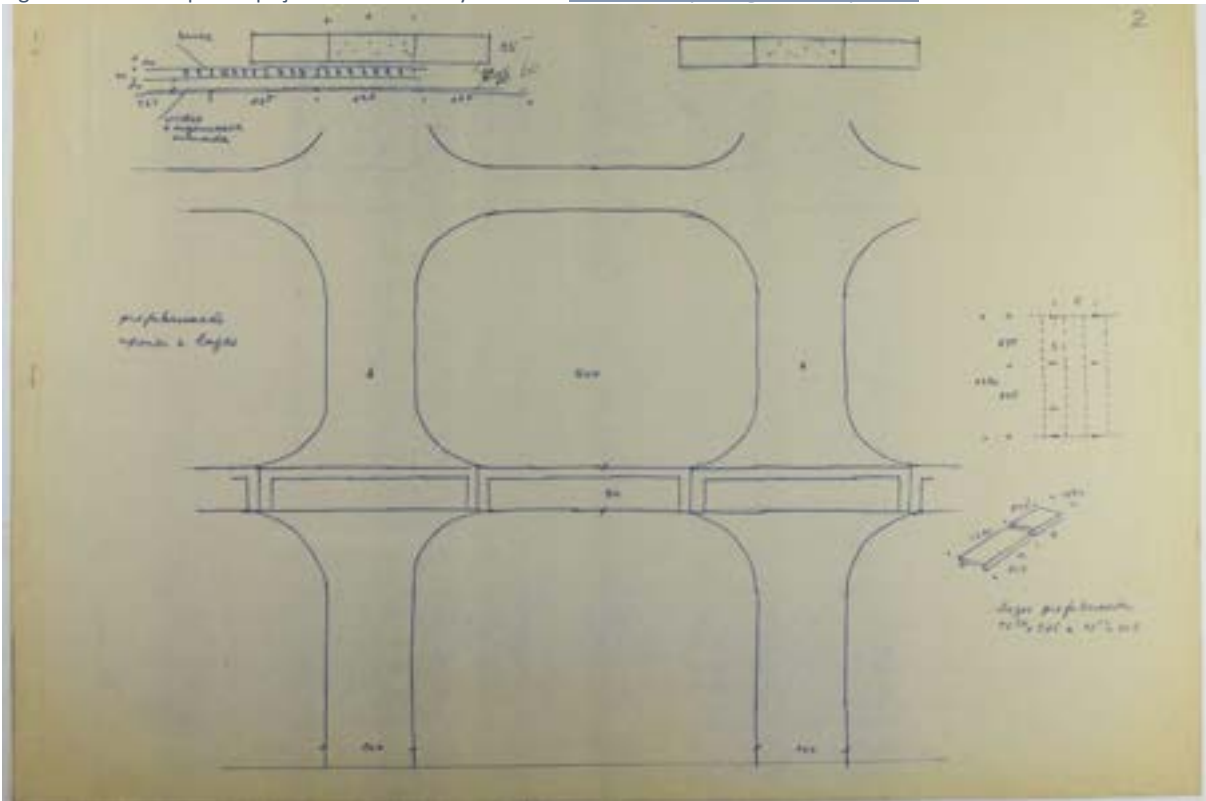


Figura 4-176 – Croqui pavimento térreo – Oscar Niemeyer. Fonte: www.niemeyer.org.br/obra/pro192

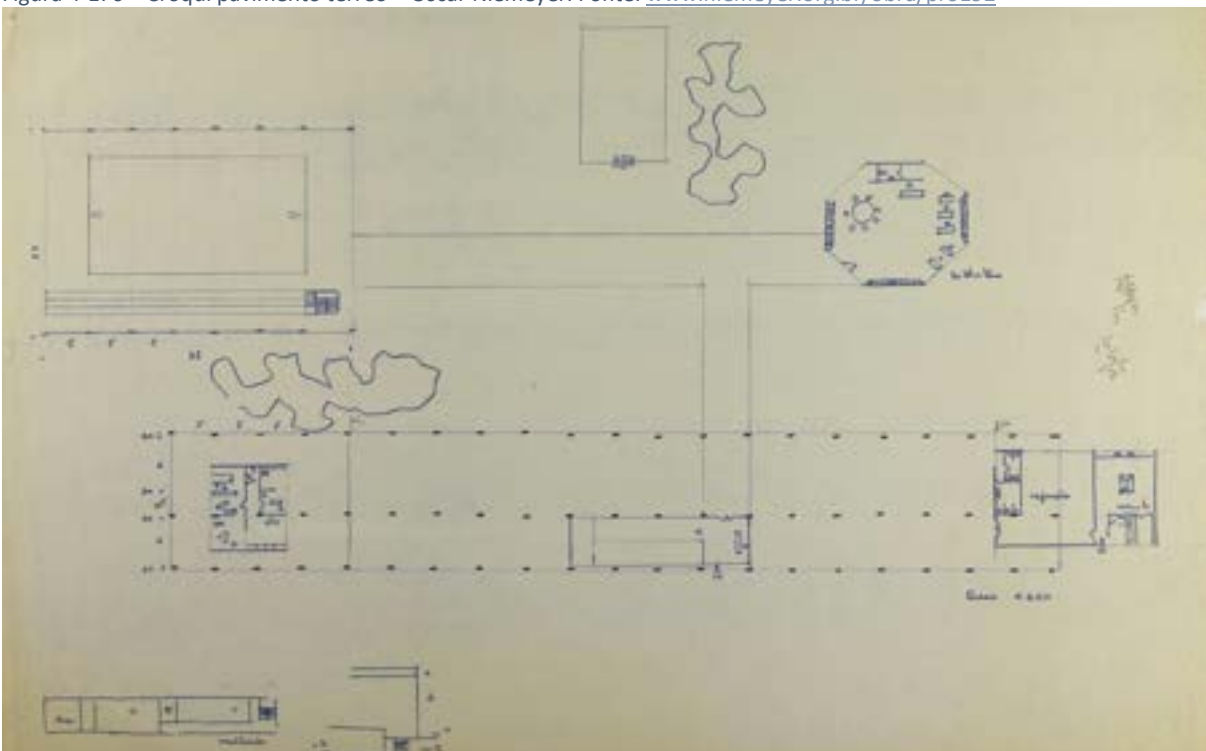
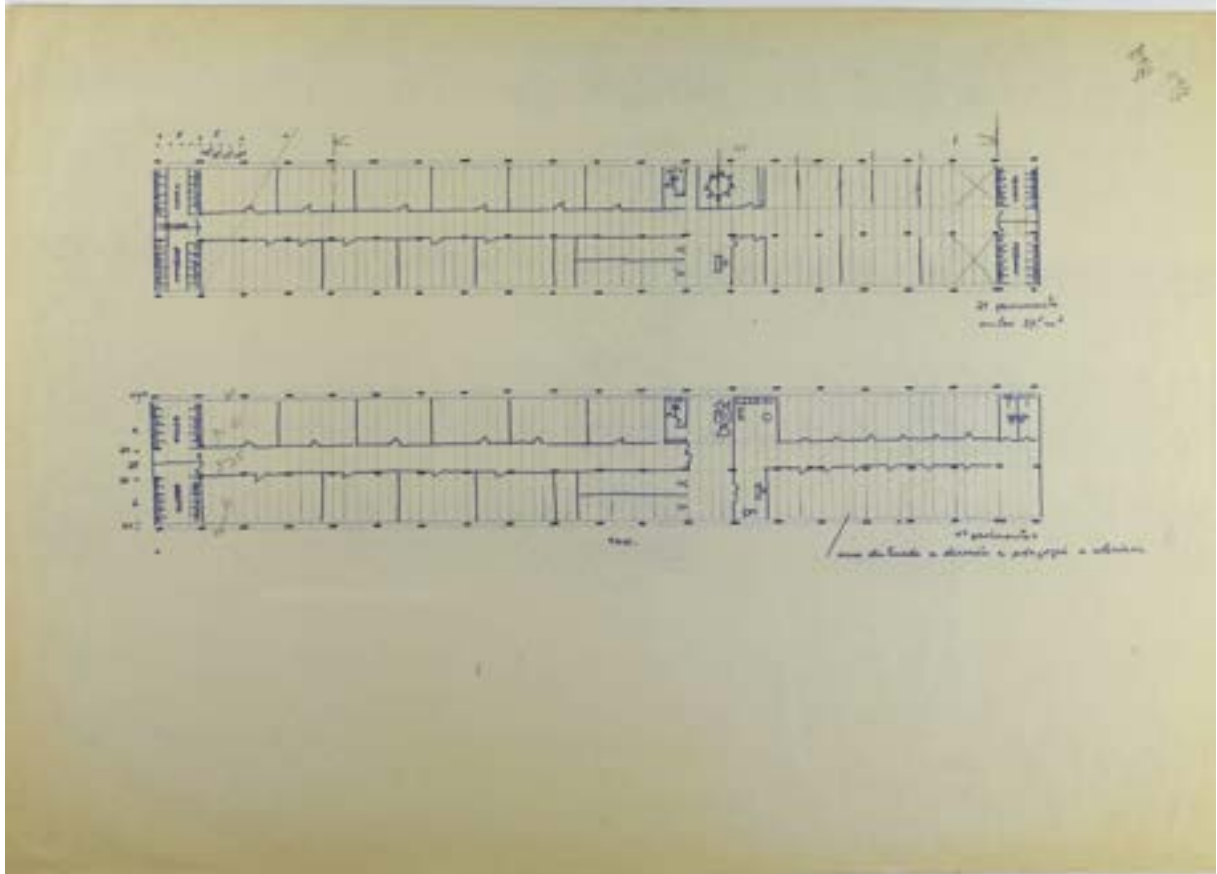


Figura 4-177 – Croqui pavimentos superiores – Oscar Niemeyer. Fonte: www.niemeyer.org.br/obra/pro192

Ainda na década de 1980, Oscar Niemeyer criou outros projetos baseados na pré-fabricação. Em 1986, a simplificação aguda dos projetos planejados com pré-fabricados em concreto, se apresenta no ponto de táxis de Brasília, formado por uma única peça aplicada em duplicidade pelo eixo transversal, de modo que uma se apoia na outra. A parada de ônibus é muito mais ousada, estruturalmente, do que o de táxis, pois sua cobertura, elaborada com sucessivas peças de 1,50m por 4,50m, equilibra dois balanços de tamanhos diferentes, apoiados em viga longitudinal.

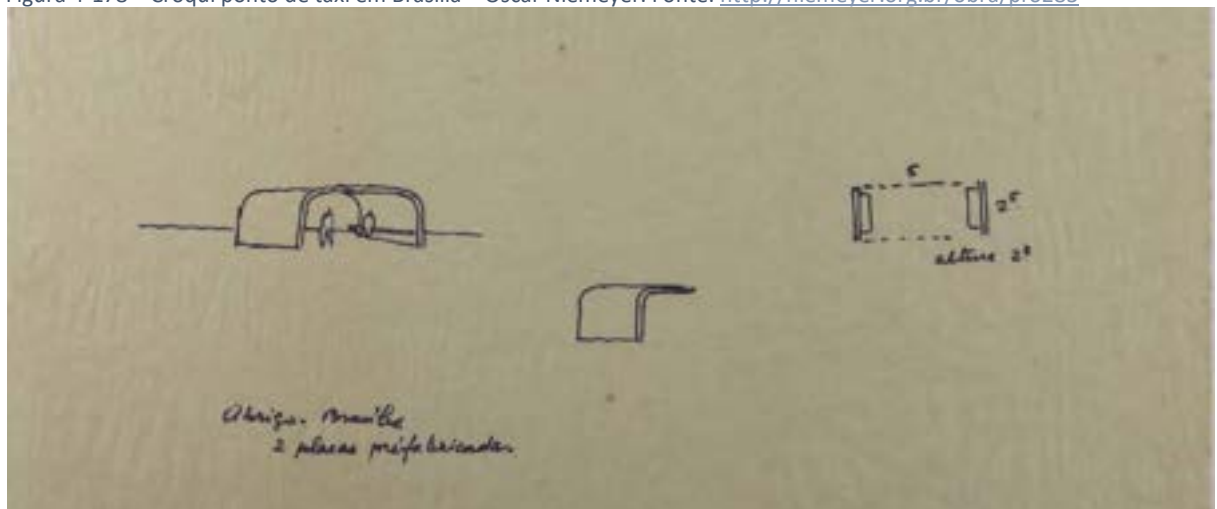
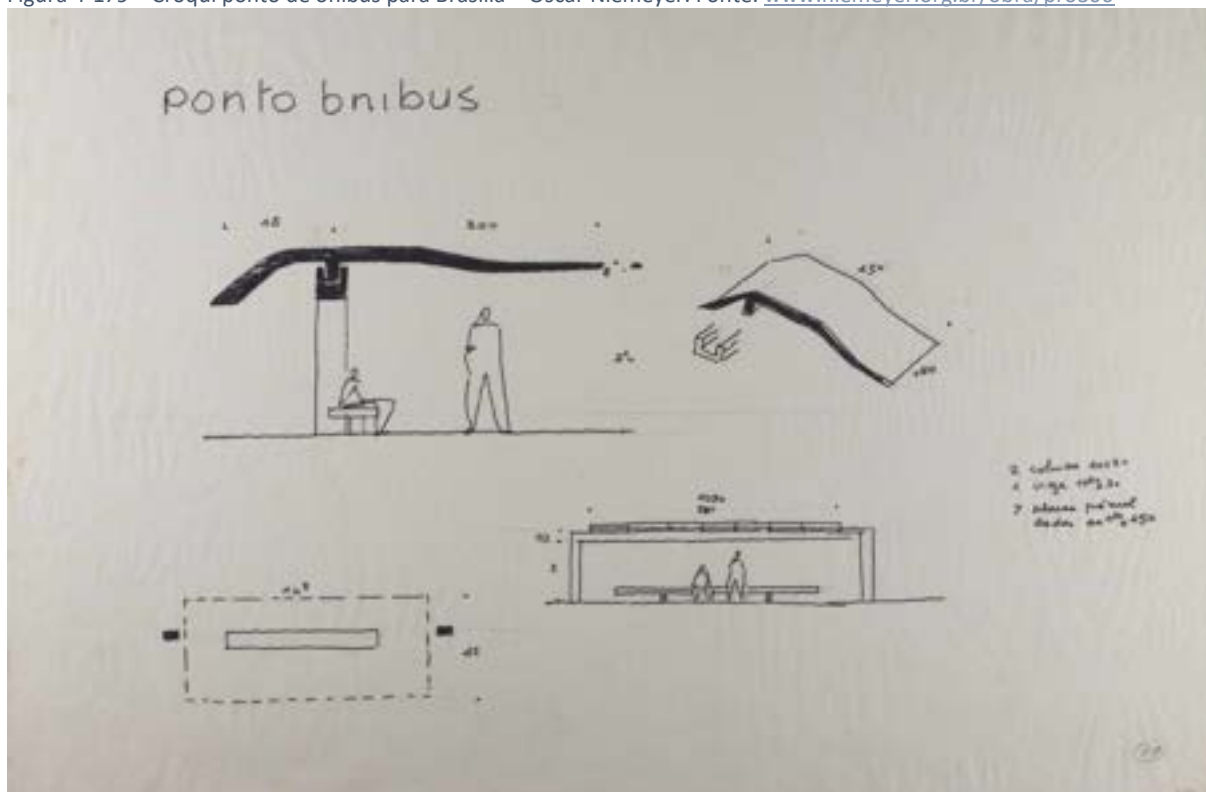
Figura 4-178 – Croqui ponto de táxi em Brasília – Oscar Niemeyer. Fonte: <http://niemeyer.org.br/obra/pro283>

Figura 4-179 – Croqui ponto de ônibus para Brasília – Oscar Niemeyer. Fonte: www.niemeyer.org.br/obra/pro306

No final dos anos 1960, portanto, contemporâneos ao projeto da editora italiana, outros planos desafiaram a força da gravidade e, conseqüentemente, os engenheiros de cálculo estrutural. Infelizmente, nenhum deles foi construído. O Centro Musical da Guanabara é de 1968, ao lado do Museu de Arte Moderna projetado por Eduardo Affonso Reidy no aterro do Flamengo, e o Museu do Conhecimento que foi imaginado no ano seguinte para a Barra da Tijuca.

No primeiro, conforme o memorial descritivo, Oscar Niemeyer desejava juntar todo o programa num único edifício. A fim de evitar que o prédio se tornasse uma barreira visual que impedisse a apreciação do horizonte, o arquiteto propôs erguê-lo a seis metros do piso. O espaço sob o edifício não poderia ser preenchido por uma série pilares, por isso a edificação ficaria pendurada. Para ratificar a ideia, o arquiteto procurou o famoso engenheiro de estruturas italiano Pier Luigi Nervi.

[...] E foi com agrado que ouvimos: “Niemeyer, você deveria ter me procurado dez anos antes, que coisas realizaríamos!” (NIEMEYER, sem data)

Nossa idéia é reunir todos os auditórios e salas anexas num único edifício, criando assim um grande foyer, com locais de espera, exposições, bares etc. [...] Desejosos de preservar a vista para o mar, suspendemos todo o edifício sobre um apoio central, vigamento de concreto na cobertura, tirantes metálicos e balanços de 50m. Sabíamos que o problema não apresentava dificuldades. Afinal, é um tipo de estrutura claro e definido que depende apenas de dimensionamento adequado. Mesmo assim, procuramos em Roma o engenheiro P.L. Nervi, nele encontrando a esperada receptividade e um grande interesse em realizar os cálculos estruturais, propondo inclusive a substituição das vigas de concreto por tirantes metálicos. (NIEMEYER, 1975 p. 36)

Figura 4-180 – Croqui do edifício – Oscar Niemeyer. Fonte: (NIEMEYER, 1975 p. 37)



Nota-se que o arquiteto apresenta predileção pelos suportes rígidos feitos em concreto armado, material que o autor dominava, e que a adoção da estrutura estaiada foi uma sugestão do projetista estrutural. No entanto, apesar de aceitar a proposta do engenheiro, Oscar Niemeyer burilou o esquema, reposicionando os cabos de sustentação e seus suportes que ganharam desenho escultórico e harmônico, proporcional ao tamanho do edifício: “Adotamos, embora modificando conforme o desenho.”

Figura 4-181 – Opção de sustentação com vigas invertidas em concreto armado – Oscar Niemeyer. Fonte: FON <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro145>

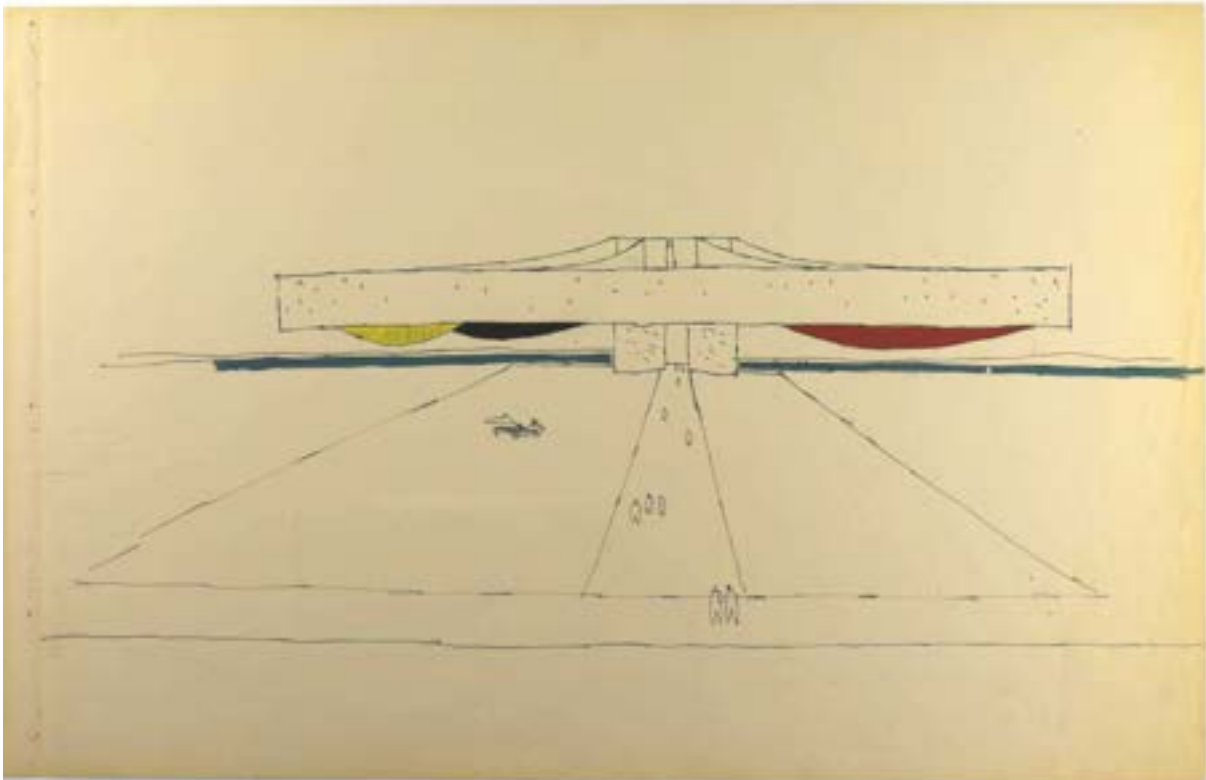


Figura 4-182 – Opção de sustentação com cabos de aço – Oscar Niemeyer. Fonte: FON <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro145>

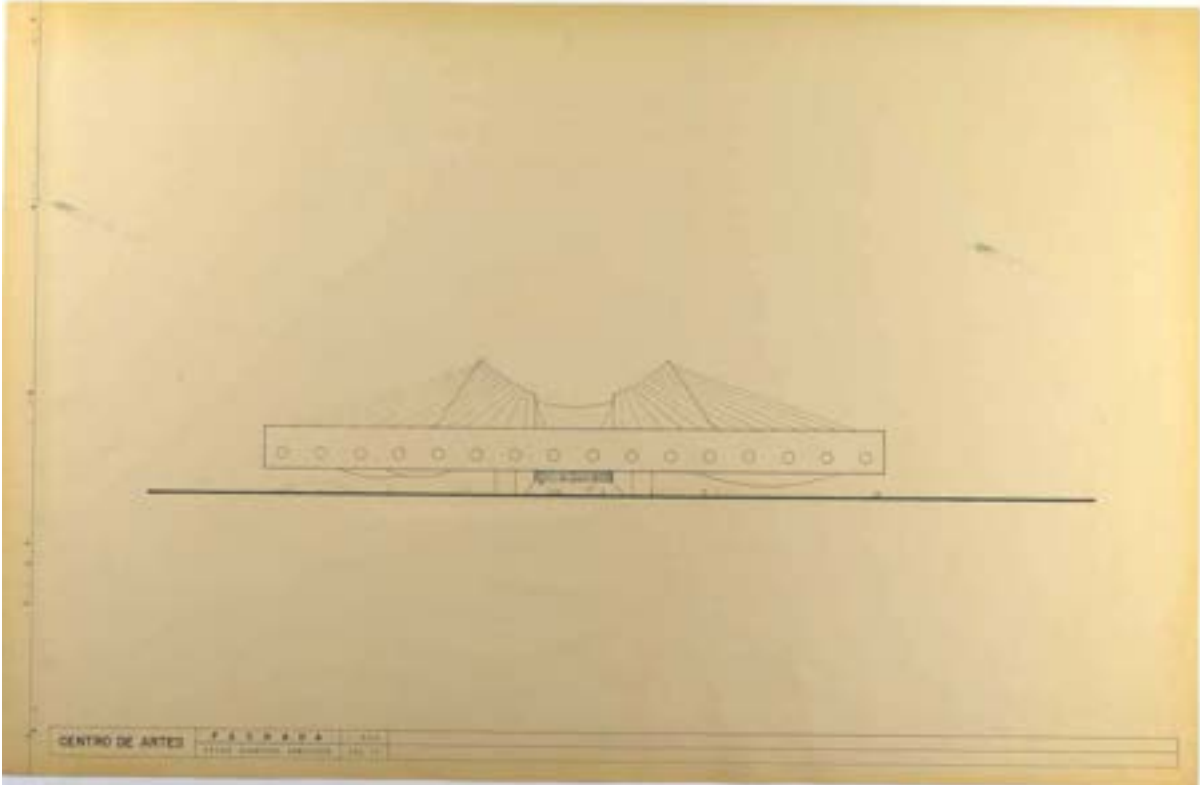


Figura 4-183 – Proposta de Pier Luigi Nervi – desenho nosso. Fonte: (NIEMEYER, 1975 p. 41)

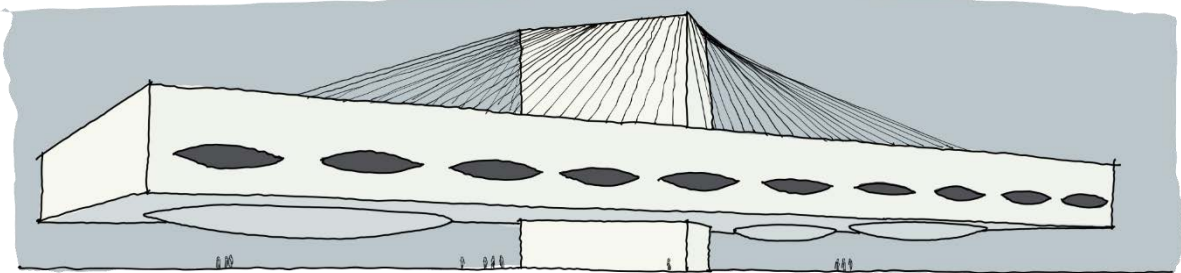


Figura 4-184 – Croqui de Oscar Niemeyer com a adoção dos cabos. Fonte: (NIEMEYER, 1975 p. 39)

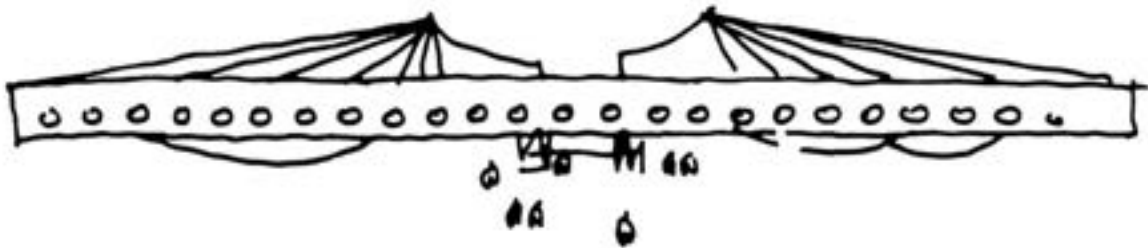


Figura 4-185 – Perspectiva eletrônica do edifício – ©Eduardo Martorelli. Fonte: <https://eduardomartorelli.com.br/1968-l-centro-musical-do-rio-l-oscar-niemeyer>



Quando retornou a sua cidade natal, o arquiteto, noutra oportunidade, consultou o engenheiro estrutural José Carlos Sussekind, que aceitou projetar a estrutura, pendurada, toda em concreto armado.

Agora eu fiz um museu; primeiro eu fiz o museu assim, oitenta metros de vão. Então eu fui à Paris, não dava pra voltar, eu disse: “Bom, vamos para Milão.” E passei para o Nervi, que era o técnico que se ocupava de concreto armado, e ele gostou, só achou as colunas muito finas e sugeriu que os tirantes fossem metálicos, mas custou-lhe compreender, achava o balanço grande. Quando eu cheguei no Rio, passaram-se os anos, eu fui fazer outro, eu fui fazer (uma obra) aqui, chamei um calculista brasileiro, ele olhou e disse: “Não tem problema nenhum, faço isso em concreto.” E aí eu disse, como que para testar: “E se fizer um jardim? E se fizer os tirantes cobrindo o jardim?” Eu complicava a vida dele! Ele disse: “Nenhum problema, você tem os tirantes, tem os apoios, é feito um chapéu de sol.” Eu estou contando isso para vocês verem que a engenharia brasileira é igual ou mais avançada que a europeia. Eles fazem tudo isso, mas vão discutir primeiro, nós não. Hoje a engenharia brasileira é da maior qualidade. (ZUBARAN, et al., 2002 pp. 24-25)

O Museu do Conhecimento foi projetado em 1969 com o objetivo de ser o edifício símbolo da Expo 72, além do prédio principal, Oscar Niemeyer fez o projeto urbanístico integrado ao plano de Lúcio Costa na Barra da Tijuca. O Museu seria, em planta, um quadrado com cento e vinte metros de lado, apoiado em uma dupla de pilares centrais, de onde partiriam as vigas, bidirecionais, em concreto armado, formando uma grelha com altura de seis metros. Nessas nervuras estariam os tirantes metálicos que sustentariam as lajes inferiores, cujo perímetro reduzia-se gradativamente no sentido da cobertura para o solo.

Figura 4-186 – Croqui de Oscar Niemeyer para o edifício da Expo 72 – Versão A. Fonte: FON <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro207>

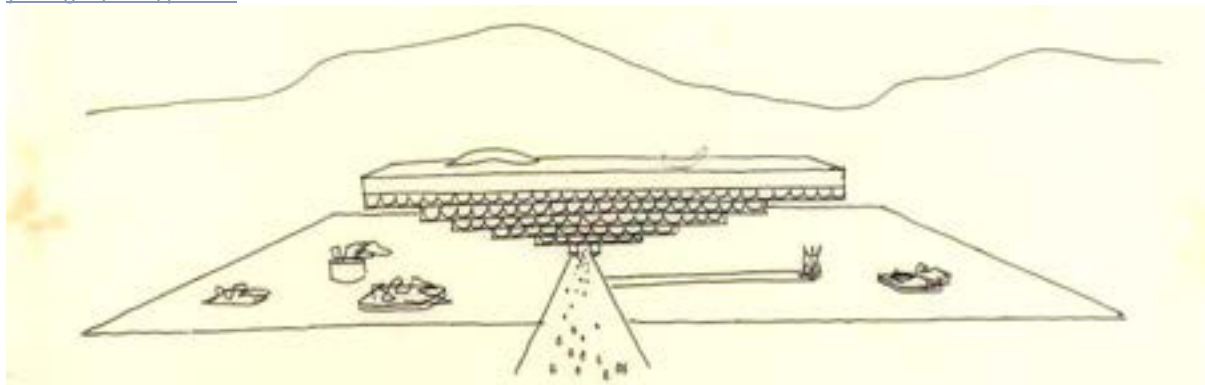
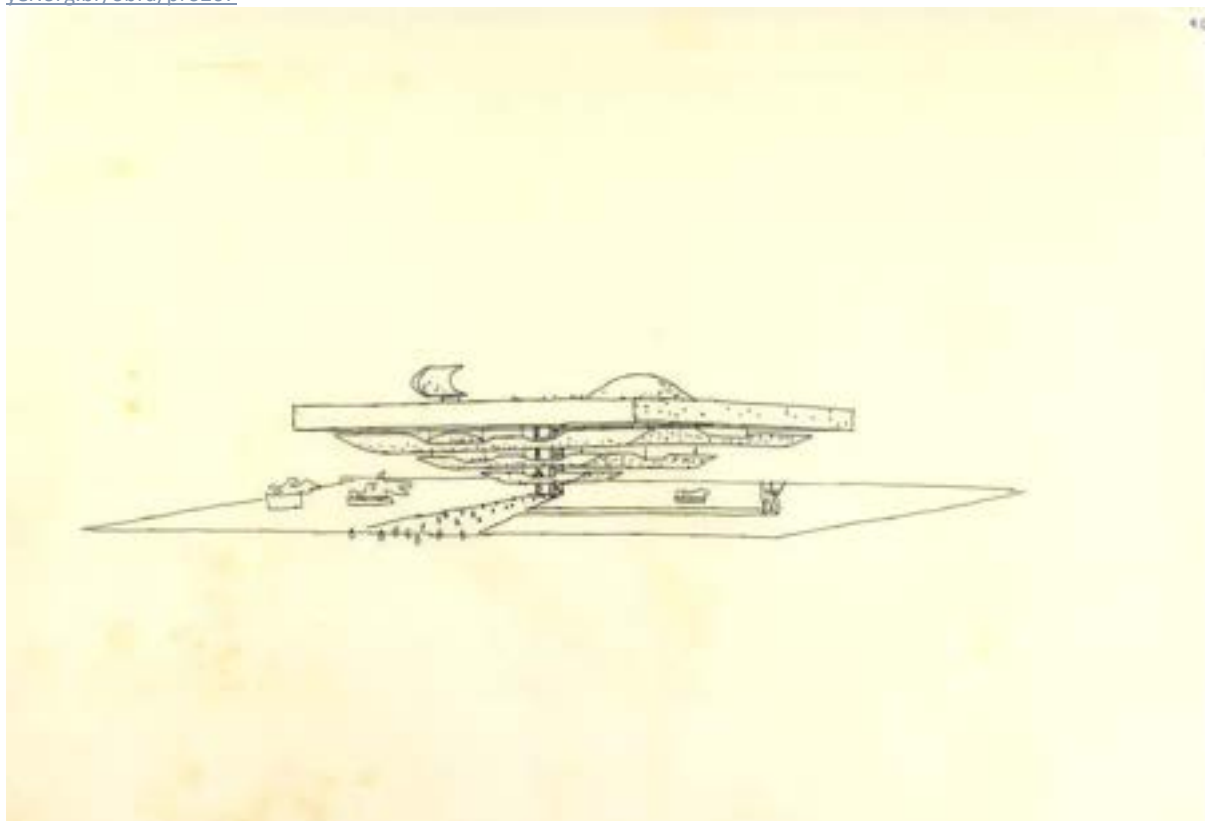


Figura 4-187 – Croqui de Oscar Niemeyer para o edifício da Expo 72 – Versão B. Fonte: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro207>



Tanto esse projeto na Barra da Tijuca, quanto aquele no Aterro do Flamengo, serviram de base para novos prédios, elaborados em datas distintas para o setor cultural de Brasília. Ambos não foram construídos. Todavia, a calota edificada no local é livre de pilares, o mezanino é suportado por tirantes rígidos. Não foi a primeira vez que o arquiteto propôs uma casca como suporte, nos estudos iniciais para a Câmara dos vereadores de São Paulo, um croqui destaca a área destinada aos cidadãos, sobre o plenário de trabalho.

Oscar Niemeyer pendurou diversos outros prédios, como por exemplo: o edifício administrativo do Memorial da América Latina de 1989; no mesmo projeto a passarela de ligação das duas alas;

um dos cilindros da sede da Procuradoria Geral da República, em Brasília de 2002; o Palácio Tiradentes na Cidade Administrativa de Belo Horizonte concluída em 2010.

Figura 4-188 – Croqui de Oscar Niemeyer para a proposta de 1974 – Museu da Terra da Água e do Ar. Fonte: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro169>

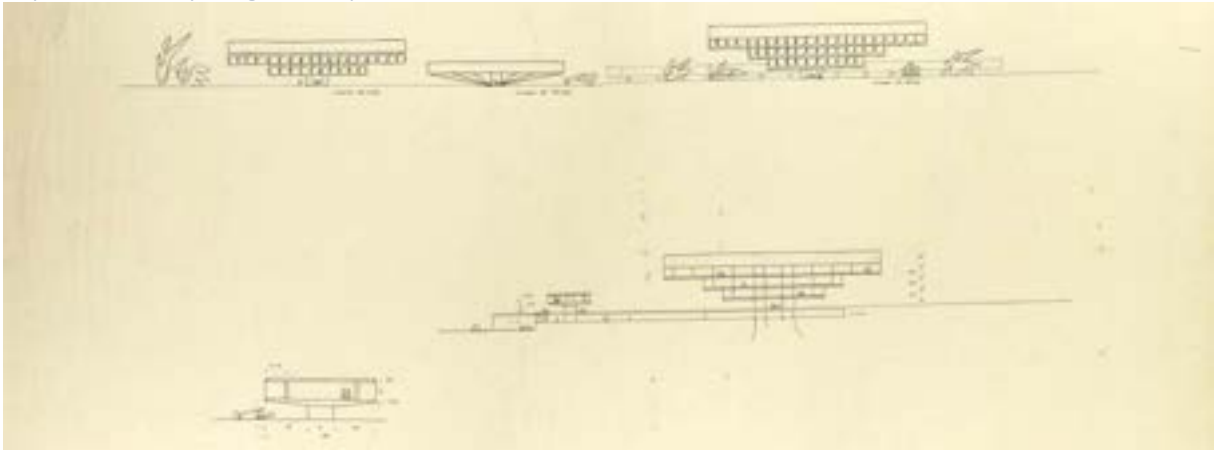


Figura 4-189 – Fachada da proposta de 1983 Fonte:FON <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro202>

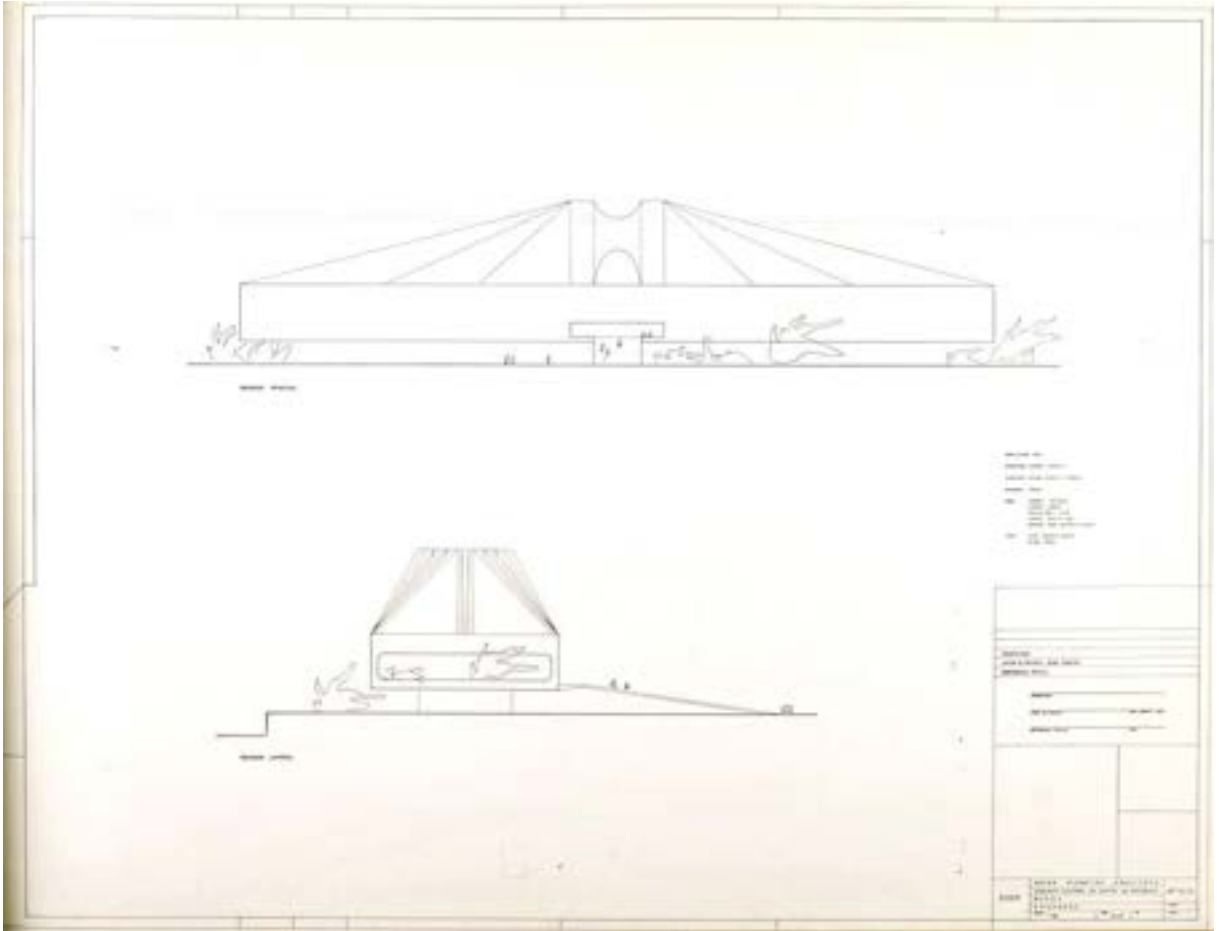


Figura 4-190 – Museu Nacional da República Honestino Guimarães – Andrés Otero. Fonte: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/oscar-niemeyer-museu-nacional-15-05-2007/>



Figura 4-191 – Croqui da Câmara dos vereadores de São Paulo, parte do projeto para o Paço Municipal da cidade. Fonte: Acervo do arquiteto Eduardo Corona, fotografia Ricardo Carranza.

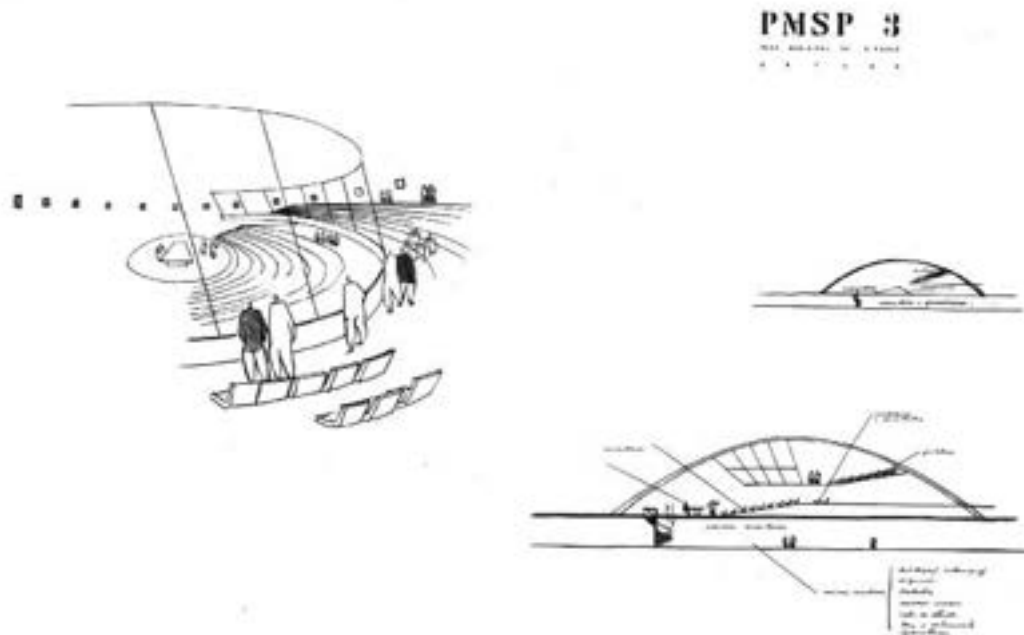


Figura 4-192 – Edifício administrativo do Memorial da América Latina – desenho nosso.

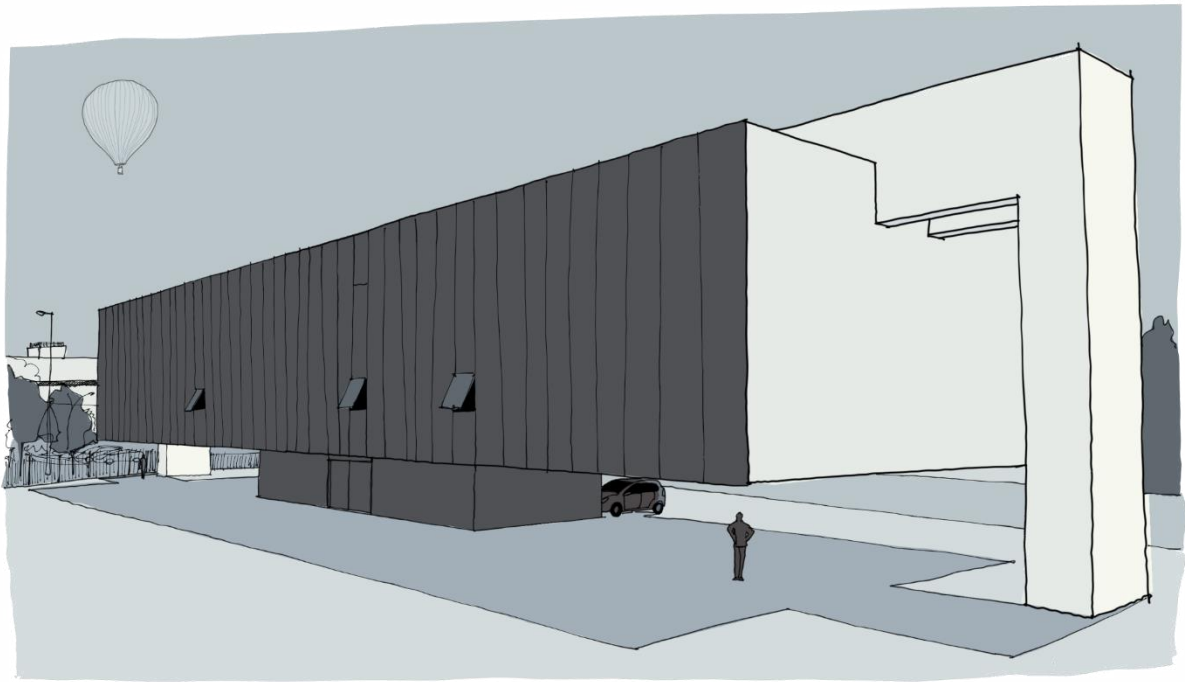


Figura 4-193 – Corte da passarela do Memorial da América Latina – desenho nosso. Fonte: <https://digomes.files.wordpress.com/2010/04/desenho-2.jpg>

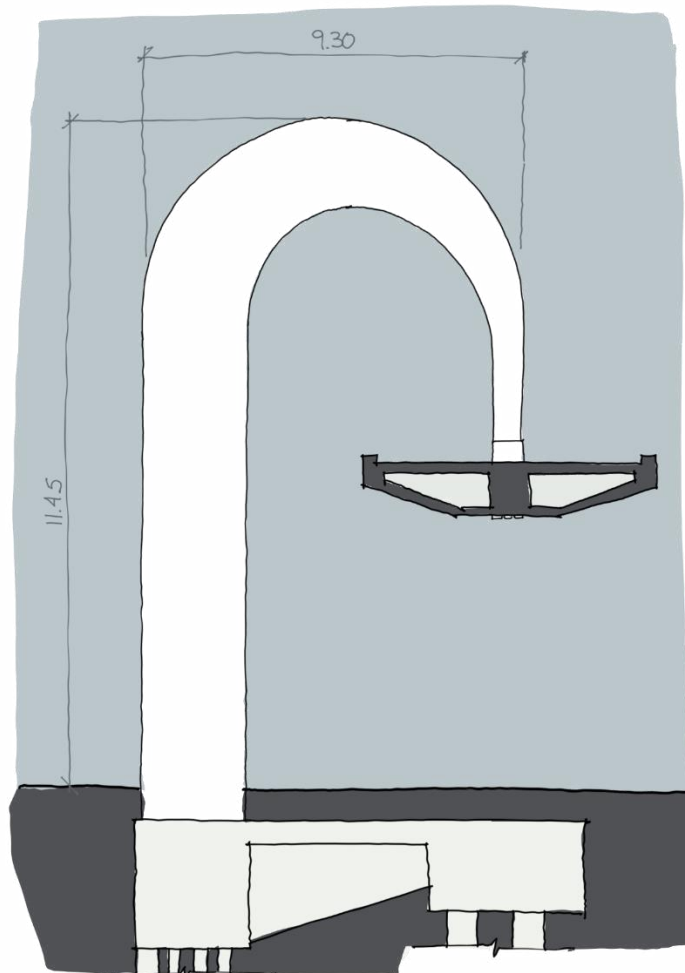


Figura 4-194 – Corte da sede da Procuradoria Geral da República – desenho nosso.

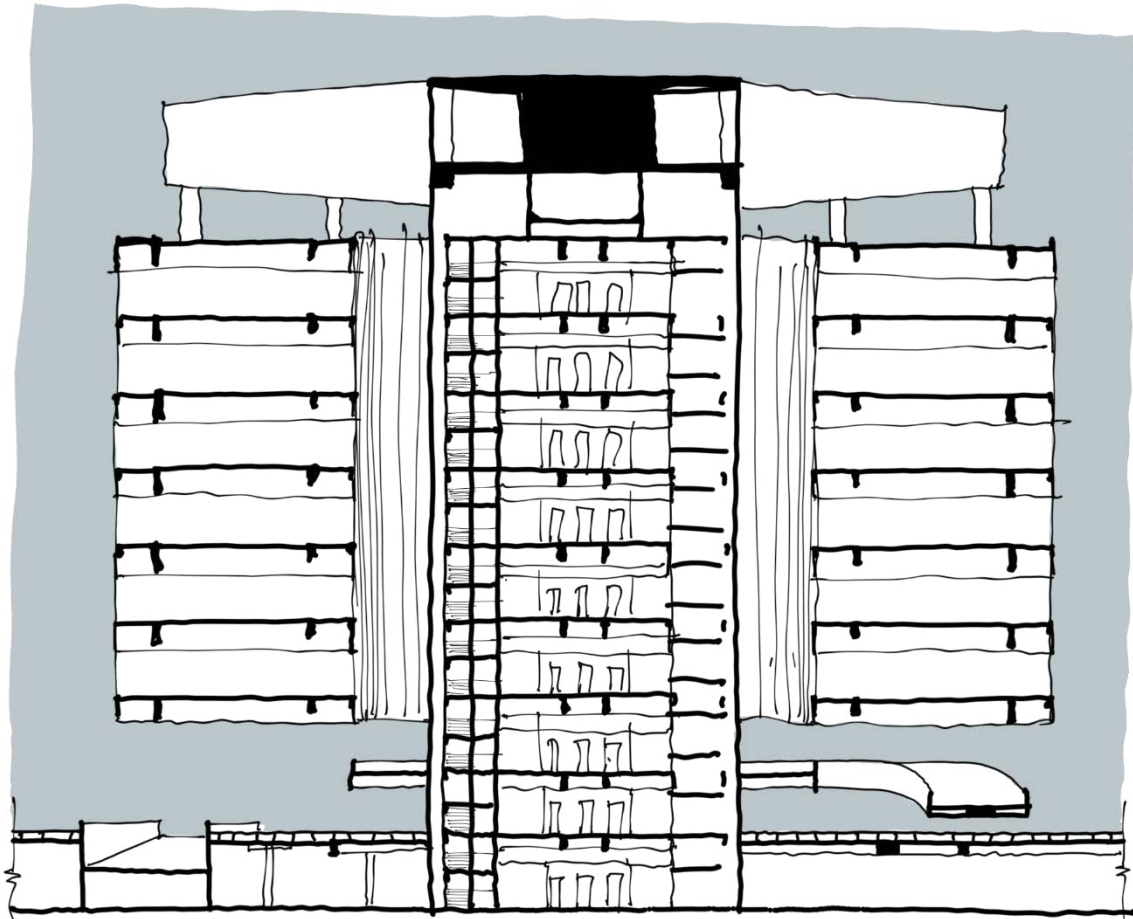


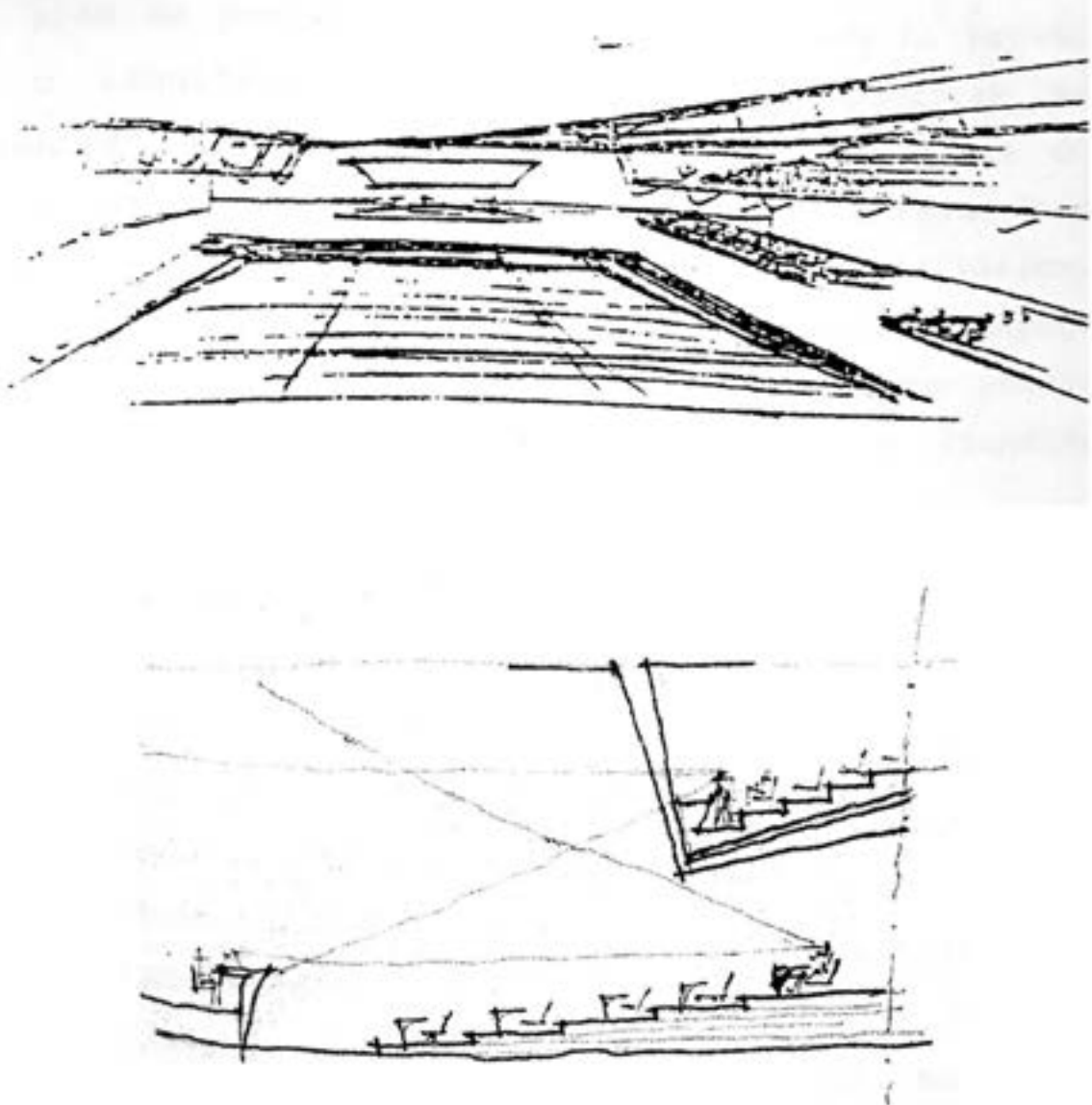
Figura 4-195 – Palácio Tiradentes – Fotografia de Jomar Bragança Fonte: <http://jomarbraganca.com.br/pt-br/Comissionados/arquitetura>



Do universo de projetos relacionados aos auditórios, dois se destacam por suas estruturas atirantadas, o primeiro, não construído, trata-se de uma das versões para o Congresso Nacional.

Em uma perspectiva interna de um dos plenários, vemos a presença de elementos estruturais inclinados, nesse caso esses elementos são tirantes que, literalmente, penduram a platéia na cobertura do plenário. Com toda a platéia “atirantada” não existe colunas que descarregam o peso da plateia no plenário, o que melhora a visibilidade dos congressistas. (QUEIROZ, 2003 p. 260)

Figura 4-196 – Perspectiva e corte de uma das versões para o projeto do congresso nacional. Fonte: (QUEIROZ, 2003 p. 262)



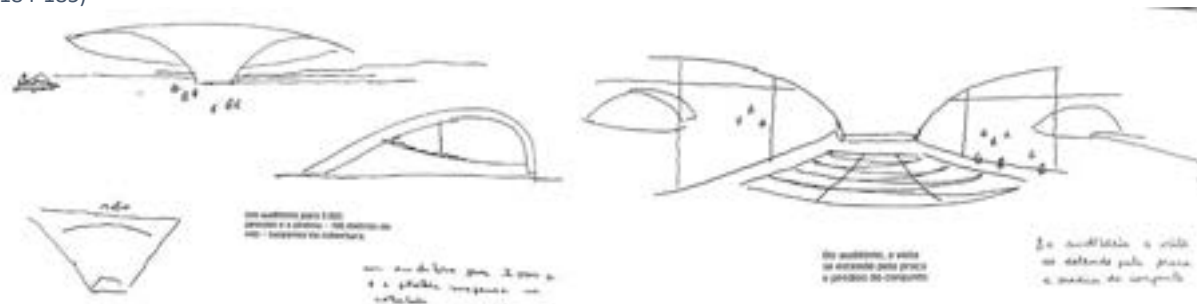
O segundo é o centro de convenções projetado na Barra da Tijuca, arquitetado em 1997. Na proposta, todo o volume da plateia e palco são presos à casca de cobertura, abaixo desses fica a

amplidão do foyer, que se confunde com a esplanada. Os vãos estruturais são de cento e quarenta metros de largura por cem metros de profundidade. O público é guiado ao auditório por uma rampa sinuosa.

Figura 4-197 – Perspectiva do projeto para o Centro de Convenções da Barra – desenho nosso. Fonte: (PETIT, 1995 p. 184)



Figura 4-198 – Corte e perspectiva interna do Centro de Convenções da Barra – Oscar Niemeyer. Fonte (PETIT, 1995 pp. 184-185)



Além dos tirantes, o restaurante do Ibirapuera apresenta outra característica marcante da arquitetura de Oscar Niemeyer, a laje com desenho irregular cheia de curvas nas mudanças de direções de seu contorno. Aqui, o perímetro da marquise é composto por segmentos de retas e curvas, e poucos pilares delgados, provavelmente metálicos. Esta cobertura não seria somente uma proteção para o passeio, o programa de necessidades previu um bar, balcão e mesas, uma pista de dança e um espaço para a orquestra.

Claramente é uma variação da Casa do Baile construída em 1942 na Pampulha. Em Belo Horizonte, as linhas perimetrais, da marquise, parecem mais soltas quase orgânicas. Seus pilares se distribuem por um eixo estrutural sinuoso que é ladeado por um banco, edificado para apreciação do lugar. Além desse, a cobertura também abriga em sua extremidade um pequeno vestiário que se liga à um palco ao ar livre.

Em São Paulo, os trechos de retas trazem certa rigidez, apesar dos segmentos de arcos que substituem os vértices do polígono. Os suportes da cobertura estão organizados em grupos de maneira sequencial sobre linhas retas, imaginárias.

O corpo principal é rígido nos dois casos, no Ibirapuera é definido por quatro linhas retas, um quadrado. Na Pampulha, é composto por dois seguimentos de arcos. Não é o contorno mais belo de Oscar Niemeyer, pois os pontos de intersecção das figuras não são harmônicos, talvez tenha faltado um segmento de reta tangente à ambas (comparação em Figura 4-200 A e B). No entanto, o perímetro do restaurante do cassino possui tais tangentes e não se apresenta entre os mais felizes do arquiteto. Apesar dos apontamentos, não se nega aqui as virtudes do projeto

Tanto em Minas Gerais, quanto em São Paulo, os prédios foram imaginados nas margens dos lagos artificiais dos conjuntos.

A partir de sua cobertura nasce a leve e sinuosa marquise que induz a um passeio arquitetônico até um pequeno bloco onde se localiza um vestiário. O seu fino e ondulante perfil ecoa as curvas da borda da lagoa, sublinhando e servindo de moldura à paisagem, através da transparência e delicadeza de sua estrutura. (CAVALCANTI, 2001 p. 387)

Figura 4-199 – Perspectiva do restaurante. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 15)

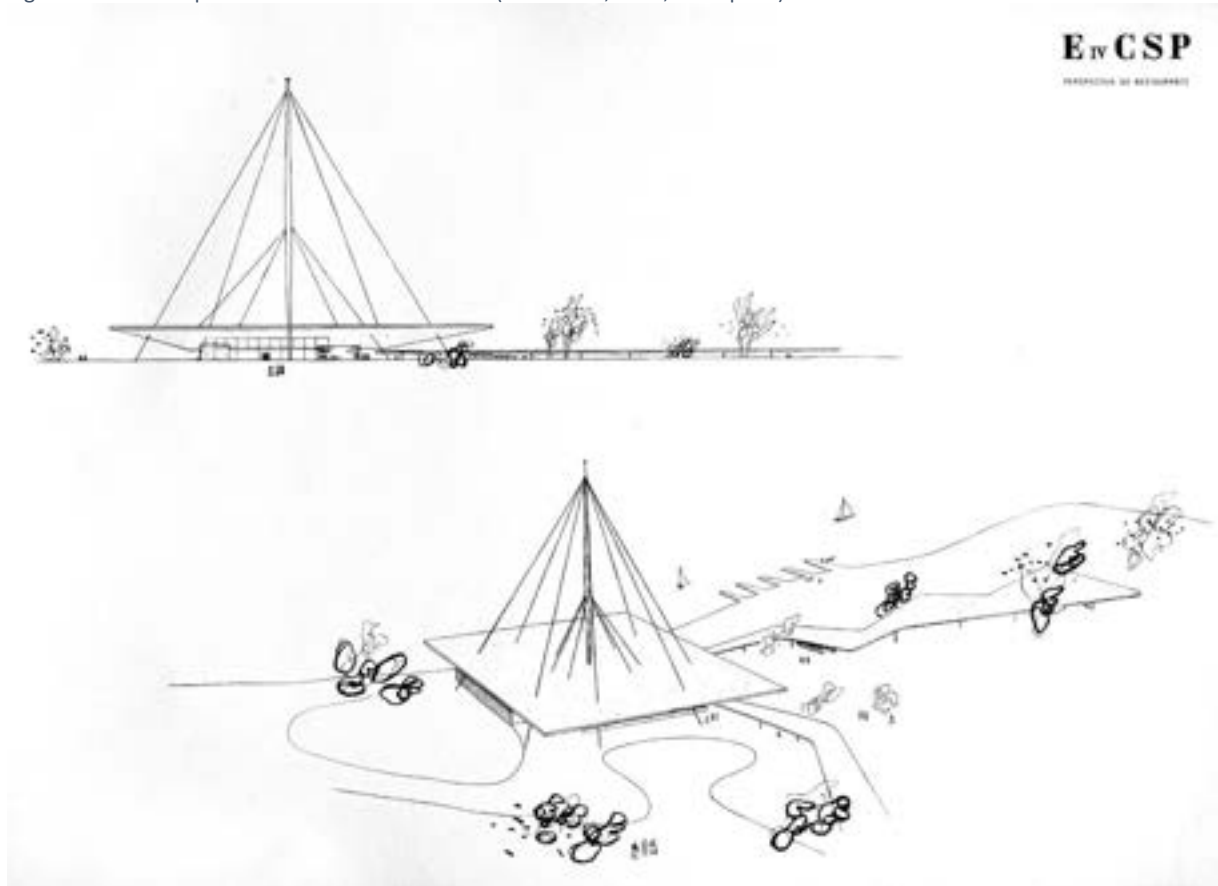
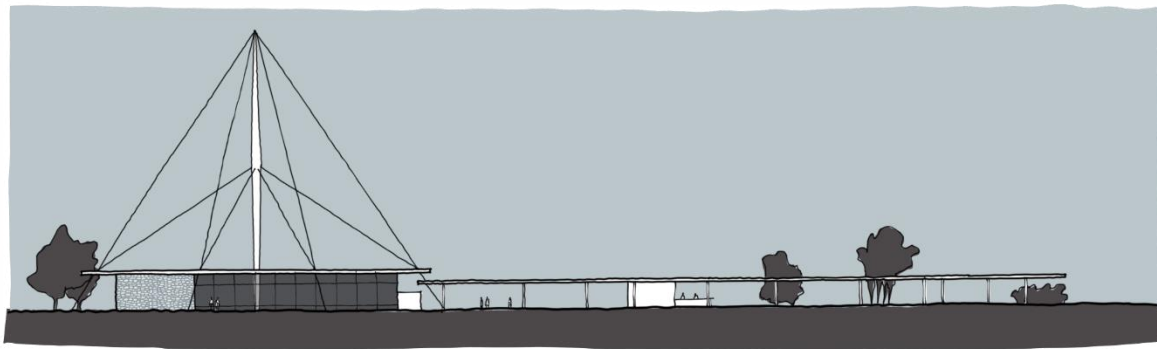
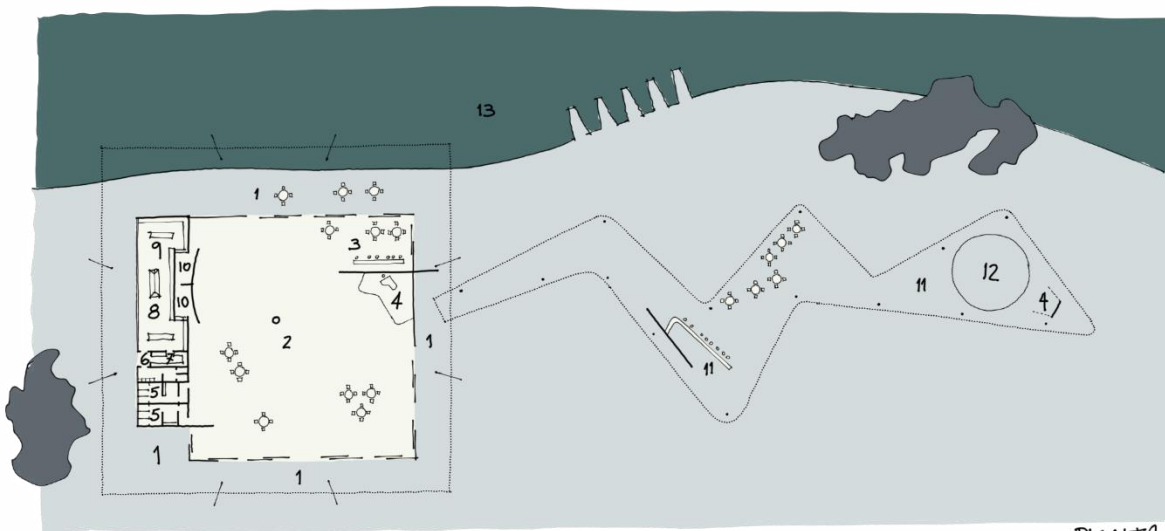


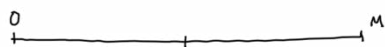
Figura 4-200 – Planta do restaurante – desenho nosso. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 14)



FACHADA



PLANTA



- | | | | |
|---------------|----------------|---------------------|-----------|
| 1 - VARANDA | 5 - SANITÁRIOS | 9 - COPA | 13 - LAGO |
| 2 - SALÃO | 6 - SERVIÇO | 10 - CIRCULAÇÃO | |
| 3 - BAR | 7 - DESPENSA | 11 - BAR EXTERNO | |
| 4 - ORQUESTRA | 8 - COZINHA | 12 - PISTA DE DANÇA | |

Figura 4-201 – Planta Casa do Baile – desenho nosso. Fonte: (PAPADAKI, 1950 p. 79)

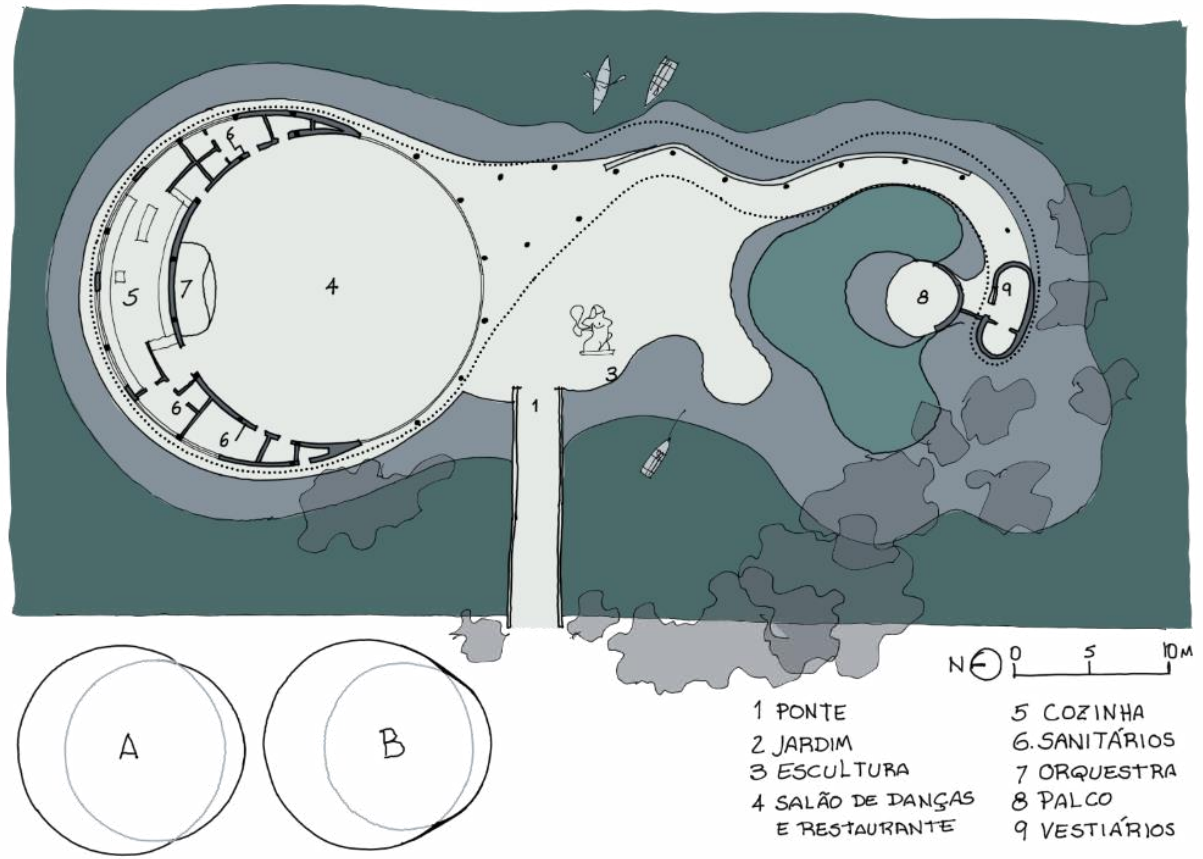
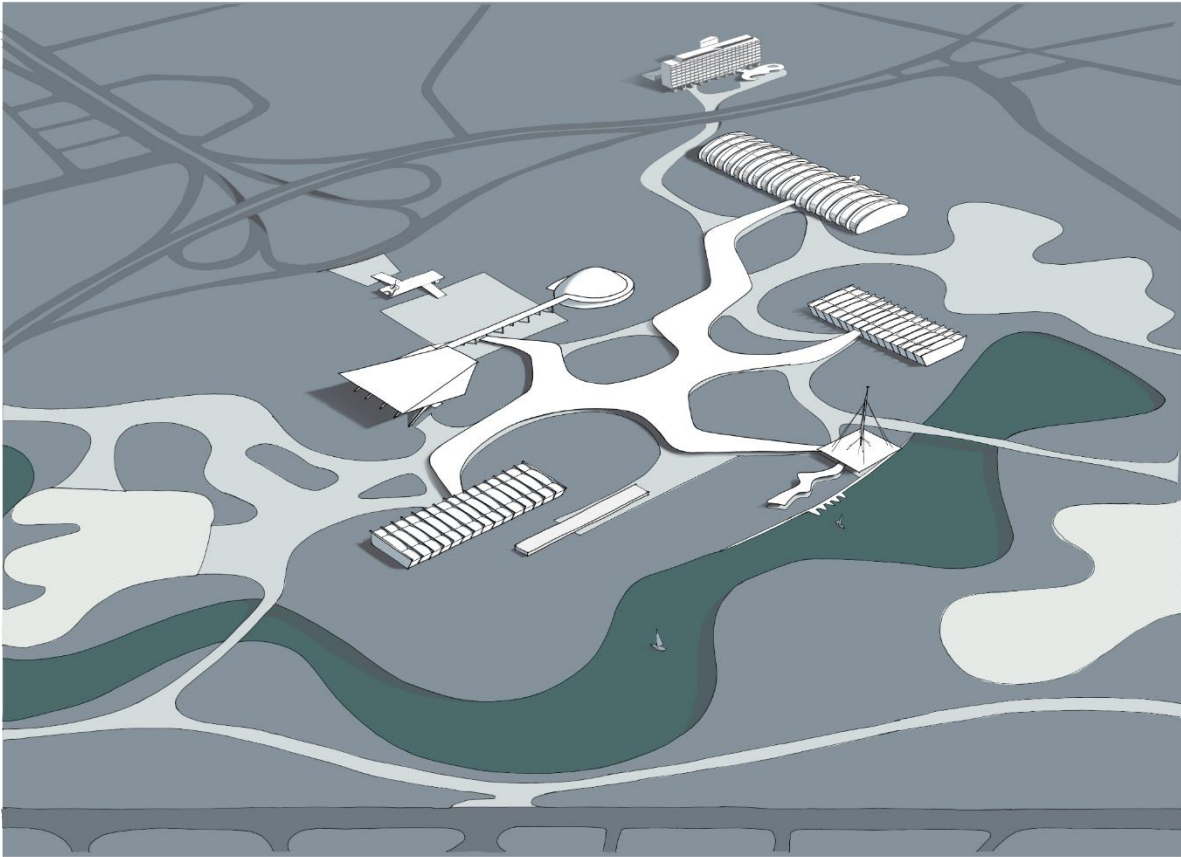


Figura 4-202 – Fotografia aérea da Casa do Baile. – Marcílio Gazzinelli.

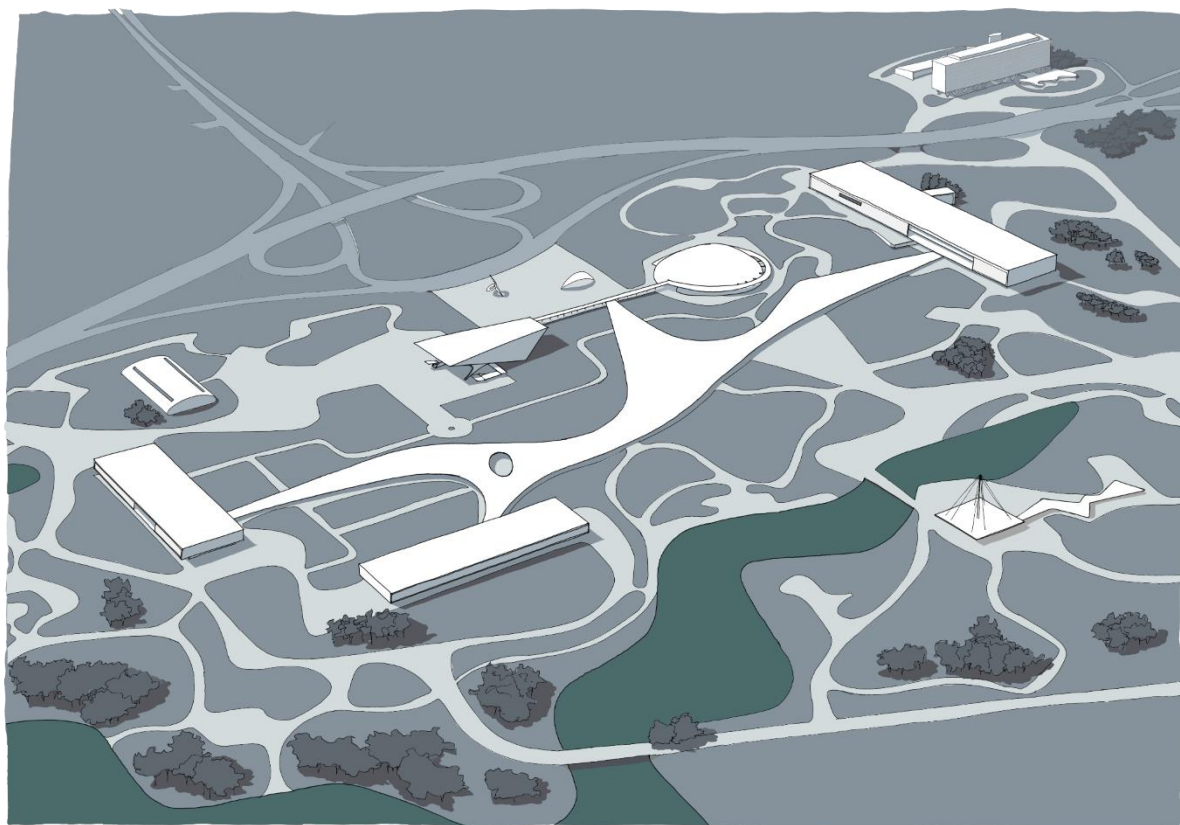


Figura 4-203 – Perspectiva do parque – desenho nosso.



4.4.3. Segundo Projeto

Figura 4-204 – Perspectiva do parque desenho nosso.



O segundo projeto é o definitivo, todavia foi apenas parcialmente implantado, do conjunto imaginado não foram erigidos a plataforma de entrada, excluída por uma revisão do projeto, o restaurante, a escultura, o palácio de epicultura³² e o auditório, que junto da calota formaria o par de destaque do conjunto.

Somente em janeiro de 1953 é que o desenho final da proposta foi aprovado, passando, agora, a ter uma marquise mais esbelta e de caráter permanente e pavilhões, cuja aparência e localização haviam sido alteradas. (ANDRADE, 2006 p. 62)

Da proposta anterior, permaneceu o programa de necessidades e, portanto, seus edifícios, porém, com exceção do restaurante, todos foram alterados, até mesmo o Palácio da Agricultura que sempre revelou seu contorno nas implantações anteriores, neste caso são pequenas mudanças oriundas do desenvolvimento natural do projeto.

³² Nenhum dicionário contemporâneo consultado apresentou a definição de Epicultura.

Figura 4-205 – Fotografia da maquete – Fonte: (NIEMEYER, et al., 1953)



Figura 4-206 – Implantação do Anteprojeto – Desenho nosso sobre a foto aérea de 1940 – Fontes: Implantação (NIEMEYER, et al., 1952), Foto aérea - (PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo, 2019)



4.4.3.1. Unidade Arquitetônica

A expressão formal desses edifícios lembra relevos de navios, conchas de barragens, linhas isoladas de torres de rádio como se nascesse do estímulo, da aplicação e da experiência de muitas atividades a um só tempo, atinadas, transfiguradas pela sensibilidade e pelo espírito do arquiteto. Sente-se em tudo isto a influência da arquitetura intermediária como, aliás, já está presente nas últimas obras de Le Corbusier e nessa força imaterial, ao mesmo tempo inventiva e audaciosa, que assinala os trabalhos mais recentes de Oscar Niemeyer e que revela neste arquiteto um estado de tensão criadora permanente e inexgotável.

A Comissão Organizadora do IV Centenário de São Paulo encontra, portanto nesse conjunto arquitetônico a indicação perfeita e adequada, a linguagem ideal para transmitir, a quantos quiserem saber, a importância e o grau de desenvolvimento técnico e industrial do grande Estado, através de quatro séculos de existência. (CARDOZO, 1954 p. 21)

Ao comparar a versão construída com sua predecessora, Rodrigo Queiroz (2015) destaca a diversidade de formas adotadas pelo arquiteto que resultaram em uma pluralidade, a qual passou a ser negada pelo arquiteto a partir da evolução deste projeto que se enquadra naquele momento em que o profissional já era alvo de duras críticas que o levariam à publicação do texto “Depoimento” em 1958.

Assim como essa versão da marquise, exageradamente sinuosa, se comparada com a versão definitiva, os pavilhões apresentados no primeiro estudo têm como ponto em comum o uso de um pórtico repetido em sucessão linear, porém cada pavilhão é identificado por uma seção transversal (isto é, o próprio pórtico) específica, fator que confere uma variação que se distancia da unidade arquitetural, condição que caracteriza os projetos e os próprios textos de Niemeyer. (QUEIROZ, 2015 p. 166)

Do projeto original, o único edifício mais austero é o Palácio da Agricultura, uma lâmina vertical sobre pilotis, apesar de suas singularidades arquitetônicas, como os apoios em “Vs” e o terraço ameboide, afinal, seu destino era tornar-se repartição pública após o período de comemorações do aniversário da cidade, assim não foi dotado de extravagâncias. Acredita-se que por ser mais contido, o prédio permaneceu nas versões sem alteração da premissa do projeto primitivo proposto. Pressupõe-se que por causa de seu destino banal, de uso burocrático, o edifício foi implantado fora do parque, apartado pela avenida, concentrando na área nobre do projeto apenas os programas diferenciados.

Contudo, ao comparar a variante construída com sua predecessora é necessário considerar que o conjunto primitivo seria parcialmente desmontado, então a pluralidade de formas e soluções estruturais seriam reduzidas para a posteridade, em outras palavras, tanto a marquise tentacular, quanto os pavilhões de seção trapezoidal, seriam desmontados, reservando a perenidade à edifícios isolados que buscavam ter características singulares. Conforme já mencionado, a cúpula e o auditório por suas formas ímpares interligadas pela marquise linear, o pavilhão de exposições por sua forma associada à sua estrutura porticada e o restaurante pelo seu sistema estrutural, composto pelo mastro e seus tirantes.

Quando os esforços foram direcionados à construção de um grupo permanente, o cerne do conceito transformou-se, portanto o projeto teria força quando avaliado em conjunto, daí a necessidade de se criar um arranjo para os edifícios. Assim os arquitetos posicionaram os prédios ordinários emoldurando as construções extraordinárias, alcançado a unidade arquitetônica.

Quando se trata de "unidade arquitetônica", é comum o apelo a uma arquitetura discreta e sóbria, solução simplista que a muitos ocorre, no esquecimento da impossibilidade de impedir a alguns arquitetos esse estado de Inquietação e procura, responsável pelo progresso e prestígio da nossa arquitetura. O conveniente, portanto, não é limitar sua força criadora, mas dar às soluções novas uma explicação adequada, de maneira impedir sua utilização de forma imprópria e desvirtuadora. (NIEMEYER, 1957 p. 5)

Por esse viés, os pavilhões se aproximaram, conceitualmente, do Palácio da Agricultura, ganhando contornos retilíneos e formas paralelepípedicas, apoiadas em pilotis. Desta maneira, apesar de terem sido projetados vislumbrando que no futuro abrigariam usos relacionados às artes, portanto, longe do corriqueiro, os invólucros são discretos. Todos esses edifícios apresentam em suas fachadas estreitas a predominância do cheio sobre o vazio, o que quer dizer, nenhuma, ou quase nenhuma, abertura, conseqüentemente fachadas praticamente cegas, enquanto as maiores faces são dotadas de requadros definidos por uma linha esbelta que encerra ora apenas janelas, ora janelas recobertas por quebra-sóis. As características de destaque de cada um desses três prédios são mais discretas, porém não menos importantes. Apresentam-se nos apoios, no percurso interno, nos contornos das lajes dos pavimentos e na composição das fachadas, através da associação dos brises, verticais e horizontais, com as travessas dos caixilhos desalinhadas.

O projeto baseia-se na disposição equilibrada entre os edifícios com formas triviais e os de volumetrias excepcionais. Para esta análise, Edson Mahfuz recorre à definição de Reyner Banham a respeito do princípio de composição elementar da arquitetura progressiva do início do século XX:

[...] o fato de que ela era concebida em termos de um volume separado e definido para cada função, e composta de tal forma que essa separação e definição era deixada clara. (BANHAM, 2006 p. 36)

Por esse enfoque, o professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul avalia que o projeto para o parque Ibirapuera é o primeiro de uma série que se desenvolve em uma variação da organização de seus componentes baseada nos usos que contêm. Considerada variante, dada a escala monumental dos projetos que extrapolam a composição de um único edifício.

[...] uma segunda variante do princípio de composição elementar. Empregado para programas de grande porte, à decomposição do programa em átomos funcionais segue-se sua configuração como volumes de formas simples, usualmente prismas regulares - e que abrigam, via de regra, as funções repetitivas - e volumes de formas mais complexas, em geral envolvendo o uso de curvas em planta e corte, que abrigam as funções especiais do programa. (MAHFUZ, 2002 p. n.p.)

As alterações do projeto foram atribuídas às restrições orçamentárias da comissão do IV centenário. Todavia, apesar da leitura dos estudiosos sugerir que o projeto definitivo é arquitetonicamente mais interessante por se mostrar uma versão mais depurada e madura em relação à anterior, aparentemente, Oscar Niemeyer apresentava predileção pelo desenho primordial.

O projeto inicial do conjunto destinado às comemorações do IV Centenário de São Paulo, no Parque Ibirapuera, compunha-se de três pavilhões, mais o Auditório e o Palácio das Artes. Os prédios seriam ligados por uma marquise de 600 metros de extensão. (O desenho I mostra como era o projeto).

É lamentável constatar que foi deformada a concepção inicial do grupo de cinco destacados arquitetos brasileiros que traçaram o belo conjunto a ser erigido na capital paulista. Devido à falta de compreensão ou de sensibilidade, o projeto original sofreu rudes alterações que, examinadas a frio, em nada se justificam. (Módulo - Revista de arquitetura e artes plásticas, 1955 p. 18)

Apesar de “Depoimento” ter sido publicado somente em 1958, percebe-se que a revisão crítica de Niemeyer sobre seus próprios procedimentos pode ser identificada em projetos realizados desde o início da década de 1950, como o conjunto do Ibirapuera, cujas versões, inicial e definitiva, demonstram justamente esse processo caracterizado pela simplificação da linha e pela consequente concisão formal dos volumes (QUEIROZ, 2015 p. 19)

Mesmo com a simplificação volumétrica dos edifícios e, talvez, até por isso mesmos, suas características tornaram-se populares, consolidando a arquitetura moderna. O professor Carlos Lemos destaca o tópico em conversa com o jornalista Luiz Caversan (2003):

Segundo o arquiteto, passada a animação do 4º Centenário, o afluxo da população ao parque ocorreu de forma bem lenta, principalmente por intermédio de feiras e exposições.

Apesar de três obras previstas inicialmente não terem sido levadas a cabo -um portal na entrada em frente ao obelisco, um restaurante e o teatro, este até hoje motivo de polêmica-, Lemos afirma que a concretização do conjunto teve um sentido conceitual didático: "A partir daquele momento houve a aceitação definitiva da arquitetura moderna no país. As pessoas se referiam a ela como "Estilo Bienal". Depois da criação do Ibirapuera, nenhuma outra obra pública ignorou o moderno na arquitetura".

O resultado formal dos edifícios, ressalta a ideia de conjunto arquitetônico, interpreta-se que são membros de uma família, portanto, com características semelhantes. Curiosamente, os atributos são derivados do edifício primitivo que menos se transformou durante o processo, o Palácio da Agricultura. Prédio que pode ser lido como a síntese das características do projeto total, porque, apesar de apartado do restante por uma avenida, apresenta todos os elementos incorporados nos demais pavilhões: uma barra apoiada sobre pilotis com janelas em fita, protegidas por quebra sóis, além de uma tênue conexão com uma laje biomórfica.

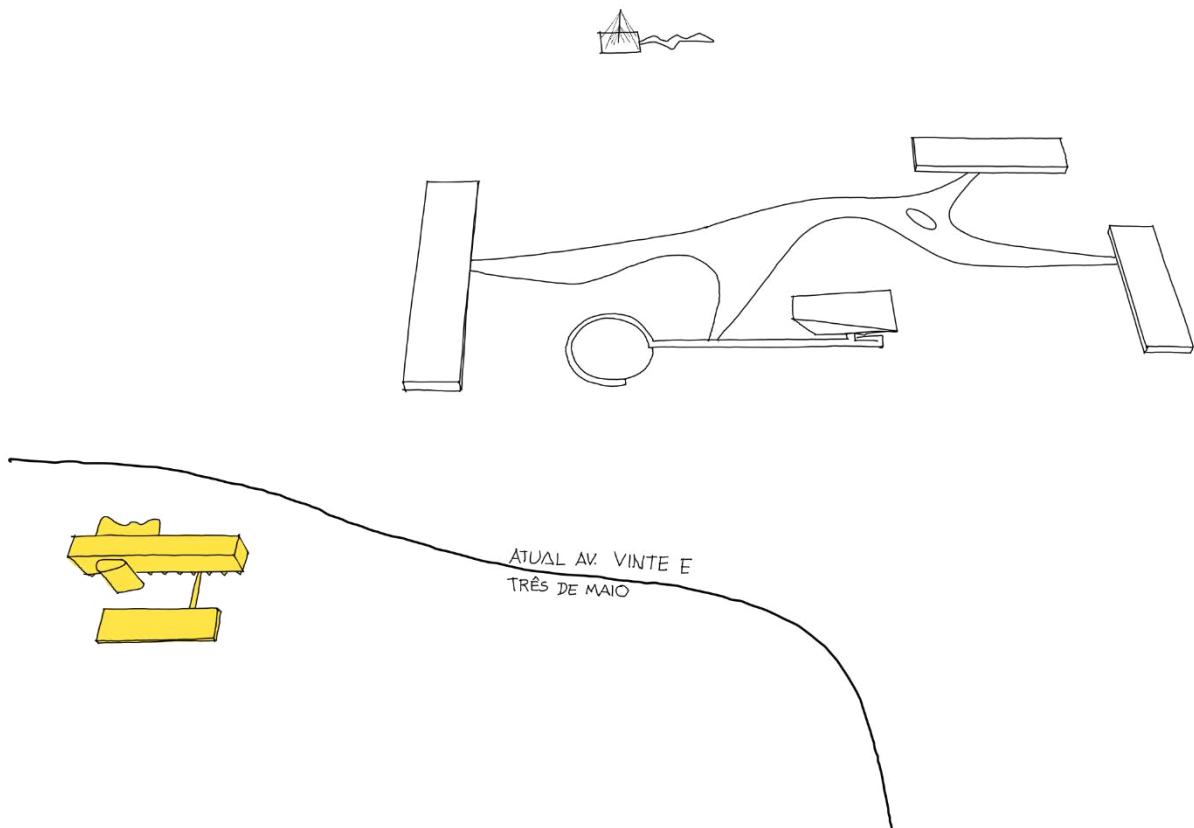
Ainda que com predicados semelhantes, cada prédio tem sutilezas que denotam personalidades singulares. Mesmo quando se estuda os pavilhões gêmeos.

Figura 4-207 – fotografia aérea da construção do parque – autor desconhecido – fonte: (CARDOZO, 1954 p. 21)



4.4.3.2. O Palácio da Agricultura

Figura 4-208 – Perspectiva aérea do conjunto, palácio da agricultura em destaque – desenho nosso.



Conforme já escrito, o Palácio da Agricultura é o prédio que menos sofreu alterações em sua fisionomia, contudo recebeu pequenas modificações naturais ao desenvolvimento do projeto. Dimensões de escadas, posições de aberturas dos elevadores, port-cochère, entre outras. As mais importantes são a eliminação de uma escada externa que acessaria a cobertura do coroamento e o perímetro ameboide da laje de cobertura do restaurante.

Este texto também já citou a agilidade com que os projetos foram desenvolvidos, um excelente treino para o que viria a acontecer em Brasília. Por vezes, mesmo um arquiteto brilhante, muito bem assessorado por uma equipe competente, não está isento de mudar o projeto durante sua execução. Tais alterações são justificadas pela velocidade, freneticamente necessária, ente a prancheta e o caneteiro. Celeridade que não permite a depuração das ideias, ou seja, é ceifada a possibilidade dos arquitetos se afastarem da criação por um breve período, o que gera uma nova leitura sobre o trabalho, culminando, naturalmente, em alterações no desenho.

Um exemplo é a marquise de entrada do prédio que foi desenhada nos projetos, portanto, construída, para logo depois ser, sagazmente, demolida, era um apêndice ruidoso do prédio.

Figura 4-209– Construção do edifício – interessante notar a marquise da entrada que foi demolida antes do término das obras. – Autor desconhecido – fonte: (CARDOZO, 1954 p. 22)

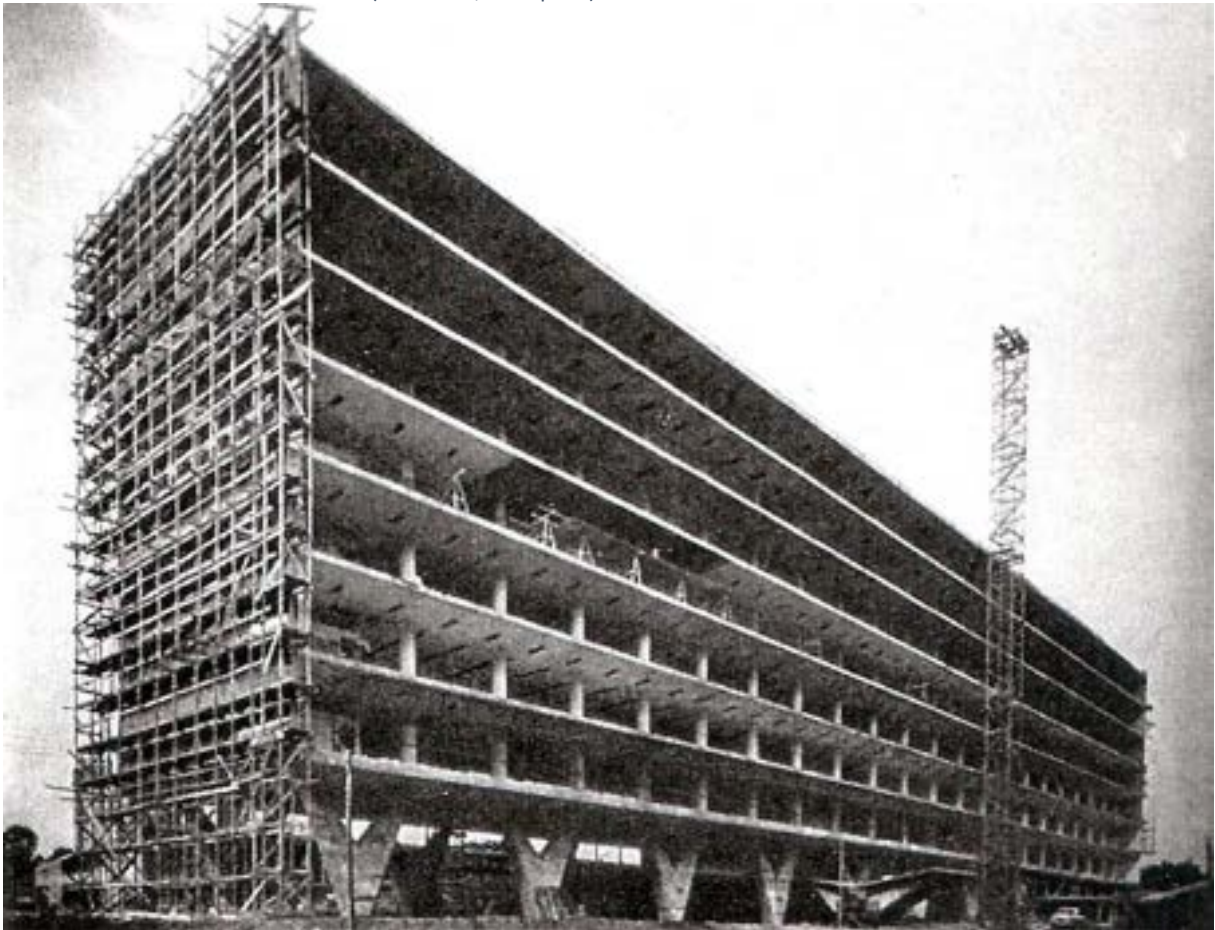


Figura 4-210 – instalação dos brises e caixilhos, nota-se a falta da marquise presente na fotografia anterior – autor desconhecido – fonte: (MINDLIN, 1999 p. 212)



Figura 4-211 – Marquise com pilar em “V” – Fonte: AHWL – caixa 187 comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo

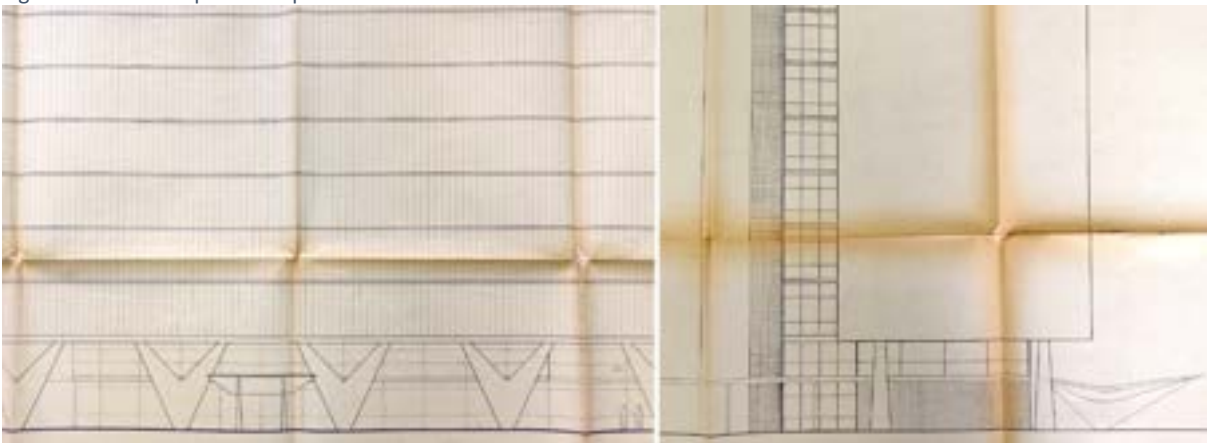
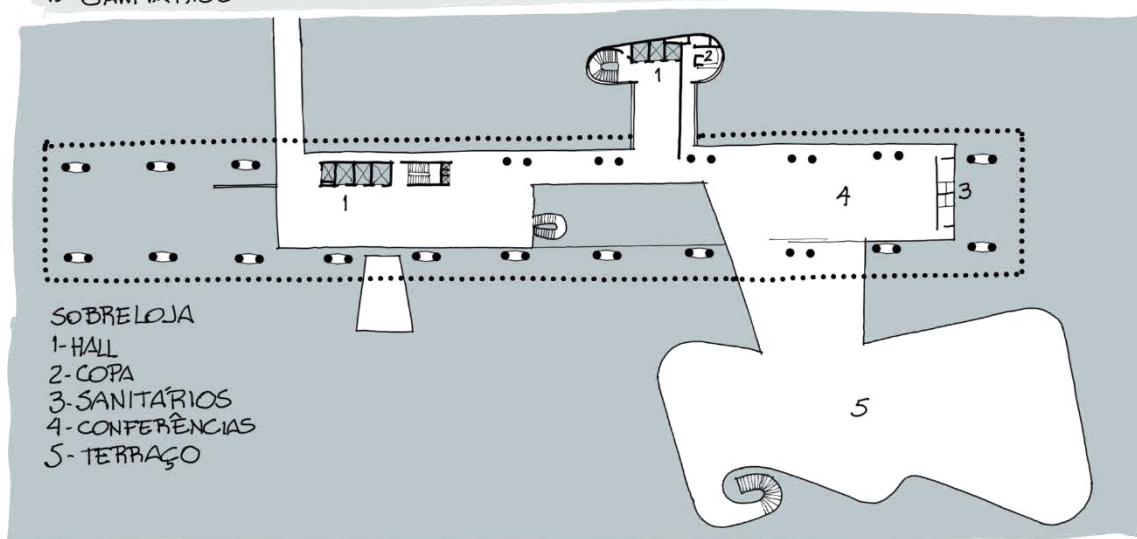
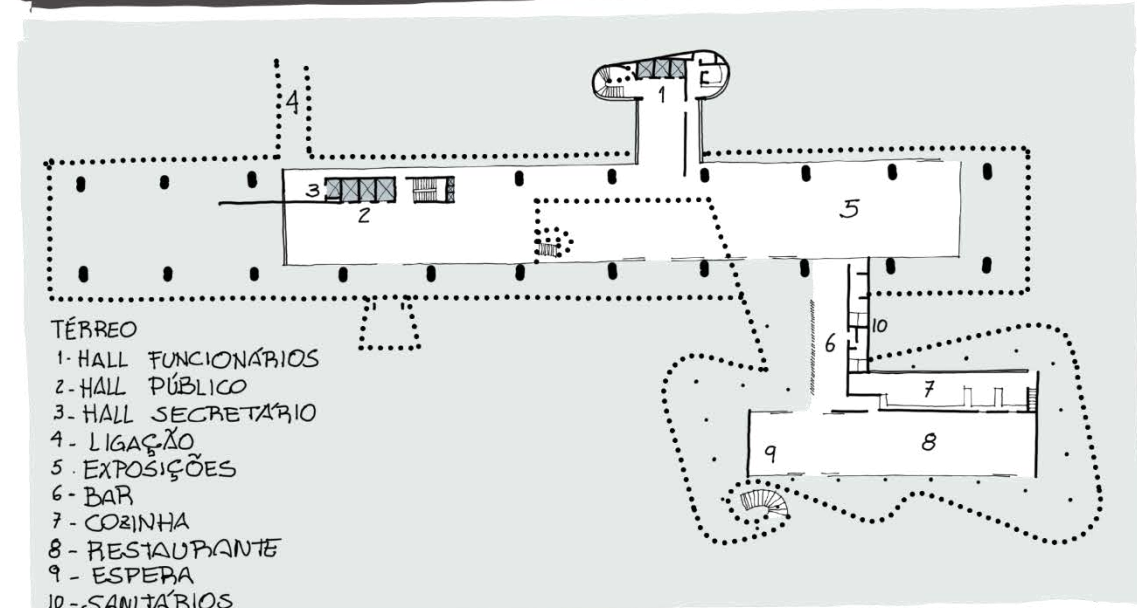
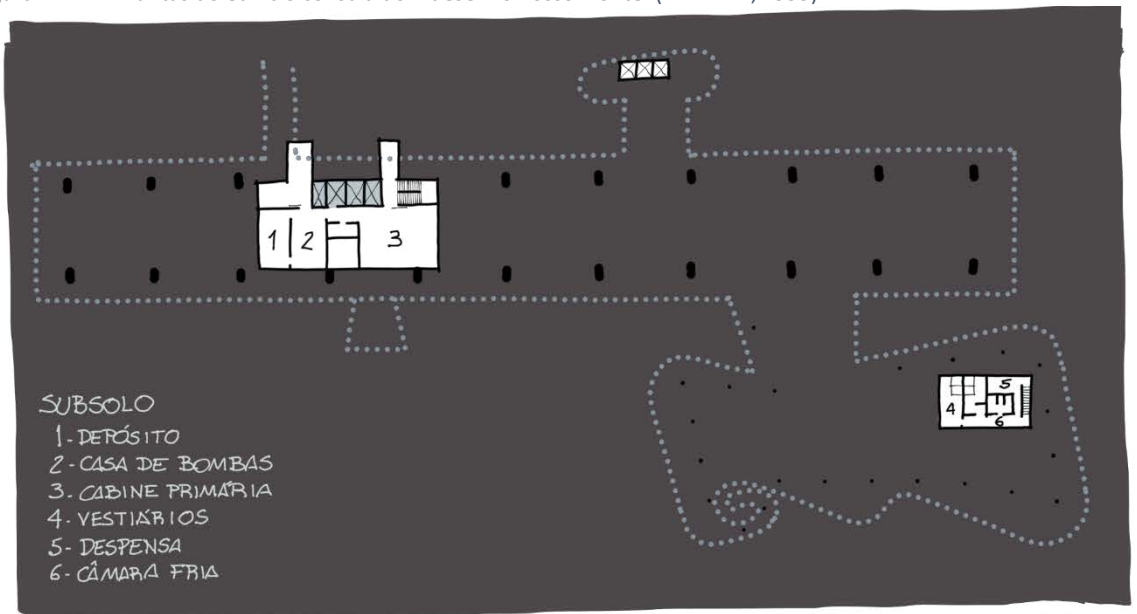
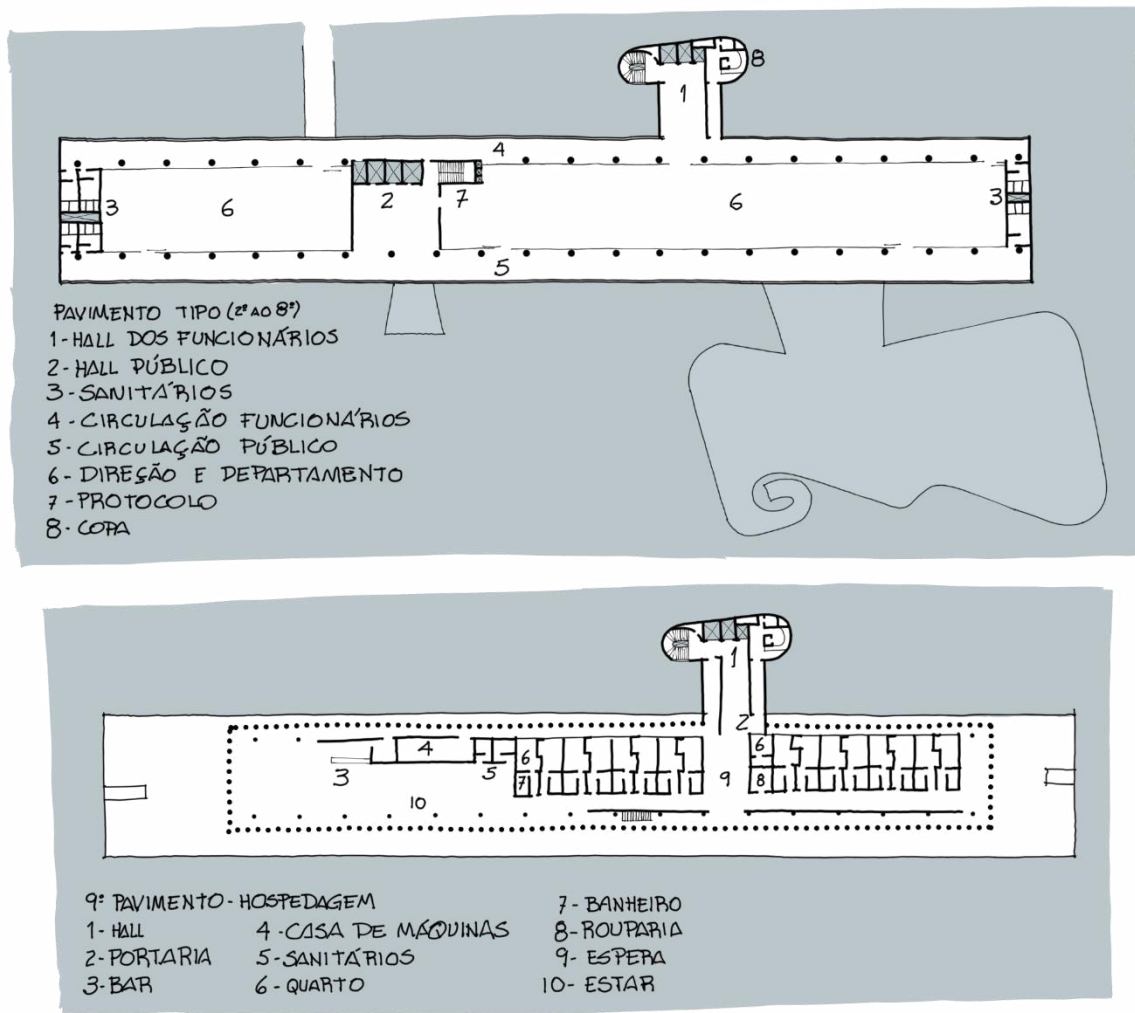


Figura 4-212 – Plantas do edifício construído – desenho nosso. Fonte: (MINDLIN, 1999)





4.4.3.3. A marquise

Figura 4-213 – Perspectiva aérea do conjunto, marquise em destaque – desenho nosso.

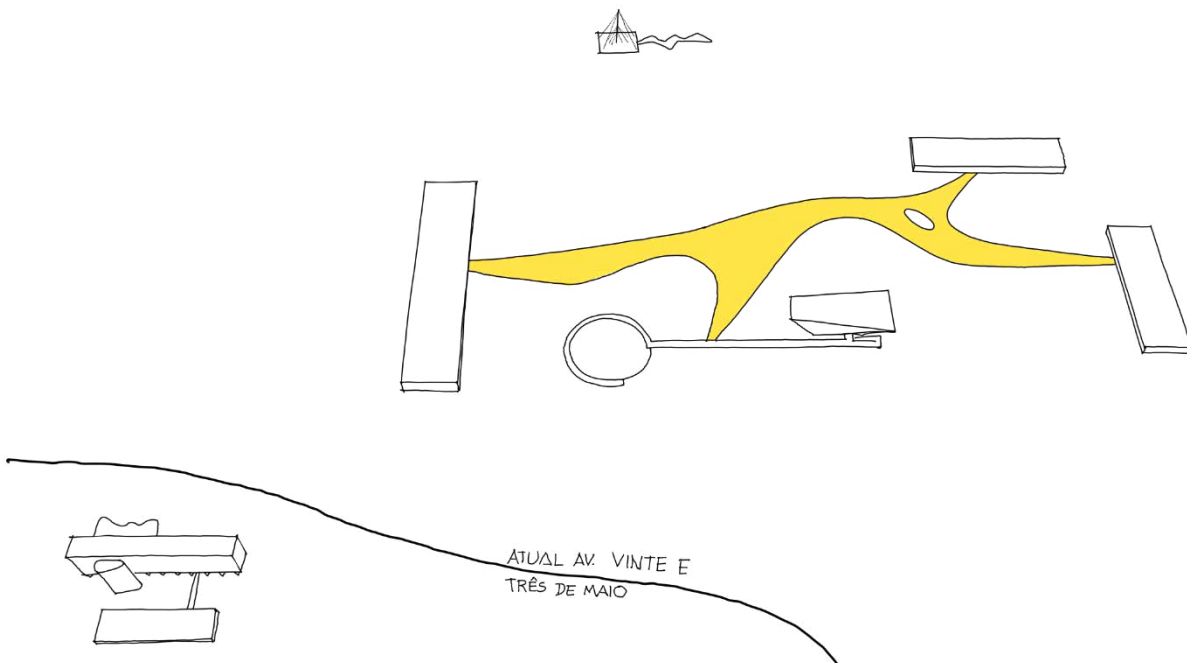


Figura 4-214 – Construção dos edifícios do Parque Ibirapuera. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1953 pp. 216-217)



O arquiteto Lauro Cavalcanti, quando analisa o trabalho de Oscar Niemeyer na Pampulha, cita a marquise para a Casa do Baile como originária da marquise do Ibirapuera.

Uma serpenteante marquise propiciava proteção do espaço de danças ou, simplesmente, a observação da paisagem ao abrigo do sol ou da chuva. A marquise mineira foi o embrião do grande espaço coberto projetado no Ibirapuera uma década depois. Assinala uma área de transição entre os espaços internos e externos, repetindo curvas da paisagem e ensejando, ao mesmo tempo, um passeio pela arquitetura e natureza. (CAVALCANTI, 2006 p. 204)

Acredita-se num processo evolutivo do desenho desse tipo de elemento, em direção da simplificação do contorno. Em Belo Horizonte, o arquiteto desenhou a marquise do cassino (1942), plana com uma curva tímida, a da igreja (1943), inclinada e sem curvas, e a da casa de baile (1942), plana e cheia de arcos. Entre a belo horizontina e a paulistana, Oscar Niemeyer experimentou marquises noutros projetos, nem todos construídos. Até o projeto definitivo do Ibirapuera, esse tipo de cobertura proposta pelo arquiteto, costumava variar seus contornos entre uma expressão rígida com arcos substituindo os vértices e um desenho frenético com o uso excessivo de curvas. São exemplos do primeiro a da Casa do Baile (1942), a do restaurante da lagoa Rodrigo de Freitas (1944), da residência Burton Tremaine, em Santa Barbara na Califórnia (1948) e a da fábrica da Duchon (1950). O desenho mais enérgico aparece na primeira versão do Ibirapuera (1952) e na segunda versão do Hotel Quitandinha (1953).

Figura 4-215 – Restaurante e garagem de barcos na Lagoa Rodrigo de Freitas. – Oscar Niemeyer – Marquise em amarelo (destaque nosso) – Fonte: (PAPADAKI, 1950 p. 128)

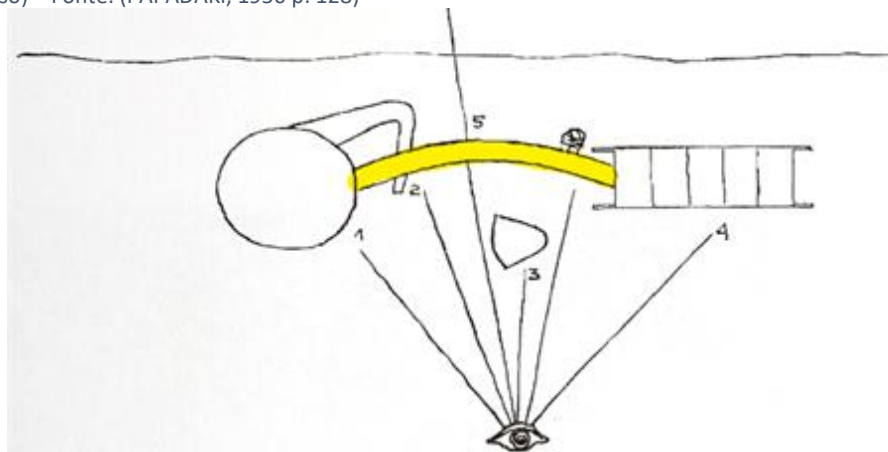


Figura 4-216 – Residência Burton Tremaine – Oscar Niemeyer – Marquise em amarelo (destaque nosso) – fonte: MOMA Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx. Beach House for Mr. and Mrs. Burton Tremaine, project, Santa Barbara, California (Preliminary sketches and introductory text). 1948 | MoMA

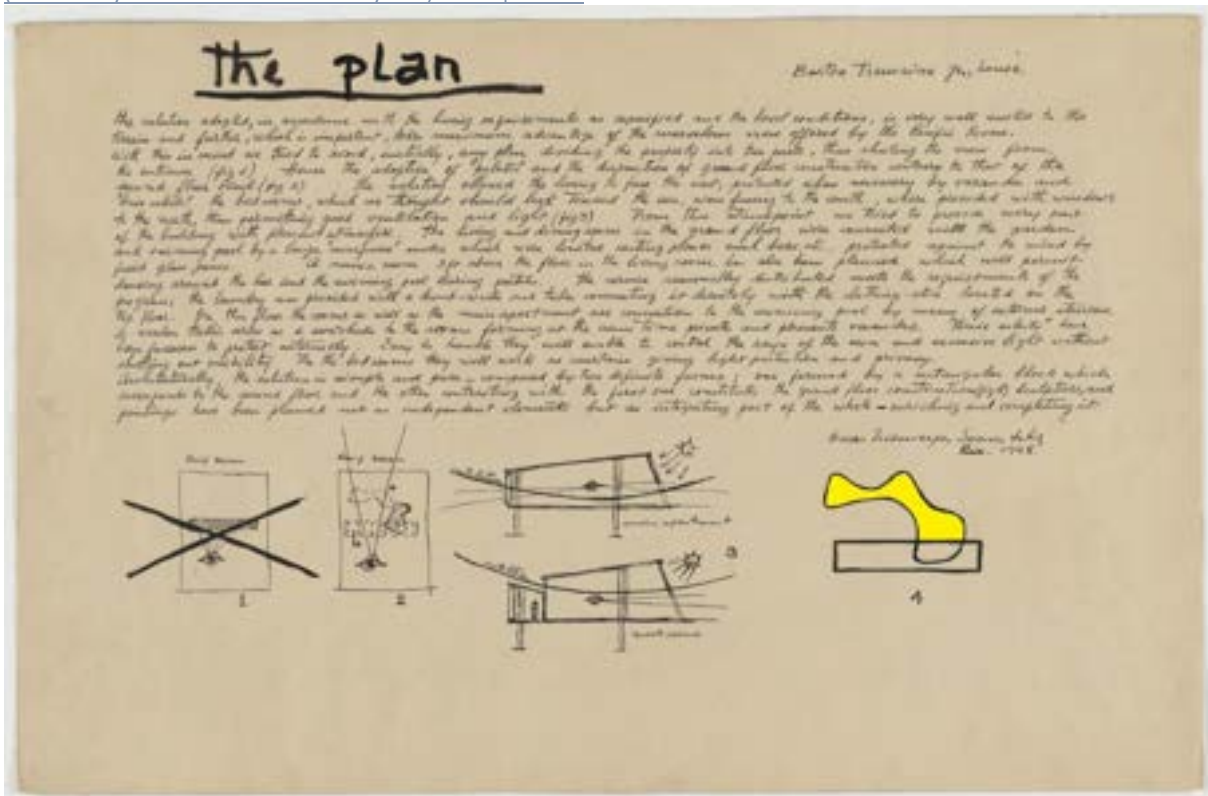


Figura 4-217 – Hotel Quitandinha Versão 01 (1950) – marquise em amarelo – desenho nosso – fonte: FON [Obra / Arquitetura](#) | Niemeyer

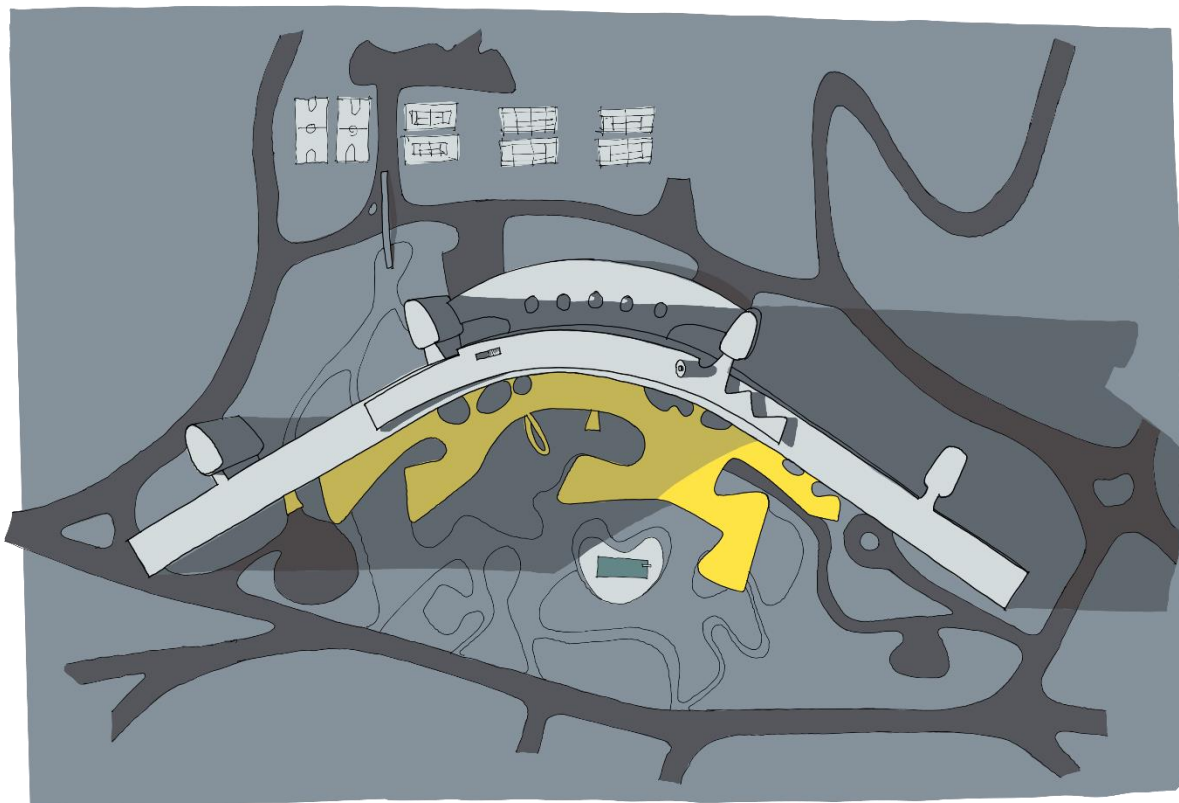
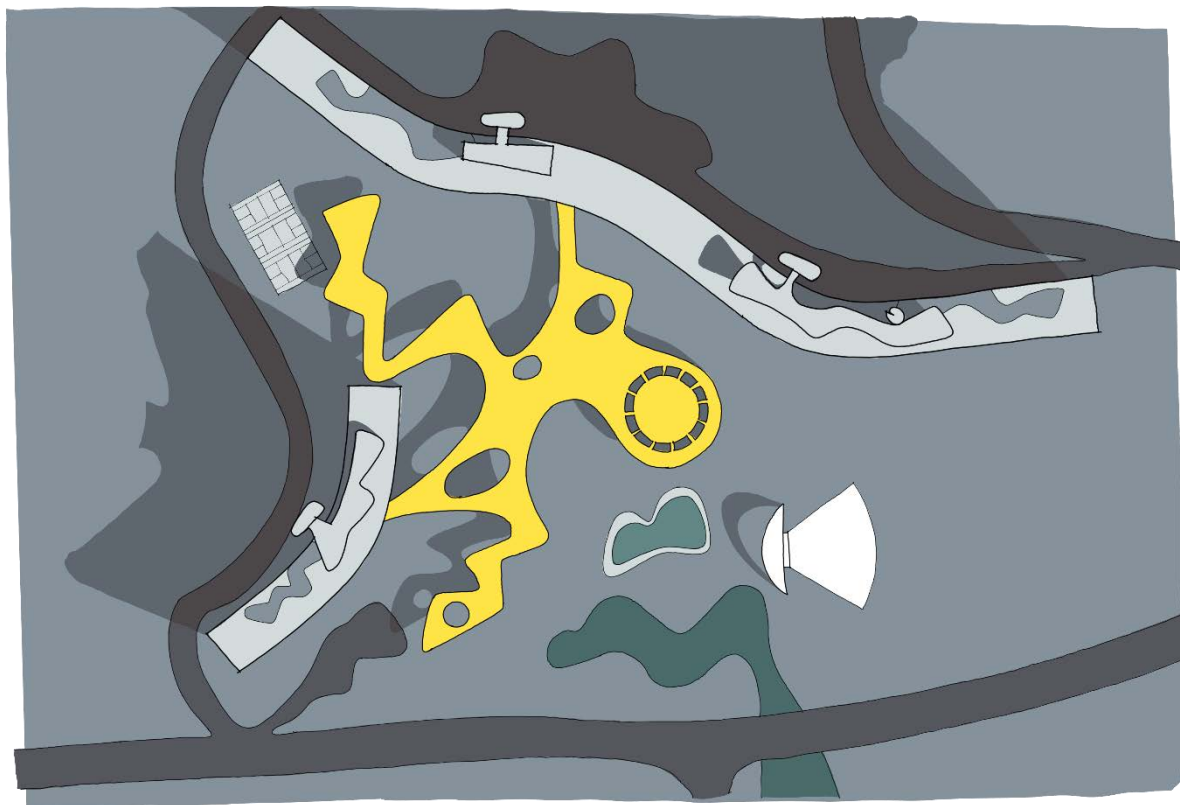


Figura 4-218 – Hotel Quitandinha Versão 2 (1953) – marquise em amarelo, anfiteatro em branco – desenho nosso – fonte: FON [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)

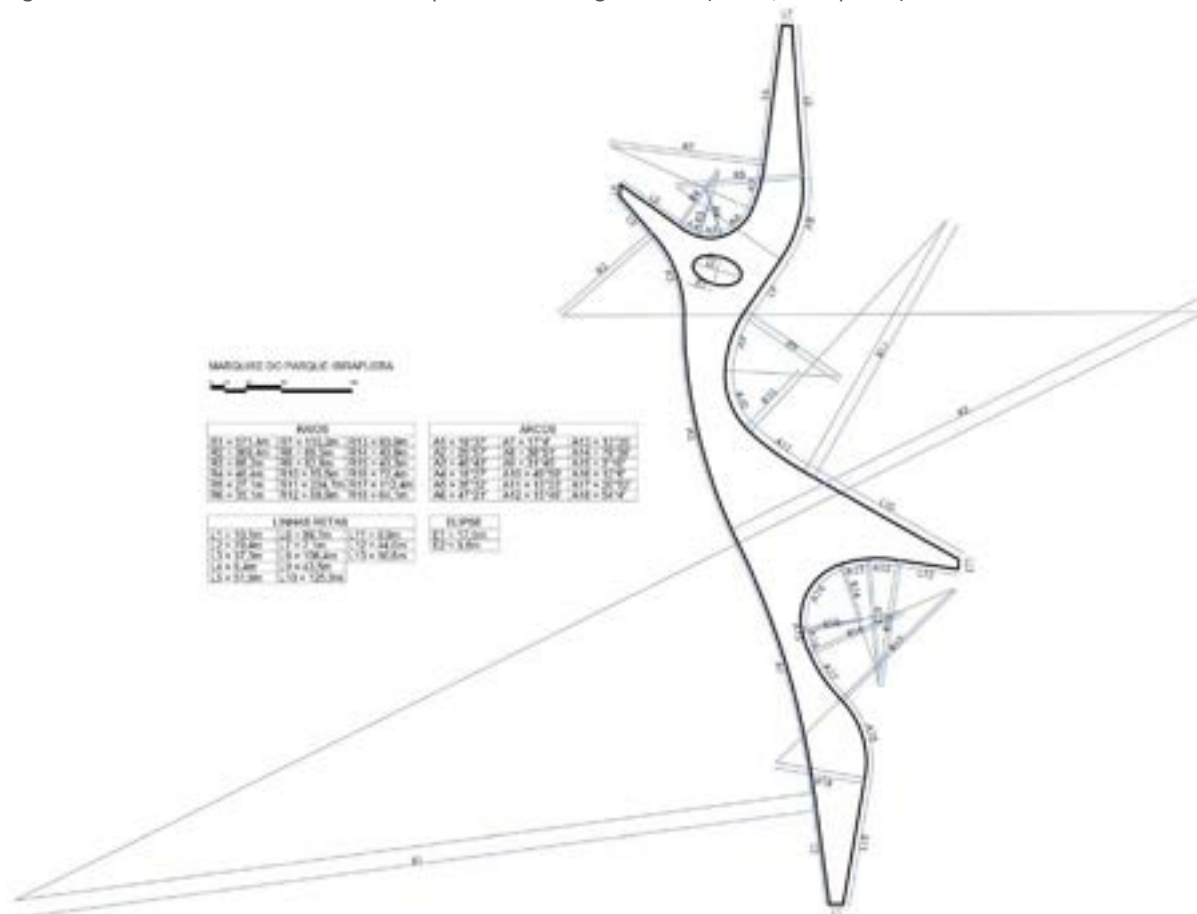


A propriedade que torna o desenho da marquise do Ibirapuera bela é a união de segmentos de arcos e retas com fluidez, um contorno sensual que não possui paralelismo de segmentos, nem curvas bruscas, característica possibilitada pela monumentalidade dos raios dos arcos, condição singular que não se repetiu.

Conforme já explicitado, quando a marquise se tornou permanente e seu sistema estrutural em concreto armado, ela teve seu perímetro simplificado. O contorno da nova versão é definido por arcos de raio enormes que variam de 40 m a 570 m. O novo perfil tornou-se mais elegante, acredita-se que pelo anseio do contratante e por uma análise do autor na revisão projetual. Segundo o texto publicado na revista "Acrópole", o desenho foi determinado pelo caminho de ligação entre os prédios.

Depois da entrada, surge a grande "marquise" sob a qual o público devidamente abrigado poderá atingir os demais setores da exposição. Sua forma foi sugerida pelo próprio traçado de circulação e ela servirá ainda, para lojas, diversões, exposições, etc. (NIEMEYER, et al., 1953 p. 210)

Figura 4-219 – Dimensões dos raios da marquise – Breno Veiga – fonte: (VEIGA, 2016 p. 115)



Evidentemente o autor não faria uma cobertura de ligação literal, isto é, linhas retas conectando os acessos dos edifícios. Oscar Niemeyer conta que quando projeta, se imagina percorrendo os espaços, caminhando pelo futuro.

Uma vez, elaborei um texto explicando as colunas do Palácio do Planalto, mostrando como as fixei, como, nesse passeio imaginário, entre elas circulei, apreciando suas formas, modificando-as, procurando criar novos pontos-de-vista, o espetáculo arquitetural. (NIEMEYER, 1980 p. 89)

As dimensões do conjunto foram capazes de criar um microcosmo arquitetônico, no qual os protagonistas são a cúpula e o teatro, planejados em destaque na entrada, num cenário composto por três edifícios retilíneos e singelos. Em termos volumétricos, a marquise é coadjuvante, sendo a construção mais baixa do grupo, tem apenas o uso primordial da arquitetura, abrigo ao ser humano, por isso os usuários caminham sob ela, protegidos do sol carrasco e da chuva intempestiva. A genialidade de Oscar Niemeyer não se revela no desenho sinuoso magnífico, no qual segmentos de arcos e retas se conectam resultando em figura singular e agradabilíssima ao olhar, pois ao experimentar o espaço, o público não faz ideia do contorno total da peça, notadamente por causa de suas enormes dimensões. O talento do arquiteto está sim ligado à sinuosidade da marquise, mas não ao seu desenho enquanto

objeto em si e sim ao espaço arquitetural, ou seja, as perspectivas de observação dos outros induzidas pela grande laje.

Todavia, ao que parece, mesmo com todos os predicados positivos do elemento, o arquiteto rejeita essa interpretação de positividade do espaço arquitetural gerado pela cobertura que evidencia pontos de vista específicos dos demais edifícios, pois essa peça jamais foi repetida pelo autor, ao menos, seguindo as proporções monumentais do exemplo, em outros projetos. Quiçá, justamente porque o enorme plano flutuante impeça a observação completa da arquitetura dos demais edifícios, tornando-se protagonista do espaço, a despeito de não ter volumetria.

Figura 4-220 – Armadura das vigas da cobertura da marquise – autor desconhecido – fonte: (NIEMEYER, et al., 1953 p. 218)



Henrique Mindlin chama atenção para o contraste produzido entre a sinuosidade da gigantesca laje e a ortogonalidade dos pavilhões, poeticamente diz que a marquise sublinha, os edifícios enfatizando a unidade arquitetônica. De fato, a marquise conecta todo o conjunto e os prédios organizam-se de maneira equivalente, de modo que todo o térreo é livre e os blocos fechados acontecem nos pavimentos superiores. Os únicos trechos cerrados são vedados por vidro, garantindo a transparência e a continuidade visual, integrando todo o espaço térreo. A exceção da regra é a calota, por ser um edifício especial do conjunto.

Esta imensa marquise em concreto armado, apoiada em colunas esbeltas, forma um passeio coberto, unindo todos os prédios e sublinhando a unidade do conjunto. Com sua silhueta destacada e livremente desenhada em linhas fluidas, ela oferece, de onde quer que se olhe, uma perspectiva dinâmica, contrastando com a estabilidade tranquila dos diversos blocos. (MINDLIN, 1999 p. 214)

Figura 4-221 – Descida de água pluvial embutida no pilar; transporte do concreto – autor desconhecido – fonte: (NIEMEYER, et al., 1953 p. 218)

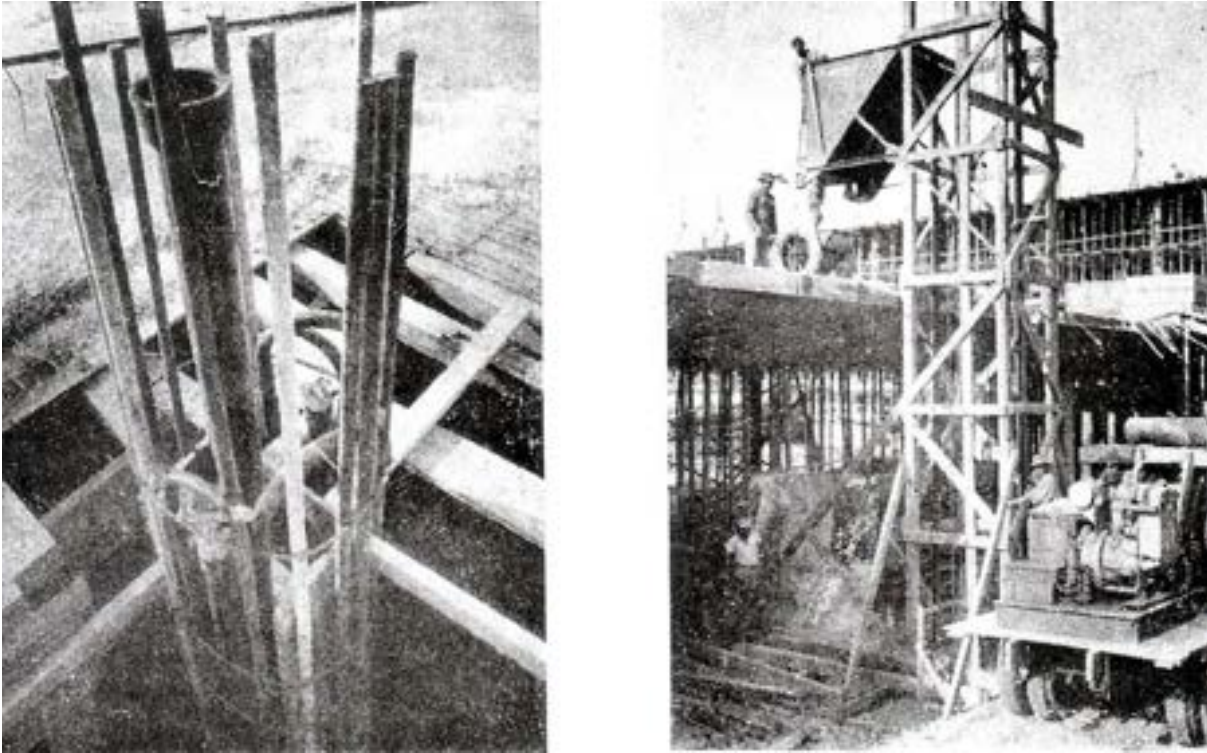
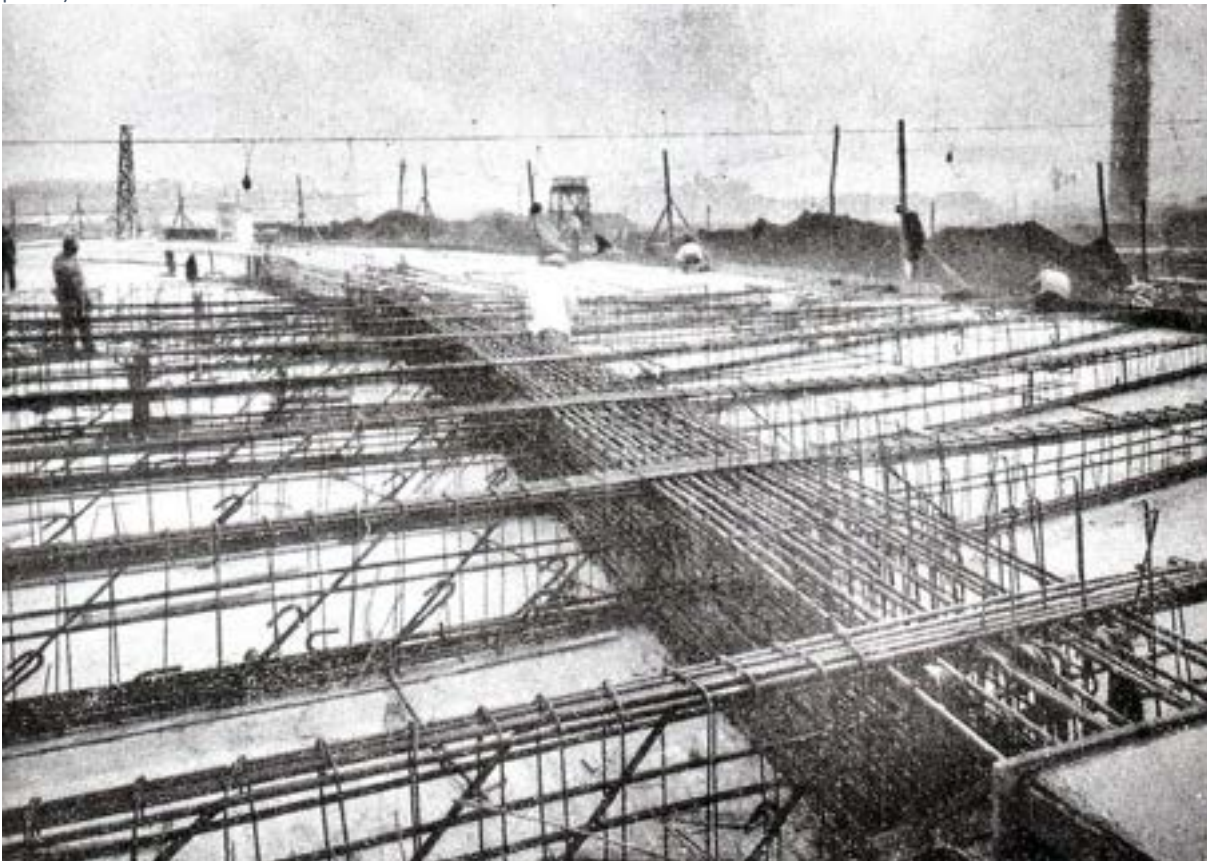


Figura 4-222 – Operários montando a armadura da laje da marquise – autor desconhecido – fonte: (NIEMEYER, et al., 1953 p. 218)



A grande marquise não escapa da gestão incompetente do parque e, assim como os pavilhões, também apresenta, atualmente, bordas engrossadas. Os edifícios são públicos e tombados, mas, aparentemente, os órgãos de preservação não se importam com intervenções desastrosas. Os acréscimos superiores seriam facilmente removidos com a adoção de tecnologias contemporâneas como a impermeabilização com manta de PVC que é leve, estanque e permite baixas inclinações para direcionar a água.

O cálculo estrutural da marquise é de responsabilidade do engenheiro Fernando Paes da Silva.

4.4.3.4. O Palácio das Indústrias

Figura 4-223 – Perspectiva aérea do conjunto, Palácio das Indústrias em destaque – desenho nosso.

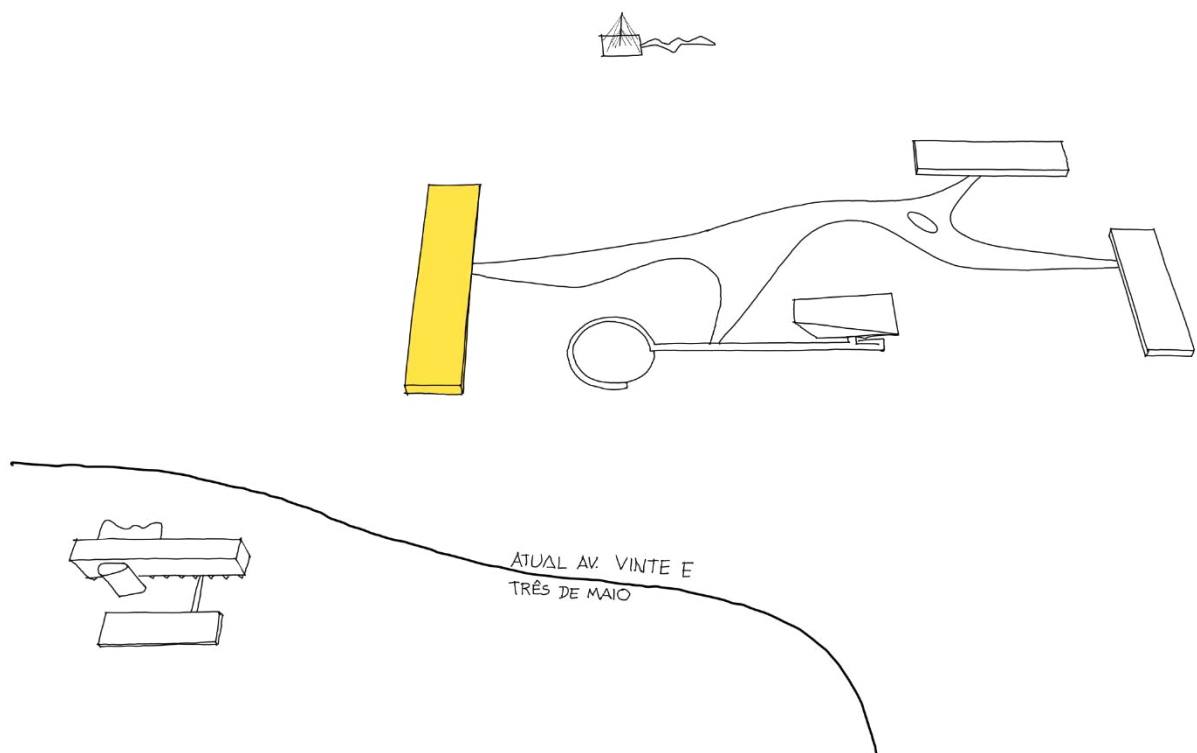


Figura 4-224 – Palácio das Indústrias recém-inaugurado, fachada noroeste – autor desconhecido – fonte: (MINDLIN, 1999 p. 208)



Figura 4-225 – Palácio das Indústrias em construção – autor desconhecido – fonte: (NIEMEYER, et al., 1954 p. 25)



O Palácio das Indústrias é o maior prédio expositivo do conjunto. Nesta versão do projeto, o autor abandonou a ideia inicial do edifício definido por uma sequência de pórticos e assumiu uma modulação estrutural com pilares em todos os pisos. A decisão foi ironizada por Lina Bo Bardi (1953 p. 3) em texto na revista “Habitat”, no qual, a arquiteta realça que, desde o século XIX, os pavilhões para grandes feiras apresentavam soluções estruturais inusitadas que contribuíram para o desenvolvimento da arquitetura moderna. Em outros termos, ela desejava que os arquitetos tivessem projetado áreas de exposições completamente livre de interferências estruturais.

O terreno do entorno é praticamente plano, mas Henrique Mindlin comenta que “a pequena inclinação se faz notar em função do comprimento do prédio.” (MINDLIN, 1999 p. 208) Assim, do lado da avenida Pedro Álvares Cabral o pé direito do térreo tem 4m e na porção voltada para o interior do parque 8,60m isso denota a sutil inclinação de menos de 2%, considerando-se os 250m de comprimento do prédio. Transversalmente ele mede 50m, tem seus eixos estruturais distribuídos em quadros com lado de 10m. Inicialmente, os eixos estruturais longitudinais externos seriam apoiados em pilares inclinados, de mesma forma como os pavilhões gêmeos. Felizmente, os suportes foram aborçados e as extremidades da “caixa” ficou em balanço, são 7,50m no ar, graças à tecnologia do concreto protendido, calculado pelo engenheiro José Rudloff.

As linhas ortogonais sóbrias do edifício contrastam com o perímetro dos elementos internos, os quais seguem o conceito da grande marquise, dotados de seguimentos de arcos e retas na criação do diálogo entre cheios e vazios. Externamente, o edifício é guarnecido de uma rampa linear um apêndice perpendicular à fachada.

Carlos Lemos destaca as dimensões monumentais do palácio, ao dizer que o prédio é maior do que uma rua e aconselhar reservar mais de um dia para a apreciação de uma exposição, além de um calçado confortável.

Dentre os edifícios destinados a abrigar exposições destacou-se a atual sede da Bienal de São Paulo – Construção enorme; imaginem vocês que ela é mais larga e mais comprida que a rua Barão de Itapetininga, que vai do Teatro Municipal à praça da República, no centro da cidade. Visitando andar por andar, indo e voltando entrando e saindo dos estandes dos vários artistas dos variados países, a gente acaba andando quilômetros, daí a conotação: a Bienal não é para um dia só. Programe-se e vá de tênis. (LE MOS, 2013 p. 279)

Figura 4-226 – Fotos da construção do prédio: encontro do pilar com a laje e vigas; viga; fôrmas do pilara da rampa. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1954 p. 56)

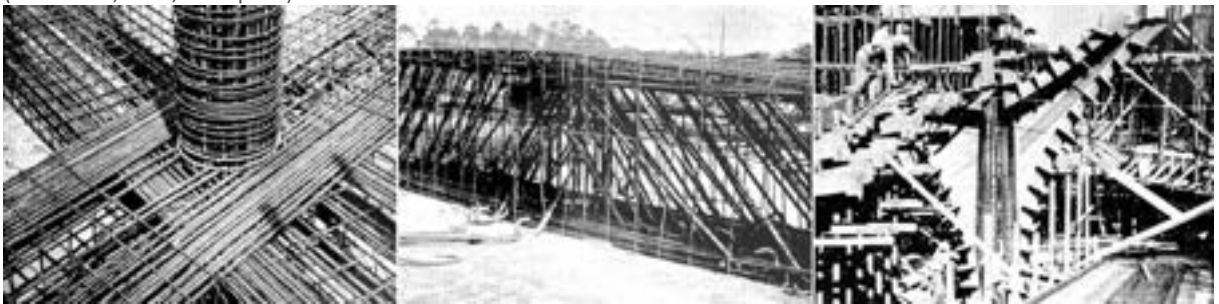
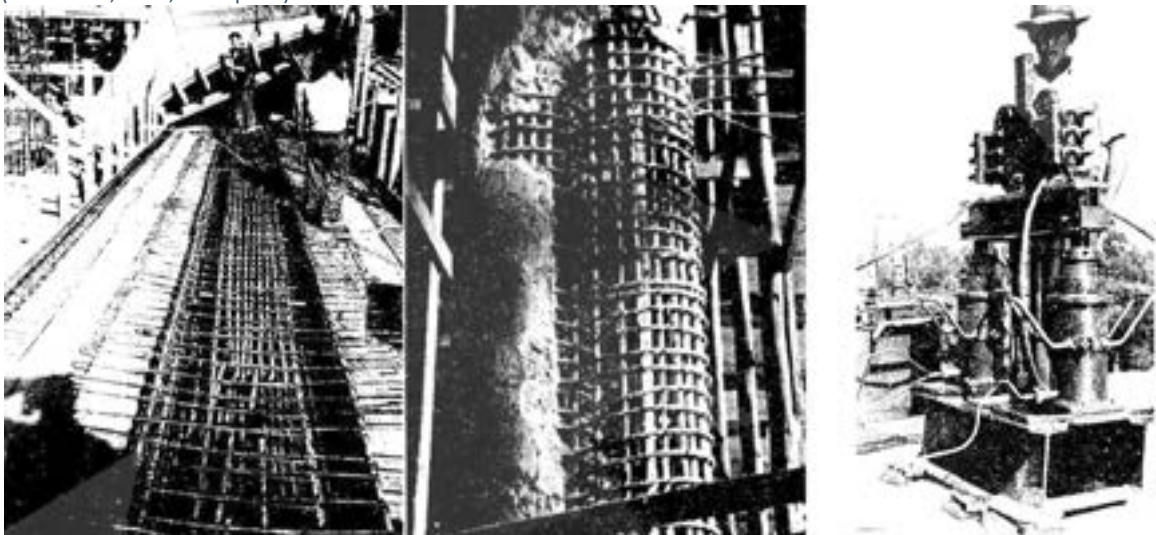


Figura 4-227 – Fotos da construção do prédio: armadura das rampas, armadura dos pilares, sistema de protensão. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1954 p. 56)



Na época de sua construção, as grandes dimensões do edifício alimentavam o ufanismo paulistano, exaltando o progresso e a pujança do empreendimento.

Figura 4-228 – Folha da Manhã – Domingo, 29 de agosto de 1954 – fonte: [Acervo Digital - Folha de S.Paulo](#)



Figura 4-229 – Folha da Manhã – Domingo, 18 de abril de 1954 – fonte: [Acervo Digital - Folha de S.Paulo](#)



Lastimosamente, como os demais edifícios do parque, o prédio da Bienal encontra-se maltratado e desfigurado. A começar por sua fachada principal, onde está a entrada conectada à marquise, face que originalmente não era totalmente coberta pelos quebra-sóis. A massificação dos elementos de fora a fora acaba com as proporções imaginadas pelos arquitetos. A justificativa de controle da luminosidade solar é frágil, pois a mesma pode ser feita pela parte interna do edifício sem adulterar a feição da edificação.

Outra intromissão no desenho resulta da cobertura adicionada e dos bizarros condutores de águas pluviais. Originalmente, a coberta era dividida em diversos setores revestidos com telhas de fibrocimento de baixa inclinação. As águas eram dirigidas pelas calhas aos tubos de quedas que ficam no interior das colunas estruturais, em cuja base existe um cotovelo de 90 graus que desvia as águas para a rede de esgotamento.

A imposição de reforma da face superior deu-se por um mau uso do prédio, na década de 1980, durante as comemorações do Cinquentenário da Revolução de 32, o edifício serviu de base para uma grande queima de fogos de artifício. O espetáculo pirotécnico resultou numa imensa quantidade de cinzas. “O vento levou as cinzas para as calhas e dali transportadas colunas adentro pela chuva.” (LEMOS, 2013 p. 280) O refugo entupiu permanentemente o sistema original. A solução dada aumentou a altura da cobertura e distribuiu condutores de águas pluviais pela fachada do edifício.

“Terminadas as comemorações do IV Centenário, os prédios projetados passaram a ter mal uso e aquele onde hoje está a Bienal recebeu um novo teto, totalmente diferente do original. O que foi projetado por Niemeyer acabou coberto por uma camada de mais de 20 centímetros de espessura, depois que o então prefeito Ademar de Barros realizou um grande espetáculo pirotécnico, imitando as cataratas da Foz do Iguaçu. Os fogos foram armados junto ao prédio da Bienal e a fuligem entupiu todos os canais de escoamento das águas pluviais. O novo teto foi feito e o projeto descaracterizado” (Folha de S. Paulo, 1977 p. 19)

Figura 4-230 – Palácio das Indústrias, fotografia de 1961, quando ainda existia o trecho livre de quebra-sol na fachada, nota-se no lado esquerdo do prédio os andaimes de madeira da construção – autor desconhecido – fonte: [Pavilhão fotogênico - Bienal](#)



Figura 4-231 – Palácio das Indústrias – passou a se chamar Pavilhão Cicillo Matarazzo, hoje é popularmente conhecido como o prédio da Bienal Nesta fotografia já é possível ver os acréscimos desastrosos de tubos sob o balanço do prédio – ©José Moscardi – fonte: [A Bienal e seus pavilhões - Bienal](#)



Figura 4-232 – Plantas da Bienal – desenho nosso – fonte: (MINDLIN, 1999)

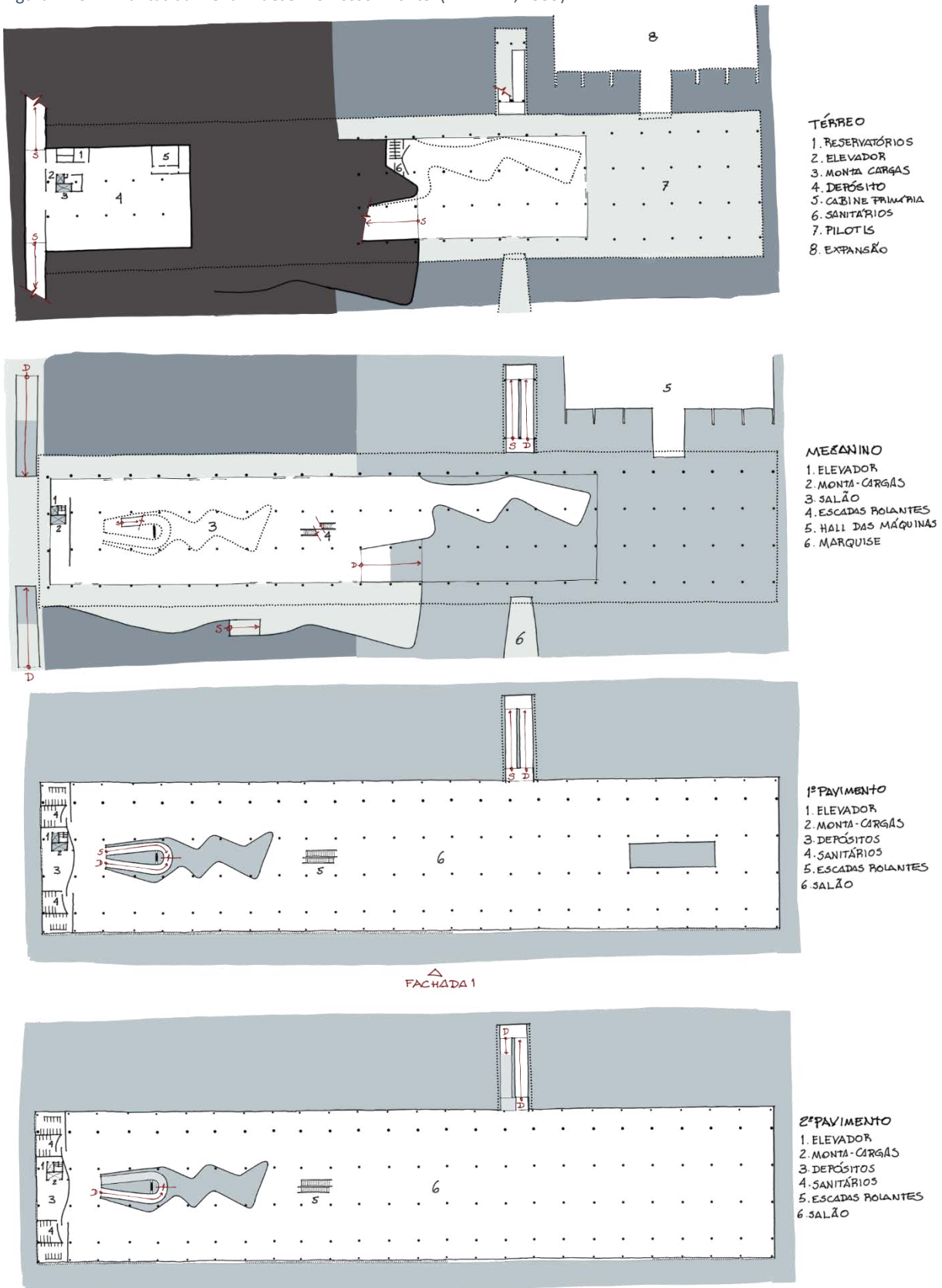
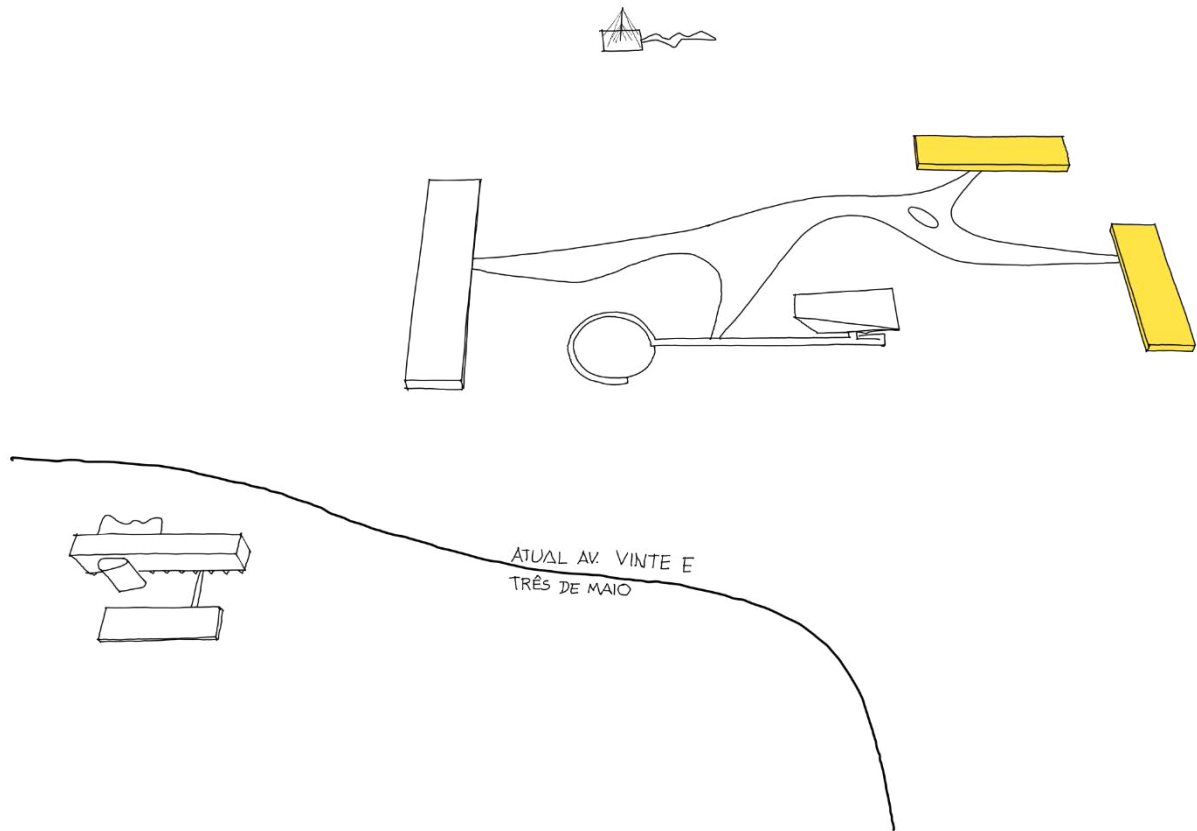


Figura 4-233 – Fachada Palácio das Indústrias – desenho nosso – fonte: (MINDLIN, 1999)



4.4.3.5. Os Palácios das Nações e dos Estados

Figura 4-234 – Perspectiva aérea do conjunto, Pavilhões em destaque – desenho nosso.



Hoje, o Palácio das Nações é conhecido como Museu Afro Brasil e o Palácio dos Estados chama-se Pavilhão das Culturas Brasileiras. Os pavilhões são gêmeos, apresentam pequenas diferenças entre si, ambos medem 150m por 40m e seguem a modulação estrutural de dez em dez metros para ambos os lados. O pavimento superior tem suas extremidades longitudinais apoiadas em pilares com desenho em “V”, diferentemente do Palácio da Agricultura, neste caso, o formato é excêntrico.

Foram previstos elementos de proteção solar para as fachadas dos edifícios, o Palácio das Nações, teria sua face noroeste quase cega, vedada por algo que se assemelha a um elemento vazado, enquanto a sudeste receberia placas de concreto posicionadas como uma retícula de elementos horizontais e verticais. Essa solução se assemelha à construída no Pavilhão do Brasil para a feira de Nova Iorque. Em São Paulo, os elementos verticais são alinhados enquanto os horizontais variam suas posições, no projeto em solo norte-americano, as linhas horizontais são bem definidas enquanto as verticais mudam seu posicionamento. A construção não seguiu o projeto e hoje as árvores fazem a proteção

solar. O palácio dos Estados recebeu em sua fachada nordeste os elementos de sombreamento. Internamente existe um contorno curvo que delimita o pavimento semienterrado.

Figura 4-235 – Pavilhão brasileiro para a feira mundial de Nova Iorque – fonte: [1345906858_pavilhaony_7.jpg \(862x698\) \(adsttc.com\)](#)



Assim como o Prédio da Bienal, os pavilhões têm alterações significativas na altura da cobertura que interferem nas proporções primitivas das fachadas. Originalmente foi escolhido um sistema de cobertura composto por diferentes camadas. Sobre a laje de cobertura, barrotes de madeira ditavam a inclinação para o escoamento da água, por cima dessa estrutura foram distribuídas chapas de madeirite coberta e recoberta por camadas de pintura asfáltica e feltro betuminoso. O topo foi selado com chapas de alumínio com juntas dobradas, semelhante ao atual sistema conhecido como cobertura zipada.

O cálculo estrutural é de autoria dos engenheiros Gustavo Gam, Julio de Las Casas e Tácito de Toledo Barros.

Figura 4-236 – Obras da construção dos edifícios – autor desconhecido – fonte: (CARDOZO, 1954 p. 21)



Figura 4-237 – Palácio dos Estados – o térreo do edifício ainda apresentava um trecho livre de vedação – autor desconhecido – fonte: [A Bienal e seus pavilhões - Bienal](#)



Figura 4-238 – Palácio das Nações. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1953 p. 211)



Figura 4-239 – Palácio das Nações – autor desconhecido – fonte: [A Bienal e seus pavilhões - Bienal](#)



Figura 4-240 – Sistema de cobertura – Fonte: (NIEMEYER, et al., 1953 p. 214)

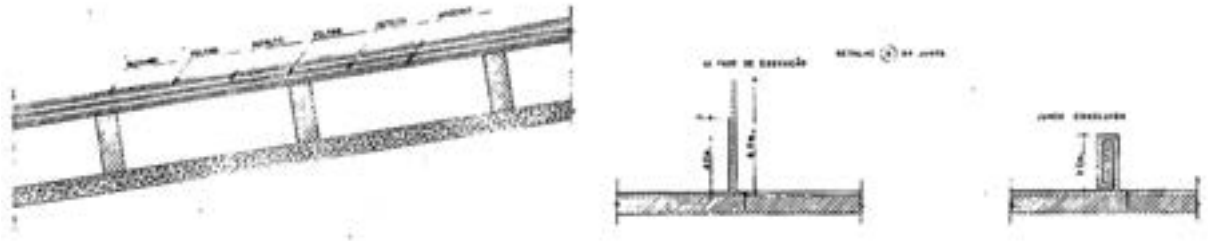


Figura 4-241 – Vista do Palácio dos Estados a partir do Palácio das Nações – Fonte: (NIEMEYER, et al., 1954 p. 24)



Figura 4-242 – Fotos da construção do prédio: as duas primeiras referem-se à armadura da rampa, a terceira mostra o piso térreo em construção. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1953 p. 215)



Figura 4-243 – Fotos da construção do prédio: respectivamente vista do térreo e vista da cobertura. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1953 p. 215)

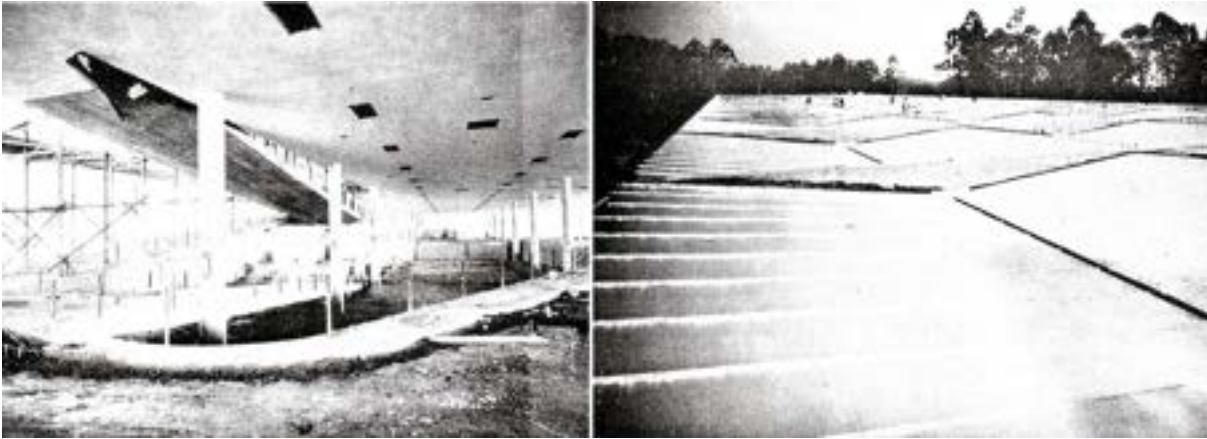


Figura 4-244 – Plantas e fachadas dos Palácios – desenho nosso – fonte: (MINDLIN, 1999)

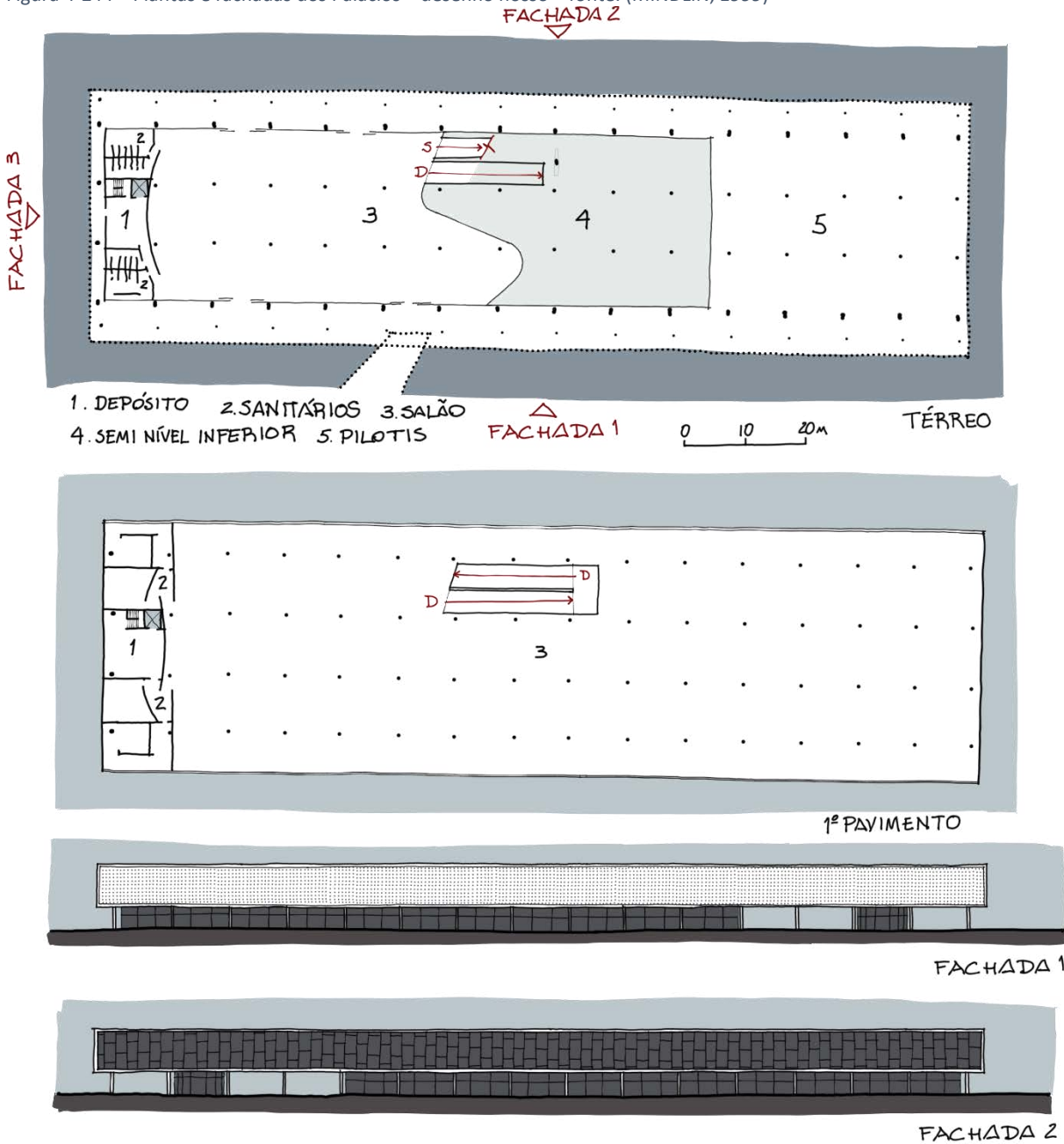
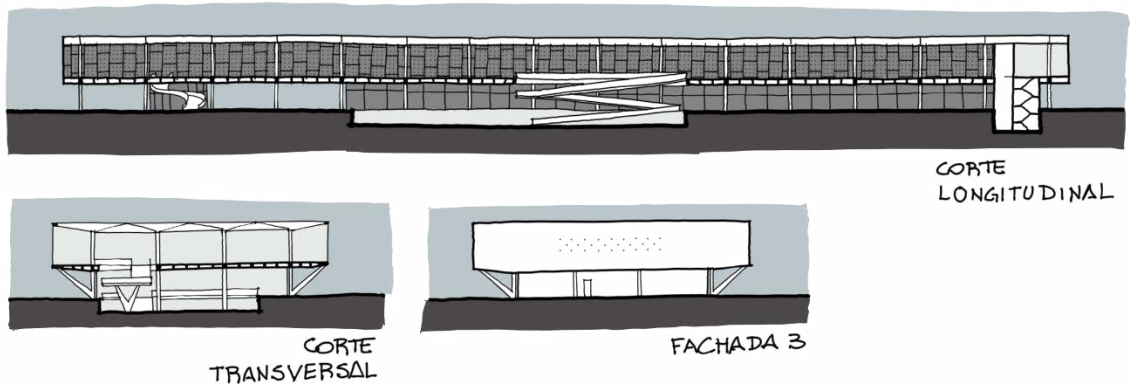


Figura 4-245 – Cortes e fachada dos Palácios – desenho nosso – fonte: (MINDLIN, 1999)



4.4.3.6. O Palácio das Artes e o Auditório

Figura 4-246 – Perspectiva aérea do conjunto, Palácio das Indústrias em destaque – desenho nosso.

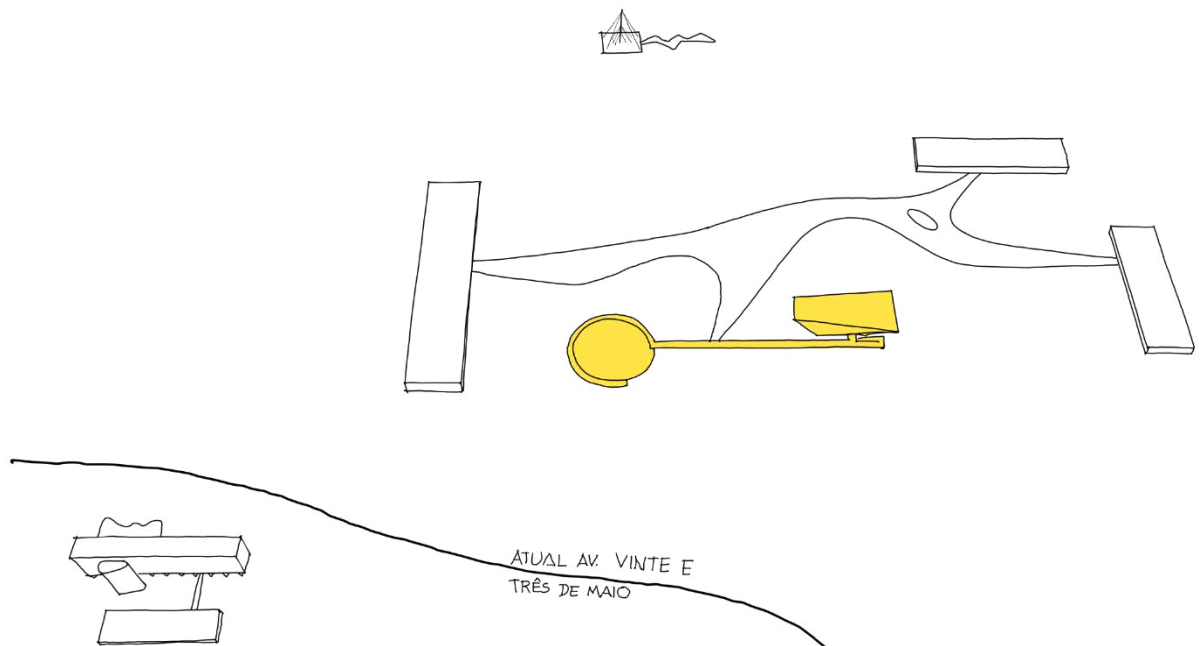
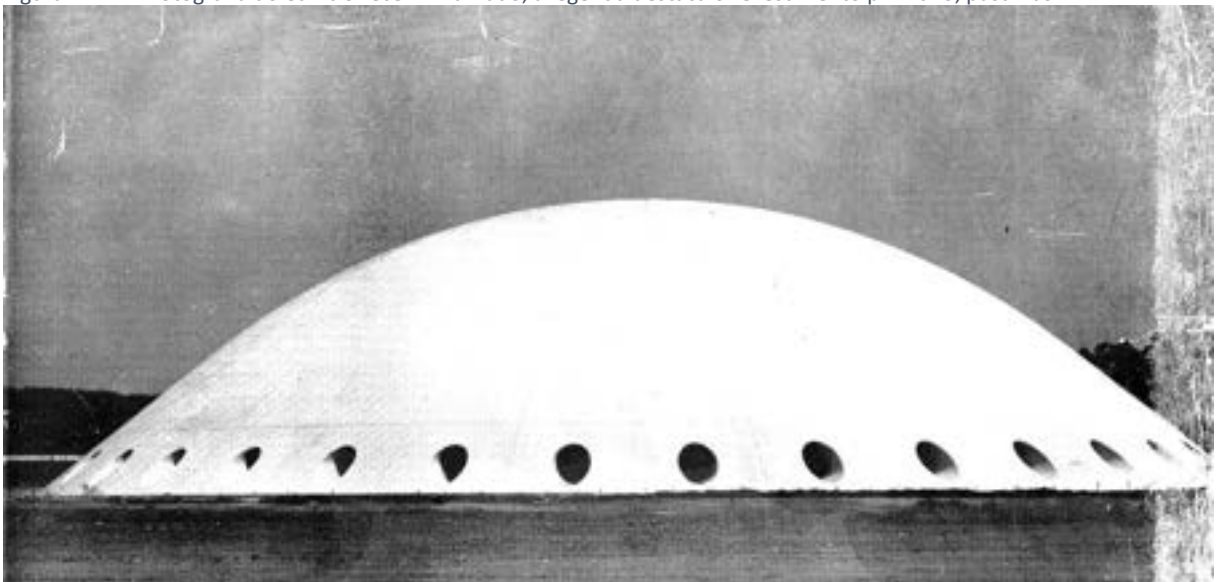


Figura 4-247 – Fotografia do edifício recém finalizado, a legenda destaca o revestimento primitivo, pastilhas.



Vista geral. Xifres as juntas de dilatação do revestimento. (Pastilhas).

Esta foi a primeira calota projetada por Oscar Niemeyer que foi construída. No projeto inicial, a cúpula era totalmente cega e conteria o planetário, mas na revisão o autor transformou-a em mais um prédio para exposições. Quando ocorreu a troca de função, o prédio recebeu as escotilhas em seu entorno e, internamente, diversos andares. Inicialmente o edifício foi revestido com pastilhas que não resistiram às movimentações resultantes das variações térmicas da calota, apesar das juntas de dilatação previstas em projeto.

A simplicidade do desenho externo não denota a complexidade espacial de seu interior. As lajes dos pavimentos têm contorno singular, são perímetros dotados de curvas que associadas à rampa em forma de ferradura e à cobertura em cúpula, proporcionam uma experiência ímpar no desfrute da espacialidade.

Todos os pisos, inclusive as rampas, são apoiados em pilares cilíndricos e os níveis superiores, elegantemente, não tocam a calota. Todas as aberturas concentram-se no térreo e se projetam para dentro, o acesso torna-se uma caixa e as janelas seções de cilindros. Daí para cima, a parábola se desenvolve imaculada.

O perímetro dos pavimentos internos, de certo modo, foi repetido no Museu de Arte Moderna de Caracas e, eventualmente, pode-se encontrar outras aproximações, como no caso do saguão do palácio Itamaraty.

Figura 4-248 – Numa das versões do projeto de ar-condicionado, a fachada do prédio era circundada por janelas retangulares. Na parte interna, nota-se o duto embutido no cume da casca de concreto. – Rafael Schmidt – Fonte: AHMWL map. 09 gav 1 doc 111.5.1

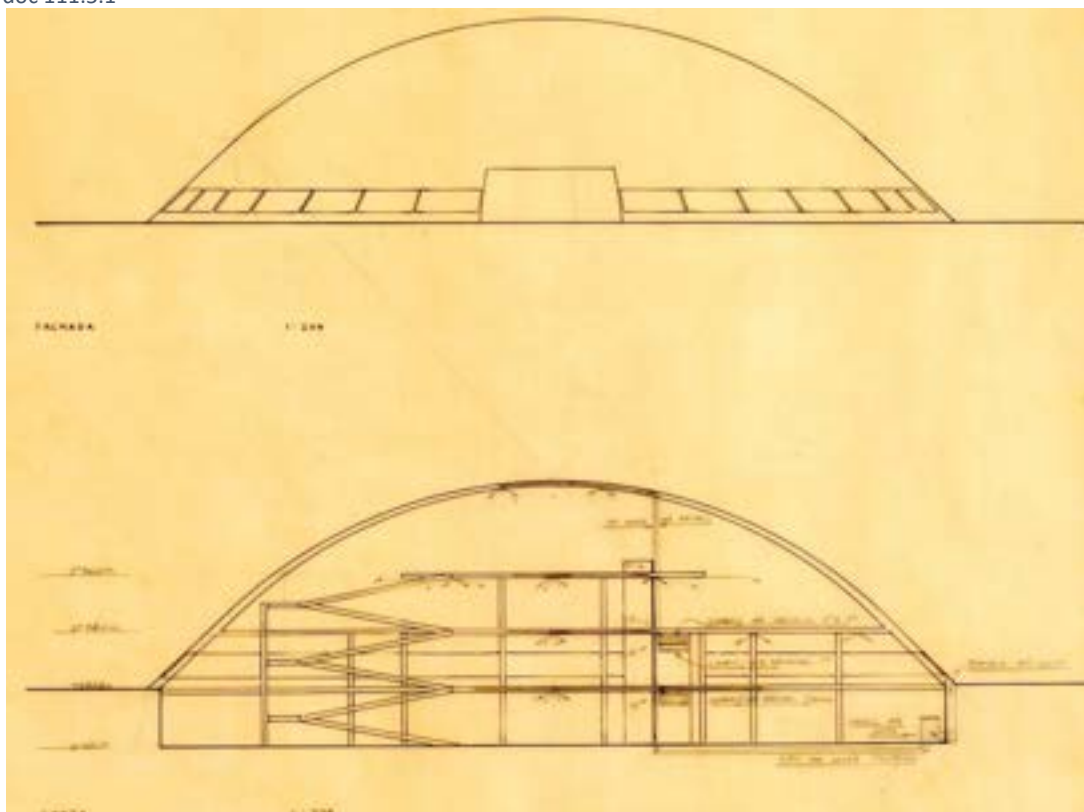


Figura 4-249 – Folha da paginação das juntas de dilatação do revestimento. – Rafael Schmidt – Fonte: AHMWL CIVCCSP 1.1.1.4.9 MAP. 9 Gav. 4

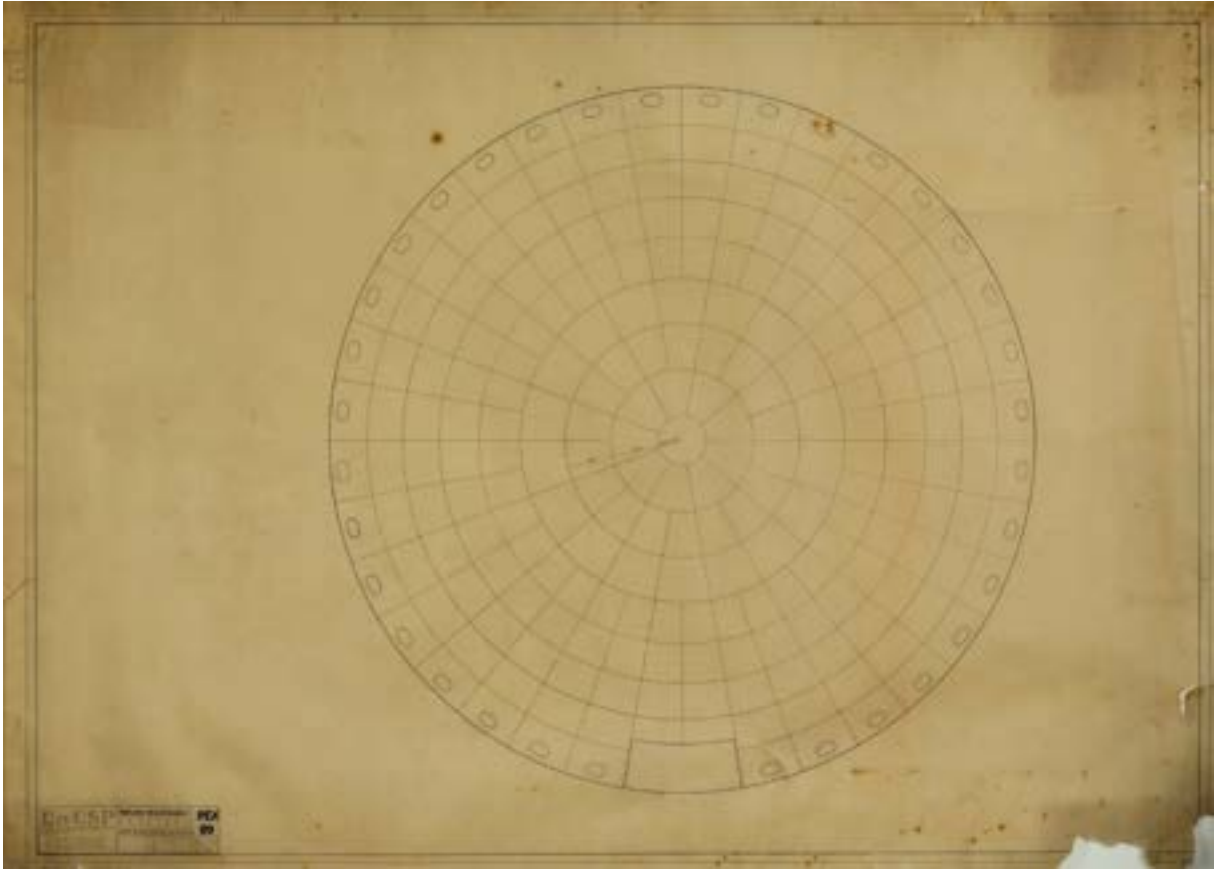


Figura 4-250 – A complexidade espacial se revela no contorno das lajes – Nelson Kon Fonte: [OCA \(Palácio das Artes\) | Nelson Kon](#)



Figura 4-251 – A Variedade de pés-direitos contribui para uma ambiência singular – Nelson Kon Fonte: [OCA \(Palácio das Artes\) | Nelson Kon](#)



Figura 4-252 – Vista interna do MAM de Caracas – Marcus Damon – fonte: (DAMON, 2015 p. 85)



Figura 4-253 – Saguão do Palacio Itamaraty – Gonzalo Viramonte – fonte: [Oscar Niemeyer, Gonzalo Viramonte · Palácio do Itamaraty, 1970 · Divisare](#)



O Palácio das Artes ou de Exposições, que chegou a sediar o Museu da Aeronáutica e o Museu do Folclore, foi inaugurado em janeiro de 1957 e interdito em 1999. Depois de sete anos fechado, foi reaberto com a denominação de "Oca", a partir de projeto de restauração coordenado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha. (CAVALCANTI, 2007 p. 169)

Nas palavras de Paulo Mendes da Rocha: "É um dos museus mais bonitos do mundo."
(MACHADO, 2000)

A Fundação Bienal de São Paulo empreendeu a recuperação deste edifício, que se encontrava abandonado havia alguns anos, para abrigar parte das Exposições Comemorativas dos 500 Anos do Descobrimento. Paulo Mendes da Rocha, consultor da Fundação Bienal, foi responsável pela orientação do Estudo Preliminar do Projeto de Recuperação do Edifício. O escritório MMBB ficou encarregado do desenvolvimento do Projeto Executivo, que consistiu basicamente no restauro das características do projeto original e também em dotar toda a área do edifício de condições de controle de luz, temperatura e umidade de acordo com o padrão museológico contemporâneo. (MMBB, 1998)

Rafael Perrone estudou o sistema estrutural do prédio, projetado pelo engenheiro Figueiredo Ferraz. O professor faz a seguinte descrição detalhada:

A Oca é uma casca com 76 metros de diâmetro. Sua estrutura é uma cúpula de concreto armado, apoiada por meio de sapatas tendo no subsolo um anel que trabalha como muro de arrimo. Dentro da cúpula se encontram três lajes, de formatos diferentes, que se apoiam numa estrutura de pilares independente. No projeto estrutural obtido, a cúpula possui duas cascas a superior com raio interno de 43,929 metros e a inferior com raio interno de 43,213 metros, medidas da parte inferior. A altura total da superfície em relação ao nível do solo é de 18,01 metros, o tangenciamento ocorre a 9,11 metros do nível do solo. [...]

As plantas das lajes internas possuem formas geométricas derivadas da subdivisão de figuras circulares que se reduzem, gradativamente, conforme se elevam em relação ao nível do térreo. A laje do térreo, além do apoio no arrimo circular, se estrutura sobre pilares espaçados geometricamente, as demais lajes se apoiam o mesmo conjunto de pilares que têm seu número reduzido a cada pavimento. As lajes internas a partir do nível térreo embora se estendam até a casca, não se conectam a ela e são tratadas como estrutura independente. (PERRONE, 2020)

A Oca é um edifício no qual a estrutura é indissociável da arquitetura, ideia que Oscar Niemeyer defende em seu texto “Depoimento” de 1958.

[...] Neste sentido passaram a me interessar as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as conviências de unidade e harmonia entre os edifícios e, ainda, que estes não mais se exprimam por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original. (NIEMEYER, 1958 pp. 4-5)

O auditório não foi construído nos anos 1950 e a oca permaneceu isolada por meio século.

Figura 4-254 – As aberturas se projetam para dentro – Nelson Kon Fonte: [OCA \(Palácio das Artes\) | Nelson Kon](#)



Figura 4-255 – A cúpula sublime – Nelson Kon Fonte: [OCA \(Palácio das Artes\) | Nelson Kon](#)



Figura 4-256 – Oca e Auditório – desenho nossa – fonte: (MINDLIN, 1999)

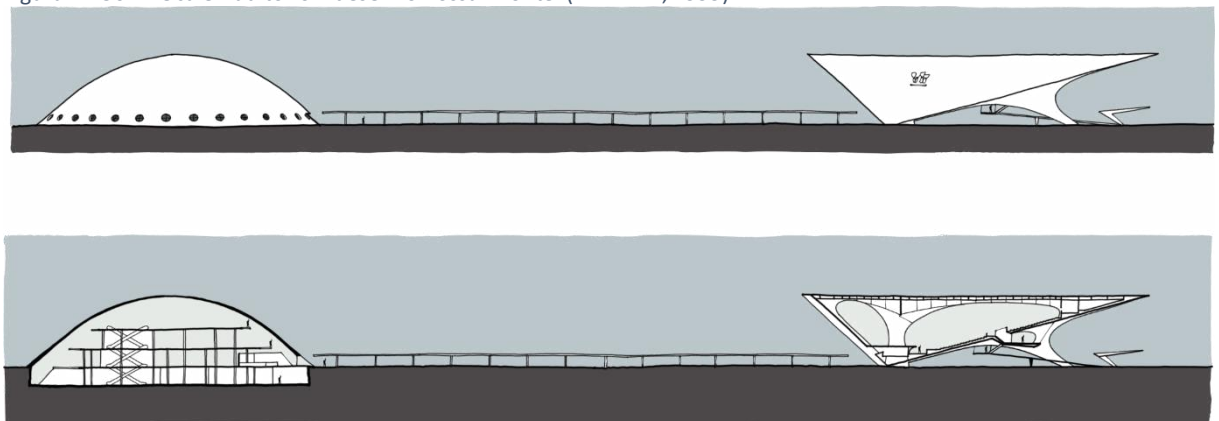


Figura 4-257 – Oca e Auditório – desenho nossa – fonte: (MINDLIN, 1999)

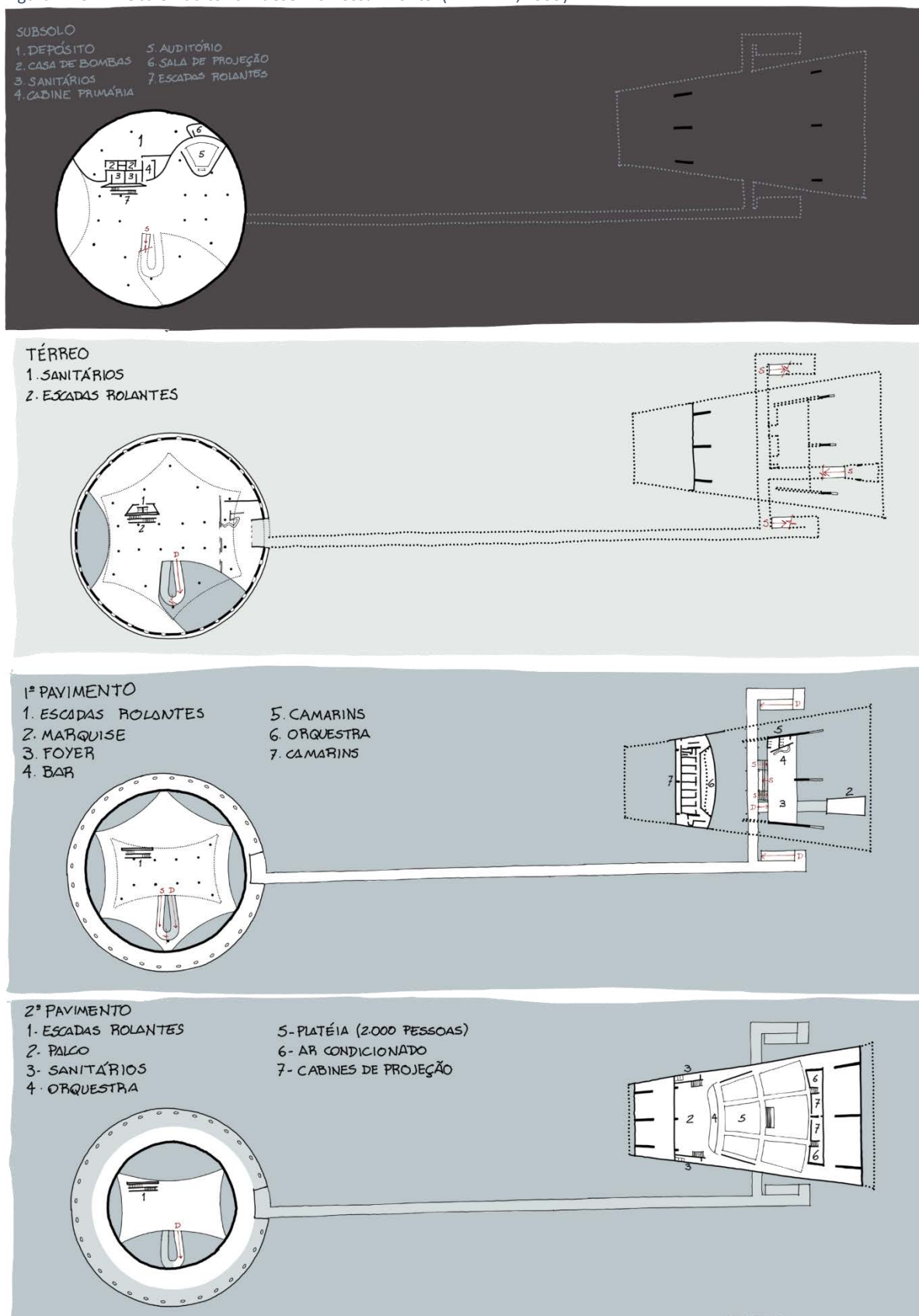


Figura 4-258 – Construção do edifício – autor desconhecido – fonte: (CARDOZO, 1954 p. 21)

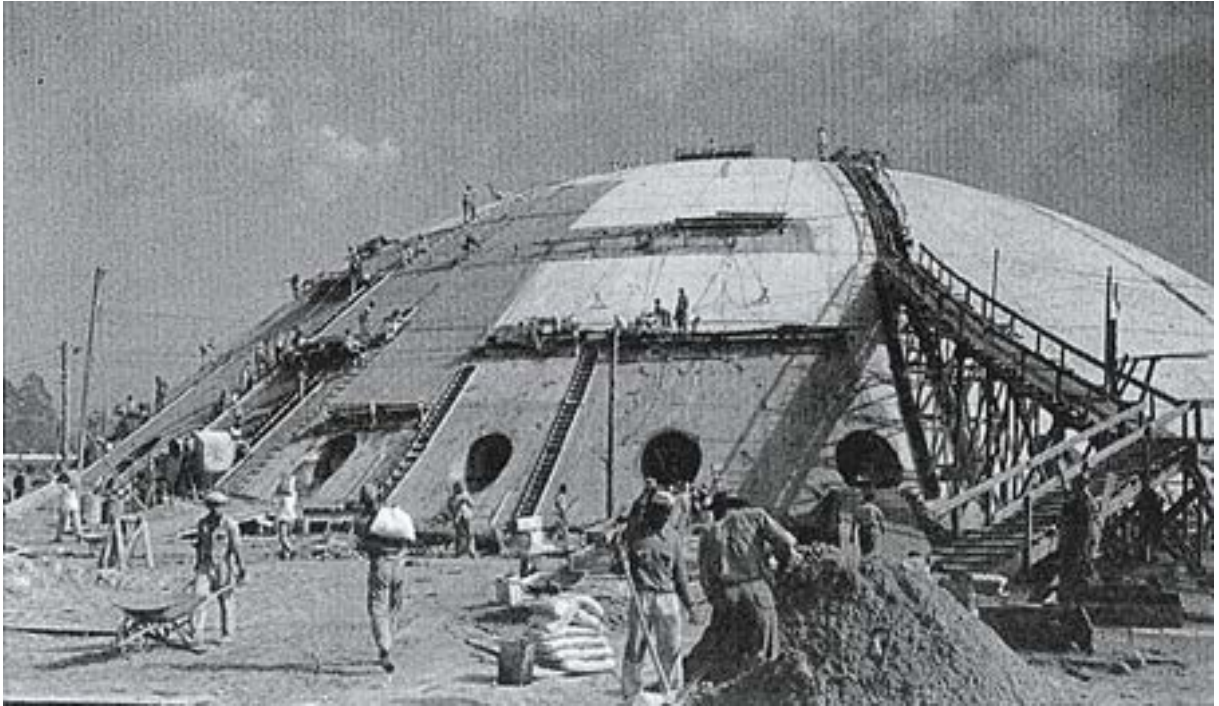


Figura 4-259 – Construção do edifício – autor desconhecido – fonte: [Memória: a história do Parque Ibirapuera, que completa 67 anos - Gazeta de São Paulo \(gazetasp.com.br\)](http://Memória: a história do Parque Ibirapuera, que completa 67 anos - Gazeta de São Paulo (gazetasp.com.br))



Figura 4-260 – Foto aérea do conjunto – (PAPADAKI, 1956 p. 125)



Figura 4-261 – Marquise, Oca, Obelisco e av. 23 de maio. – Nelson Kon – fonte: [OCA \(Palácio das Artes\)](#) | Nelson Kon



Figura 4-262 – Foto aérea do parque – Fonte: Arquivo digital DEPAVE.



4.4.3.7. O Conjunto Inaugurado

Nas palavras da revista “Manchete” – “Um abstracionismo arquitetônico”, a revista é de certo ponto eufemista ao comentar que o projeto recebeu “ligeiras modificações” e descreve o projeto de maneira leiga e superficial. O interessante da publicação são as fotografias do período da inauguração do conjunto.

Ante-projeto de construção do Parque Ibirapuera, do grupo de arquitetos encabeçado por O. Niemeyer sofreu ligeiras modificações, mas conservou o grande sentido de unidade quase pictórica – volumes, espaços e côres harmoniosamente combinados. (Manchete - revista semanal, 1954 p. 23)

Figura 4-263 – Operário finalizando a construção da marquise, ao fundo o Palácio das Artes pronto e o obelisco em construção. – Autor desconhecido – fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 14)

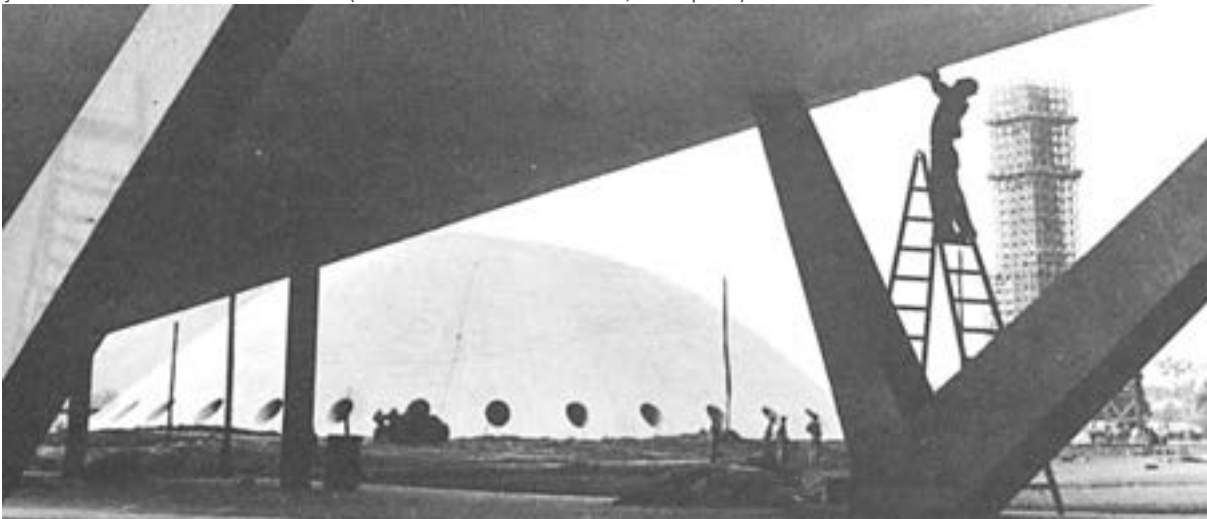


Figura 4-264 – Palácio das Artes, Marquise e Palácio das Indústrias. – Autor desconhecido – fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 12)



Figura 4-265 – Praça de acesso, Marquise, Palacio dos Estados, lago, Pavilhão do Rio grande do Sul e ao fundo o Pavilhão da Feira Internacional – na região central da foto nota-se o Pavilhão de Volta Redonda, projetado por Sérgio Bernardes, ainda em construção. – Autor desconhecido – fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 13).

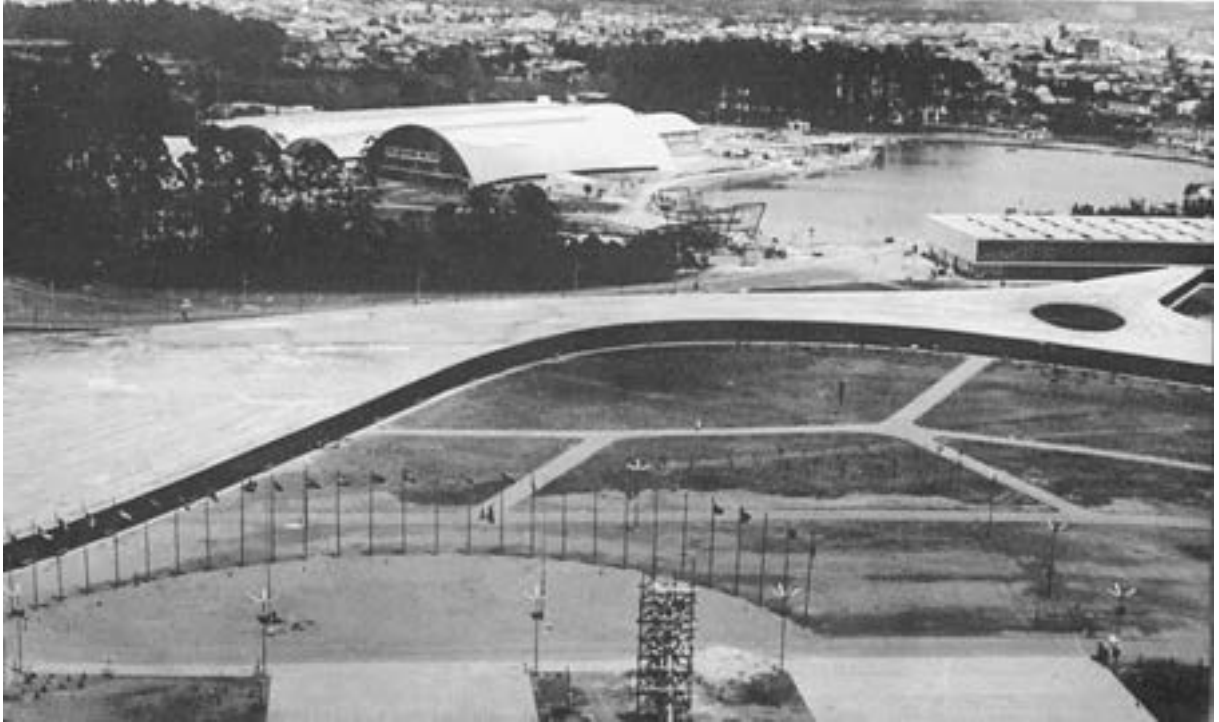
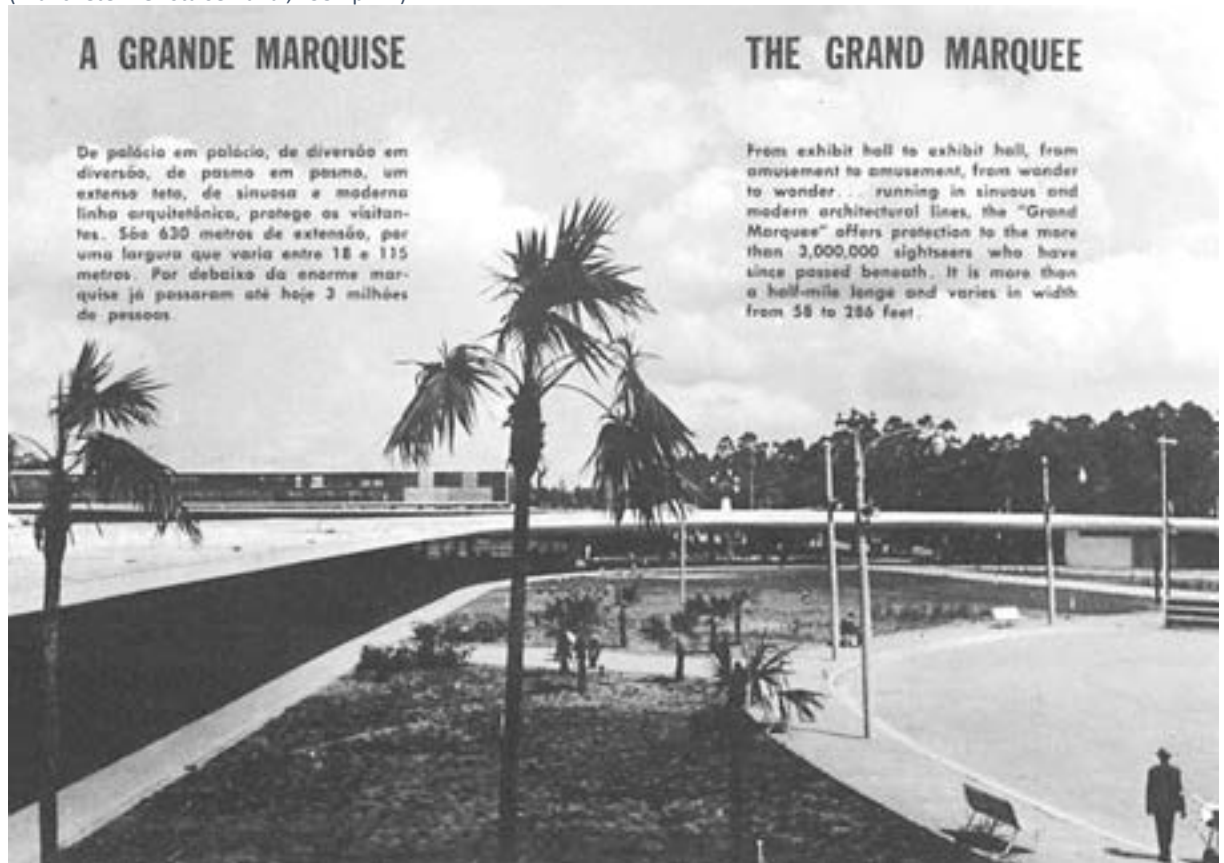


Figura 4-266 – De palácio em palácio, de diversão em diversão, de pasmo em pasmo, um extenso teto, de sinuosa e moderna linha arquitetônica, protege os visitantes. São 630 metros de extensão, por uma largura que varia entre 18 e 115 metros. Por debaixo da enorme marquise já passaram até hoje 3 milhões de pessoas. – Autor desconhecido – fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 12)



A GRANDE MARQUISE

De palácio em palácio, de diversão em diversão, de pasmo em pasmo, um extenso teto, de sinuosa e moderna linha arquitetônica, protege os visitantes. São 630 metros de extensão, por uma largura que varia entre 18 e 115 metros. Por debaixo da enorme marquise já passaram até hoje 3 milhões de pessoas.

THE GRAND MARQUEE

From exhibit hall to exhibit hall, from amusement to amusement, from wonder to wonder... running in sinuous and modern architectural lines, the "Grand Marquee" offers protection to the more than 3,000,000 sightseers who have since passed beneath. It is more than a half-mile long and varies in width from 58 to 286 feet.

Figura 4-267 – Público circula pelo parque, ao fundo um dos pavilhões – autor desconhecido – fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 7)



Figura 4-268 – Lago, Palácio das artes, marquise e Palácio das indústrias – autor desconhecido – fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 8)



Figura 4-269 – O público passeia sob a marquise – Autor desconhecido – fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 14).



Figura 4-270 – Marquise e Palácio das Nações, no jardim uma miniatura da “Aspiral” – Autor desconhecido – fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 15).



Figura 4-271– Marquise e Palácio dos Estados – Autor desconhecido – fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 15)



Figura 4-272 – Palácio das Indústrias, no período a fachada estava livre das atuais saídas de emergência. – Autor desconhecido – fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 16)



Figura 4-273 – Marquise e Palácio das Indústrias, já havia fechamento onde hoje está o MAM, na época o museu de cera. – Autor desconhecido – fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 17)



Figura 4-274 – A sinuosa marquise e o Palácio das Nações ao fundo. – Autor desconhecido – fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 18)



Figura 4-275 – foto aérea do conjunto – Autor desconhecido – fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 20/21)



Figura 4-276 – Interior do Palácio das Indústrias – Autor desconhecido – fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 22)



Figura 4-277 – O Palácio das Artes recém-construído revelava as marcas das fôrmas para a concretagem. O prédio já teve outros apelidos além de “Oca” era chamado de “A Careca” e “O Disco Voador” – um pouco abaixo da linha do horizonte o ginásio do Ibirapuera aparece em construção. – Autor desconhecido – fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 26)



Figura 4-278 – No lugar do auditório foi alojado um parque de diversões – Autor desconhecido – fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 35)



Figura 4-279 – Em primeiro plano o Palácio dos Estados, à esquerda o Palácio das Nações. – Autor desconhecido – fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 35)



4.5. Desvirtuado desde o começo.

Inúmeros são os relatos da incompletude do projeto de Oscar Niemeyer e equipe, a começar pelos próprios arquitetos que se manifestaram em diversos veículos, solicitando a conclusão do plano.

Todavia, o problema dos profissionais transcendia as questões puramente arquitetônicas relativas ao parque, houve também questionamentos quanto ao pagamento de determinadas etapas.

Em 5 de maio de 1953, Zenon Lotufo encaminhou para a comissão a cobrança dos honorários relativos ao anteprojeto e projeto do auditório, Cr\$ 120.000,00. Os valores ainda estavam sendo calculados baseados numa estimativa de custo de construção de 20 milhões de cruzeiros. A diferença seria retificada no momento da conclusão do orçamento definitivo.

Após três meses, o arquiteto apresentou o custo de Cr\$ 44.104.065,00 (valor atualizado R\$ 45.082.156,25) para edificação do teatro, mais do que o dobro do previsto inicialmente. Os honorários arquitetônicos eram de 3% sobre preço da construção, ou seja, Cr\$ 1.323.122,00 (valor atualizado R\$ 1.352.464,74)³³ Divididos da seguinte forma:

Tabela 2 – Valores do prédio – Fonte: (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1952 p. 373)

Custo da construção		Cr\$ 44.104.065,00
Honorários	3%	Cr\$1.323.122,00
Anteprojeto	20%	Cr\$ 264.624,00
Projeto	15%	Cr\$ 198.468,00
Detalhes gerais	23%	Cr\$ 304.318,00
Projeto de estrutura	10%	Cr\$ 132.312,00
Projeto de instalações	4%	Cr\$ 52.925,00
Especificações e Orçamento	3%	Cr\$ 39.694,00
Fiscalização	25%	Cr\$330.781,00

Em 12 de julho de 1953, Zenon Lotufo, em carta, explicou à comissão os entraves do projeto. Inicialmente, afirma que, por determinação de Ciccillo Matarazzo, o auditório primitivo com lotação de 3.000 pessoas foi transformado em teatro com a mesma capacidade, porém, os construtores da época indicaram a inexecutabilidade do prédio dentro do prazo ansiado, além de ser muito caro. Segundo o relatório, constante no processo de construção do parque, nem mesmo o projeto ficaria pronto a tempo, porque uma casa dessa envergadura contaria com serviços técnicos especializados, possivelmente de profissionais de fora do país, notadamente para o desenvolvimento de estudos acústicos, instalações e aparelhamento do teatro.

Mas a ideia não foi abandonada e os arquitetos começaram um novo projeto, retornando à opção de auditório e estimando que a obra seria concluída em junho de 1954, para tal, reduziu-se a

³³ A atualização dos valores foi realizada com o uso da calculadora do Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (<https://extra-ibre.fgv.br/IBRE/sitefgvdados/default.aspx>). Para o cálculo, adotou-se o Índice Nacional de Custo da Construção - Disponibilidade Interna (INCC-DI) e considerou-se o período de 01/07/1954 a 01/01/2022

lotação para duas mil pessoas. No mesmo documento, o Zenon Lotufo solicita o pagamento referente ao anteprojeto abandonado, 20% sobre 3% do total do custo da obra.

Para o cálculo, fez uma estimativa do valor da construção considerando três mil cruzeiros o valor por metro quadrado construído. Como o teatro tinha 22.000m², chegou em 66 milhões de cruzeiros, portanto o valor do anteprojeto era de Cr\$396.000,00 (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1952 p. 384)

A partir deste ponto começam os problemas dos arquitetos, a comissão entende que o projeto foi revisado por solicitação dela mesma, todavia, apresenta um parecer contrário à cobrança da equipe de arquitetos, pois avaliou não ser razoável considerar que uma variação do projeto possa ser denominada como um novo projeto. Sob sua ótica, a diferença estaria na presença ou não da caixa cênica. (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1952 p. 388)

O Diretor do Serviço de Engenharia da comissão, Ernesto de Farias Alves, afirmou a inviabilidade da construção do “Grande Teatro” no prazo disponível e diz que os arquitetos estavam trabalhando num auditório para 2.000 espectadores, cujo pagamento era tratado à parte, enquanto o departamento jurídico avaliava a legalidade da cobrança dos arquitetos.

As folhas apresentadas, pelos arquitetos, relativas ao “Grande Teatro”, denotam que foram emitidas às pressas, porque lhes faltam o carimbo com os dados do projeto, assim como informações básicas de dimensões e acabamentos, indicações que habitualmente fazem parte de um anteprojeto. Provavelmente, os profissionais, ao perceberem que a versão seria vetada, optaram por demonstrar que o trabalho estava em curso próximo de sua conclusão, portanto, diversas horas foram investidas no desenvolvimento da etapa. A entrega precoce objetivava evitar um prejuízo financeiro. Afinal de contas, além do trabalho técnico, a produção tem diversos custos indiretos como insumos para realização dos desenhos e encargos da estrutura física como aluguel, água, luz, telefone etc.

Em carta de 8 de abril de 1954, os membros da Comissão do IV Centenário, Manoel Refisco, assessor jurídico, e Antônio Alves Netto, Diretor Geral, apresentaram um parecer contrário à cobrança dos arquitetos. Para isso, baseiam-se na revisão do projeto como um todo, quando a primeira versão foi descartada e substituída pela segunda, momento em que não houve cobrança para tal. Afirmam também que o projeto não foi cancelado e sim reduzido, portanto, continuava em desenvolvimento. Contudo, a cláusula 9 do documento oferece ao Diretor do Serviço de Engenharia a possibilidade de quitar a parcela, se julgar que os arquitetos desenvolveram um novo trabalho ao incluir a caixa cênica e demais alterações.

Seguindo o processo, em 20 de maio de 1954, Ernesto de Farias Alves se manifesta e dentre seus apontamentos, destaca a dificuldade de se projetar um teatro. O engenheiro expressa-se a favor do pagamento aos arquitetos pelo trabalho entregue.

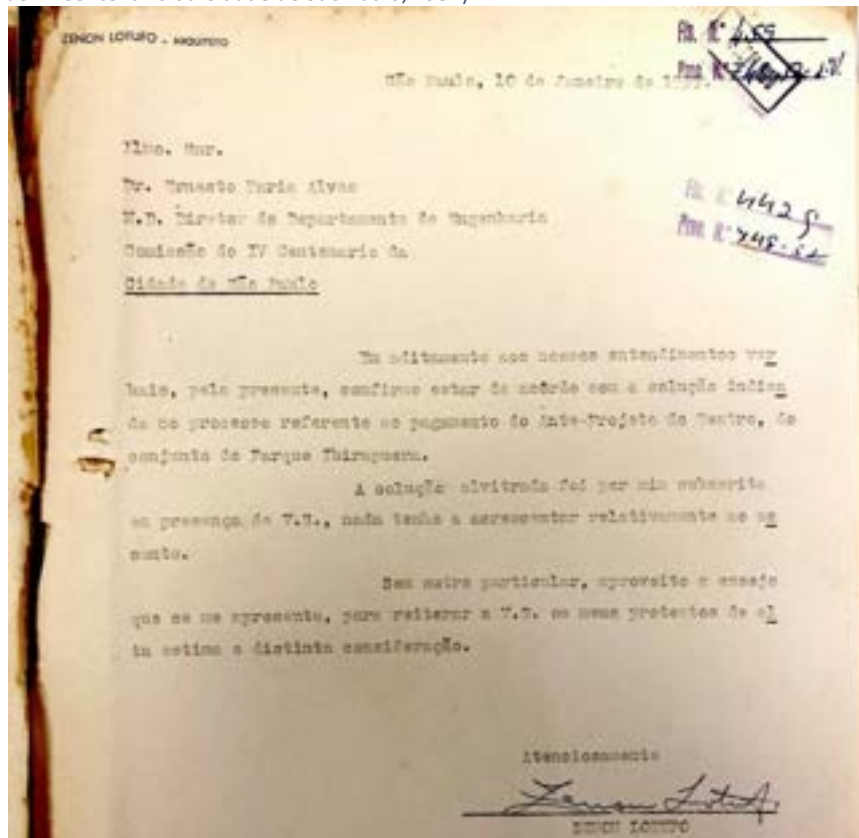
[...] Fazemos aqui um parêntesis para salientar que no projeto de um teatro, o palco constitui um capítulo à parte, dada sua complexidade exigindo estudos especiais tanto de cenografia, como de mecânica e eletricidade e acústica.

[...] Pelo acima exposto, confirmada que seja a encomenda feita pelo então Presidente Sr. Matarazzo Sobrinho, aceita hipótese de que realmente foram entregues os trabalhos, parece-nos que, invocando a alínea "a" da cláusula vigésima-terceira do contrato, poderão os Arquitetos ter apoio legal para pleitear o pagamento das despesas efetuadas. (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1952 pp. 448-449)

No entanto, o processo ficou congelado até 19 de outubro de 1954, quase dois meses após a inauguração do parque, quando o membro da comissão, João Penteado Steverson, solicita que os arquitetos apresentem comprovantes de despesas para serem examinados.

Zenon Lotufo encaminha uma carta, na qual destaca que essa necessidade de comprovação de despesas não consta no contrato assinado, porém ele as descreve. Foram gastos Cr\$ 70.000,00 com Aldo Calvo, consultor técnico; Cr\$ 180.000,00 com o projeto de estrutura de Figueiredo Ferraz; Cr\$ 100.000,00 com duas maquetes; e Cr\$ 130.000,00 com a publicação do álbum do projeto. O arquiteto afirma que não contabilizou as horas de projeto de arquitetura, “mas qualquer profissional sabe perfeitamente, que um projeto, mormente de um teatro, está sujeito a muitos estudos e desenhos” (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1952 p. 451) e descarta a cobrança pelos insumos relativos aos desenhos.

Figura 4-280 – Carta de Zenon Lotufo no papel timbrado de seu escritório, o arquiteto confirma o acordo com a comissão – fonte: (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1952)



Novamente, em 16 de novembro de 1954, o Diretor de Engenharia se apresenta. Ernesto de Farias Alves posiciona-se a favor do reembolso das despesas comprovadas e contra a quitação do anteprojeto.

Finalmente, em 4 janeiro de 1955 os envolvidos chegaram num acordo, os arquitetos reduziram o valor cobrado de Cr\$ 396.000,00 para 300 mil cruzeiros, sendo Cr\$ 250 mil de despesas comprovadas e Cr\$ 50 mil referentes à outras despesas. A solicitação do empenho foi feita em favor de Oscar Niemeyer Soares filho e outros em 1 de fevereiro de 1955.

A primeira edição da revista “Módulo” exhibe a matéria “Clamorosamente mutilado o projeto inicial do grupo arquitetônico comemorativo do IV Centenário de S. Paulo” (Módulo - Revista de arquitetura e artes plásticas, 1955 p. 18), na qual o autor reclama das alterações do projeto.

Inicialmente exhibe a versão primitiva com a marquise tentacular e comenta “é lamentável constatar que foi deformada a concepção inicial”. Protesta contra a supressão do auditório, a construção de “stands” sob a marquise e a ampliação da área fechada no térreo dos pavilhões.

O texto é finalizado com a afirmação de que os Cr\$ 400 milhões investidos na construção surtiram efeito positivo, pois o conjunto passou a ser imediatamente admirado pelos visitantes. Ressalta ainda que a Comissão prometia construir o auditório após o término dos festejos. Promessa não cumprida, porque desde abril de 1953 a prefeitura estava sob a tutela de Jânio Quadros que não era a favor dos gastos com a festa.

O conjunto do Parque do Ibirapuera, projetado para as comemorações do quarto centenário da fundação da Cidade de São Paulo, ainda não está inteiramente terminado, faltando construir: o auditório e, com ele, a extensão da grande marquise que o liga ao Palácio das Artes, bem como os jardins projetados por Burle Marx. Se estivesse totalmente acabado, este conjunto seria um magnífico exemplo de planejamento harmonioso e integral de um grupo de edifícios permanentes para feiras e exposições de todos os tipos, distribuídos em uma grande área dotada de um adequado tratamento paisagístico. (MINDLIN, 1999 p. 202)

No ano seguinte à inauguração do parque, cujos edifícios foram planejados para abrigar programas de necessidades ligados às artes, a prefeitura da cidade manifesta o interesse de transferir repartições públicas para o local.

[...] Infelizmente, pelo que apurou a nossa reportagem, a Prefeitura está pretendendo de fato, transferir pelo menos parte de suas repartições, inclusive o gabinete do prefeito, para os edifícios que foram construídos no Ibirapuera. [...] Oxalá não sejam verídicas as informações que obtivemos, pois custa a crer que um atentado destes esteja sendo promovido exatamente pelo órgão público que mais deveria zelar pelo cumprimento do programa que as comemorações do IV centenário de São Paulo previu e organizou. (O Estado de S. Paulo, 1955 p. 12)

O jornal Folha da Manhã também se posicionou contra a transferência da prefeitura para o parque, indicando que o governo do Estado deveria coibir as pretensões da municipalidade.

Os gastos elevados que se fizeram no Ibirapuera não teriam cabimento se se visasse a uma obra transitória que, terminadas comemorações do centenário, se destinassem a virar repartições públicas. Para estas, e para centralizá-las, existe o projeto da construção do Paço Municipal, que caminha a passos de tartaruga. Se o município sequer cogita de aproveitar o Ibirapuera para o fim anunciado, cabe ao Estado cortar-lhe as pretensões. Afinal coube ao governo estadual a maior parcela de gastos com a construção do parque. (Folha da Manhã, 1955 p. 4)

Apesar dos protestos, as repartições públicas foram para o Ibirapuera, ficando lá até 1992.

Em 1959, a arquiteta Lina Bo Bardi e o diretor de teatro Eros Martim Gonçalves, da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, realizam a exposição Bahia no Ibirapuera. O espaço definido para o evento foi um trecho sob a marquise próximo ao Pavilhão das Indústrias. Anos mais tarde o espaço seria transformado no Museu de Arte Moderna de São Paulo, também com projeto da italiana.

Em 1969, o MAM/SP inaugura, com a mostra Panorama de Arte Atual Brasileira, sua sede no antigo pavilhão Bahia na marquise do parque do Ibirapuera, local que ocupa até hoje. (Itaú Cultural, 2017)

Figura 4-281 – Cartaz da exposição Bahia no Ibirapuera – Lina Bo Bardi – fonte: [Lina Bo Bardi – Oficina Polygraphica](#)

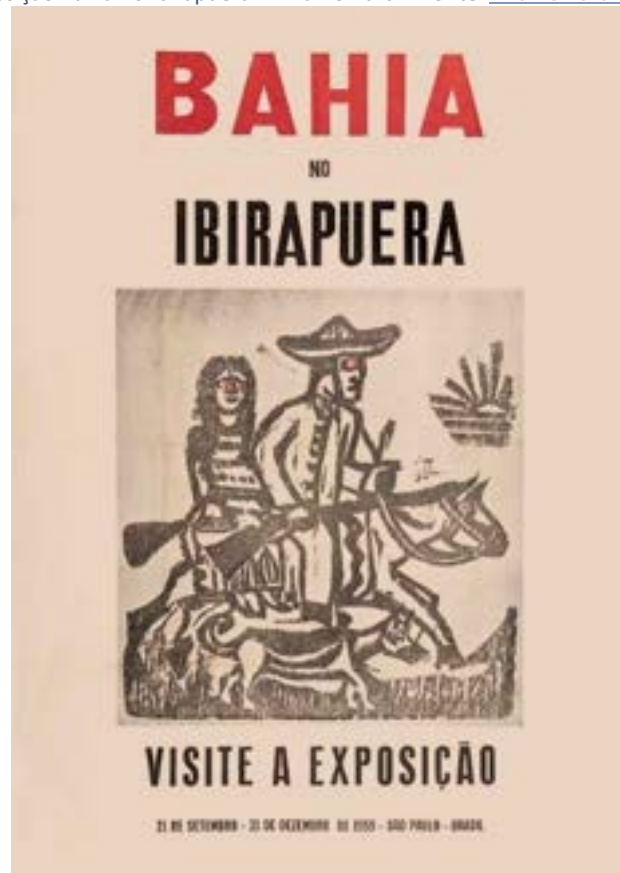
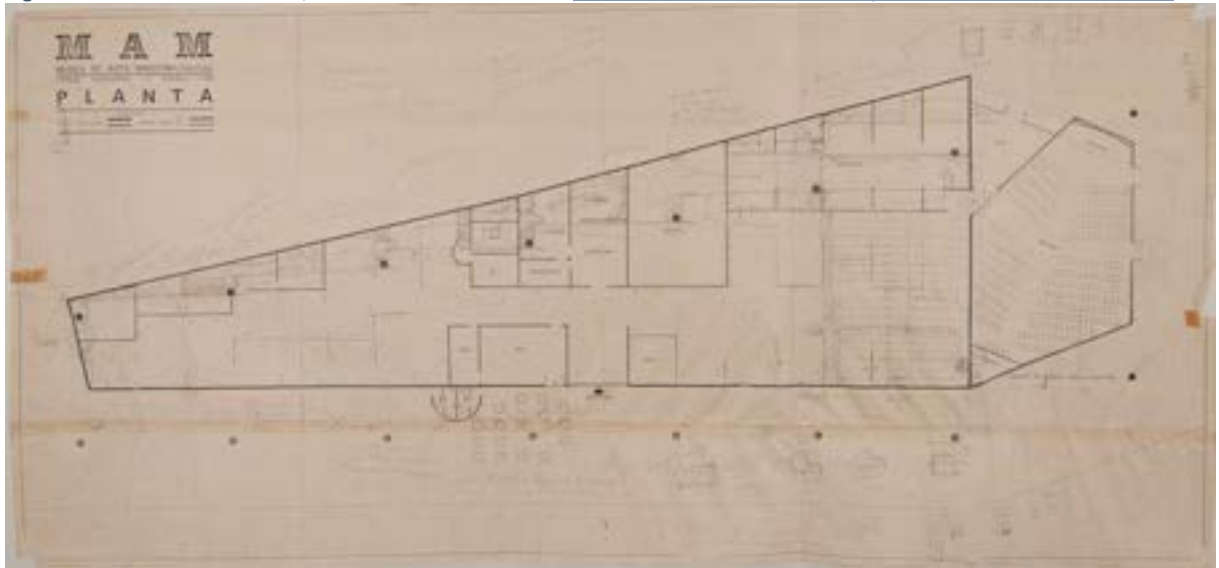


Figura 4-282 – Perspectiva da exposição Bahia no Ibirapuera – Lina Bo Bardi – fonte: [1959 - Lina Bo Bardi Together Lina Bo Bardi Together](#)

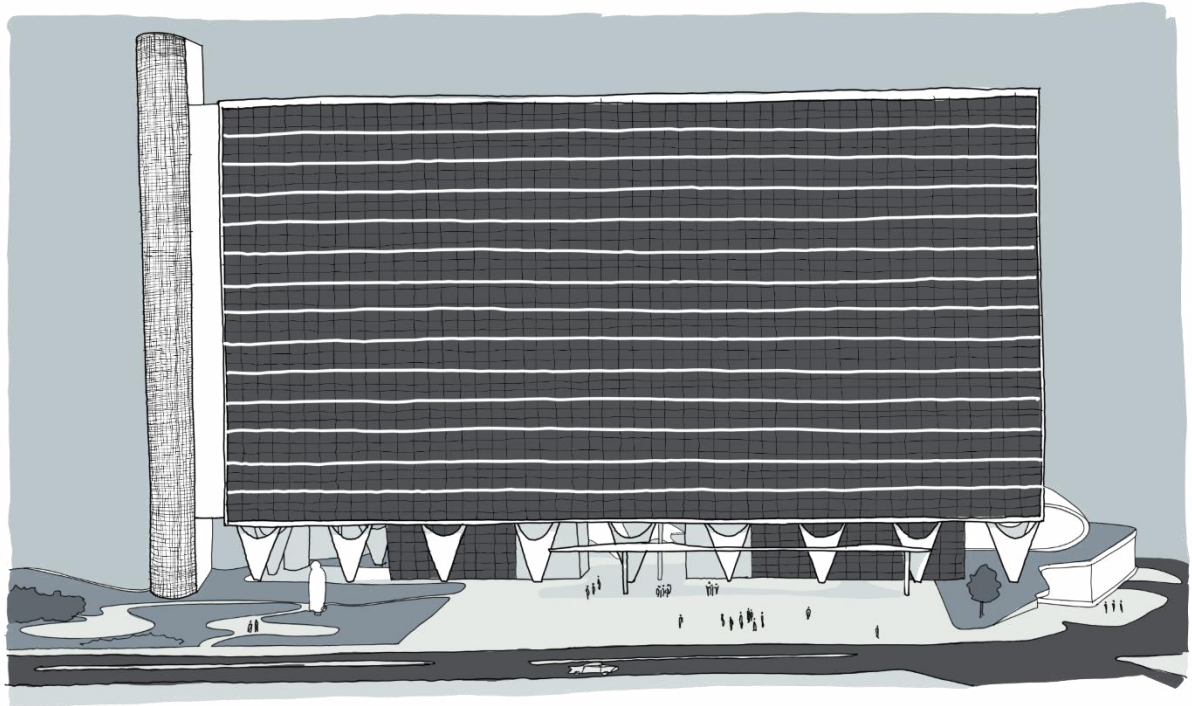


Figura 4-283 – Planta do MAM/SP – Lina Bo Bardi – fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi | Planta (institutobardi.com.br)



4.6. O Paço Municipal de São Paulo e as congruências com o parque Ibirapuera.

Figura 4-284 – Paço Municipal de São Paulo – desenho nosso. Fonte: (CARDIM FILHO, 1953 p. 395)



Projetados no mesmo período, curiosamente, seriam interligados pela atual avenida vinte e três de maio, um em cada extremidade da via. Ademais, por estarem inscritos num mesmo ciclo de criação do arquiteto, apresentam outras similaridades da fase criativa do autor, semelhanças que tangem a volumetria da edificação, o sistema de circulação, o contorno do mezanino, os tipos de apoios da torre e revestimentos da obra, características a serem descritas adiante.

Em 1952, Oscar Niemeyer projetou o Paço Municipal de São Paulo, na quadra onde hoje está a Câmara de Vereadores da cidade. O lote foi estatizado pela ação do prefeito Francisco Prestes Maia

que em 1942 declarou a área como de utilidade pública, a fim de realizar “*ampliação do parque Anhangabaú*” e a “*recomposição urbanística do local*” (SÃO PAULO, 1942) Este decreto previa a desapropriação dos lotes do quarteirão. Prestes Maia, em seu plano de avenidas, já apresentara uma proposta para o paço municipal naquele lugar.

Em julho de 1951, o prefeito Armando de Arruda Botelho edita novo decreto que revigora o de 1942. Nove anos depois da primeira edição, ainda constava no texto da lei: “*É de natureza urgente a desapropriação que trata o presente decreto [...]*” (SÃO PAULO, 1951).

Desde 1935, vigorava a Lei Federal nº125 a qual trazia em seu texto a obrigação de certame para escolha do projeto a ser edificado.

Art. 5º Nenhum edifício público de grandes proporções, será construído sem prévio concurso para escolha do projeto respectivo. No concurso tomarão parte sómente profissionaes habilitados legalmente. (BRASIL - Poder legislativo, 1935 p. 26.426)

Assim, a administração municipal promoveu um concurso para escolha do projeto, através do edital de 20 de fevereiro de 1952. A revista “*Acrópole*” divulgou o texto

O secretário de Obras, de acôrdo com a determinação do senhor Prefeito Municipal, faz saber que se acha aberto o concurso público para apresentação de anteprojetos destinados à Construção do Paço Municipal, compreendendo Câmara Municipal, Gabinete do Prefeito e Secretários Municipais, e locais para auditório público, galeria de arte, salões de recepção e festas, garages etc. a ser construído na área compreendida entre as ruas Santo Antônio, viaduto Jacareí, rua Santo Amaro e praça da Bandeira. [...]

[...] os trabalhos deverão ser entregues, até às 18 horas do dia 3 de junho próximo futuro, [...] (Prefeitura do Município de São Paulo, 1951 pp. 3-4)

Inscreveram-se vinte e três interessados, apenas onze entregaram propostas e o concurso não teve vencedor. Em texto na revista *Acrópole*, Carlos Gomes Cardim Filho lastima o resultado:

Tratando-se de tema tão empolgante para o arquiteto, e ainda premiado com importância de alto valor, é de se lamentar o desinteresse dos arquitetos pelo concurso. (CARDIM FILHO, 1953 p. 396)

Ele acreditava que noventa dias para o anteprojeto não era um prazo razoável, considerando a complexidade de se organizar um auditório principal para três mil pessoas e outros dois secundários, para oitocentas e trezentas pessoas, somados às outras exigências do programa de necessidades, bem como as relações volumétricas entre todos. Além disso, nenhum concorrente conseguiu criar relações urbanas satisfatórias entre o prédio e seu entorno.

Todos os projetos apresentavam infrações de disposições expressas no edital, e depois de outras considerações o júri conclui: “Assim sendo, não haveria prêmios a conferir e ante projetos a classificar.” (CARDIM FILHO, 1953 p. 397)

Devido ao desastre das propostas, ofereceram menções honrosas aos participantes, apenas para tentar indenizar o trabalho elaborado. A prefeitura clamava por uma sede, assim os exercícios para atingir o objetivo continuaram.

Ao mesmo tempo, o arquiteto-chefe da Secretaria Municipal de Obras, Alfredo Giglio, propôs a criação de uma comissão para auxiliar os trabalhos da Construtora. A equipe, presidida pelo secretário de Obras, Pedro França Pinto, era formada por Carlos Alberto Gomes Cardim Filho, diretor do Departamento de Urbanismo; Alfredo Giglio e Mario Henrique Pucci, diretores do Departamento de Arquitetura; Júlio César Lacreta e Carlos Brasil Lodi, chefes de divisão da Secretaria de Obras; Eduardo Corona, do Departamento de Obras; e pelo arquiteto Oscar Niemeyer, que se retirou da comissão em agosto de 1952 devido a compromissos no Rio de Janeiro e ao curto espaço de tempo disponível para conclusão dos trabalhos. (Câmara Municipal de São Paulo, 2018)

Constituída a comissão os trabalhos puderam ser iniciados.

Depois de muitas reuniões ficou assentado executar o projeto, adotando o mesmo programa do apresentado em concurso, e resolvido o partido monobloco, com linhas horizontais, a fim de criar uma massa arquitetônica diferente da dominante nas vizinhanças do local, que é de predominância vertical.

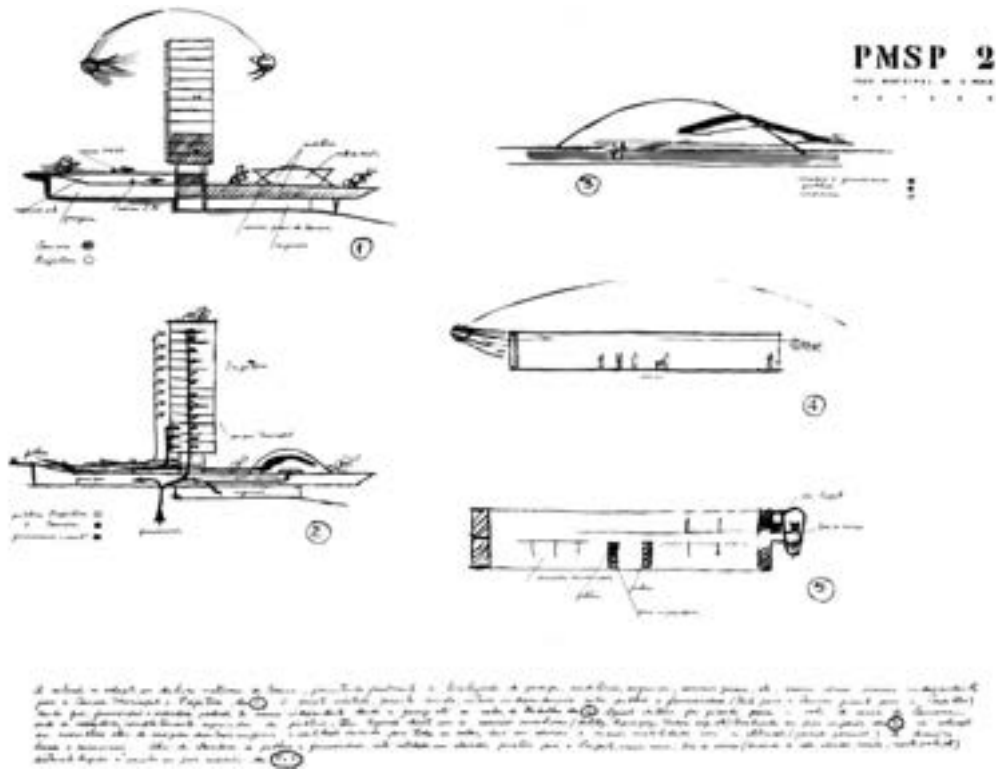
Coube então ao escritório do arquiteto Oscar Niemeyer, com sua orientação direta, o mérito de elaborar o projeto que tem a linha marcante de sua individualidade, e que teve a colaboração e crítica da equipe nomeada para esse fim.

Resultou, pois, um projeto moderno, que bem define o caráter atual da arquitetura brasileira que, no momento, está se projetando em todo o mundo. (CARDIM FILHO, 1953 p. 397)

Contemporâneos, diversas características presentes no projeto final dos edifícios do Ibirapuera se apresentam na proposta do paço municipal, tanto internamente, quanto externamente. Talvez, o prédio possa ser visto como um ensaio para a produção em Brasília, ao menos o programa de necessidades será encontrado nos projetos para o Distrito Federal, um edifício para abrigar repartições públicas com um plenário para discussões legislativas.

O texto do memorial justificativo se inicia exaltando as vantagens enxergadas no terreno em declive, a parte de serviços e o auditório ficaram nesse corpo que aflora conforme as ruas do entorno descem, possibilitando diversos acessos ao conjunto. A variedade é vista como vantagem, porque permite entradas distintas para funcionários e para o público, tanto para a torre, quanto para a sala de sessões da Câmara. O prefeito também teria um elevador privativo, posicionado próximo à torre de serviço.

Figura 4-285 – Prancha do Memorial justificativo do projeto. Fonte: Acervo do arquiteto Eduardo Corona, fotografia Ricardo Carranza.



A entrada principal fica na esplanada criada na cota mais alta do terreno, no viaduto Jacareí, uma praça seca que divide o protagonismo com um jardim de caminhos sinuosos adornado por uma escultura. Os acessos, tanto para a câmara quanto para a prefeitura, são marcados por marquise única que toca o prédio em dois pontos distintos. À direita a caminho para os ambientes do poder legislativo, à esquerda a abertura para as instalações do poder executivo. O pano de fundo, para quem transita pela área, é um edifício com catorze pavimentos, um paralelepípedo apoiado sobre pilares com formato de “V”. A representação dos pilotis no croqui inicial lembra aquele adotado no Palácio da Agricultura, porém o volume apresentado na maquete se aproxima mais do Edifício e Galeria Califórnia.

Similarmente aos prédios do Ibirapuera, a circulação vertical é separada do volume do prédio, não só como o Palácio da Agricultura, pois o Palácio das Indústrias também possui a rampa externa coberta. A ideia era recorrente nos projetos do período, como o edifício Quitandinha (1950), o Conjunto JK (1951), o Hospital Sul-América (1952), o Copan (1952), o Eiffel (1953) até o edifício Niemeyer (1954) na praça da Liberdade em Belo Horizonte pode ser incluído, graças ao canudo que abriga a escada helicoidal, e o edifício em Berlim (1955).

Figura 4-286 – Prancha da perspectiva do projeto. Fonte: Acervo do arquiteto Eduardo Corona, fotografia Ricardo Carranza.

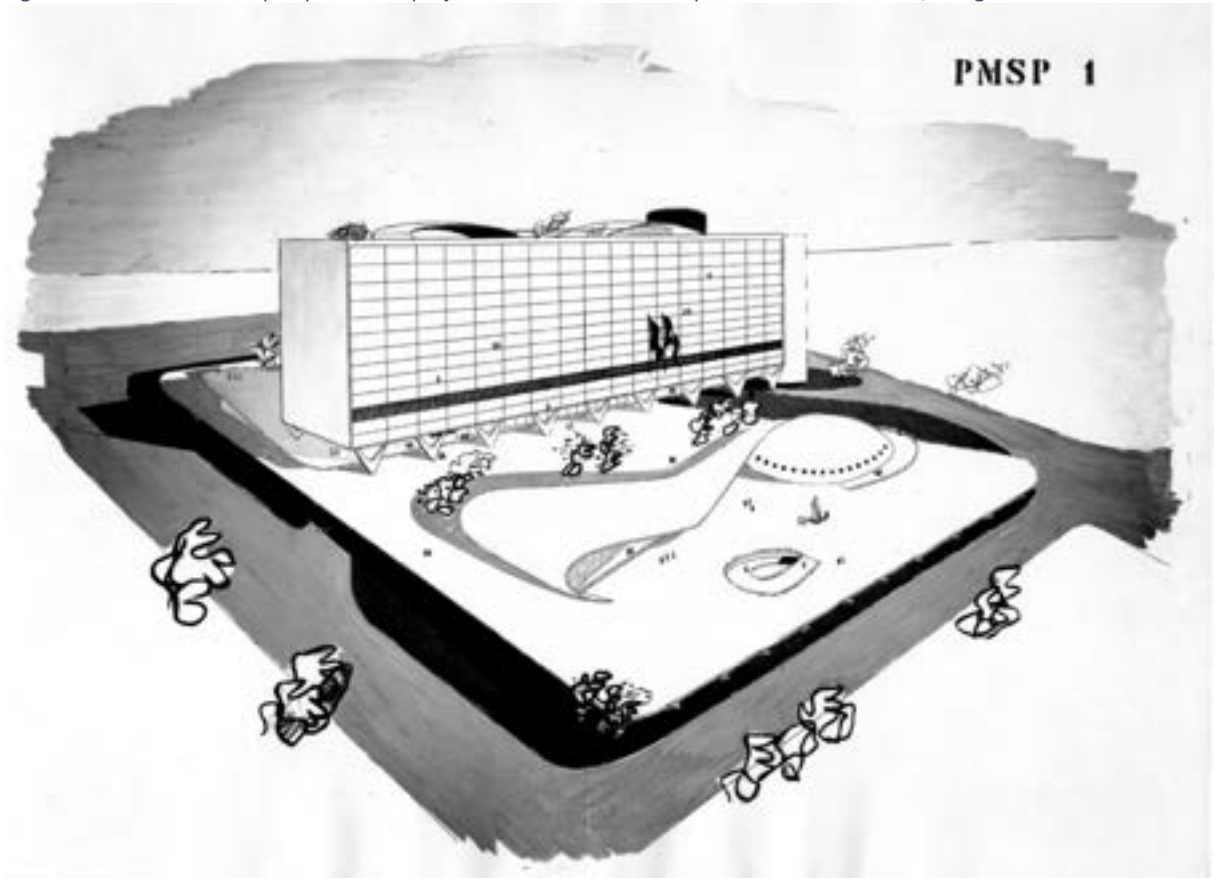
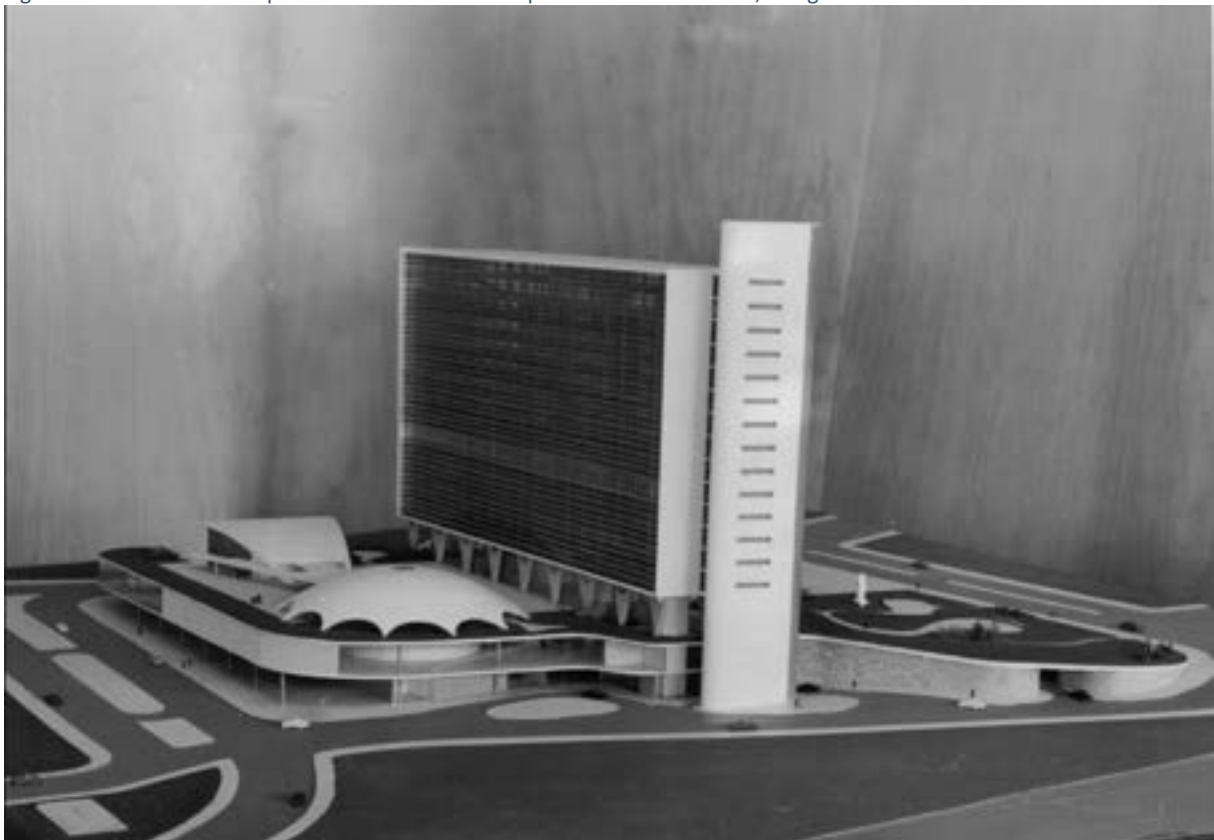


Figura 4-287 – Foto da Maquete. Fonte: Acervo do arquiteto Eduardo Corona, fotografia Ricardo Carranza.



Essa torre de circulação e serviços foi replicada anos mais tarde por Lina Bo Bardi no Sesc Pompéia e por Paulo Mendes da Rocha no projeto da rua Vinte e quatro de maio, o capixaba explica:

Em geral, a recuperação de um edifício existente através da sua transformação já expressa uma ideia de sustentabilidade. Portanto, eu articulei uma solução possível: havia um edifício pequeno, com cerca de 7 por 20 metros, vizinho ao edifício adquirido. Usei a metáfora da “oficina de barcos” que é essencialmente uma concentração de máquinas utilizadas para a manutenção e operação de grandes navios de transporte. Então, expliquei a eles que se comprassem a outra propriedade para abrigar as máquinas e os serviços, ganharíamos mais área nos vários níveis, naturalmente após a ocupação da praça quadrada. (PIRAZZOLI, 2018)

A relação com o projeto na Alemanha igualmente se apresenta no topo do edifício, no projeto germânico o ático é projetado para o lazer:

A cobertura se dedica ao cultivo do corpo de carne e osso, com ginásio, piscina, playground, circundados com terraço, canteiros ajardinados e parapeito baixo. A cobertura é colonizada por formas particulares. Uma laje de bordos mistilíneos feito língua acomoda o estar junto à piscina, espécie de positivo da fenda que anima o interior do Pavilhão das indústrias construído no Parque do Ibirapuera. A casca abobadada a que se acopla abriga o ginásio e tem secção oval. Versão bebê, sem exoesqueleto da primeira proposta do Pavilhão supracitado. (ESKINAZI, et al., 2008 p. 104)

O desenho não esclarece o uso, mas mostra estruturas diferenciadas em formato de casca em São Paulo também, além do jardim. Em ambos os casos as propostas foram abandonadas no projeto definitivo. O Palácio da Agricultura tem volumes ordinários em sua cobertura, inicialmente, foram previstos como um hotel, com suítes, área de convivência e bar. Hoje a área é ocupada por um restaurante.

Figura 4-288 – Croqui Sesc Pompeia, torre em destaque – desenho nosso.

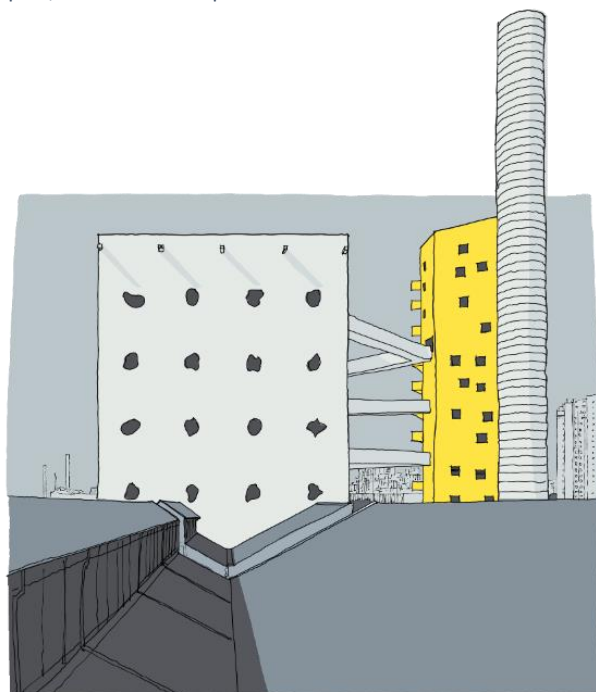


Figura 4-289 – Croqui Sesc Vinte e quatro de maio, torre em destaque – desenho nosso.

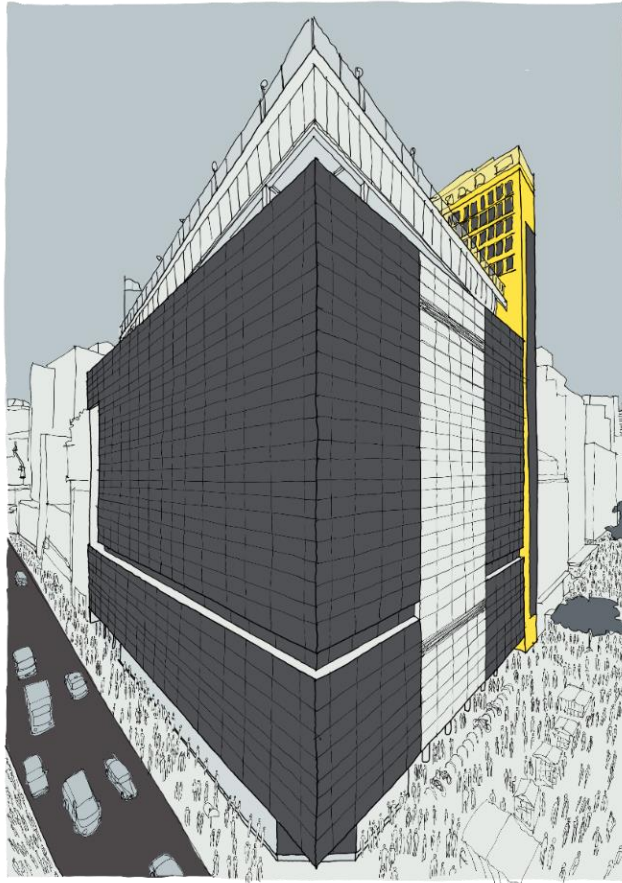


Figura 4-290 – Foto do prédio da Bienal. ©Pedro Kok. Fonte: https://images.adsttc.com/adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/12/1323892663_1313453361_pedro_kok_08.jpg



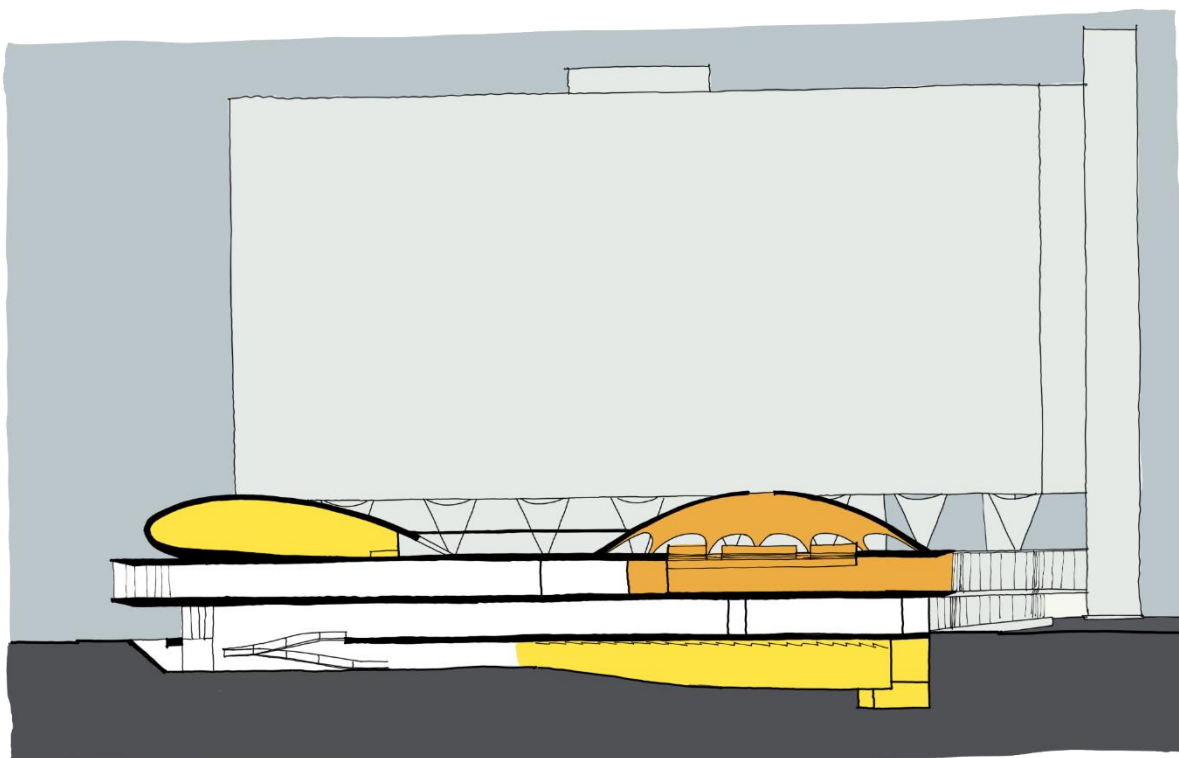
A fachada nordeste, protegida por quebra-sóis horizontais, mira o vale do Anhangabaú, sua oposta, livre de brises exibe a caixilharia e o paredão de vidros, condição semelhante ao edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, mas lá no Rio de Janeiro a fachadas com proteção é noroeste e a sudeste pele de vidro. O prédio da Bienal tem a mesma orientação da construção carioca, mas em São Paulo, a proteção é articulada verticalmente. A sede da prefeitura engloba os protetores solares em uma única moldura perimetral ao volume, igual ao Pavilhão das Indústrias.

A fachada mais estreita é cega e os caixilhos recuados, no térreo, liberam todo o espaço em volta dos “Vs”, como no prédio do Ibirapuera.

Do outro lado, o pavimento térreo expõe a dupla de volumes extraordinários que abrigam o auditório e o plenário. No croqui inicial, o parentesco com o par do parque é evidenciado pelo plenário em forma de cúpula com janelas em seu perímetro, mas neste, as aberturas são quadradas, a superfície esférica também tem rampa externa em espiral e uma marquise conecta os volumes.

No projeto final, a calota se distanciou daquela do parque, seu volume recebeu doze recortes periféricos que resultaram em um apoio a cada trinta graus de rotação, a partir do centro plano do desenho. O cume é finalizado com uma janela para o céu, referência direta ao panteão romano.

Figura 4-291 – Corte longitudinal do Paço Municipal, em destaque os auditórios e o plenário – desenho nosso. Fonte: Acervo do arquiteto Eduardo Corona, fotografia Ricardo Carranza.



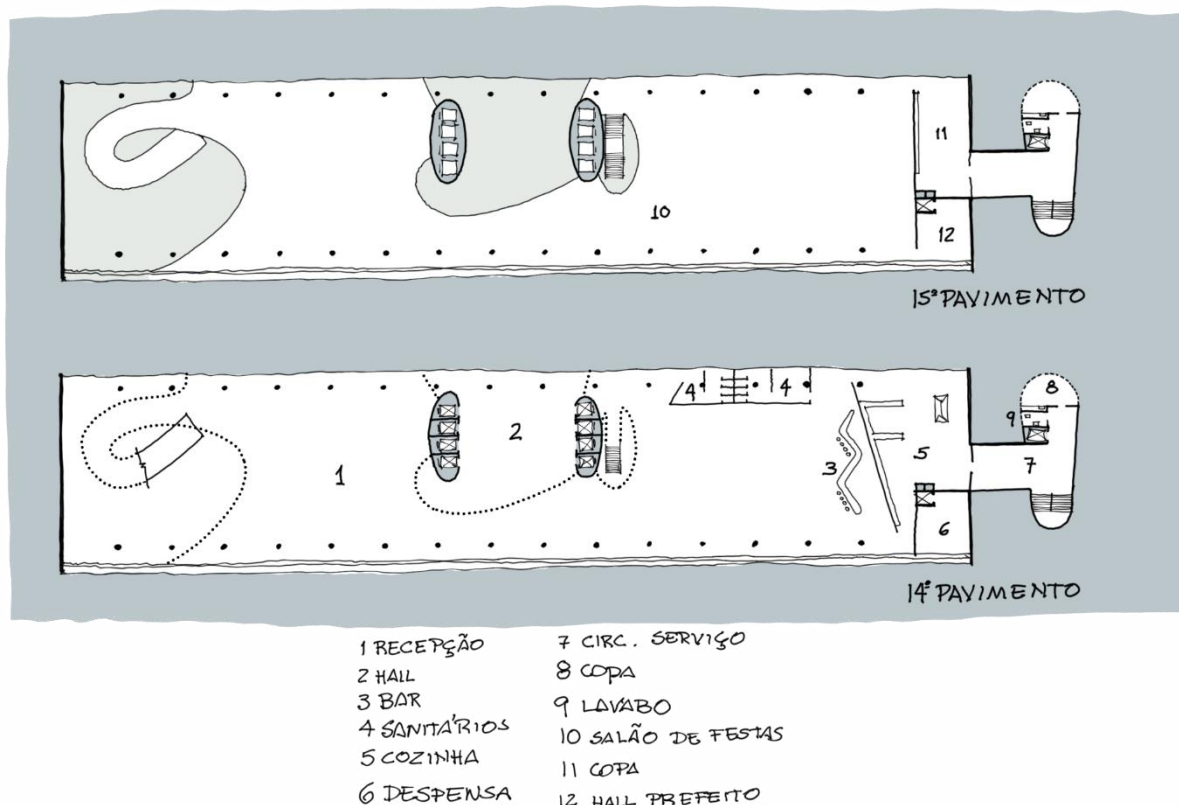
Diferentemente do casal do parque dos anos 1950, neste projeto o eixo longitudinal do auditório está alinhado com o centro do prédio circular, essa regra compositiva aparecerá no Ibirapuera somente em 1996 e seguida noutras versões posteriores. No paço municipal volumes têm a mesma

altura e quando analisados em corte evidenciam o formato de arco abatido. Ainda em corte, na porção posterior, o arco do auditório concorda com uma curva que altera sua direção e a linha volta a apontar para seu início. É um desenho aerodinâmico, lembra o perfil de uma asa de avião.

Internamente, os últimos pavimentos do prédio assemelham-se aos pavilhões do Ibirapuera, além da planta longilínea retangular, com eixos estruturais cartesianos, destacam-se os recortes curvilíneos, assim como a rampa em ferradura que liga os níveis. O Segundo subsolo possui o perímetro destituído de paredes, conectado diretamente à calçada, uma grande antessala aos auditórios conexos. O maior é precedido por grande foyer com linhas curvas, pé direito duplo e rampa em formato de ferradura. Assim como o auditório edificado no parque Ibirapuera, o plano inclinado de circulação fica ao lado esquerdo do eixo longitudinal, apenas uma mera coincidência com distância temporal de meio século.

A comparação entre o projeto para Paço Municipal de São Paulo e os prédios para o parque Ibirapuera revela elementos de similaridade, próprios da fase do artista, autodenominada de Pampulha à Brasília. Ainda que cheio de semelhanças, o desenho para o prédio do centro paulistano tem personalidade própria.

Figura 4-292 – Plantas do 14º e 15º pavimentos do Paço Municipal – desenho nosso. Fonte: Acervo do arquiteto Eduardo Corona, fotografia Ricardo Carranza



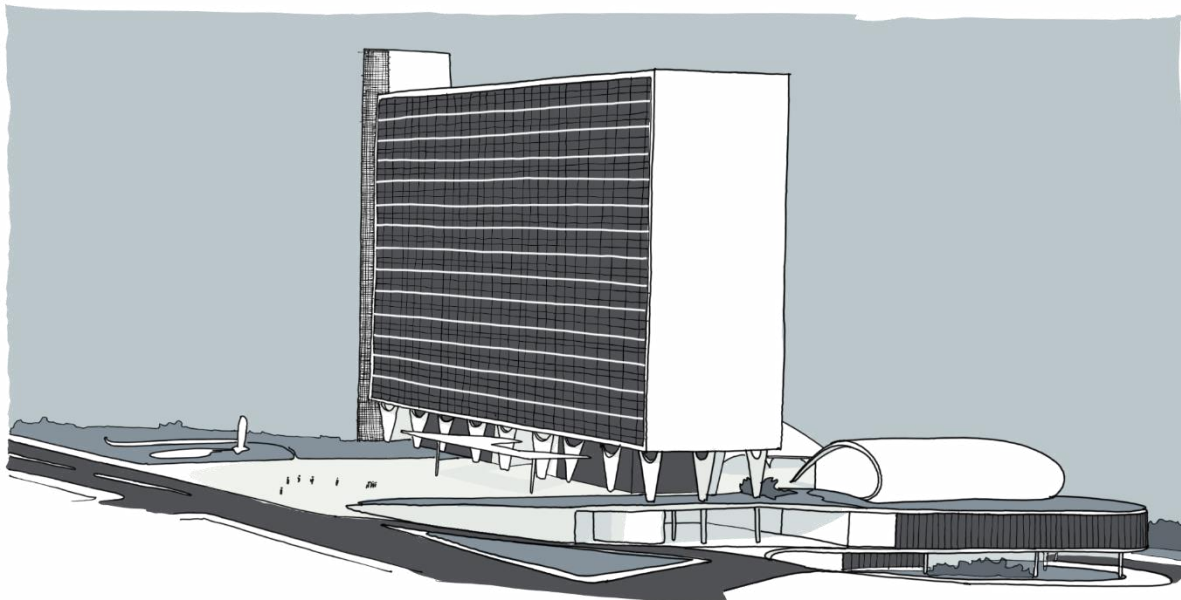
O projeto para a Prefeitura é extremamente austero, mais relacionado à um contexto urbano, com lote definido e justo para o programa de necessidades imposto. O arquiteto foi comedido no uso

das curvas, restringindo-as às esquinas do embasamento e aos elementos mais nobres, que merecem destaque, o plenário da câmara e o auditório. A marquise de entrada é composta por arestas retas e quinas vivas, oposta à laje do restaurante do Palácio da Agricultura com seus seguimentos de retas e de arcos com raios varáveis.

Conclui-se que as diferenças e similaridades das propostas fazem parte do enredo no qual cada prédio se insere, situação composta tanto pela dimensão dos respectivos lotes quanto pelos usos contidos no programa de necessidades.

Enquanto um tem limites rigorosos do lote no centro da cidade, o outro está em terreno extremamente generoso na periferia urbana do período. Apesar disso, ambos relacionam-se consigo, dada a falta de pares no entorno. O primeiro porque, na época, o entorno não estava consolidado e o prédio de Oscar Niemeyer, em teoria, deveria ser a referência para definição das construções dos arredores, desde que os arquitetos e empreendedores subsequentes compactuassem com o objetivo de criar uma ambiência urbana homogênea e agradável. Já o segundo, por estar em campo aberto, em um trecho de cidade em formação, e de certa forma isolado pela magnitude do lote, exceto o Palácio da Agricultura que, assim como o Paço Municipal, poderia sugerir referências para se criar um ambiente urbano mais aprazível, oposto à heterogeneidade repugnante da atualidade.

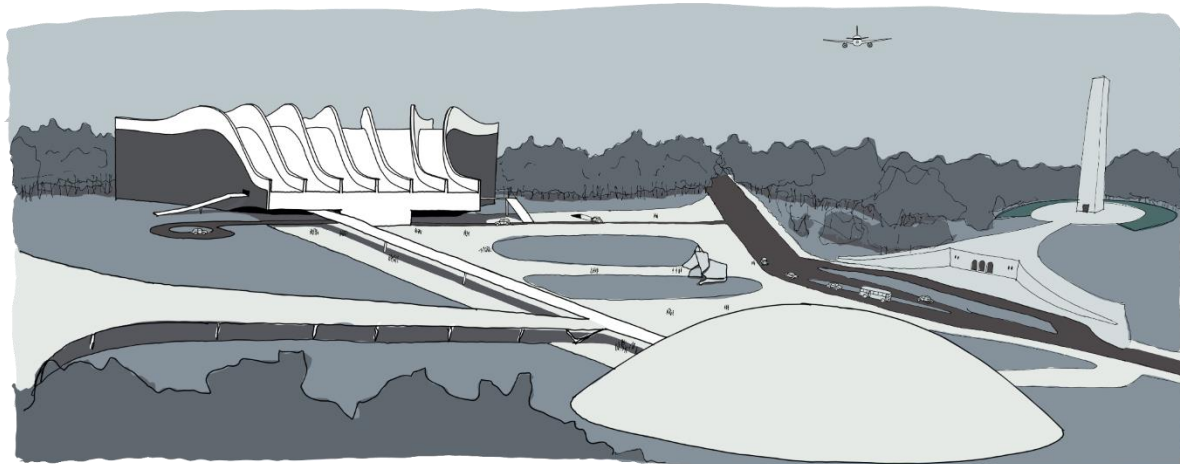
Figura 4-293 – Paço Municipal de São Paulo – desenho nosso. Fonte: (CARDIM FILHO, 1953 p. 397)



4.7. Outras oportunidades

4.7.1. Ano de 1988 – O teatro Arthur Rubinstein

Figura 4-294 – Perspectiva do teatro – desenho nosso. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro311>



Arthur Rubinstein (1887-1982) foi um artista polonês, nascido em Łódź, tido como um dos mais icônicos pianistas clássicos do século XX, extremamente elogiado pela crítica que o classificava como um pianista completo. Ele era “*um poliglota contador de histórias e incansável bon vivant que viveu para se apresentar.*”³⁴ (STEINWAYS & SONS, 2020) A fundação paulistana em homenagem ao músico era capitaneada por Salomão Schwartzman e Silvano Raia. (SERAPIÃO, 2005 p. 63)

No final da década de 1980, Oscar Niemeyer projetou novamente no Ibirapuera, foi o primeiro ensejo de concluir sua proposta inicial e incluir um teatro no parque.

O processo foi retomado em 1989, 35 anos depois da inauguração do parque quando a fundação Rubinstein, interessada em construir um teatro de ópera em São Paulo, deparou-se com o edifício não construído no Ibirapuera. Procurado, Niemeyer entusiasmou-se e criou rapidamente o que viria a ser a terceira versão do projeto. A proposta que contou com a colaboração de Eduardo Kneese de Mello, é completamente diferente das suas anteriores. (SERAPIÃO, 2005 p. 60)

O advogado Marcos Arbatman e o médico Silvano Raia conselheiros da fundação Arthur Rubinstein, que se propõe a construir e manter o teatro, afirmaram ter encontro marcado com Erundina e com a secretária municipal de cultura, Marilena Chauí, dia 2 para discutir o assunto. Entretanto, Perseu Abramo, assessor de imprensa da prefeita, afirmou não existir nenhum compromisso formalmente agendado para depois da posse dia 1º. (O Estado de S.Paulo, 1988 p. 17)

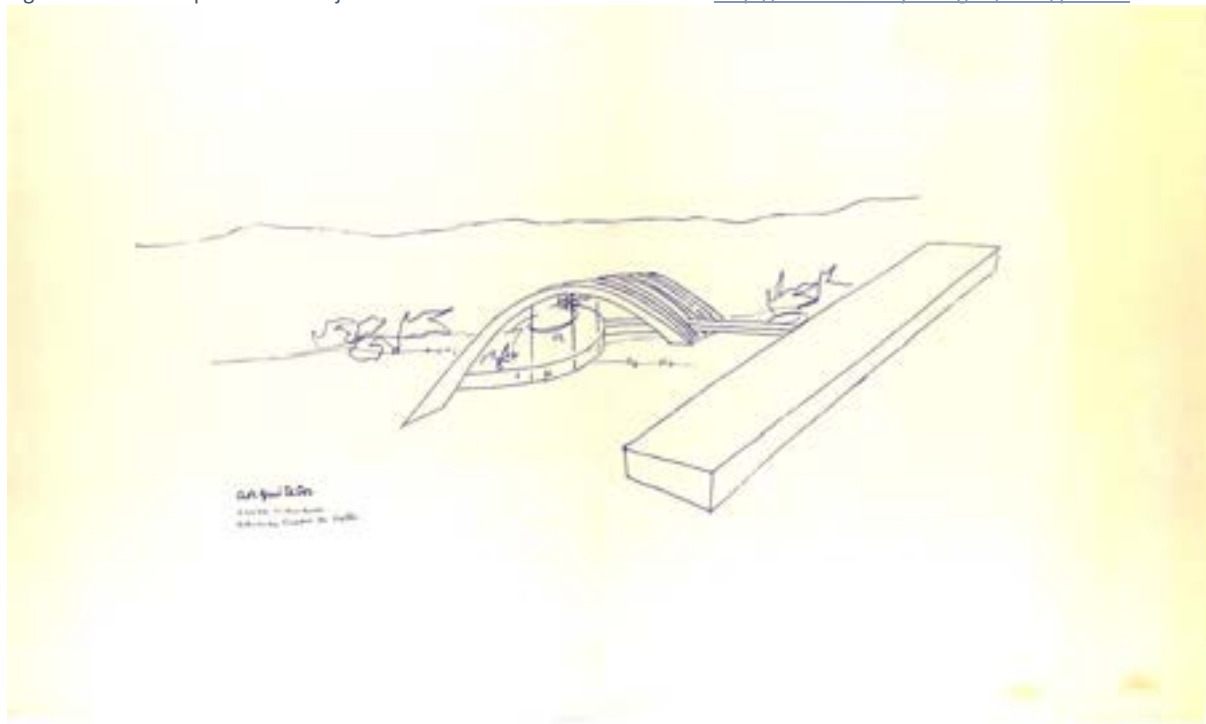
Apesar dos esforços, a proposta não obteve êxito.

³⁴ Versão nossa para:

Rubinstein was a polyglot raconteur and indefatigable bon vivant who lived to perform.

4.7.2. Ano de 1993 – O Anexo da Bienal

Figura 4-295 – Perspectiva do conjunto com o nome dos autores. Fonte: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro084>



Passados quatro anos, o arquiteto foi convidado pela fundação Bienal para arquitetar um edifício anexo ao Pavilhão Ciccillo Matarazzo, novamente com a colaboração de Eduardo Kneese de Mello.

A apresentação oficial estava marcada para o dia 8 de agosto de 1993, na abertura da II Bienal Internacional de Arquitetura, mas, uma prévia, reservada para artistas, intelectuais e jornalistas foi agendada para 28 de julho, no escritório do arquiteto em Copacabana. No dia da preliminar, Oscar Niemeyer disse que recebera a solicitação do projeto cerca de um mês antes e que a intenção era concluí-lo em um ano.

“Vamos transformá-lo num centro cultural como o Georges Pompidou em Paris, com capacidade para inúmeras solenidades ao mesmo tempo”, disse o arquiteto. [...] Com quase 25 mil metros quadrados, a ampliação permitirá ao centro abrigar grandes exposições, o que não era possível anteriormente, segundo Edemar Cid Ferreira, Presidente da Fundação Bienal de São Paulo. (O Estado de S.Paulo, 1993)

Mais uma vez, Oscar Niemeyer elegeu o arrojado estrutural como elemento mais significativo do novo prédio. Interpreta-se que a ideia era fazer o prédio flutuar, e não tocar o solo, dada a impossibilidade, o autor recorreu aos arcos e tirantes. Simplificadamente, a proposta se resume à um feixe de arcos, nos quais penduram-se três lajes, dois pavimentos. O térreo é completamente livre, salvo a tradicional rampa em ferradura. A conexão com o prédio principal é feita por uma passarela que igualmente não encosta no terreno, exceto pela rampa helicoidal.

Esse feixe de arcos já havia sido proposto pelo autor em 1961, quando planejou o centro esportivo de Brasília, não construído. Na capital federal, o ponto principal do projeto consistia em concentrar as arquibancadas em um único lado do espaço esportivo, assim, seria mais fácil proteger os espectadores e a maior parte do campo, reduzindo a projeção horizontal da cobertura, quando comparada à opção de público por todos os lados do campo. O estádio não estaria restrito aos esportes, pensou-se também em eventos cívicos e culturais, portanto, foram projetadas instalações necessárias aos demais usos.

Nesse projeto evitou-se a solução de arquibancada circular — difícil de proteger (desenho 1), localizando-se por isso o público apenas num lado do campo (desenho 2). A cobertura foi prevista por meio de grandes arcos que, nascendo atrás da arquibancada, cobrem a área esportiva, para se juntarem depois da área no eixo transversal da composição (desenho 3). A solução adotada permitiu estudar a utilização do estádio para grandes espetáculos de música e de teatro, pois a disposição da arquibancada e a própria cobertura, os sugeriram. Isso, levou o arquiteto a projetar na parte oposta à arquibancada, um enorme palco e debaixo dêste os camarins (desenho 4). Além dessas utilizações, o estádio possibilita a realização de paradas cívicas, juvenis ou olímpicas em seu interior. (NIEMEYER, 1961 p. 7)

Figura 4-296 – Croquis elucidativos do centro esportivo e Brasília – Oscar Niemeyer. Fonte: (NIEMEYER, 1961 p. 8)

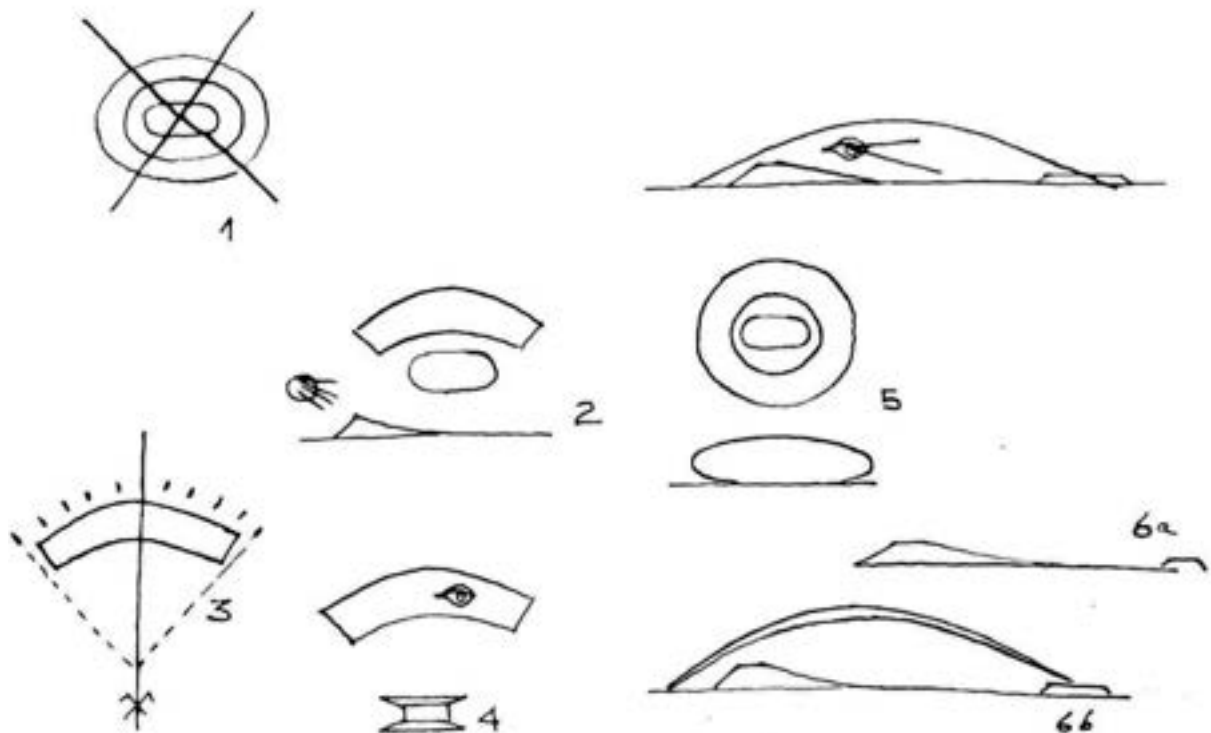
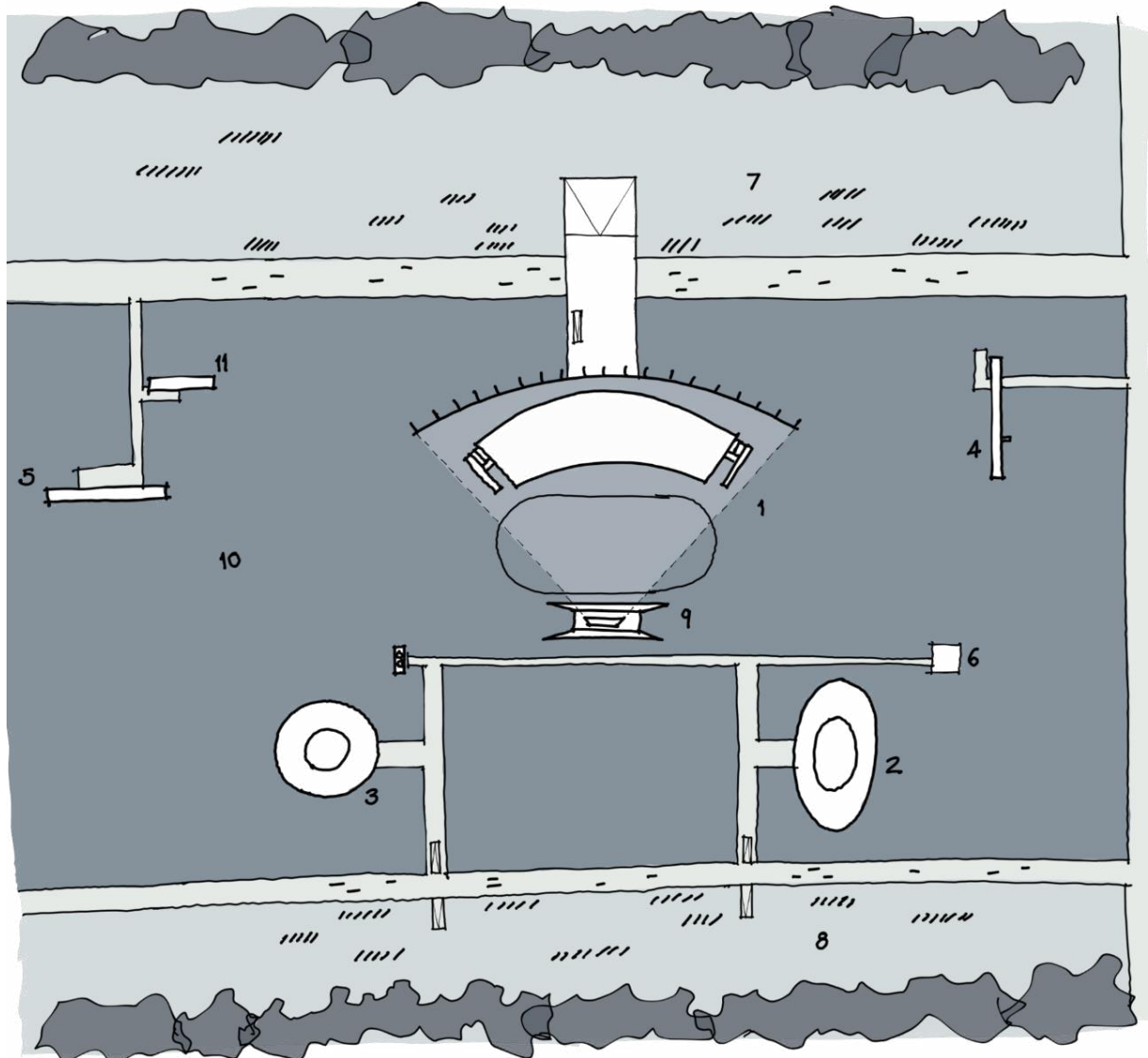


Figura 4-297 – 11 de agosto de 1961, Oscar Niemeyer observa a maquete do projeto sob o sol. Fonte: <https://www.gazeta-dopovo.com.br/haus/arquitetura/escritorio-de-oscar-niemeyer-esta-sob-nova-direcao/>



De maneira semelhante ao anexo da bienal, havia uma abertura de um acesso no lado maior da concha de cobertura, e, de modo discordante do projeto no Ibirapuera, a passarela de acesso principal não está no lado de menor apoio da cobertura. Entretanto, a diferença mais relevante está no desenho da estrutura, enquanto em São Paulo as vigas têm seção retangular, no Distrito Federal, seriam triangulares. Ademais, em Brasília, o arco apresentado por Joaquim Cardozo não é simétrico como no projeto de 1996.

Figura 4-298 – Implantação do conjunto – desenho nosso. Fonte: Fonte: (NIEMEYER, 1961 p. 9)



1 Estádio (futebol, Atletismo etc.)
PARA 50.000 PESSOAS

2 Piscina coberta olímpica
PARA 5.000 PESSOAS

3 Ginásio coberto
PARA 5.000 PESSOAS

4 EDIFÍCIO DA ADMINISTRAÇÃO

5 EDIFÍCIO PARA ALOJAMENTO DE
DELEGAÇÕES ESTRANGEIRAS

6 RESTAURANTE

7 ESTACIONAMENTO COM 15.000 VAGAS

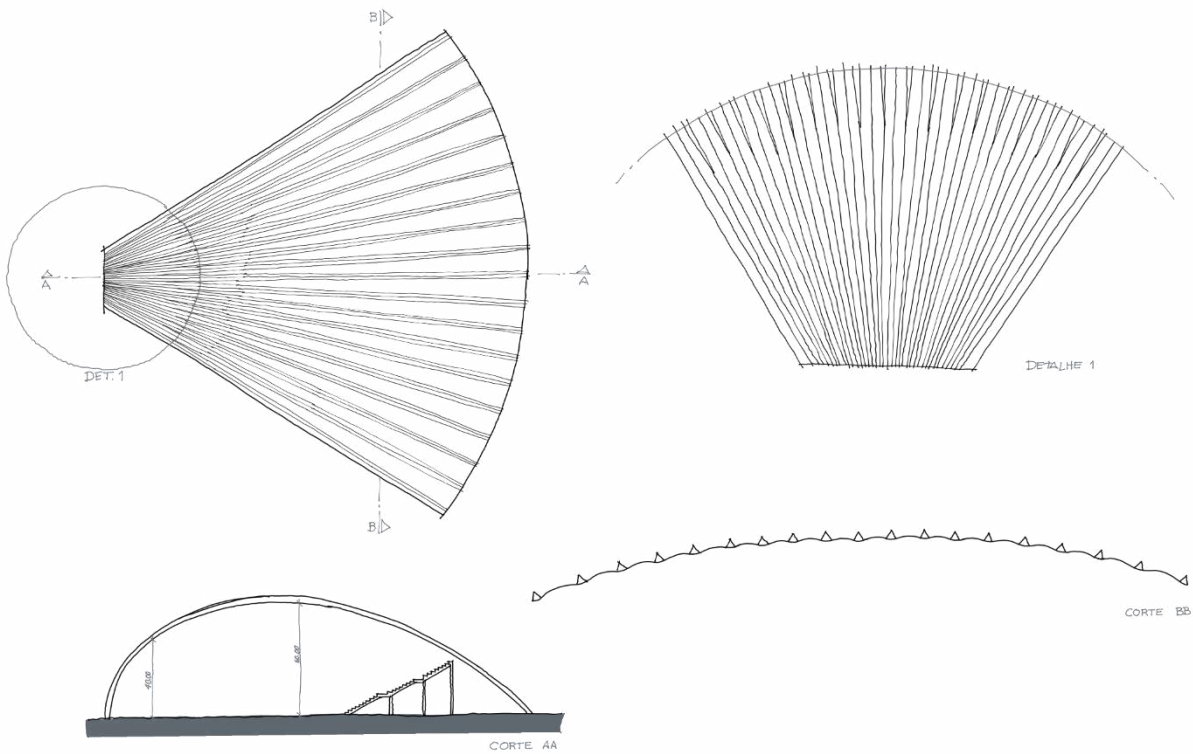
8 ESTACIONAMENTO COM 2.000 VAGAS

9 PALCO (MÚSICA E TEATRO), CAMERINS

10 JARDIM

11 ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA

Figura 4-299 – Croquis estruturais do Centro Esportivo de Brasília – desenho nosso. Fonte: (CARDOZO, 1961)



Em fevereiro de 1987, o arquiteto finalizou o estudo para o Instituto França-Lusitânia Miguel Torga em Orly, França. Na cobertura do auditório do centro educacional, voltou a desenhar uma sequência de arcos. Desta vez, incluiu apoios internos. Por fora, novamente o exoesqueleto em concreto armado lembra uma concha de molusco marinho.

Figura 4-300 – Croqui do auditório do Instituto França-Lusitânia Miguel Torga. Fonte: FON <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro383>

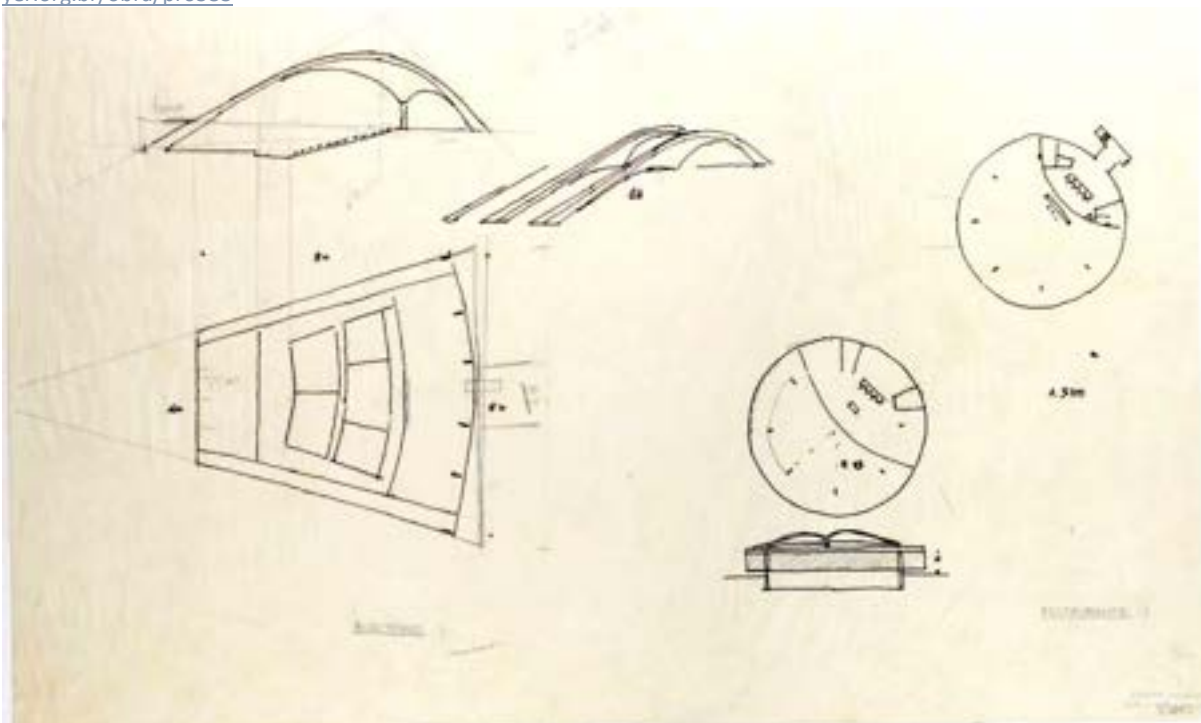
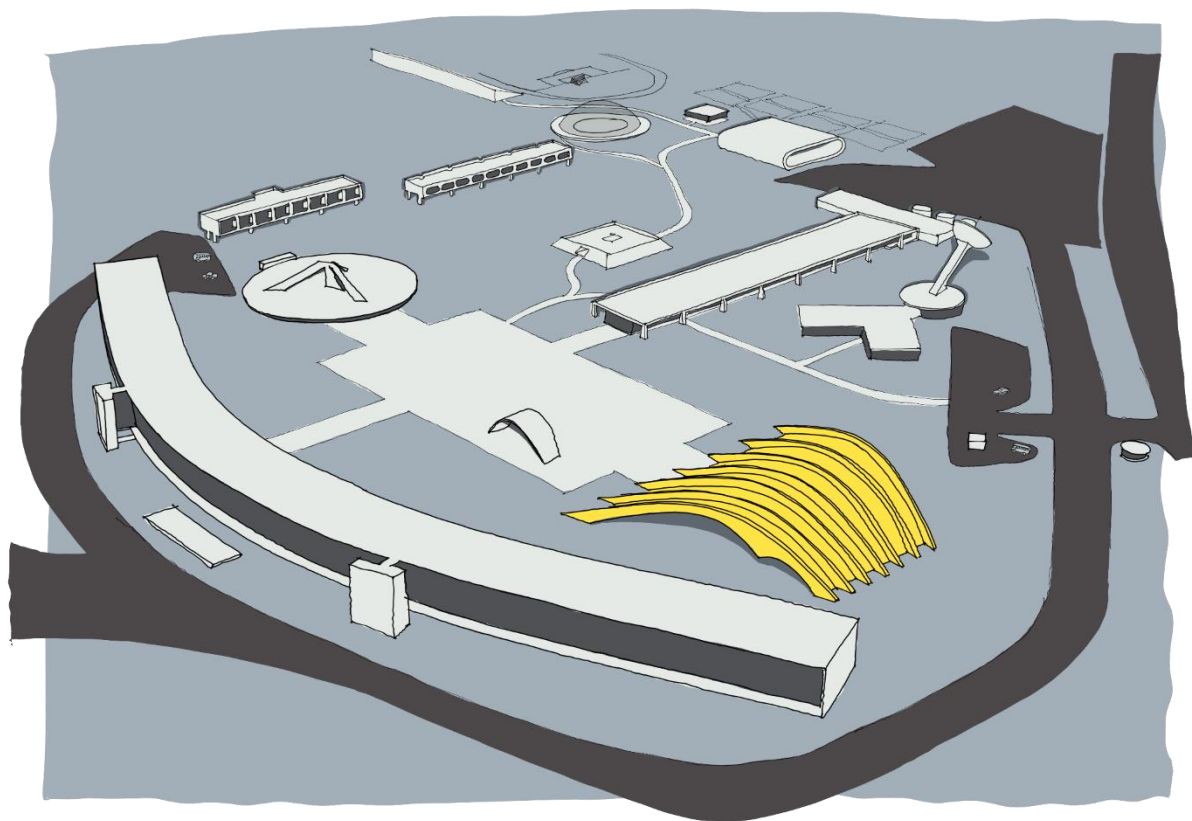


Figura 4-301 – Perspectiva do conjunto, Instituto França-Lusitânia Miguel Torga, auditório em destaque – desenho nosso.
 Fonte: acervo Gilberto Antunes



Ainda no início dos anos 1990, Oscar Niemeyer criou outro projeto no qual recorreu ao sistema estrutural de laje arqueada, sustentada por arcos em concreto armado. No dia 1 de fevereiro de 1991, Luiza Erundina, então prefeita da capital paulista, cortou a fita de inauguração do sambódromo de São Paulo. Apesar da solenidade, o conjunto foi entregue à população com desenho diferente daquele almejado pelo arquiteto. A primeira proposta previa uma duas coberturas em vidro, tanto para as arquibancadas como para a dupla de círculos ao fundo, de uso não identificado. O auge do espetáculo arquitetônico estaria na cobertura da arquibancada principal, uma cúpula em aço e vidro. Conjectura-se que a calota teria um tratamento acústico extremamente apurado, caso contrário a reverberação gerada pelas superfícies, no momento do desfile da bateria, seria insuportável para os ouvidos da plateia. A segunda versão também carecia de cuidados com o som, uma vez que a casca em concreto armado também é um material que pode causar o eco.

A proteção em concreto e armado estaria sobre a arquibancada principal, mais uma vez o arquiteto recorreu ao exoesqueleto arqueado para suportar a delgada casca. Seguindo o mesmo padrão já apresentado, de um lado o conjunto de arcos tem seus elementos mais próximos entre si, enquanto no lado oposto, um pouco mais afastados entre si. Os arcos teriam trinta e cinco metros de altura e vão de cento e vinte metros. A proposta ainda considerava mais três arcos independentes sobre a pista, a qual terminava diante de uma escultura, uma bandeira brasileira estilizada.

Figura 4-302 – Sambódromo de São Paulo, primeira versão – desenho nosso. Fonte: acervo Gilberto Antunes.

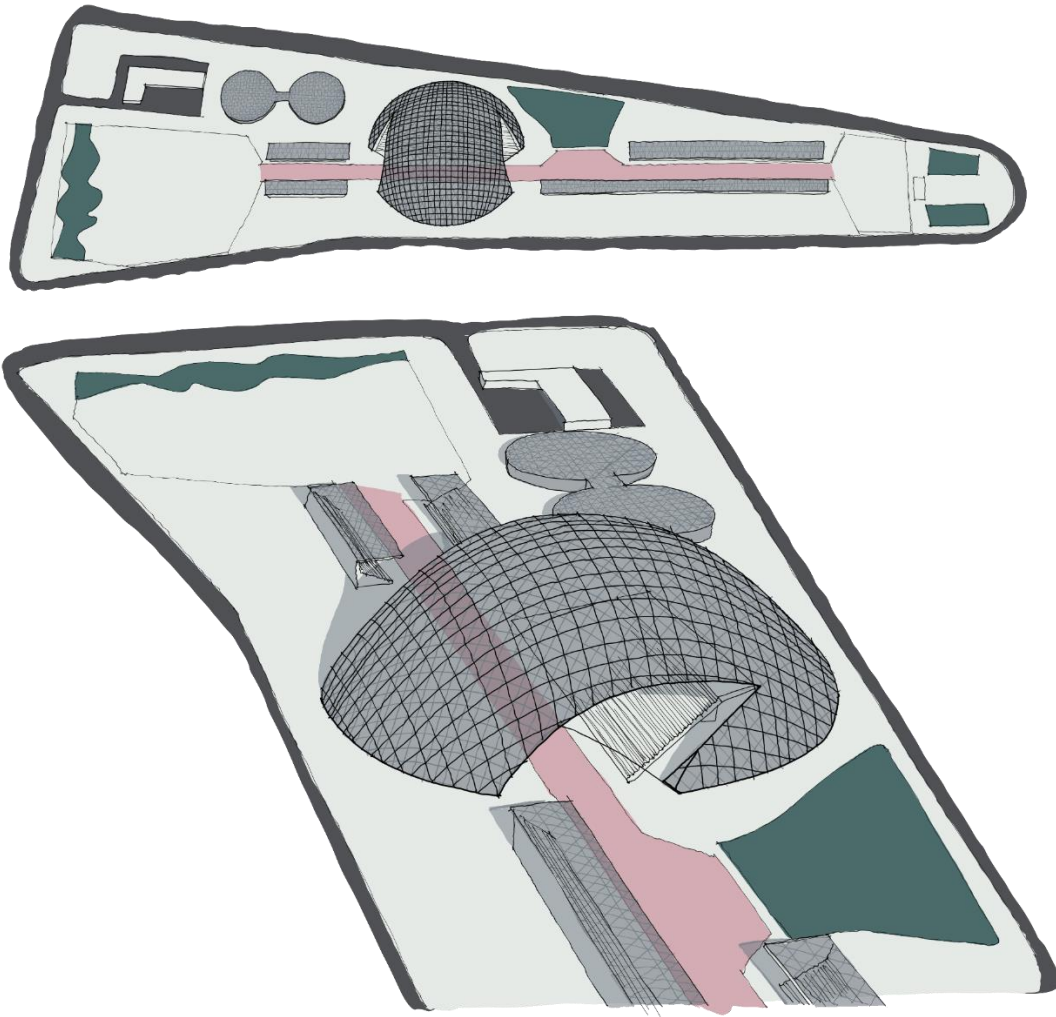


Figura 4-303 – Sambódromo de São Paulo, segunda versão – desenho nosso. Fonte: acervo Gilberto Antunes

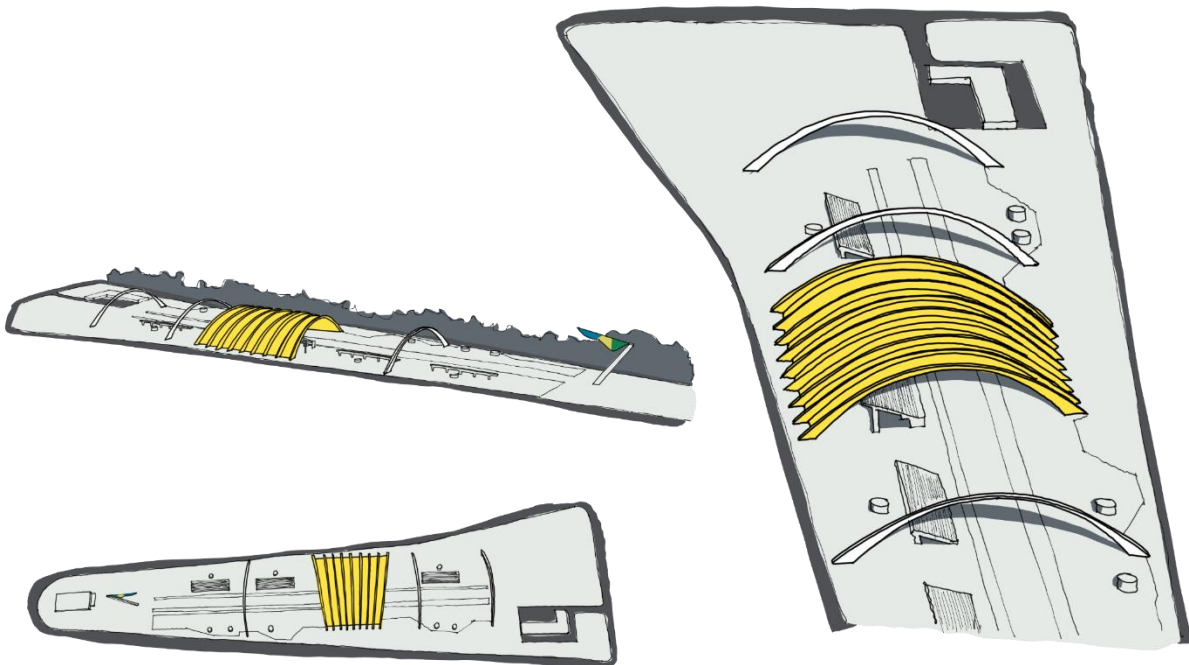


Figura 4-304 – Planta do sambódromo de São Paulo. Fonte: FON <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro325>

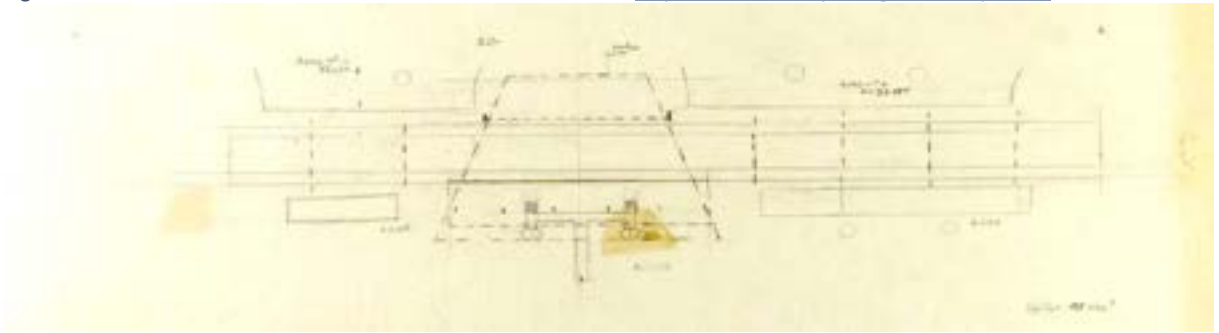


Figura 4-305 – Corte do sambódromo de São Paulo. Fonte: FON <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro325>

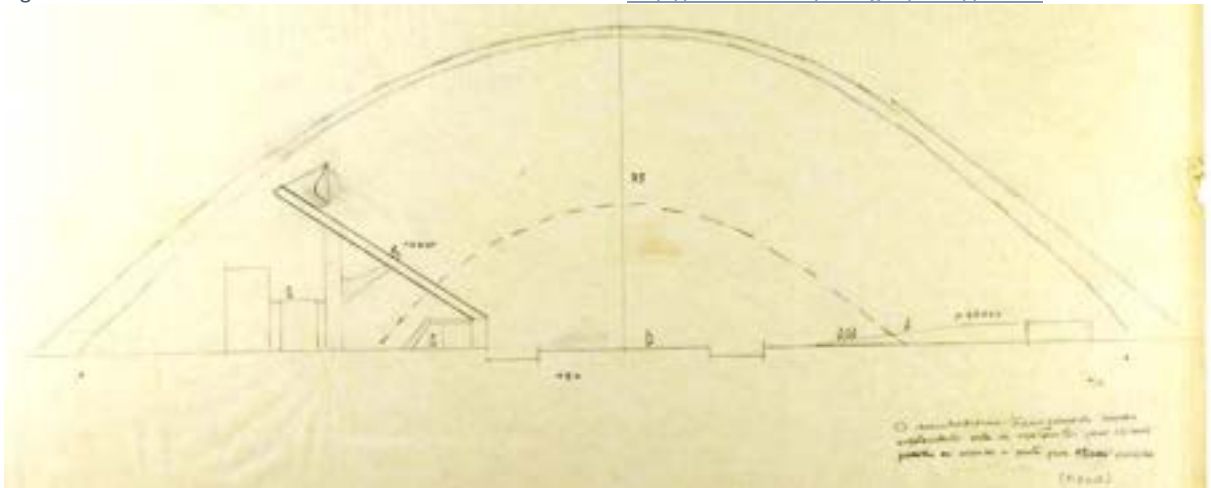
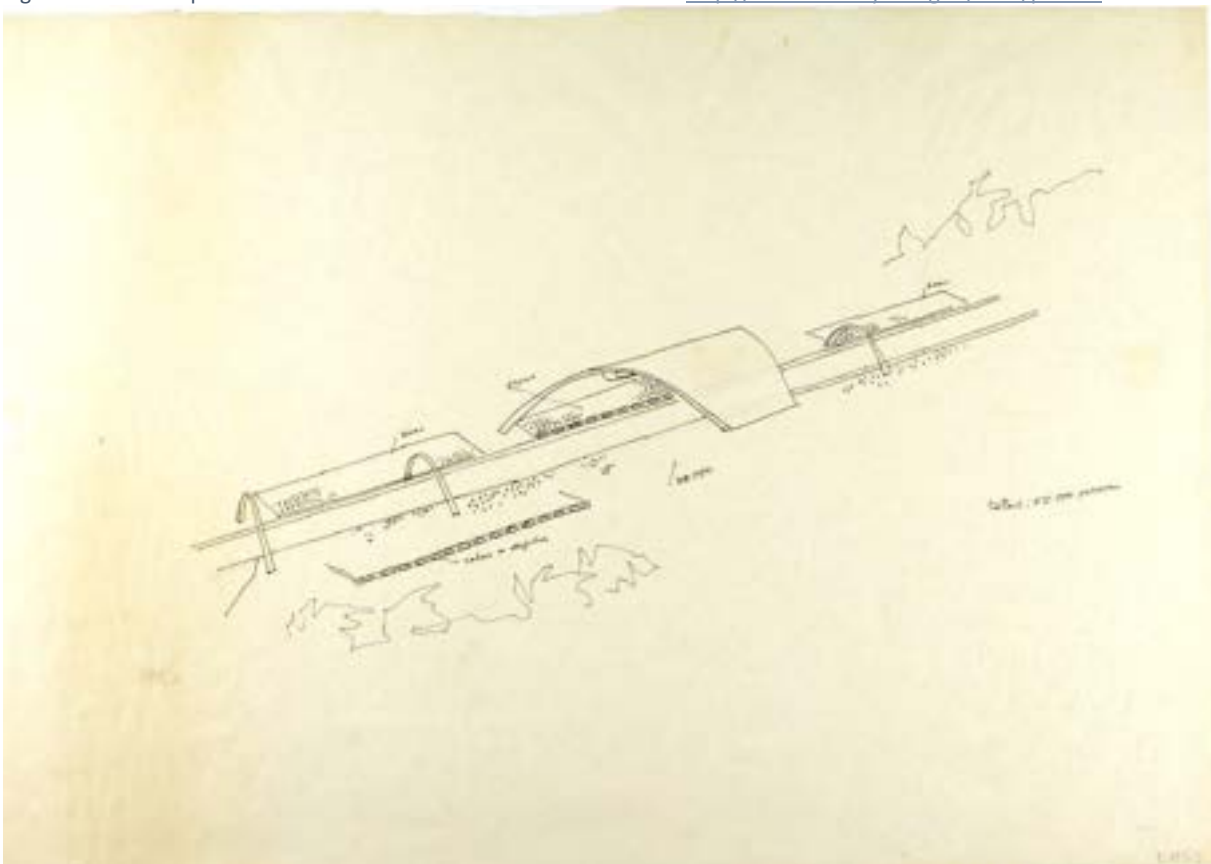


Figura 4-306 – Perspectiva do sambódromo de São Paulo. Fonte: FON <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro325>



A Fundação Oscar Niemeyer possui em seu acervo um número próximo de quarenta pranchas do anexo para a Bienal, tamanha variedade de registros, oferece um panorama a respeito do desenvolvimento do estudo preliminar. É notória a evolução do projeto, cada desenho é uma nova camada de ajustes, não é possível precisar qual é o primeiro, mas conclui-se com facilidade quais são os últimos, por causa do desenho mais apurado. Também não há como definir seus agrupamentos, ou seja, a conexão exata entre os desenhos. Isto é, a relação certa de plantas, cortes e perspectivas. Assim optou-se por descrevê-los por grupos, primeiro as perspectivas externas, depois as internas seguidas dos cortes e as plantas, sem tentar associá-los entre si.

Figura 4-307 – Croqui anexo da Bienal. (04 e 05) Fonte: FON <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro084>



O primeiro desenho aqui apresentado, representa uma casca com nervuras internas, um único pavimento e a passarela até o prédio da Bienal. Uma versão diferente, ou só um desenho inacabado? No verso da mesma folha, o projeto com suas feições mais desenvolvidas. Nervuras por dentro e por fora, tirantes e segundo pavimento.

O montante de folhas de trabalho indica que foram investidas diversas horas no desenvolvimento da ideia inicial do projeto, refutando qualquer interpretação de que o edifício é o resultado de um gesto artístico arbitrário, simplista ou superficial. Não há mística, ou segredo semelhante envolvido, o desenho arquitetônico é consequência de enorme esforço intelectual. A proposta do prédio surge em decorrência de um processo de trabalho que consiste na proposição de uma ideia e em seu refinamento.

Este projeto demonstra que um conceito arquitetônico, no caso um edifício pendurado em arcos estruturais, pode ter infinitos resultados formais. Entretanto, para o autor da proposta, somente uma é satisfatória. A seguir, serão exibidas algumas, das possíveis variações, apresentadas e analisadas pelo arquiteto, durante seu processo de projeto.

As múltiplas representações concentram-se principalmente nos arcos estruturais. Da direita para esquerda, ora o feixe começa com seus elementos mais juntos, ora mais afastados. A seção

transversal também se altera, de constante à variável. Quando começa baixa, onde os arcos estão próximos, para terminar com grandes dimensões, no trecho em que os arcos se ficam distantes entre si.

Figura 4-308 – Mosaico com diversas folhas: croquis de estudo em perspectiva. Fonte: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro084>

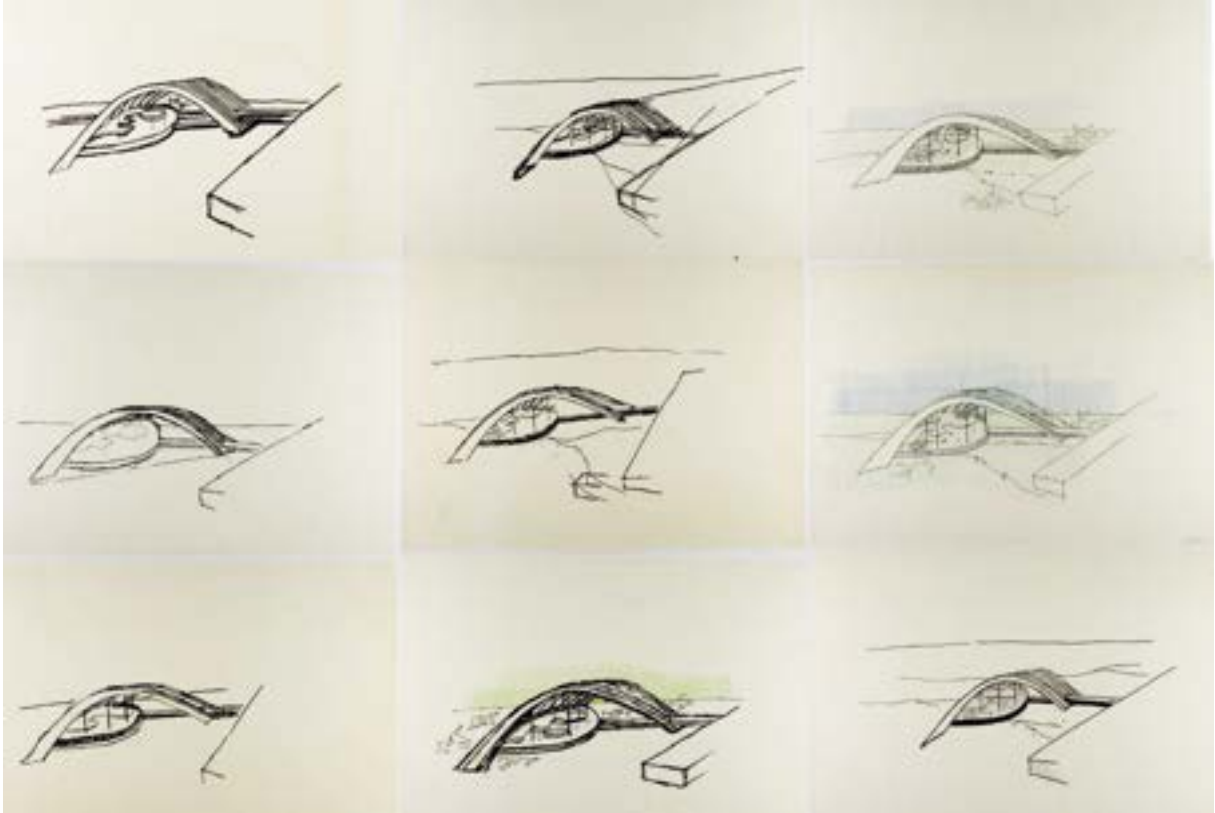


Figura 4-309 – Croqui de estudo, a quantidade de arcos ainda aparece indefinida. O pequeno corte representa uma rampa conectando os prédios. (24) Fonte: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro084>

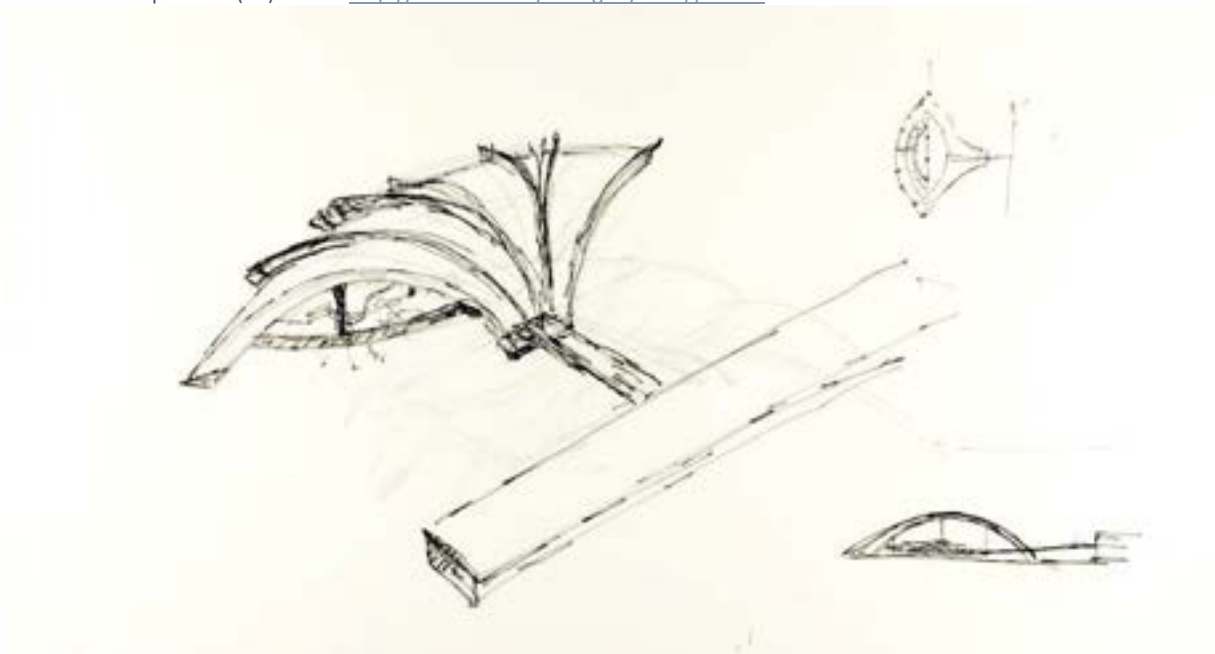
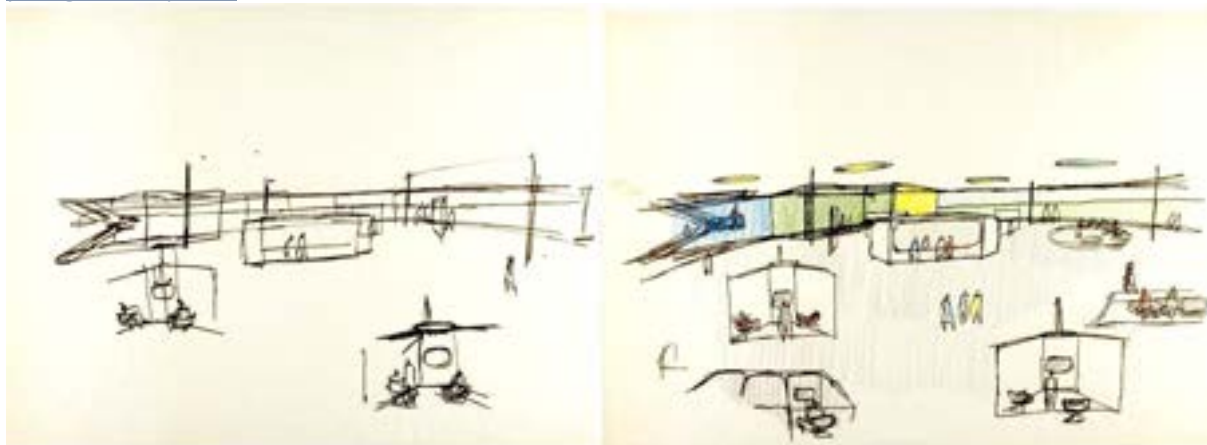


Figura 4-310 – Perspectivas internas, áreas de convívio e exposições (18/20) Fonte: FON <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro084>



As perspectivas internas são divididas em dois grupos, um que representa somente os espaços de convivência e móveis de exposições com monitores de vídeos, sem deixar de representar os tirantes e outro conjunto, desenhos que simbolizam uma mirada sobre o pavimento mais alto em direção ao prédio principal.

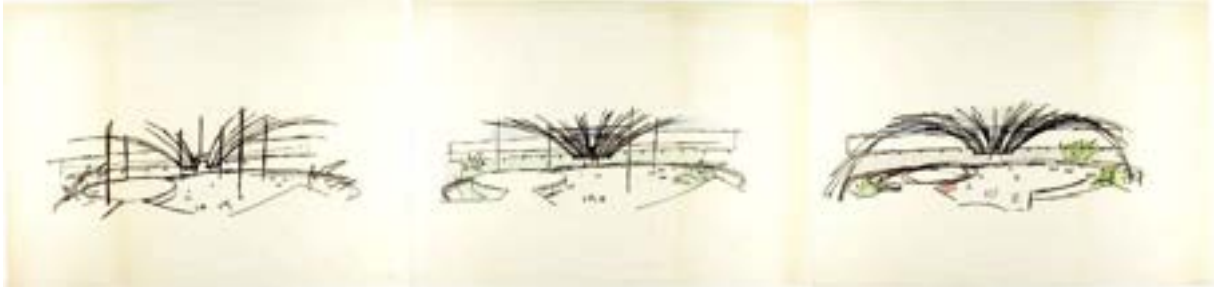
Figura 4-311 – Vista em direção ao prédio da Bienal (19) Fonte: FON <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro084>



Esta segunda parte é composta por quatro folhas, que sugerem uma ansiedade do autor em solucionar a intersecção dos arcos com a passarela, ao mesmo tempo em que contempla o espaço arquitetural imaginado. Em uma delas, um arco axial finaliza-se em linha horizontal, seria uma viga de transição?

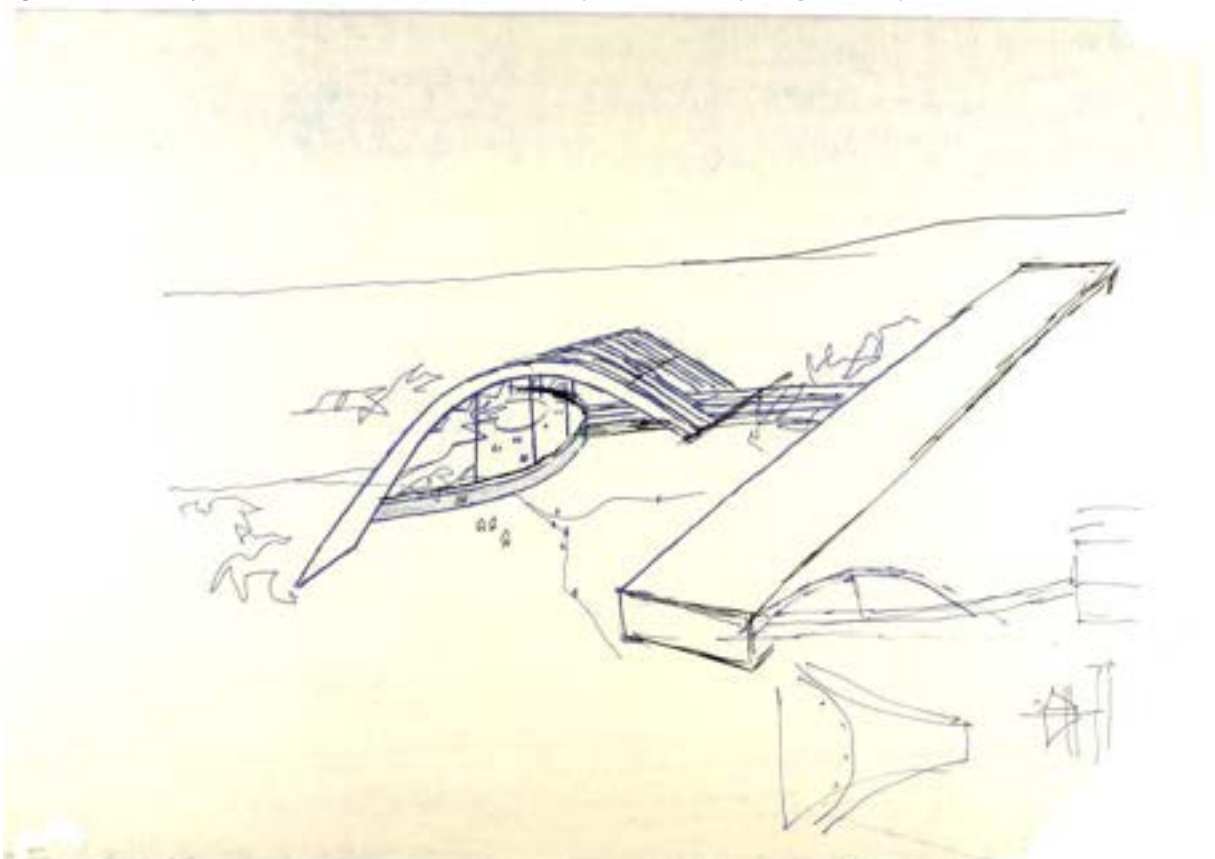
Na outra, a largura da passarela é delimitada por uma dupla de arcos. O mesmo desenho e o seguinte, mostram que a casca de cobertura não tocaria o solo, permitindo a visão do céu por entre o feixe estrutural.

Figura 4-312 – Perspectivas internas (21,22,23) Fonte: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro084>



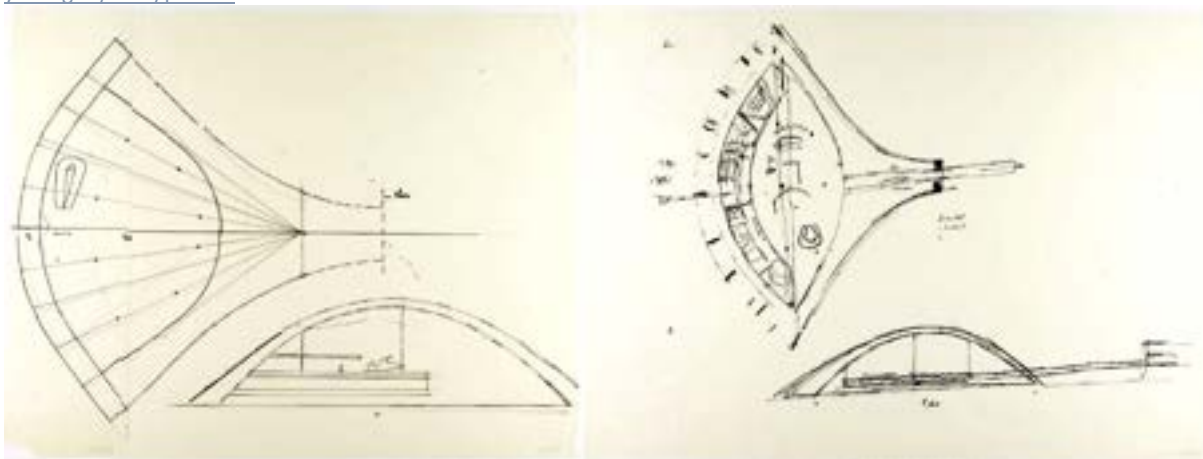
A próxima figura contém mais uma das folhas do estudo. Esse papel, uma cópia heliográfica, informa a solução encontrada para estabelecer a sequência de arcos em harmonia com a passarela de conexão entre os prédios. Nota-se sobre os desenhos, tingidos no azul tradicional do sistema de cópias utilizado, o desenlace da questão rabiscado em preto, uma linha na base dos arcos e outra logo acima da intersecção das estruturas, representando o próximo passo do projeto que será a criação de um gigantesco bloco de transição.

Figura 4-313 – Perspectiva dos edifícios (35) Fonte: FON <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro084>



As várias plantas, também, enfatizam o esforço do arquiteto para o progresso do trabalho, são testes de possibilidades. Os pavimentos, ou aparecem como dois arcos que se cruzam, formando um contorno que se aproxima do desenho de um olho humano, ou têm o perímetro formado por um arco maior à esquerda, ligado à um menor, à direita, por segmentos de retas.

Figura 4-314 – Variações da forma das plantas dos pavimentos (29, 02) Fonte: FON <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro084>



Igualmente, a silhueta da estrutura principal gerou opções a serem avaliadas, uma alternativa tinha a projeção no plano horizontal representada como segmentos de retas, cujo prolongamento as fazem se encontrar no eixo longitudinal da passarela. A variação aproximada entre cada linha é de dez graus, portanto os nove arcos resultam numa projeção plana com oitenta graus entre suas linhas mais externas. A outra proposição foi desenhada com projeção horizontal curva, chega até a lembrar a concha de um molusco. Diferentemente do episódio em Long Island, protagonizado por Le Corbusier (LE CORBUSIER, *apud* (QUEIROZ, 2007 p. 315), não há referência direta ao animal. A quantidade de suportes alterou-se em meio ao processo, existiram alternativas com nove e onze arcos.

Figura 4-315 – Variações da projeção horizontal plana dos arcos (28 30) Fonte: FON <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro084>

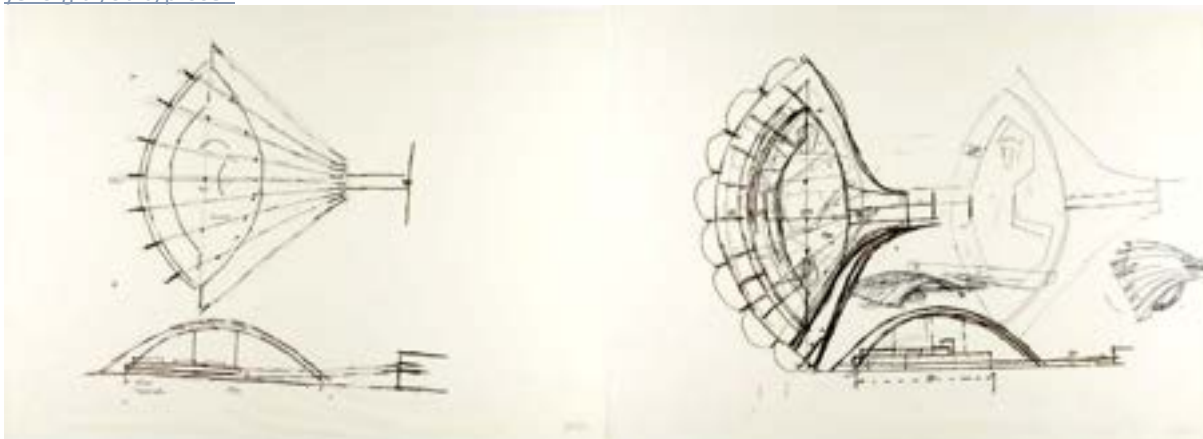
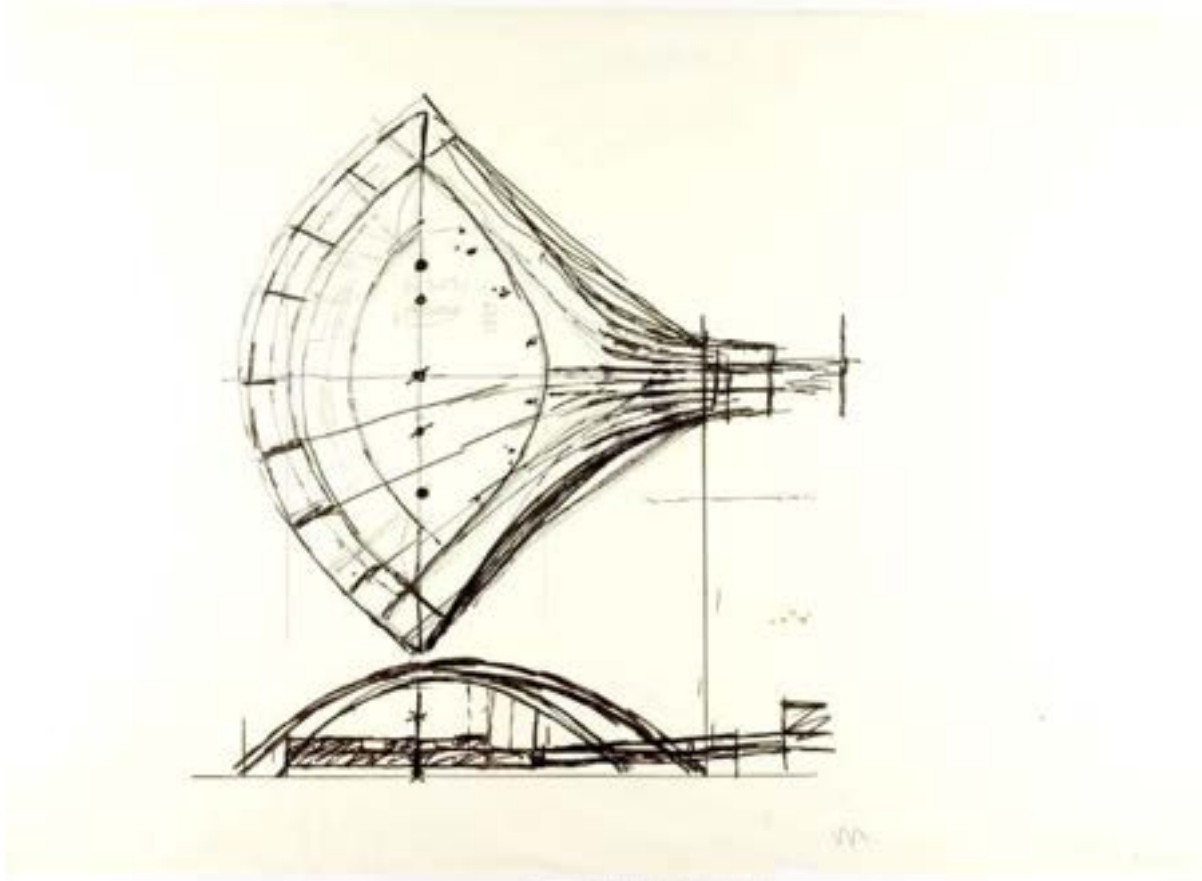


Figura 4-316 – Concha de molusco – Desenho nosso.



Figura 4-317 – Dimensão dos arcos em corte. 26 Fonte: FON <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro084>



A leitura dos diferentes desenhos realça que a diversidade de cenários não se restringe somente ao formato do prédio, pois no processo de projeto encontra-se também a variável da dimensão que traz consigo a da proporção. Os cortes declaram que, longitudinalmente, o vão livre vencido foi de incríveis cento e quarenta metros, cento e quinze metros, sendo finalizado com oitenta metros. No sentido transversal, há notas de cem, cento e vinte e cento e quarenta metros. A largura final não está grafada, mas aparenta ser entre setenta e oitenta metros.

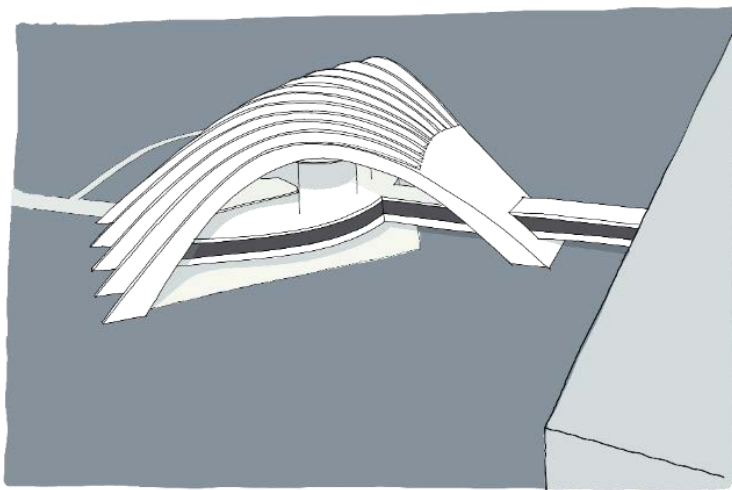
O subsolo da edificação teria o mesmo perímetro do primeiro pavimento e seria ocupado, em sua maior porção, por um auditório para duas mil pessoas, o ambiente foi estudado em algumas posições distintas até satisfazer o arquiteto.

O acervo do maquetista possui uma cópia heliográfica da versão definitiva, é a prancha do térreo. Esta folha tem anotações de Gilberto Antunes e de Oscar Niemeyer, notas como o perímetro do segundo pavimento, uma escala humana em corte, os sulcos entre os arcos em planta e a dimensão do bloco de transição que teria a espessura de quatro arcos em cada lado da passarela, limitando a largura desta a de três arcos.

Figura 4-318 – Possíveis posições para o auditório do subsolo. (32/33) Fonte: FON <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro084>



Figura 4-319 – Projeto definitivo – desenho nosso. Fonte: Acervo de Gilberto Antunes



Há uma prancha que exhibe dois pavimentos da solução do projeto, o térreo com indicação do acesso principal e o auditório do subsolo, desenhado de maneira espelhada, provavelmente o arquiteto dobrou a folha para riscar o perímetro e depois concluiu a representação gráfica.

A mesma folha contém também a apresentação da implantação do conjunto. Intitulado como situação, Oscar Niemeyer desenhóu os prédios existentes, a marquise, o edifício projetado e com uma representação tracejada uma ligação da Oca a um polígono que se refere ao teatro tão ansiado pelo arquiteto. Neste risco, o auditório está diferente da proposição daquele período, a parte mais larga volta-se para o edifício em forma de cúpula, oposto do que fora imaginado para a fundação em homenagem ao pianista.

Figura 4-320 – Prancha térreo, subsolo e situação (41) Fonte: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro084>

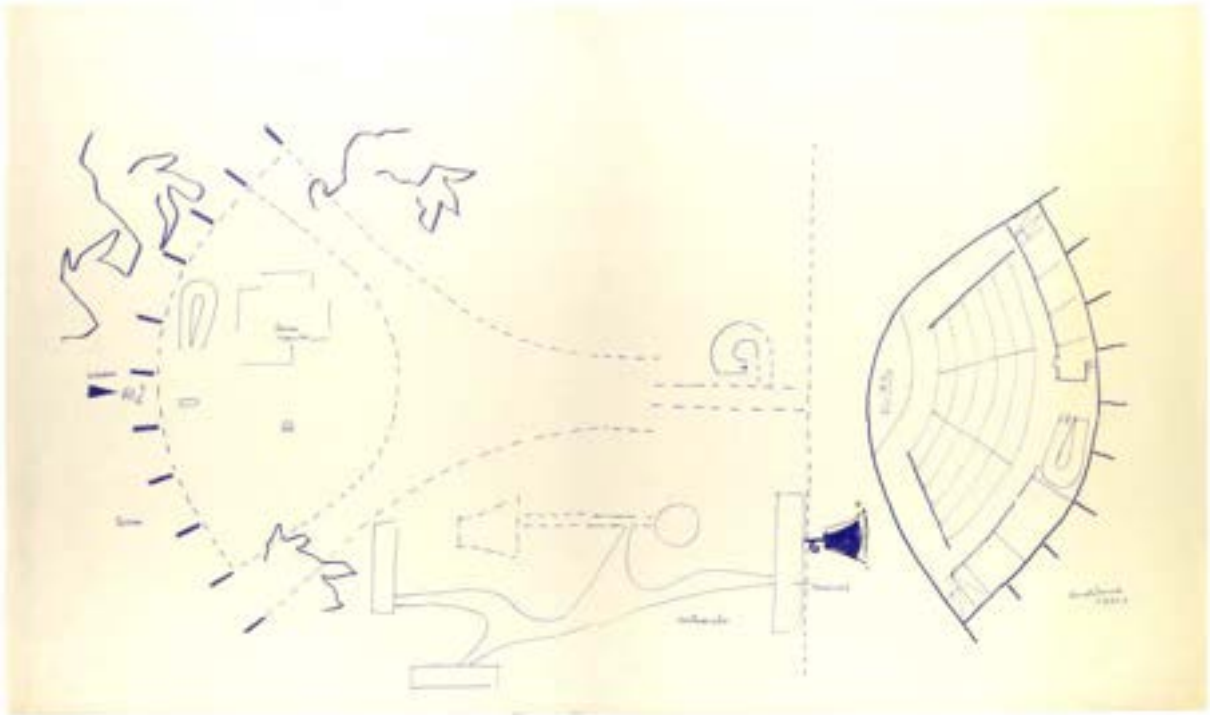


Figura 4-321 – Prancha primeiro pavimento (40) Fonte: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro084>

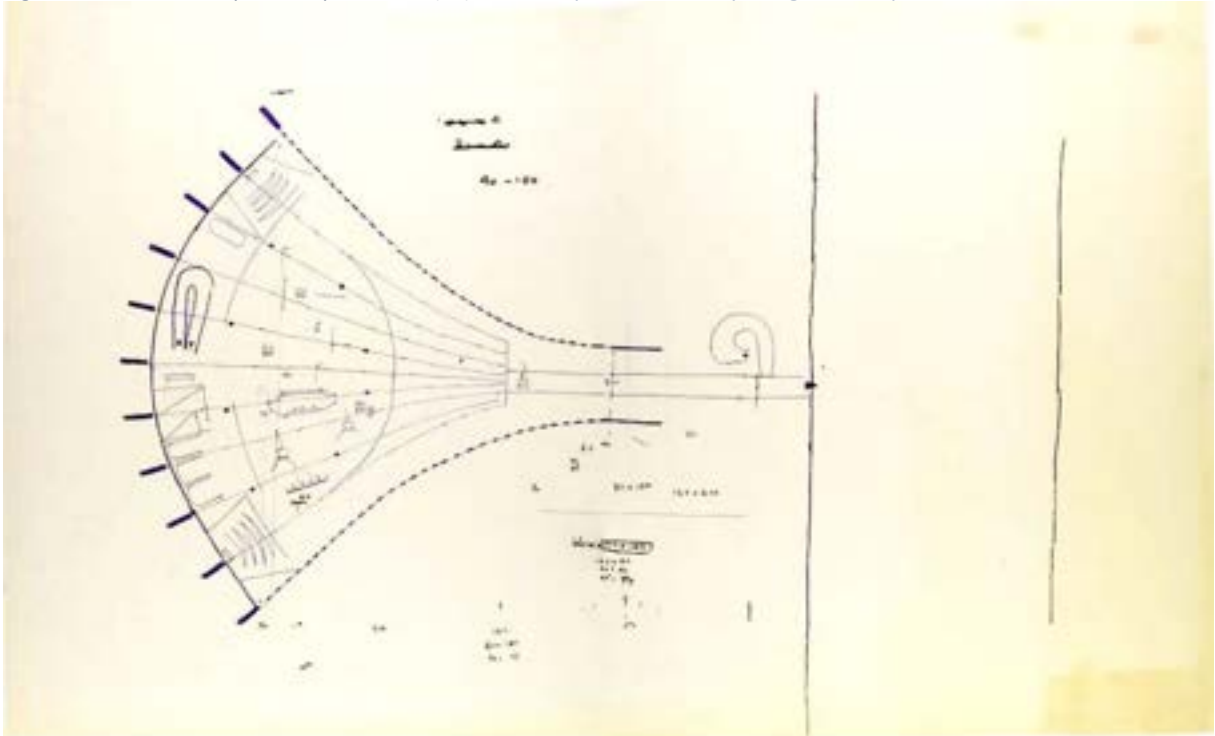
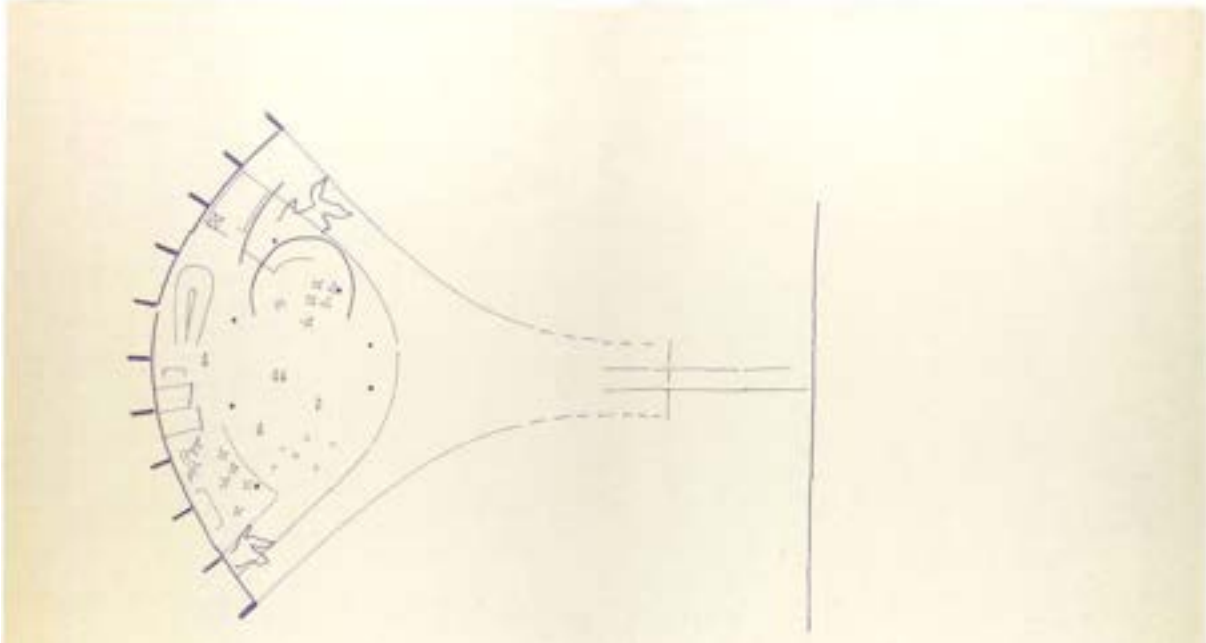


Figura 4-322 – Prancha pavimento superior (42) Fonte: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro084>



O anexo para o edifício da Bienal mostra similaridades com o teatro Arthur Rubinstein, projetado cinco anos antes. A mais evidente é o exoesqueleto no sistema de cobertura, no primeiro, uma penca de onze arcos, no segundo um maço de sete vigas. Ambos partem de uma transição estrutural e exibem perfis curvados para vencer vãos enormes. Em planta, os dois mostram a estrutura axial com projeção plana reta, enquanto as demais curvam-se mais e mais, na medida em que se afastam do eixo central.

Figura 4-323 – Perspectiva do anexo da Bienal – Desenho nosso.

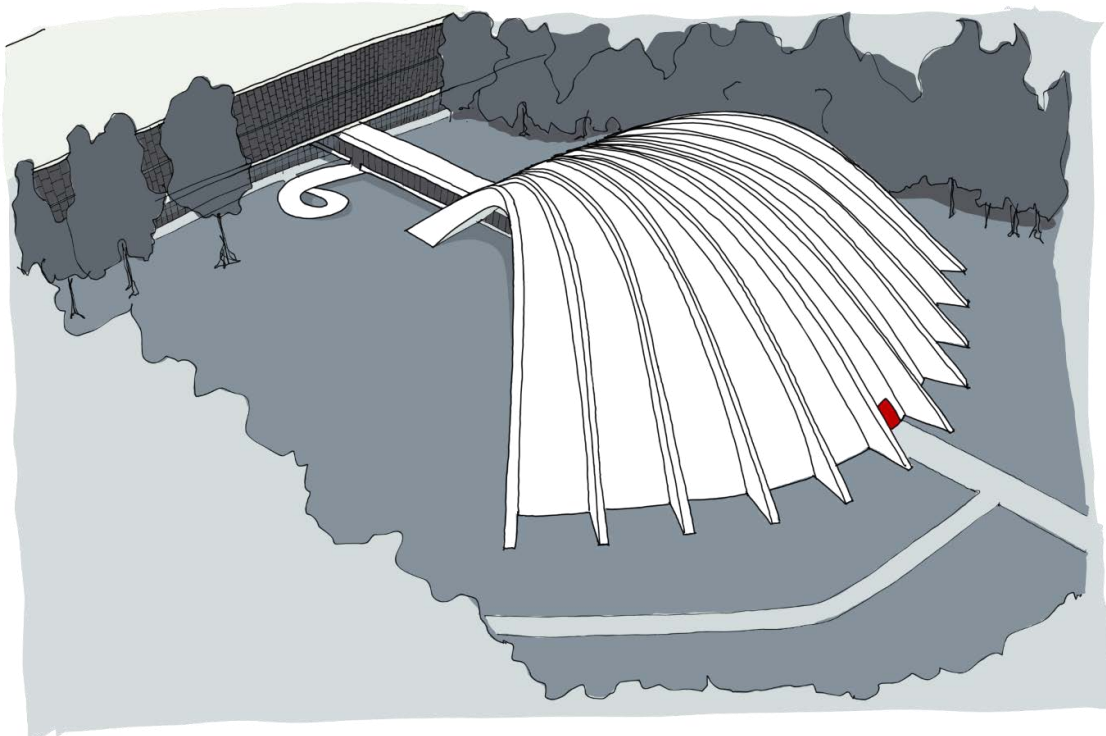


Figura 4-324 – Perspectiva do anexo da Bienal – Desenho nosso.

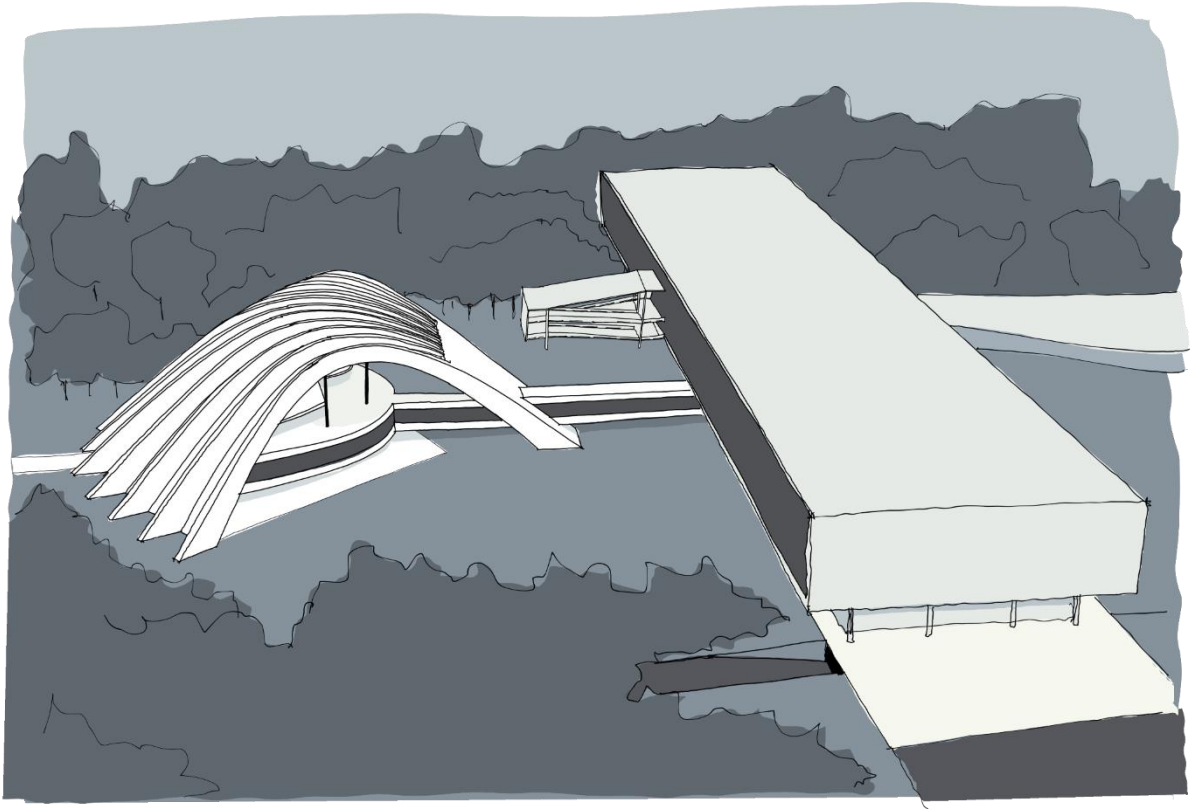
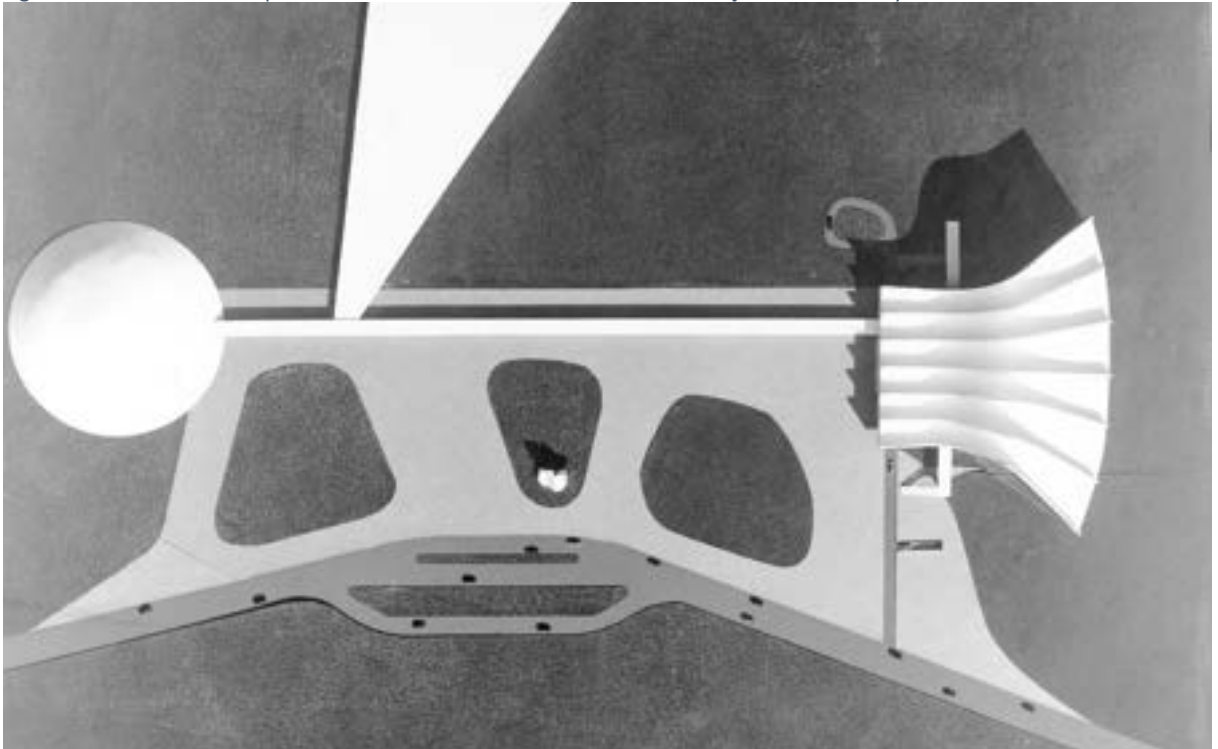


Figura 4-325 – Foto da maquete do Teatro Rubinstein. Fonte: Acevo Fundação Oscar Niemeyer.



4.7.3. Ano de 1996 – O plano diretor

Na quarta-feira, 24 de julho de 1996, o Diário Oficial do Município de São Paulo trouxe um suplemento contendo em sua capa um croqui com o seguinte título: “Plano diretor para o parque Ibirapuera elaborado pelo arquiteto Oscar Niemeyer – 1996”

Figura 4-326 – Capa do suplemento do Diário Oficial do Município de São Paulo, 24 de julho de 1996. Fonte: <http://www.docidadesp.imprensaoficial.com.br/NavegaEdicao.aspx?ClipId=ETP046B02VO5Ke8SSJ3QAR45MR>



O arquiteto introduz o texto afirmando a relevância do parque e seus edifícios para o contexto paulistano. “A maior e mais bela área verde do centro da cidade. [...] O importante é o parque o conjunto arquitetônico nele construído” (NIEMEYER, 1996 p. 2). Segundo o autor, o propósito dos prédios era o de abrigar programas relativos às artes, mas desvirtuado, até aquela data, apenas o bloco da Bienal cumpria a função. A ideia do arquiteto era transformar o conjunto de edifícios em um centro de artes.

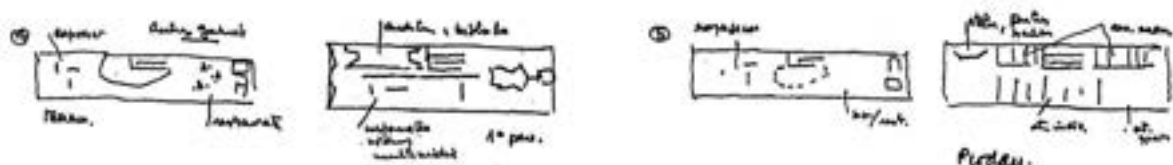
O parque do Ibirapuera surgiu para nós, quando desenhamos aquele conjunto, que se destinaria, a nosso ver, às artes plásticas, ou melhor, a um grande centro de arte. (NIEMEYER, 1996 p. 2)

Inicialmente, o autor lamenta a não construção do auditório original e a não manutenção de uma única entrada para o parque, pois, segundo ele, a marquise só é justificada, se o público adentrar pela frente do parque e se distribuir para os edifícios, abrigado pela grande cobertura, intensão desvirtuada pela criação de múltiplas entradas e bolsões de estacionamentos que desprestigiam a função da marquise de acolher quem chega no lugar. Para o arquiteto, a marquise ficou em segundo plano, sem receber a devida importância e por isso suas dimensões pareceram exageradas, sugerindo a alguns a liberdade de construir sob sua proteção.

Para reverter essa leitura, Oscar Niemeyer propõe um estacionamento para dois mil carros, no terreno do obelisco, entre a avenida Pedro Álvares Cabral e o viaduto Gal. Marcondes Salgado. As pessoas seriam direcionadas à “praça principal do Ibirapuera”, assim os “problemas desapareceriam. A marquise voltaria à escala indispensável, e o parque teria, finalmente, a entrada monumental que suas funções exigem.” (NIEMEYER, 1996 p. 2) O arquiteto enfatiza que se deve evitar usos indevidos sob a marquise, ainda que temporários, e proibir enfaticamente a construção de instalações provisórias ou permanentes em desacordo com as previsões do planejamento dele.

O plano previa a manutenção dos usos corriqueiros do prédio da Bienal, num dos pavilhões gêmeos “ficariam os locais de encontro, bibliotecas, auditórios, bares, áreas de comunicação, supridas com aparelhamento mais atualizado. (4)” (NIEMEYER, 1996 p. 3) O outro seria destinado a aulas de artes, com ateliês grandes e pequenos para pintura, escultura e gravura (5).

Figura 4-327 – Croquis 4 e 5, referentes aos pavilhões gêmeos. Fonte: (NIEMEYER, 1996 p. 3)

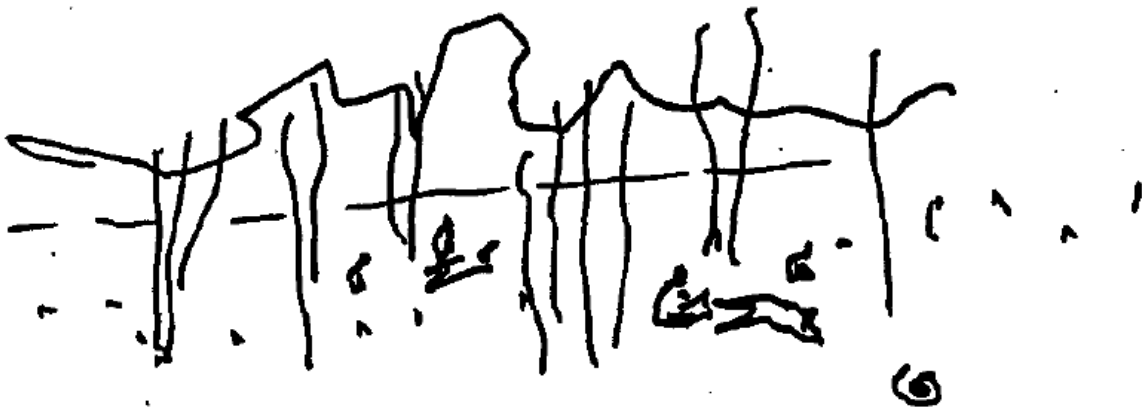


Oscar Niemeyer sugeriu também a eliminação de todas as edificações existentes nos terrenos periféricos ao parque e, conseqüentemente, a incorporação deles à área deste. A estratégia exposta

pelo arquiteto consistia no tombamento de todas as construções do perímetro, assim, segundo ele, seria cessada a valorização imobiliária delas. Com passar do tempo, os lotes poderiam ser desapropriados e suas construções demolidas.

A proposta ainda presumia a proibição de circulação de veículos pelo terreno, “apenas caminhos de saibro para pedestres”, a manutenção da vegetação existente e a introdução de mais árvores copadas, para projetar sombras nos gramados e acolher as pessoas (6). Para ampliar as áreas verdes, seriam excluídas todas as quadras esportivas, as únicas atividades admitidas seriam o footing e as bicicletas, em suas respectivas pistas.

Figura 4-328 – Croqui 6, pessoas no gramado sob as árvores. Fonte: (NIEMEYER, 1996 p. 3)

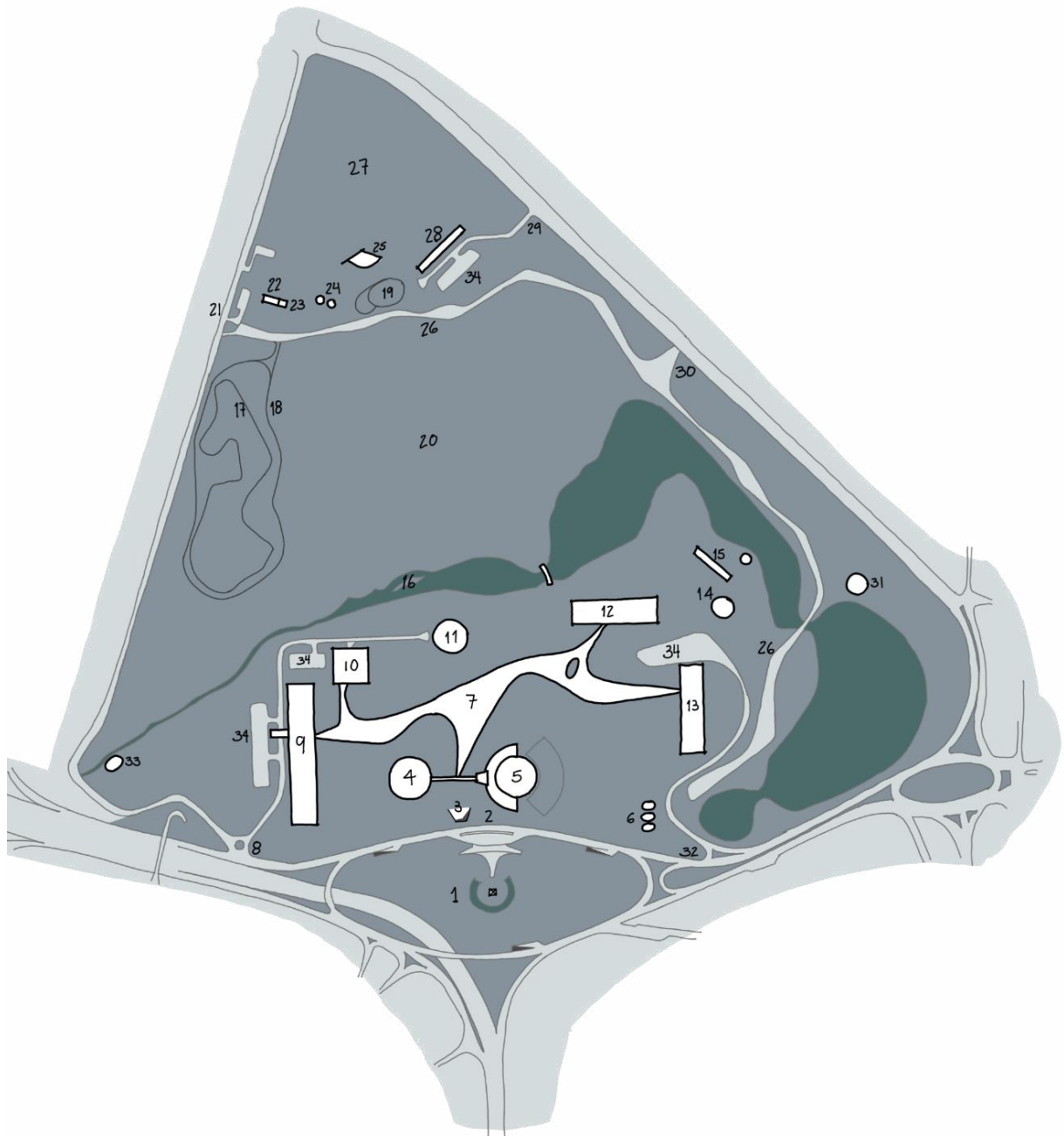


As diretrizes traçadas consideram algumas construções novas, pequenos edifícios necessários, como administração, sanitários, controles de acesso, depósitos etc. e dois grandes edifícios, o auditório, em formato de cúpula, com capacidade para 2.000 pessoas e 30.000 quando aberto para apresentações externas; e o Museu de Arte Moderna, que, desalojado da marquise, teria uma planta quadrada resultando em 3.000 m² de área. Não está explícito em texto, mas está evidente no desenho que a marquise receberia uma ampliação para alcançar o novo MAM.

O autor imaginou converter o Palácio das Artes, a Oca, para a primeira versão do projeto da década de 1950, isto é, um planetário. Entende-se que para tanto seria necessária a demolição das estruturas internas para a construção da nova arquibancada.

Quanto a cúpula localizada na entrada do Centro de Arte e, até hoje, sem utilização, proporíamos adaptá-la aos espetáculos do cosmo, que tanto sucesso vem tendo nas novas obras em Paris. É um grande anfiteatro, com a platéia na inclinação de 30 graus, exibindo os mistérios que envolvem o universo e suas estrelas. (NIEMEYER, 1996 p. 4)

Figura 4-329 – Parque Ibirapuera – Plano Diretor – Planta Geral – desenho nosso. Fonte: (NIEMEYER, 1996 p. 5)



PLANO GERAL

- | | | |
|--|--|--|
| 1 - GARAGEM SUBTERRÂNEA | 16 - ILHA | 30 - ENTRADA AV. REPÚBLICA DO LÍBANO (PEDESTRES) |
| 2 - ENTRADA PRINCIPAL | 17 - PISTA COOPER | 31 - LANCHONETE/WC |
| 3 - SAÍDA GARAGEM SUBTERRÂNEA | 18 - CICLOVIA | 32 - ENTRADA SERVIÇO CENTRO DAS ARTES (VEÍCULOS) |
| 4 - PAVILHÃO DO COSMO | 19 - CICLOVIA MIRIM | 33 - ESTAÇÃO DE TRATAMENTO DAS ÁGUAS |
| 5 - AUDITÓRIO | 20 - BOSQUE - VEGETAÇÃO | 34 - ESTACIONAMENTOS INTERNOS (SERVIÇOS) |
| 6 - SANITÁRIOS/AMBULATÓRIO | 21 - ENTRADA AV. IV CENTENÁRIO (PEDESTRES) | |
| 7 - MARQUISE | 22 - ADMINISTRAÇÃO | |
| 8 - ENTRADA DE SERVIÇO BIENAL / MAM / RESTAURANTE (VEÍCULOS) | 23 - DEPÓSITO | |
| 9 - PAVILHÃO BIENAL | 24 - SANITÁRIOS | |
| 10 - MAM | 25 - FLAMINGÁRIO | |
| 11 - RESTAURANTE | 26 - PISTA PASSEIO PEDESTRES | |
| 12 - CENTRO DAS ARTES - ATELIER | 27 - VIVEIRO MANEQUINHO LOPES | |
| 13 - CENTRO DAS ARTES - EXPOSIÇÕES | 28 - ANTIGA SERRARIA | |
| 14 - PLANETÁRIO | 29 - ENTRADA DE SERVIÇO SERRARIA / VIVEIRO | |
| 15 - PAVILHÃO ASTROFÍSICA | | |

4.7.4. Ano de 1999 – 2005

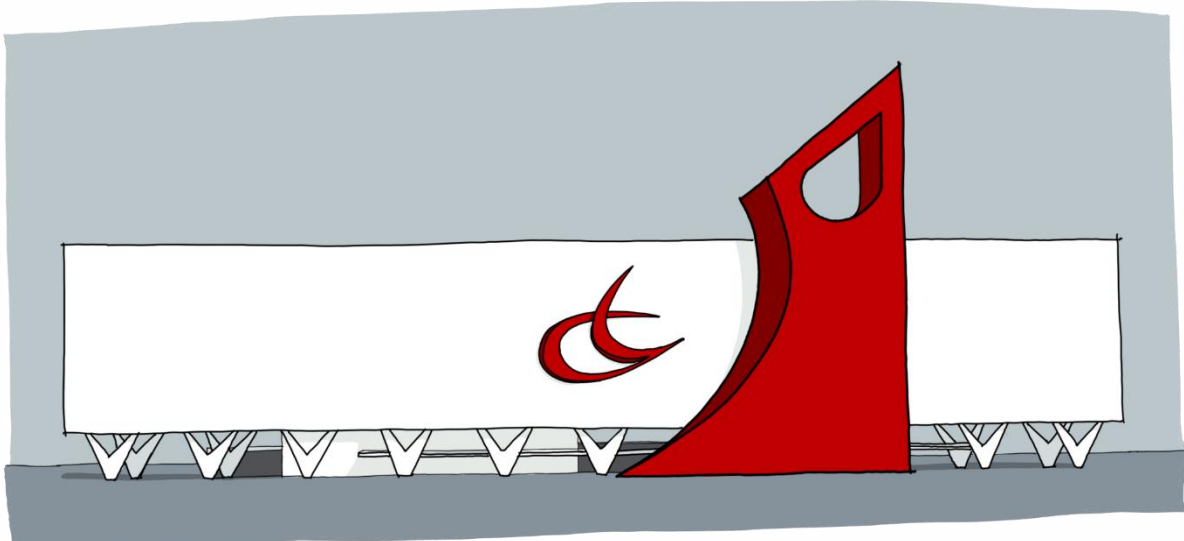
Neste período, Oscar Niemeyer desenvolve as diversas versões de auditórios para o parque, desde a cúpula dupla a pedido de Edemar Cid Ferreira para a exposição Brasil 500 anos, até o edifício construído e aberto ao público em outubro de 2005.

4.7.5. Ano de 2007 – O MAC-USP

No sábado, 16 de junho de 2007 o “Caderno 2” do jornal “O Estado de S. Paulo” trouxe a notícia: “Novo MAC vai mudar o Ibirapuera – Oscar Niemeyer assina nova sede do museu que deve ficar pronta até 2009.”

O projeto consistia na conversão do antigo Palácio da Agricultura, que na época era ocupado pelo Departamento Estadual de Trânsito de São Paulo (Detran), no novo museu. As obras estavam previstas para serem iniciadas em fevereiro do ano seguinte, a demolição dos anexos irregulares propiciaria a criação de um parque no entorno do prédio. Sobre o projeto, Oscar Niemeyer, que na data tinha 99 anos, disse: “Hoje o museu tem um amplo campo de exploração e uma forma de chamar a atenção do público é pela beleza, um museu tem de ser simples e bonito.” (GONÇALVES FILHO, 2007). A matéria era ilustrada por uma maquete eletrônica e um corte. A perspectiva revela um desejo extremamente ousado do escritório de Oscar Niemeyer, que ignora a salvaguarda do tombamento do prédio e transforma a fachada de brises verticais em uma empena cega, plano de fundo para uma gigante escultura vermelha, que continha um núcleo de circulação vertical, mais alta que o edifício, além de outra fixada na parede.

Figura 4-330 – Perspectiva da proposta apresentada – desenho nosso. Fonte: (GONÇALVES FILHO, 2007)

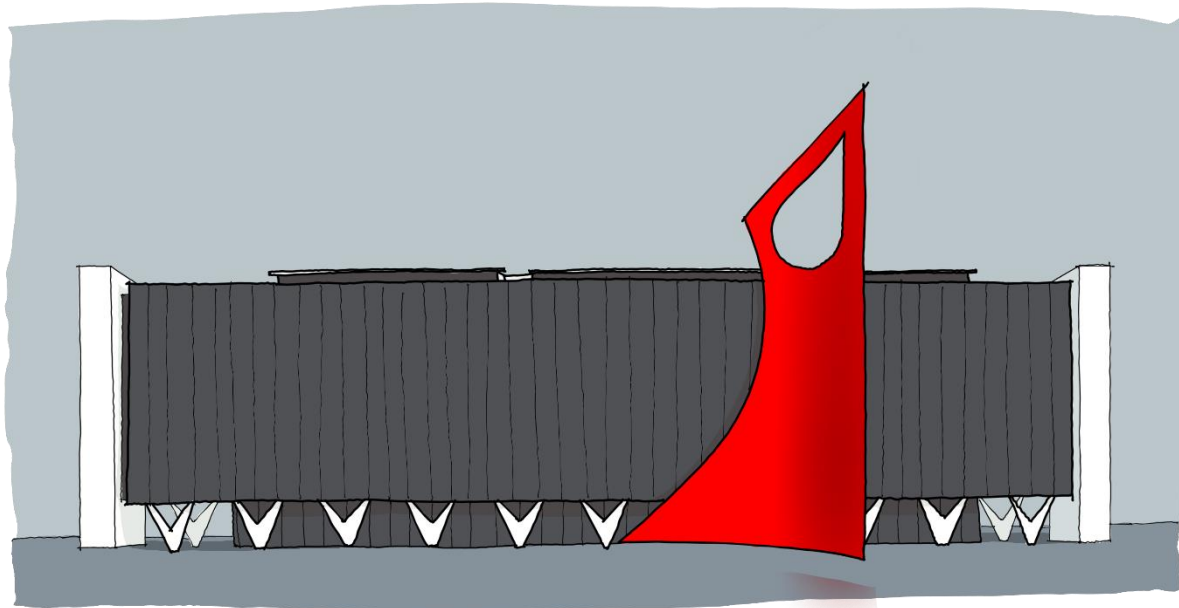


O convite feito a Oscar Niemeyer era, ao mesmo tempo, uma forma de homenagem e um meio de atrair a atenção da imprensa e da população para a mais nova

realização cultural possibilitada pelo governo do estado por meio da Secretária de Estado da Cultura. (TURRIN, 2012 p. 89)

O projeto do escritório de Oscar Niemeyer não foi aceito, pois além da mudança radical da fachada, propunha também uma série de modificações internas, como a supressão de lajes para ampliar o pé direito de alguns espaços. O escritório acatou algumas das premissas apresentadas pela secretaria estadual e o projeto se transformou numa caixa de vidro escuro sobre os pilares em “V”. Ademais, permaneceu com a escultura vermelha, porém sem a função de circulação vertical. As regras de prevenção e combate a incêndios do estado obrigaram a criação de duas novas rotas de fuga, culminado em caixas de escadas e elevadores nas extremidades do edifício.

Figura 4-331 – Perspectiva da proposta apresentada – desenho nosso. Fonte: (TURRIN, 2012 p. 90)



Em determinado momento cogitou-se uma nova ligação com o parque Ibirapuera, o projeto também previu um auditório para 356 expectadores e um salão de exposições com pé direito duplo, no térreo entre os edifícios originais do lote.

As sucessivas revisões solicitadas, a fim de não descaracteriza o prédio e reduzir o preço da obra, causaram o desgaste do relacionamento ente o escritório de Oscar Niemeyer e a Secretaria de Estado da Cultura até que a equipe se recusou a continuar o trabalho.

Esta foi a última vez que Oscar Niemeyer foi convidado para desenvolver algum projeto no parque Ibirapuera.

5. Os auditórios para o Ibirapuera

Aproximadamente meio século separa o risco inicial de 1951 do edifício construído e inaugurado em outubro de 2005. Neste ínterim, Oscar Niemeyer, em momentos distintos de sua carreira, elaborou diversas propostas para a finalização de um de seus projetos mais significativos, tanto para a cidade de São Paulo, por se tratar de um conjunto dedicado à cultura e ao lazer, quanto para a sua trajetória profissional, pois o complexo do parque foi sua introdução ao desenvolvimento da arquitetura monumental, habilidade que seria requisitada, logo em seguida, para o projeto da nova capital brasileira e tantos outros que ocorreram após.

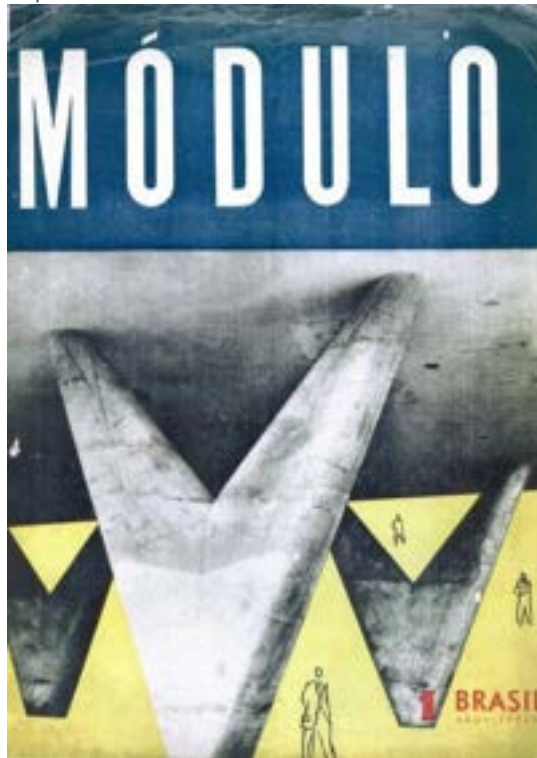
Independentemente da versão imaginada pelo arquiteto, o auditório e a calota, são os edifícios mais extraordinários do projeto, um par indissociável. Mesmo que a grande marquise se apresente com um contorno ímpar e seja essencial para a composição do conjunto, sua volumetria tem pouco destaque, quando comparada às demais construções, o que não quer dizer menor importância, já que se insere no contexto também através da oposição entre a matéria e a não matéria, o vazio, a transparência, afinal é uma cobertura sólida e aberta para todos os lados. A marquise é uma linha acima do horizonte que toca as demais edificações.

A volumetria da dupla citada convive com a forma dos outros edifícios através de uma relação de complementariedade entre partes diferentes, regular e irregular, sistema compositivo muito comum na arquitetura moderna brasileira. A falta do auditório foi sentida por décadas e o vazio do lugar causava estranheza. Obviamente, para seu autor, o projeto do parque precisava do edifício para complementar o conjunto construído. Desde a década de 1950, o arquiteto ansiava pelo projeto do parque completo, a vontade foi demonstrada por sua revolta publicada na revista “Módulo”, irritação causada pelo aborto da construção do plano primitivo, até a luta pela praça de acesso do último desenho, criado no início do século XXI. O projetista, sempre que teve a oportunidade, se dedicou com afinco para a realização do projeto e finalização de seu conceito.

“Clamorosamente mutilado o projeto inicial do grupo arquitetônico comemorativo do IV Centenário de S. Paulo” (Módulo - Revista de arquitetura e artes plásticas, 1955 p. 23), já no título a revista demonstra-se ácida, o texto não é assinado, apenas apresenta o nome dos autores do projeto no rodapé da página, contudo conclui-se que é de autoria de Oscar Niemeyer. A matéria expõe o anteprojeto publicado no caderno, já apresentado nesta pesquisa, como o desenho inicial, o que demonstra o apreço do arquiteto por sua ideia originária. Nas linhas iniciais, há um lamento a respeito das alterações impostas ao trabalho, mudanças que o autor atribui à “falta de compreensão ou de sensibilidade” modificações que “examinadas a frio, em nada se justificam.” O texto menciona práticas enraizadas em determinados contratantes de projetos de arquitetura que perduram até hoje, como a “economia

de palitos” e principalmente o “simples desejo de modificar para se ter a ilusão de mando ou cooperação”, motivos tolos e desprezíveis.

Figura 5-1– Capa da revista “Módulo” nº 1, março de 1955 – A frente da revista destaca os recém-construídos pilares em “V” do Palácio da Agricultura no Ibirapuera.



Os organizadores da festa do IV centenário se negaram a construir o restaurante e o auditório. Mesmo que, segundo os arquitetos, o espaço seria polivalente, servindo para apresentações de balé, teatro, concertos e capaz de abrigar reuniões, “congresso foi o que não faltou em São Paulo, ultimamente.”

Suprimiram o Auditório — e o conjunto ficou inegavelmente capenga. Basta atentar para o seu traçado atual e se compreenderá o que foi dito. A arrojada "marquise" parece algo inacabado (e, realmente, o é) ou al iniciado: sai de um ponto qualquer, desgarrado. É que foi suprimido o seu alongamento até o Auditório, também suprimido. (Módulo - Revista de arquitetura e artes plásticas, 1955 p. 18)

Rubem Braga, da revista “Manchete”, defendeu duramente a construção do auditório e cobrou o governador Luca Garcêz e o presidente da comissão Ciccillo Matarazzo

[...] Esses dois elementos eram, também, os menos custosos da Exposição, e estavam dispostos à direita e à esquerda de sua entrada. Quando a Comissão estudou o anteprojeto, achou que as obras iam demorar demais e ficar muito caras. Na verdade, o que atrasou tudo foi o espírito-de-porco de dois engenheiros da Comissão, os sr^{os}. Beck e Lindenberg. Um deles achou, por exemplo, que o restaurante era impossível de construir.

A cobertura desse restaurante ficaria suspensa por tirantes ligados a um único mastro central, garantindo ao salão completa liberdade de utilização. Desistiu-se do restaurante. (Depois disso a Light pediu um projeto a Oscar; ele resolveu aproveitar a

mesmo idéia; o edifício será construído, e com certeza todo mundo irá visitá-lo, menos o ilustre engenheiro que não acredita no mastro central. Se ele for. cobertura desabara, indignada, e se partira sobre a sua cabeça dura).

Os arquitetos transigiram muito, diminuíram a marquise, simplificaram os pavilhões que tinham soluções plásticas diferentes, padronizando sua construção para poder baratear e simplificar a obra. Com isso aconteceu que no novo projeto menos – vamos dizer a palavra perigosa – menos barroco, o conjunto Planetário Auditório que já era o “elemento arquitetônico mais importante” ficou ainda mais valorizado.

[...]Esperamos que Francisco Matarazzo Sobrinho e o governador Lucas Garcez exorcisem todos os espíritos-de-porco que negam, que intrigam, que amarram, que atrapalham, que chateiam, que empatam, que emporcalham tudo que é bom.

[...]Tem de ser feito Cicillo e Garcez estão convidados a passar por cima da mediocridade e do ranhetismo de alguns dos irresponsáveis e responsáveis, inventar esses 20 milhões e iniciar logo a construção para que pelo menos a estrutura esteja pronta ao se inaugurar a mostra. Assim não teremos conjunto capenga, algo de belo e de honesto. (BRAGA, 1953 p. 55)

O colunista também considerava que o custo para a construção da estrutura de Cr\$ 20 milhões não impactaria tanto nos Cr\$ 600 milhões gastos no total, entretanto os valores divulgados pela própria revista “Manchete” estavam bem abaixo dessa cifra.

Tabela 3 – Custo da construção do Ibirapuera – nota-se a falta do valor para o Palácio da Agricultura e para o Ginásio.

*Nota: a somatória apresentada na revista é de Cr\$ 388.949.500,00 – Fonte: (Manchete - revista semanal, 1954 p. 26).

Item	Obra	Valor (CR\$)	Valor atualizado pelo INCC-DI (R\$) ³⁵
01	Palácio dos Indústrias	105.000.000,00	103.315.016,70
02	Palácio de Exposições (Oca)	64.000.000,00	62.972.962,56
03	Palácio das Nações	32.000.000,00	31.486.481,28
04	Palácio dos Estados	32.000.000,00	31.486.481,28
05	Grande Marquise	72.250.000,00	71.090.571,02
06	Pavilhão Verde	6.781.500,00	6.672.674,15
07	Pavilhão dos Exp. Estrangeiros	15.773.000,00	15.519.883,41
08	Velódromo	7.172.000,00	7.056.907,62
09	Entrada Principal	2.300.000,00	2.263.090,84
10	Entradas Secundárias	4.500.000,00	4.427.786,43
11	Pavimentação	18.000.000,00	17.711.145,72
12	Terraplanagem e aplainamento	10.500.000,00	10.331.501,67
13	Construção do lago	3.500.000,00	3.443.833,89
14	Jardins	5.000.000,00	4.919.762,70
15	Pontes	1.000.000,00	983.952,54
	Total*	379.776.500,00	373.682.051,81

Na época, a prefeitura da cidade de São Paulo estava sob a administração do advogado Jânio Quadros (1953 – 1955) que discordava do investimento público necessário para a construção do

³⁵ A atualização dos valores foi realizada com o uso da calculadora do Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (<https://extra-ibre.fgv.br/IBRE/sitefgvdados/default.aspx>). Para o cálculo, adotou-se o Índice Nacional de Custo da Construção - Disponibilidade Interna (INCC-DI) e considerou-se o período de 01/08/1954 a 01/11/2021. O objetivo da conversão é oferecer uma ordem de grandeza atualizada, o que não quer dizer que seria o custo de construção na contemporaneidade.

projeto. Em reportagem do jornal O Estado de S. Paulo, a cientista política Vera Chaia pondera a respeito da ausência do político na inauguração do parque:

“—Ele não simpatizava com o governador do estado de São Paulo. Nem com os abusos, segundo ele, dos gastos com relação à comemoração do IV centenário. Ele sempre foi muito contra isso, se ele propusesse ele iria, agora, como não propôs nada, ele não foi e tinha raiva de quem participava.” (O Estado de S.Paulo, 2020 p. 3'03")

Portanto, presumivelmente, o prefeito era contra o projeto por uma questão de vaidade pessoal, atualmente os políticos adotam postura contrária e adoram inaugurar planos de gestões anteriores, independentemente se foram produzidos por partidos adversários, o que lhes interessa é ter uma placa com seus nomes associada à uma grande obra. Desta forma, podem afirmar que concluíram trabalho deixado por outros, insinuando que os antecessores foram incompetentes, o que, de fato, não é sempre verídico dada a envergadura de algumas construções. Por vezes, a arte da política é repleta de cinismo.

Todavia, independentemente da revolta dos arquitetos, a conclusão do espaço caiu em ostracismo e os autores tiveram que se conformar com a perda. Infelizmente, esse tipo de frustração é inerente ao profissional de arquitetura, é fácil criar uma lista extensa de exemplos com projetos e projetistas das mais diversas nacionalidades. Difícil é determinar quantos planos geniais deixaram de ser construídos. Os profissionais de arquitetura sempre convivem com frustrações de obras inacabadas ou nem iniciadas, ou pior, de obras acabadas e desvirtuadas.

A continuação do projeto aconteceu trinta e cinco anos após a inauguração do parque, quando a Fundação Rubinstein contatou o arquiteto carioca ansiando por um teatro de ópera no parque Ibirapuera. “Procurado, Niemeyer entusiasmou-se e criou rapidamente o que viria a ser a terceira versão do projeto.” (SERAPIÃO, 2005 p. 60) Neste período a mandatária da prefeitura da cidade era a assistente social Luiza Erundina (1989 – 1992). À secretária de cultura da gestão, a filósofa Marilena Chauí, foi atribuída a tarefa de negar a construção.

Esse episódio despertou em Niemeyer, então com 81 anos, o desejo de finalizar a obra. O arquiteto esperou o fim daquela gestão e procurou o prefeito seguinte, Paulo Maluf (1993 – 1996). Entusiasmado com a idéia, Maluf deu sinal verde para o desenvolvimento do projeto, que seria bancado pela prefeitura, sob coordenação da Secretaria do Verde e do Meio Ambiente.

[...] O prefeito que sucedeu a Maluf, Celso Pitta (1997 – 2000), eleito com o apoio do antecessor, herdou o auditório. A planta de prefeitura assinada por Niemeyer tem a data de junho de 1996. O prefeito não levou adiante o projeto da cúpula móvel. Em 1999, antes do término da gestão de Pitta, Niemeyer desenvolveu a quinta versão do projeto, a pedido da Secretaria do Verde e do Meio Ambiente, cujo titular era Ricardo Ohtake. Nesse momento, entrou em cena Edegar Cid Ferreira – banqueiro e mecenas das artes, à frente da (empresa) Brasil Connects [...] (SERAPIÃO, 2005 pp. 60 - 61)

Para a empresa de Edegar Cid Ferreira foram desenvolvidas as alternativas apresentadas até o ano de 2001, quando a prefeitura de São Paulo passou a ser responsabilidade da psicanalista e sexóloga Marta Suplicy (2001–2004) e o projeto finalmente começou a ser construído, a prefeita fez, às pressas, um evento de inauguração, mas o prédio só foi entregue à cidade em 2005 já na gestão de José Serra (2005-2006).

Os diferentes planos apresentados possuem variações, claramente causadas pelas conversas com os interlocutores envolvidos no processo, arquitetos da equipe e os representantes do contratante, associadas às releituras do próprio autor que atravessou diferentes fases criativas durante essas cinco décadas, ainda que o retorno ao Ibirapuera tenha ocorrido apenas no estágio derradeiro de sua produção. Os últimos projetos realizados pelo arquiteto enquadram-se na fase criativa ocorrida após sua atuação no exterior. No entanto, é um período relativamente longo, porque Oscar Niemeyer retornou ao Brasil no início da década de 1980, quando, no governo do Presidente João Figueiredo, iniciou-se o processo de abertura política. Assim, o arquiteto trabalhou por mais de trinta anos até sua morte em 2012.

Por isso, mesmo que a autoria seja facilmente reconhecida, os desenhos apresentam certas nuances que poderiam indicar mais uma subdivisão da produção arquitetônica. Essas diferenças conceituais, ainda que tênues, são perceptíveis nos projetos ora apresentados, os quais chegam a ter diferenças formais evidentes entre si. Todavia, sem abandonar suas características criativa e suas formas originais.

Apesar do mito de gênio criador e do discurso incessante da busca pela surpresa artística, Oscar Niemeyer possui um procedimento projetual relativamente simples, desvendado pelos estudiosos de seu trabalho. Já foram citados nesta pesquisa as conclusões de Carlos Comas, Edson Fahfuz, Marco do Valle, Rodrigo Queiroz, Rolando Figueiredo, entre outros, que esmiuçaram amiúde os projetos e textos do arquiteto.

Marco do Valle sintetizou as configurações fisionômicas dos projetos, definindo assim o vocabulário formal adotado por Oscar Niemeyer em seus trabalhos. A análise da produção levou-o a concluir que o projeto para o Conjunto da Pampulha (1940) ao lado do projeto para o Estádio Nacional (1941) são a fonte para todos os demais trabalhos do arquiteto.

O próprio Oscar Niemeyer, quando revisita sua obra, afirma que sua arquitetura se iniciou em Pampulha, apesar de ter elaborado outros projetos previamente, porém os primitivos ainda não se apresentavam com uma personalidade singular.

“Minha arquitetura começou depois, em Pampulha.” (NIEMEYER, 2014 p. 92)

“Agora é o momento de liberdade total. Desse jogo de formas novas, imprevisíveis, que o concreto armado oferece e Pampulha iniciou lá pelos anos 40.” (NIEMEYER, 2014 p. 247)

De fato, ao se analisar as linhas deste projeto, encontra-se a ligação direta com os projetos de Le Corbusier, abóbodas, cobertura asa de borboleta, marquises e paredes curvas, apoios em “V”, quebra-sóis, rampas, volumes em forma de paralelepípedo sobre pilotis, todas as lições do mestre europeu estão no projeto belo horizontal. Contudo, são ensinamentos que foram interpretados por um carioca, isto é, baseadas num viés livre e criativo, portanto, o resultado afasta-se de uma mera cópia, já que está imbuído pela personalidade do autor. Ou seja, Oscar Niemeyer conseguiu criar uma linguagem própria, maneirista, por conseguinte irreproduzível, a partir da arquitetura de Le Corbusier.

[...] a arquitetura de Oscar Niemeyer havia desenvolvido um redesenho ou uma recriação da obra de Le Corbusier, de tal forma que teria construído, com base nele, seu próprio repertório e que redesenhava seu repertório, sistematicamente, ao longo de toda a sua obra. O que permitiria essa possibilidade seriam as diferenças que Niemeyer construiu por meio de uma “linguagem própria”, estabelecida pelas características de seu desenho e por outras diferenças fundamentais em relação ao trabalho de Le Corbusier. (VALLE, 2000 p. 617)

No princípio de sua carreira Oscar Niemeyer não se destacou, Lucio Costa o considerava um desenhista simpático, sem talento excepcional. “Na época, eu não apostaria um tostão nele.” A metamorfose artística só ocorreu depois do convívio com o arquiteto europeu. “Oscar só se revelou depois que Le Corbusier veio ao Brasil, em 1936. Antes ele estava alheio ao Le Corbusier, não sabia nada disso.” (COSTA, 2018 p. 608). “O Oscar, na época, era tímido, não tinha a menor comunicação e recebeu aquilo em cheio, aquele oxigênio todo. Aí revelou o que era de fato, o que estava incubado.” (COSTA, 2018 p. 152)

Posteriormente, no prefácio do livro de Stamo Papadaki, sobre o trabalho de Oscar Niemeyer, descreve a interpretação e apropriação que o arquiteto desenvolveu a respeito dos conceitos Corbusianos como um abrilhantamento, dada a criatividade do brasileiro. O fluminense mostrou grande capacidade de ampliar os significados de elementos primordiais, promovendo seu aforismo a respeito da surpresa e do espanto que uma obra de arte deve causar nas pessoas. Variações que transformaram a arquitetura do período e ajudaram a destacar a produção nacional.

[...], tendo assimilado os princípios fundamentais e a técnica de planejamento formulados por Le Corbusier, foi capaz de enriquecer de maneira imprevista essa experiência adquirida, imprimindo às formas básicas um novo e surpreendente significado, ele criou variantes e novas soluções cuja graça e requinte eram inovadores; repentinamente os arquitetos de todo o mundo viram-se obrigados a tomar conhecimento da obra desse brasileiro anônimo que era capaz de transformar, sem nenhum esforço aparente – como que por um passe de mágica –, qualquer programa estritamente utilitário numa expressão plástica de puro refinamento.

[...] A habilidade e clareza com que organiza as linhas gerais da composição, seja em planta, corte ou fachada, e a segurança com que seleciona, purifica e leva à sua forma final cada parte do edifício ou conjunto de edifícios, são o segredo da sua arte. (COSTA, 2018 p. 196)

O pesquisador Marco do Valle inclui o Conjunto Esportivo Nacional (1941) como fonte do vocabulário formal de Oscar Niemeyer, devido a presença da cúpula do ginásio e de um prédio cilíndrico.

O grau zero da cúpula na obra de Oscar Niemeyer encontra-se na Arena de Ginástica do Estádio Nacional (1941); essa arena cercada por um peristilo e com o desenho da cúpula combinando com o desenho curvo das arquibancadas, já prenuncia o estilo do arquiteto, juntamente com o desenho aparente de parte da sua estrutura. (VALLE, 2000 p. 415)

Na prática, a alegação é irrefutável, todavia, a cúpula poderia ser interpretada como uma variação das formas da Igreja de São Francisco de Assis (1940), porque a volumetria do edifício religioso é definida pela extrusão de arcos, enquanto o formato de calota é determinado pela rotação de um arco em seu próprio eixo. No entanto, isso não foi proposto para o projeto nas margens da lagoa mineira.

Importante observar que a forma cilíndrica pura a pareceu depois no repertório de Oscar Niemeyer, até porque parece ter sido resultado de uma decisão de simplificação das composições circulares. Portanto, o Estúdio de Dança em “forma cilíndrica”, encontrado no mesmo eixo do prédio prismático da Escola de Educação Física do Estádio Nacional (1941), é o “grau zero” da forma cilíndrica do arquiteto, porém não foi construído. (VALLE, 2000 p. 423)

A forma cilíndrica, conforme o próprio pesquisador afirmou, já aparecera no Conjunto da Pampulha (1940), não pura, mas a Casa do Baile é uma associação de dois cilindros, assim como o vestiário da outra ponta da marquise, de maneira semelhante o salão de baile tem sua volumetria definida pela composição de dois cilindros.

Rodrigo Queiroz (2007), sabiamente, mostrou em sua tese de doutorado, intitulada “Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros.” que houve uma troca entre os gênios. Inicialmente o jovem sugou o conhecimento do mestre, que posteriormente foi motivado pelas criações de seu admirador e mais tarde voltou a causar influência na obra do primeiro.

Para Lucio Costa, Le Corbusier era uma pessoa muito rica, um cosmopolita sensível ao regionalismo, portanto capaz de absorver conhecimento das experiências que viveu nos diversos países que visitou. Assim, crê que o franco-suíço se beneficiou intelectualmente desde sua primeira passagem pelo Brasil. (COSTA, 2018 p. 146)

Por mais que o trabalho de Oscar Niemeyer tenha atendido à conteúdos programáticos distintos dos prédios do bairro mineiro, na maioria dos casos, como mencionado pelos pesquisadores de sua obra, é admissível fazer associações entre as formas do projeto inaugural e as formas adotadas posteriormente noutros trabalhos.

Pelo viés de associações de volumetrias e conceitos serão apresentadas e analisadas as diferentes propostas para o auditório do parque Ibirapuera, na busca de uma interpretação sobre o procedimento de projeto adotado por Oscar Niemeyer.

5.1. Anos 1950

5.1.1. Versão 01

O auditório debuta na primeira implantação apresentada pela equipe, o que significa que sempre fez parte do plano. O edifício já aparece em parceria com o planetário, o binômio seria interligado por uma longa passarela que nasceria em curva espiral ascendente ao redor da cúpula e se desenvolveria horizontalmente até o auditório, de onde voltaria ao solo por rampa e escada ou subiria ainda mais ao foyer da sala. Esse tipo de percurso atua como base para o passeio arquitetural imaginado por Oscar Niemeyer. A volta crescente, ao redor da cúpula, proporcionaria uma vista de 360 graus, ora em direção à cidade, ora ao parque, terminando um nível acima de onde se iniciou o passeio.

A proposta exalta a importância dos edifícios significantes na entrada do parque. Em desenho de fachada, lê-se uma parábola e um triângulo. Portanto é lícito interpretar que o dueto se separa dos demais edifícios, por apresentar formas extraordinárias em divergência à ortogonalidade dos pavilhões e quando avaliados isoladamente, da mesma maneira, se afastam entre si por oposições; das linhas, de um lado suavemente conectadas e do outro, com conexões em ângulos agudos. Contraste também em relação ao piso, a calota fortemente ligada ao solo como se fosse um relevo e o auditório negando o pavimento, tentando flutuar, reduzindo a quantidade de pontos de apoio.

A sequência antessala, plateia e palco é organizada com o foyer sob os espectadores, porém, longe do solo. A liberação do piso do parque lembra o teatro de Belo Horizonte (1941), o que permite uma interpretação de que houve uma grande evolução da arquitetura do autor, enquanto em Minas Gerais, a edificação principal é segmentada em três volumes distintos, de acordo com suas funções, em São Paulo, um volume prismático de cinco lados abriga juntos plateia e palco, enquanto o foyer busca discrição com seu perímetro envidraçado.

A representação do plano horizontal revela um trapézio isósceles em planta, perímetro tradicionalmente adotado em auditórios.

Figura 5-2– Silhueta da calota e do auditório – desenho nosso



Na entrada foram localizados o Auditório e o Palácio das Artes, que se completam funcionalmente. O primeiro é constituído por um enorme triângulo que corresponde precisamente as conveniências internas de funcionamento e visibilidade, e o segundo por uma grande abóbada de concreto, com cêrca de quarenta metros de diâmetro. Esses dois elementos - puros de forma - são ligados por extenso passadiço, que os completa plásticamente. (NIEMEYER, et al., 1953 p. 210)

O croqui inicial almeja um edifício que desafia a gravidade e os engenheiros estruturais, porque o prédio é representado como um pentaedro apoiado apenas em uma de suas arestas. Seria um embrião do MAC de Caracas ou o arquiteto apenas enfatizou o volume principal do auditório?

Figura 5-3 – “O Auditório e o Planetário foram estudados conjuntamente, constituindo o elemento arquitetônico mais importante da exposição” Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 1)

O Auditório e o Planetário foram estudados conjuntamente constituindo o elemento arquitetônico mais importante da Exposição (des. 6).

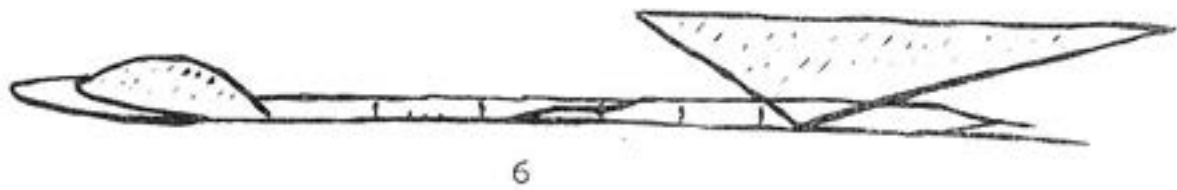


Figura 5-4 – Estudo de implantação dos edifícios do parque, a associação do trapézio isóscele do auditório com o círculo do planetário destaca a dupla dos demais edifícios retangulares que cercam a marquise de contorno abstrato. Autor desconhecido – foto: Rodrigo Queiroz. Fonte: AHMWL, localização: CIVCCSP, 1.3.40, MAP 5, GAV 8.

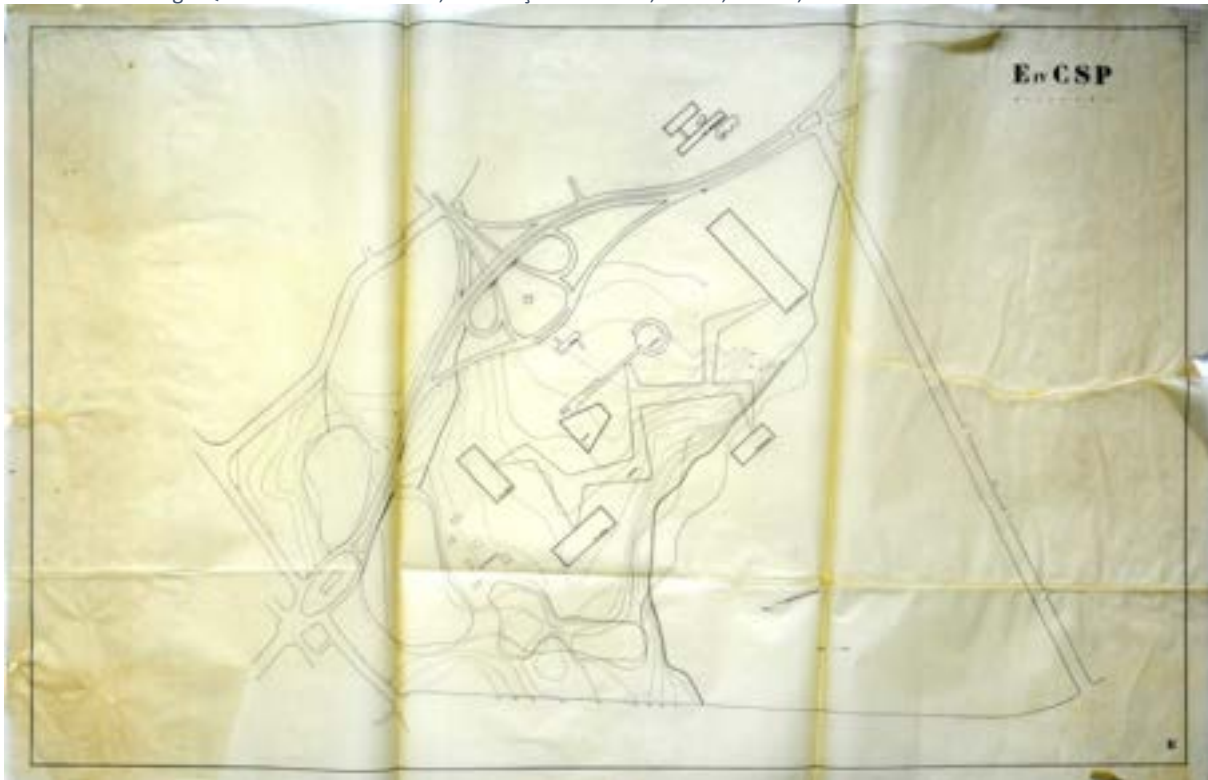
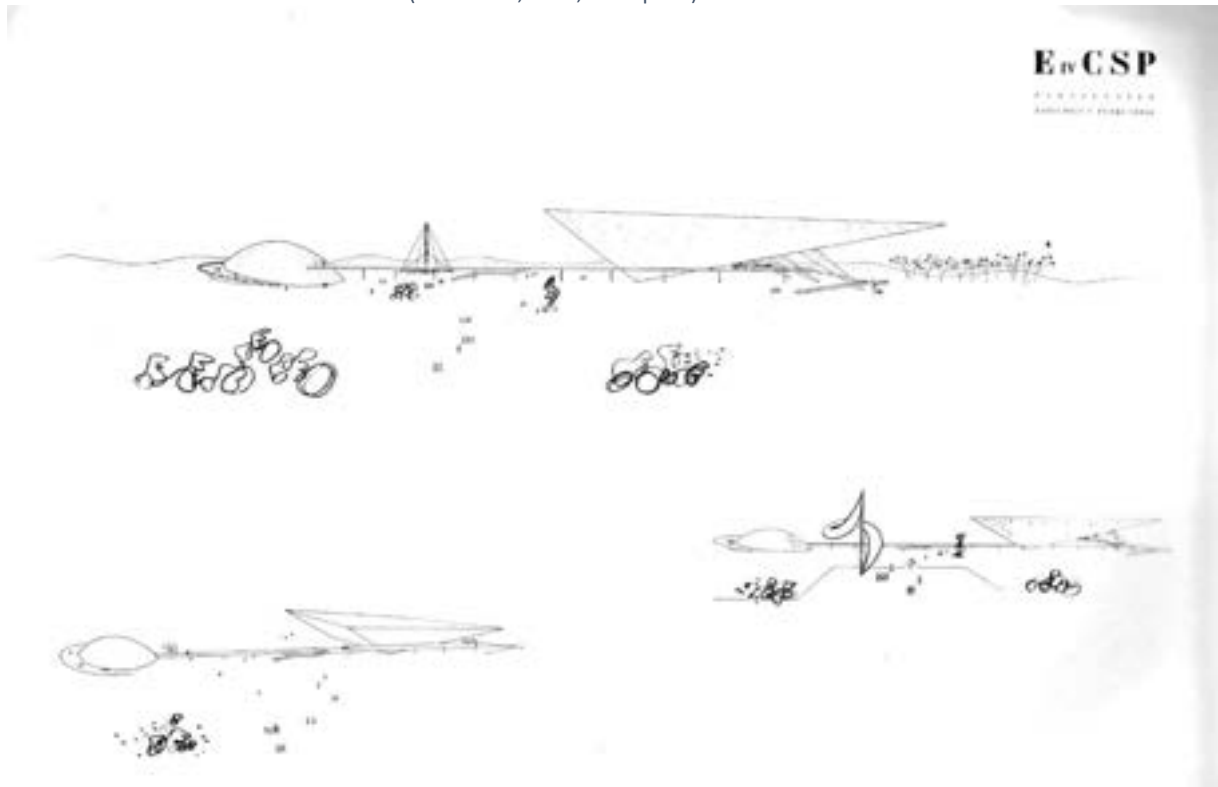


Figura 5-5 – Perspectivas dos edifícios, acima os edifícios que ficariam após os festejos, planetário, restaurante e auditório, além do pavilhão das indústrias. Abaixo a esquerda outro ângulo do conjunto e a direita o acesso através da plataforma com a escultura símbolo da festa. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 10)



A leitura do caderno evidencia a evolução do projeto. No princípio, as perspectivas representam um prisma apoiado por uma de suas arestas e por três suportes na face inferior. O foyer sem fechamento perimetral está no nível da passarela, caminho elevado conectado ao planetário, cúpula que apresentava apenas uma entrada, pelo nível superior.

Em seguida, os pilares deixam de ser simplesmente apoios inclinados e ganham desenho mais elaborado devido ao aparecimento da viga inclinada que recebe as cargas da plateia.

Figura.5-6 – Fachada do planetário e do auditório. Fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 8)

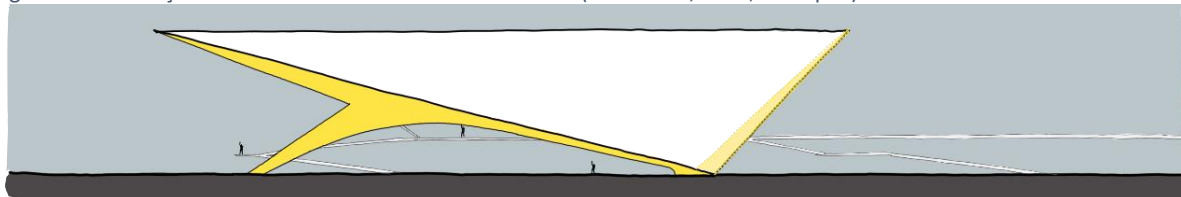


Na representação técnica, uma das faces do pentaedro se apoia em pilares escultóricos, cujo desenho remete, em alguma medida, aos pilares do Clube dos Quinhentos, um desenho em “V”, assimétrico, com apoio diagonal na perna maior, sendo que no Ibirapuera esse apoio detém um arco na parte inferior, enquanto, no projeto do posto de combustíveis o encontro é em ângulo. Duas versões para um mesmo conceito, na capital o desenho é mais horizontalizado, alongado, transformando a diagonal maior numa viga-pilar, enquanto em Guaratinguetá as medidas verticais são proeminentes.

Figura 5-7 – Fotografia do posto de combustíveis – Nelson Kon - Fonte: [Clube dos 500 | Nelson Kon](#)



Figura 5-8 – Elevação do auditório – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 9)



FACHADA LONGITUDINAL

As peças gráficas de caráter técnico demonstram a ideia mais desenvolvida, o pentaedro continua com uma aresta paralela ao solo, no entanto, ele é sustentado por dez pontos de apoio distribuídos em sequência, angulados entre si. A maior parte da carga está na região da aresta que concentra as gigantescas sapadas apoiadas em estacas, dessas surgem os monumentais pilares que suportam tanto a cobertura quanto as faces inclinadas do auditório. Transversalmente, uma série de vigas paralelas entre si estruturam a laje de cobertura. A plateia é sustentada por vigas inclinadas auxiliadas por pilares também angulados em relação à linha do horizonte. A junção destes é arqueada embaixo e angulada em cima.

Uma passarela transversal distribui o público para quatro antessalas envidraçadas. Abaixo do palco estão os ambientes de apoio ao espetáculo. A equipe previa a lotação de três mil espectadores para a sala.

Tratando-se de um auditório para 3.000 pessoas e não estando a cidade dotada de um teatro com essa capacidade, achamos aconselhável e de maior utilidade prever palco e todos os serviços anexos. (NIEMEYER, et al., 1952 p. 9)

No acervo do Arquivo Histórico Municipal Washington Luís foi encontrado um desenho com a locação dos pontos de sondagem para o teatro, onze no total, além das dimensões entre os eixos estruturais e do perímetro da cobertura, um trapézio isóscele com base maior de 124m, base menor

de 38m e altura de 99,5m. Portanto o lado inclinado teria 108,39m e a área do polígono próxima a 8.000m².

Figura 5-9 – Pontos de sondagem – autor desconhecido – fonte: AHMWL, localização: CIVCCSP, 1.5.34, MAP 5, GAV 8. Ao lado desenho nosso.

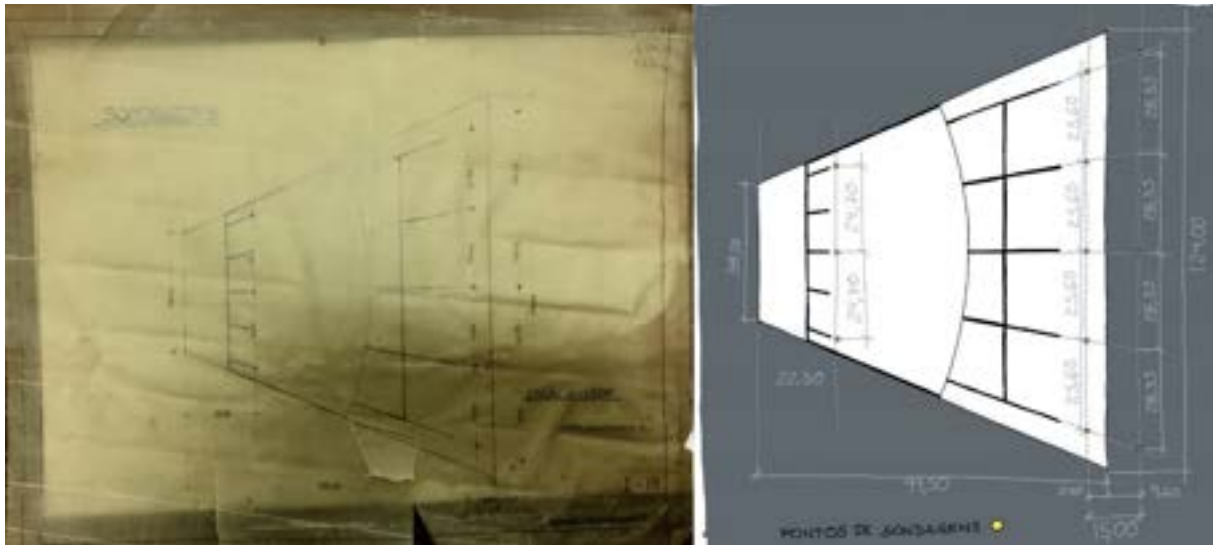


Figura 5-10 – Fachada e planta dos níveis inferiores – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 9)

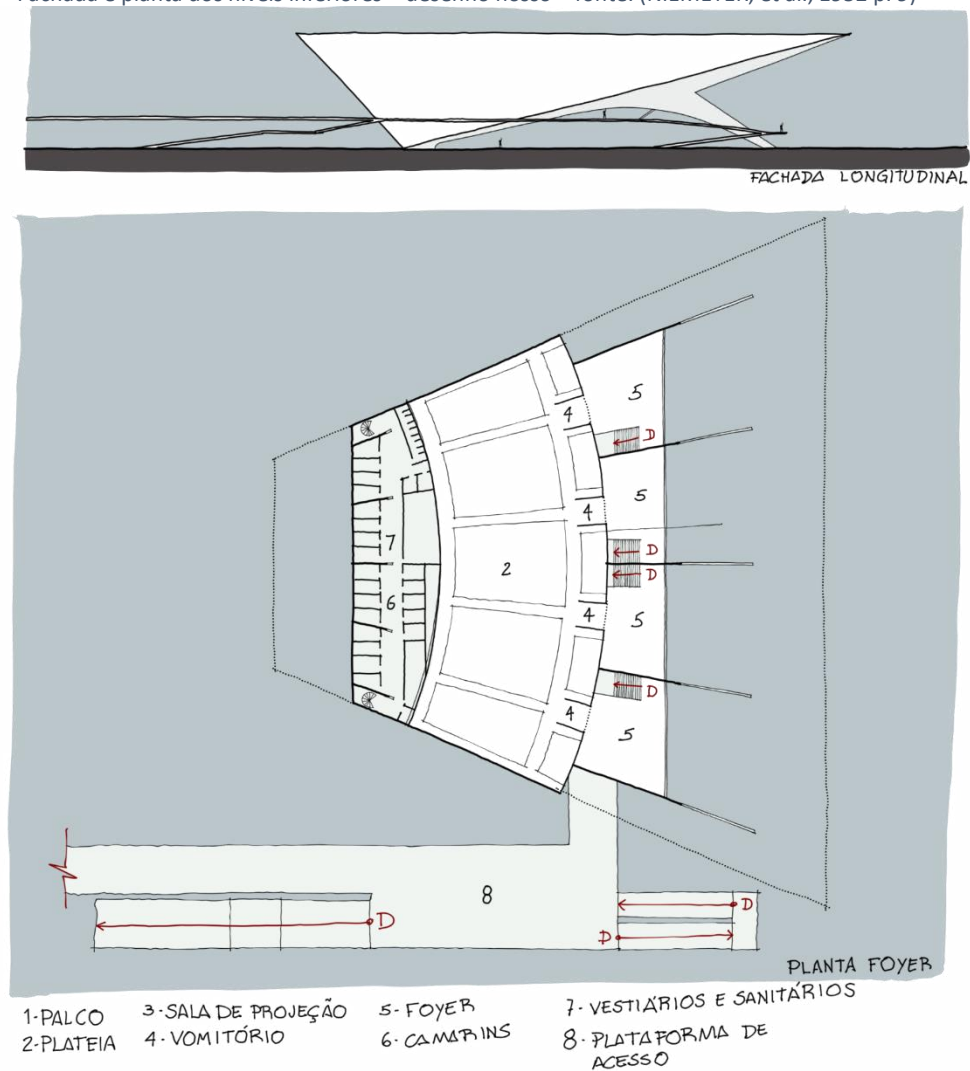
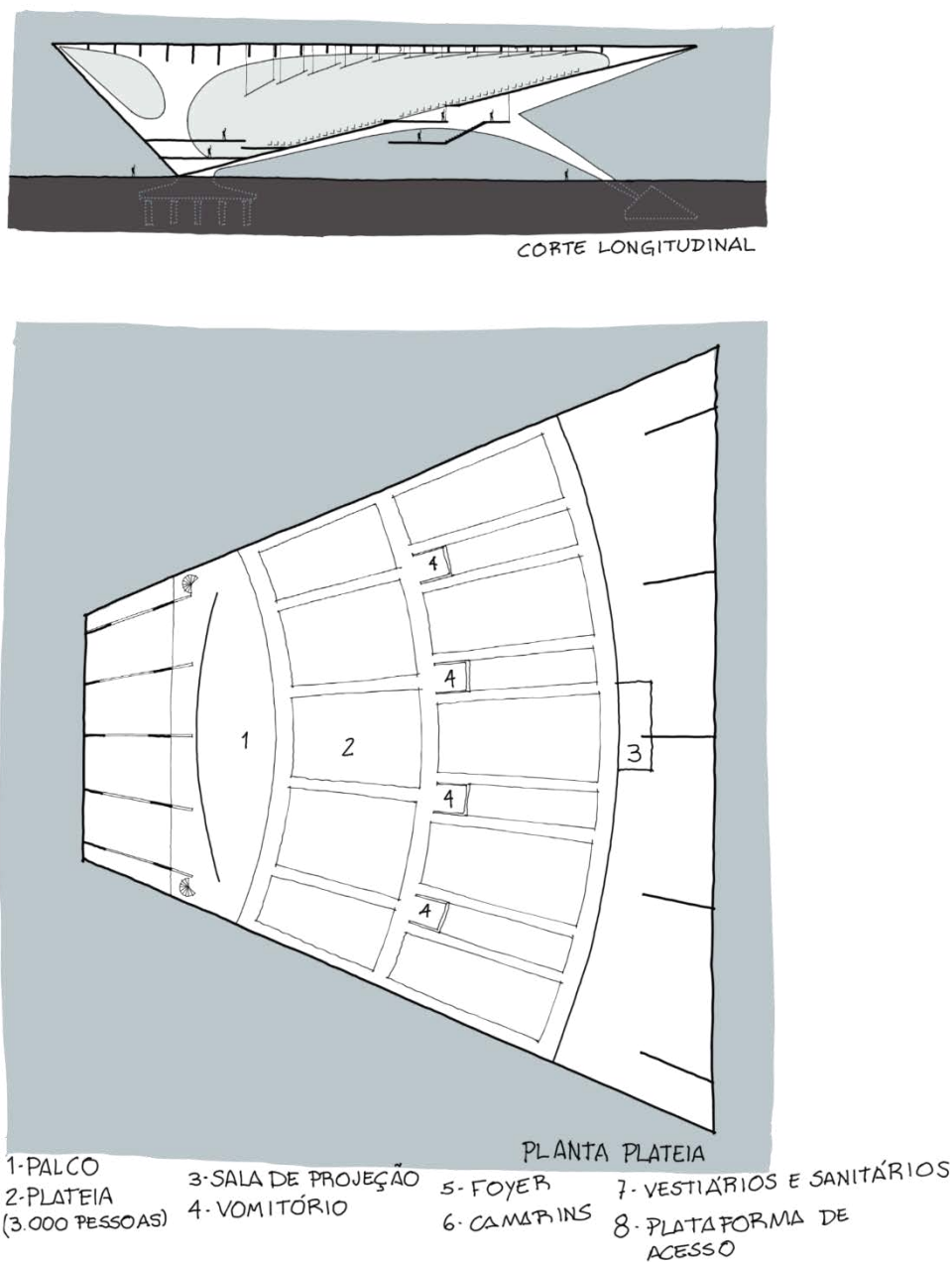


Figura 5-11 – Corte e planta da plateia completa – desenho nosso – fonte: (NIEMEYER, et al., 1952 p. 9)



A checagem das fotografias da maquete apresentadas no caderno do anteprojeto (NIEMEYER, et al., 1952 pp. capa, 4, 5 e 6) traz à tona uma diferença no revestimento da fachada voltada para a cidade, é fácil identificar uma moldura perimetral a um tom de cinza mais escuro na face triangular, contudo, não se pode afirmar qual seria o revestimento desta face, possivelmente um painel de azulejos como na fachada posterior da igreja da Pampulha, porém isso é apenas uma suposição.

Do outro lado, o triângulo aparece livre de relevo e de diferentes texturas, o croqui indica um triângulo em concreto aparente, entretanto, a ausência de revestimento não era uma ocorrência comum na arquitetura niemeyriana, provavelmente receberia ao menos uma cobertura de tinta, ou pastilhas, conforme foi feito na calota.

Ainda observando as fotografias, conclui-se que os pilares da passarela que liga a calota ao auditório são distribuídos por dois eixos estruturais longitudinais, assim ziguezagueando a mediatriz transversal, posicionamento que contribui para a estabilidade da estrutura, distribuindo as cargas em dois eixos lineares paralelos.

A primeira proposta não prosperou e foi alterada na revisão do projeto.

Figura 5-12 – Ampliação da fotografia da maquete (NIEMEYER, et al., 1952 p. 4)

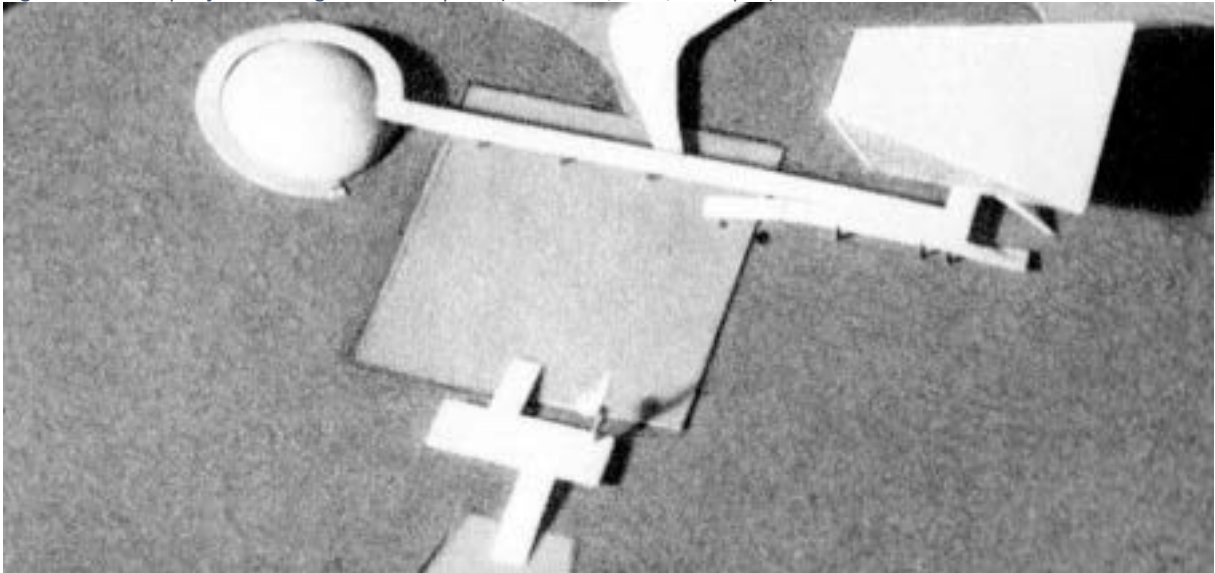
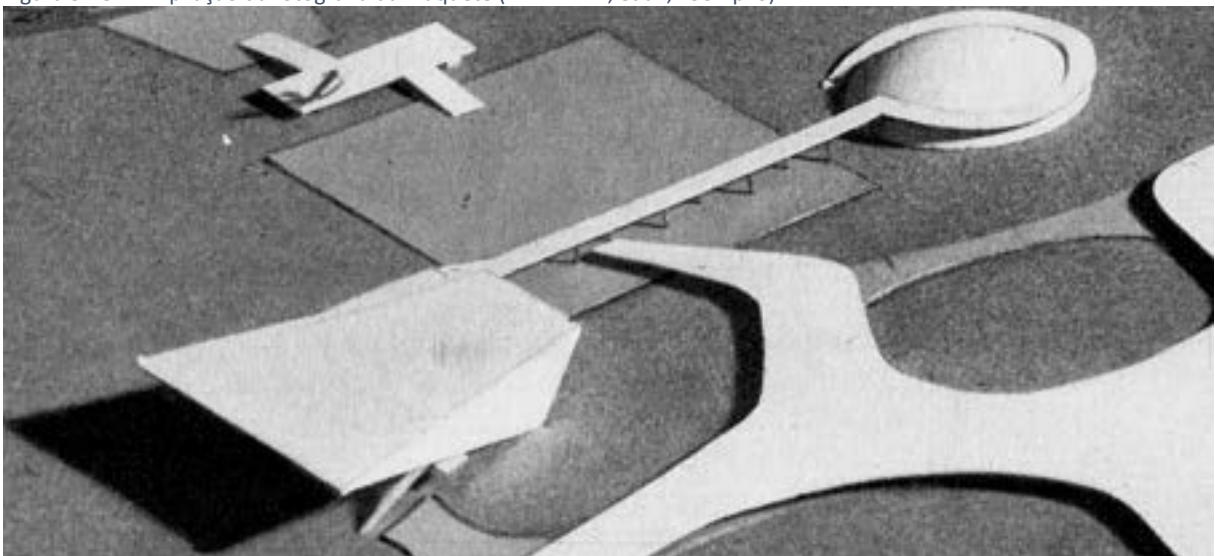


Figura 5-13 – Ampliação da fotografia da maquete (NIEMEYER, et al., 1952 p. 6)



5.1.2. Versão 02

Essa versão passou a ser desenvolvida já na segunda opção de implantação geral do parque. Alternativa direcionada em reunião ocorrida em 7 de julho de 1952 (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1952 p. 29 e 30), a conversa foi presidida por Cicillo Matarazzo e contou com a presença do diretor geral dos festejos, Waldemar Rodrigues Alves, do diretor de arquitetura, Francisco

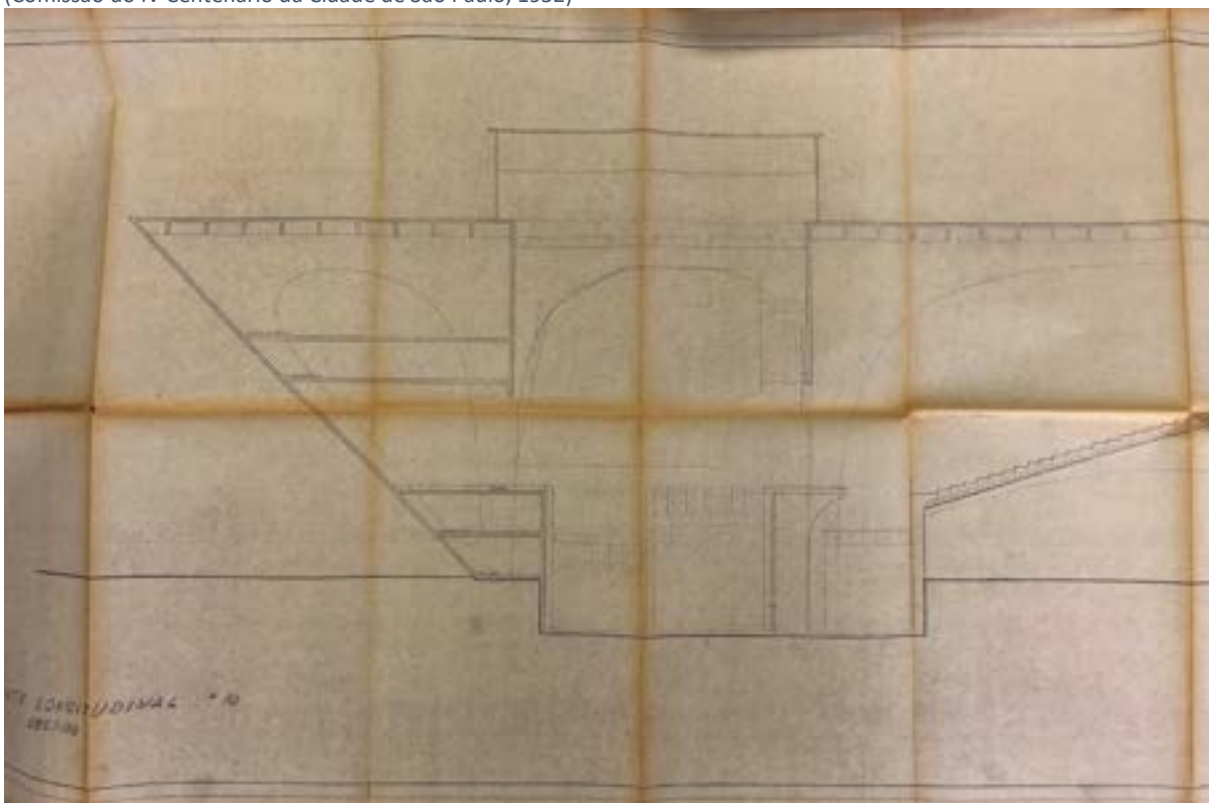
Beck, e do diretor da secretaria de obras, Augusto Lindenberg, além dos arquitetos Eduardo Kneese de Mello e Zenon Lotufo. No encontro, foi estabelecido, entre outros itens, que os edifícios seriam justapostos, concentrados ao máximo; evitar-se-ia a proximidade com o lago, para facilitar a execução das fundações dentro do prazo; destinar sob a marquise uma área de cinco mil metros quadrados para estandes; considerar um sistema construtivo rápido e barato. O auditório é mencionado na ata da seguinte maneira:

“No teatro-auditório, considerar, a necessidade de maior acesso ou saídas, linha de visibilidade apropriada e a grande altura da última fileira de poltronas. capacidade, 3.000 lugares.” (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1952 p. 29 e 30),

A solicitação de um teatro veio de Ciccillo Matarazzo, os projetos foram revisados e um outra versão surgiu, diferente a primitiva, divulgada no caderno do anteprojeto e da final que foi publicada em revistas da época. Trata-se de uma opção, até certo ponto inédita, pois não se encontrou publicação dela, ainda que disponível no arquivo histórico da cidade de São Paulo.

Nesta alternativa, a projeção horizontal do prédio forma um trapézio com base maior de 82m, base menor de 45m e altura de 136m, com lado inclinado medindo 137,25m, resultando em 8.636m² de área. A diferença programática se apresenta pela adoção da caixa cênica, portanto, o auditório ganharia o status de teatro.

Figura 5-14 – Trecho da folha do corte longitudinal do edifício, nesta opção a caixa cênica extrapola a cobertura. Fonte: (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1952)



Este edifício mantém os cinco eixos estruturais da versão anterior e o uso teatral se destaca graças a presença da caixa cênica, porão, fosso para orquestra, camarins, oficinas, salão para os figurantes, salão para o coro masculino, salão para o coro feminino, salão para os bailarinos, salão para as bailarinas guarda-roupas e demais áreas técnicas. A robustez do programa de necessidades tirou a leveza do edifício, porque nesta opção o volume deixa de ser um pentaedro que toca o chão delicadamente por uma aresta para se tornar um hexaedro que encosta no solo por uma face. É um tronco de pirâmide somado a um paralelepípedo verticalizado.

Os desenhos desta variante são incompletos, a diferença entre eles é evidenciada pelo aparecimento ou não da caixa cênica completa e do bloco de circulação vertical, dependendo da peça gráfica analisada. As evidências levam à interpretação de que os arquitetos notaram a possibilidade de a construção do edifício ser cancelada e entregaram os desenhos às pressas, da maneira em que se encontravam no momento. As peças gráficas não possuem nem mesmo o carimbo de identificação dos autores. O foco dos profissionais era o de comprovar que parte do trabalho já fora elaborado, permitindo assim a cobrança dos honorários pelo mesmo.

De fato, como já visto, o auditório-teatro foi cancelado e os arquitetos entraram em litígio com a comissão organizadora das obras, a fim de receber pelo trabalho executado. Ao mesmo tempo, dentro de um novo contrato, criavam um auditório com dimensões menores, que se adequaria ao prazo e orçamento disponíveis naquele momento.

Figura 5-15 – Prancha 1 – Entrada, subsolo – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

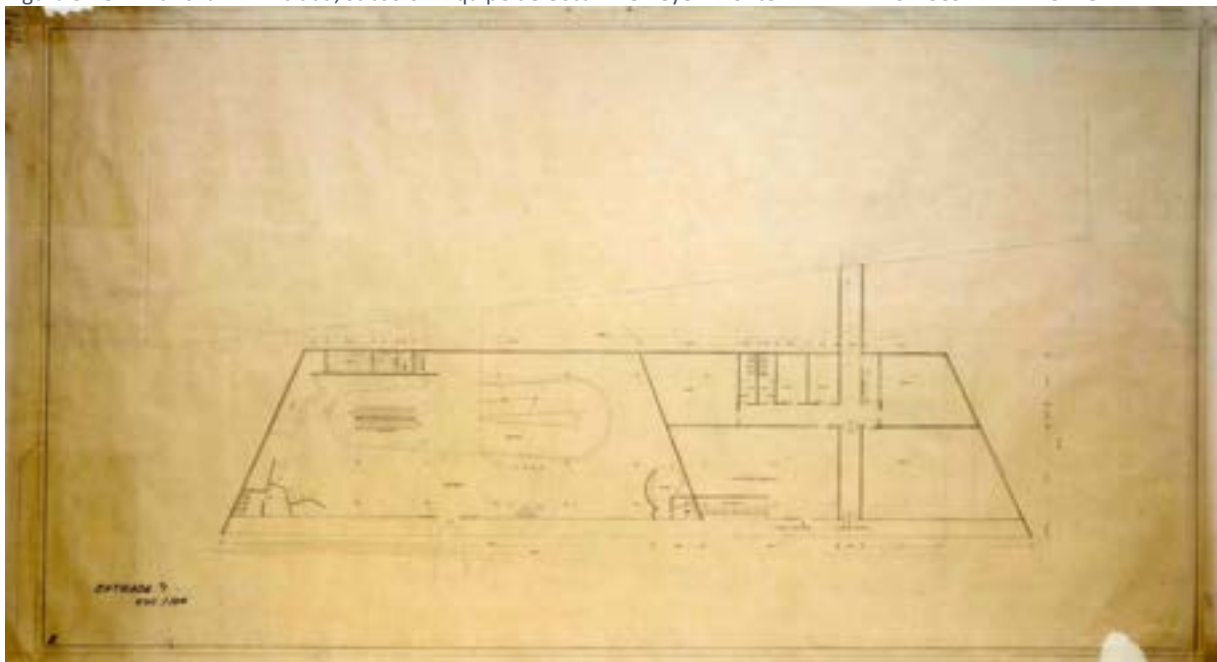


Figura 5-16 – Prancha 2 – Térreo – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

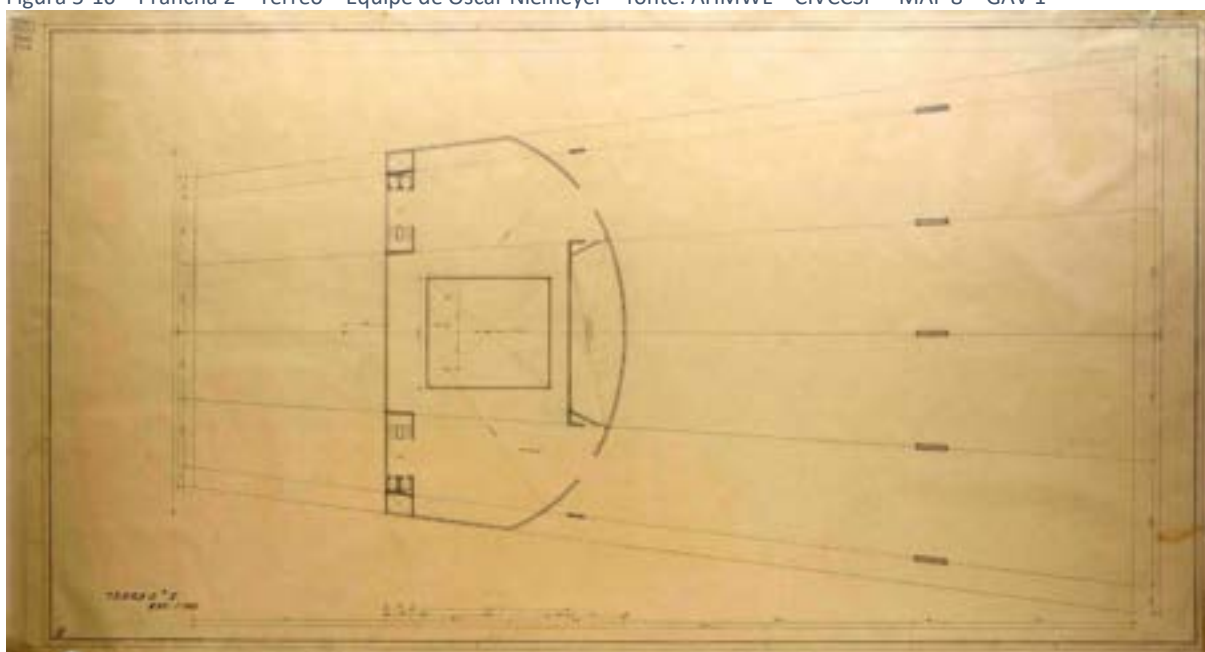


Figura 5-17 – Prancha 3 – Camarins – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

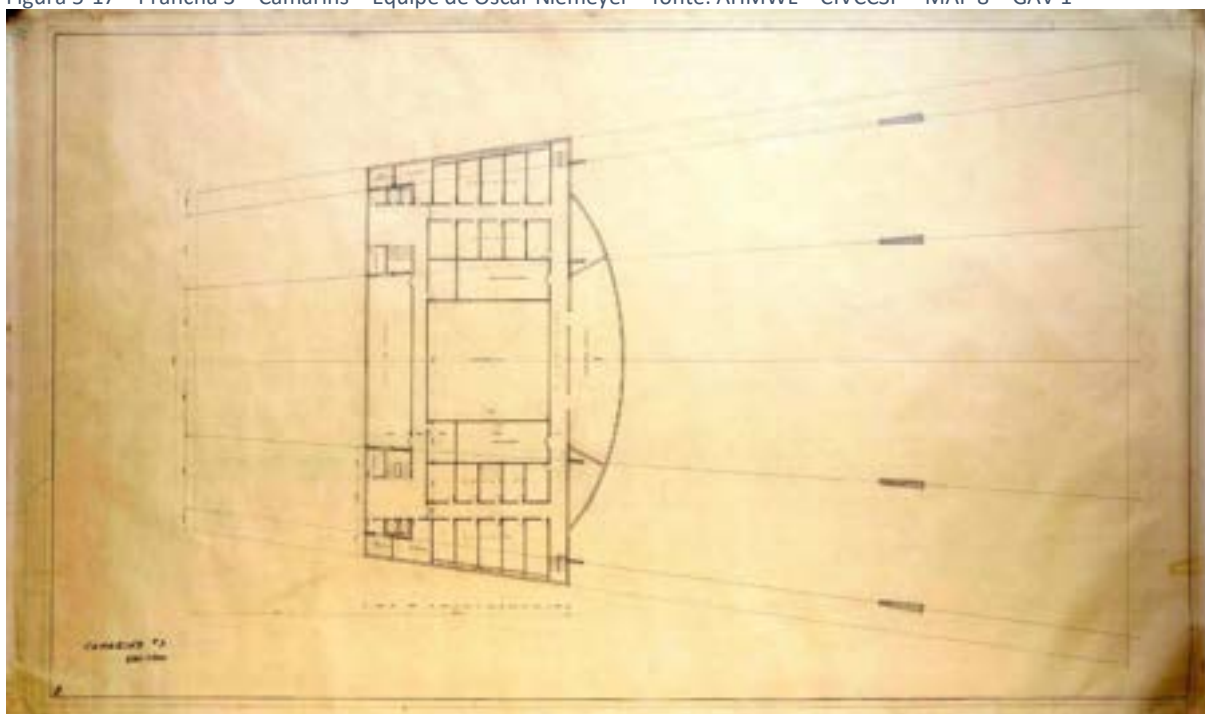


Figura 5-18 – Prancha 5 – Foyer – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

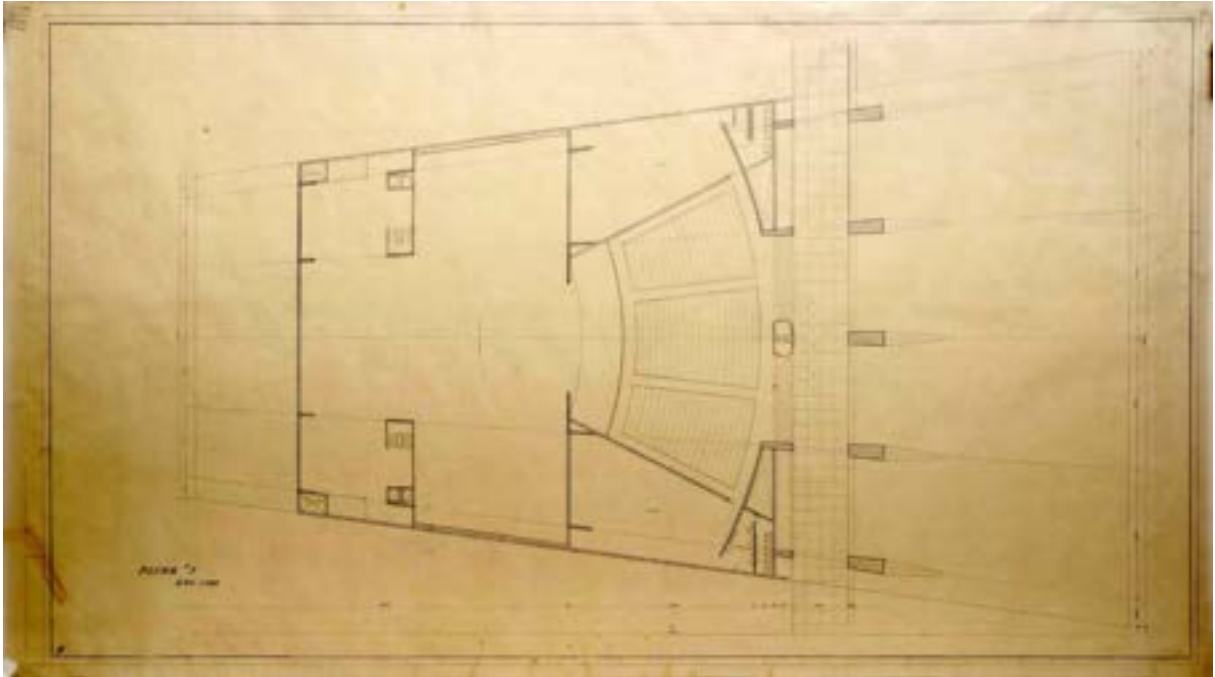


Figura 5-19 – Prancha 6 – Plateia – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

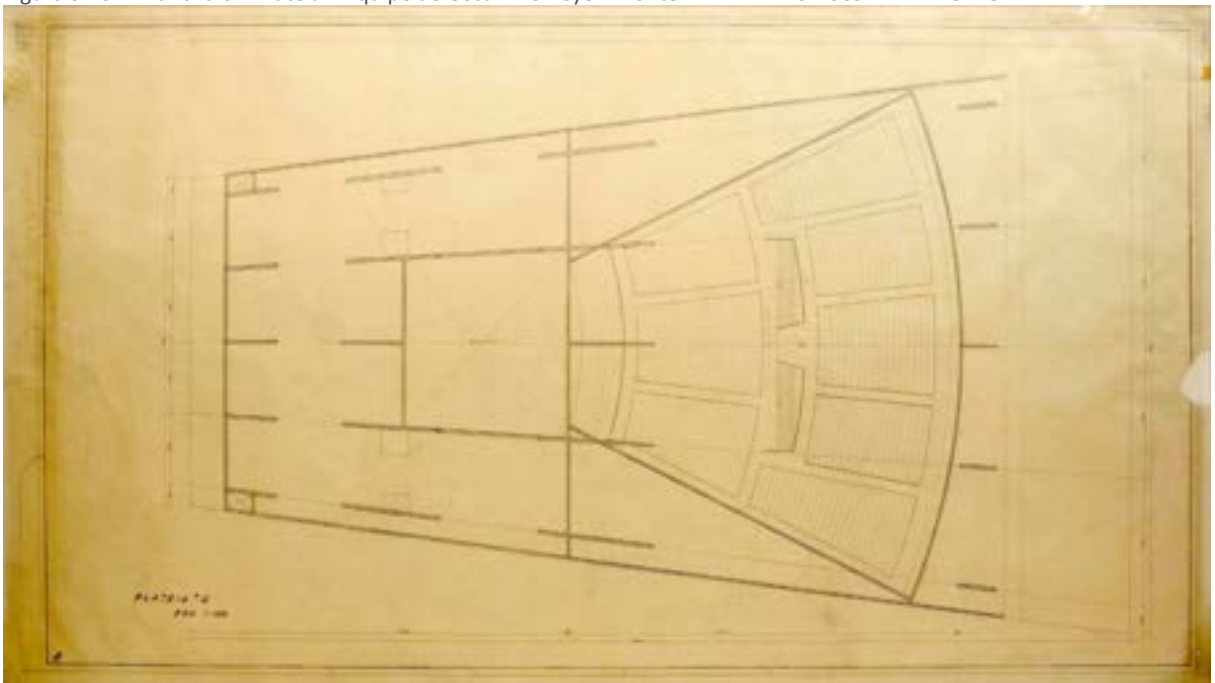


Figura 5-20 – Prancha 7 – Figurantes – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

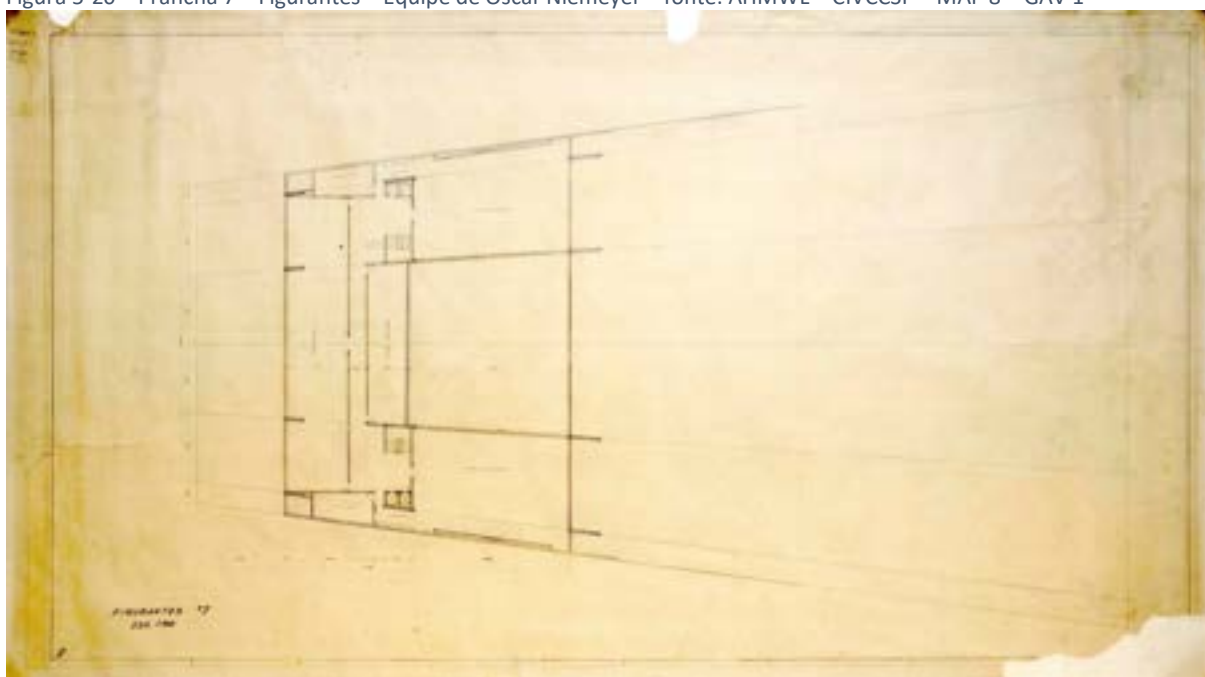


Figura 5-21 – Prancha 8 – Coro e Baile – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

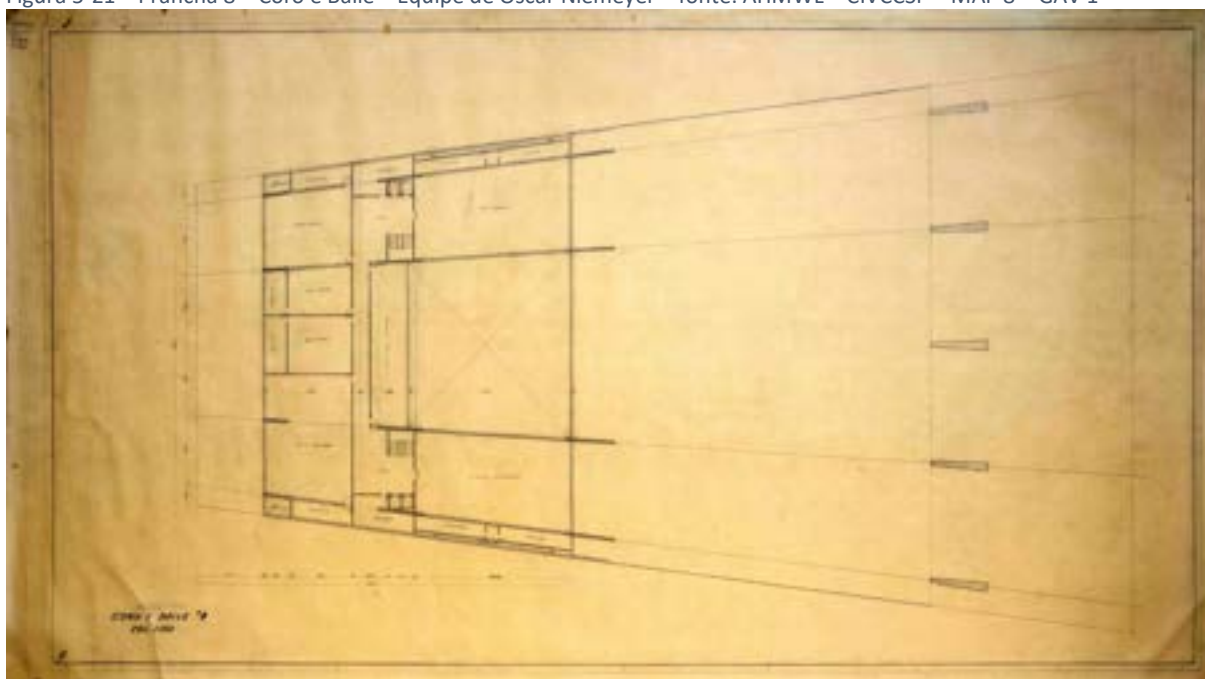


Figura 5-22 – Prancha 9 – Cobertura – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

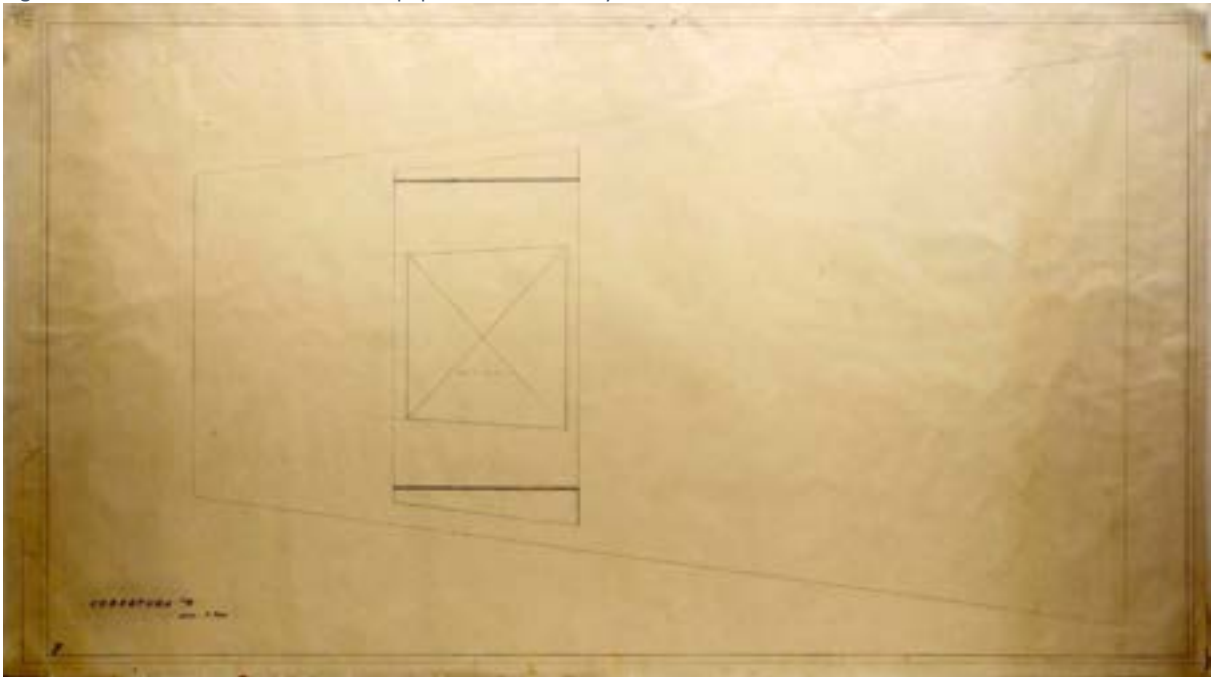


Figura 5-23 – Prancha 11 – Corte transversal – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

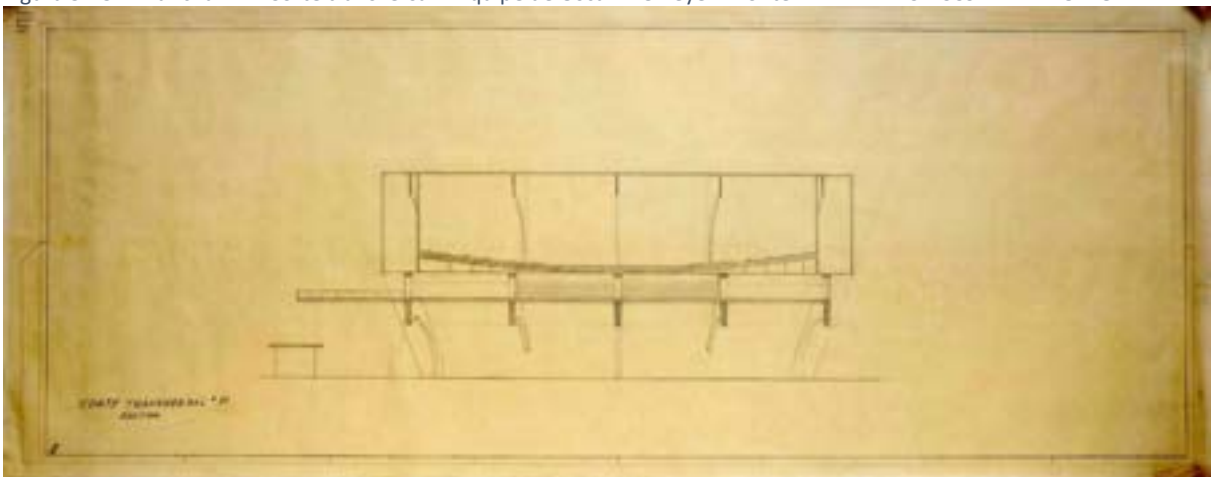


Figura 5-24 – Prancha 12 – Fachadas – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

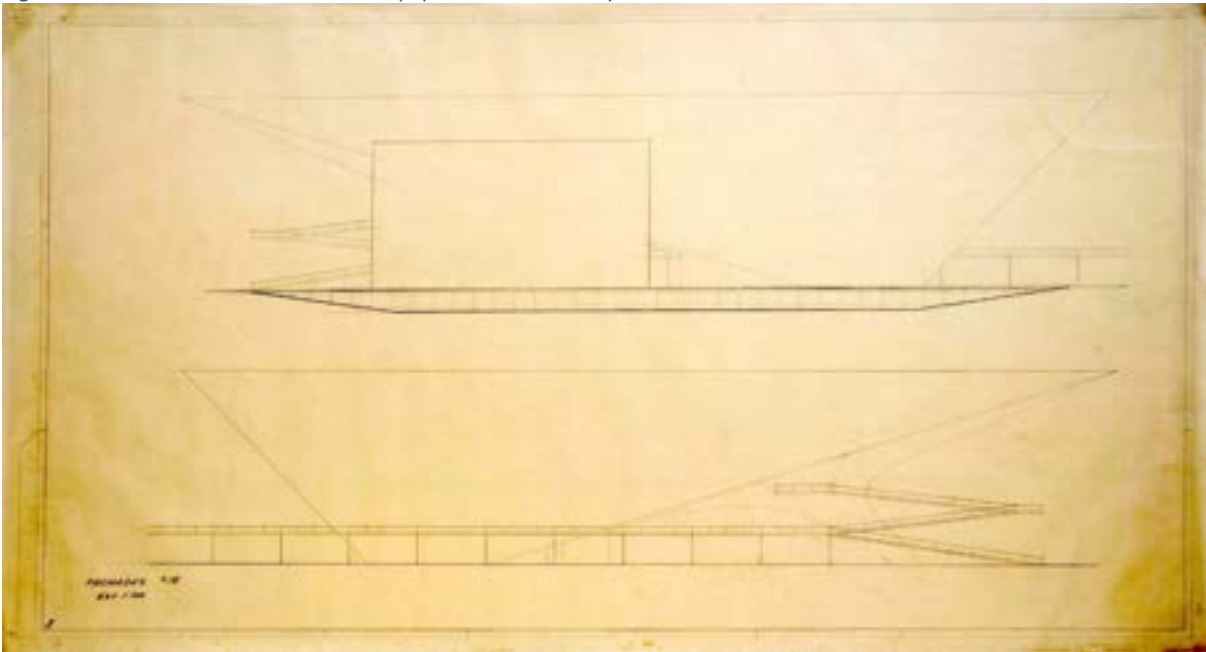
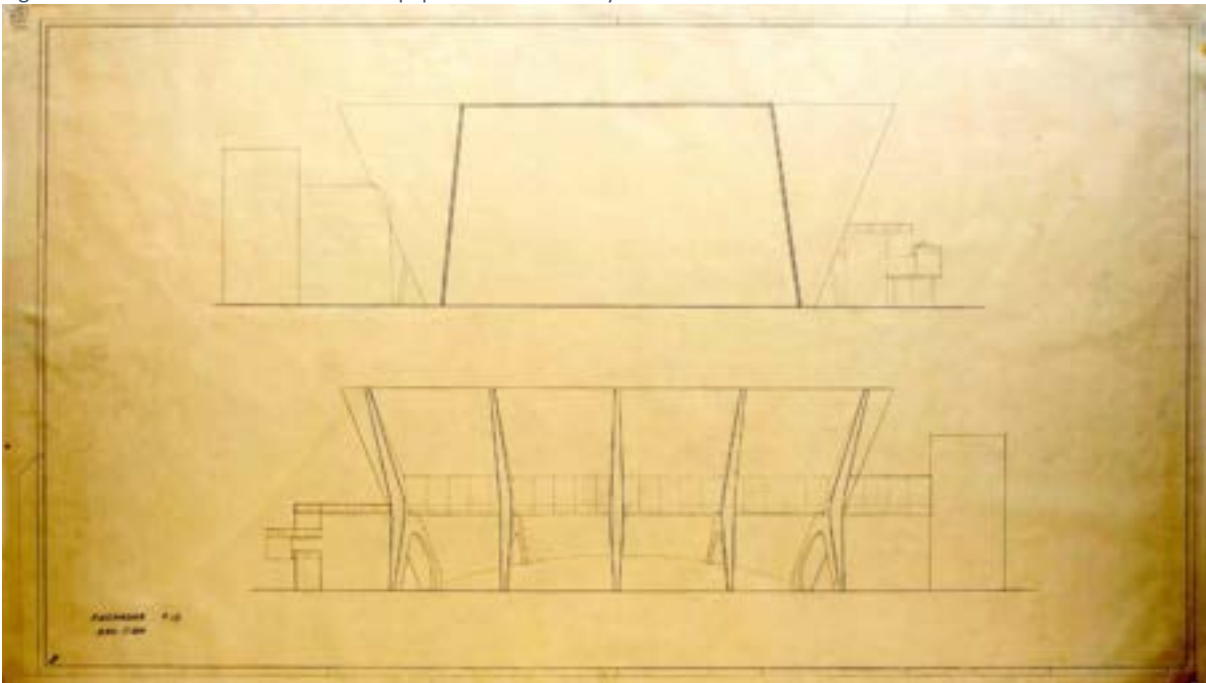


Figura 5-25 – Prancha 15 – Fachadas – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1



Tanto a caixa cênica, quanto o volume de circulação vertical, tornam a proposta do edifício mais robusta, ou seja, com ares pesados, reduzindo drasticamente a graça dos delicados pontos de apoio no solo. O volume anexo é recheado pela rampa e escadas rolantes que conectam um salão, localizado no subsolo, à galeria que distribui o público para a área da plateia. Além do salão, as bilheterias e o acesso dos artistas estão no nível subterrâneo. Os elementos anexados tiram a pureza e a leveza da ideia original, destruindo assim suas maiores virtudes.

5.1.3. Versão 03

Figura 5-26 – Silhueta da calota e do auditório – desenho nosso



A versão final que entrou para os registros históricos como a não edificada. Arquitetura enaltecida pela maior referência de Oscar Niemeyer.

Le Corbusier escreveu a um amigo, no Brasil, elogiando o projeto do Auditório de Parque Ibirapuera, o qual lhe parecera particularmente interessante dentro de um conjunto também interessante. Nem mesmo a necessidade imperiosa de tal construção foi levada em conta. (Módulo - Revista de arquitetura e artes plásticas, 1955 p. 18)

Nesta alternativa, o trapézio tem base maior de 54m, base menor de 26m e 93,5m de altura. O comprimento do lado diagonal é de 94,54m e a área de projeção do prédio atinge 3.740m². Este auditório comporta aproximadamente duas mil pessoas.

Além das proporções do pentaedro, os apoios chamam a atenção, pois foram reduzidos de cinco para três. Ademais, ampliaram-se as possibilidades de acesso, acontecendo pela rampa da passarela de ligação com o planetário, por nova rampa destacada por uma pequena marquise de contorno semelhante ao auditório e ainda por uma escadaria posicionada na fachada voltada para o parque.

A estrutura do prédio foi calculada pelo escritório do engenheiro Figueiredo Ferraz, também responsável pelo projeto do Palácio das Artes. A sustentação do edifício está dividida em três eixos longitudinais principais com seus monumentais pilares aerodinâmicos do lado de fora e dois apoios gigantescos que se assemelham a troncos de árvores, iniciando suas ramificações para dois lados opostos no interior do auditório, os apoios sustentam uma laje de cobertura nervurada. A maior parte da carga é assentada no solo por sapatas retangulares que medem ora três metros por dezoito, ora três metros por dezesseis. O eixo central é diferente, pois possui somente o pilar externo que é furado para a criação do foyer. No nível abaixo deste, existe uma passarela transversal que flutua, presa por tirantes na superestrutura. O pilar da escada externa é escultórico, surge como um “V” de três pernas.

Marco do Valle (2000) ressalta algumas das principais características do prédio, classifica-o como “Auditório Trapezoidal Invertido”, quando fala dos apoios afirma que são “pilares internos em

forma de tronco” (p. 327). O sistema estrutural proposto pelo arquiteto é muito interessante, na medida em que busca ser minimalista, o profissional propõe a máxima redução do número de apoios e ainda apresenta os suportes com um desenho dotado de curvas que os distanciam da trivialidade.

Figura 5-27 – Carimbo do escritório técnico J.C. de Figueiredo Ferraz, com algum esforço é possível interpretar a assinatura ao lado direito como “JCFerraz” – fonte: AHMWL.



Anteriormente, foi comentado que os pilares tinham certa semelhança com os apoios da cobertura do Clube dos 500, porém, a nova versão, se avaliado somente o trecho aparente do sistema estrutural, o conceito se aproxima mais do projeto para a sede social do Diamantina Tênis Clube (1950), solução que foi repetida no Clube Libanês em Belo Horizonte (1955). Tal configuração espacial lembra a ponte de Tavanasa, região de Brigels, Graubünden, Suíça. A conexão foi projetada pelo engenheiro civil Robert Maillart e o término da construção se deu em 1905.

O apuro estrutural se revela tanto no desenho dos pilares, quanto na inversão do sistema de suporte do foyer, pois ele está atirantado na superestrutura.

Figura 5-28 – Ponte Tavanasa projetada pelo engenheiro civil Robert Maillart – fonte: [4.jpg \(3262x2141\) \(jhu.edu\)](#)



Figura 5-29 – Diamantina Tênis Clube – a estrutura do “edifício ponte” é uma referência para a estrutura aparente do auditório. – Roberto (Neco) Stickel – fonte: [rabiscos | vitruvius](#)



Figura 5-30 – Clube Libanês 1955 – fonte: (PAPADAKI, 1956)

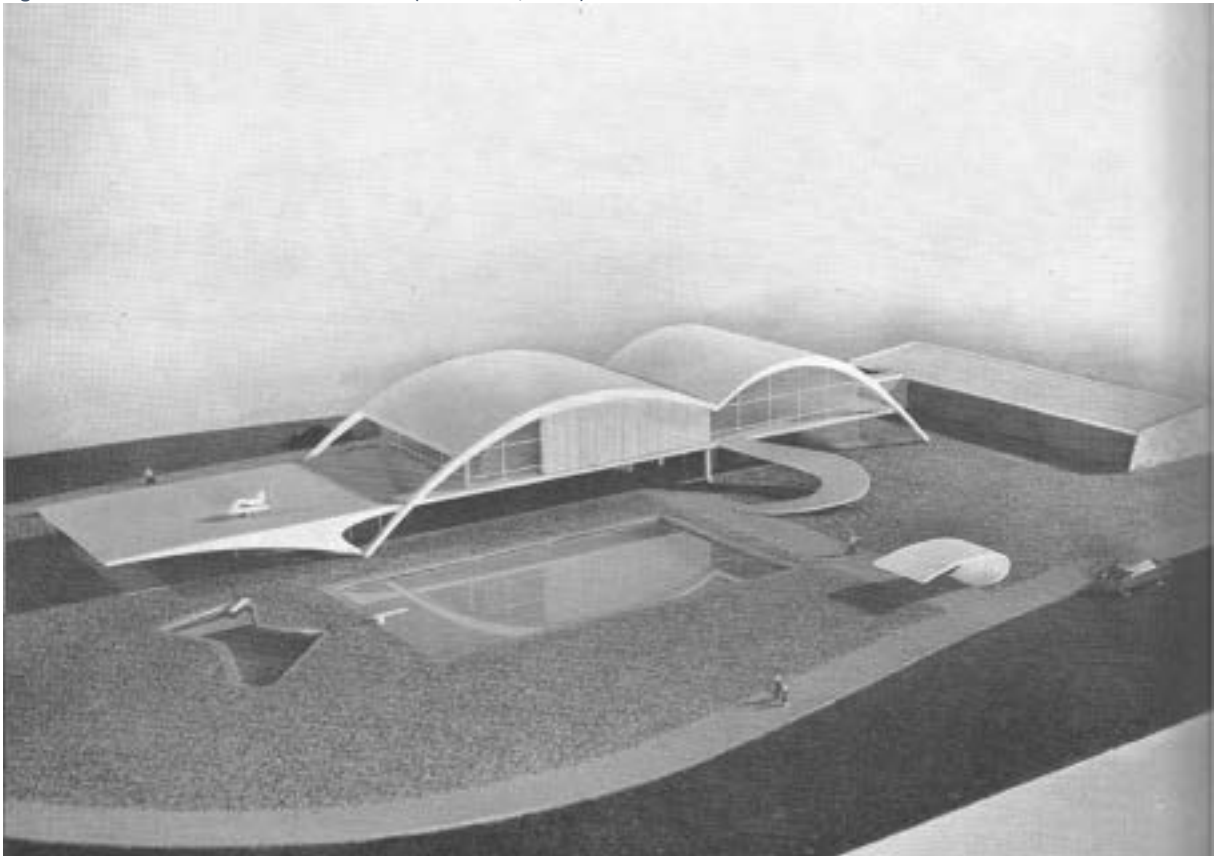


Figura 5-31 – Prancha 10 – Corte Longitudinal – Equipe de Figueiredo Ferraz – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

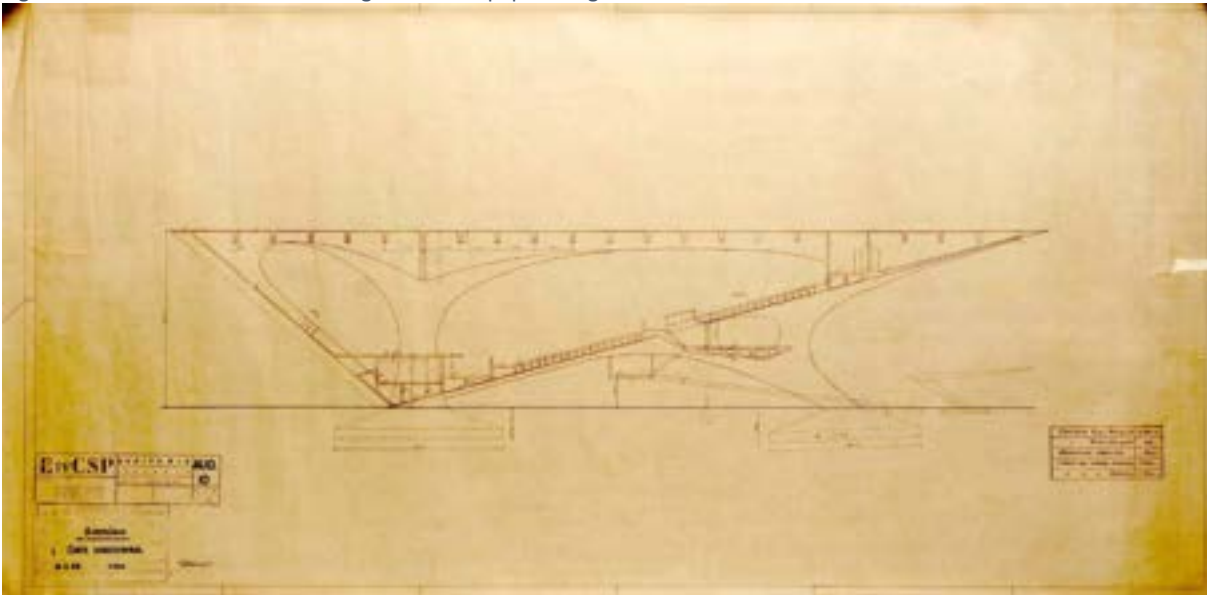


Figura 5-32 – Corte estrutural Longitudinal – desenho nosso.

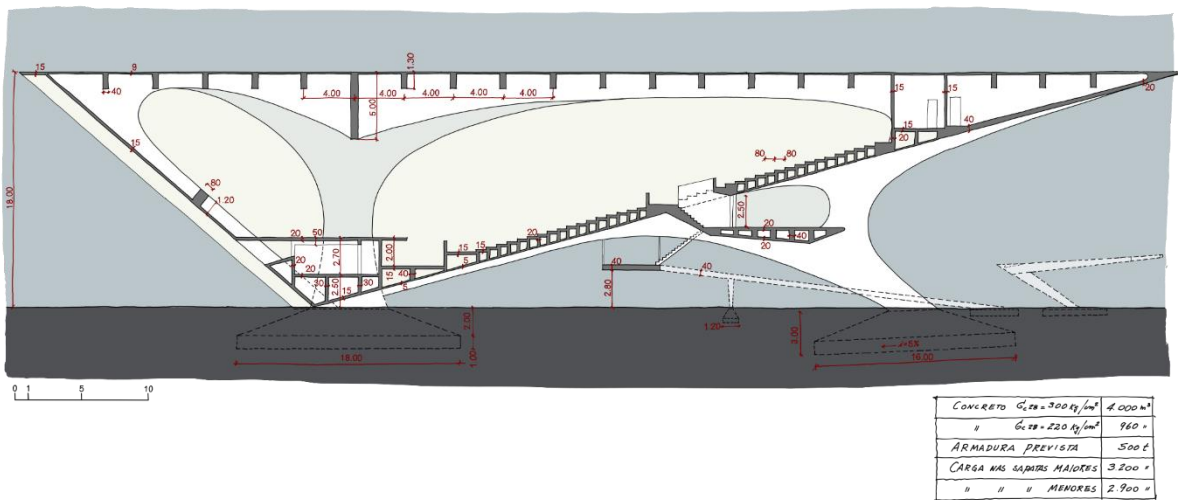


Figura 5-33 – Prancha 10 – Corte Longitudinal incompleto – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

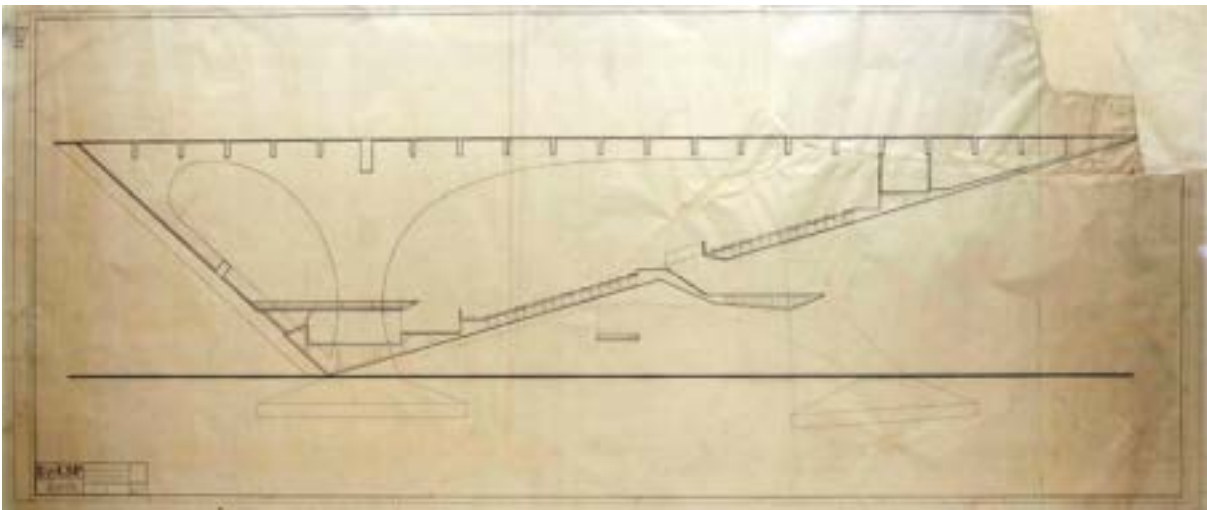
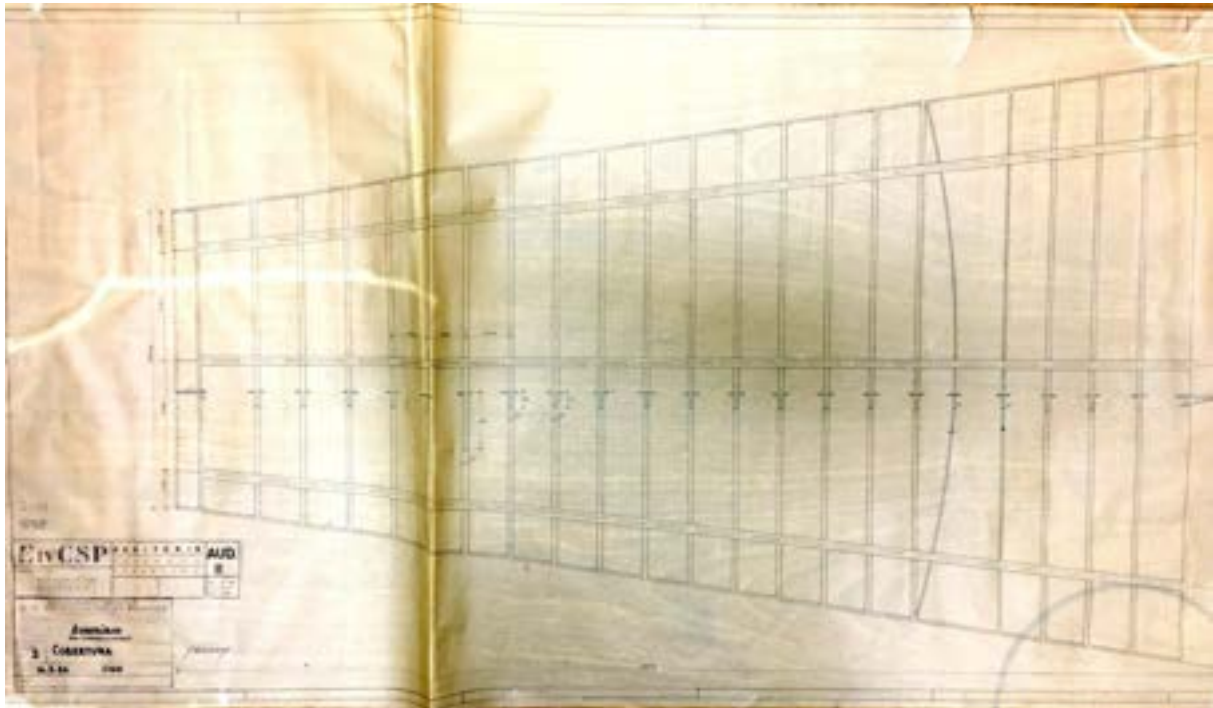
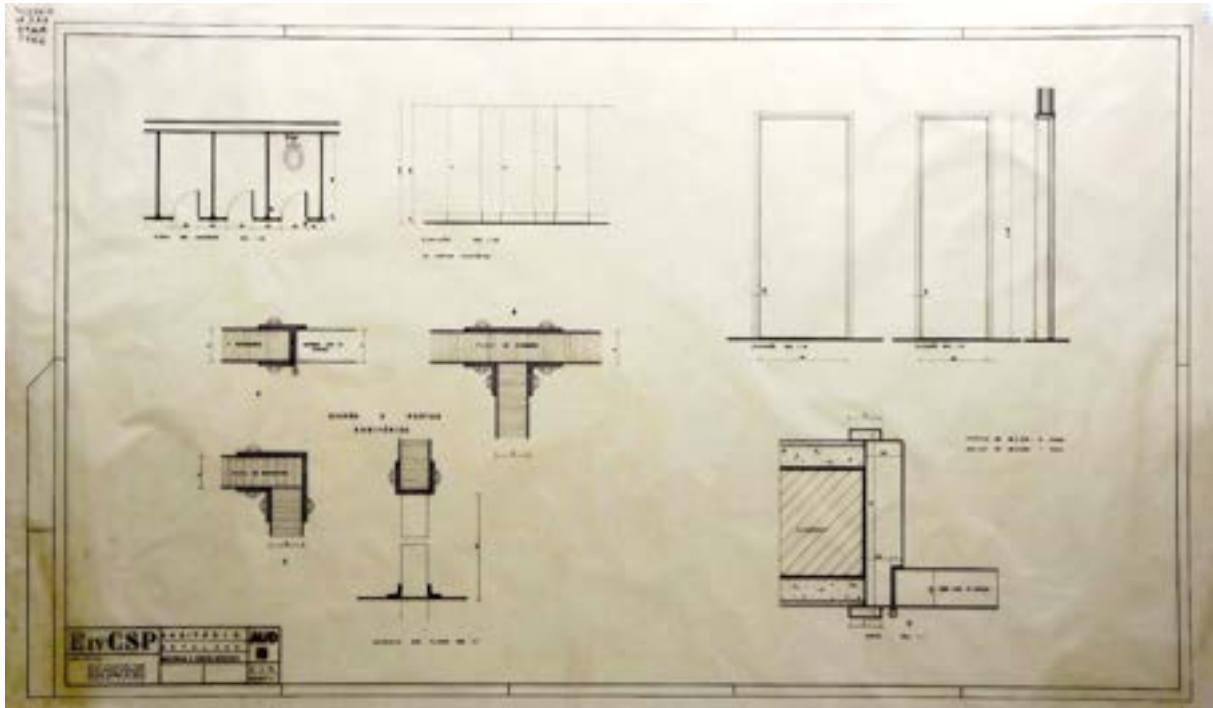


Figura 5-34 – Prancha 11 – Nervuras da Cobertura – Equipe de Figueiredo Ferraz – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1



A entrada dos artistas seria pela fachada menor, por duas rampas periféricas, face que contém ainda uma janela em fita protegida por um quebra sol de aletas horizontais. Do outro lado, o foyer, igualmente encaixilhado, mas aqui o vidro é piso-teto. Essas representações estão na prancha de caixilhos, na qual, nota-se também um guarda corpo para separar o público da janela inclinada.

Figura 5-35 – Prancha 13 – Detalhe das divisórias dos sanitários – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1



Outras pranchas de detalhes mostram as divisórias dos sanitários em placas de “marmorite” com portas em compensado de madeira pintado, o fundo do bar é revestido por régulas de madeira com encaixe macho fêmea.

Figura 5-36 – Prancha 14 – Detalhe do revestimento em madeira das paredes do foyer – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

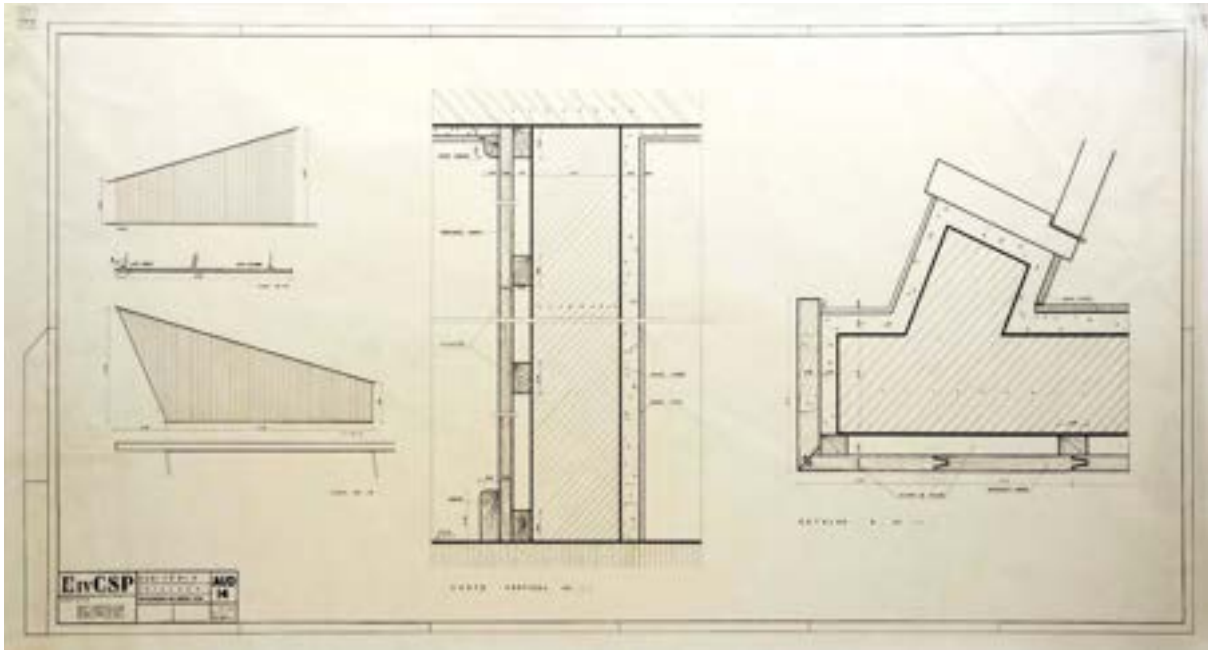
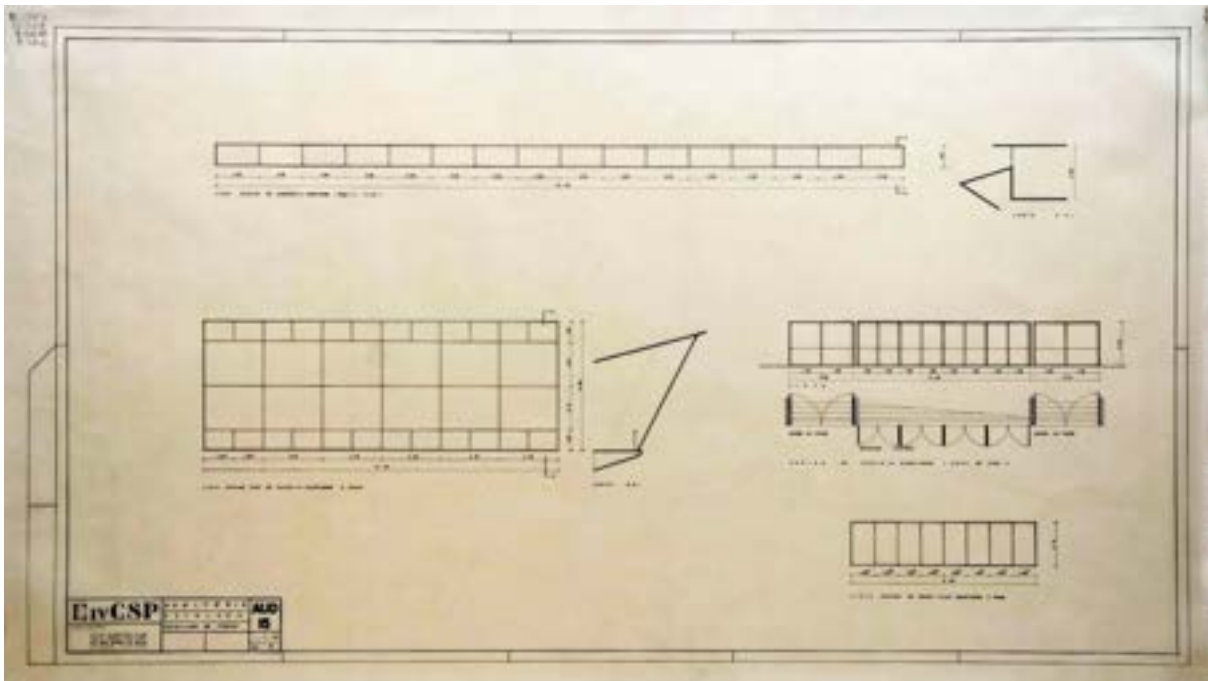


Figura 5-37 – Prancha 15 – Detalhe dos caixilhos do foyer e dos camarins – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1



As pranchas do projeto datam de março e abril de 1953, ainda que existam desenhos de detalhamento executivo, nem todas as questões estavam resolvidas, como por exemplo, o

encaminhamento do esgoto dos sanitários do foyer e o sistema de captação de águas pluviais da cobertura, essas soluções não estão demonstradas nas pranchas de arquitetura.

Figura 5-38 – Prancha 2 – Térreo – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

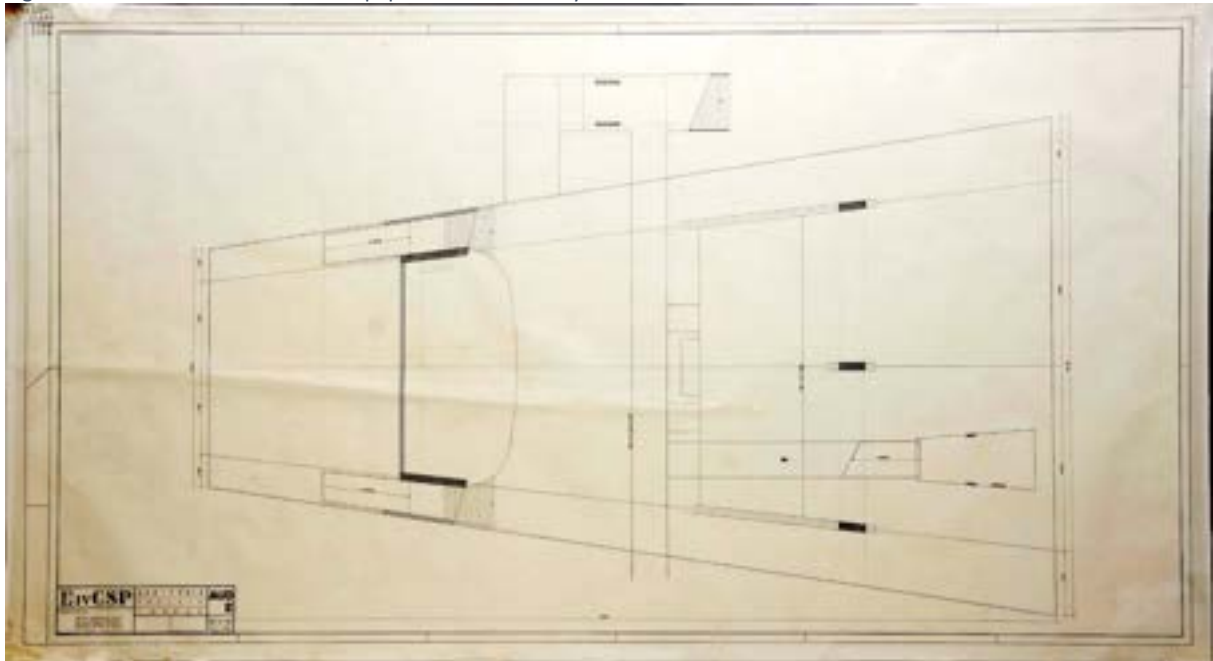


Figura 5-39 – Prancha 4 – Plateia e Palco – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

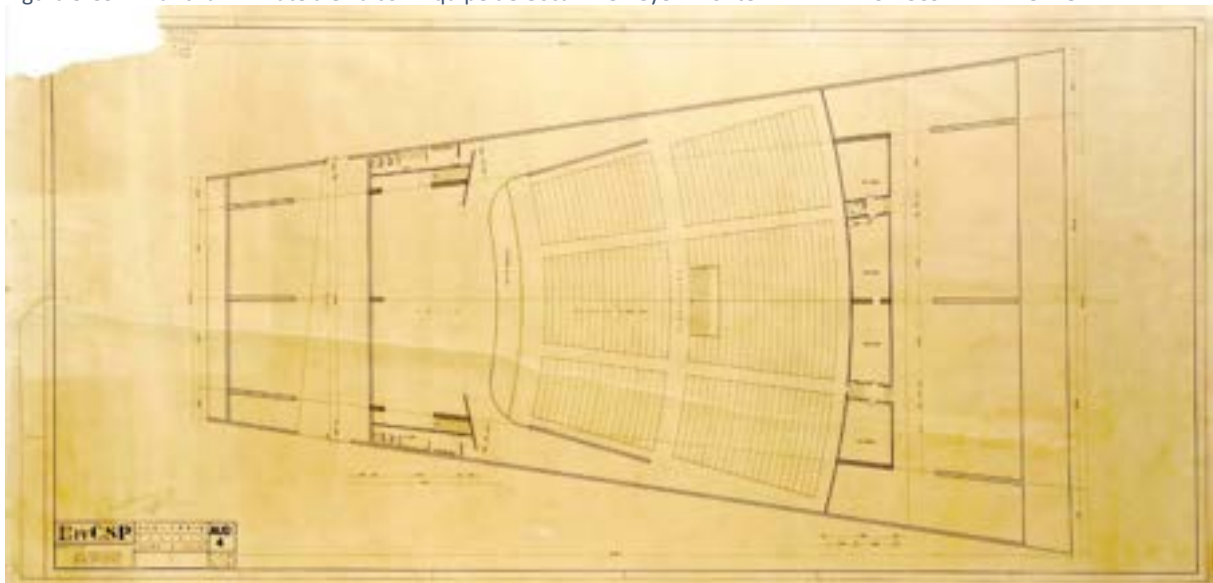


Figura 5-40 – Prancha S/N – Plateia e Palco Incompleta, nota-se proporções diferentes em relação ao desenho anterior, apesar do leque de poltronas possuir três estágios – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AWMHL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

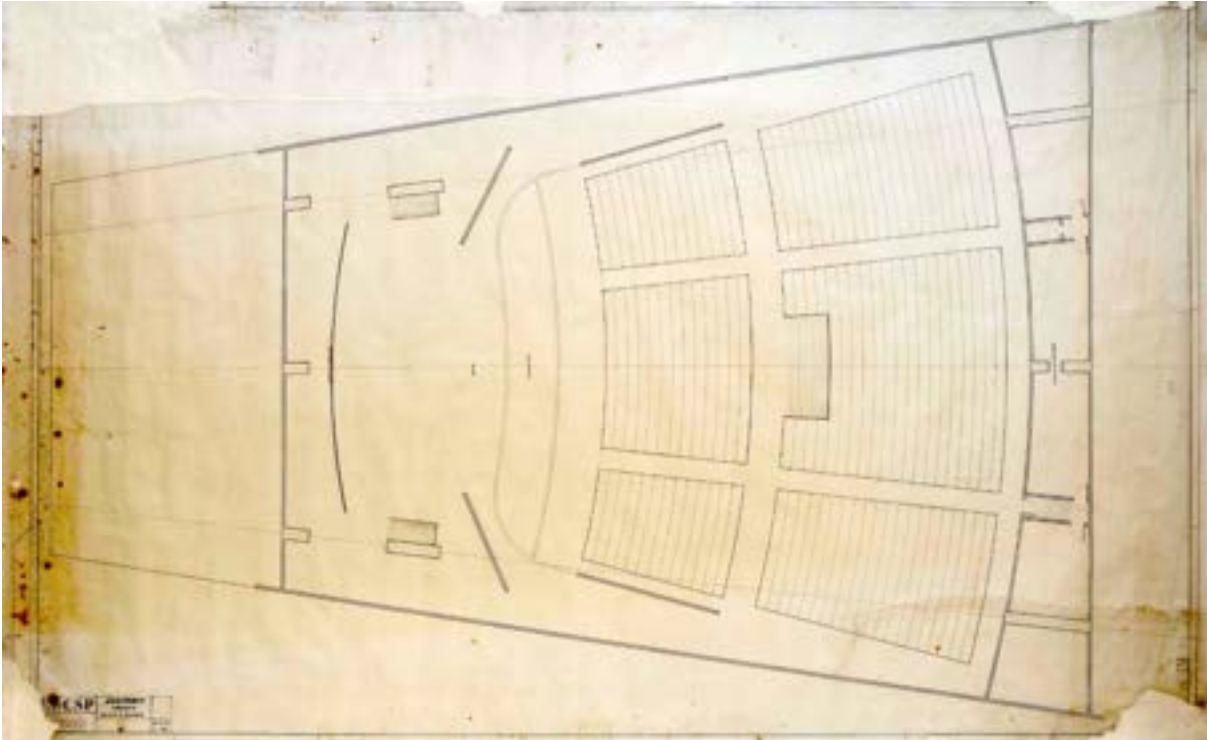


Figura 5-41 – Prancha 5 – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

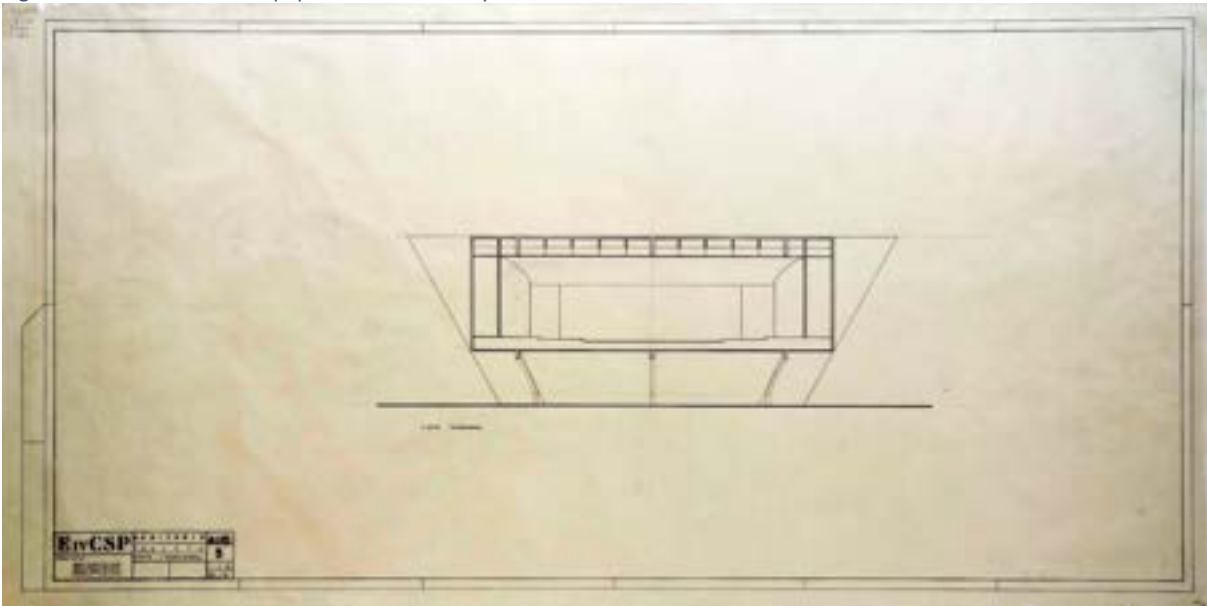


Figura 5-42 – Prancha S/N – Foyer, notam-se as poltronas distribuídas em um leque com cinco blocos – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

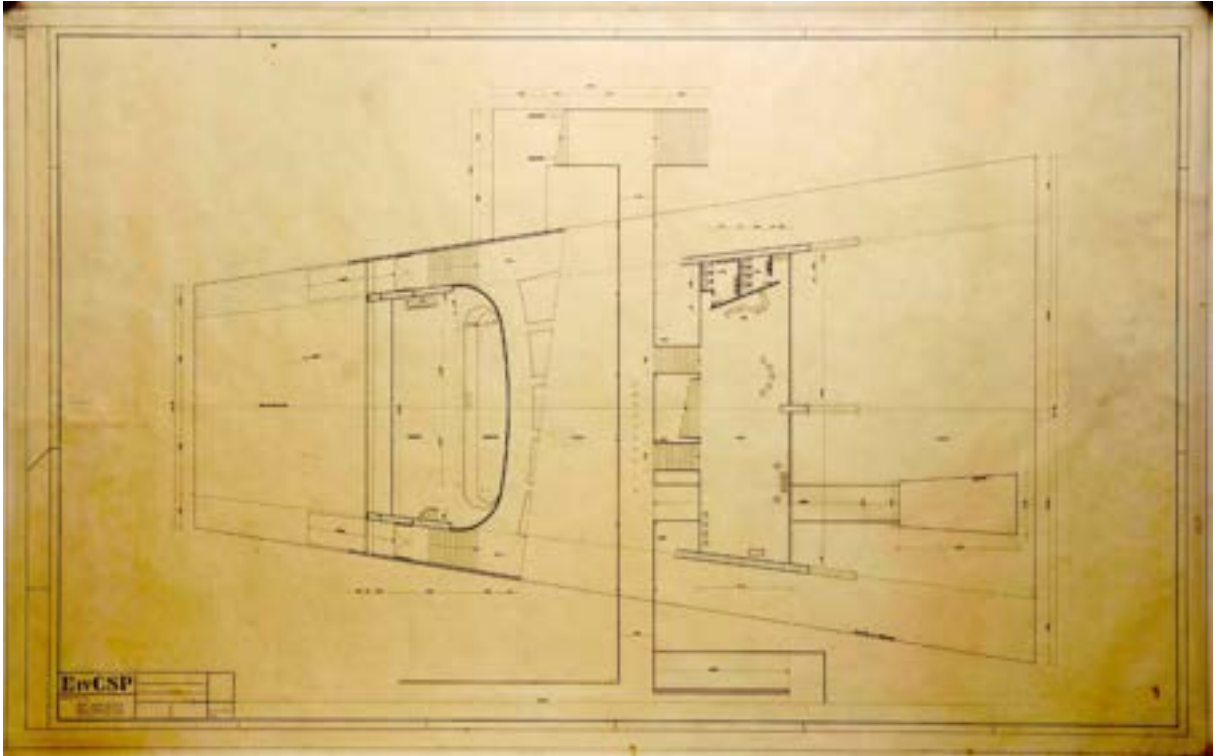


Figura 5-43 – Prancha S/N – Plateia e palco, notam-se as poltronas distribuídas em um leque com cinco blocos – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

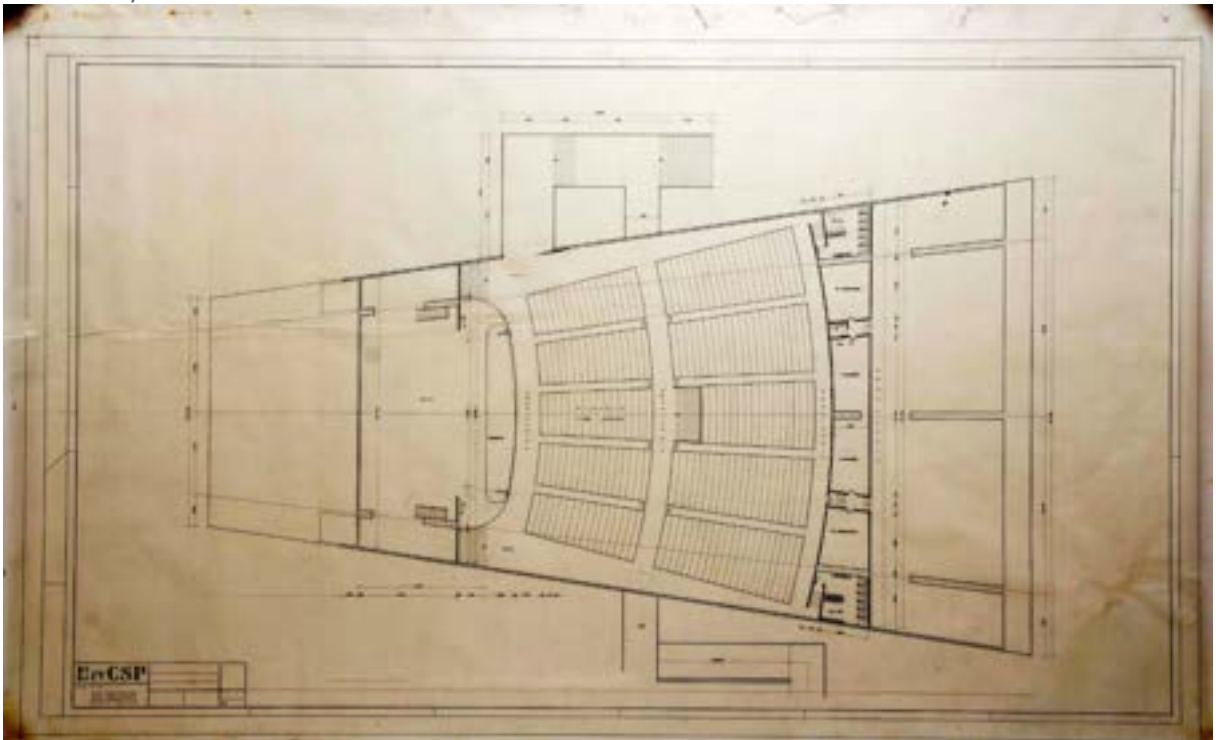


Figura 5-44 – Prancha S/N – Corte longitudinal incompleto – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

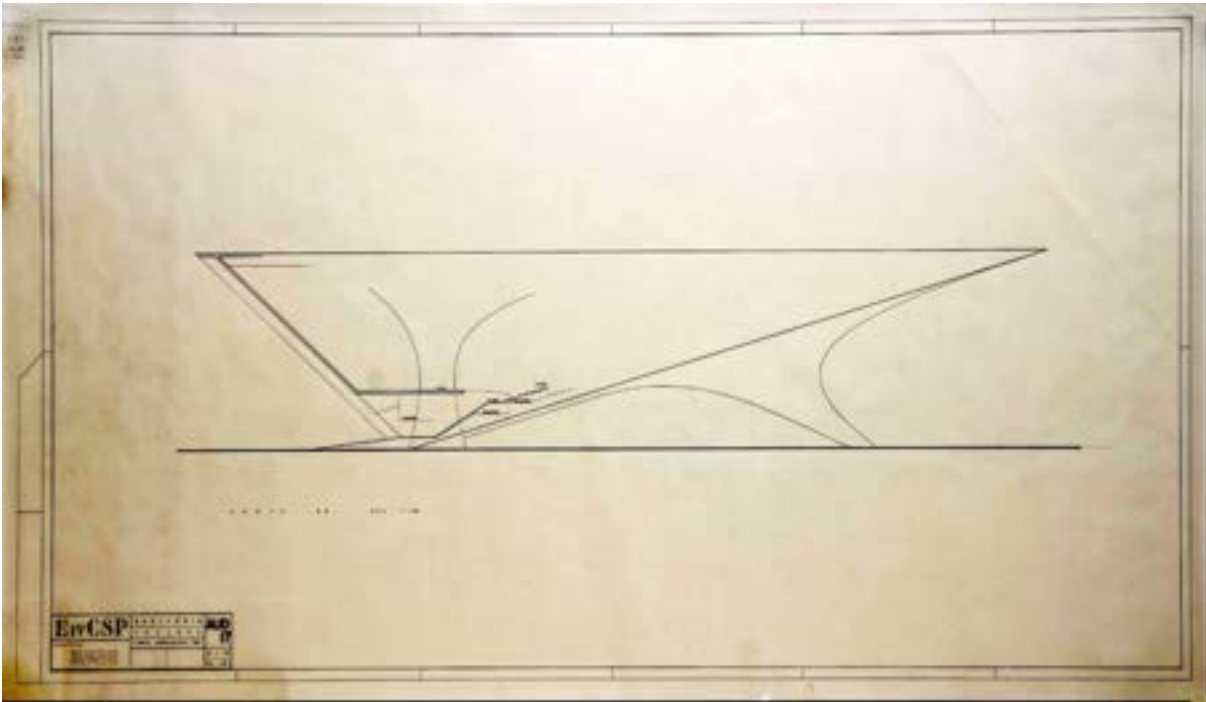


Figura 5-45 – Trecho de Prancha S/N – Cortes Longitudinais, chamam a atenção o tablado do palco em madeira e os elementos de circulação, escadas rampas e passarelas – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

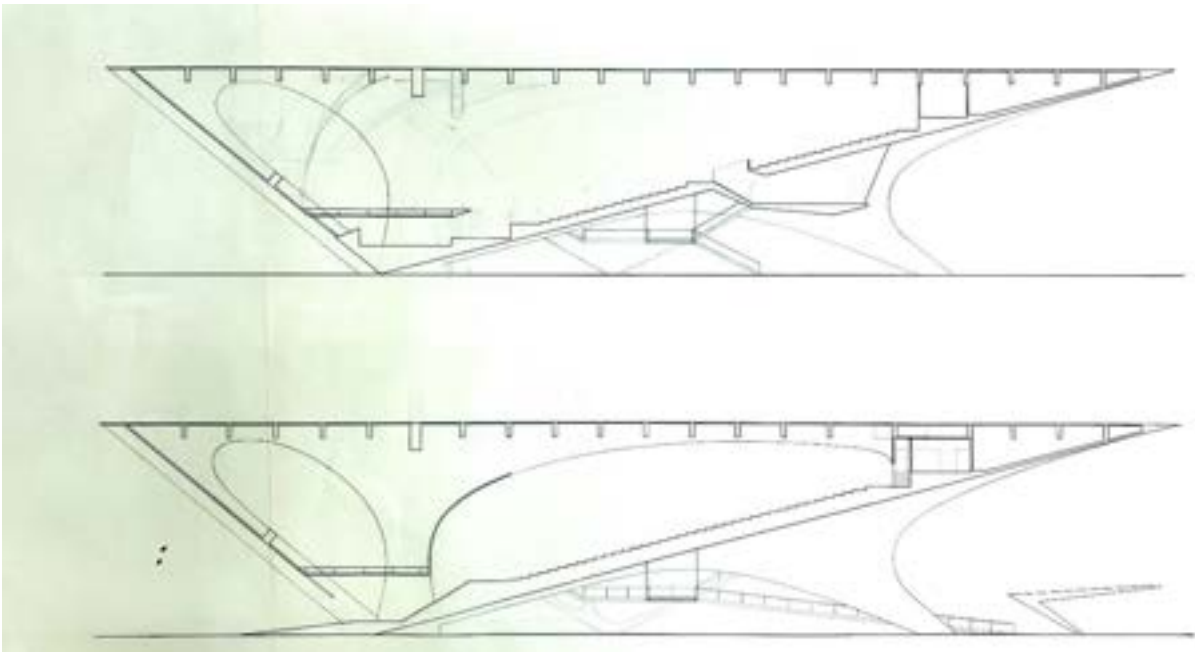


Figura 5-46 – Prancha S/N – Fachadas Longitudinais incompletas– Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

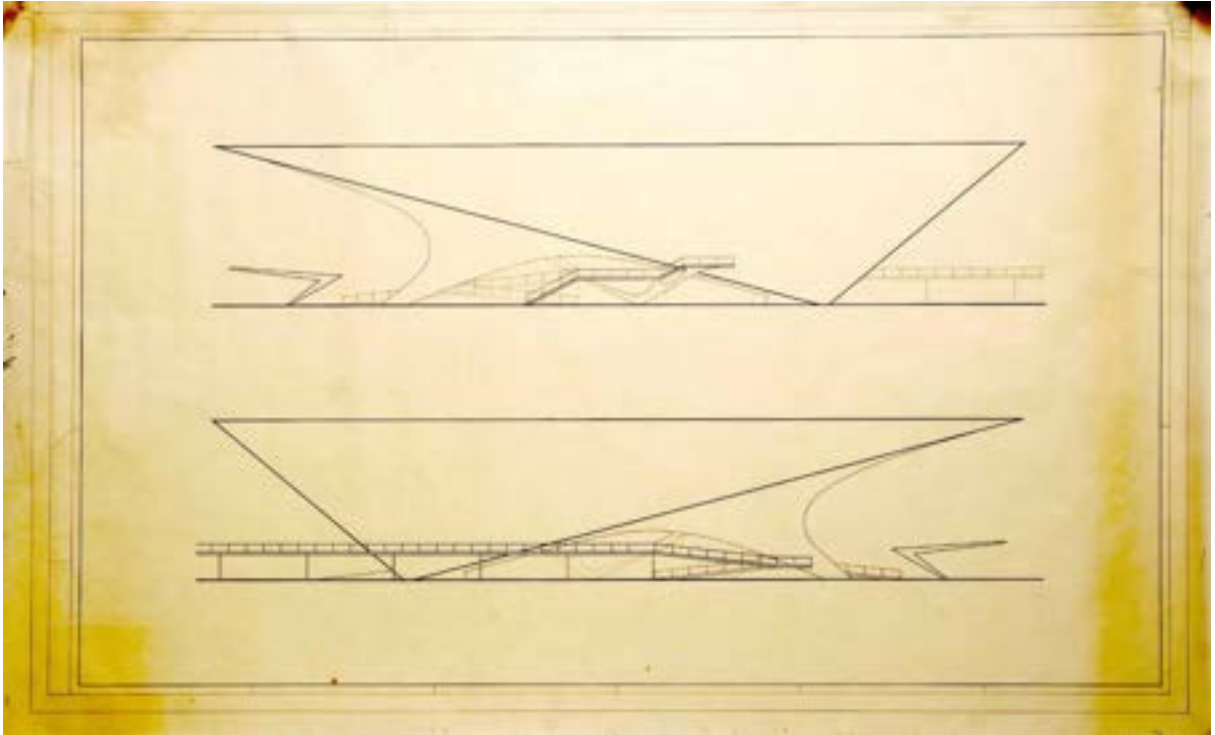


Figura 5-47 – Prancha S/N – Fachadas Posterior– Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

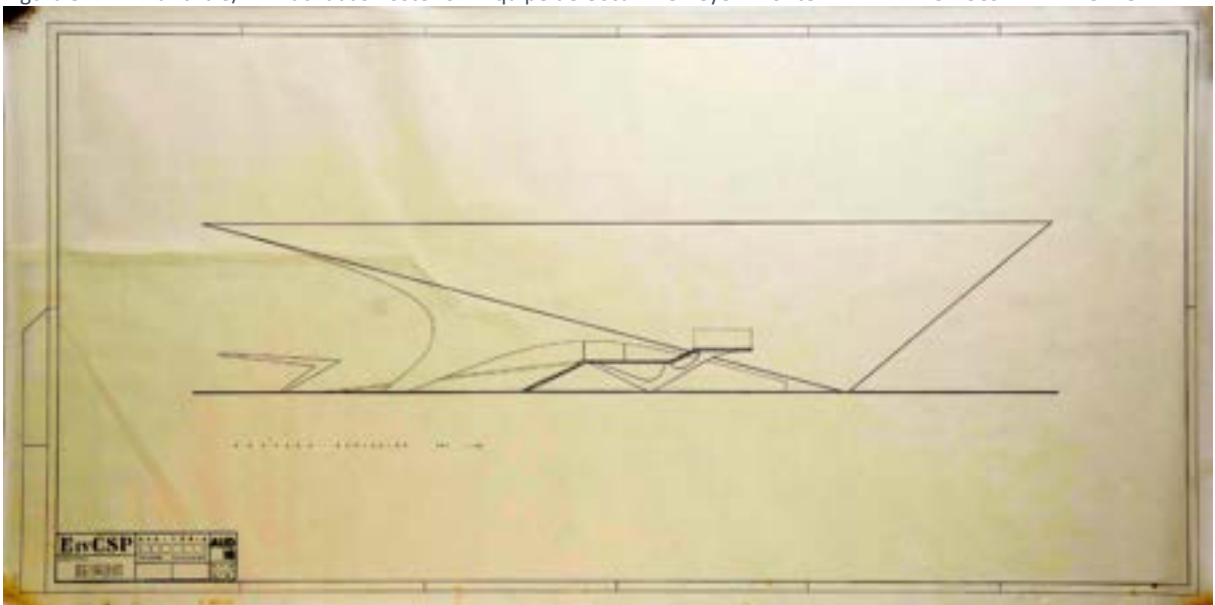


Figura 5-48 – Trecho da Prancha 7 – Fachada lateral, destaca-se o retângulo na face triangular, provavelmente um suporte para uma obra de arte. – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

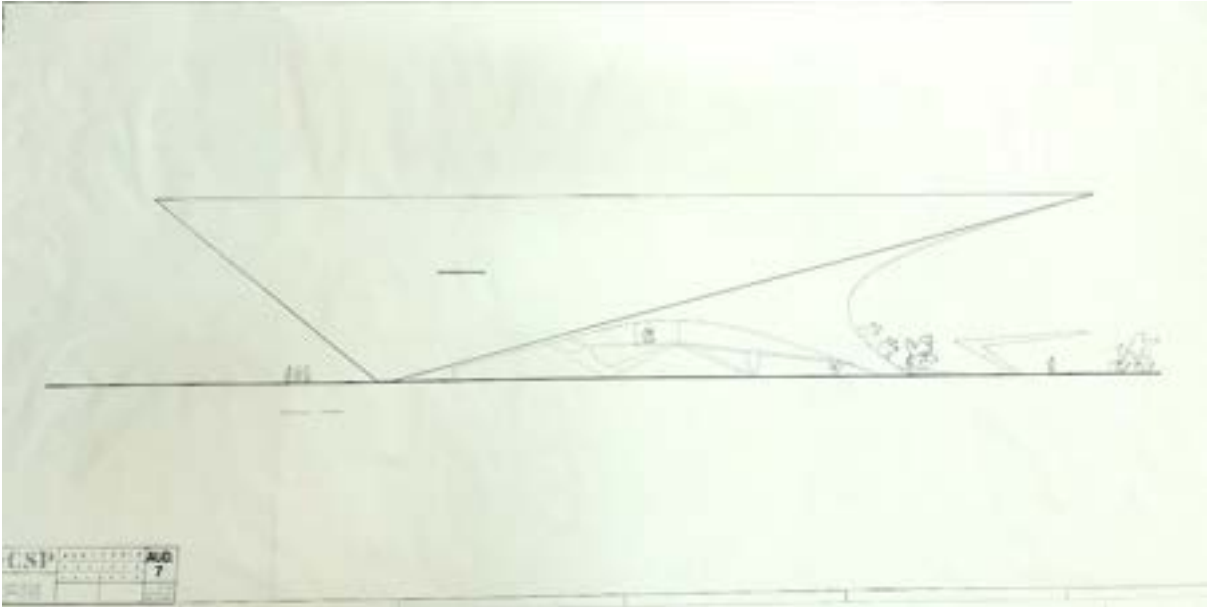


Figura 5-49 – Trecho da Prancha 8 – Fachada Sudeste, o acesso ao palco se dá por rampas laterais que se transformam em escadas, nota-se também a janela em fita. – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1

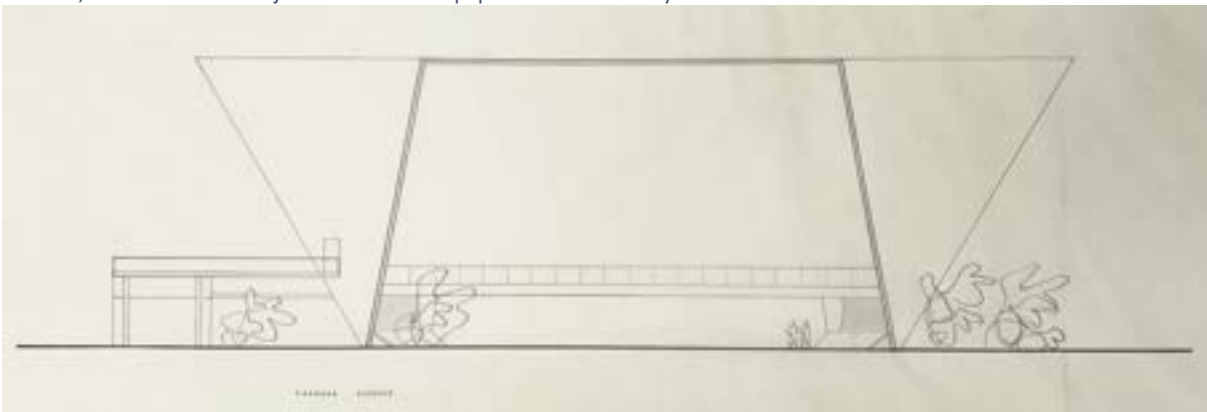
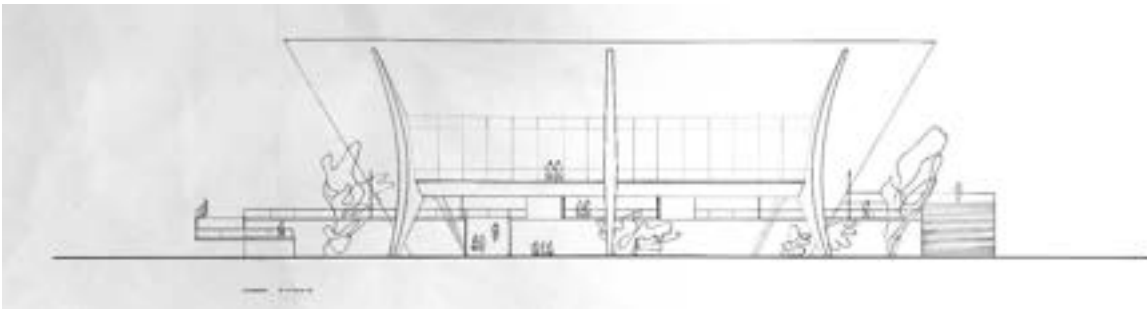


Figura 5-50 – Trecho da Prancha 9 – Fachada Noroeste, vista do acesso principal para o prédio, notam-se as rampas e escadas que se conectam à passarela atirantada na estrutura principal. – Equipe de Oscar Niemeyer – fonte: AHMWL – CIVCCSP – MAP 8 – GAV 1



Diferentemente da primeira versão, as fotografias da maquete do projeto final para o parque não representam as fachadas com o acabamento artístico, porém a correspondência trocada entre o arquiteto e seu mestre francês denotam a criação de uma pintura mural. A participação de artistas plásticos nos trabalhos de Oscar Niemeyer ocorreu desde sua obra seminal em Pampulha, em São Paulo o arquiteto manteve a prática.

Situada entre os diálogos com Cândido Portinari e Athos Bulcão, a interlocução pictórica com a arquitetura, no projeto para o Parque Ibirapuera (1951/1954), ficará a cargo dos artistas Fernand Léger e Le Corbusier, que elaborarão estudos para as paredes do Grande Auditório projetado por Oscar Niemeyer para seu conjunto arquitetônico. Tais estudos, entretanto, nunca foram executados, pois este edifício foi o único integrante do projeto definitivo do conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera que não foi construído para as festividades do IV Centenário de fundação da cidade de São Paulo [...] (QUEIROZ, 2015 p. 165)

A iniciativa partiu do autor do projeto e foi prontamente atendida por Le Corbusier. Em novembro de 1952, Oscar Niemeyer escreveu para o franco-suíço agradecendo-lhe o aceite para a empreitada e explica que naquele momento os trabalhos estavam sendo iniciados e que, portanto, a fachada ainda não existia. Com receio de que o poder público mudasse de ideia em relação ao trabalho do europeu, o arquiteto carioca sugeriu que esse elaborasse uma pintura em tela para ser aprovada por Cicillo Matarazzo, desta forma, ele logo seria contratado garantindo a pintura mural.

A carta de resposta de Le Corbusier data de 29 de janeiro de 1953, nesta carta ele afirma ter encontrado uma maneira de realizar o trabalho em Paris e enviá-lo ao Brasil. Ele também trata dos honorários a serem pagos, pois precisava de uma orientação de Oscar Niemeyer para que os valores cobrados fizessem sentido na realidade brasileira.

Em 6 de abril de 1953, Oscar Niemeyer escreve a Mario Pedrosa sugerindo a troca do posicionamento do trabalho de Le Corbusier, das duas fachadas maiores para uma das fachadas menores. No mesmo documento, o arquiteto afirma que o cenário político era favorável a eleição de Jânio Quadros para a prefeitura de São Paulo, fato que o preocupava, assim ele insistia que os contratos com os artistas estrangeiros deveriam ser assinados com a maior brevidade possível.

Em 28 de abril de 1953, Le Corbusier responde a Oscar Niemeyer afirmando que preferia ter seu mural nas duas paredes laterais de 150m². “Estou certo de que do ponto de vista da intensidade arquitetônica e da síntese das Artes Maiores, essas duas paredes livres são as melhores soluções.” (SANTOS, et al., 1987 p. 235) Mais adiante, ele explica que solicitara a seu amigo, o também arquiteto Jean Prouvé, estudos para a criação de suportes montáveis e desmontáveis em alumínio, estes receberiam a pintura e poderiam ser despachados para São Paulo.

Por fim, o europeu pergunta ao carioca o porquê da moeda brasileira, o cruzeiro, valer 9FR para pagá-lo, enquanto o câmbio oficial era de 20FR. No “*post script*” está grafado: “Parabéns pelo seu belo edifício”.

Maria Oliva Fraga, assistente da comissão do IV centenário de São Paulo, foi encarregada de escrever ao arquiteto franco-suíço sobre o cancelamento de sua pintura mural. A carta melancólica relata dificuldades financeiras, justificando o cancelamento da construção do auditório e como efeito a impossibilidade da realização das pinturas murais de Le Corbusier.

Senhor,

Lamento informá-lo que o presidente Matarazzo acaba de trazer ao meu conhecimento que a Comissão do IV Centenário de São Paulo encontra-se na impossibilidade de construir o teatro cujo projeto havia sido realizado pelo Sr. Oscar Niemeyer. As dificuldades financeiras em que se encontra a Comissão obrigaram-na a abandonar este projeto.

Conseqüentemente as pinturas murais e as esculturas que tinham sido previstas e cuja execução seria confiada ao senhor mesmo, e ao senhor Léger e ao senhor Moore não poderão ser realizadas.

A Comissão do IV Centenário encarregou-me de transmitir-lhe suas escusas e seu grande pesar. (SANTOS, et al., 1987 p. 237)

Da primeira versão à última dos projetos dos anos 1950, apesar das intensas modificações do plano, o auditório, especificamente, não tem seu conceito alterado. Aconteceram adaptações às variações de programa de necessidades e orçamento previsto para sua construção. Não obstante, simplificada, o prédio sempre foi um prisma de cinco faces apoiado por uma aresta e por uma estrutura refinada, na qual pilares e vigas se confundem na transmissão das cargas às fundações. Mesmo que a opção do teatro-auditório incluísse volumes necessários ao programa, mas incoerentes com a plástica do edifício.

A característica mais marcante deste auditório é sua leveza e o desejo de desafiar a gravidade. Nenhum dos auditórios predecessores de Oscar Niemeyer possuem essa qualidade, o único que se lança para o alto é o teatro de Belo Horizonte, todavia, seu foyer frontal, formalmente pesado, tira toda a graça da uma plateia aérea. Supõe-se que o arquiteto ponderou sobre o assunto e, no Ibirapuera, posicionou a antessala sob a plateia, mas longe do chão, alcançando a graça desejada.

Por não ter sido edificado no Ibirapuera, o auditório apareceu noutros estudos do arquiteto; em 1954 na estação da tv Rio, em 1957 na escola da superquadra S308, também, em 1967, na área cultural de Brasília, onde receberia inclusive a companhia de uma cúpula associada à uma passarela exatamente como na proposta do Ibirapuera.

Figura 5-51 – TV Rio Fonte: FON [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)

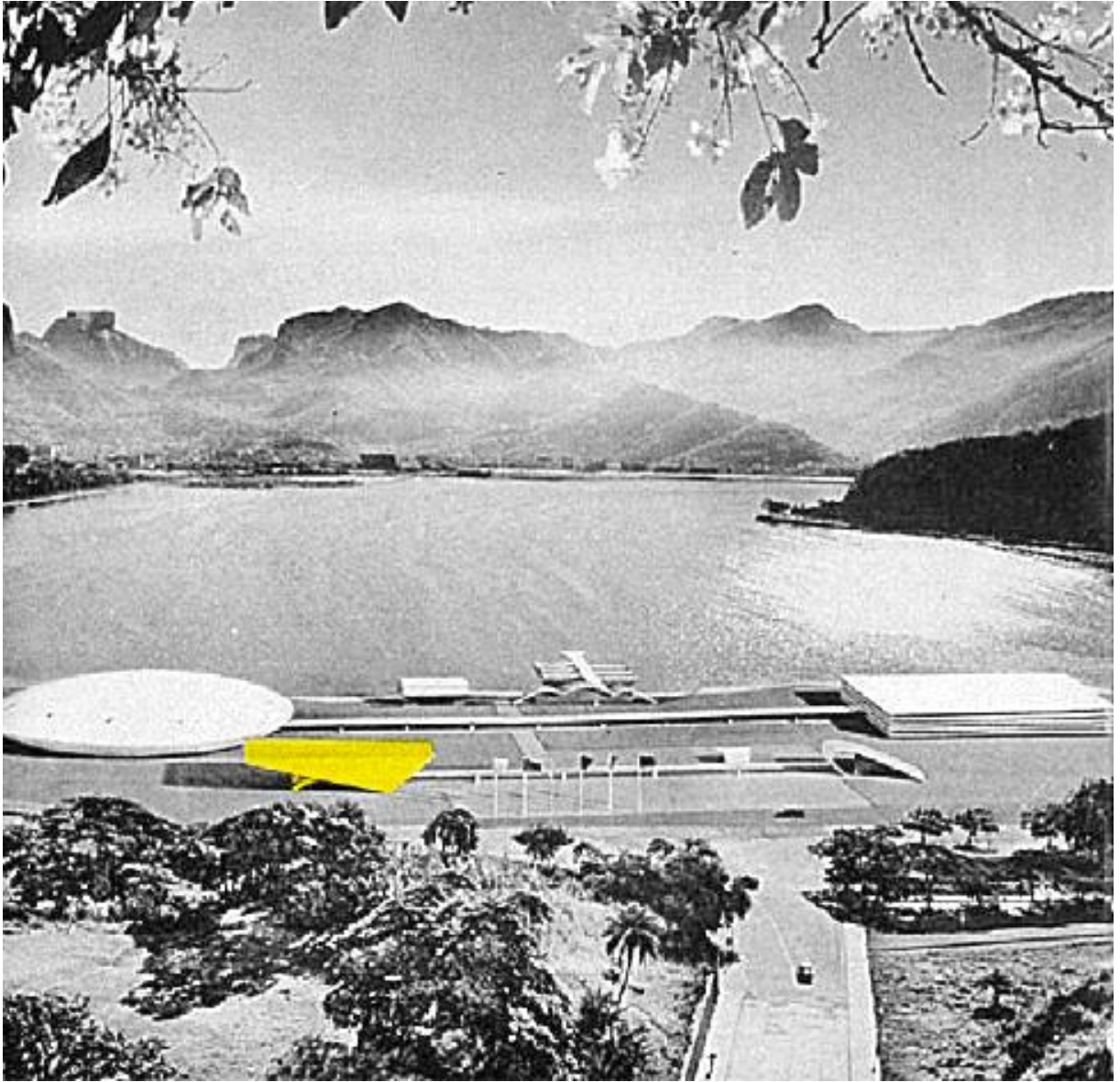


Figura 5-52 – Escola SQS308 – Foto da maquete – Fonte: (11) Oscar Niemeyer Works — Publicações | Facebook

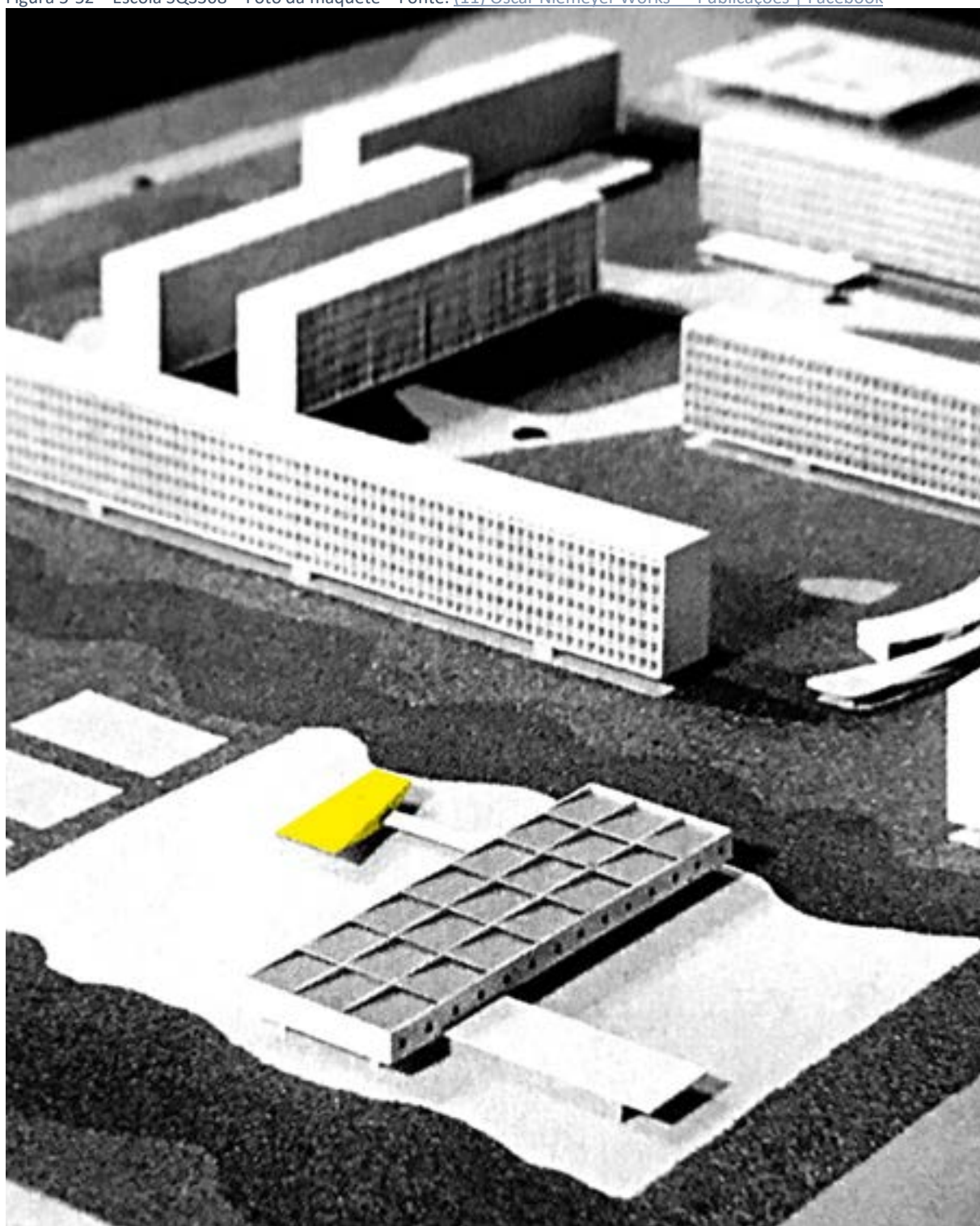
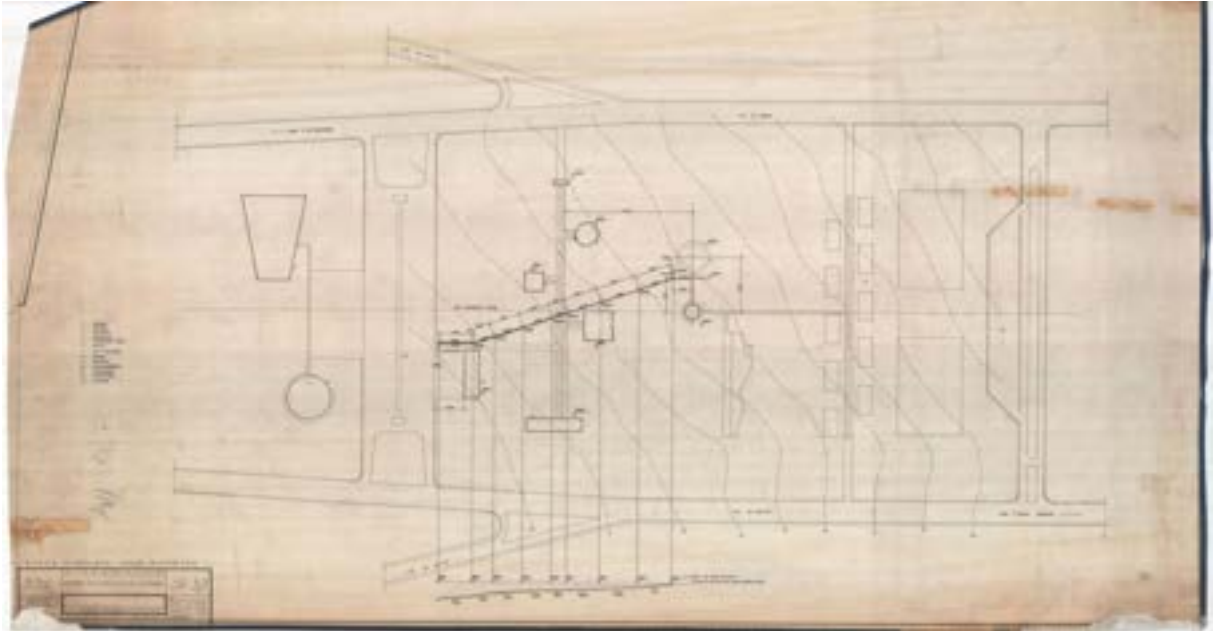


Figura 5-53 – Projeto para o setor cultural de Brasília (1967) – Fonte: [Setor de Divulgação Cultural \(artstor.org\)](https://www.artstor.org)



No sábado, 20 de abril de 1968, véspera do aniversário de 8 anos da capital federal, José Luiz Paes Nunes, redator de música, artes plásticas e arquitetura do jornal O Estado de S. Paulo, publicou no veículo o ensaio “Brasília, poesia em ritmo de arquitetura.” Nesta reflexão livre, o autor faz uma análise comparativa entre o desenho do pilar da catedral daquela cidade com outras obras do arquiteto. Evidentemente que o escritor não pretende criar uma teoria sobre a obra do arquiteto. Destaca também que suas comparações não possuem um rigor construtivo “porque arquitetura não poderia ser elaborada em termos de atividade lúdica, alienada portanto dos problemas de ordem técnica e funcional.” (NUNES, 1968)

O referido texto é citado por duas comparações que tangem a presente pesquisa, a primeira a respeito do símbolo do IV centenário, aceita considerando-a uma licença poética e a segunda que trata dos volumes construídos voltados para cima e para baixo.

Nos desenhos subsequentes tomamos idêntico partido, fazendo-se notar a antecipação, já no anteprojeto do Parque-Ibirapuera (Planetário e Auditório), da inversão de massas que caracteriza os edifícios da Câmara e do Senado.

A solução para o teatro não construído no Ibirapuera parece ter sido transferida por Niemeyer para Brasília, com a inversão da forma e o acréscimo de montantes de concreto nas fachadas principais. Pela foto no rodapé da página pode-se sentir a afinidade plástica entre o Teatro (Nacional) e a Catedral. (NUNES, 1968)

As palavras do jornalista reforçam a conexão entre o projeto para o Ibirapuera e o desenho para os prédios da capital federal.

Figura 5-54 – Comparação entre o pilar da catedral de Brasília e o símbolo do IV Centenário – fonte: (NUNES, 1968)

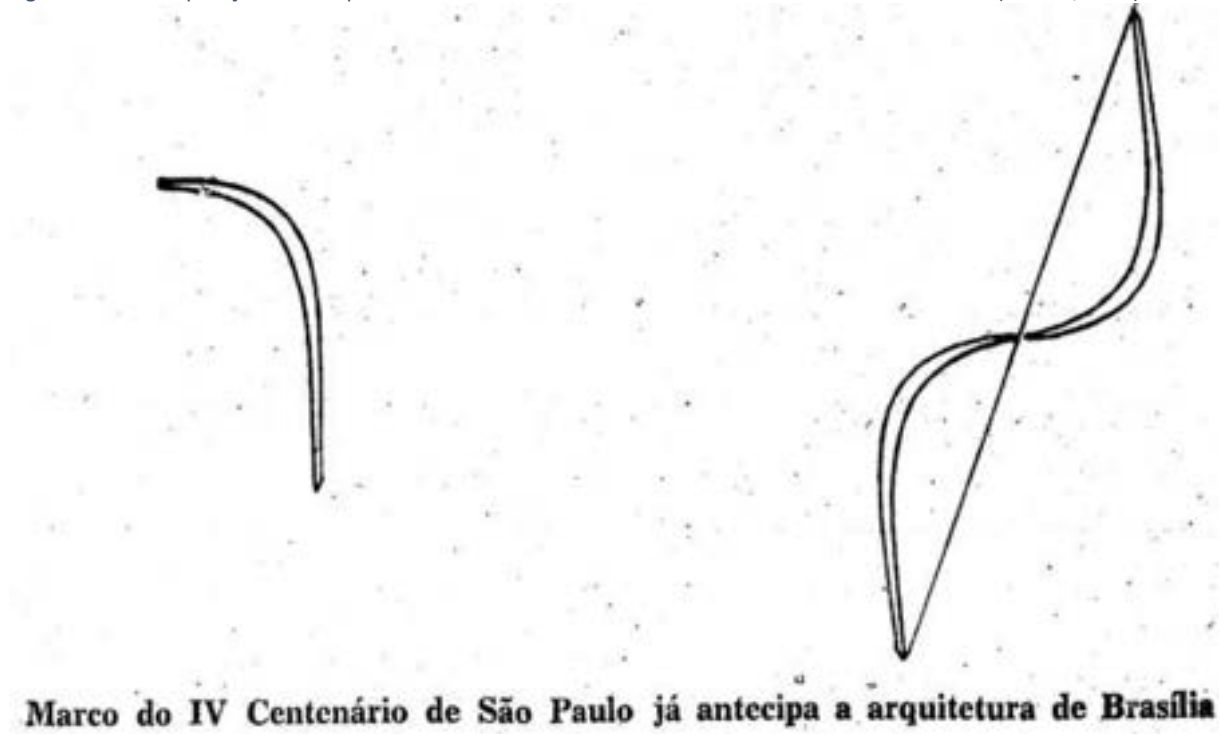


Figura 5-55 – Comparação entre o Congresso Nacional e os edifícios do parque Ibirapuera – fonte: (NUNES, 1968)

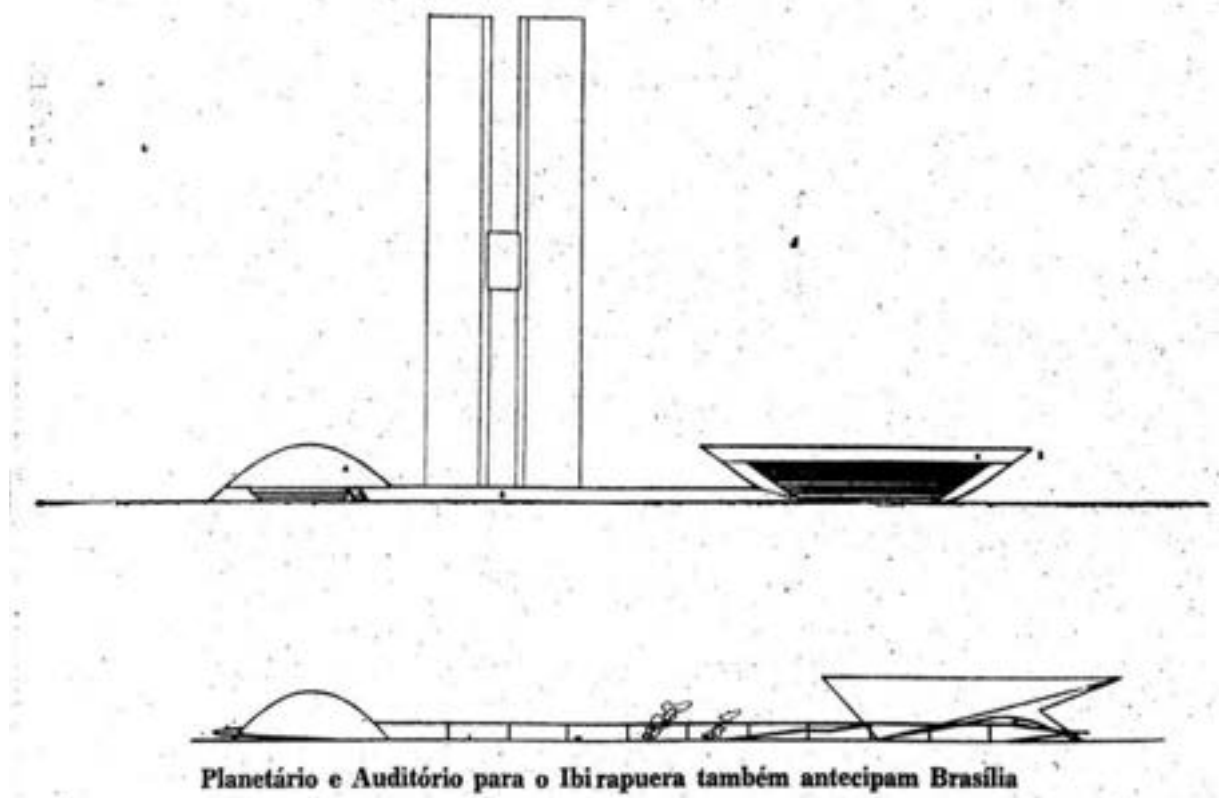
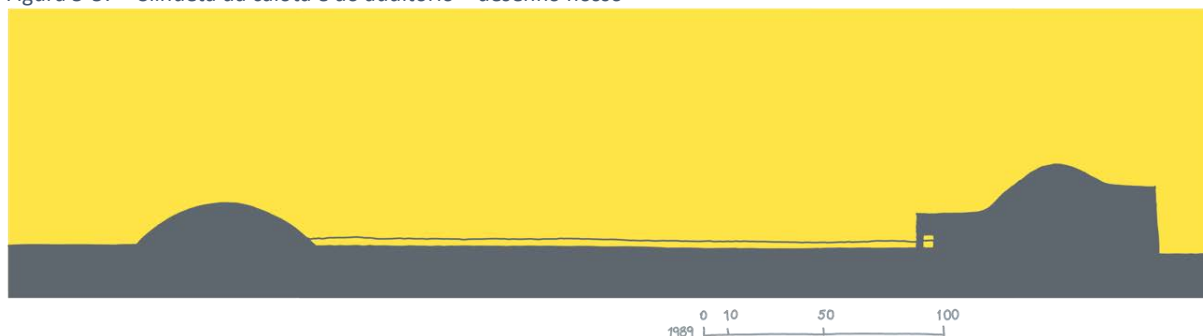


Figura 5-56 – Comparação entre o Teatro Nacional e a Catedral de Brasília. – Fonte: (NUNES, 1968)



5.2. Ano de 1989

Figura 5-57 – Silhueta da calota e do auditório – desenho nosso



Nesta data, Eduardo Kneese de Mello aparece novamente como colaborador do carioca, no entanto, não foi possível destacar o quanto contribuiu para o desenho. Uma única versão do projeto foi apresentada. Aquela já exposta no capítulo anterior, resultado da encomenda da Fundação Rubinshtein. Este edifício tem características opostas à opção primordial. Ao passo que as variantes desenhadas nos anos 1950 tentavam se afastar do chão, reduzindo a área de contato, empenhando-se assim em transmitir uma leveza, através de uma estrutura relativamente delgada e elementos pendurados, o prédio dos anos 1980 é conceitualmente mais pesado e enraizado no solo, mesmo que com um trecho da plateia seja aéreo.

Todavia, os arquitetos não se esqueceram de desafiar os engenheiros de estruturas. As sete vigas da cobertura são todas invertidas, consequentemente expostas. Em vista de planta formam um feixe que toma um formato semelhante à uma concha de molusco, por concentrarem-se em um dos lados e expandirem-se no lado oposto. Na região onde o feixe é mais fechado, as gigantescas vigas se apoiam num enorme e robusto “T” em concreto armado que se encarrega de transferir as cargas para a fundação.

A única semelhança deste projeto com o primeiro desenho é a marquise linear que parte da porta da Oca em direção à sala de espetáculos, ainda sim, a dimensão longitudinal desta passou a ser muito maior. Portanto, interpreta-se que os arquitetos pensaram em afastar ao máximo o novo edifício, afinal, o vigente objeto arquitetônico é mais robusto frente a delicadeza da Oca. Outra diferença é que neste caso a passarela entra no volume do auditório, enquanto, na década de 1950, ela terminava em circulações verticais, sendo que uma derivação dava acesso ao restante do programa. Também é interessante notar que assim como a versão inicial, o teatro não tem seu eixo longitudinal alinhado ao raio que passa pela porta da cúpula, contudo nesta variante, o prédio está mais próximo da avenida Pedro Álvares Cabral do que da marquise.

A partir desta oportunidade, Oscar Niemeyer elegeu a praça de entrada como ponto alto do projeto, neste caso, ela é extremamente maior do que aquela dos anos 1950, guardando como semelhança conceitual o adorno de uma escultura. O largo da entrada é tão grande que o arquiteto, adepto

das praças secas, sugeriu trechos gramados entre os prédios. Considerando a força conceitual da nova entrada do parque, o posicionamento do programa do auditório se inverte, em relação ao primitivo, e o acesso principal do edifício volta-se para a praça.

O estudo para o projeto iniciou-se em folhas de papel manteiga com desenhos da proposta original, nas pranchas lê-se as anotações de Oscar Niemeyer: “Teatro previsto e nunca construído” e “Dr. Silvano Raia propõe construir o teatro agora, sem ônus para a prefeitura. Interessado pede audiência.

Todavia, o mais interessante nas duas folhas é notar que àquela altura da vida, o arquiteto apresentou uma vaga lembrança do que fora o projeto dos anos 1950. Na primeira folha, o prédio da bienal é representado horizontalmente, quando de fato deveria estar com sua maior dimensão na vertical. O perímetro do auditório faz sentido, porém seu eixo central está alinhado com o eixo da calota, quando de fato neste trecho havia somente a marquise/passarela que chegava ao auditório pela lateral. Na segunda folha o trapézio em planta está invertido quando comparado com o original e em ambas as folhas os pilares de apoio foram ignorados.

O estudo completo foi apresentado em cinco pranchas e uma maquete, a Fundação Oscar Niemeyer guardou cinco fotografias dessa. Uma das folhas apresenta em seu rodapé as informações do local, São Paulo, e a data de 1 de fevereiro de 1989, assim como a assinatura de Oscar Niemeyer e Eduardo Kneese de Mello, ao lado do seguinte texto:

Figura 5-58 – Croqui da proposta inicial – Oscar Niemeyer. Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)

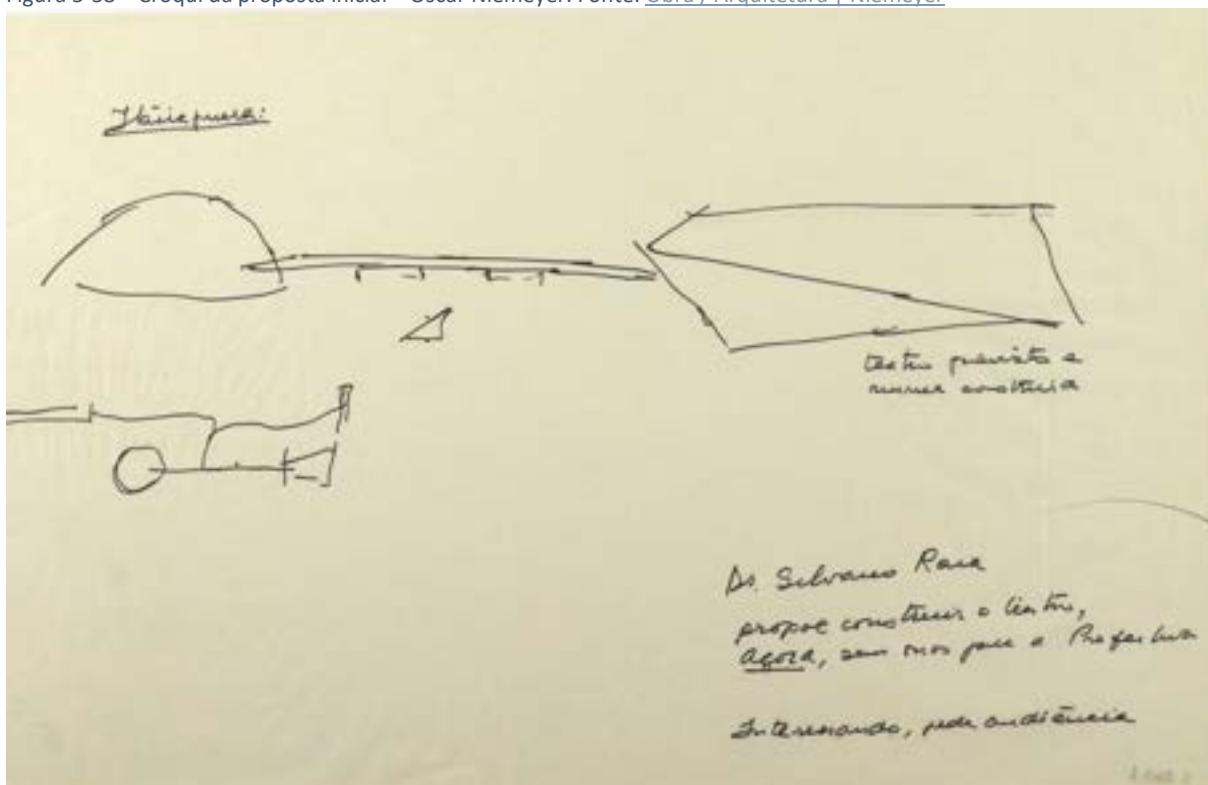
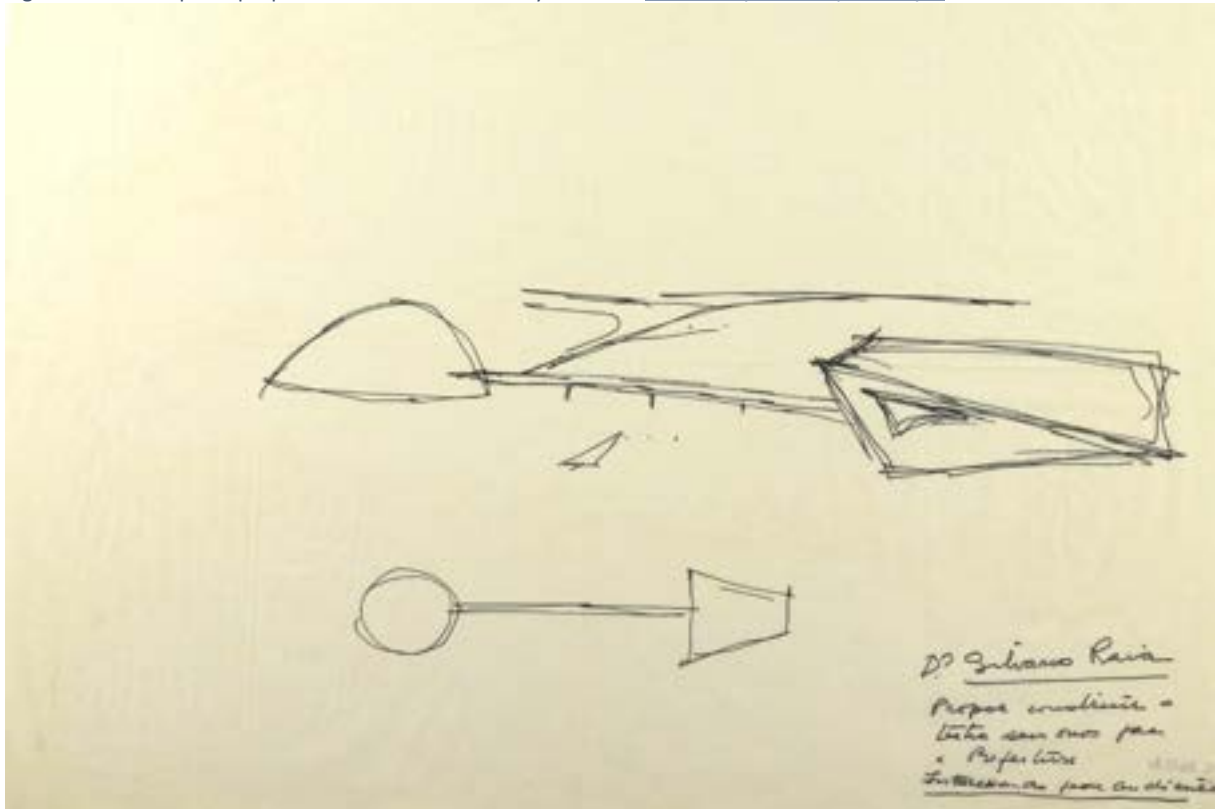


Figura 5-59 – Croqui da proposta inicial – Oscar Niemeyer. Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)



Este teatro já estava previsto no projeto que elaboramos para o Parque Ibirapuera. Ligado à cúpula existente, por uma extensa marquise, ele marcava como se impunha a entrada principal do conjunto. Daí partia a marquise principal que leva, protegidos, os visitantes do parque para todos os seus setores.

A construção do teatro representa uma Obra já prevista no projeto, não reduzindo, portanto, áreas verdes, mas ocupando os espaços vazios que aguardavam sua realização.

Durante anos esperamos o início desse teatro, sem compreender como uma obra tão necessária, tão fundamental para o Parque Ibirapuera e para O povo de São Paulo, era protelada numa evidente demonstração de desamor e insensibilidade.

Daí a surpresa que nos despertou a perspectiva de vê-lo realizado, e o nosso trabalho afinal concluído como desejávamos.

O teatro projetado será sem dúvida uma bela atualizada obra de arquitetura com grande "T" frontal e as vigas da cobertura a se desdobrarem em curvas sobre as placas de vidro da fachada. E será funcional e apurado como uma obra desse gênero deve ser.

os halls e foyers na escala adequada – 20 e 60 mts. de extensão, o palco com 30 mts. de abertura, apoiado, como nem sempre ocorre, pelas salas de ensaio indispensáveis. Um palco de repetição, também com 30 mts. e salas de ensaio destinadas a orquestras, coro, ballet, etc. Até salas menores, individuais ou para pequenos grupos musicais estão previstas. Os camarins e setores administrativos incluem naturalmente no programa, bem com uma garagem para 1.200 carros.

Eis, em resumo, como será o teatro do Ibirapuera. Um novo complemento na vida cultural desta cidade que, bem administrado, atingirá como previsto, todos os setores da população. (NIEMEYER, et al., 1989)

Figura 5-60 Prancha com o Memorial descritivo do projeto para o teatro do Ibirapuera com assinatura de Oscar Niemeyer e Eduardo Kneese de Mello – Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)



A prancha que incrementa a explicação da ideia também foi assinada pela dupla de profissionais e traz a data de 21 de fevereiro daquele ano. No topo direito superior a garatuja típica da escrita displicente do carioca, aparentemente quer dizer “explicação”.

Na sequência descendente lê-se:

O teatro atende todos os requisitos da técnica atual. Sua estrutura é arrojada, mas simples, definida, fácil de construir.

1. Primeiro se escava a área a construir;
2. Constrói-se a cobertura: o “T”, as vigas e as paredes que limitam o placo;
3. A laje intermediária é então construída (foyer, platéia, orquestra e camarim). A estrutura está pronta e iniciam os elementos complementares da obra e ela devidamente protegida.

O esquema do presente está atendido. As ligações são perfeitas e as áreas generosas, aptas às modificações que o tempo sugerir.

Há um croqui da distribuição do programa de necessidades considerando na sequência de entrada. De baixo para cima estão representados o hall, o foyer, a plateia trapezoidal, o palco com dimensão tripla, chamada de repetição, seguido pelos camarins e administração.

É importante ressaltar que apesar da plateia ser representada como um trapézio, perímetro não se revela na forma do prédio. De fato, paradoxalmente, o edifício torna-se cada vez mais largo na

medida em que a plateia se estreita, condição especialmente significativa para negar as restrições intrínsecas do programa de necessidades.

Figura 5-61 – Prancha com a explicação do projeto. Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)

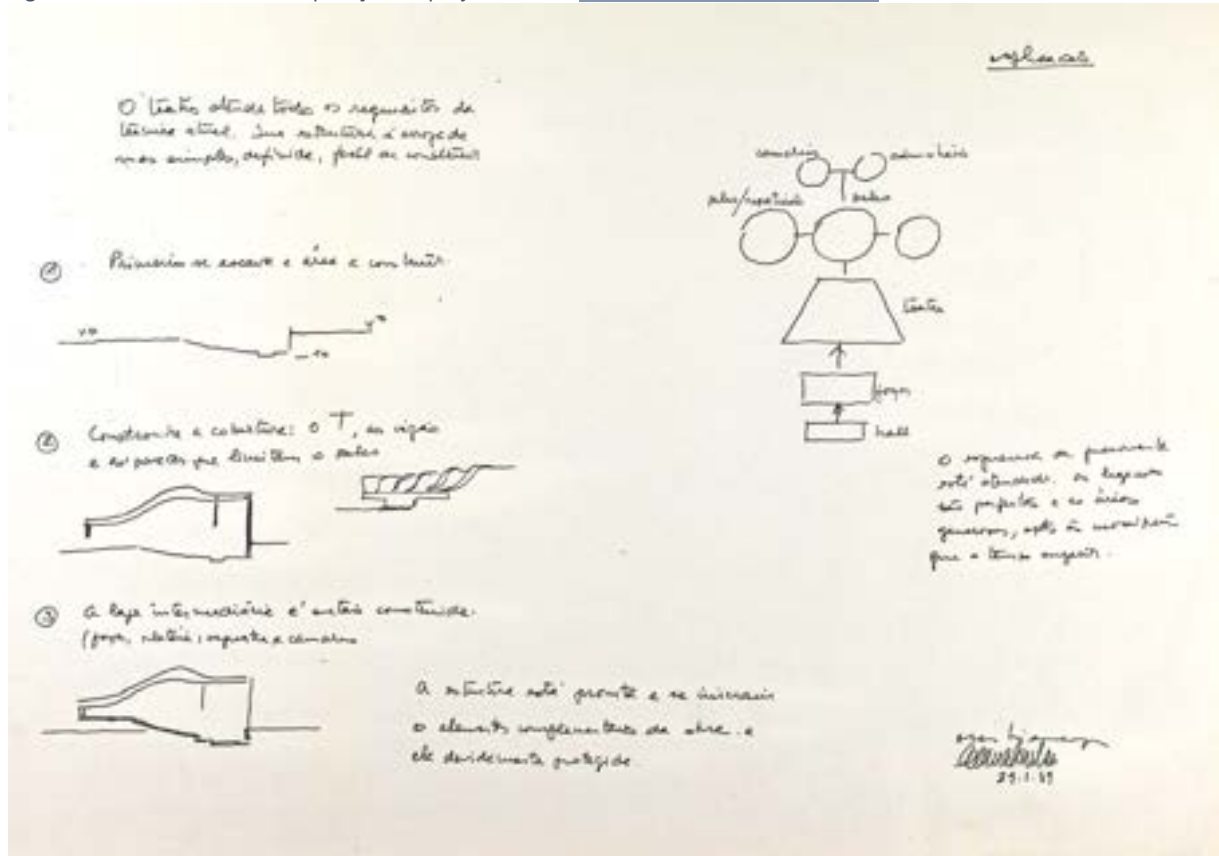
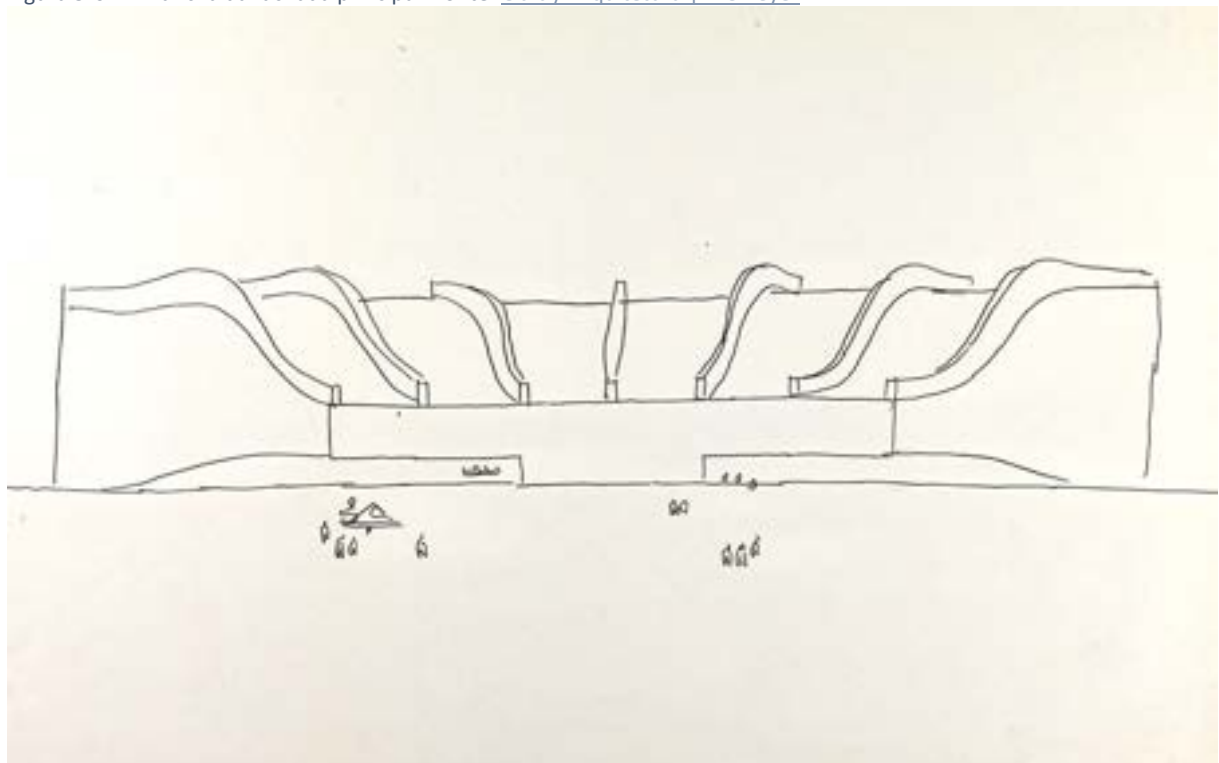


Figura 5-62 – Prancha da fachada principal. Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)



Contudo, ao redirecionar o olhar do croqui conceitual para o croqui da planta proposta, nota-se que a plateia também se abre em direção ao palco, seguindo o contorno do prédio, certamente, com o desenvolvimento do projeto esse posicionamento seria revisto, pois algumas poltronas, aparentemente, não miram o palco principal.

Na prancha da fachada principal, lê-se uma esplanada em primeiro plano, ocupada pelos usuários e adornada por uma escultura de uma linda mulher nua deitada num pedestal. O primeiro anteparo é o monumental “T” que recebe as sete vigas gigantes da cobertura. Ao lado da coluna, discretamente, a passarela em corte. Neste desenho existe um contraste evidente entre as vigas superiores que apresentam um desenho ascendente muito mais íngreme que a curva base da plateia, claramente devido à uma necessidade funcional do uso do prédio.

A próxima página elucida mais o projeto. Aparentemente, são desenhos em 1:500, nos quais identificam-se as medidas do edifício, cem metros no eixo longitudinal, foyer retangular dotado de área de exposição, bar e sanitários, medindo sessenta por vinte metros. A capacidade da sala é de três mil pessoas. Entre o espaço para o público e o palco cênico, o fosso da orquestra. No fundo os três palcos, o central para apresentações e os dois laterais para os ensaios do ballet, orquestra, coro e outras apresentações. Todos resultam de uma seção circular cujo arco menor mede trinta metros e o maior quarenta metros.

Na seção longitudinal aparecem as demais medidas, o hall de acesso é um retângulo com quarenta por quinze metros. O foyer, elevado do solo quatro metros, tem altura de cinco metros e as vigas da cobertura a altura de três metros. No canto esquerdo nota-se a magnitude do “T” estrutural, cujas vigas em balanço apresentam-se com seção de cinco por dois metros de espessura.

A cabine de controle tem contorno elíptico e se agarra à viga da cobertura, mais para o alto está a passarela de iluminação, igualmente pendurada na estrutura da cobertura. A curva de visibilidade obriga a orquestra se afundar dez metros em relação ao piso externo, junto com os camarins sob o palco.

A fachada posterior tem vinte metros de altura, encimada pelas vigas, dois e meio ou três metros? O projeto ainda em estudo não mostra todas as definições. As áreas previstas são de 10.200 m² para o teatro e 37.500m² para a “garage”, 25m² por carro, portanto 1.500 automóveis.

Chama atenção a representação de concreto aparente nas fachadas laterais, acabamento substituído por vidro no memorial descritivo e na maquete.

Figura 5-63 – Prancha com planta, corte e fachada. Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)

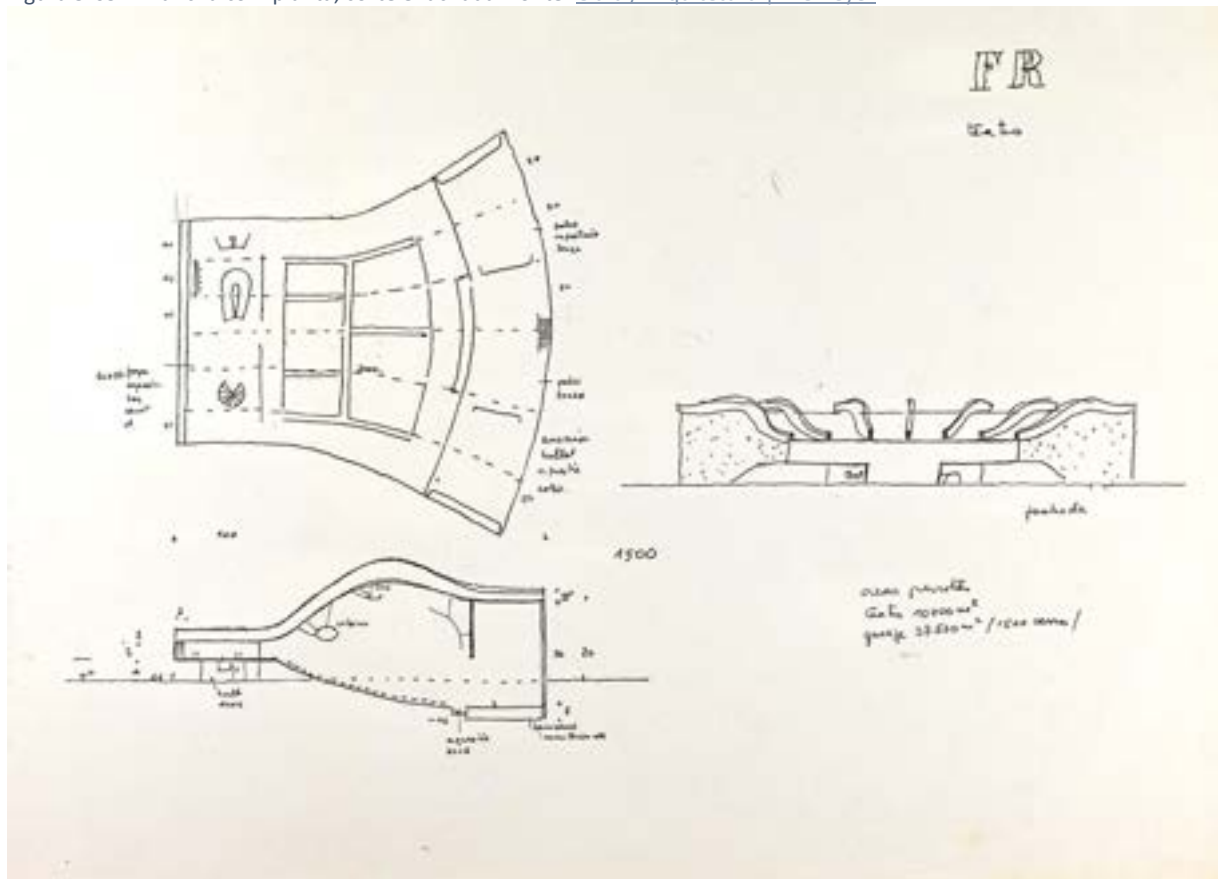
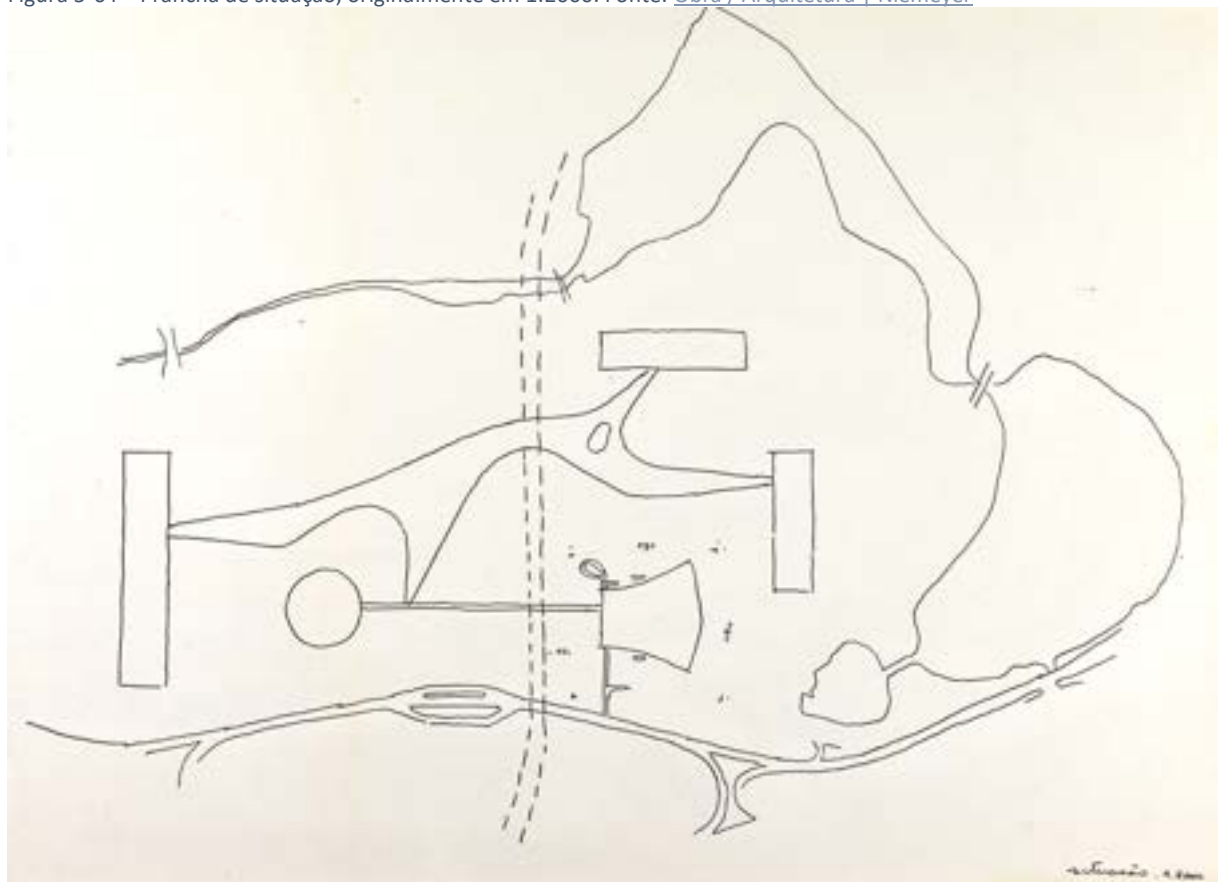


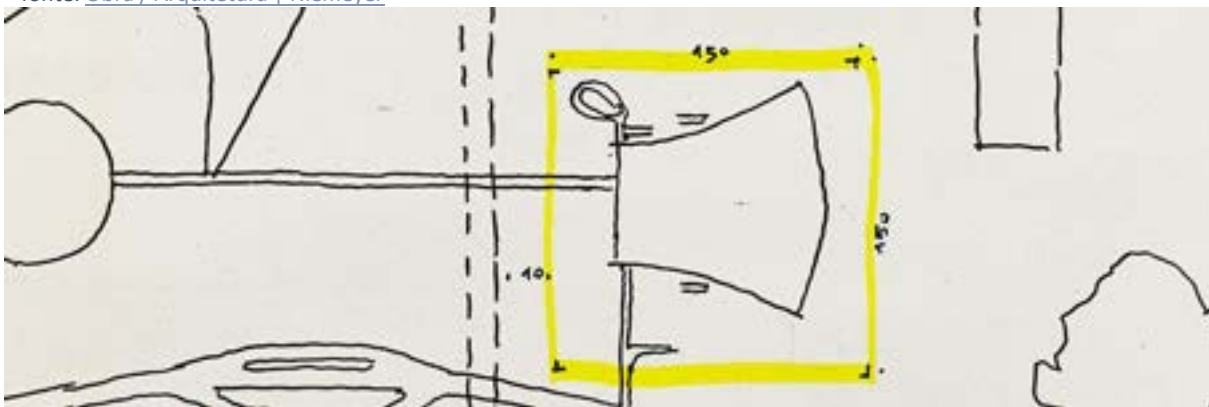
Figura 5-64 – Prancha de situação, originalmente em 1:2000. Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)



A representação da situação do parque mostra o teatro bem distante da Oca e sua única face reta é alinhada à fachada lateral do Palácio dos Estados, atual Pavilhão da Cultura Brasileira. Enquanto seu eixo longitudinal é paralelo à fachada principal do referido pavilhão e, conseqüentemente, perpendicular à fachada principal do Palácio das Nações, atual Museu Afro Brasil.

O teatro é excêntrico a um quadrado de cento e cinquenta metros de lado, dimensão do subsolo, cuidadosamente afastado em dez metros do subterrâneo complexo viário Ayrton Senna. Entende-se que seriam dois níveis de estacionamentos pois o quadrado tem área de 22.500m² e parte subsolo é ocupada pelo próprio teatro.

Figura 5-65 – trecho da implantação, destacada a projeção do quadrado do subsolo – implantação tratada – desenho nosso – fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)



A foto da maquete exhibe a grande esplanada de entrada do parque, com sua maior dimensão enfatizada pela passarela que liga o teatro à Oca. O estudo não esclarece a circulação vertical da passarela na porção próxima à cúpula. Já do lado da sala de espetáculos a maquete apresenta planos inclinados íngremes, provavelmente representação de escadarias que levariam o público do solo ao nível superior.

A circulação de veículos corta o hall no sentido longitudinal, onde ficaria o “*port cochère*”, dessa rua, que termina numa rotatória, são derivadas as rampas do estacionamento.

Figura 5-66 – Fotografia da maquete, fotógrafo desconhecido. Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)



Figura 5-67 – Fotografia da maquete, fotógrafo desconhecido. Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)

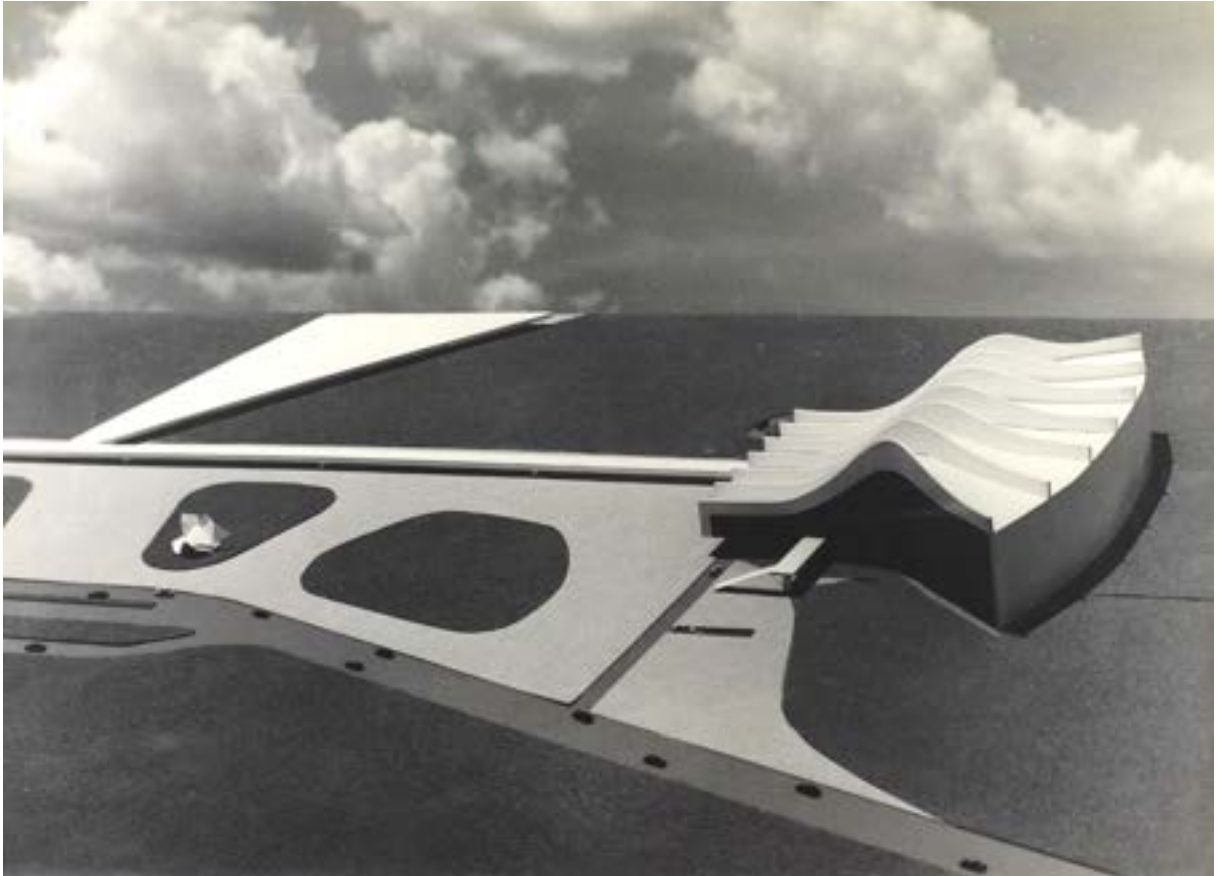


Figura 5-68 – Fotografia da maquete, fotógrafo desconhecido. Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)



Figura 5-69 – Fotografia da maquete, fotógrafo desconhecido. Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)



Figura 5-70 – Fotografia da maquete, fotógrafo desconhecido. Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)



Analisando comparativamente o Teatro Rubinstein com a produção precedente do arquiteto, logo se destaca o teatro da rede Manchete. Irrefutavelmente, o perímetro desta proposta remete ao teatro Adolpho Bloch de 1967. No entanto, a comparação entre os projetos revela que a semelhança é somente formal, pois os edifícios são completamente diferentes. Os prédios estão separados por duas décadas e por lotes totalmente distintos. Na sede da empresa carioca o auditório fica no fundo do lote, quase encrustado no morro rodeado por densas árvores e pelos edifícios do lote, portanto com limitada perspectiva de apreciação. Condição oposta ocorre em São Paulo, onde o prédio estaria na esplanada do parque, é certo que acompanhado de árvores, mas com amplitude espacial para ser contemplado.

No Rio de Janeiro, o sentido das vigas principais é transversal e elas estão sob a cobertura. Ademais, o palco fica na parte mais estreita do prédio e se abre para área externa. Apesar da distinção na organização dos programas, os prédios se aproximam

Outra característica congruente entre o prédio para a sede da Manchete e o Ibirapuera é o desenho dos caixilhos, com travessas horizontais desalinhadas a cada módulo.

Figura 5-71 A variação de altura dos montantes horizontais iniciada no projeto do Ibirapuera foi adotada em outros projetos – desenho nosso – fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)

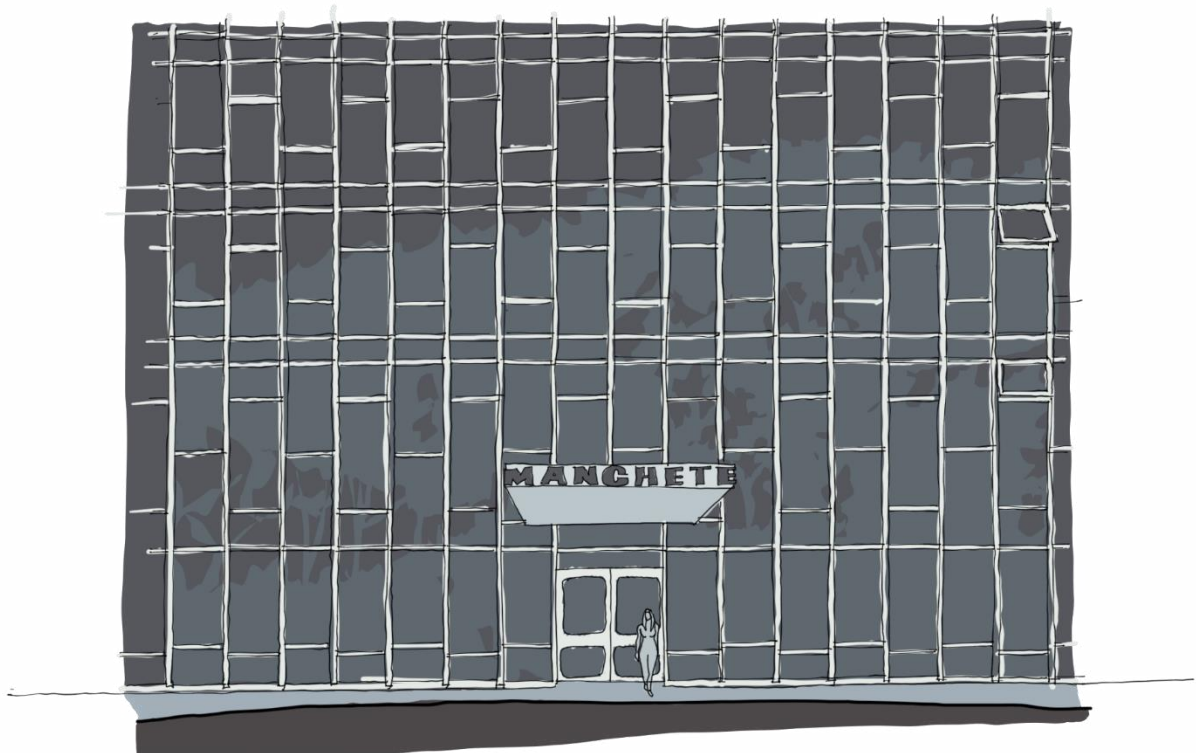


Figura 5-72 – Prancha da planta da sede da Manchete – Oscar Niemeyer. Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)

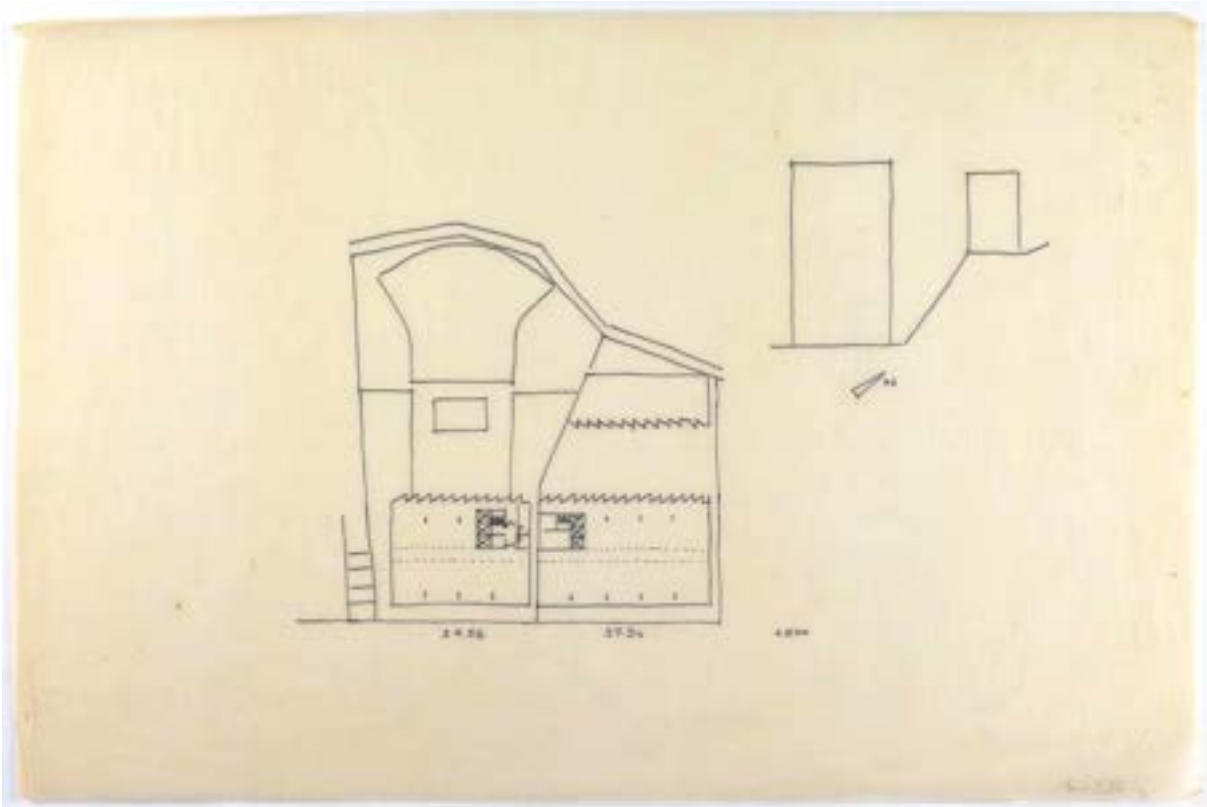


Figura 5-73 – Perspectiva do prédio da Manchete – desenho nosso.

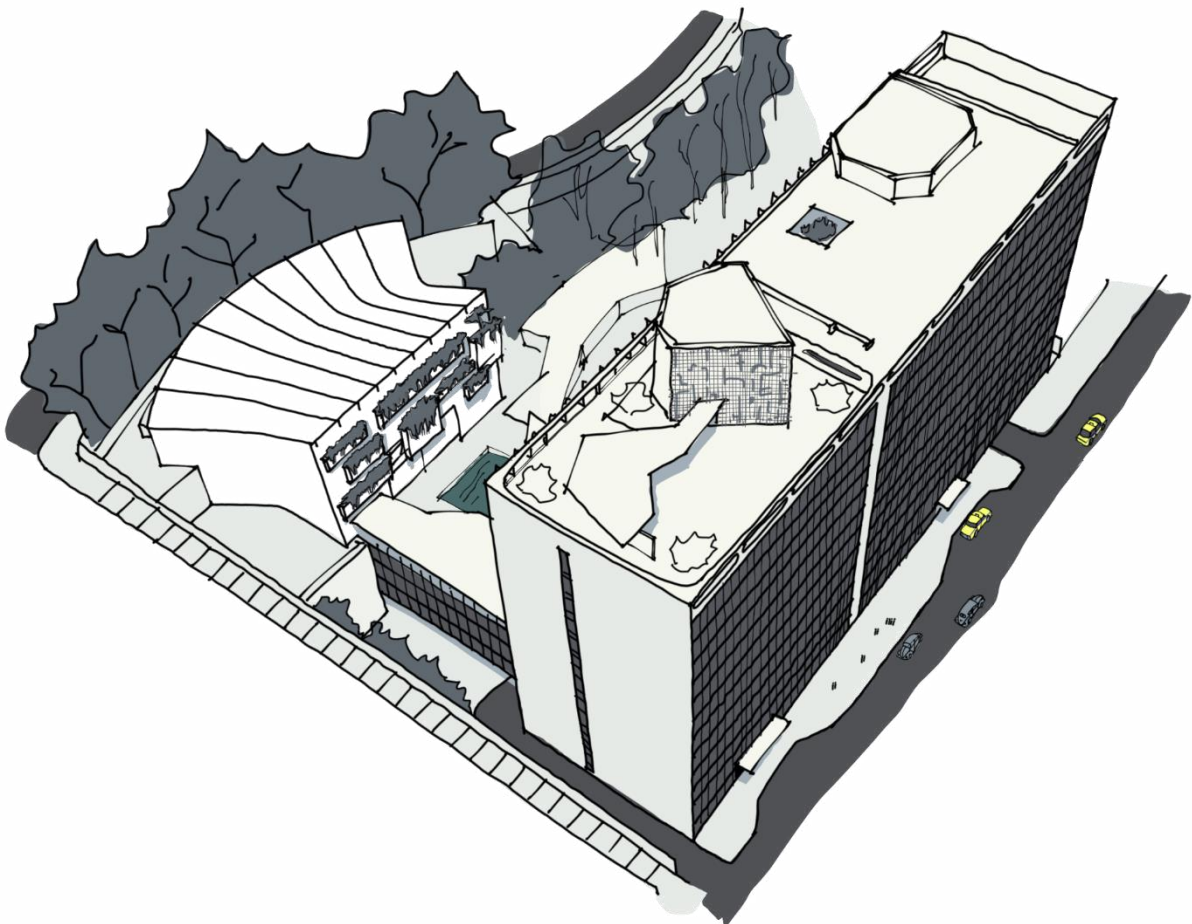
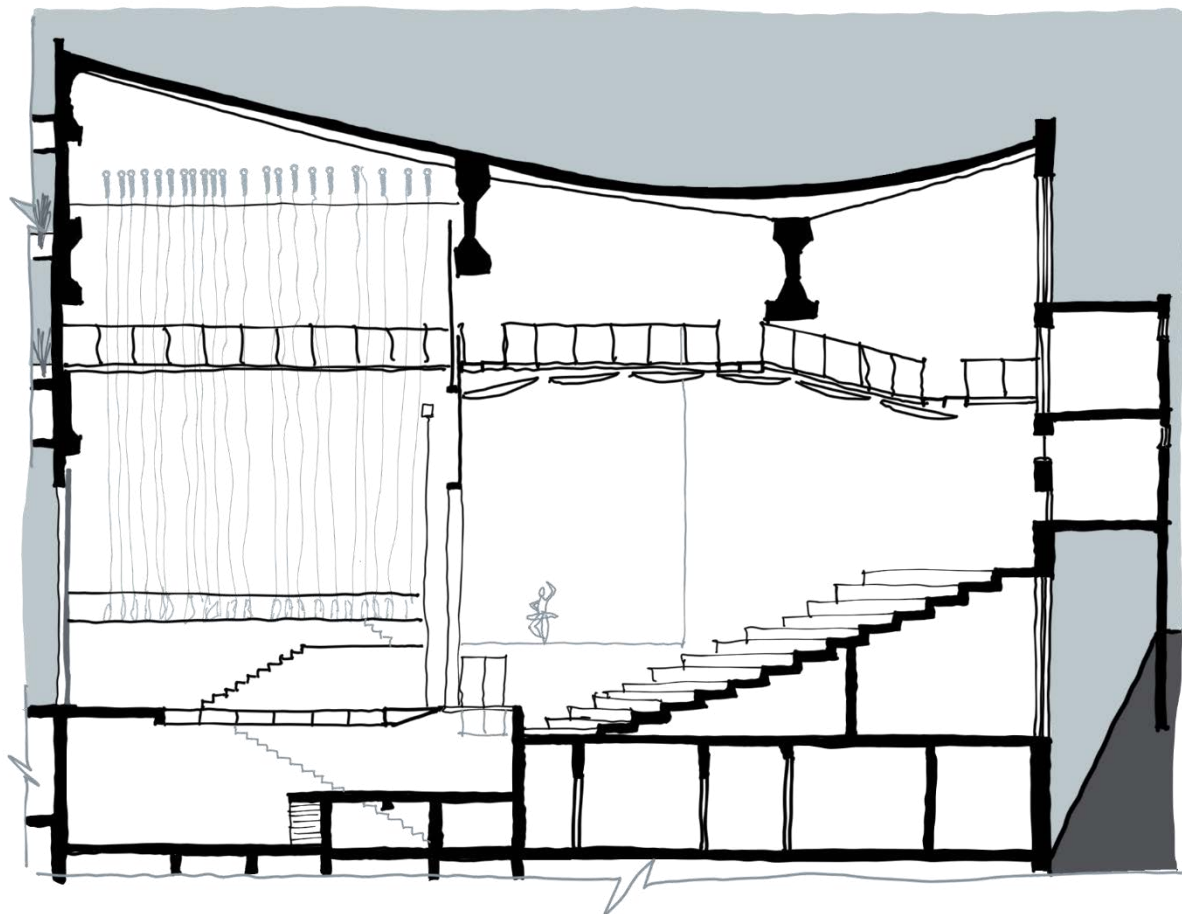
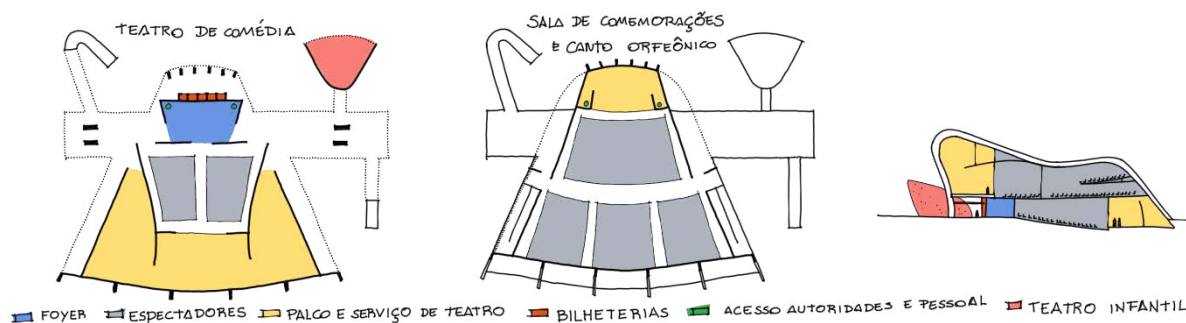


Figura 5-74 – Corte do teatro Adolpho Bloch – desenho nosso. Fonte: [Cumulus Nimbus: setembro 2013 \(masaokamita.blogspot.com\)](http://Cumulus Nimbus: setembro 2013 (masaokamita.blogspot.com))



Por certo, o teatro Rubinstein se aproxima mais do auditório projetado como anexo ao Ministério da Educação e Saúde Pública (1948). Em planta com o auditório do térreo, porque tem maior área na região do palco e em corte com o auditório do piso superior, pois as vigas sinuosas ampliam o pé-direito da área de espetáculos, além de serem invertidas.

Figura 5-75 – Estudo preliminar para os auditórios do Ministério da Educação e Saúde Pública – desenho nosso. – Fonte: Prancha 02 – Coleção Rolando Figueiredo.



Desta família de projetos com vigas invertidas aparentes é possível citar ainda, o teatro de Belo Horizonte (1941), o teatro Nacional (1958), o teatro do quartel general do exército (1968), os prédios

para o Congresso argelino (1968) e o memorial paranaense da Coluna Prestes (1998), pelo número reduzido, nota-se que não era uma modenatura constante.

5.3. Ano de 1995

Figura 5-76 – Silhueta da calota e do auditório – desenho nosso



Em 1995, Oscar Niemeyer conseguiu a chance de para criar o auditório e desenvolver um plano diretor para o parque. “[...], o prefeito *Paulo Maluf* retomou a idéia e encomendou ao carioca um novo projeto, que foi feito, mas não foi pago. Virou um precatório.” (SERAPIÃO, 2007)

Quanto ao edifício, ele propôs um volume que se aproxima de um hemisfério apresentado são três opções para o prédio, as diferenças são muito sutis e decorrem do desenvolvimento dos estudos, e quatro alternativas de implantação.

Desta vez, o carioca, contou com o apoio de Hélio Pasta e Hélio Penteadado para o desenvolvimento do trabalho. Ambos foram responsáveis por contratar Oscar Niemeyer em 1978 e 1984 para criar a sede da Companhia Energética de São Paulo, CESP, não construída. No universo dos auditórios, a dupla já auxiliara o arquiteto durante o projeto do Teatro Estadual de Araras.

Desta vez o esquema foyer plateia e palco existe e foi exaltado diretamente na forma do edifício, contudo, a configuração desses elementos é incomum, pois o resultado assemelha-se à um teatro de arena, com o palco central e perímetro circular, semi-circundado pelos assentos para o público que contêm em seu fundo o foyer, também com planta em forma de “C”. A outra metade é a que se des-tapa, permitindo a interação da cena com o público locado no gramado do parque.

Na documentação pesquisada no acervo do Departamento de Parques e Áreas Verdes, DE-PAVE, foi encontrada uma fotografia da maquete, desenvolvida por Gilberto Antunes, e em seu verso um depoimento do profissional a respeito da tarefa. Nele, Oscar Niemeyer, aponta os prefeitos da cidade como responsáveis pela recusa de construir o prédio e concluir o projeto original do Ibirapuera. Revela ainda que o mandatário em exercício naquele tempo, garantiu a construção do teatro, desde que os custos não ultrapassassem R\$ 10 milhões.

Figura 5-77 – Fotografia da maquete e depoimento do arquiteto – Kadu Niemeyer – fonte: acervo do DEPAVE.



Durante anos tentamos completar o Conjunto do Ibirapuera com a construção do auditório projetado.

No tempo de Jânio Quadros, diante de uma proposta da Sociedade Rubenstein de realizá-lo sem ônus para a Prefeitura, levantamos o problema obtendo dele a aprovação necessária. Depois veio Erundina, que como tínhamos recusou logo nossa proposta. E São Paulo perdeu a oportunidade de possuir um grande auditório.

Agora, conversando com o Prefeito Paulo Maluf pleiteamos ser mantido no plano geral do Ibirapuera aquele auditório, garantindo sua realização futura, quando ele compreensivo nos interrompeu: "Projetem um auditório até dez milhões de reais, que eu banco".

Não nos surpreendemos. No seu governo, Paulo Maluf tem procurado concluir todas as obras provenientes de governos anteriores, coisa normal no exterior mas entre nós nunca adotada.

E aí está o novo auditório com platéia para duas mil pessoas, palco mecanizado com 40 metros de diâmetro servindo também, graças cobertura escamoteável, para grandes espetáculos ao ar livre (música, balé, congressos etc., sendo que para este último todo tipo de salas foram previstas no semi-enterrado).

Trata-se de uma concepção diferente, criativa, inserida na técnica mais avançada, capaz de criar a surpresa que as grandes obras devem provocar.

Oscar Niemeyer / 1995

Em 13 de dezembro de 1996, o orçamento detalhadíssimo para a construção e ocupação do prédio, com todos os itens necessários, foi apresentado. Na lista, encontra-se até o valor do aparelho liquidificador da lanchonete (R\$320,00). A previsão total de gastos ultrapasso os R\$ 24 milhões.

Tabela 4 – Resumo da Planilha de custos da obra – fonte: Acervo Arquiteto Hélio Pasta

Item	Descrição	Fração	Valor (R\$)	Valor atualizado pelo INCC-DI (R\$) ³⁶
01	Serviços preliminares	7,53%	1.854.628,24	2.890.142,11
02	Fundações	4,94%	1.216.714,94	1.896.056,05
03	Estrutura	28,45%	7.007.194,34	10.919.594,03
04	Vedações	1,79%	440.874,44	687.032,45
05	Impermeabilizações	2,01%	495.060,13	771.472,20
06	Cúpula móvel	4,71%	1.160.066,27	1.807.778,14
07	Marcenaria	0,22%	54.185,69	84.439,75
08	Serralheria	0,25%	61.574,64	95.954,25
09	Instalações elétricas	11,27%	2.775.784,89	4.325.617,74
10	Instalações hidros sanitárias	2,62%	645.302,26	1.005.600,58
11	Revestimentos	0,73%	179.797,96	280.186,42
12	Forros	1,68%	413.781,60	644.812,58
13	Pisos	3,18%	783.229,45	1.220.538,09
14	Vidros	0,02%	4.925,97	7.676,34
15	Pinturas	0,60%	147.779,14	230.290,20
16	Serviços complementares	0,84%	206.890,80	322.406,29
17	Instalações especiais	29,15%	7.179.603,34	11.188.265,94
Total		0,9999	24.627.394,10	38.377.863,17
Área		16.123,57 m ²		
Custo/m ²		R\$ 1.527,57		R\$2.380,23

Para atingir essa precisão orçamentária, o projeto teve que ser desenvolvido até o nível de executivo em todas as disciplinas O acervo do arquiteto Hélio Pasta contém todos os cadernos com as especificações necessárias, são eles:

Caderno Índice; Caderno 01 – Arquitetura; Caderno 02 – Estrutura – Memorial Descritivo, Especificações Técnicas das Fundações e Especificações Técnicas das Estruturas de Concreto; Caderno 03 – Estrutura da Cúpula Móvel – Sistema de Movimentação e Apoio da Cúpula Móvel e Especificações Técnicas das Estruturas de Aço; Caderno 04 – Terraplenagem e Drenagem de Proteção e Impermeabilização; Caderno 05 – Instalações Elétricas, Telefônicas, Comunicação e Segurança; Caderno 06 – Luminotécnica; Caderno 07 – Instalações Hidráulicas, Sanitárias e Combate ao Incêndio; Caderno 08 – Ar-Condicionado e Ventilação; Caderno 09 – Acústica e Sonorização; Caderno 10 – Cenotécnica.

Sendo que o caderno índice apresenta um memorial descritivo do projeto:

³⁶ A atualização dos valores foi realizada com o uso da calculadora do Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (<https://extra-ibre.fgv.br/IBRE/sitefgvdados/default.aspx>). Para o cálculo, adotou-se o Índice Nacional de Custo da Construção - Disponibilidade Interna (INCC-DI) e considerou-se o período de 01/08/1996 a 01/11/2021

O Auditório do Parque Ibirapuera era uma edificação já prevista na concepção original do Conjunto Arquitetônico comemorativo do 4º Centenário da Cidade de São Paulo, em 1954. Constituía com o então denominado Pavilhão das Artes e a Grande Marquise os três elementos definidores do espaço arquitetônico da Entrada Monumental do Parque.

A proposta do atual projeto tem como base um palco formado por dois semicírculos justapostos com 40 e 70 metros de diâmetro respectivamente. O menor se volta para a platéia interna que o circunda e tem capacidade para 1.200 espectadores; o outro, de maiores dimensões se destina aos grandes espetáculos ao ar livre, comportando um público superior a 15.000 pessoas. Uma grande cúpula semi-esférica cobre todo esse conjunto e graças à faculdade de ser parcialmente escamoteável permite sua abertura para a platéia externa.

Um grande "foyer" que circunda o palco e a platéia completa o espaço interno e se articula com o "Hall" de entrada e, através da marquise de interligação, com o Pavilhão do Cosmo (atual Museu da Aeronáutica), retomando a proposta da Entrada Monumental do Parque. Sua cobertura é uma laje plana que aflora apenas 1,35m acima do terreno natural já que o piso desse pavimento é semi-enterrado, no nível -2,30m, e atingido por rampa.

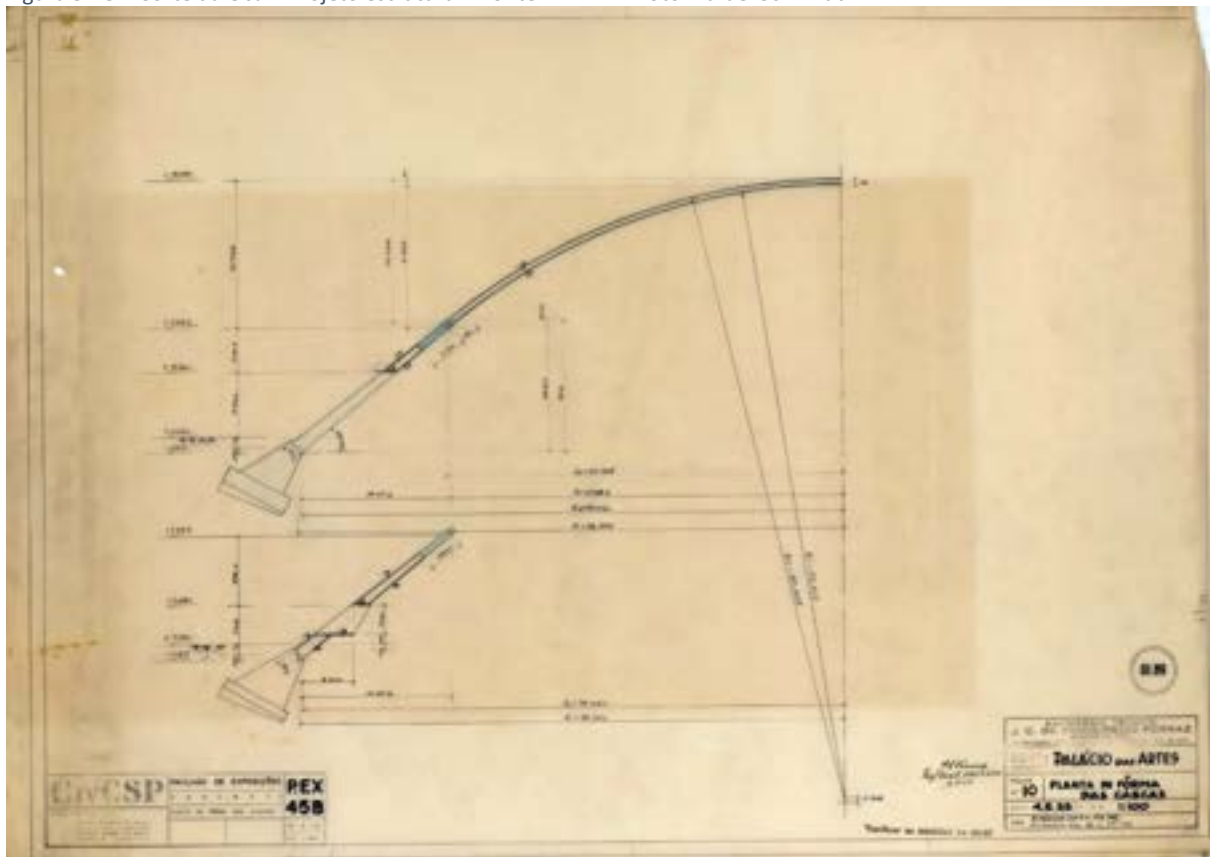
Sob o foyer" e platéia se situam as dependências destinadas a congressos, convenções e outras atividades do gênero, reunindo salas de reuniões e um pequeno auditório para 250 pessoas. Sob o palco, os camarins, a área de repetição e os espaços destinados a utilidades e serviços.

Trata-se de uma concepção diferente, criativa, inserida na técnica mais avançada, capaz de criar a surpresa que as grandes obras devem provocar. (NIEMEYER, et al., 1996)

No texto, Oscar Niemeyer insiste na importância do auditório para conformar a praça de entrada do parque. Interpreta-se que, neste caso, o autor tentou criar uma relação com a pré-existência através da associação formal com o Palácio das Artes, ambos os edifícios são cúpulas de planta circular, todavia a Oca foi construída baseada num desenho elegantíssimo, cujo perfil é determinado por um seguimento de arco abatido que se estende em direção ao solo por linhas retas, resultando num círculo com 36,8 metros de raio e uma altura de dezoito metros.

Enquanto a proposta, como dito, é quase uma semiesfera, cuja circunferência em planta possui o raio de trinta e seis metros, a altura de 35,75m. Para além da cobertura existiria um arco a fim de embutir o sistema de abertura da fachada, esta saliência teria no cume a altura aproximada de 1,8m totalizando 39,55m de distância entre o ponto mais alto da construção e o solo, mais que o dobro da dimensão vertical do Palácio das Artes que apresenta 18,09m de altura. Com essas medidas, o teatro torna-se protagonista diante da cúpula rebaixada da Oca, desequilibrando a composição da entrada do parque.

Figura 5-78 – Corte da Oca – Projeto estrutural – fonte: AHMWL foto: Rafael Schimidt



Conjectura-se que Oscar Niemeyer foi traído pela memória e considerava que a Oca teria a forma de uma semiesfera. Tal especulação baseia-se nos desenhos encontrados no ateliê de Gilberto Antunes. Uma das folhas aparenta conter o croqui inicial que chegou a ser redesenhado com auxílio de computador, mas que não se transformou em maquete.

As linhas representam uma fachada e um corte dos edifícios, sendo que a Oca possui contorno de semiesfera. A bilheteria, abaixo da nova marquise, teria janelas circulares, em conformidade com as aberturas da calota existente. O auditório foi imaginado com um prolongamento da cúpula exterior que teria um raio significativamente maior que o da parte móvel.

A análise das outras fontes revela que sutilizas denotam as diferenças entre as demais versões, no que diz respeito ao edifício. A desigualdade está na entrada do foyer e na cota de nível deste. No primeiro desenho o público caminha pelo térreo, protegido por uma marquise linear, até atingir a antessala da plateia. Na segunda alternativa, todo o prédio foi rebaixado, a fim de criar um desnível maior entre o palco e o talude, para a acomodação do público no gramado. Sendo assim, o caminho sob a nova marquise ganhou uma rampa e a transição volumétrica foi possibilitada pelo hall em forma de concha, iluminado pelo vitral que olha as costas da cúpula.

Percebe-se ainda uma variação na dimensão da cúpula móvel, numa variante abriria 90° e na outra 45°, facilitando o trabalho dos motores de abertura.

Figura 5-79 – A conexão da marquise com o foyer é feita no mesmo nível. Nesta data o foyer era vedado por vidros Foto e maquete Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes



Figura 5-80 – Todo o prédio foi implantado um nível abaixo, nota-se a rampa de transição de níveis sob a marquise linear. – Foto e maquete Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes

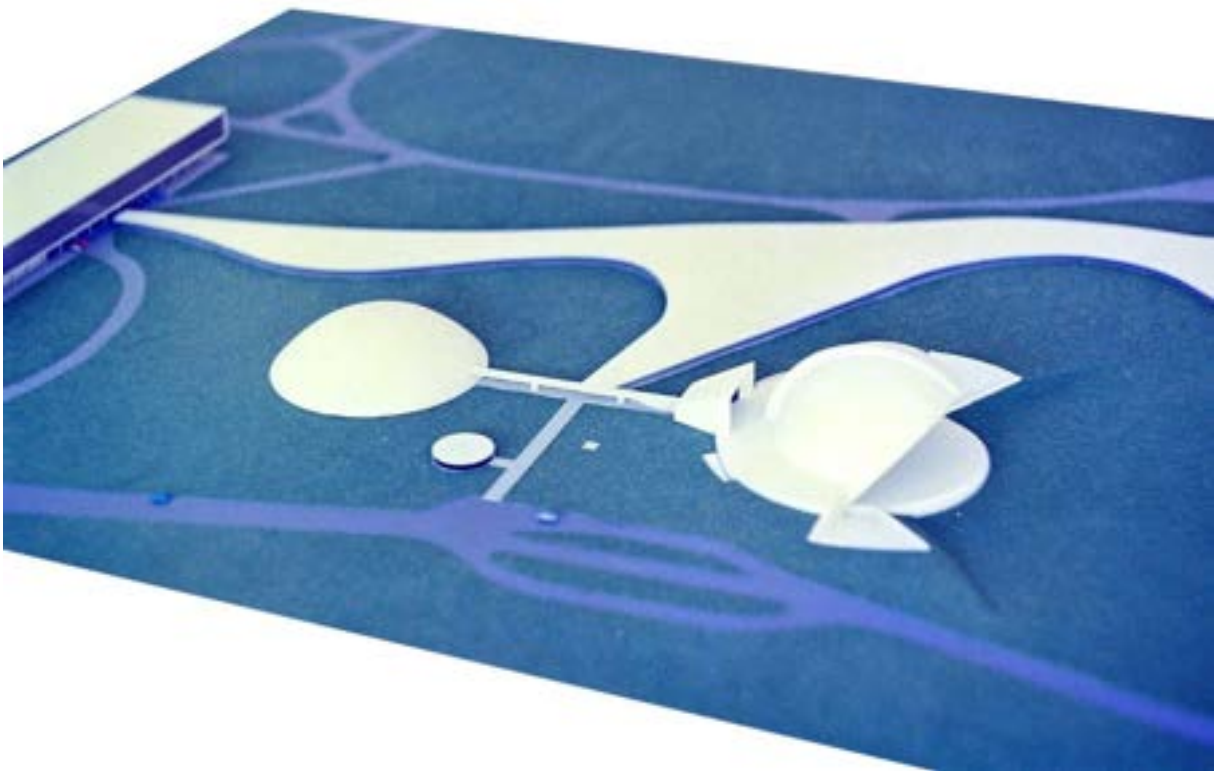


Figura 5-81 – Neste desenho, a oca aparece como um hemisfério e o auditório tem uma aba sobre a parte escamoteável. – Fonte: Acervo Gilberto Antunes

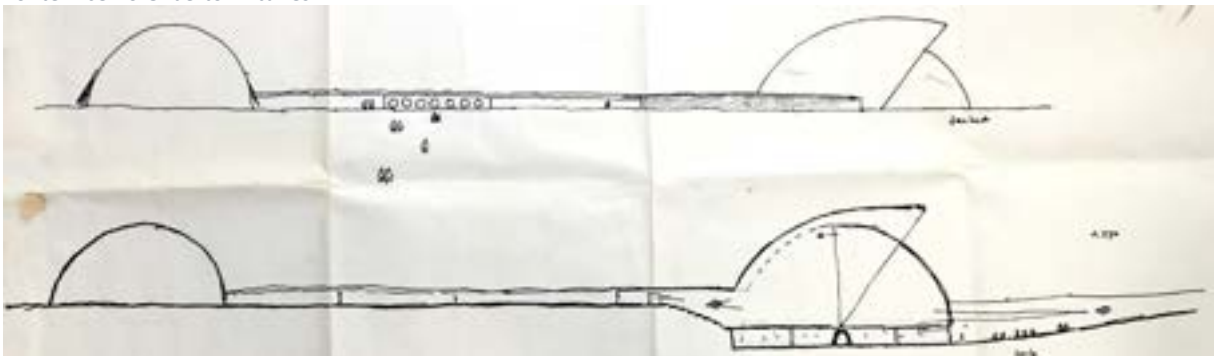
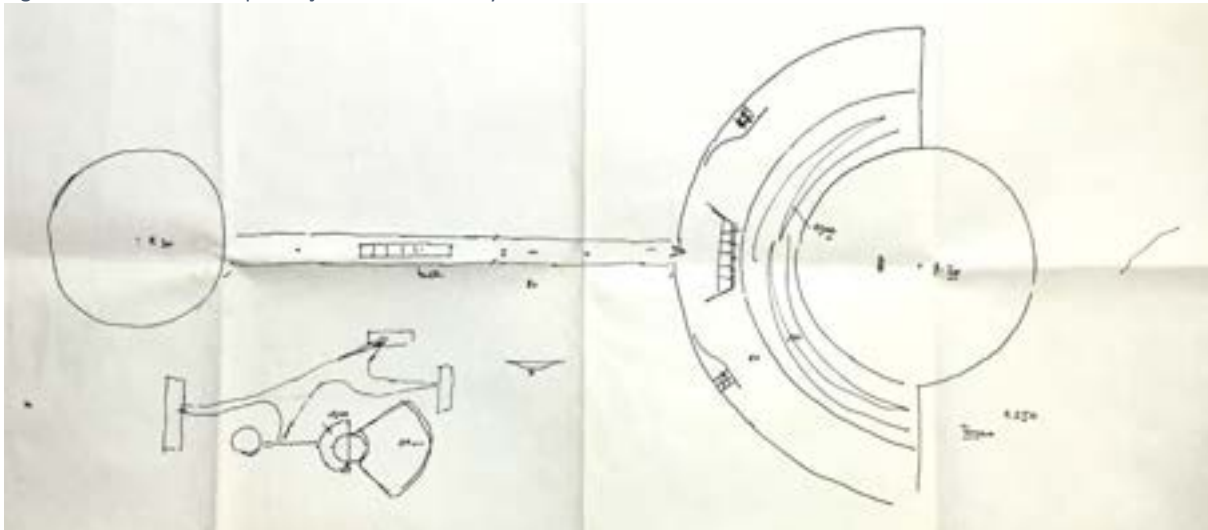


Figura 5-82 – Planta e implantação – Oscar Niemeyer. – Fonte: Acervo Gilberto Antunes



Para as implantações os arquitetos testaram quatro alternativas. Não há registro cronológico delas. Todavia, considera-se que o projeto legal desenvolvido seja da versão escolhida, também interpreta-se que a opção com o foyer em nível e abertura da cúpula em 90 seja a primeira intensão, pois é contrastante aos desenhos do projeto de prefeitura. Sendo assim, tem-se como proposição inicial um edifício implantado no eixo da porta da Oca. Cria-se uma extensão da grande marquise em direção à calota original e uma derivação linear conecta as duas cúpulas.

Inicialmente, as versões do projeto não promovem a praça de acesso. A entrada continua deslocada, num eixo de ligação entre a marquise original e a rua, neste caminho, um prédio cilíndrico abriga a bilheteria. O espelho d'água com desenho retilíneo zigzagueante contrasta das demais construções. O círculo, provavelmente uma base para escultura.

A próxima opção, diferencia-se da anterior pela criação do hall de entrada, transição para o foyer e pelo nível do edifício, mais rebaixado. Quiçá por tentar oferecer uma vertente mais econômica, a implantação perdeu o espelho d'água e o apêndice da marquise em direção à Oca. O prédio da bilheteria não foi alterado e a base para a escultura se tornou quadrada. Verdadeiramente não há redução de gastos pela retirada da água reflexiva, pois quanto mais profundo o prédio, maior o custo com paredes de contenções, item muito significativo no montante da obra.

Outra vertente, do croqui de Oscar Niemeyer interpretou-se que o reposicionamento do auditório seria para evitar a sobreposição do auditório com o túnel do complexo viário Ayrton Senna. No entanto o desenho de Hélio Pasta (Fig. 5-84) deixa evidente que os ganhos não são substanciais e os efeitos colaterais são gritantes, a começar pela demolição de trecho significativo da grande marquise, a perda da conexão desta com a nova linear e a necessidade de se criar um acesso diferente para a Oca.

Figura 5-83 – Hélio Pasta estuda rotacionar o novo edifício em 12,5 pelo centro da Oca – fonte: Acervo Hélio Pasta.

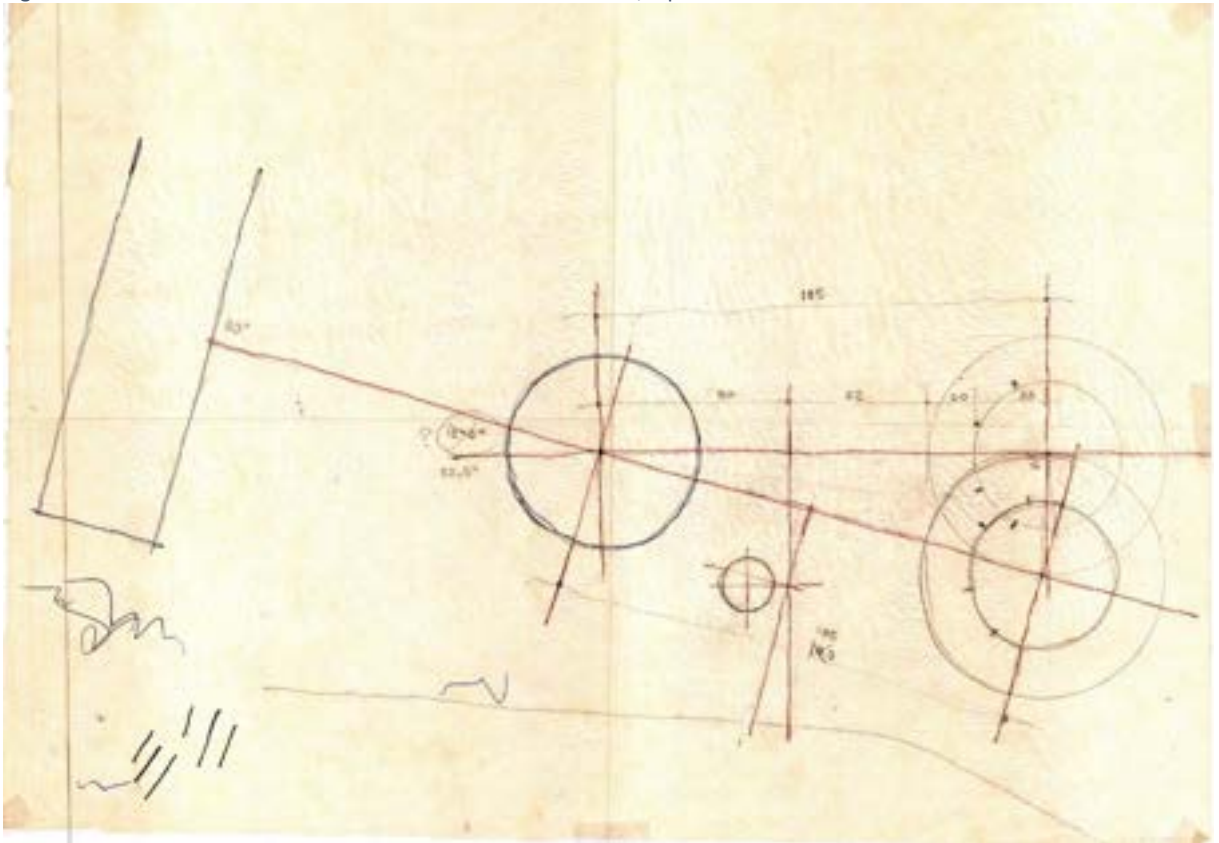


Figura 5-84 – Oscar Niemeyer estuda reposicionar o auditório – fonte: Acervo Fundação Oscar Niemeyer.

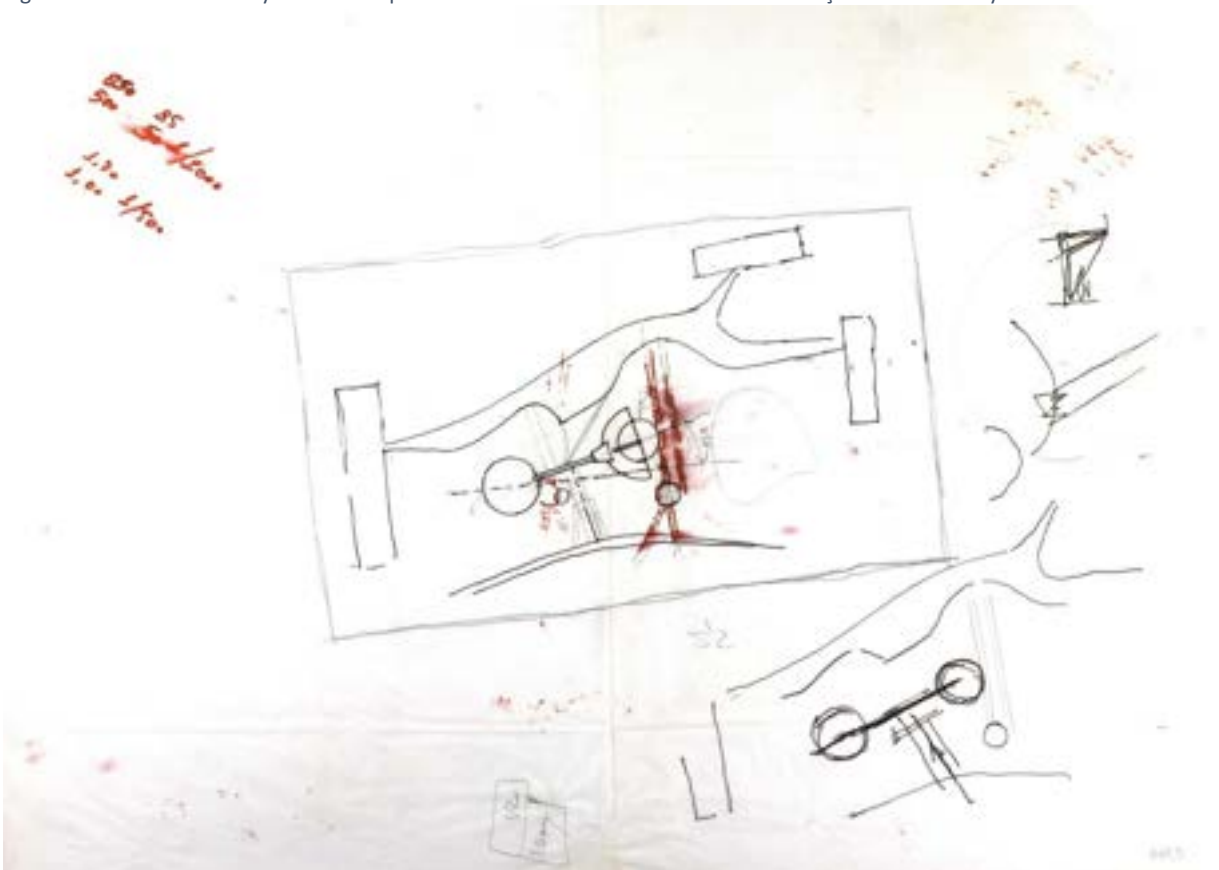


Figura 5-85 – Estudo de Hélio Pasta para implantação do auditório – fonte: Acervo Hélio Pasta.

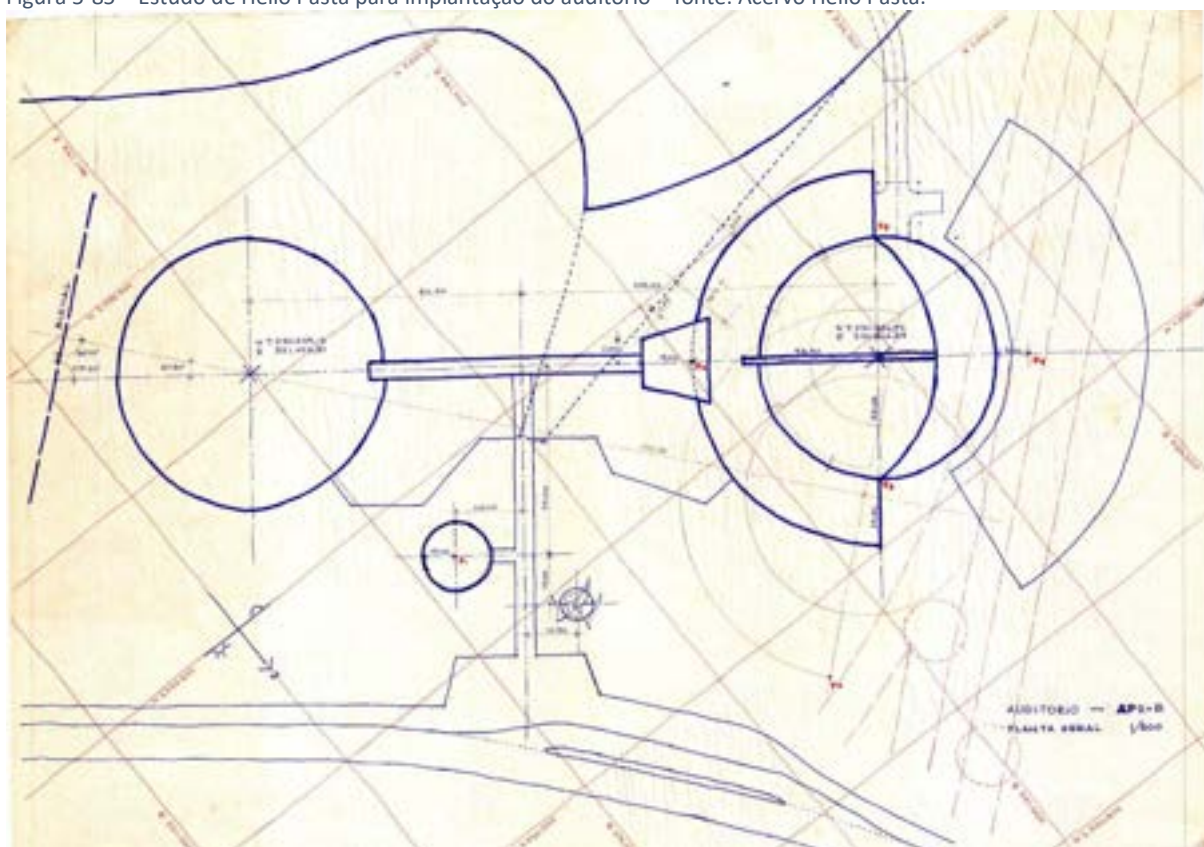
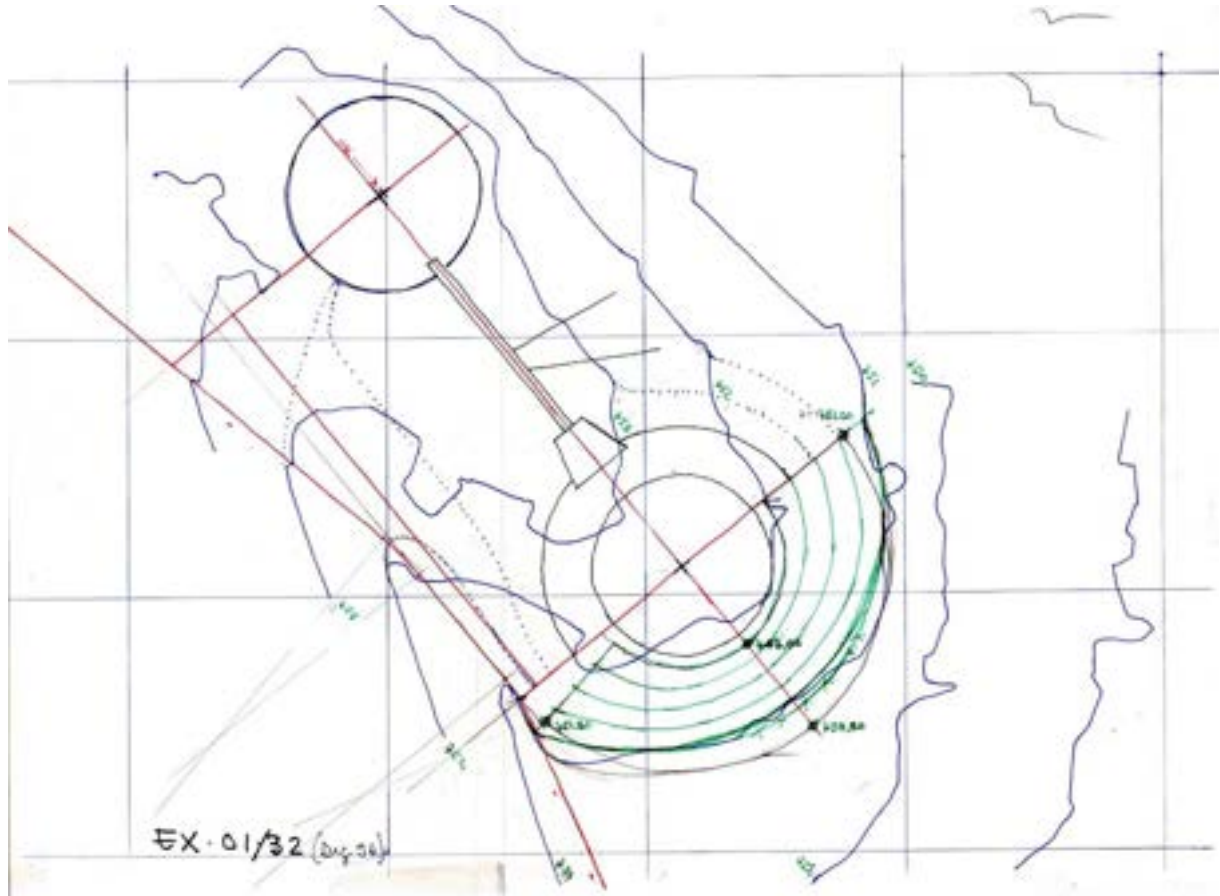


Figura 5-86 – Maquete da Proposta – maquete e fotografia: Gilberto Antunes – fonte: Acervo Gilberto Antunes.



Figura 5-87 – dezembro de 1996 – Hélio Pasta estuda as curvas de níveis do terreno e o talude para receber o público – fonte: Acervo Hélio Pasta.



O projeto final evita a demolição de grande da marquise, alinhando o novo edifício ao eixo central da porta da Oca. No entanto, os desenhos não evidenciam o destino do bico da marquise, pois a nova marquise se sobrepõe a ele. Finalmente, a praça de acesso é criada, adornada por um espelho d'água e uma escultura.

Esta experiência trouxe três conceitos que foram adotados na versão final, o alinhamento do eixo longitudinal do auditório com a porta de acesso à Oca, a possibilidade de se abrir o palco para o parque, habilitando apresentações para um público maior, e a demolição parcial da marquise, cujo objetivo consiste na criação de uma praça de acesso.

Figura 5-88 – Projeto de aprovação – Implantação – foto Rafael Schmidt – fonte: Acervo do DEPAVE

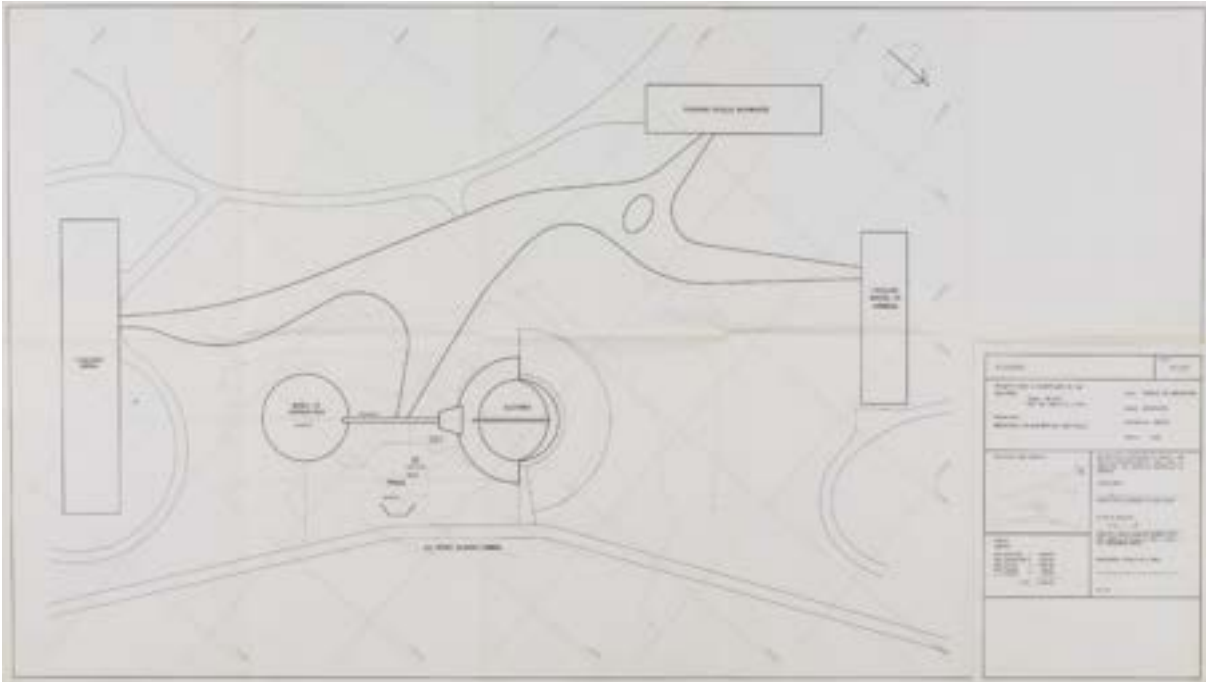


Figura 5-89 – Projeto de aprovação – Subsolo – foto Rafael Schmidt – fonte: Acervo do DEPAVE

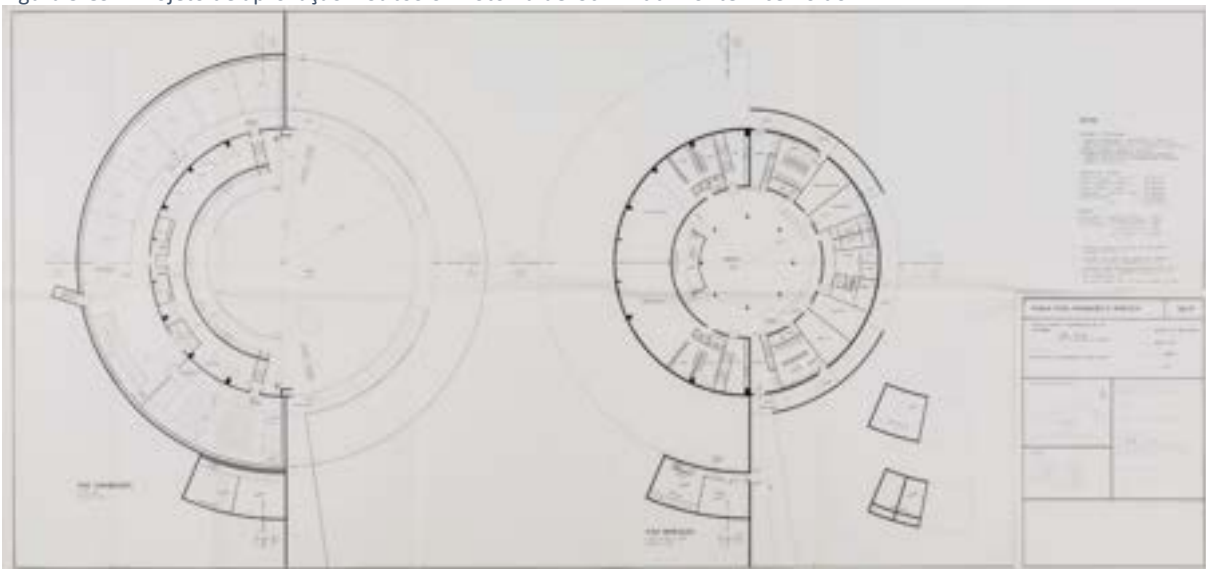


Figura 5-90 – Projeto de aprovação – Térreo – foto Rafael Schimidt – fonte: Acervo do DEPAVE

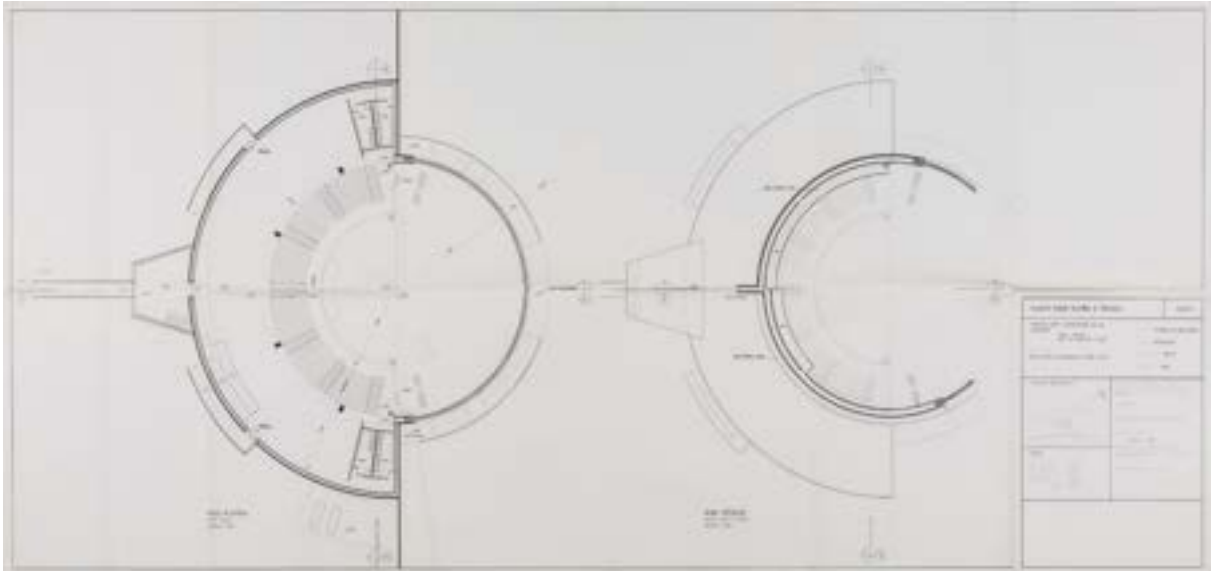


Figura 5-91 – Projeto de aprovação – Fachada e corte longitudinais – foto Rafael Schimidt – fonte: Acervo do DEPAVE

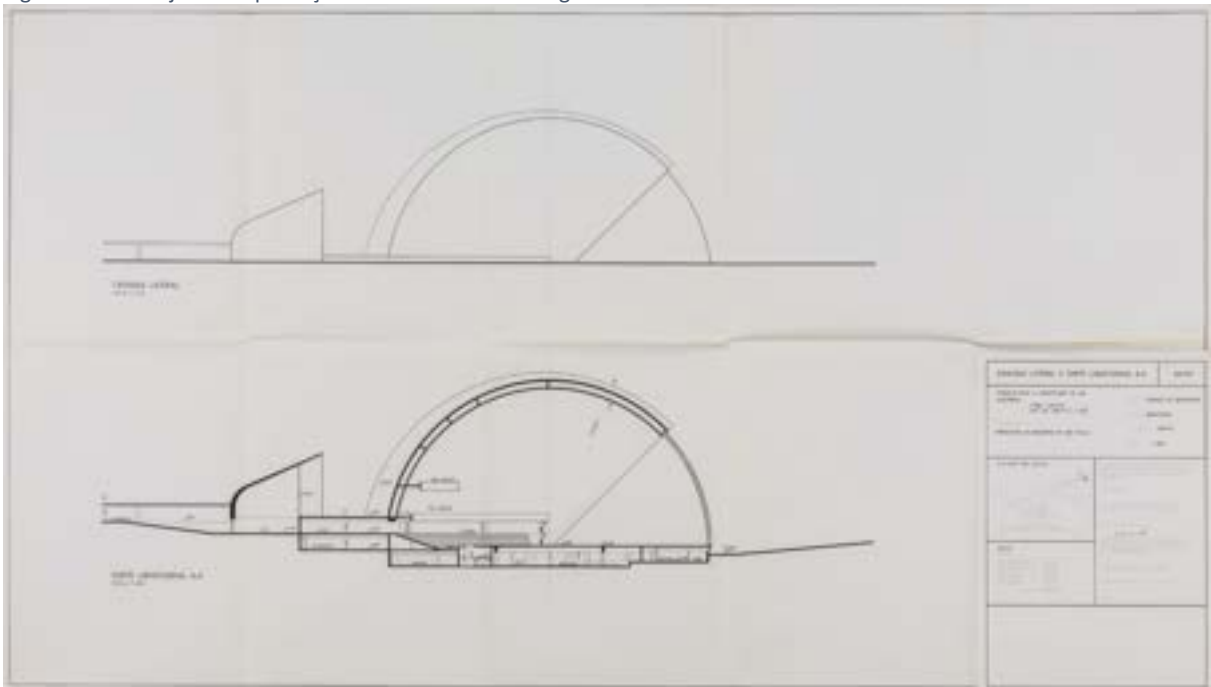


Figura 5-92 – Projeto de aprovação – Fachadas transversais – foto Rafael Schimidt – fonte: Acervo do DEPAVE

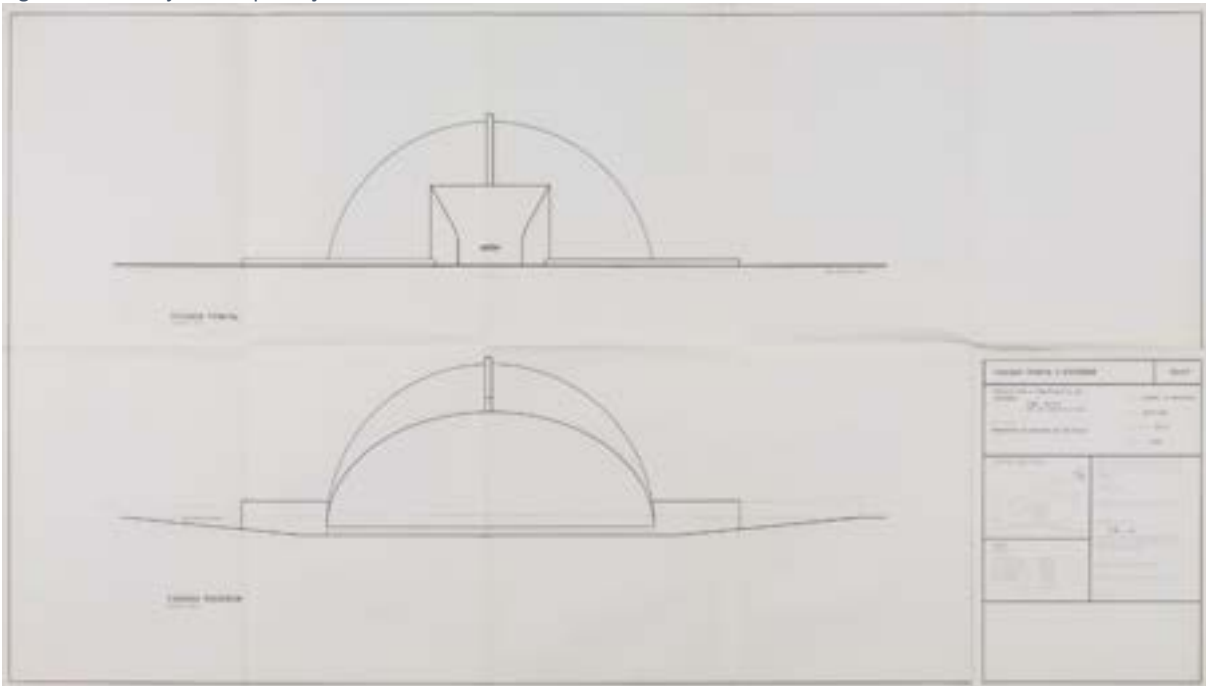


Figura 5-93 – Projeto de aprovação – Corte longitudinal – foto Rafael Schimidt – fonte: Acervo do DEPAVE

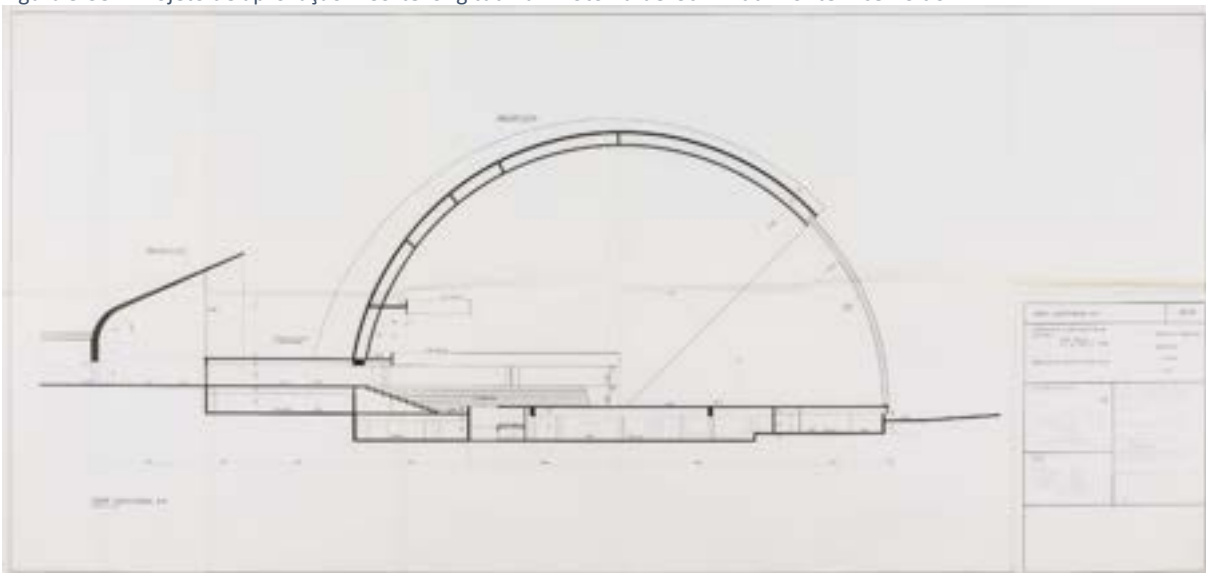
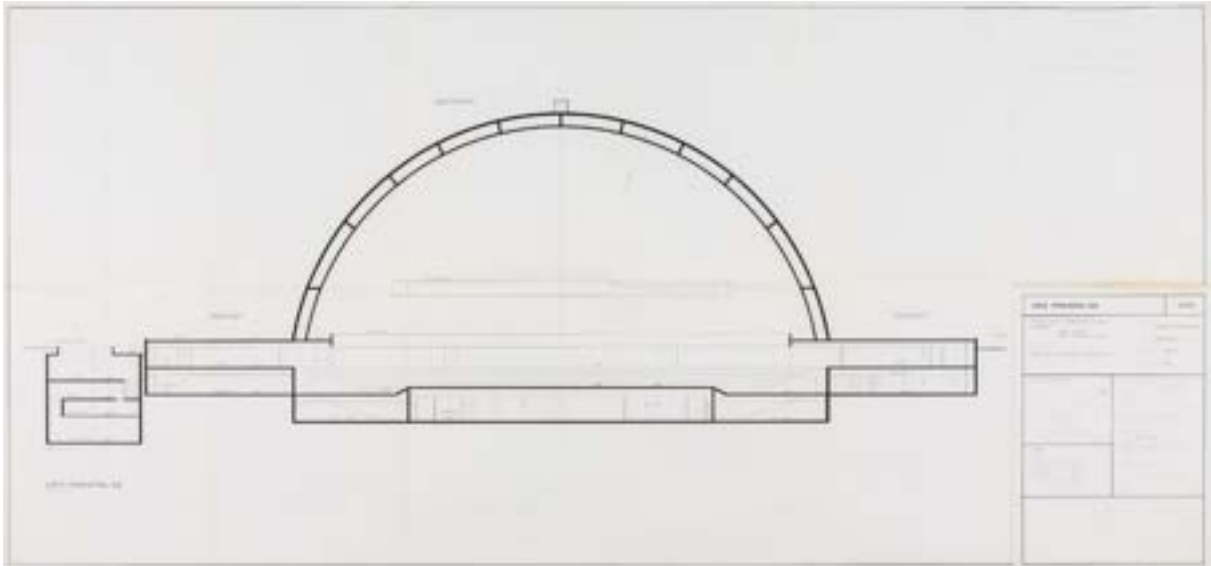


Figura 5-94 – Projeto de aprovação – Corte transversais – foto Rafael Schimidt – fonte: Acervo do DEPAVE



5.4. Ano de 1998

Na edição de domingo, 26 de julho de 1998, na seção “Tendências/Debates” do jornal Folha de S.Paulo, Oscar Niemeyer expressou sua opinião a respeito do Museu de Arte Moderna que ocupa parte da marquise.

O desacerto de terem construído o MAM em local tão impróprio vem criando problemas para sua expansão. [...] É claro que me surpreende a facilidade com que o CONDEPHAAT, [...], se manifestou a favor da ampliação pretendida por aquela entidade. Entretanto, conto com a autoridade nacional do IPHAN e com a lucidez dos paulistas que esperam ver o Ibirapuera transformado em um grande centro de lazer, arte e cultura da América Latina. (NIEMEYER, 1998)

Da manifestação do arquiteto, é interessante destacar o croqui ilustrativo que contém a proposição de um edifício em formato de concha no trecho do auditório, além deste é possível notar o corte da marquise existente e uma nova, linear, entre o auditório e a Oca. Percebe-se também a praça de acesso e uma seta indicativa do único acesso ao parque, defendido pelo arquiteto. O auditório em concha foi repetido em 2007 na praça do povo em Brasília.

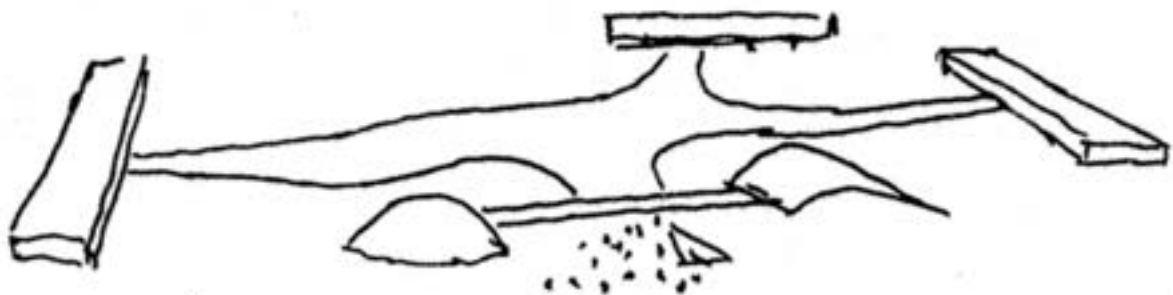
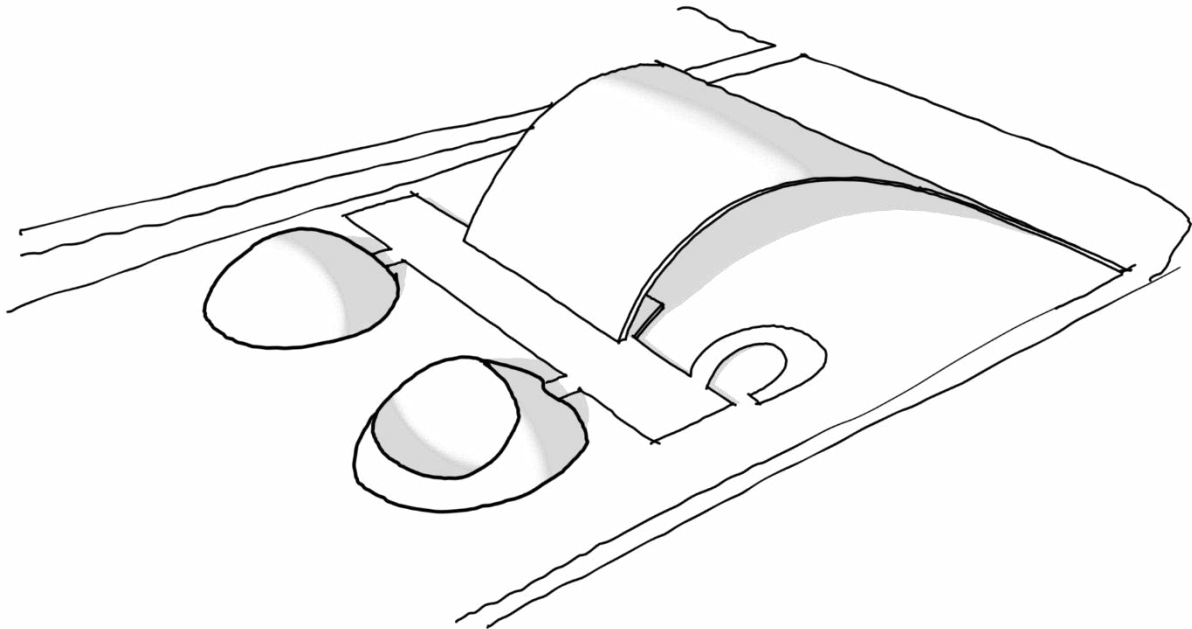
Figura 5-95 – Croqui Parque Ibirapuera – Oscar Niemeyer – Fonte: [Acervo Digital - Folha de S.Paulo](#)

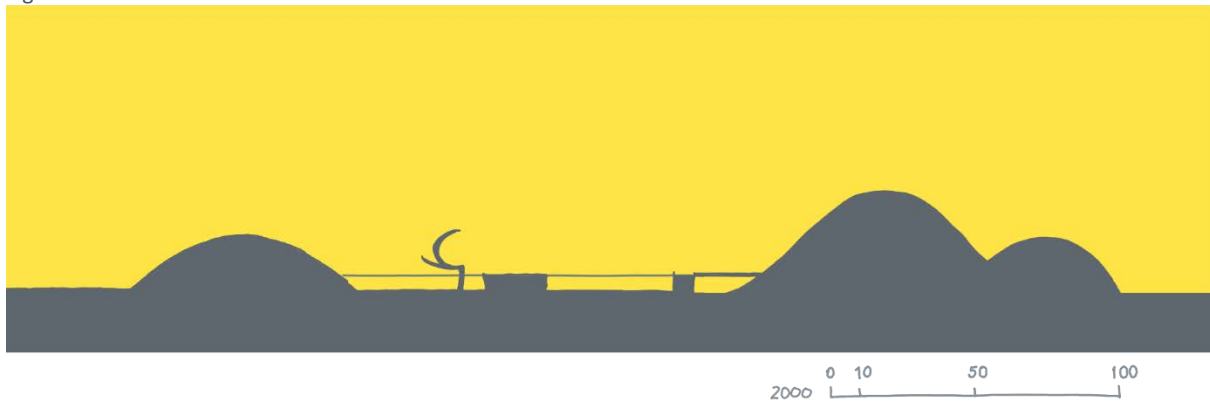
Figura 5-96 – Praça do Povo – desenho nosso – fonte: [PRO613-MAQ-000-001-G.jpg \(1000x800\) \(oscar-niemeyer.com.br\)](#)



5.5. Ano de 1999

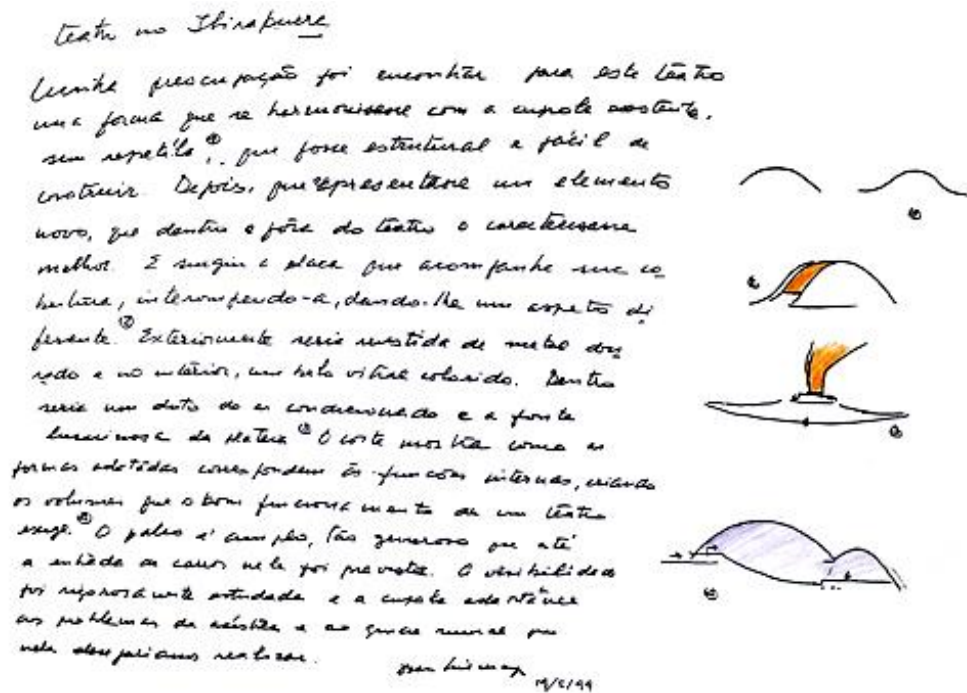
Infelizmente, a documentação relativa à esta opção tem origem digital de baixa qualidade, ainda assim, devido à sua relevância, elas ilustram este trecho do trabalho.

Figura 5-97 – Silhueta da calota e do auditório – desenho nosso.



Em 1999, antes do término da gestão de (Celso) Pitta, Niemeyer desenvolveu a quinta versão do projeto, a pedido da Secretaria do Verde e do Meio Ambiente, cujo titular era Ricardo Ohtake. Nesse momento, entrou em cena Edemar Cid Ferreira – banqueiro e mecenas das artes, que, à frente da Brasil Connects, montou diversas exposições e recuperou a Oca, e cuja instituição financeira, o Banco Santos, sofreu intervenção federal há poucos meses. A quinta proposta era uma variação da anterior, mas com duas cúpulas sobrepostas e de tamanhos diferentes. Ela foi imaginada para a exposição Brasil 500 Anos, promovida por Ferreira, no Ibirapuera. (SERAPIÃO, 2005)

Figura 5-98 – Explicação necessária – Oscar Niemeyer – Fonte: Espólio do Banco Santos.



Oscar Niemeyer explica o projeto, em 19 de agosto de 1999 da seguinte maneira:

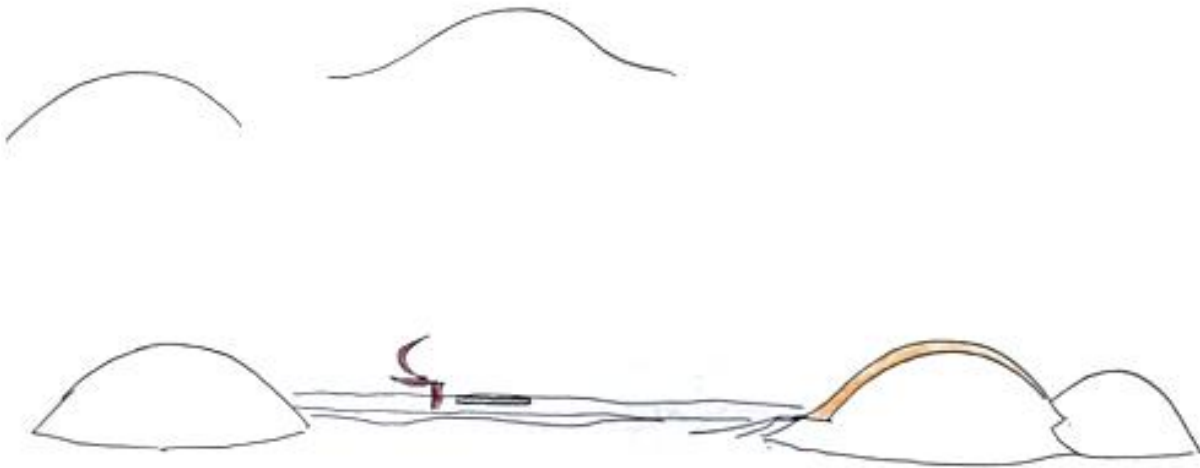
Teatro no Ibirapuera

Minha preocupação foi encontrar para este teatro uma forma que se harmonizasse com a cúpula existente sem repeti-la (desenho 1), que fosse estrutural e fácil de construir. Depois, que representasse um elemento novo, que dentro e fora do teatro o caracterizasse melhor. E surgiu a placa que acompanha sua cobertura, interrompendo-a, dando-lhe um aspecto diferente (desenho 2). Exteriormente seria revestida de (ilegível) dourado e no interior, com um belo vitral colorido. Dentro seria um duto de ar-condicionado e a fonte luminosa da plateia (desenho 3). O corte mostra como as formas adotadas correspondem às funções internas, criando os volumes que o bom funcionamento de um teatro exige (desenho 4). O palco é amplo tão generoso que até a entrada de carros nele foi prevista. A visibilidade foi rigorosamente estudada e a cúpula (ilegível) os problemas da acústica e as (ilegível) que nela desejariam realizar.

No desenho, lê-se que a cúpula anterior é mais alta e aparenta ter um perfil que remete ao trecho de uma curva senoide, porque pode ser decomposto em arcos ascendentes e descendentes, a diferenciação é explicitada no memorial descritivo. Por outro lado, a cúpula posterior tem seu perfil formado por um arco ligado a um segmento de reta, como a Oca.

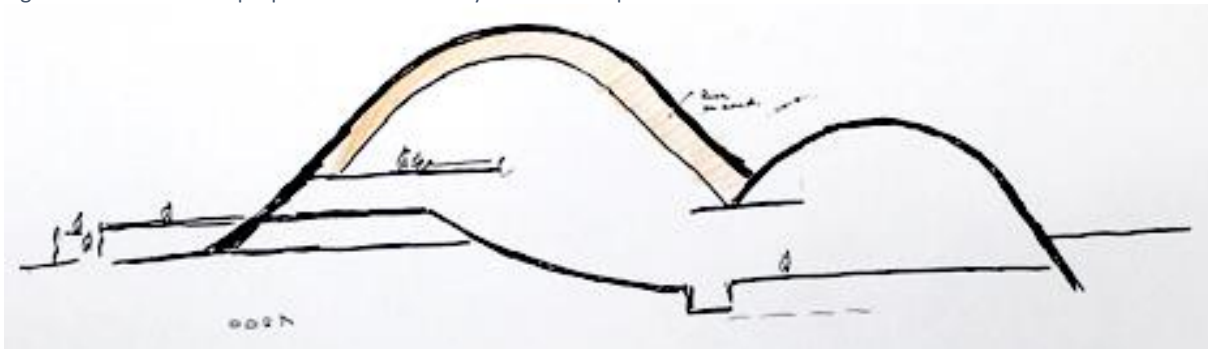
O desenho semelhante ao senoidal já fora adotado pelo arquiteto no auditório da Praça dos Três Poderes, onde uma cúpula emergiria de um espelho d'água (data indeterminada), também no auditório para o Centro Comercial e Monumento ao Homem Líbio (1981), porém, nesse caso, a planta não era circular. Contudo, a união de volumes aproxima os projetos.

Figura 5-99 – Silhueta e perspectiva da proposta – Oscar Niemeyer – Fonte: Espólio do Banco Santos.



As cúpulas estão sobrepostas e a maior, voltada para a Oca, contem o acesso de público, realizado pelo nível do chão ou por uma rampa que guia ao piso superior. Próximo do piso, o volume maior tem três recortes que remetem à janelas de porão, no entanto, não foi possível determinar suas reais características e funções. Percebe-se que o auditório se assenta sobre uma esplanada seca, adornada por uma escultura e ao fundo a linha da grande marquise. Não é possível determinar se o retângulo central indicaria a bilheteria ou um novo apoio para a marquise cortada.

Figura 5-100 – Corte da proposta – Oscar Niemeyer – Fonte: Espólio do Banco Santos.



Em seu texto justificativo, o arquiteto enfatizou que a forma resulta de dois pontos essenciais, o anseio de relacionar-se com a Oca através de uma associação volumétrica. Aproximam-se por serem constituídas de cúpulas e afastam-se pelo perfil que as geram, além do recorte presente na volume que abriga o público. O segundo ponto ressaltado pelo autor é a funcionalidade do espaço refletido no volume duplo, um para o acesso e plateia, outro para o palco. Conforme já dito neste texto, ainda que o inflexível programa revele-se na volumetria do prédio, Oscar Niemeyer o faz de modo a afastar-se dos ordinários paralelepípedos.

Figura 5-101 – Perspectiva da proposta – Oscar Niemeyer – Fonte: Espólio do Banco Santos.



Figura 5-102 – Auditório na Praça dos Três Poderes – Oscar Niemeyer – fonte: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro541>

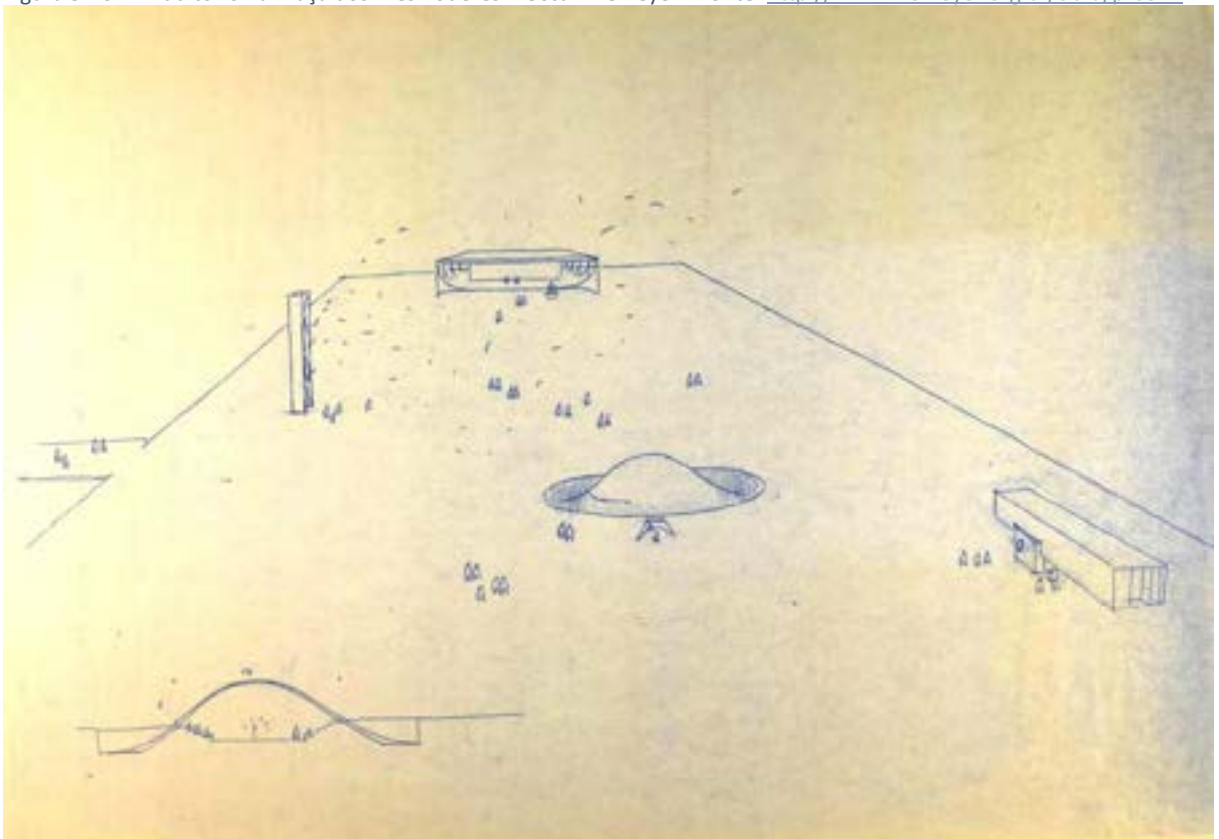
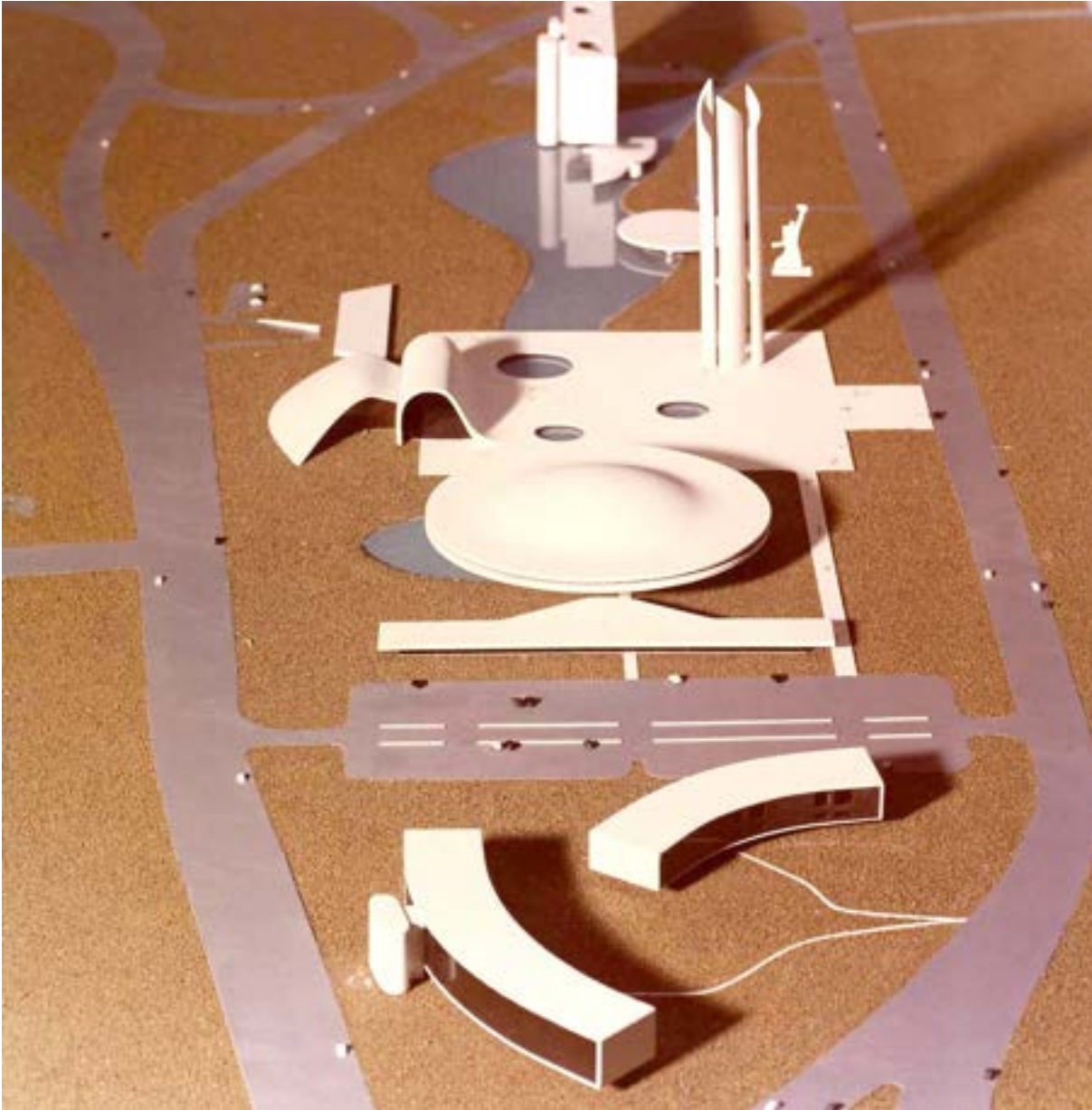


Figura 5-103 – Auditório do Centro Comercial e Monumento ao Homem Líbio. – Oscar Niemeyer – fonte: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro252>



Outra característica que se realça é o recorte do volume anterior, dividido em duas partes que se conectam por um elemento de menor altura na cor amarela. A faixa na cor primária indica o ponto de acesso principal do prédio. A preferência pelo recorte das formas tornou-se recorrente nos projetos mais recentes do arquiteto, embasados pela busca constante por inovação, foi a maneira que ele encontrou para variar seu repertório formal. No universo dos auditórios e programas correlatos esse tema já ocorrera em 1978 no centro de convenções de Vicenza na Itália, depois no Teatro de Araras (1990), um cilindro com o topo recortado, o Teatro Raul Cortêz (2002) em Duque de Caxias Rio de Janeiro, que é uma elipse extrudada com subtração volumétrica na cobertura e o plano para o Puerto dela música de Rosario (2008), na Argentina, duas cúpulas sobrepostas e recortadas.

Figura 5-104 – Croqui para o centro de convenções de Vicenza – Oscar Niemeyer – Fonte: (NIEMEYER, 1978 p. 63)

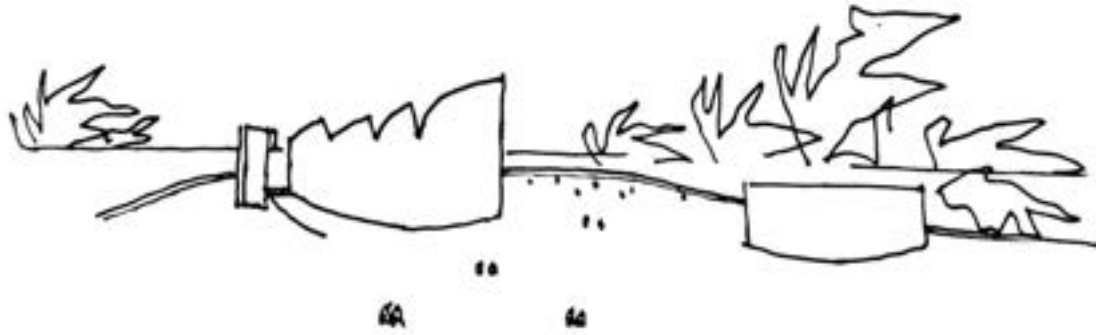


Figura 5-105 – Teatro em Araras – Nelson Kon – Fonte: [Teatro Estadual de Araras | Nelson Kon](#)



Figura 5-106 – Puerto dela música de Rosario – desenho nosso.

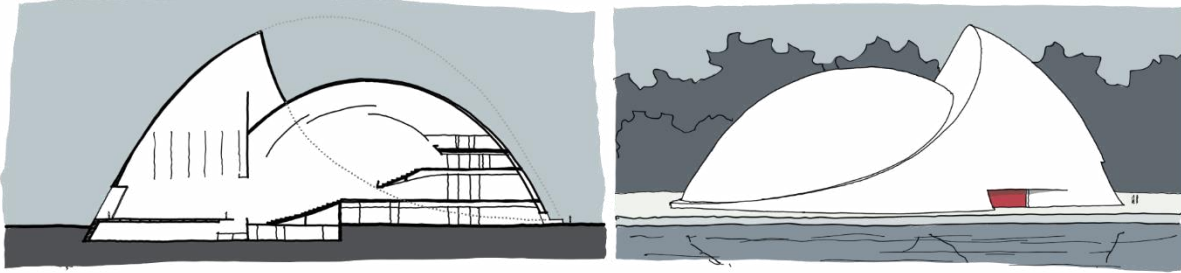


Figura 5-107 – Teatro Raul Cortéz – desenho nosso.

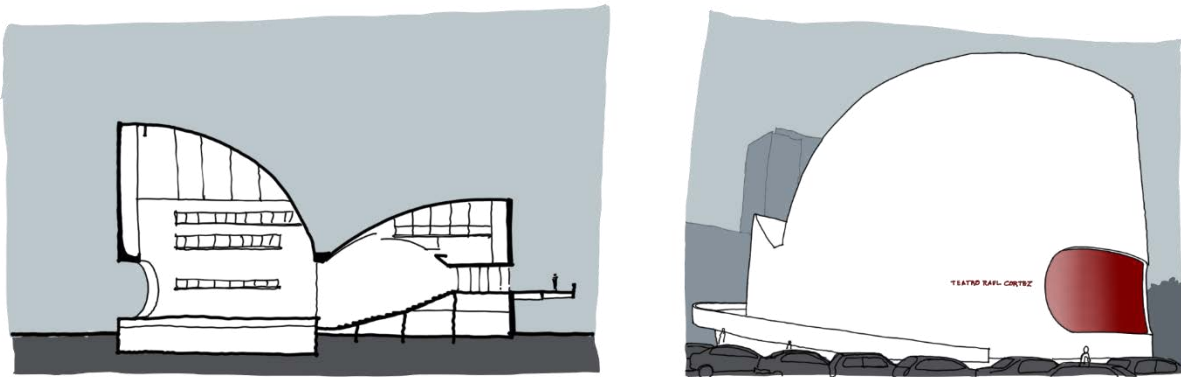


Figura 5-108 – Planta do projeto para o auditório do Ibirapuera – Oscar Niemeyer – Fonte: Espólio do Banco Santos.

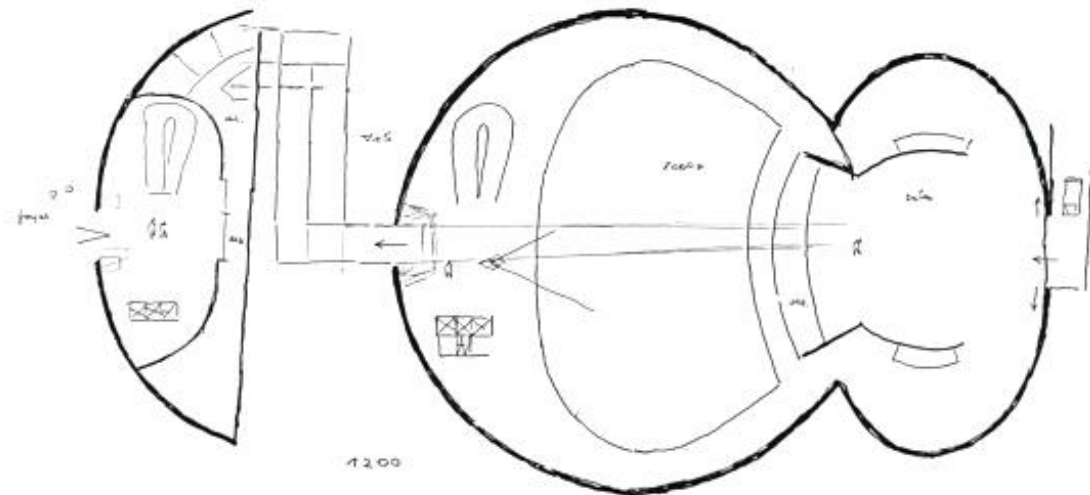
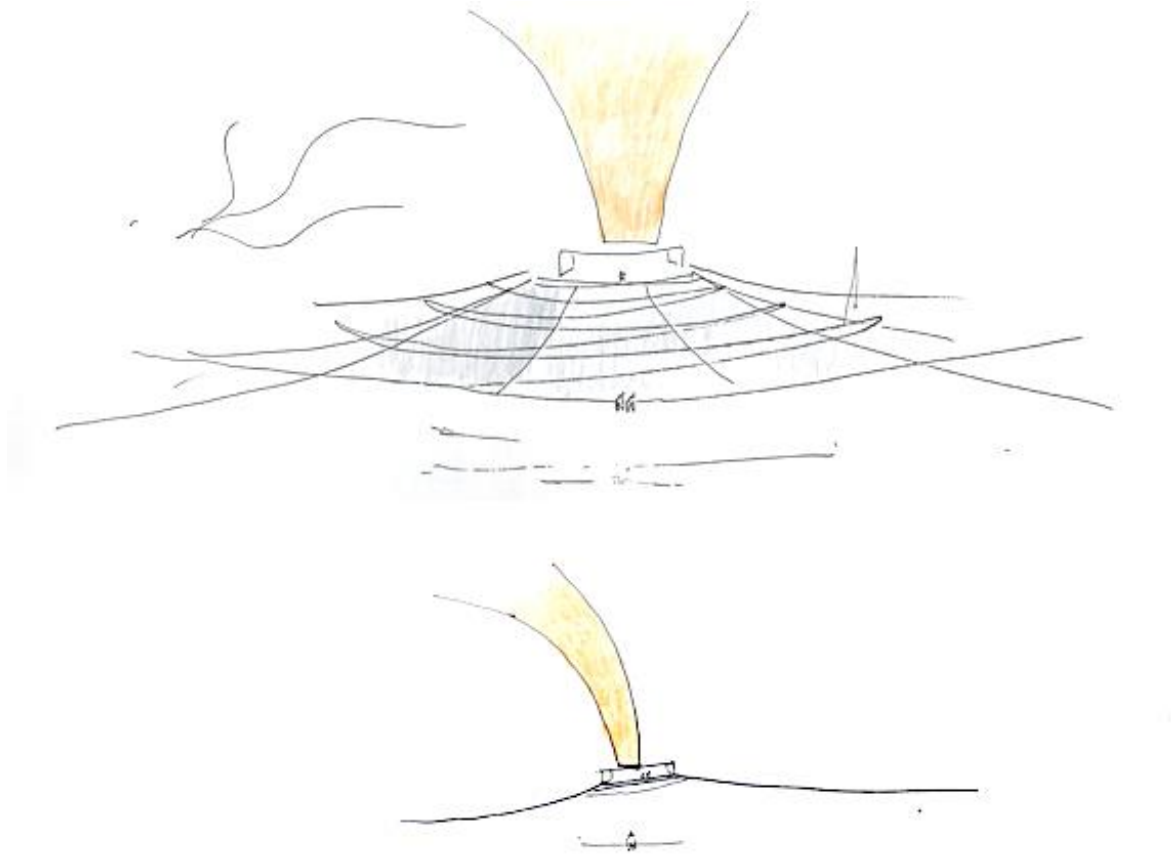


Figura 5-109 – Detalhe da iluminação e corte – Oscar Niemeyer – Fonte: Espólio do Banco Santos.



Figura 5-110 – Perspectiva interna da proposta, o recorte do volume revela-se no teto da plateia – Oscar Niemeyer – Fonte: Espólio do Banco Santos.



5.6. Ano 2000

5.6.1. Versão 01

Em 26 de janeiro de 2000, com o anseio de ver seu projeto para o Ibirapuera finalizado, Oscar Niemeyer envia à Edemar Cid Ferreira um croqui acompanhado de um texto.

Como vocês devem imaginar, a conclusão da entrada do Ibirapuera me preocupa. Realizar as festas relativas aos 500 anos da descoberta do Brasil, a grande exposição programada etc., seria, com aquela entrada inacabada, além de uma demonstração de mau gosto, uma prova lamentável do desprezo que os órgãos públicos dessa cidade tão importante têm revelado, durante anos, com relação ao parque do Ibirapuera.

Daí o meu desejo de encontrar uma solução que evitasse tornar público tanto desacerto

No projeto original não se previa teatro, mas um grande auditório indispensável ao conjunto. Voltar a essa idéia, criar um novo auditório, construindo agora apenas as suas paredes exteriores de forma que por ocasião das festas ele parecesse já realizado seria, a meu ver, uma forma de resolver o problema. A realização dessas paredes externas constituiria, na verdade, a primeira etapa da construção do auditório, ficando a continuação da obra para um momento mais oportuno.

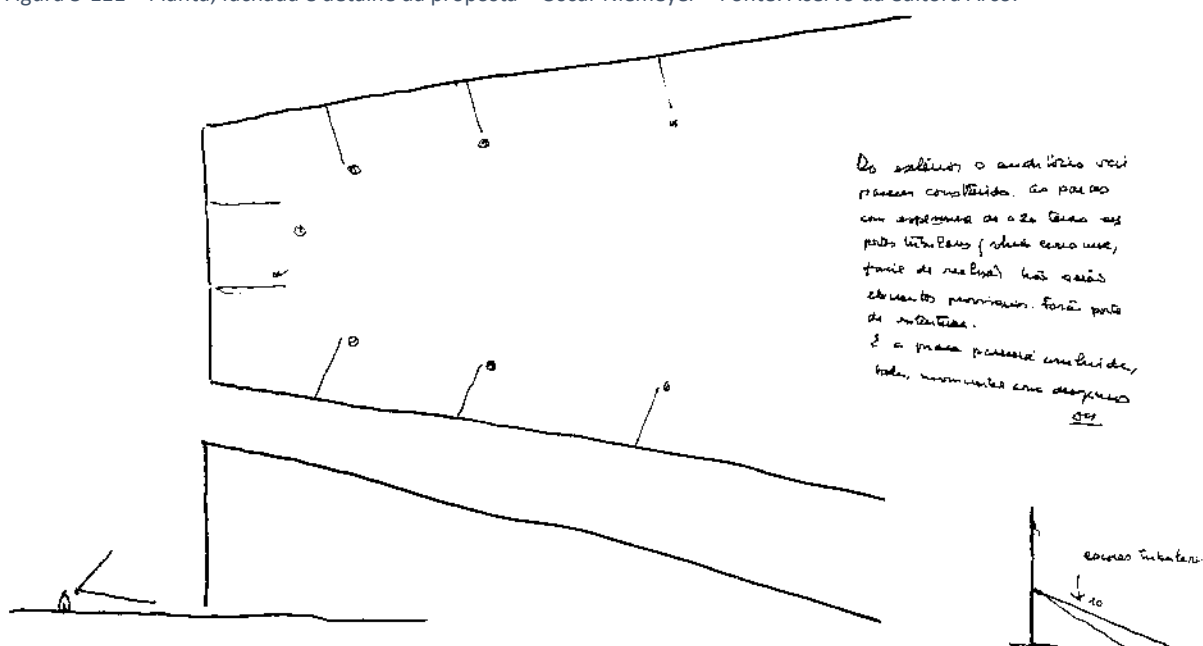
Com essa solução o acesso do público às comemorações a serem realizadas no Ibirapuera seria através de uma bela praça capaz de criar surpresa com suas formas brancas, puras, monumentais. (NIEMEYER, 2000 A)

A proposta consistia em criar três empenas estruturais em concreto armado que ficariam apoiadas provisoriamente em escoras. Seria o início de uma obra sem previsão de término. Fernando Serapião (2005 p. 61) chamou a ideia de “ruínas de um edifício inexistente”. É a partir desta versão que o arquiteto retoma a ideia de um pentaedro, a relação com a fachada da cúpula se aproximaria do triângulo primitivo, porém, reposicionado.

Do exterior o auditório vai parecer construído. As paredes de espessura de 20 terão suportes tubulares (solução [...] fácil de realizar) não serão elementos provisórios. Farão parte da estrutura.

E a praça parecerá concluída, [...] monumental como desejamos. (NIEMEYER, 2000 B)

Figura 5-111 – Planta, fachada e detalhe da proposta – Oscar Niemeyer – Fonte: Acervo da editora Arco.



A nova proposição retoma o pentaedro original, planta em formato de trapézio e corte com contorno de triângulo, todavia, tem um lado apoiado no chão. Ainda que, nesta versão não exista a face inclinada, a qual seria executada posteriormente, o aspecto de ter a base presa ao solo, promove um relacionamento por similaridade com a Oca, porque, apesar das volumetrias distintas, comparativamente, ambos os prédios nascem do piso, como uma topografia criada, um relevo artificial. É um tipo de arquitetura conectada ao solo por linhas inclinadas, intencionalmente fora de prumo, quase uma rampa.

Como resultado, na maioria dos casos, tem-se um objeto arquitetônico visualmente mais pesado. Portanto, apesar de adotar volumetria semelhante à original, a intensão é conceitualmente oposta, pois na década de 1950, o arquiteto aplicava experimentações estruturais que não foram o mote para o trabalho cinquenta anos depois.

A característica de uma arquitetura que deriva do piso foi comumente explorada por Oscar Niemeyer durante a sua carreira, principalmente nos projetos realizados no exterior, especialmente na Argélia e na França.

Figura 5-112 – Universidade de Constantine – Argélia – fotografia: Jason Oddy – fonte: [Graham Foundation > Grantees > Jason Oddy](#)



Figura 5-113 – Figura 5-114 – Universidade de ciências e tecnologia Houari-Boumedine – fonte: (ROST, 2015 p. n.p.)



Figura 5-115 – Universidade de ciências e tecnologia Houari-Boumedine - Auditório – fonte: [Oscar Niemeyer in Algeria | Islamic Fashion Design Council \(ifdcouncil.org\)](#)



Figura 5-116 – Concha acústica de Trípoli no Líbano – fonte: [oscar-niemeyer-14_international-fair.jpg \(1500x1000\) \(word-press.com\)](#)



Figura 5-117 – Pessoas caminham sobre a calota libanesa – fonte: [oscar-niemeyer-11_international-fair.jpg \(690x460\) \(wordpress.com\)](#)



Figura 5-118 – Garoto escala o “vulcão” – Le Havre – Fotografia Hans Jan Dürr – fonte: [Le Havre France | Flickr](#)



Figura 5-119 – Bolsa Do Trabalho de Bobigny, França – fonte: <https://onsomething.tumblr.com/post/169439417941>



Figura 5-120 – Homem galga a cúpula do Congresso Nacional, Brasília – Luiz Carlos Homem – Fonte: Revista Módulo nº 52 p.46



As propostas subsequentes não estão apresentadas numa ordem cronológica, não há documentação que a defina com precisão. É possível supor até que algumas variantes foram desenhadas concomitantemente, apenas como alternativas de projeto, especulações intrínsecas ao desenvolvimento de uma ideia arquitetônica, caminhos distintos que se abrem no processo de projetual. Trilhas formadas pelo trabalho mental motivado por sugestões e indagações em um percurso mental delimitado pelas condicionantes e determinantes de cada projeto. E, por essa toada, o exercício intelectual promove a consolidação dos pensamentos numa única solução arquitetônica possível para aquele profissional, naquele momento. Nas palavras de Leon Alberti (2012 p. 216), a arquitetura atinge sua plenitude quando não é possível acrescentar ou tirar nada, sem que o todo se torne imperfeito.

Ainda sobre a linha temporal, a falta de documentos e desenhos datados poderia ser substituída por uma conversa com os envolvidos no trabalho, porém, os arquitetos responsáveis pelos projetos já faleceram. Exceto um ex-membro do escritório paulistano MMBB, contudo, o arquiteto e professor que ajudou a desenhar algumas versões da empreitada, recusou-se a dialogar sobre o assunto, simplesmente desconversou. Talvez porque, em determinado momento, segundo Fernando Serapião (2007), aconteceu uma desavença entre Oscar Niemeyer e Paulo Mendes da Rocha.

A história inicia-se em 1999, quando começaram os preparativos para a comemoração de 500 anos da chegada dos lusitanos por aqui. O mecenas da Bienal custeou a adequação da Oca no Ibirapuera.

As reformas, sob a orientação de Paulo Mendes da Rocha e Ricardo Ohtake, que vão transformar o prédio, fechado há 14 anos, no mais bem equipado espaço museológico da América Latina, estão sendo custeadas pela Associação dos 500 Anos. O valor desta obra está estimado em R\$10 milhões. Mas Edegar Cid Ferreira tem praticamente fechado o patrocínio de uma grande empresa, que será, no fim das contas, quem dará este presente à cidade em fevereiro de 2000. (GIOBBI, 1999)

O arquiteto capixaba, a exemplo de Oscar Niemeyer, já não desenvolvia mais seus projetos, contava com o apoio de escritório parceiros e para a reforma da cúpula convocou o MMBB. O resultado, evidentemente, foi bem-sucedido. Segundo Fernando Serapião (2007), naquele momento, Edegar Cid Ferreira decidiu patrocinar a construção do teatro e solicitou ao arquiteto carioca um que pudesse abrigar óperas. O esquema para o progresso da proposta contava com a comissão dos 500 anos, representada por Edegar e Emílio Kalil, pelos arquitetos, Oscar Niemeyer e os Hélio e pela prefeitura, na figura do secretário do verde e do meio ambiente Ricardo Ohtake. O projeto precisaria ser rápido, pois havia a possibilidade da troca da gestão municipal no ano seguinte, o que de fato ocorreu.

Para atender essa urgência, aventou-se a possibilidade de incluir um escritório paulistano para dar suporte ao projeto. Como a proposta considerava um grande estacionamento subterrâneo, pensaram no MMBB, que além do trabalho na Oca, havia planejado a garagem do Trianon anos antes.

Convidada a trabalhar diretamente com Niemeyer, a equipe foi leal: revelou que tinha uma parceria com Paulo Mendes da Rocha. A participação dele seria acertada no dia 24 de março, num encontro entre Mendes da Rocha e os Hélios. A idéia era que o trabalho fosse realizado pelo MMBB e que Mendes da Rocha mantivesse uma posição mais distante, intervindo quando necessário. Programou-se então uma reunião dele com Niemeyer, no Rio.

[...] Com o passar das semanas, Mendes da Rocha se envolveu a fundo no projeto, dando sugestões aqui e acolá. A principal delas era alterar a galeria de serviço, uma parede dupla presente nas duas laterais do prédio, com vão de 1 metro entre elas, pensada para funcionar como contraforte e, ao mesmo tempo, como duto de instalações de ar-condicionado, hidráulica, elétrica etc. A galeria teria outra função: abrigaria escadas e rampas – o que inviabilizaria a rampa escultórica projetada pelo carioca. Ou seja, Mendes da Rocha sugeriu que Niemeyer abrisse mão de um de seus principais traços estilísticos. (Quantas são as obras de Niemeyer, afinal, que não têm a escada ou a rampa como protagonistas?).

Nesse estágio do desenho, a proposta de Niemeyer era a mais simples desde a primeira, de 1951. Não havia malabarismo estrutural evidente, como nos anos 50, tampouco volume principal escultórico (como nos auditórios para a Fundação Rubinstein e para Paulo Maluf). A forma se reduzia à pura geometria: planta em trapézio e corte em triângulo. Um dos únicos elementos capazes de ligar o edifício ao vocabulário de Niemeyer era justamente a rampa, que desaparecia na sugestão de Mendes da Rocha. Provavelmente, foi essa a razão pela qual a dupla não deu continuidade ao trabalho conjunto no Ibirapuera. Se o tempo amenizara o atrito político, havia a incompatibilidade arquitetônica propriamente dita. Um dos dois teria de se submeter ao gênio criativo do outro. (SERAPIÃO, 2007)

5.6.2. Versão 02

Figura 5-121 – Silhueta da calota e do auditório – desenho nosso

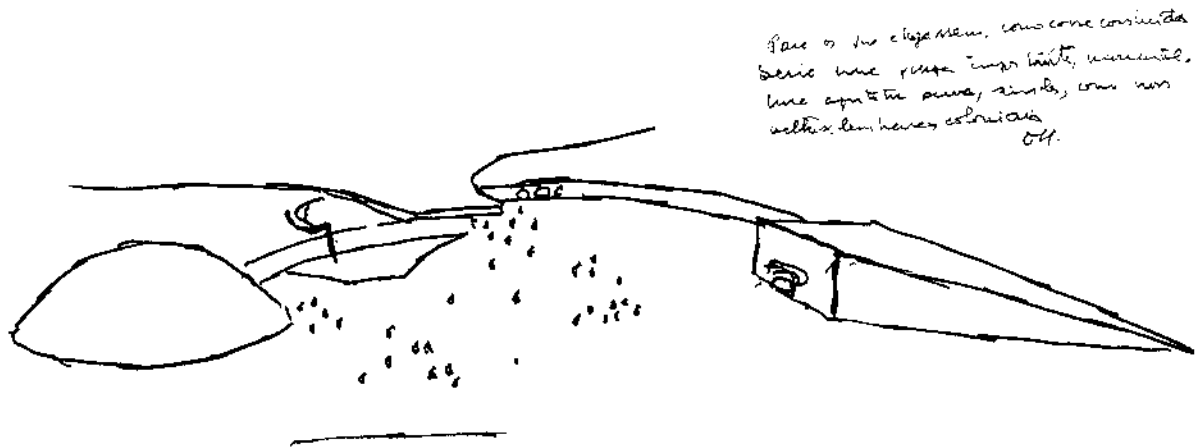


Este projeto é a continuação da proposta anterior, a face inclina é vedada pela laje inclinada prevista no desenho inicial. A sequência foyer, plateia e palco não fica evidenciada na forma do prédio, porque a lógica é invertida e o salão de espera fica no trecho mais alto, enquanto o local de apresentações tem o pé-direito baixo.

Nesta variação, o arquiteto apresenta uma praça de entrada criada a partir da demolição de parte da grande marquise. A área é segmentada do restante do parque, pois a mesma é delimitada por duas empenas curvas posicionadas entre a oca e a marquise e entre a marquise e o auditório.

Como adorno, recebeu um espelho d'água dotado de uma escultura. Ao fundo nota-se as escotilhas da bilheteria. O acesso ao prédio é feito por porta central voltada à praça, marcada por uma marquise em formato de ferradura alongada horizontalmente.

Figura 5-122 – Perspectiva do projeto – Oscar Niemeyer – Fonte: Acervo Editora Arco.



Na perspectiva lê-se:

Para os que chegassem, como (ilegível) construída, seria uma praça importante, monumental, uma arquitetura pura, simples, como nossas (ilegível) lembranças coloniais ON.

No térreo tem-se o acolhimento, que abriga sanitários, copa, elevadores, rampa e chapelaria, onde nota-se uma dupla de pilares robustos. Também neste nível, parte da plateia e o palco, apesar de não representados. No nível acima estão a chegada da rampa, um salão de exposições, os elevadores, sanitários, cabine de projeções e acesso aos assentos, distribuídos em formato trapezoidal oposto ao trapézio da planta do prédio. A lotação é de mil posições. Os pilares quadrados continuam até a cobertura inclinada

Figura 5-123 – Planta do térreo – Oscar Niemeyer – Fonte: Acervo da FAU-USP

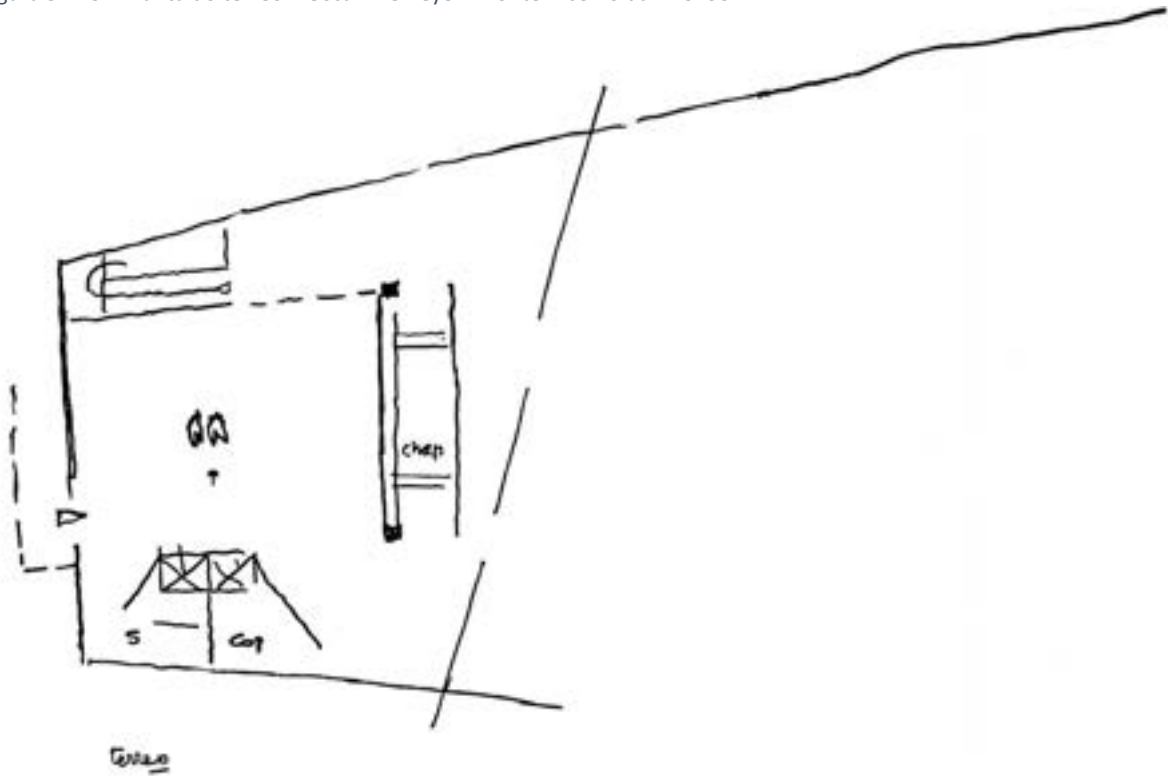


Figura 5-124 – Planta superior – Oscar Niemeyer – Fonte: Acervo da FAU-USP

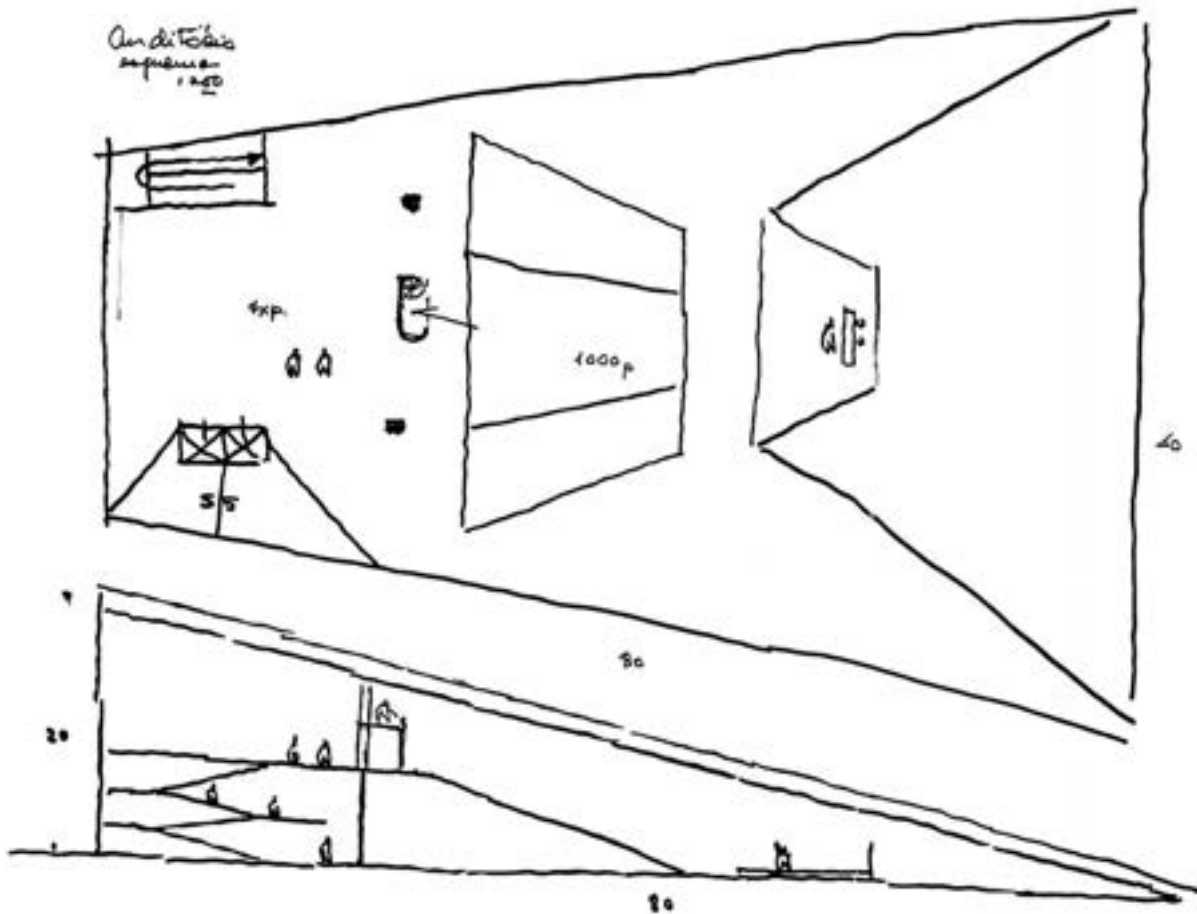


Figura 5-125 – Foto da Maquete – Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes



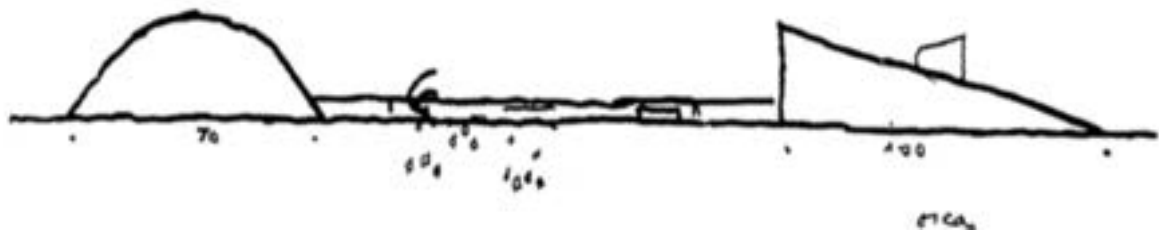
5.6.3. Versão 03

Figura 5-126 – Silhueta do projeto – desenho nosso.



O corte da versão anterior evidencia a possibilidade do uso do espaço como auditório, pois não há necessidade de pé-direito alto sobre o palco, a sequência do trabalho exibe uma caixa cênica, ampliando a função do edifício para um teatro.

Figura 5-127 – Fachada do projeto – Oscar Niemeyer – Fonte: (NIEMEYER, 2000 C).



Em maio desse ano, o arquiteto mais uma vez divulgou seu desgosto, causado pela inconclusão de sua ideia para o parque. No relato publicado pelo jornal “Folha de S. Paulo”, o autor destaca que as obras paralisadas deixaram “a entrada principal capenga, sem o teatro” e que a marquise, abrigando construções intrusas é “uma exibição de desprezo pela arquitetura”. Contudo, o projetista destaca o

trabalho que estava sendo realizado a fim de recuperar o parque, destaca a atuação de Carlos Bratke, Ricardo Ohtake, Edegar Cid Ferreira e Paulo Mendes da Rocha.

Refere-se veladamente ao MAM, tratando-o como construção efêmera, “as obras sob ela (a marquise) construída – com uma única exceção que acredito ser provisória – foram removidas”. E mais adiante enfatiza a utilidade da grande marquise: “É a coluna vertebral do conjunto, onde o povo passou a circular protegido. Um lugar de passagem, pausa e conversa que o projeto previa.”

Oscar Niemeyer finaliza o texto reafirmando a vontade de concluir o plano.

Leio este texto, olho o desenho que elaborei para a entrada do Ibirapuera e sinto como seria bom realizá-lo. A cúpula e o teatro criando o espetáculo arquitetural. Duas formas brancas e puras a lembrarem a singeleza magnífica das velhas obras do período colonial. (NIEMEYER, 2000 C)

5.6.4. Versão 04

Figura 5-128 – Silhueta do projeto – desenho nosso.



A versão 4 é a primeira que conta comprovadamente com a participação do MMBB, os arquivos eletrônicos dos desenhos foram, gentilmente, fornecidos pelo arquiteto Milton Braga. O professor não participou diretamente do desenvolvimento do projeto, por isso não tinha muitas lembranças para relatar.

O conjunto de arquivos intitulado como “versão 01”, é composto por três plantas e um corte, ainda que nas folhas exista a nomenclatura indicando a intenção de se criar um quinto desenho. O prédio é formado pela sobreposição de dois pentaedros sendo que o anterior possui um grande trecho em balanço. O contorno da fachada remete às coberturas industriais em “shed”, no entanto, o volume se distancia delas, pois as laterais não são paralelas.

O cume central foi desenhado seguindo o conceito de não revelar na volumetria o urdimento do palco. Na parte posterior do prédio, previu-se um pátio de serviço descoberto e abaixo do nível do parque.

Figura 5-129 – Planta nível acesso – MMBB – Fonte: acervo MMBB.³⁷

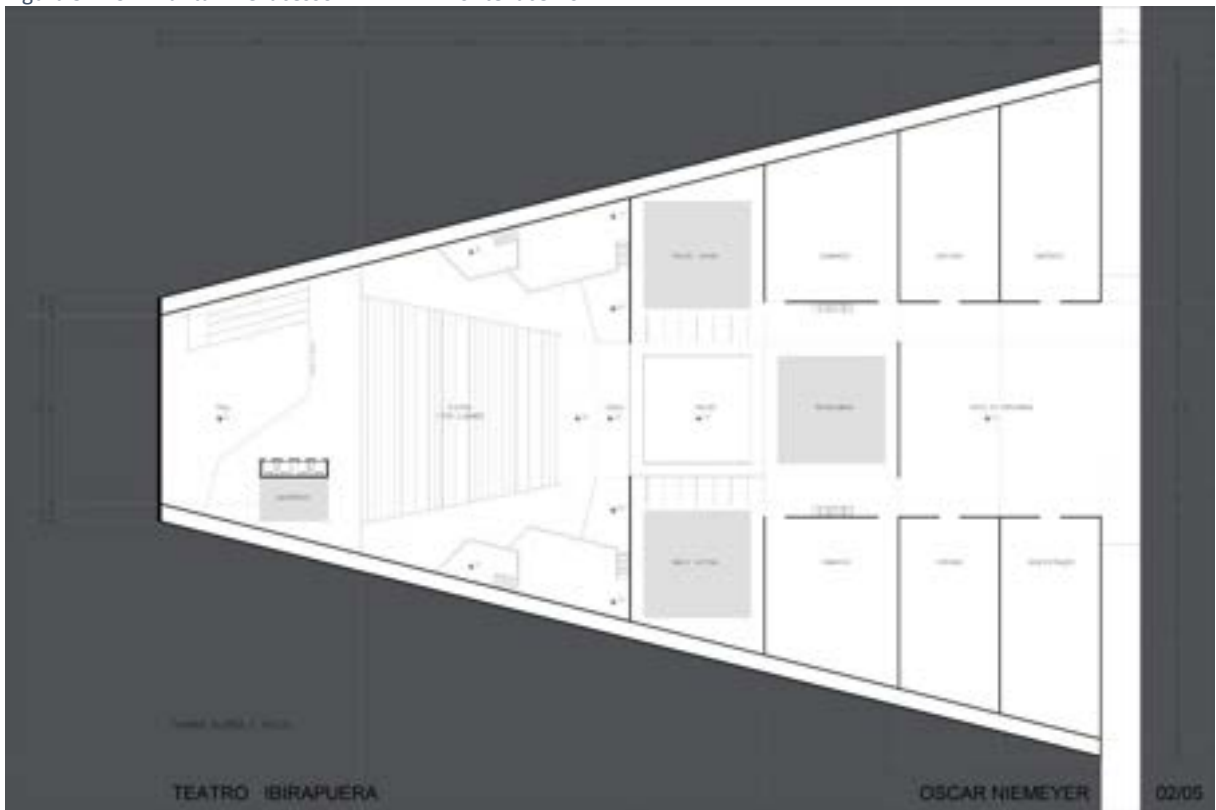


Figura 5-130 – Planta nível inferior – MMBB – Fonte: acervo MMBB

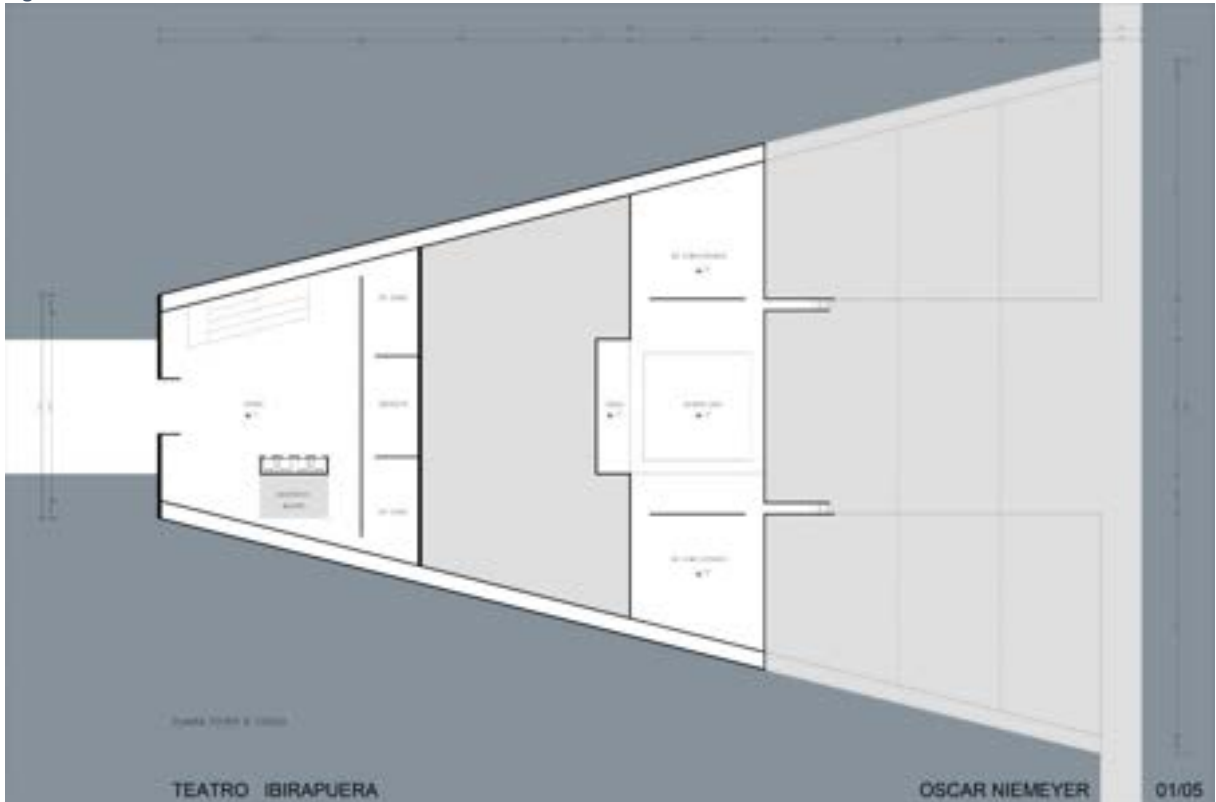


Figura 5-131 – Planta nível superior – MMBB – Fonte: acervo MMBB

³⁷ As cores das hachuras foram alteradas para facilitar a visualização

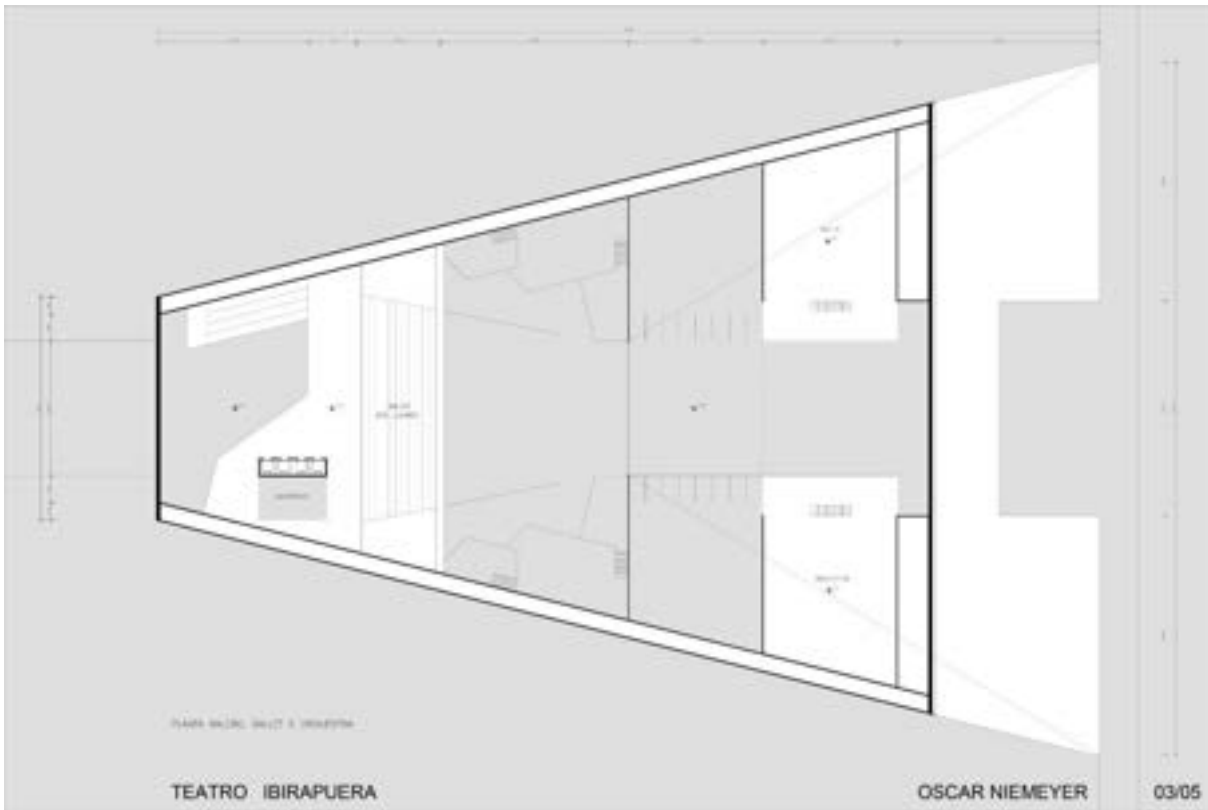


Figura 5-132 – Corte longitudinal – MMBB – Fonte: acervo MMBB

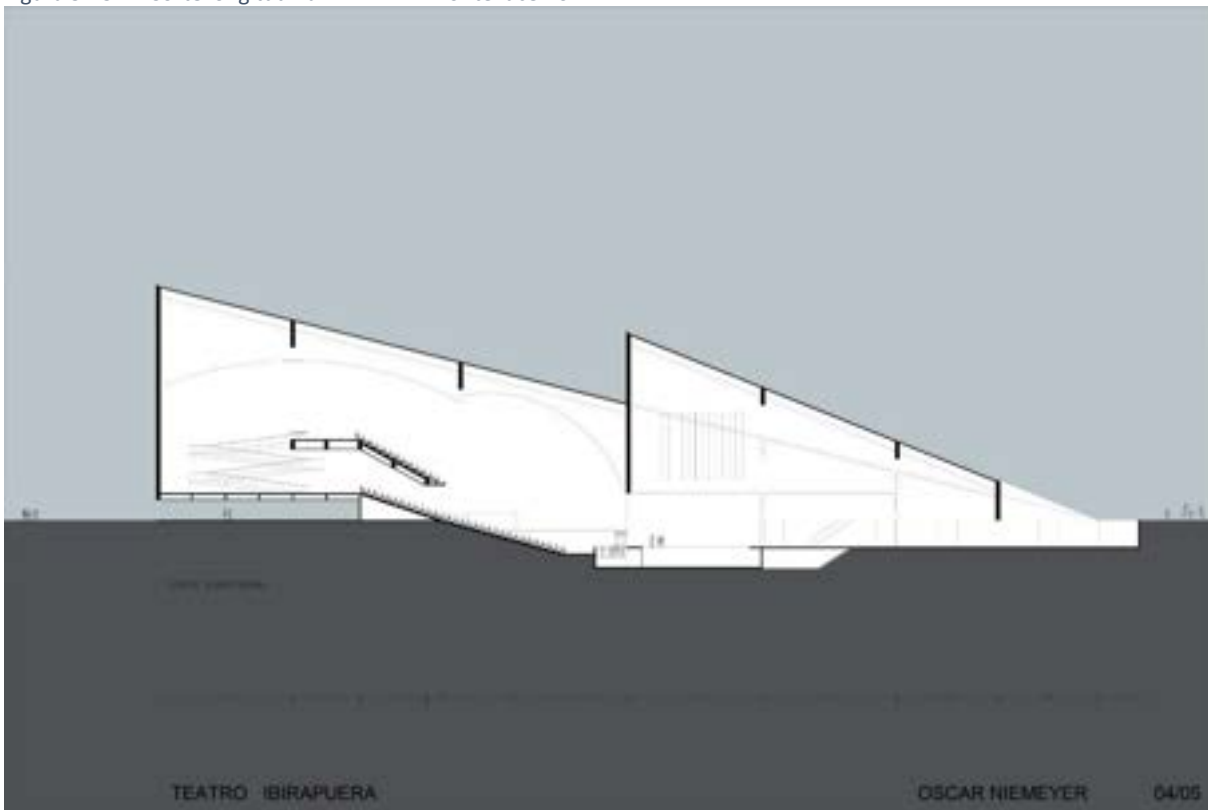
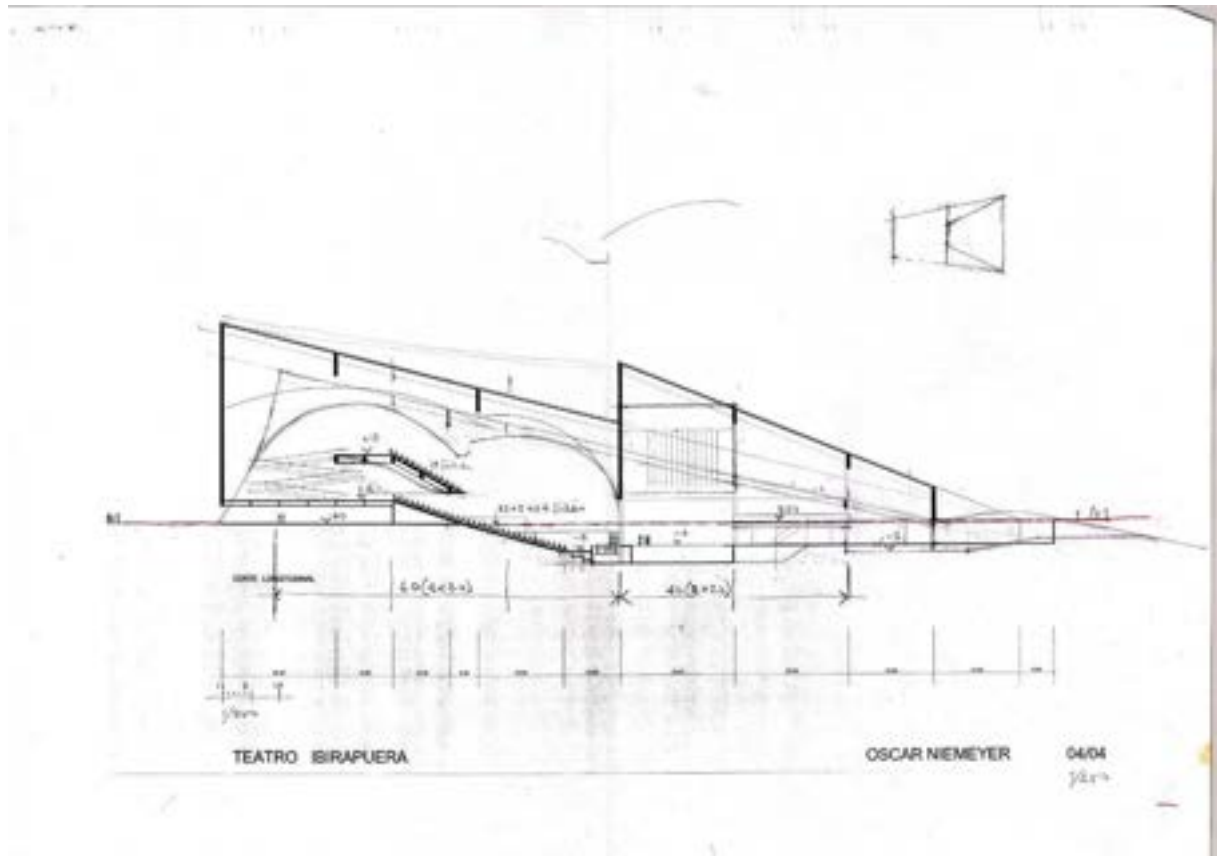
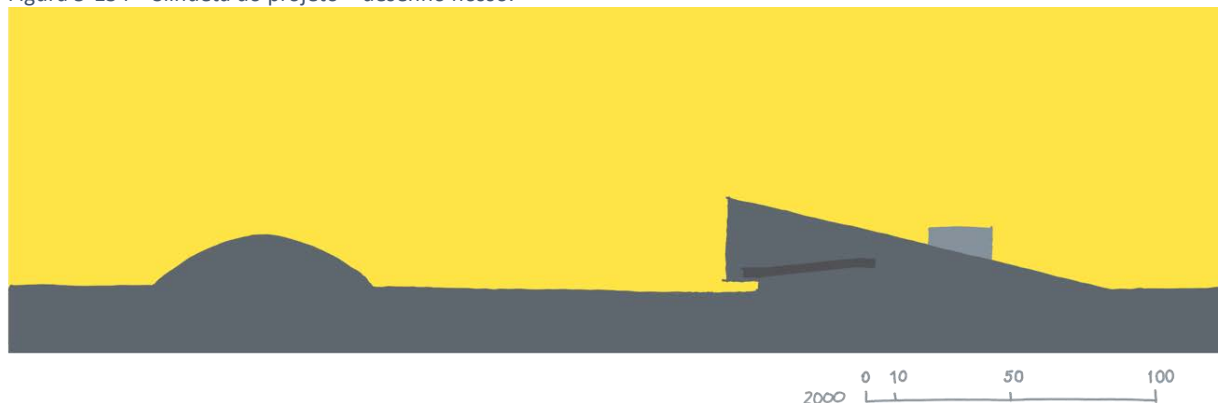


Figura 5-133 – No corte longitudinal, Hélio Pasta traça um desenho alternativo para o edifício – Hélio Pasta – Fonte: acervo Hélio Pasta.



5.6.5. Versão 05

Figura 5-134 – Silhueta do projeto – desenho nosso.



Interpretado como o desenvolvimento da proposta anterior, um dos pentaedros foi substituído por um paralelepípedo que passou a ser o urdimento destacado na volumetria. O projeto começou a receber características dos edifícios pensados por Paulo Mendes da Rocha. Neste ponto, um atributo usado algumas vezes pelo arquiteto do Espírito Santo foi adotado, isto é, a circulação vertical posicionada para fora do edifício, criando um volume anexo à fachada. Esse traço não é exclusivo dele, tanto que Alvar Aalto, arquiteto finlandês, aplicou essa ideia em 1948 no prédio do MIT baker house dormitory e o MMBB usou a solução mais tarde em sua proposta para o SESC Guarulhos (2009).

Oscar Niemeyer também já o adotara no projeto para o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro (1985) e evidentemente no conjunto inaugural da sua obra, em Belo Horizonte, o cassino da Pampulha (1942) possui o volume da escada esculpido na fachada. Esse tema, provavelmente, o carioca aprendeu com o europeu, quando (1936) acompanhou Le Corbusier no Rio de Janeiro sendo responsável por lapidar os croquis do mestre.

Figura 5-135 – MIT baker house dormitory – Alvar Aalto – fotografia: Larry Speck – fonte: [Baker House at MIT - Larry Speck](#)



Figura 5-136 – Residência Milan (1974) – Paulo Mendes da Rocha – Leonardo Finotti – Fonte: [Millán House, São Paulo - Paulo Mendes da Rocha | Arquitectura Viva](#)https://images.adsttc.com/adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/12/1324475867_cais_das_artes_4.jpg



Figura 5-137 – Perspectiva eletrônica do Cais das Artes (2007) – Paulo Mendes da Rocha + Metro – Fonte: [Archdaily](#)



Figura 5-138 – Museu Nacional dos Coches (2015) – Paulo Mendes da Rocha + MMBB + Bak Gordon – Fonte: [MMBB](#)



Figura 5-139 – Proposta para o SESC Guarulhos. – MMBB – Fonte: [MMBB](#)



Figura 5-140 – Planta do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro – Oscar Niemeyer – Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)

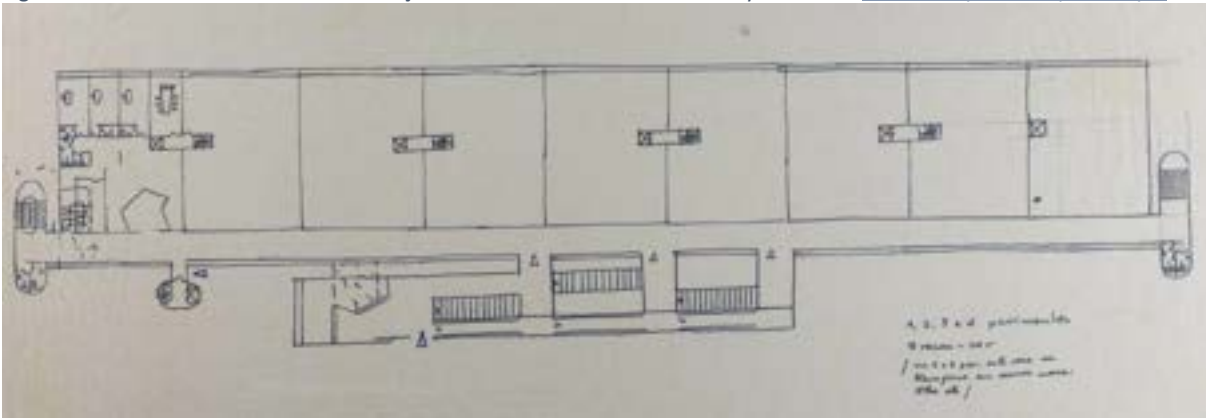


Figura 5-141 – Corte do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro – Oscar Niemeyer – Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)

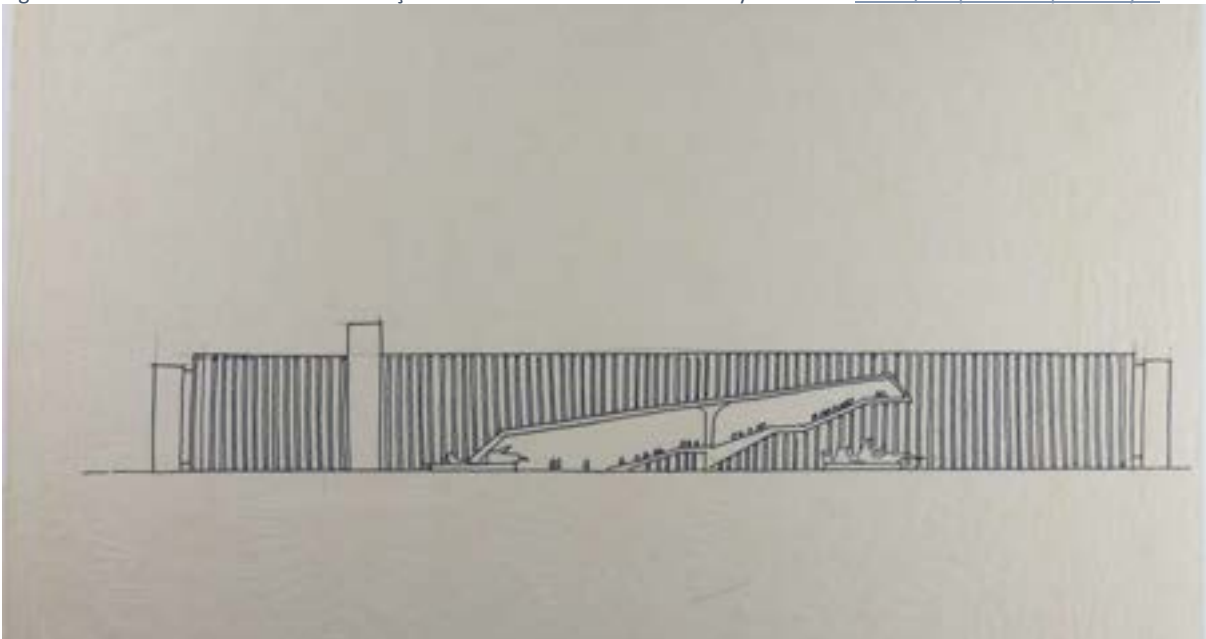


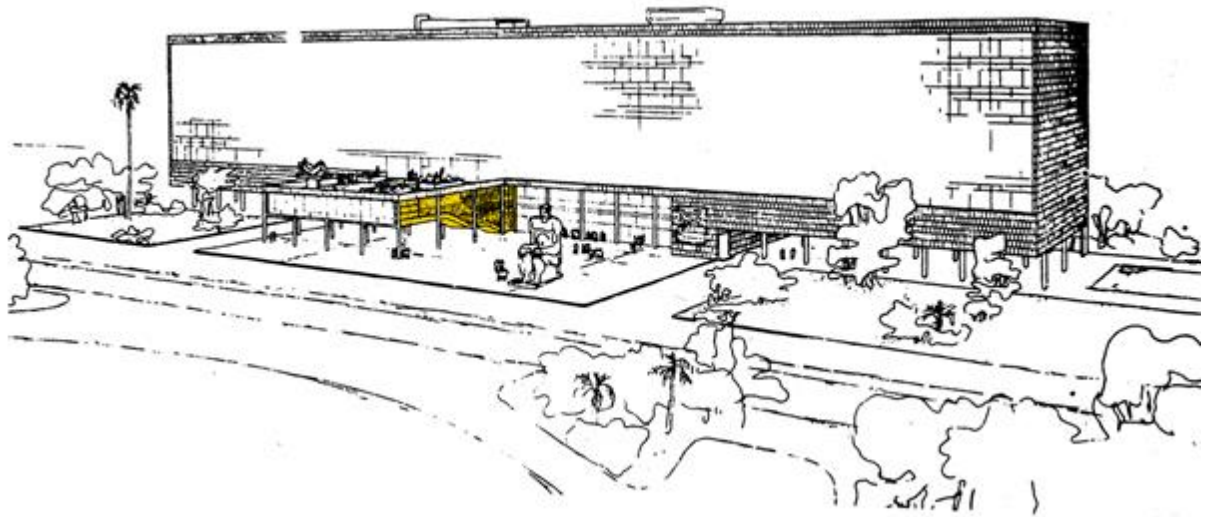
Figura 5-142 – Maquete do projeto – Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.



Figura 5-143 – Casino da Pampulha – Pedro Kok – fonte: [21.jpg \(1000x667\) \(adsttc.com\)](#)



Figura 5-144 – Proposta de Le Corbusier para o prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública na Glória, Rio de Janeiro, (O destaque em amarelo é nosso) – Oscar Niemeyer – Fonte: (SEGAWA, 2020)



Mesmo que os desenhos para o teatro estejam inacabados, lê-se a referida circulação vertical externa e a grande janela proposta no piso superior, fazendo com que a fachada principal deixasse de ser cega. Com o andamento dos trabalhos a ideia foi descartada.

Figura 5-145 – Fachadas principal e lateral – MMBB – Fonte: acervo MMBB



5.6.6. Versão 06



O próximo estudo tem os memoriais datados de setembro de 2000 e os desenhos com data do mês seguinte. Os documentos foram inicialmente nomeados como “Parque Ibirapuera – Teatro, Entrada Monumental e Estacionamento Subterrâneo” (MMBB Arquitetos Ltda, 2000 A), depois como “Parque Ibirapuera – Teatro, Entrada Monumental e Estacionamento Subterrâneo” ambos contêm um texto explicativo do projeto, porém sem autoria identificada.

O novo Teatro do Parque Ibirapuera será, sem dúvida, a maior e mais moderna sala de espetáculos da cidade de São Paulo e preencherá a grande lacuna, para que ela assuma, nesta cena, a hegemonia já conquistada na América Latina em outros campos.

Como Auditório, era uma edificação prevista na concepção original do Conjunto Arquitetônico comemorativo do 4º Centenário da Cidade, em 1954, e, ao lado do então denominado Pavilhão das Artes e da Grande Marquise, constituíam os marcos arquitetônicos da Entrada Monumental do Parque.

Na versão atual do projeto, a genialidade do arquiteto Oscar Niemeyer se faz marcante na concepção de um espaço arquitetônico interno grandioso, espetacular que, aliado à intencional simplicidade formal da edificação, o fará inédito entre as obras dessa natureza. Os mais avançados recursos da moderna tecnologia para salas de espetáculos disponíveis no mundo serão incorporados à sua infraestrutura cênica e, dessa junção com sua arquitetura, resultará um marco inovador a atestar a capacidade realizadora da Cidade.

A proposta inclui a reformulação da marquise de interligação do Teatro com o pavilhão de exposições de artes, hoje denominado “Oca”, e com a grande marquise do parque propiciando a ampliação das dimensões da praça da Entrada Monumental. Um estacionamento subterrâneo sob a praça completa o conjunto que conserva íntima e desejável relação com a concepção original de cinquenta anos atrás. (MMBB Arquitetos Ltda, 2000 A)

A proposta comercial é aberta com uma carta de Oscar Niemeyer para o Edegar Cid Ferreira, no documento o arquiteto se apresenta feliz, por ter a oportunidade de concluir seu projeto iniciado

nos anos 1950, apresenta a equipe convocada para o trabalho e os projetistas complementares para desenvolver a estrutura e a iluminação teatral.

Rio de Janeiro, 01 de novembro de 2000

Edemar Cid Ferreira
Presidente da Associação Brasil +500 Anos
Parque Ibirapuera / Pavilhão da Pinacoteca do Estado
São Paulo / SP

Prezado Edemar,

Com satisfação recebo a notícia de que se dará seqüência aos projetos do Teatro e da Praça da Entrada do Parque Ibirapuera pelos quais propugno há muitos anos, ainda recentemente, com as últimas sugestões que lhe encaminhei.

Meu interesse por essas obras decorre da “entrada principal” ter permanecido inconclusa por quase cinqüenta anos - desde sua inauguração em 1954 - sem a imprescindível grandeza que o Centro Cultural de maior importância da cidade reclama.

O projeto de arquitetura será desenvolvido em São Paulo, sob minha supervisão, com a colaboração dos arquitetos Paulo Mendes da Rocha, Hélio Pasta, Hélio Penteadado e da equipe do MMBB - arquitetos Ângelo Bucci, Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga - composição que muito me tranqüiliza.

Anexo a proposta técnico-comercial para desenvolvimento dos projetos de arquitetura do Teatro, da Praça da Entrada com Estacionamento Subterrâneo, adotando as prescrições da tabela de honorários do IAB.

O acompanhamento da obra pela equipe, indispensável para garantir a integridade da arquitetura, poderá ser remunerado por horas técnicas ou mediante pagamento fixo mensal conforme viermos acordar na ocasião de seu início.

Por razões operacionais, o valor global dos honorários dos projetos de arquitetura será partilhado em dois instrumentos distintos sem que tal fato implique em subdivisão de responsabilidades profissionais de equipe de arquitetos reunida sob minha liderança.

Resta-me, finalmente, indicar o engenheiro José Carlos Sussekind para o projeto das estruturas e fundações; trata-se de técnico da mais alta competência que há anos colabora nos meus mais importantes projetos. Ainda, Peter Gaspar, - especialista em iluminação ambiental e cênica e em cuja orientação também confio.

Quanto aos demais projetos complementares, os titulares serão selecionados em comum acordo com a equipe do projeto de arquitetura em São Paulo.

Um grande abraço do

Oscar Niemeyer

Em princípios os profissionais foram elencados da seguinte forma:

Arquitetura

Teatro:

Oscar Niemeyer / Arquiteto Titular

Hélio Pasta e Hélio Penteadado / Arquitetos Coordenadores

MMBB / Arquitetos Colaboradores

Paulo Mendes da Rocha / Consultor de Arquitetura

Emílio Kalil / Consultor de Teatro

Estacionamento:

MMBB / Arquitetos Titulares

Paulo Mendes da Rocha / Consultor de Arquitetura

O estudo é mostrado em sete folhas com todos os níveis desenvolvidos, um corte geral e um corte longitudinal do prédio. Na seção longa, aparece um balcão apelidado por Fernando Serapião (2005) como “intruso”, pois na interpretação do crítico de arquitetura, o elemento era uma sugestão de Paulo Mendes da Rocha. Realmente, a condição estrutural da peça remete ao trabalho do capixaba, sempre tentando fazer elementos pesados voarem, como na já citada loja Forma, ou no MUBE, Museu Brasileiro da Escultura (1995). Assim o balcão está desenhado de maneira que se apoia somente nas empenas laterais, portanto com um vão máximo maior que cinquenta e cinco metros.

As referidas empenas são os limites de uma galeria de circulações verticais, instalações técnicas e sanitários que foram deslocados para a lateral do prédio, organizando-se linearmente, mote usual do arquiteto, conforme feito, por exemplo, na loja Forma (1987), ou no teatro do Cais das Artes em Vitória (2007).

A atuação de Paulo Mendes da Rocha alterou a apresentação do grupo:

Equipe técnica do projeto de arquitetura
Oscar Niemeyer / Arquiteto Titular
Paulo Mendes da Rocha, Hélio Pasta e Hélio Penteadó / Arquitetos Coordenadores
Ângelo Bucci, Fernando de Mello Franco Marta Moreira e Milton Braga / Arquitetos Seniores

E a divisão dos honorários, inicialmente o arquiteto vitorense iniciou o processo com participação de 13,33% do total, nessa alteração de função se igualou aos Hélios, 18,33% do valor do contrato. Para tanto, todos os outros envolvidos cederam parte do acordado inicial.

O custo da obra foi estimado em R\$ 39.552.000,00 e os honorários dos arquitetos seria de R\$ 4.052.000,00, em valores atualizados seriam respectivamente R\$ 200.733.222,41 e R\$ 20.564.598,94.³⁸

Figura 5-146 – MUBE – Nelson Kon – Fonte: [MUBE | Nelson Kon](#)



³⁸ A atualização dos valores foi realizada com o uso da calculadora do Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (<https://extra-ibre.fgv.br/IBRE/sitefgvdados/default.aspx>). Para o cálculo, adotou-se o Índice Nacional de Custo da Construção - Disponibilidade Interna (INCC-DI) e considerou-se o período de 01/09/2000 a 01/03/2022

Figura 5-147 – Loja Forma – Nelson Kon – Fonte: Loja Forma | Nelson Kon



Figura 5-148 – Loja Forma, planta 1º pavimento – desenho nosso – Fonte: (MAHFUZ, 2019).

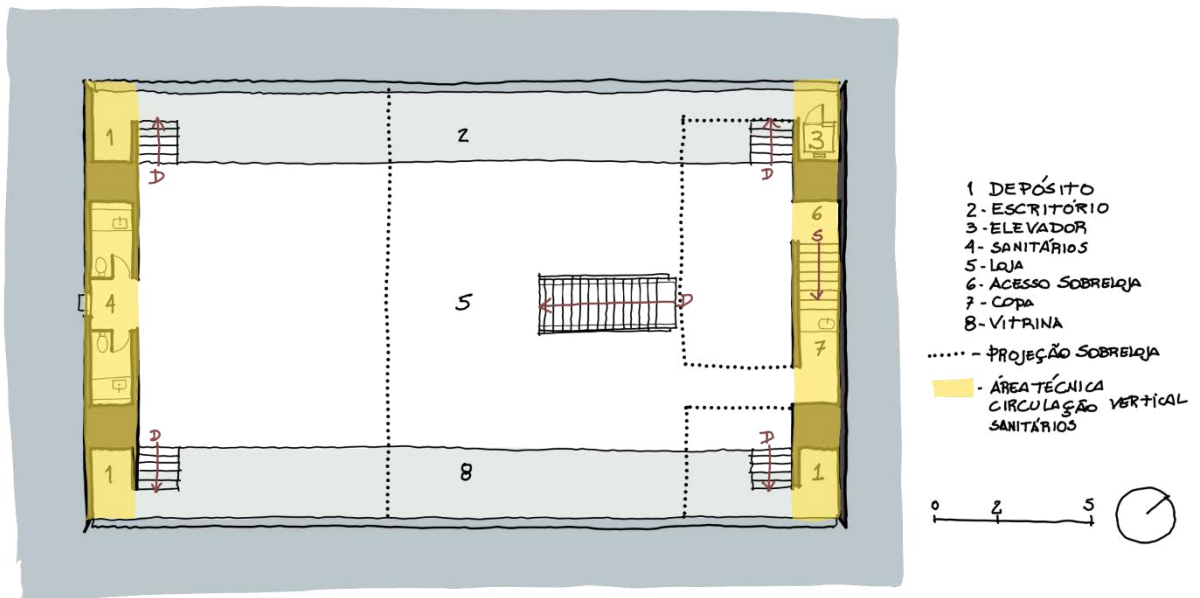
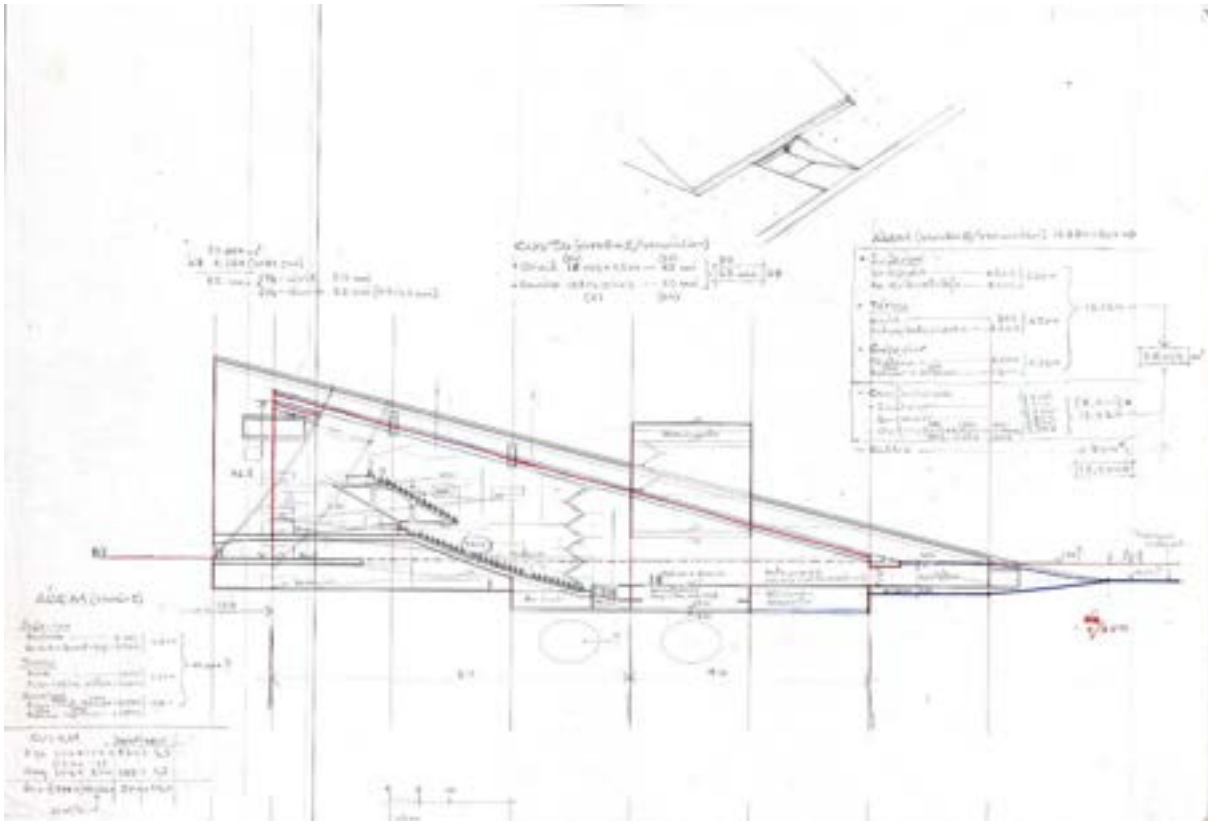


Figura 5-149 – Cais das artes com destaque para a galeria técnica, de serviços e circulação do teatro. – Desenho nosso –
Fonte: Archi Daily



Figura 5-150 – Estudos de custos de duas versões do projeto, não é claro qual seria a versão I, mas a versão II é a destacada em vermelho – Hélio Pasta – Fonte: Acervo Hélio Pasta.



O projeto não se define apenas pelos anseios artísticos ou rigores funcionais, dentre as condicionantes de determinantes, Carlos Lemos (2003) destaca também “as condições financeiras do empreendedor dentro do quadro econômico da sociedade.” Este quesito aparece nas contas e desenhos de Hélio Pasta, o arquiteto estuda alternativas economicamente viáveis para a construção do prédio. Há uma série de desenhos no corte longitudinal, tornando impossível a definição de qual representa a “versão I”, contudo a “versão II” é mostrada em linhas vermelhas.

Hélio Pasta estima o custo por metro quadrado construído em R\$3.750,00 (US\$2.000,00). Por consequência, a versão I com 20.000m² custaria 75 milhões de reais, sendo 50 milhões para a construção do prédio e 25 milhões de reais para os equipamentos do teatro. A versão II com 18.000m² é avaliada em R\$ 65 milhões, dos quais R\$ 45 milhões se destinam aos elementos de construção e R\$ 20 milhões são reservados para as necessidades cênicas.

Em outra prancha de estudo, encontram-se cálculos de capacidade do auditório. Para isso, o arquiteto elabora desenhos esquemáticos, em escala de 1:500, com possíveis dimensões para a planta trapezoidal dos assentos, estabelecendo assim a quantidade de poltronas em cada setor, de maneira a permitir o cálculo da quantidade de lugares. Definida a lotação, o contorno trapezoidal relativo aos espectadores contribuiu para a determinação das medidas do edifício.

Nos esquemas, se lê viabilidades com 1.000, 1.500, 1.560, 1.610 e 1.730 posições na plateia principal e para o balcão sugestões de 720, 780 e 900 pessoas. De todas as associações possíveis entre as alternativas, o profissional destacou duas contas: $1.600+900=2.500$ e $1.730+780=2.510$, assinando-a com uma seta, provavelmente a escolhida.

Figura 5-151 – Através de croquis esquemáticos e setorizações dos assentos, o arquiteto calcula a capacidade do teatro – Hélio Pasta – fonte: Acervo Hélio Pasta.

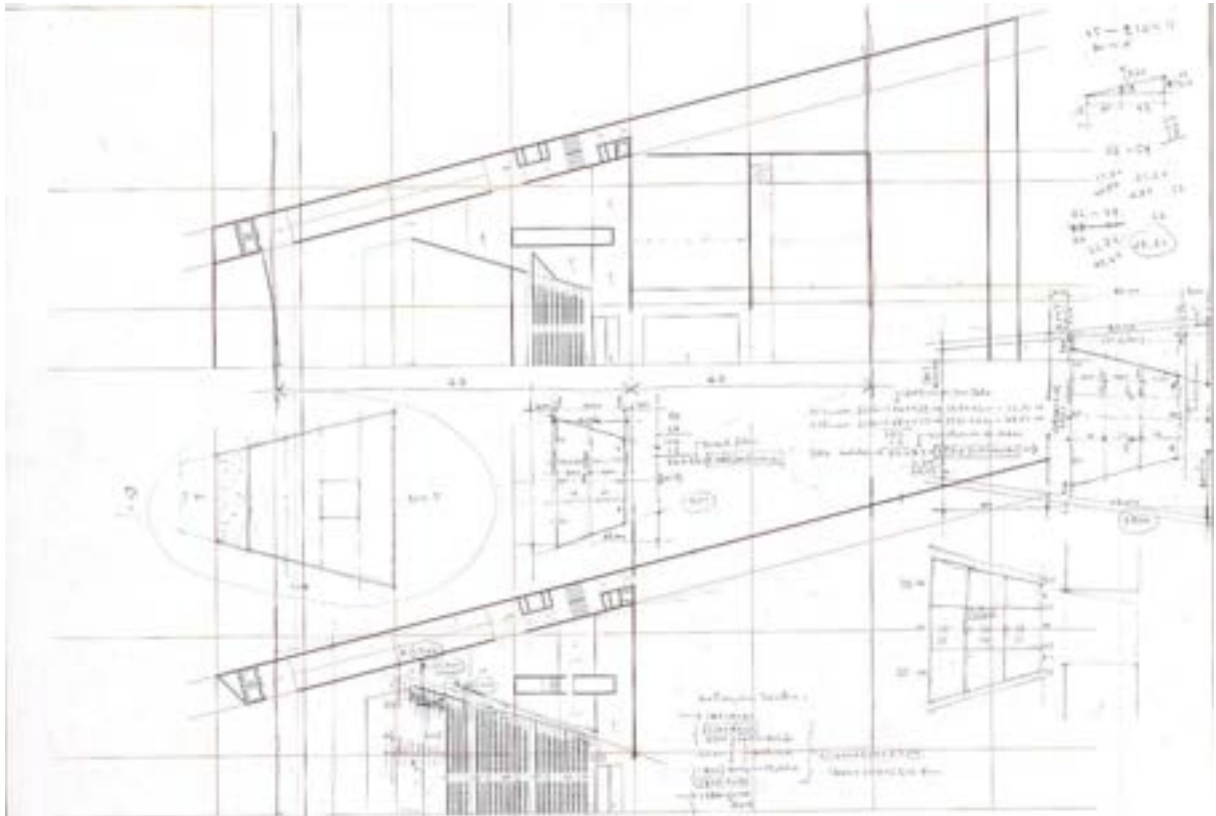
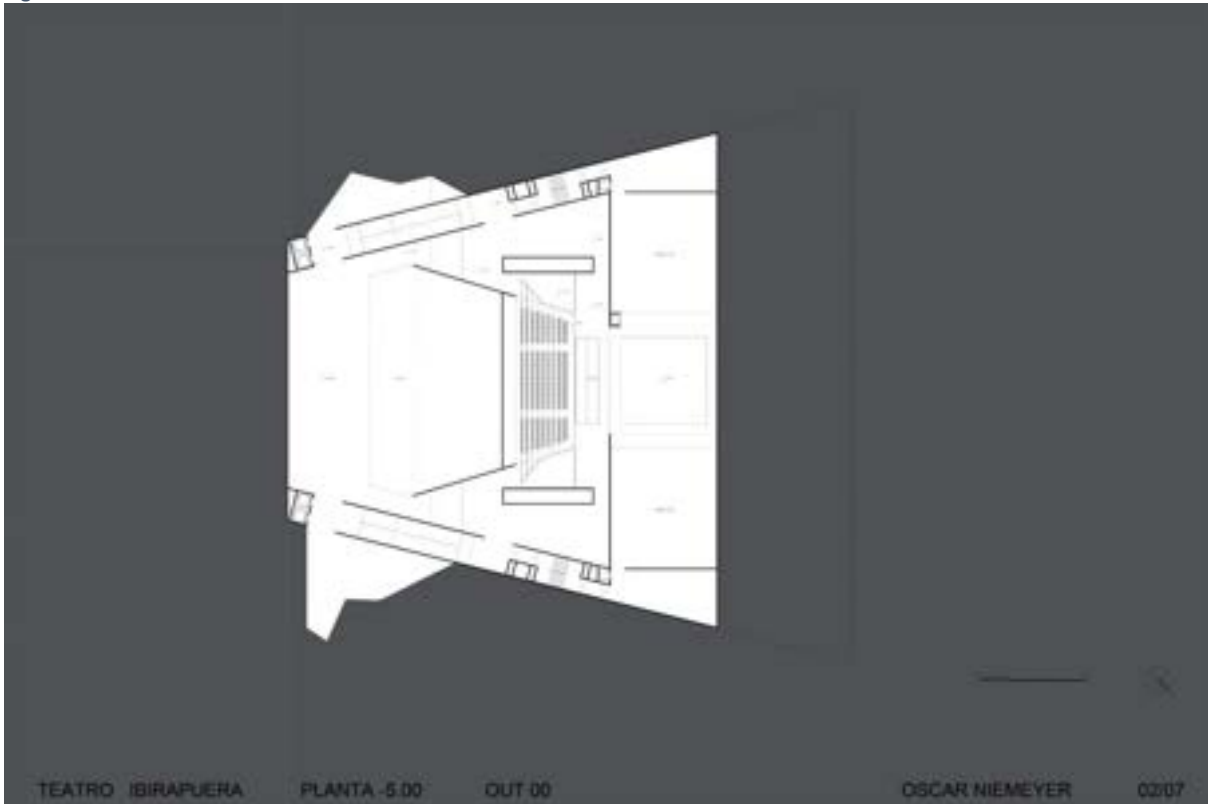


Figura 5-152 – Implantação – MMBB – Fonte: Acervo MMBB.³⁹



Figura 5-153 – Planta subsolo – MMBB – Fonte: Acervo MMBB.



³⁹ As cores das hachuras foram alteradas para facilitar a visualização.

Figura 5-154 – Planta térreo – MMBB – Fonte: Acervo MMBB.

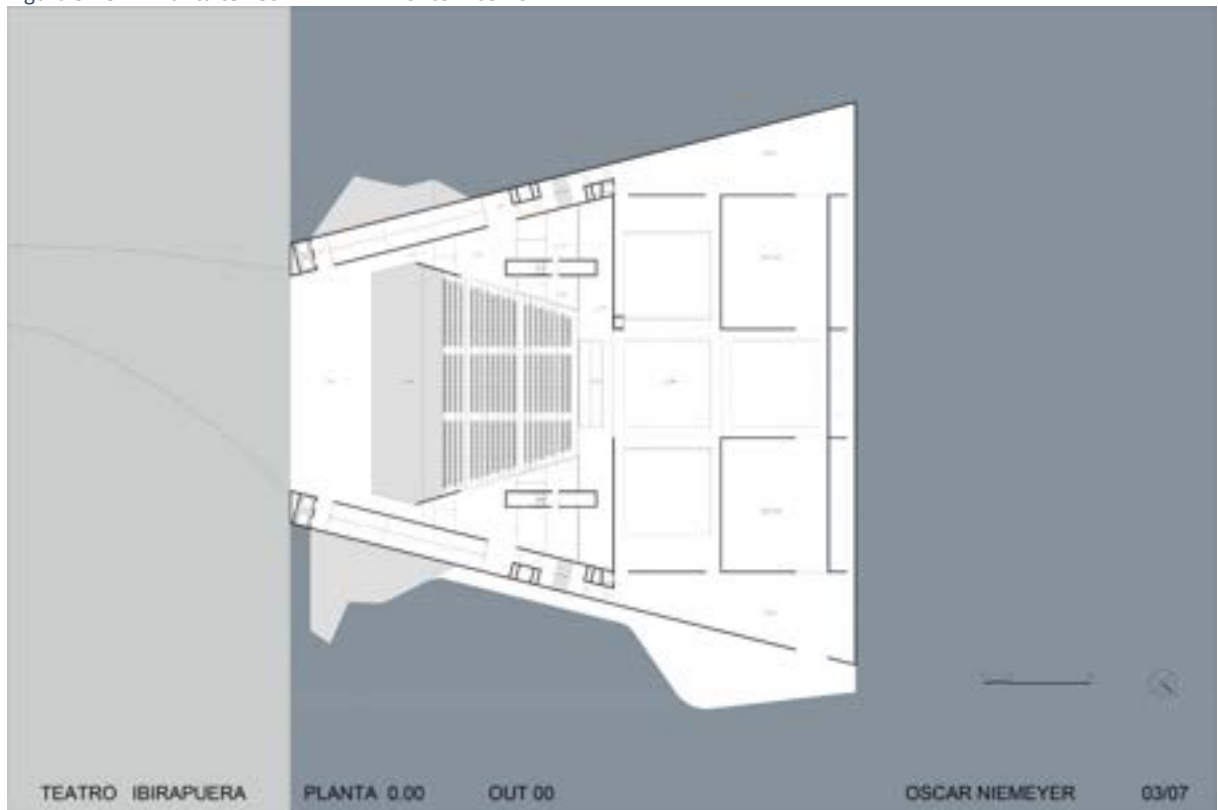


Figura 5-155 – Planta 1º pavimento – MMBB – Fonte: Acervo MMBB.

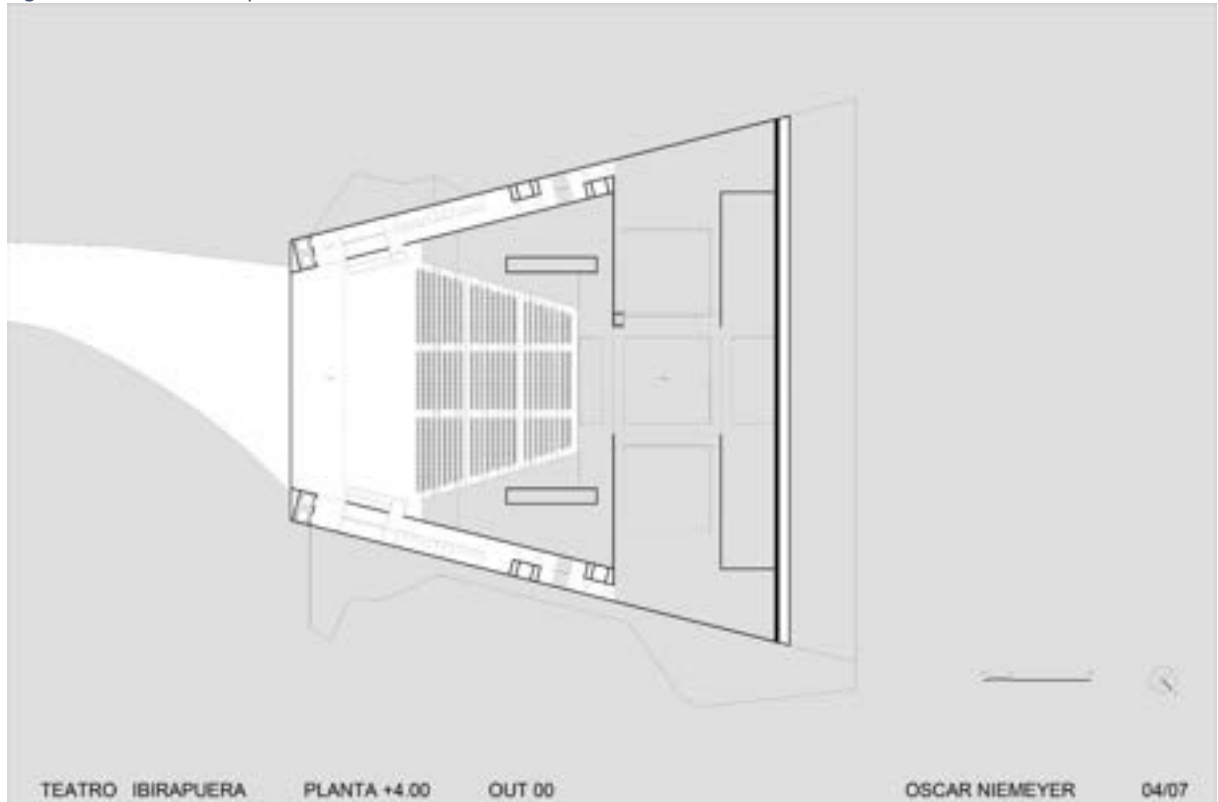


Figura 5-156 – Planta 2º pavimento – MMBB – Fonte: Acervo MMBB.

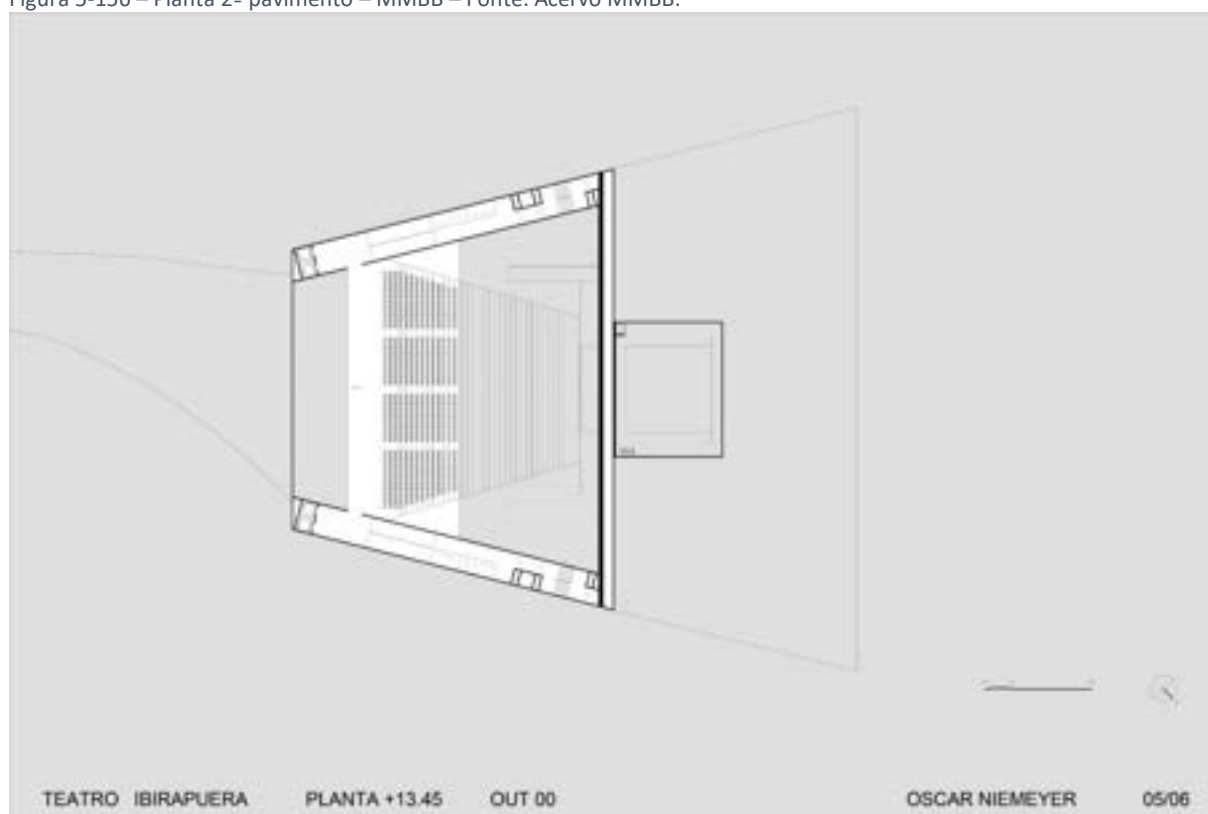


Figura 5-157 – Corte e fachada – MMBB – Fonte: Acervo MMBB.

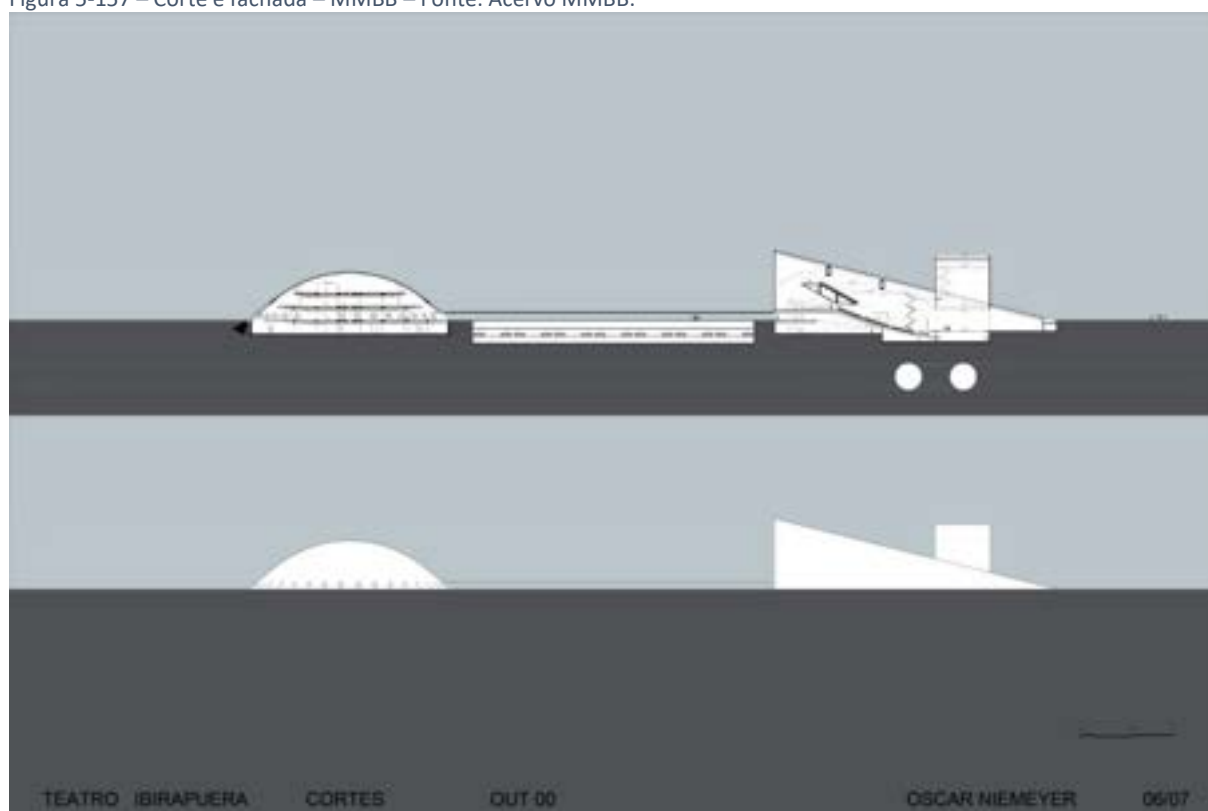
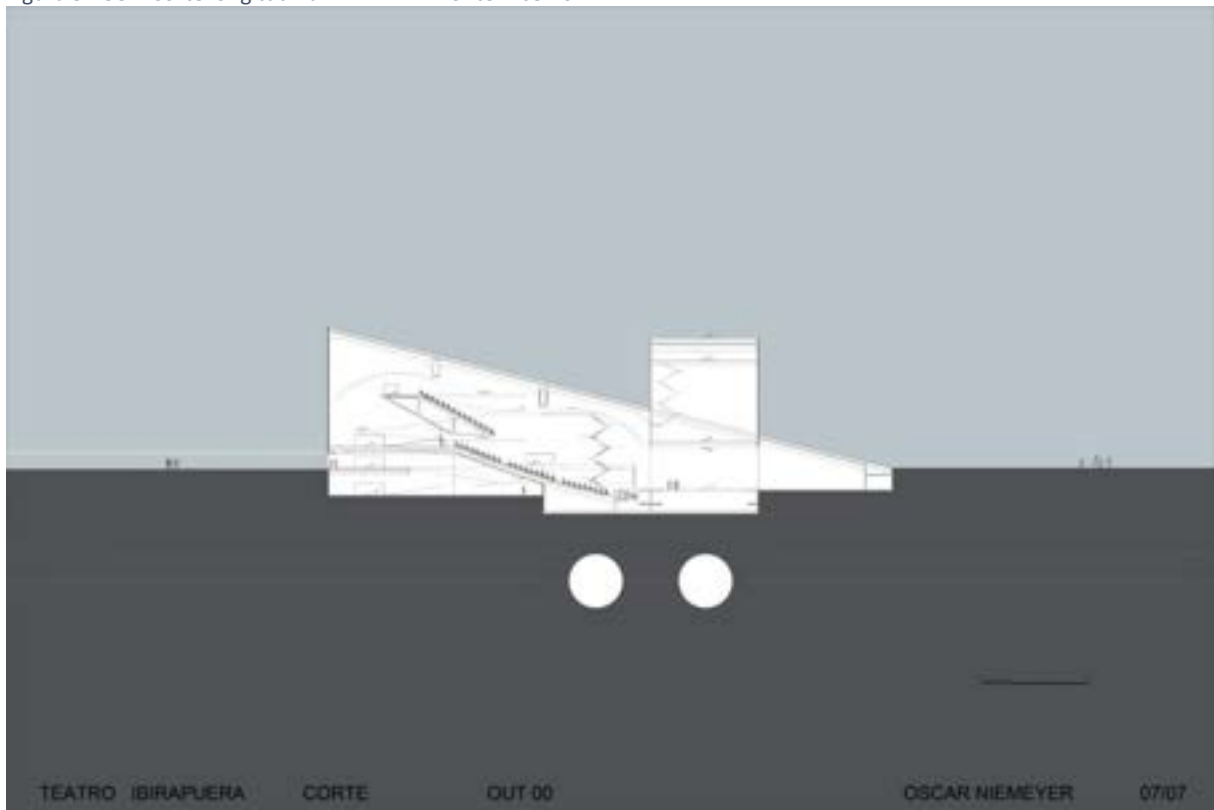
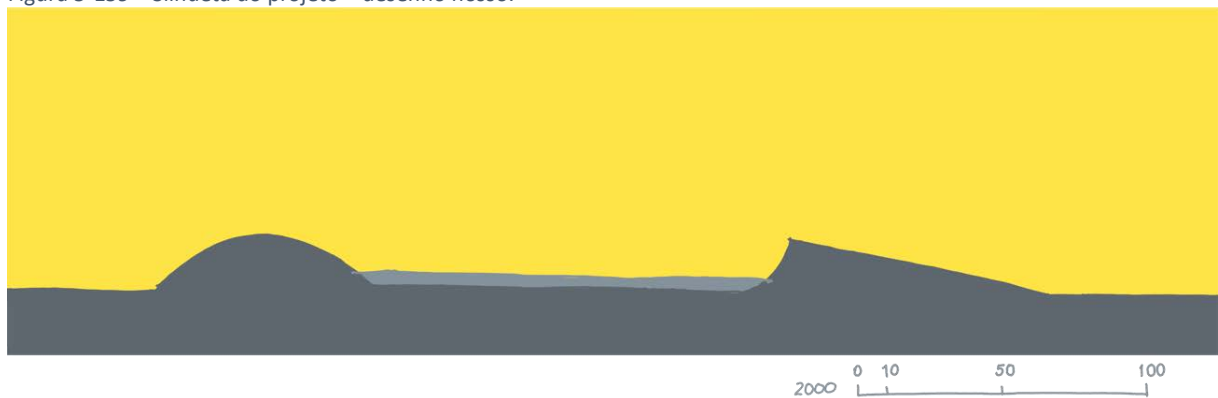


Figura 5-158 – Corte longitudinal – MMBB – Fonte: Acervo MMBB.



5.6.7. Versão 07

Figura 5-159 – Silhueta do projeto – desenho nosso.



Este desenho é uma variação da versão 02, a forma de contorno puro com linhas retas é modificada pela inclusão de uma curva do piso ao cume. Além da linha arqueada no sentido vertical, o projeto ganhou outras no plano horizontal, ela aparece como limite da nova cobertura de ligação dos prédios com a marquise.

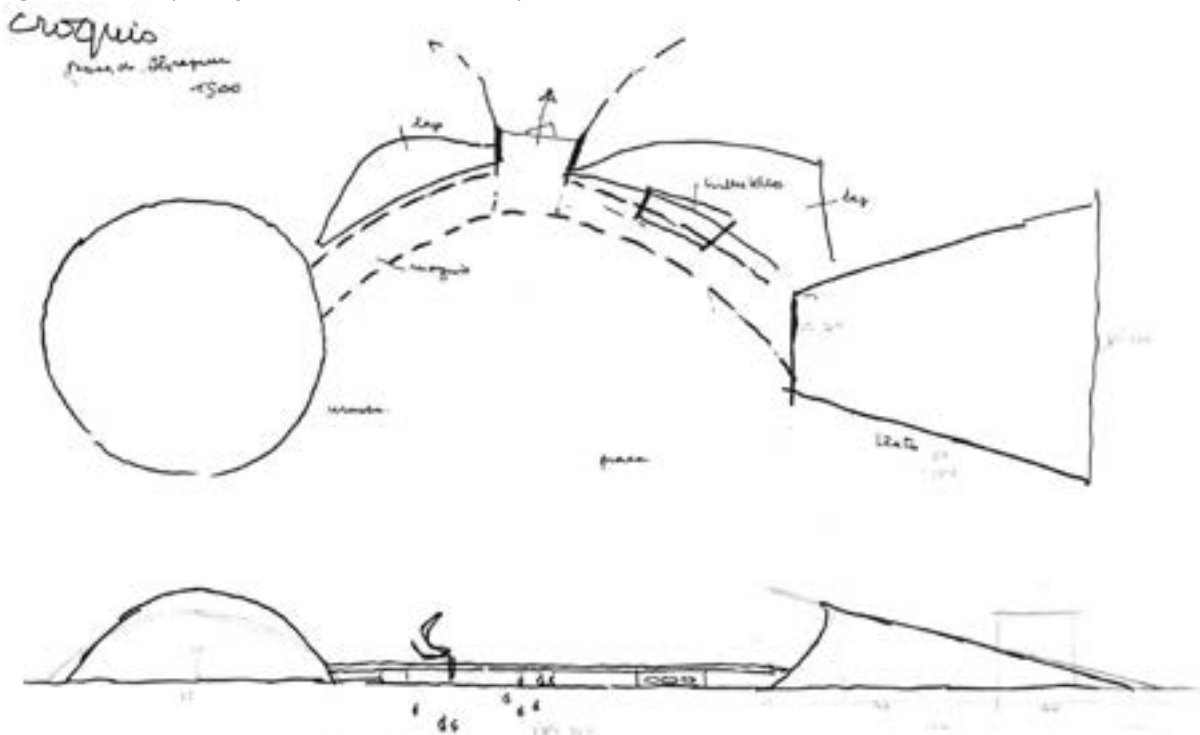
Figura 5-160 – Fachada do prédio – Oscar Niemeyer – Fonte: Acervo FAU-USP.



Figura 5-161 – Perspectiva da entrada – Oscar Niemeyer – Fonte: Acervo FAU-USP.



Figura 5-162 – Implantação e fachada – Oscar Niemeyer – Fonte: Acervo FAU-USP.



Esta prancha contendo o croqui de implantação e a fachada, originária do acervo de Hélio Pasta, demonstra o processo ainda em desenvolvimento, porque percebe-se anotações com grafite sobre o desenho original de caneta, o arquiteto paulista estudava as possibilidades, além de promover correções, como a altura da Oca.

O corte apresenta o palco no nível subsolo, posição que contribui para o aumento de seu pé-direito, sem alterar a pureza do plano inclinado que o cobre. Na mesma peça lê-se um desenho a grafite representando um balcão.

A configuração do pavimento “plateia” expõe parte do programa de necessidades e demonstra o anseio dos arquitetos em não o relacionar com a forma do edifício. O perímetro da plateia é um

segmento de círculo e a região do palco é extremamente generosa abarcando os camarins e as escadas que levam ao subsolo.

Figura 5-163 – Implantação mais desenvolvida, tanto a nova marquise quanto o espelho d'água têm contornos mais consistentes – Oscar Niemeyer – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.

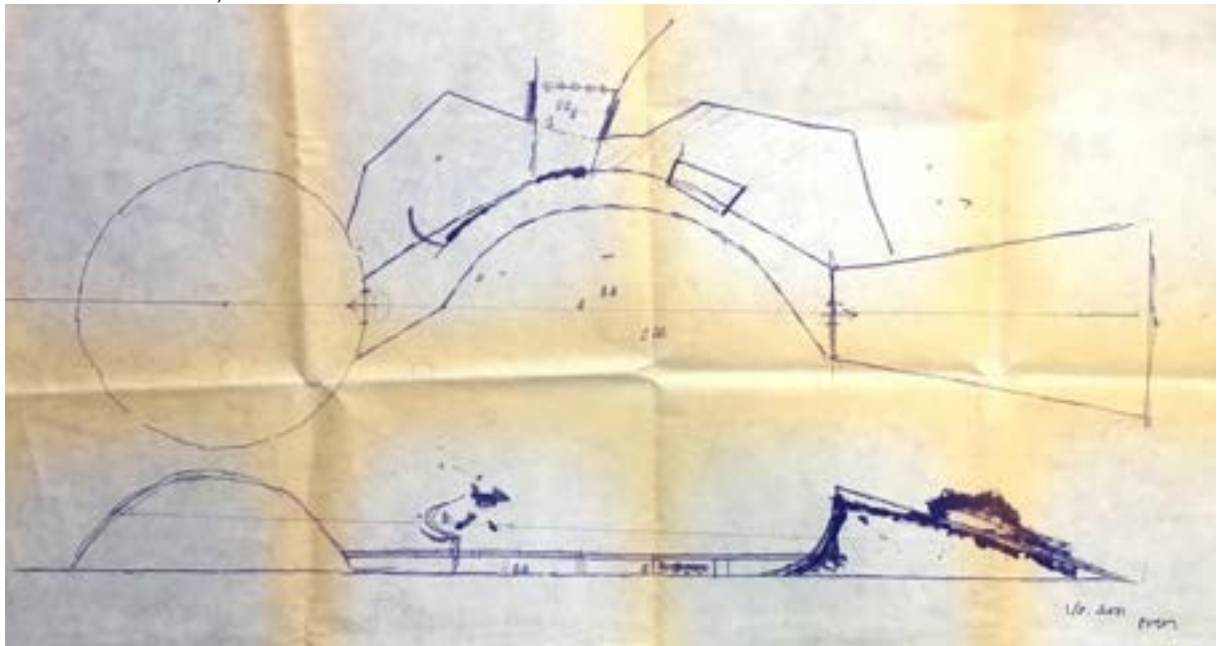


Figura 5-164 – Planta do térreo – Oscar Niemeyer – Fonte: Acervo FAU-USP.

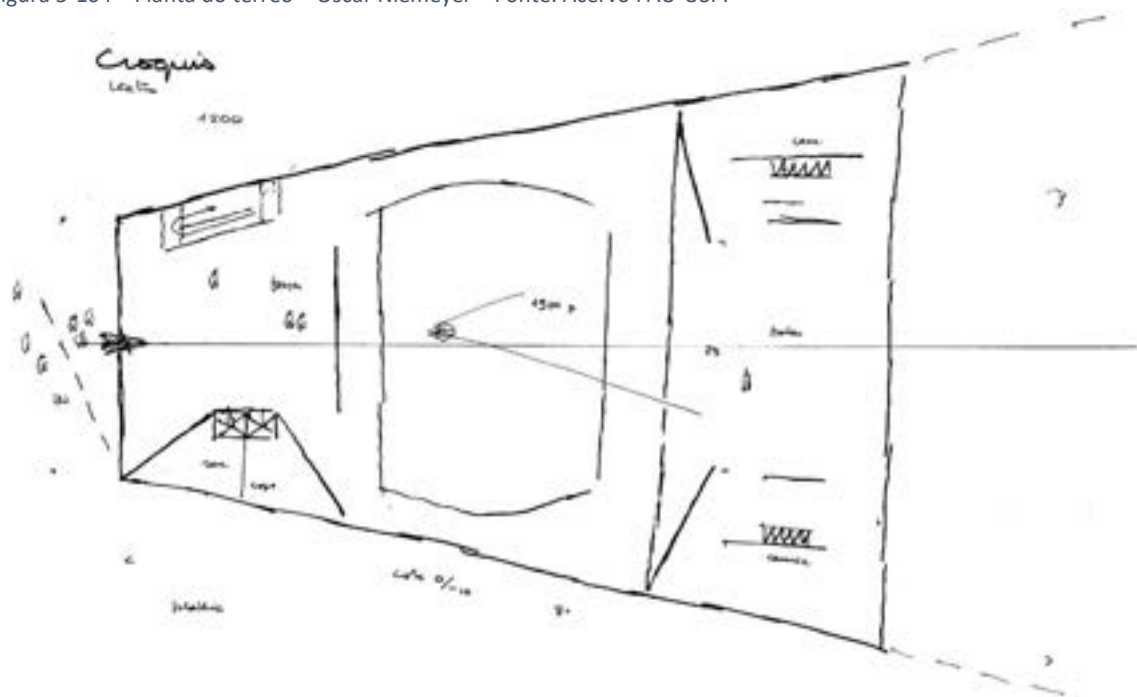


Figura 5-165 – Corte longitudinal – Oscar Niemeyer – Fonte: Acervo FAU-USP.

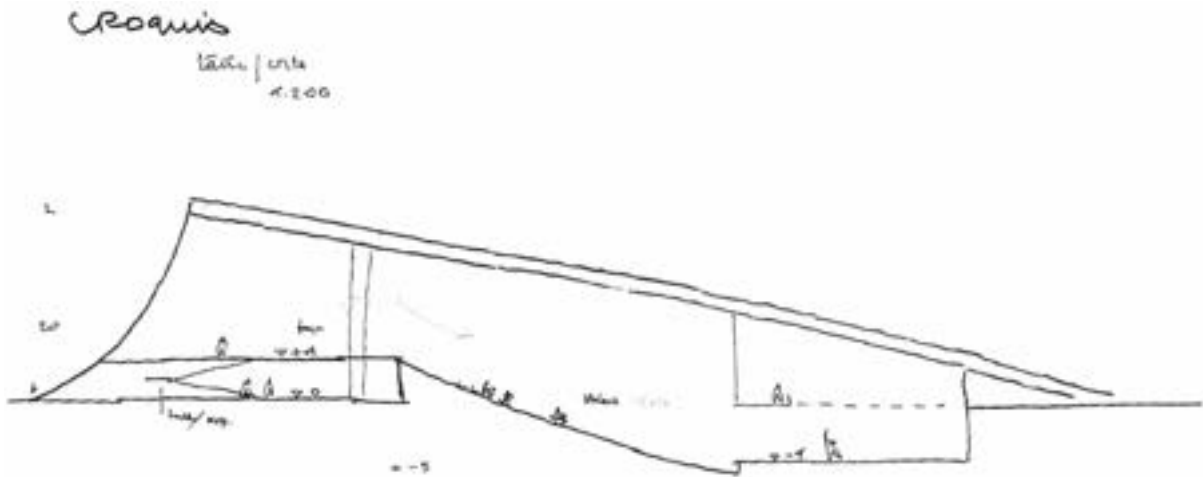


Figura 5-166 – Foto da maquete – Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.



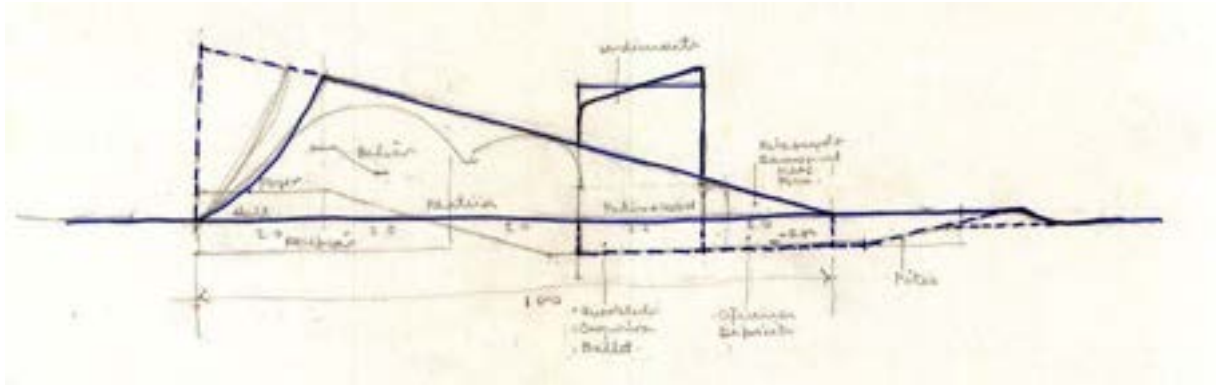
5.6.8. Versão 08

Figura 5-167 – Silhueta do projeto – desenho nosso.



Variante do desenho anterior, considera a adoção de uma caixa cênica. No croqui de estudo, elaborado por Hélio Pasta, verifica-se o as alterações do desenvolvimento do projeto e várias alternativas para a volumetria, seção ou em triângulo retângulo e ou em arco, linha curva que aparece no desenho em duas posições, uma mais discreta, representada em grafite, e outra bem evidenciada, desenhada com tinta.

O perfil também mostra duas possibilidades de caixa cênica, ou com ângulos retos, ou com tampo inclinado, nesta, o ponto mais alto na direção oposta do volume principal.

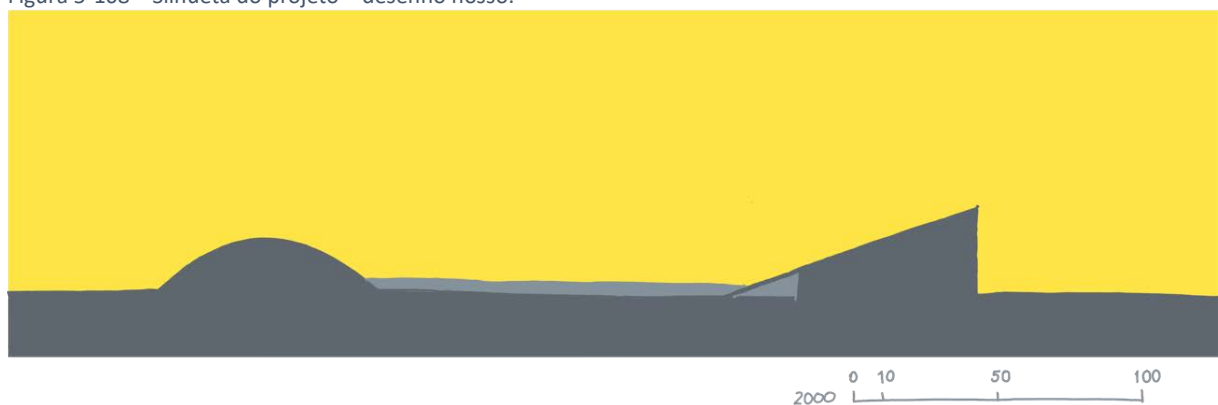


Da esquerda para a direita o programa de necessidades é distribuído da seguinte forma: hall de acesso no térreo, acima deste o foyer, balcão e plateia, que se estende até o subsolo encontrando-se com o trecho da orquestra, quartelada e balé, todos abaixo do palco. Inevitavelmente, este trecho seria revisto, pois o prosclênio está muito acima do público. O urdimento sobre o palco e na retaguarda deste os camarins que estão sobre o depósito e a oficina, áreas técnicas que se conectam ao pátio de serviços em forma de trincheira.

O forro sobre a área de público é composto por dois arcos, sugestão que passa a ser repetida em propostas posteriores.

5.6.9. Versão 09

Figura 5-168 – Silhueta do projeto – desenho nosso.



Esta alternativa jamais divulgada foi encontrada no acervo do maquetista. A implantação é a mesma da versão dois deste ano, ou seja, prédio no eixo da porta da Oca, ambos separados do restante do parque por empenas curvas que nascem da marquise, a qual teria a ponta demolida, ampliando a praça de acesso que seria adornada por uma escultura contida num espelho d'água.

Opostamente ao desenho citado, este tem seu ponto mais baixo voltado para a cúpula e a entrada de pessoas se dá pelas laterais do volume. Como nas demais versões mostradas neste ano, a maior dimensão transversal encara o parque e o pavilhão das nações.

Figura 5-169 – Croqui da proposta – Oscar Niemeyer – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.

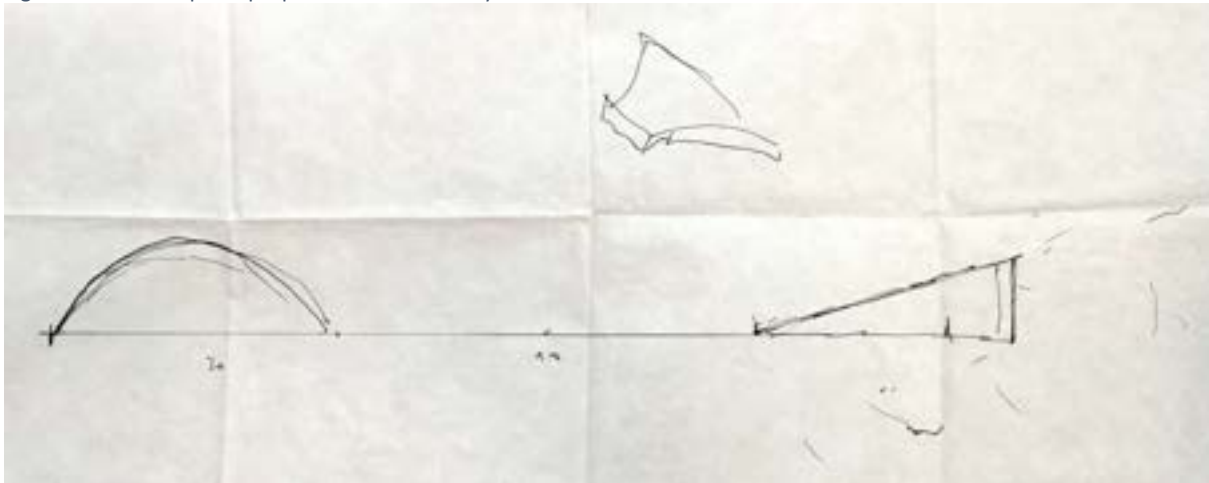


Figura 5-170 – Desenho executivo da maquete, nota-se o trecho da grande marquise a ser demolido – Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.

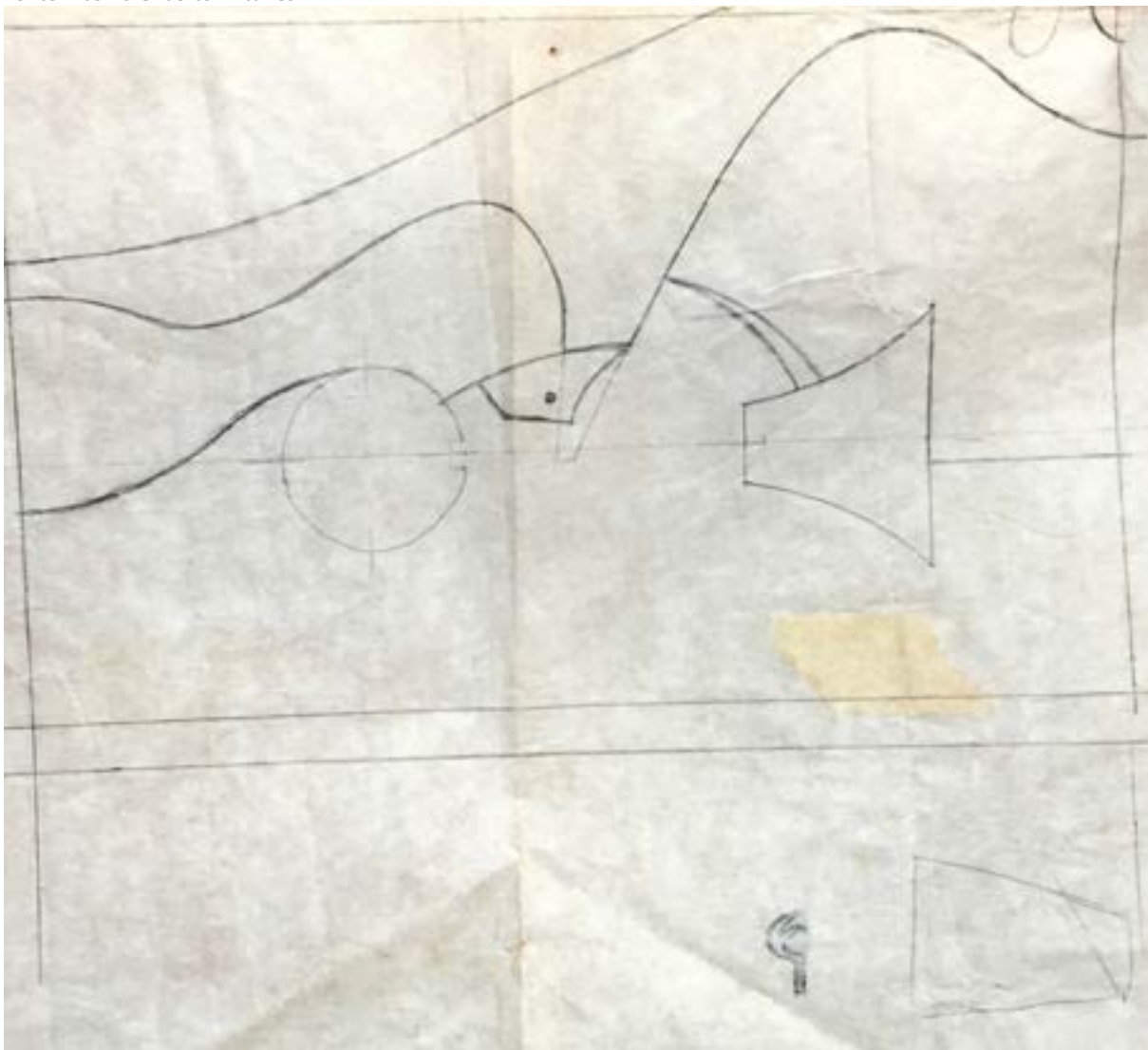


Figura 5-171 – Foto da maquete – Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.



Figura 5-172 – Foto da maquete – Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.



5.6.10. Versão 10

Figura 5-173 – Silhueta do projeto – desenho nosso.



O trabalho continuou, as versões do plano inclinado que recebe a interferência de um paralelepípedo para o urdimento se distanciam de um conceito basilar da arquitetura de Oscar Niemeyer para teatros, a formulação de não caracterizar o urdimento como uma caixa na volumetria do prédio. Portanto, a nova concepção tem a fachada lateral em forma de trapézio, o que garante maior altura na região do palco, sem a necessidade de um elemento extra.

Agora o edifício é um volume puro e austero, mantém algumas características dos desenhos anteriores, como a parte mais alta voltada para a calota e a planta trapezoidal, invertida em relação ao contorno de trapézio dos assentos para o público. Neste prédio, destacam-se a fachada principal que atua como uma grande vitrina e os elementos de circulação vertical, rampas e escadas em curva. A praça de acesso ganha espelhos d'água circulares e se separa do parque por outro de perímetro desenhado com segmentos de retas. Nesta opção a porta da Oca ganha uma aba. Infelizmente, a documentação gráfica encontrada sobre este projeto é escassa, restringindo-se aos desenhos em posse de Gilberto Antunes.

Figura 5-174 – Maquete da proposta –Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.

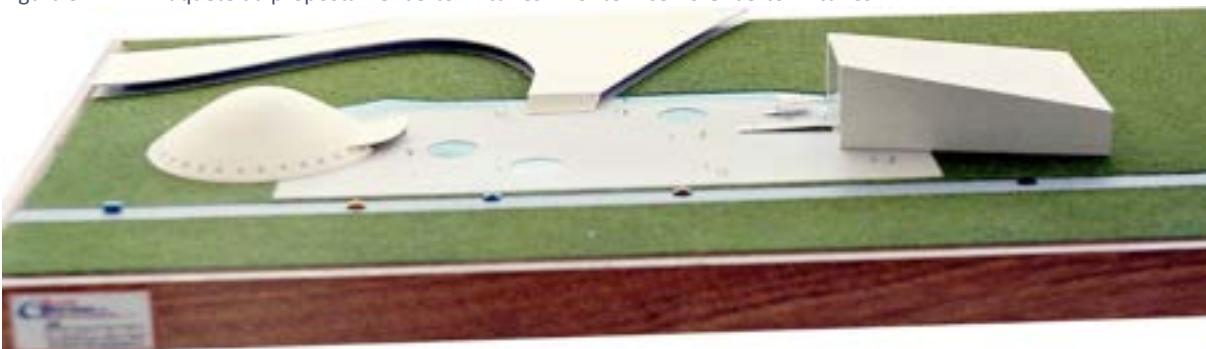


Figura 5-175 – Planta do edifício – Oscar Niemeyer – Fonte: Acervo FAU-USP.

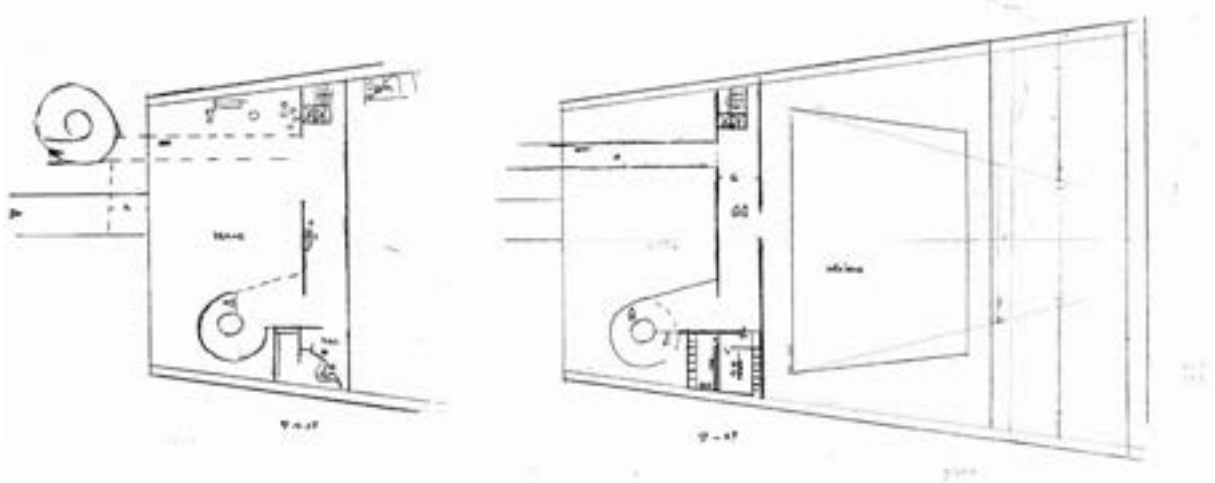


Figura 5-176 – Planta do acesso ao prédio – Oscar Niemeyer / Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.

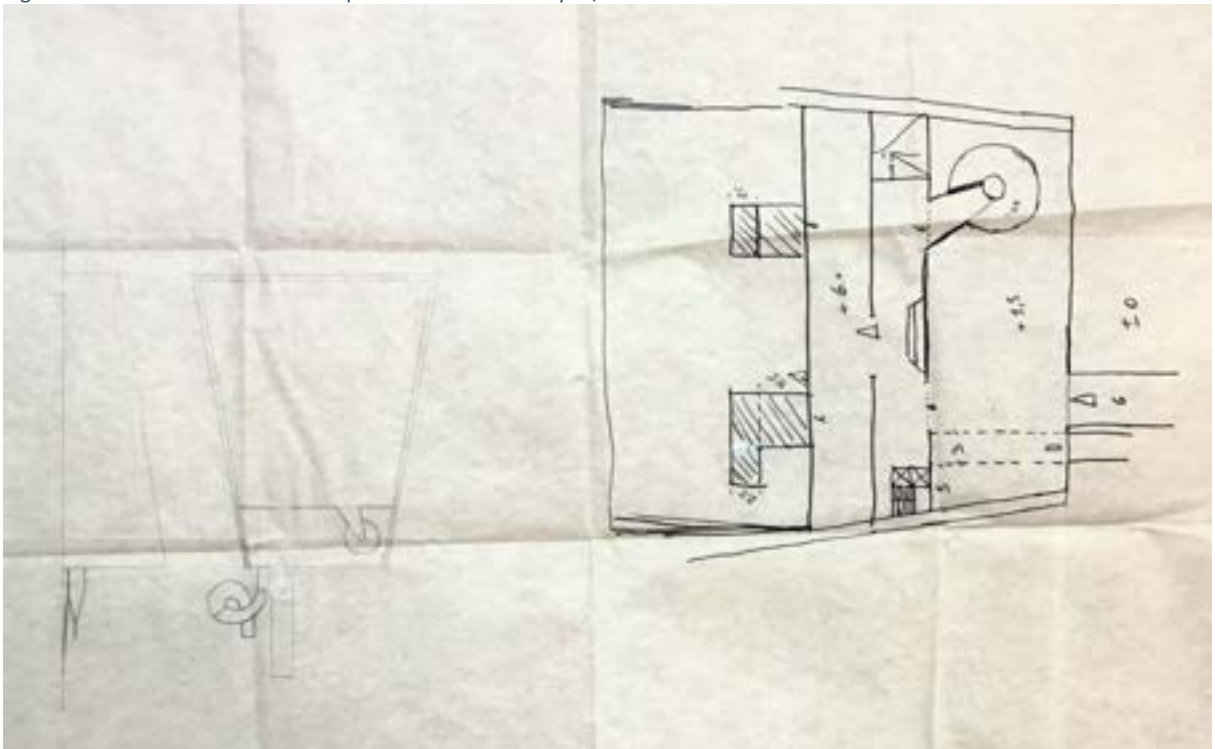


Figura 5-177 – Maquete da proposta –Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.



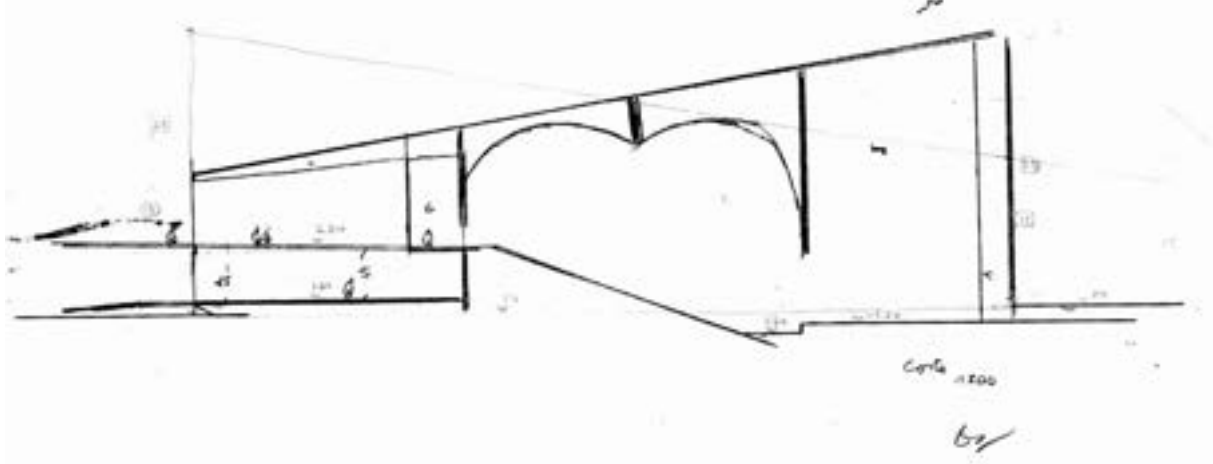
Figura 5-178 – Maquete da proposta –Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.



5.6.11. Versão 11

Desta vez, Oscar Niemeyer, posiciona o cume do prédio sobre o palco, disposição mais coerente para o urdimento que abrigará os cenários das peças teatrais. O desenho apresentado aparenta ser uma evolução da versão anterior, pois nele encontra-se o piso interno elevado em relação ao piso da praça e uma passarela a 6,50m do piso externo que adentra ao hall. Não existe balcão nesta vertente. No croqui é possível identificar uma linha inclinada descendente da proposta antecessora a lápis contrastando com alinha ascendente em tinta do novo desenho.

Figura 5-179 – Corte transversal – Oscar Niemeyer – fonte: Acervo FAU-USP



5.6.12. Versão 12

Figura 5-180 – Silhueta do projeto – desenho nosso.



O prédio continua com a parte mais alta sobre o palco, todavia, o contorno trapezoidal da planta do edifício é oposto ao da plateia, negando a obviedade. O edifício cresce em relação ao croqui da versão 11 e ganha um balcão. Esta proposta teve algumas variações no trecho de apoio técnico, um volume anexo nos fundos do edifício principal.

Figura 5-181 – Maquete em produção, destaque para o volume anexo e suas as curvas – Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes

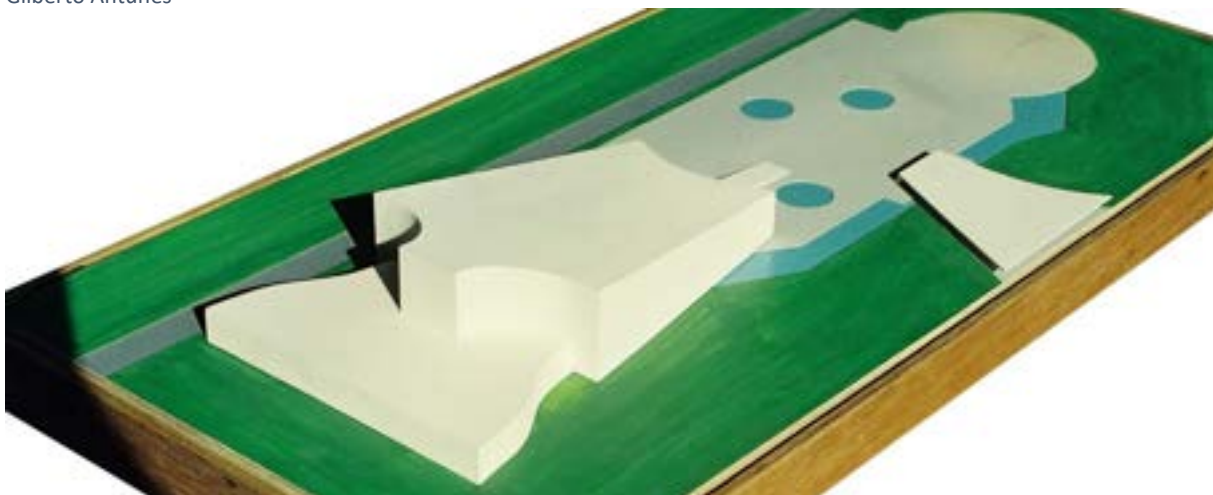


Figura 5-182 – Desenho para a produção da maquete, no canto superior direito a curva proposta para dar acabamento no corte da marquise – Oscar Niemeyer / Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes

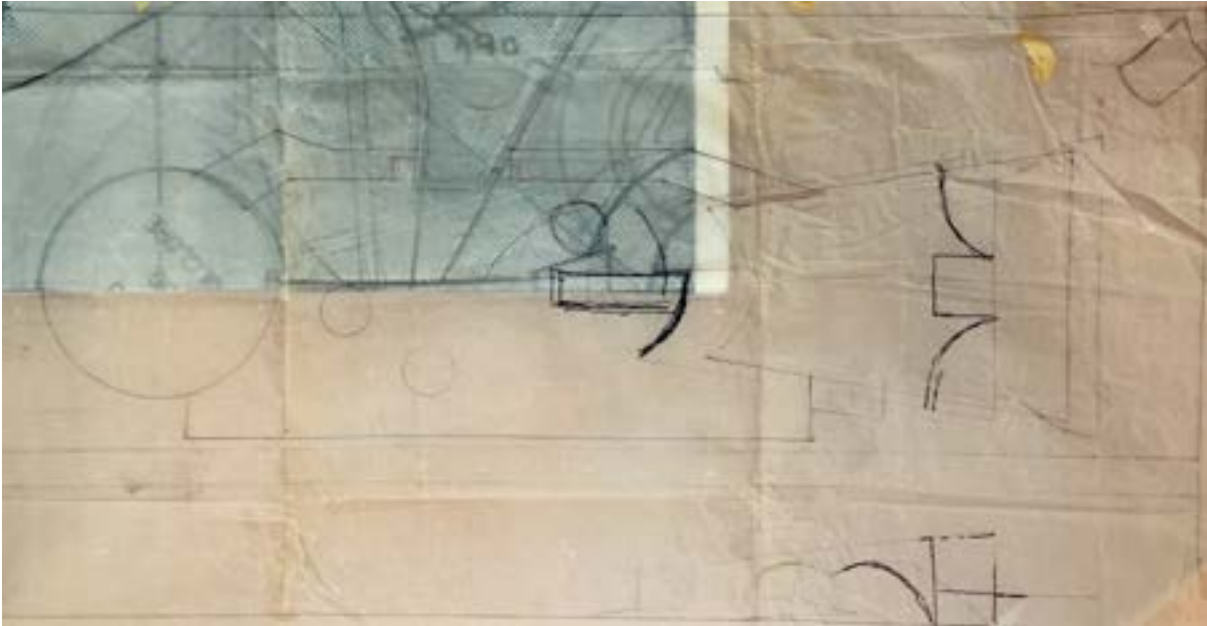
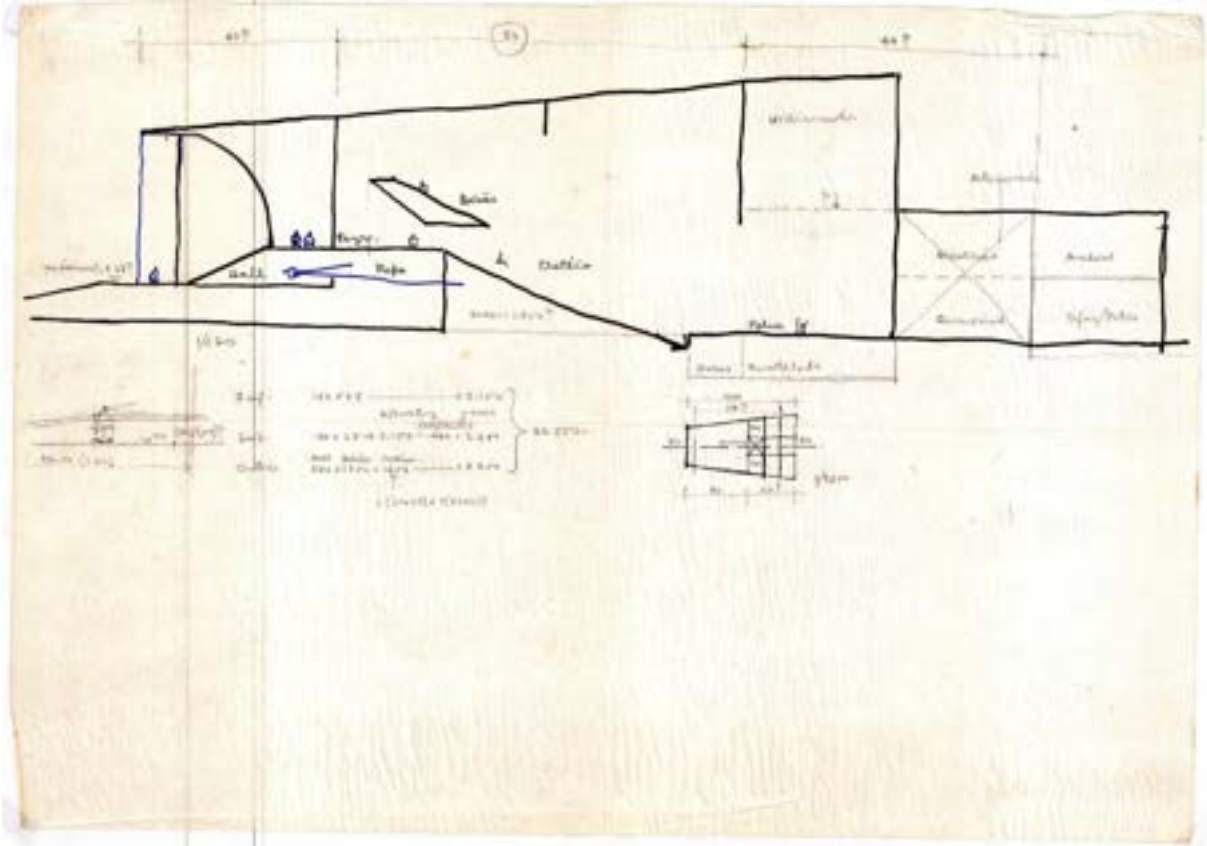


Figura 5-183 – Desenho de desenvolvimento do projeto – Hélio Pasta – Fonte: Acervo Hélio Pasta.

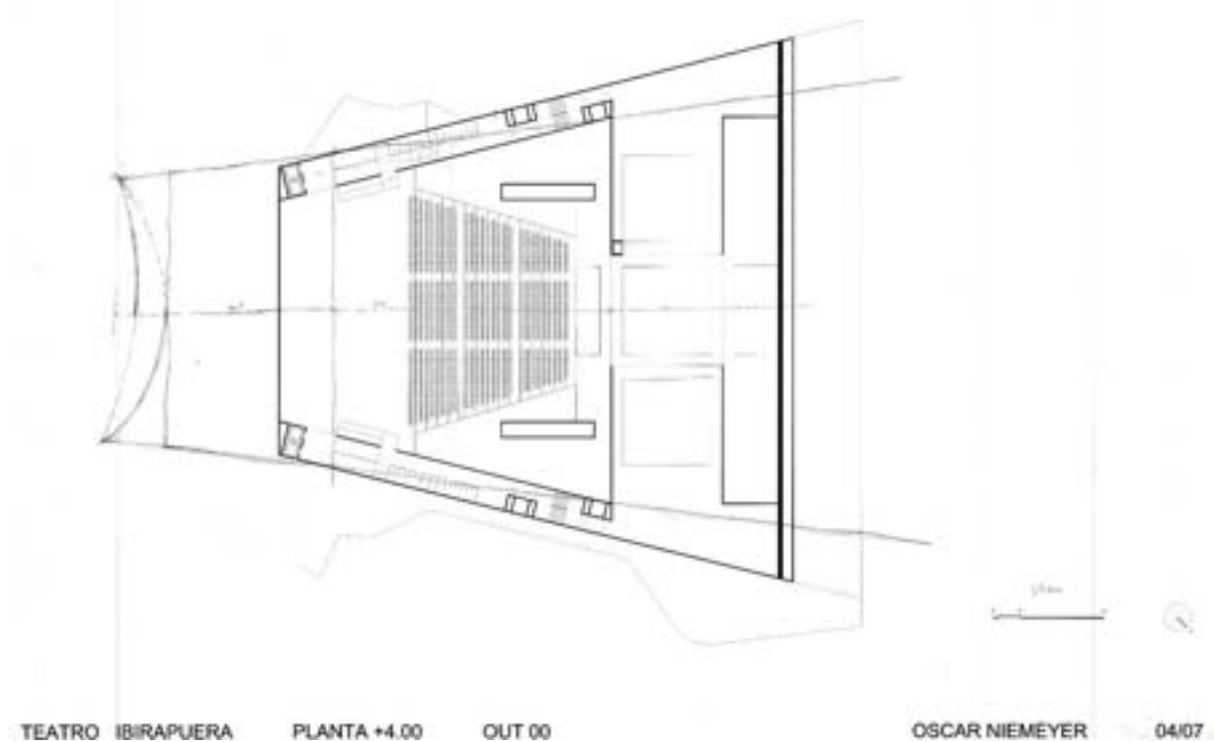


O croqui de Hélio Pasta apresenta uma outra possibilidade, o anexo com planta trapezoidal, e elucida o programa de necessidades imaginado para o edifício. Da esquerda para a direita, lê-se a entrada, 1,5m acima da praça, o hall de acesso à sala de exposições, acima deste ambiente o foyer, o balcão aéreo sobre o anterior. Ao lado, a plateia que termina no fosso da orquestra, posicionado ao

lado da quartelada, acima desta o palco com o urdimento. No volume mais baixo, a retaguarda com camarins, oficinas, anexos e o pátio de serviços.

É interessante notar que o desenho contém diversos pontos de interrogação anotados, ou seja, mesmo um arquiteto com muitos anos de prática, ainda apresenta dúvidas durante o desenvolvimento do projeto, processo natural de questionamentos das propostas. Incertezas que podem ter caráter estético, técnico ou financeiro, condicionantes e determinantes que se impõem e devem ser interpretadas para a definição das escolhas corretas, naquele momento.

Figura 5-184 – O arquiteto traçou o novo em grafite sobre a plotagem de uma alternativa precedente – Hélio Pasta – Fonte: Acervo Hélio Pasta.



A explicação necessária é apresentada da seguinte maneira:

No estudo deste teatro, contou muito a sugestão de Paulo Mendes da Rocha, de manter a platéia para fora dos acessos.

Para isso criamos uma galeria intermediária, que, atendendo essa solução, preserva a arquitetura interior do hall, como tínhamos imaginado.

Adotamos ainda outra idéia daquele arquiteto – altura dupla e sobreloja no salão de exposições.

Quanto aos serviços do palco, preferimos nada sugerir. São técnicos e responsáveis aqueles que deles cuidaram; apenas as duas colunas previstas na platéia não as desenhamos, decidindo debatê-las em outra ocasião.

Ao concluirmos os desenhos, ocorreu-nos nova solução para a fachada principal (1). Uma questão de unidade arquitetural que a forma curva da cúpula já construída reclama.

ON.

Para a marquise a idéia é esconder sua espessura com entradas laterais, não nos agrada projetos com marquise (ilegível) seria a melhor de (ilegível)

Figura 5-185 – Explicação Necessária – Oscar Niemeyer – fonte: Acervo FAU-USP.

Explicação necessária:

No momento deste teatro, com Lou Mesquita e sugestões de Paulo Mendes da Rocha de manter a platéia fora do acesso.

Para isso vimos uma galeria com mediana, que, atendendo essa solução, preservava a arquitetura interior do teatro, como a tínhamos imaginado.

Adotamos ainda outra idéia da arquitetura – altura da sala e sobreloja no salão de exposição.

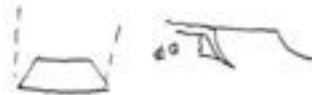
Quanto ao serviço de palco, profissionais nada sugeriu. São técnicos e responsáveis os que delas cuidaram; apenas as duas colunas previstas na platéia visto os desenhos, decidindo abaterlos em outra ocasião.

ao concluirmos o desenho, ocorreu nos uma nova solução para a fachada principal. Uma questão da unidade arquitetônica que a forma curva da cúpula já construída nos lembrava.



OK.

Para o momento, a solução a ser dada para a fachada com as colunas abateras.



Para nos aquecer de propósito sobre a questão do teatro o grupo reuniu o melhor dos projetos em andamento.

Figura 5-186 – Croqui da praça de acesso – Oscar Niemeyer – fonte: Acervo FAU-USP.

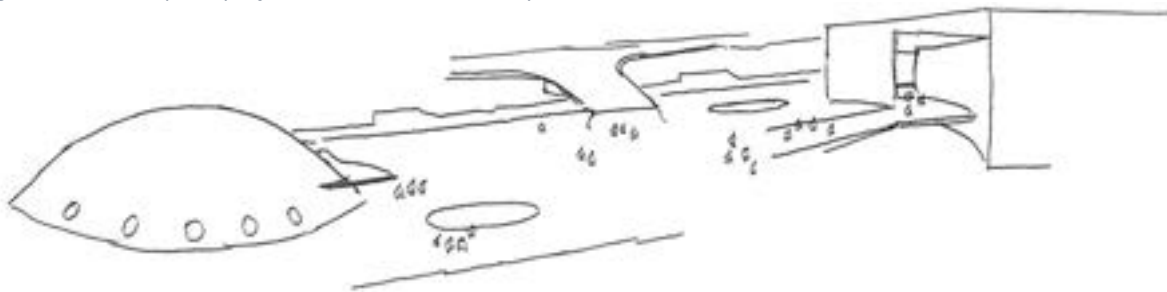


Figura 5-187 – Croqui do corte transversal – Oscar Niemeyer – fonte: Acervo FAU-USP.

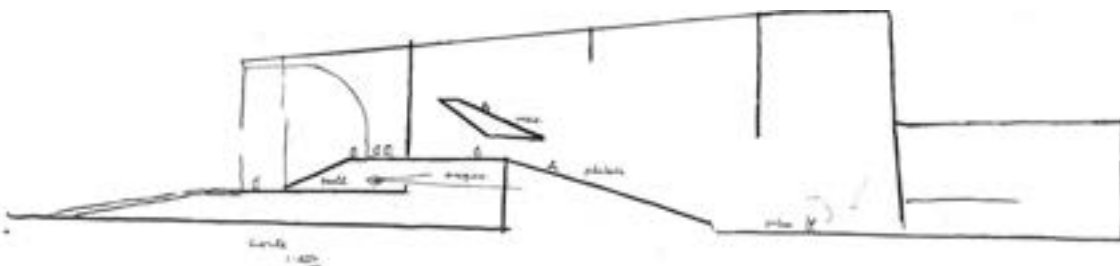


Figura 5-188 – Croqui do acesso do edifício, o projeto previa uma escultura na fachada principal – Oscar Niemeyer – fonte: Acervo FAU-USP.

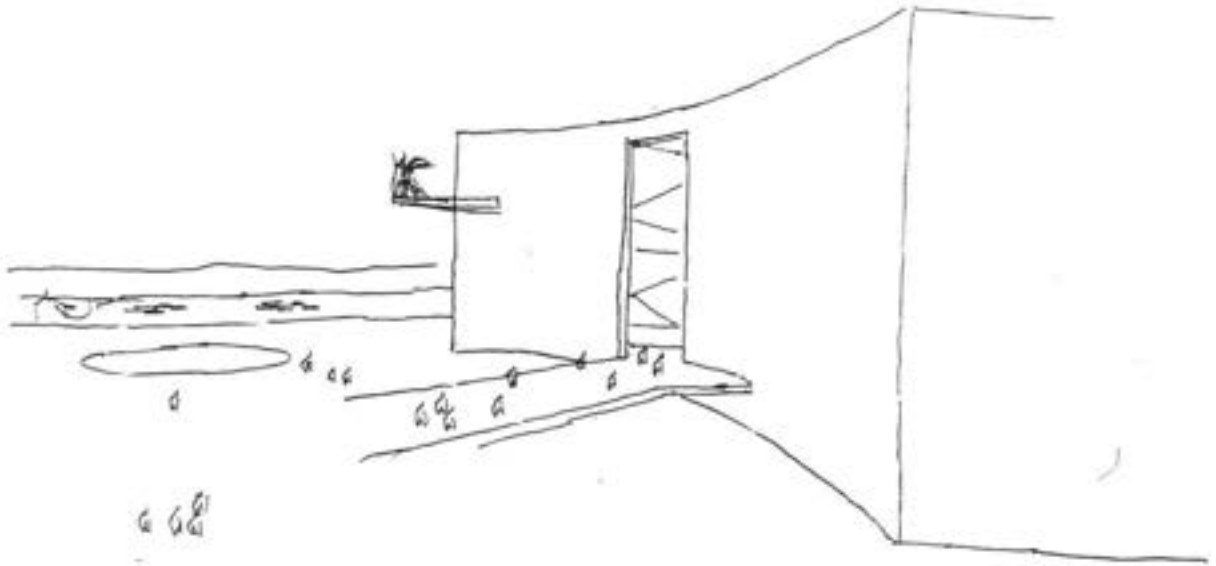


Figura 5-189 – Croqui do hall de entrada – Oscar Niemeyer – fonte: Acervo FAU-USP.



Figura 5-190 – Croqui do hall de entrada – Oscar Niemeyer – fonte: Acervo FAU-USP.

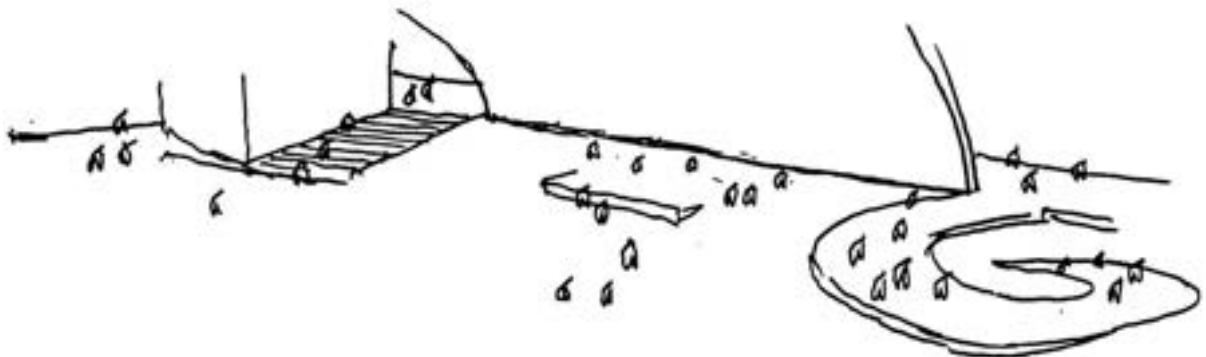


Figura 5-191 – Croqui do térreo – Oscar Niemeyer – fonte: Acervo FAU-USP.

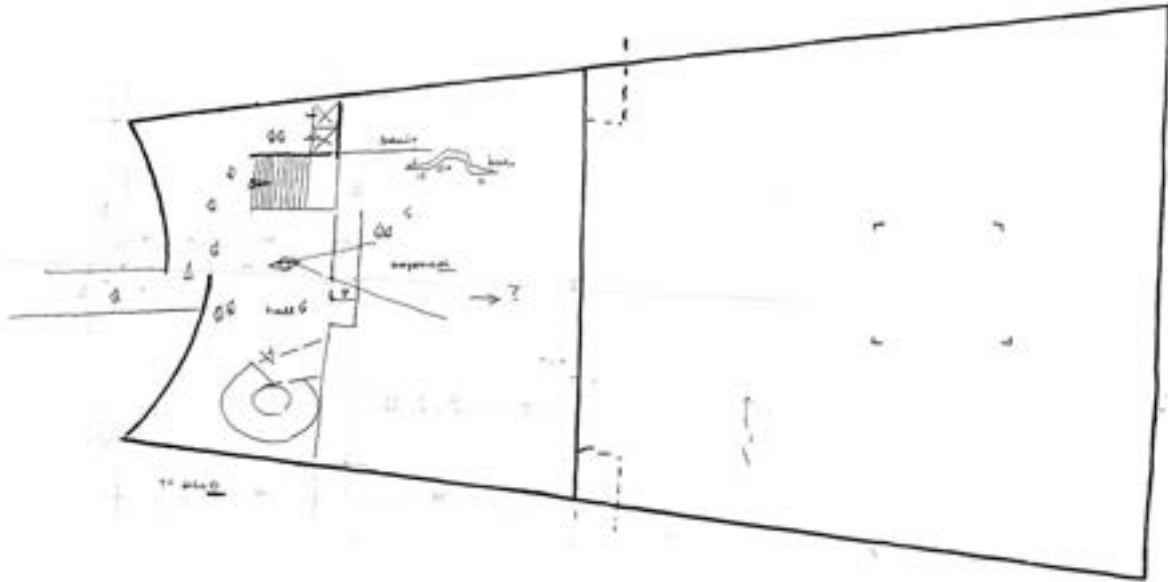


Figura 5-192 – Croqui do superior – Oscar Niemeyer – fonte: Acervo FAU-USP.

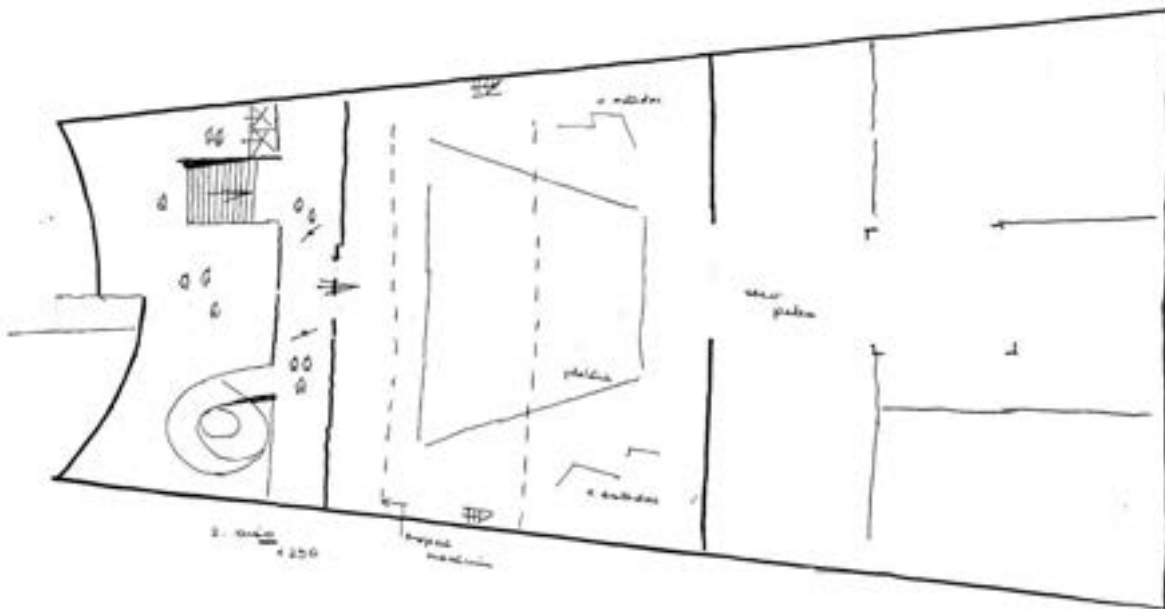


Figura 5-193 – Croqui da fachada do edifício – Oscar Niemeyer – fonte: Acervo FAU-USP.



Figura 5-194 – Implantação – Autor desconhecido – fonte: Acervo FAU-USP.

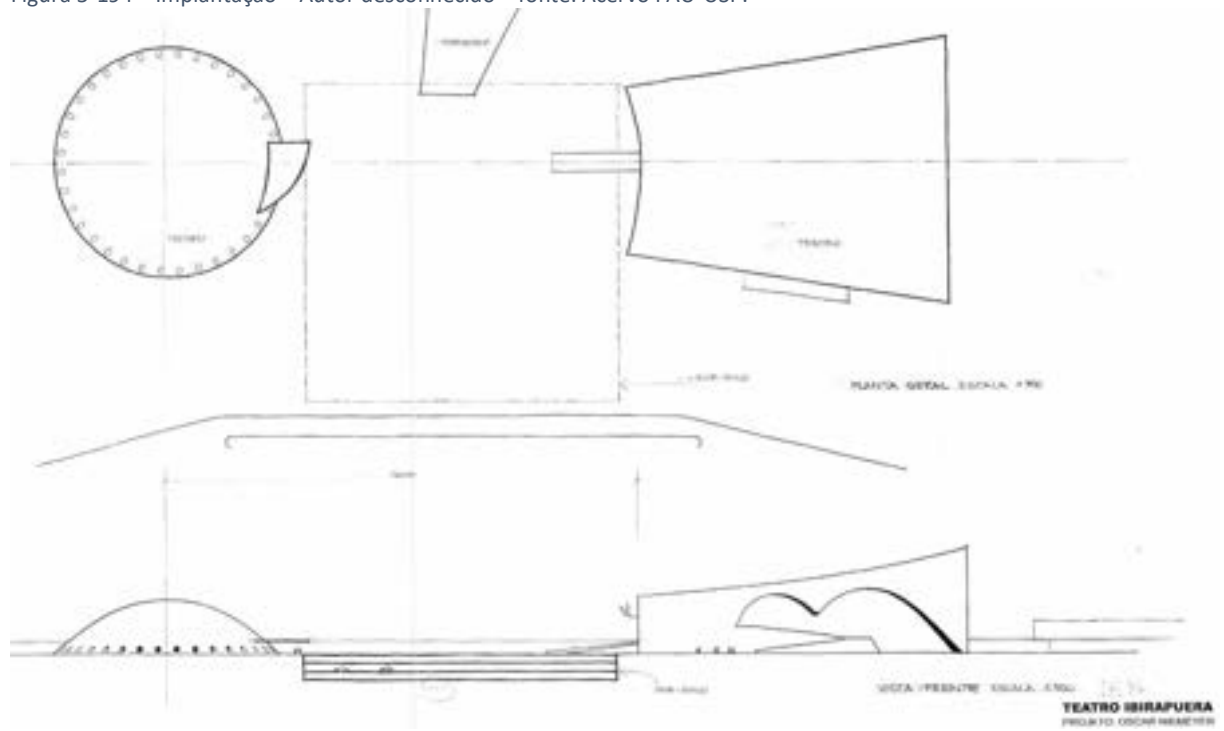


Figura 5-195 – Planta níveis +4 e 0 – Autor desconhecido – fonte: Acervo FAU-USP.

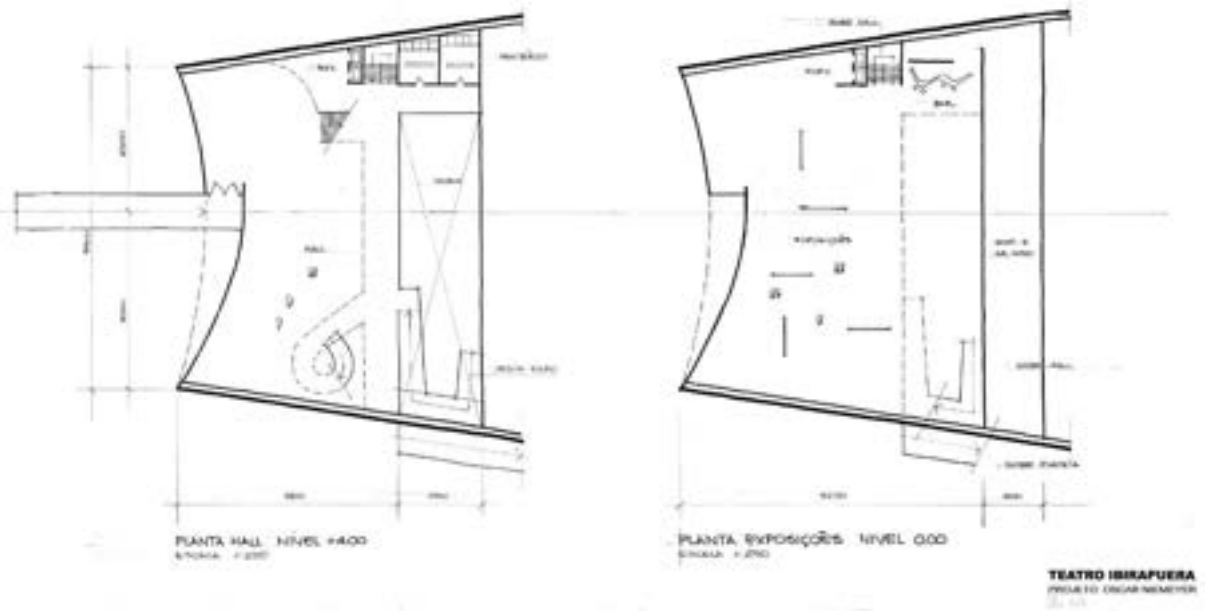


Figura 5-196 – Planta nível 8,00 – Autor desconhecido – fonte: Acervo FAU-USP.

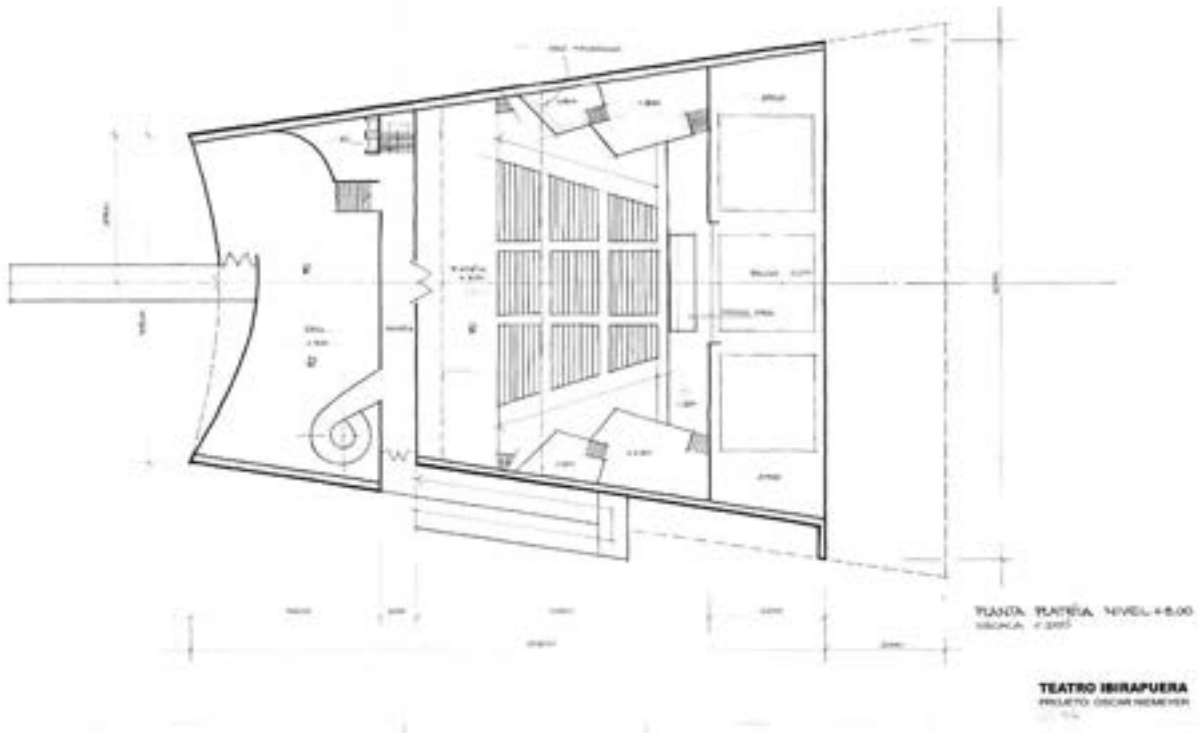


Figura 5-197 – Planta nível 10,60 – Autor desconhecido – fonte: Acervo FAU-USP.

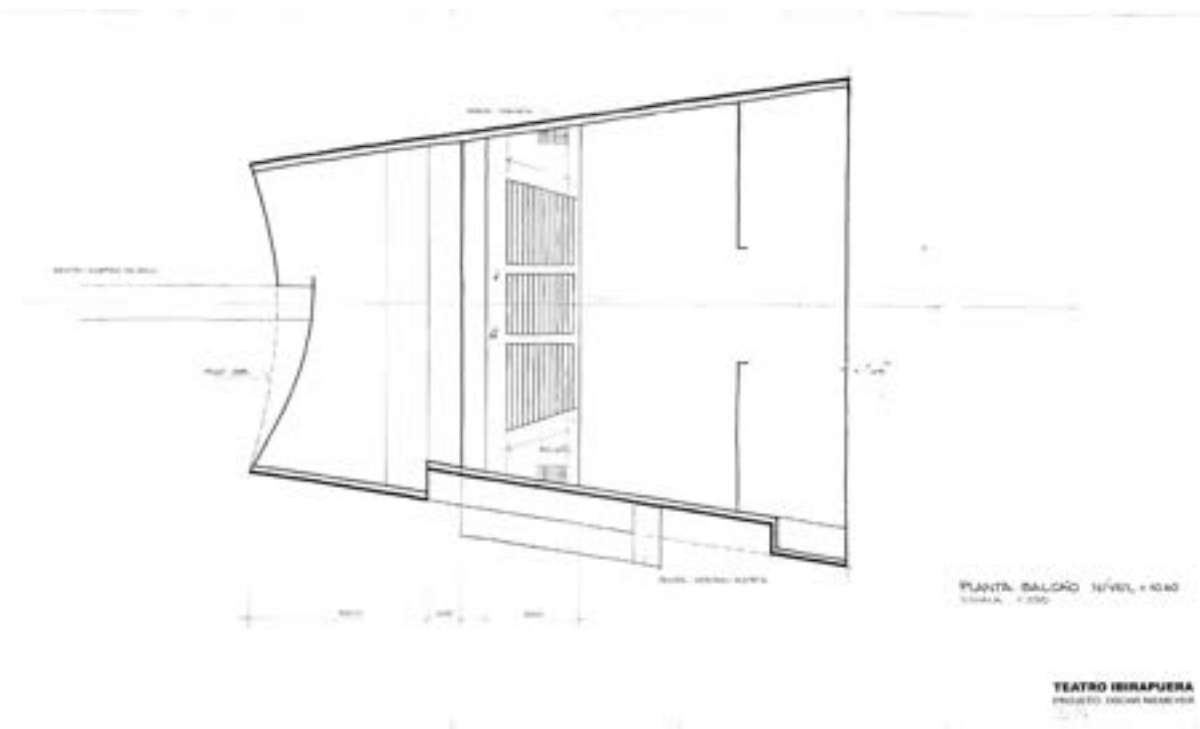


Figura 5-198 – Corte longitudinal e fachada – Autor desconhecido – fonte: Acervo FAU-USP.

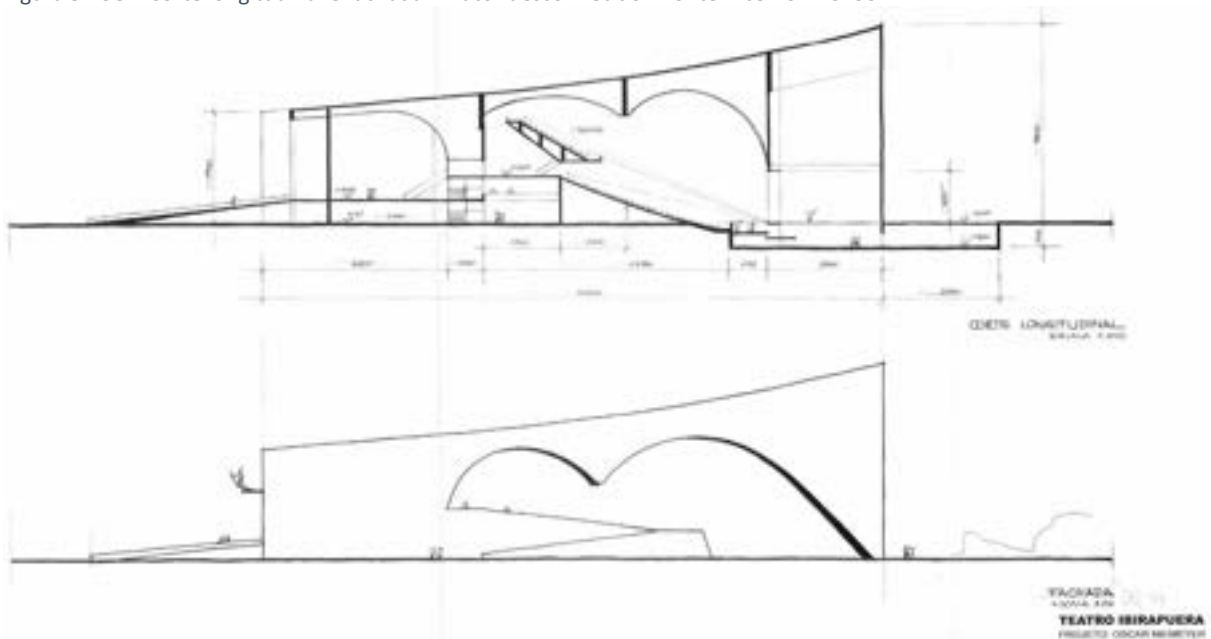


Figura 5-199 – Maquete da proposta, em construção, com uma das versões de urdimento e anexo – Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.



Figura 5-200 – Maquete da proposta, com uma das versões de urdimento e anexo – Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.

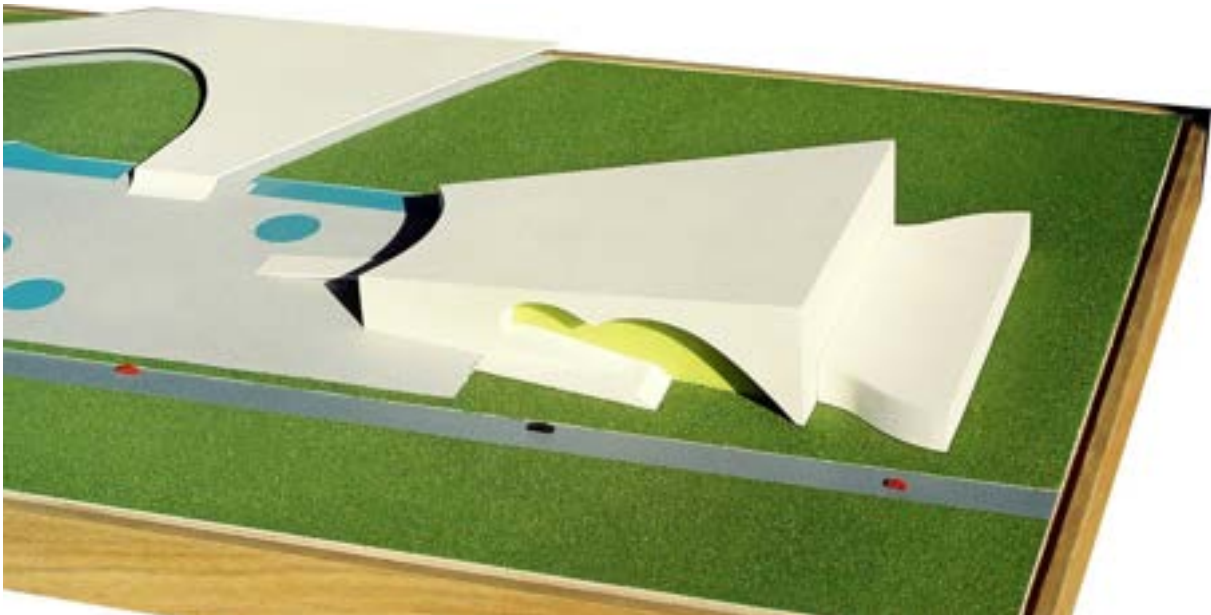


Figura 5-201 – Maquete da proposta, destaque para o acesso principal e rampa lateral – Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.

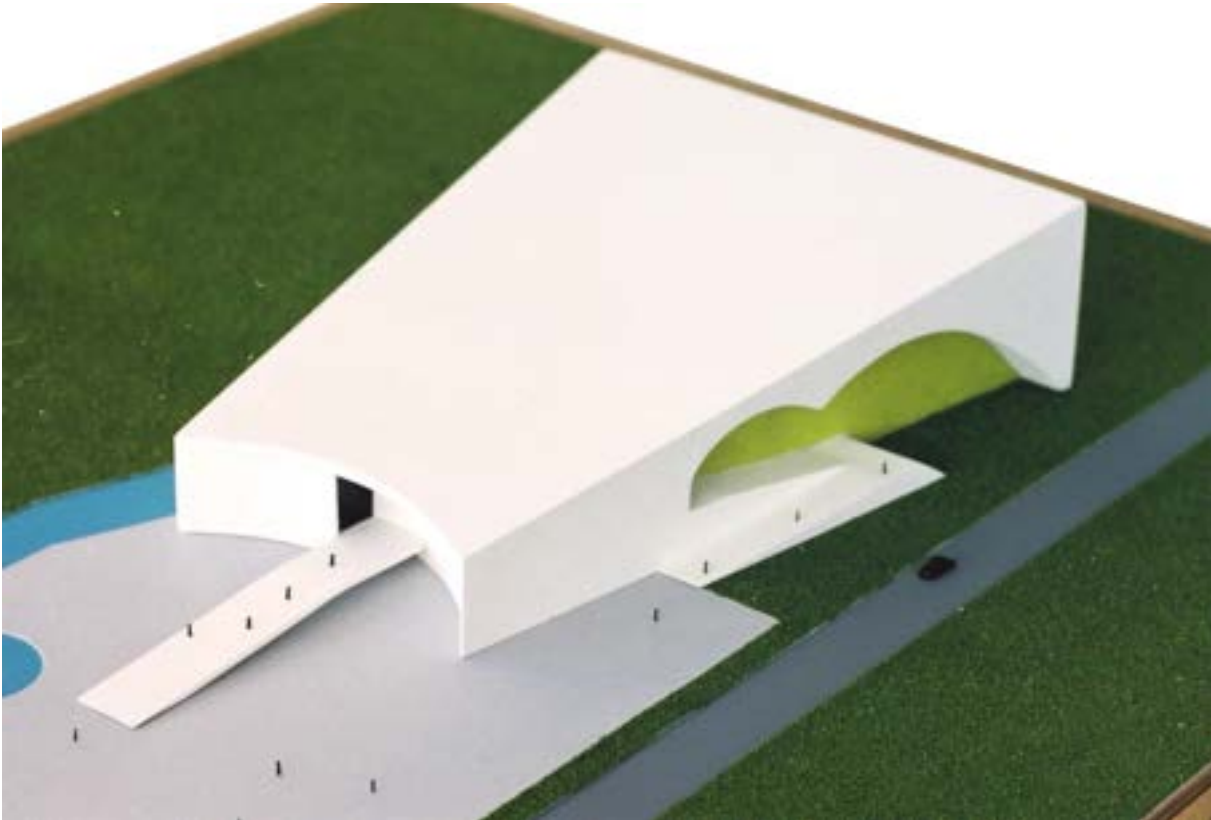


Figura 5-202 – Maquete da proposta, faces voltadas para o parque – Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.



O processo de projeto que envolveu os maiores arquitetos brasileiros vivos no período foi resumido por Fernando Serapião em artigo para a revista “Piauí”. No texto, o crítico de arquitetura afirmou que, inicialmente, o profissional capixaba manteria uma posição mais distante, intervindo apenas quando necessário, mas que aos poucos ele começou a dar sugestões que foram sendo incorporadas desvirtuando a arquitetura niemeyriana.

Durante o projeto, Mendes da Rocha se encontraria com Niemeyer no Rio uma única vez – um encontro mais simbólico e formal do que propriamente de trabalho. Ao contrário de Niemeyer, Mendes da Rocha trabalha de maneira lenta e sofrida e, com frequência, sozinho, não em reuniões.

Com o passar das semanas, Mendes da Rocha se envolveu a fundo no projeto, dando sugestões aqui e acolá. A principal delas era alterar a galeria de serviço, uma parede dupla presente nas duas laterais do prédio, com vão de 1 metro entre elas, pensada

para funcionar como contraforte e, ao mesmo tempo, como duto de instalações de ar-condicionado, hidráulica, elétrica etc. A galeria teria outra função: abrigaria escadas e rampas – o que inviabilizaria a rampa escultórica projetada pelo carioca. Ou seja, Mendes da Rocha sugeriu que Niemeyer abrisse mão de um de seus principais traços estilísticos. (Quantas são as obras de Niemeyer, afinal, que não têm a escada ou a rampa como protagonistas?).

[...] Um dos únicos elementos capazes de ligar o edifício ao vocabulário de Niemeyer era justamente a rampa, que desaparecia na sugestão de Mendes da Rocha. Provavelmente, foi essa a razão pela qual a dupla não deu continuidade ao trabalho conjunto no Ibirapuera. Se o tempo amenizara o atrito político, havia a incompatibilidade arquitetônica propriamente dita. Um dos dois teria de se submeter ao gênio criativo do outro. (SERAPIÃO, 2007)

Considerando o texto da “explicação necessária”, para esta versão, aparentemente, Oscar Niemeyer considerou positivas as sugestões do colega, ainda que este tenha uma linguagem muito distante da arquitetura do carioca. Mesmo incorporando opiniões alheias, o edifício preserva conceitos de Oscar Niemeyer, a começar pela fachada principal curva, que segundo o autor nasceu da necessidade de promover a unidade arquitetural com a cúpula, uma citação de seu contorno na nova arquitetura, um diálogo com a pré-existência.

A dita fachada também receberia uma escultura, a união das artes é práxis recorrente no trabalho de Oscar Niemeyer, desde quando trabalhou para Le Corbusier em sua visita ao Rio de Janeiro, de 10 de julho a 15 de agosto de 1936, período de trinta e cinco dias, no qual o europeu propôs o prédio para o Ministério de Educação e Saúde Pública na praia de Santa Luzia, ornamentado por uma “estátua de onze metros de altura na esplanada sobre a baía.” (SEGRE, 2013 p. 392)

A escultura da figura sentada foi adotada no projeto final e batizada como “Homem Brasileiro”. Para a elaboração da mesma, o então ministro Gustavo Capanema convidou o artista maranhense Celso Antônio de Menezes, lamentavelmente a obra não foi realizada, mas o artista desenvolveu outras esculturas para o prédio, a estátua “Mãe” e a “Moça Reclinada” estão entre as diversas obras de arte contidas no lote urbano.

Figura 5-203 – Na esquerda a perspectiva para o MESP na praia de Santa Luzia, com a escultura em destaque, na direita maquete do projeto da equipe de Lúcio Costa – Fonte: (HARRIS, 2002 p. 98) e (SEGRE, 2013 p. 391)

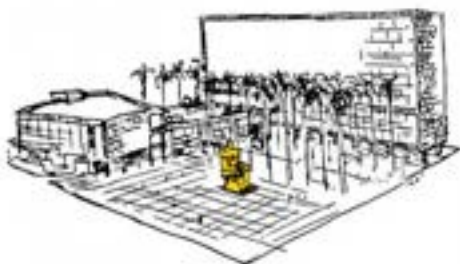


Figura 5-204 – Da esquerda para a direita: Celso Antonio e a “mulher reclinada”, “Juventude” de Bruno Giorgi, “Mulher” de Adriana Janacópulos, 12 afrescos representam ciclos econômicos brasileiros – Cândido Portinari e Jardins de Burle Marx. Fontes: [Encomendas de esculturas durante o Estado Novo refletem discursos de gênero, raça e nação - AUN USP](#) e [Palácios da Cidade - Palácio Gustavo Capanema é marco divisório na história da arquitetura do país \(multirio.rj.gov.br\)](#)



Deste acervo que enfeita o edifício, a escultura do artista lituano Jacques Lipchitz, “Prometeu Libertado”, posicionada na fachada cega do auditório é a que mais se assemelha ao croqui apresentado pelo arquiteto, não por suas formas, mas pelo conceito de estar presa em balanço na fachada do prédio.

Figura 5-205 – “Prometeu Libertado” na fachada cega do auditório do Palácio Capanema. – Fonte: [247 R. Debret - Google Maps](#)



Figura 5-206 – Antes da escolha do trabalho do artista lituano, Victor Brecheret elaborou estudos para esta fachada, da esquerda para direita: “Atleta”, “Amazonas” e “Homero e a infância” – Fonte: CPDOC/FGV [Aspectos de esculturas de Vitor Brecheret](#) | CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil ([fgv.br](#))



Além do adorno, a entrada principal é em forma de fenda, gerada pelas empenas arqueadas da fachada, é como uma entrada lateral na fachada principal. Essa configuração de acesso já tinha sido desenhada antes, principalmente em sua arquitetura religiosa, como por exemplo na capela do Palácio da Alvorada (1957), na igreja do Instituto de Teologia da Universidade de Brasília (1960), na capela Juscelino Kubitschek (data indeterminada) e na capela Santa Cecília em Miguel Pereira (1989). A fenda também está na cúpula do caminho Niemeyer em Niterói (2010).

Na fachada lateral, voltada para a cidade, apesar da rampa de acesso ser linear, mostra um contorno, em baixo relevo, de dois arcos. Como já mencionado, alguns projetos mais recentes do arquiteto perdem a pureza da forma devido aos recortes que o autor promove no volume de seus edifícios, como por exemplo o auditório em Ravello (2010) e a esfera de Leipzig (2020).

Os croquis do corte e fachada longitudinais demonstram uma cobertura em arco ascendente, em algum momento houve a intenção de trazer uma linha curva para a cobertura, porém as maquetes consolidaram-se com a cobertura de linha reta. A despeito desta recusa, o prédio possui inúmeras características da arquitetura de Oscar Niemeyer, portanto, apesar das sugestões dos parceiros de projeto, o carioca não renunciou por completo aos seus princípios projetuais.

Figura 5-207 – Perspectiva interna da capela do Palácio da Alvorada – Oscar Niemeyer – Fonte: Revista Módulo nº10 p.29

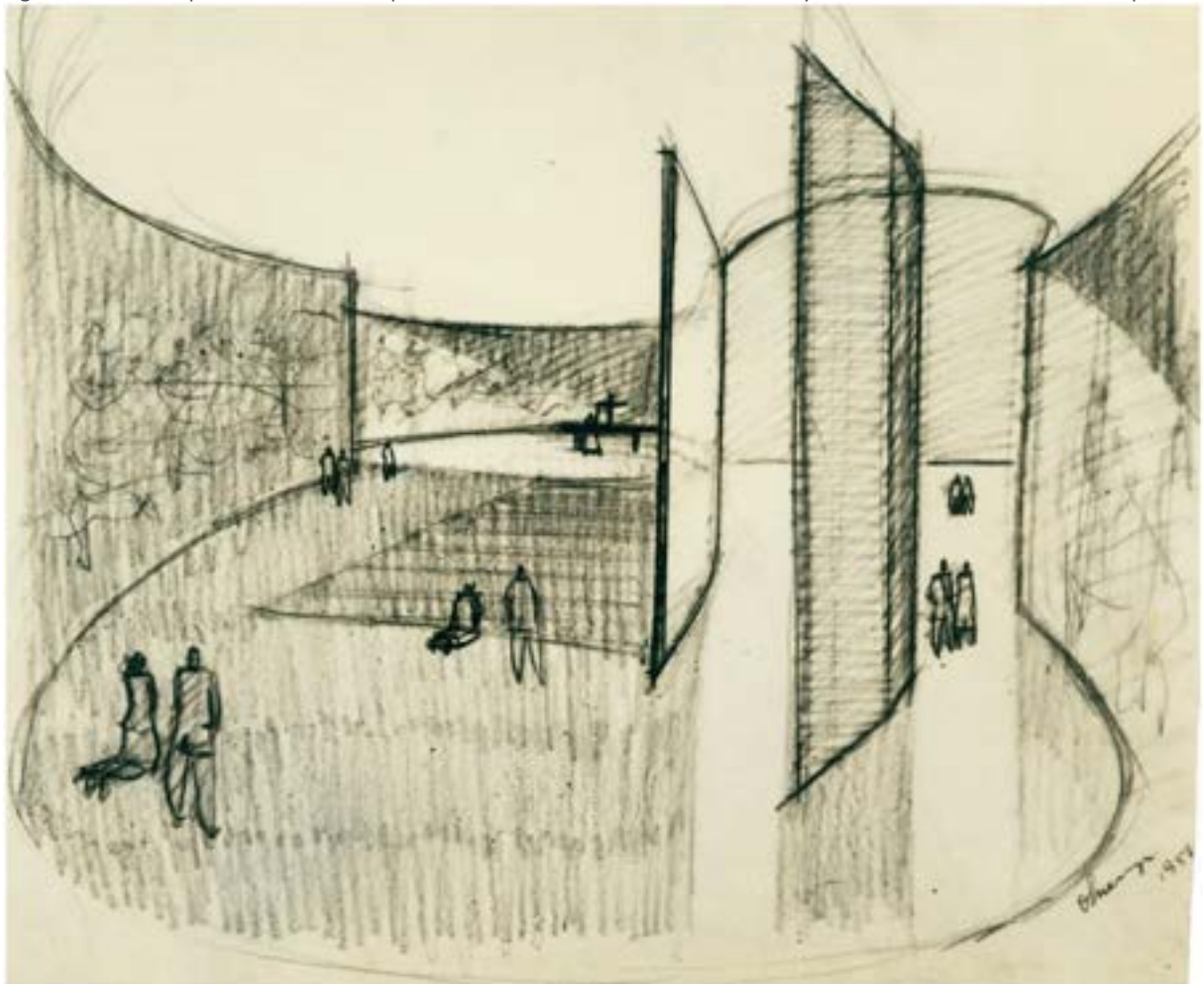


Figura 5-208 – Projeto para a igreja do Instituto de teologia – Oscar Niemeyer – Fonte: Revista Módulo nº32 p.58

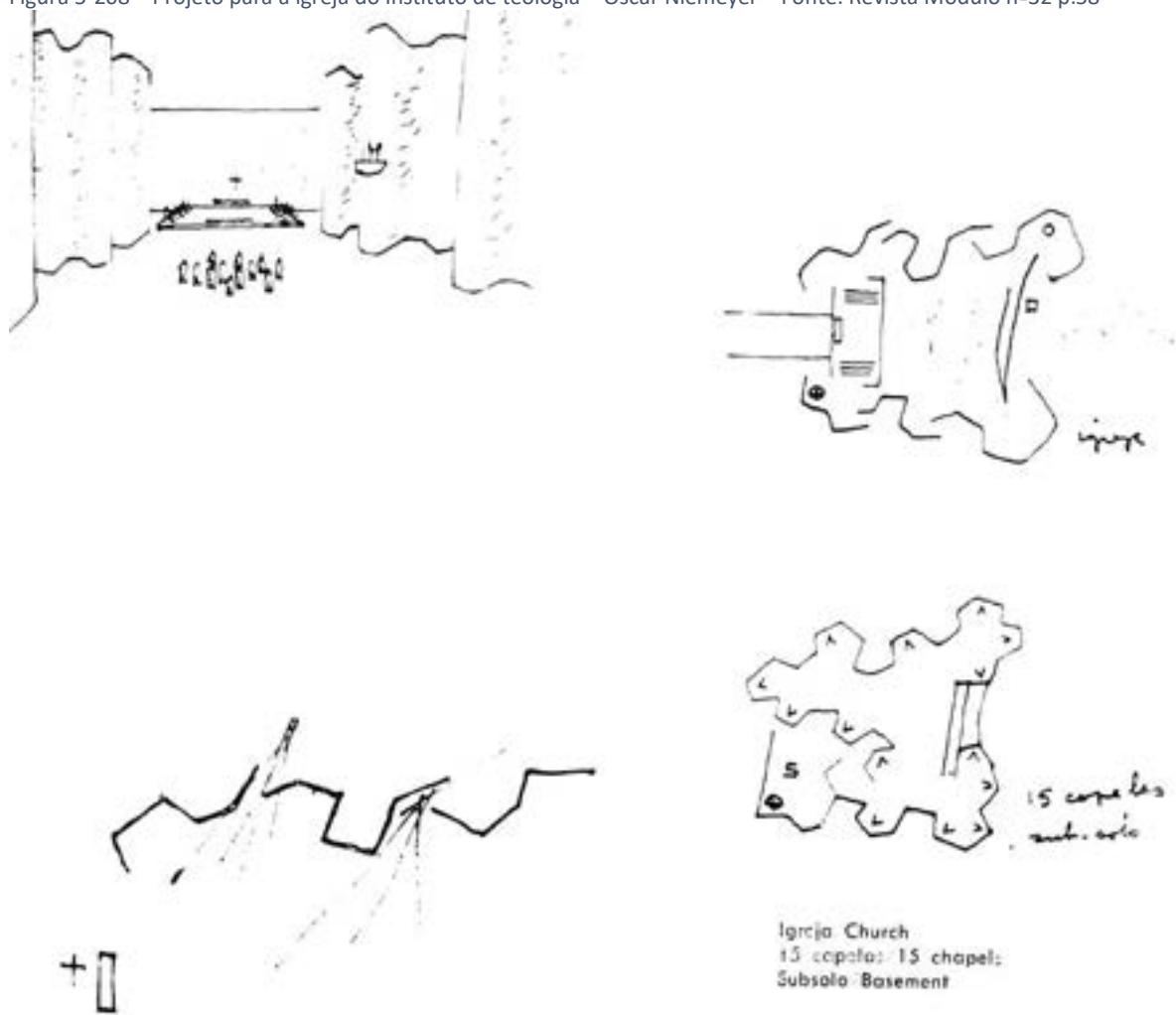


Figura 5-209 – Capela Juscelino Kubitschek – Oscar Niemeyer – Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)

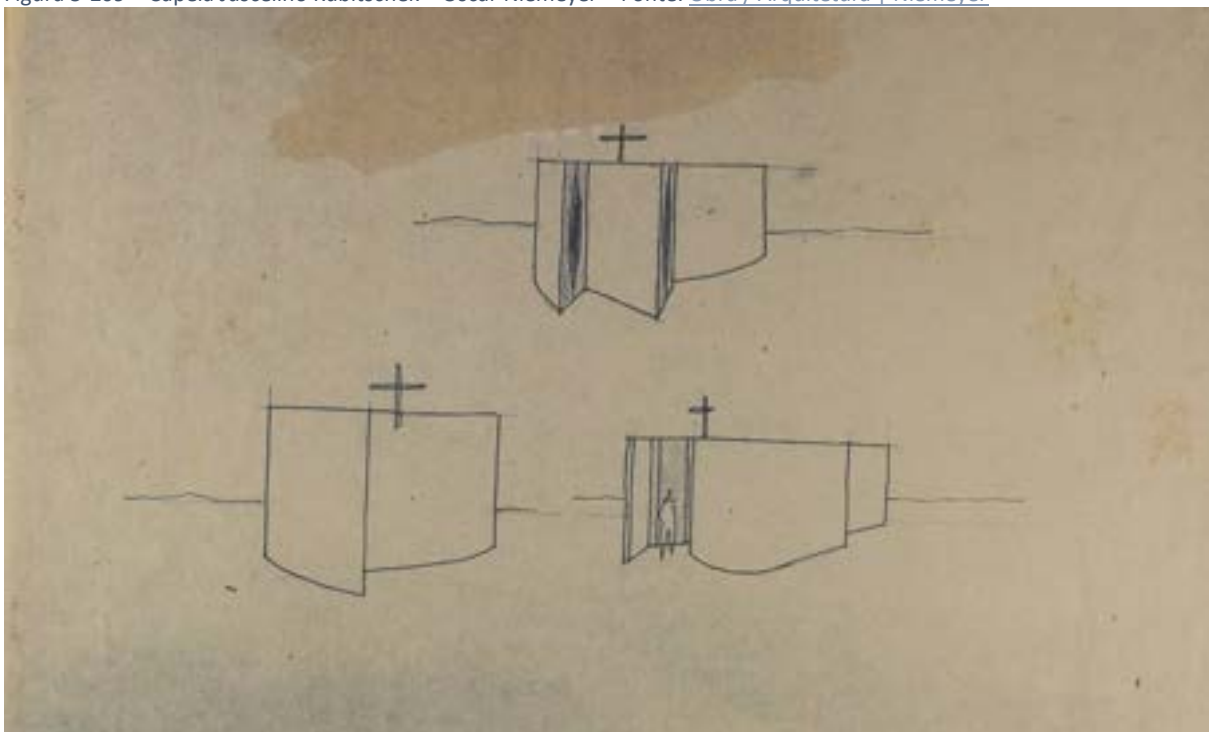


Figura 5-210 – Capela Santa Cecília – Oscar Niemeyer – Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)

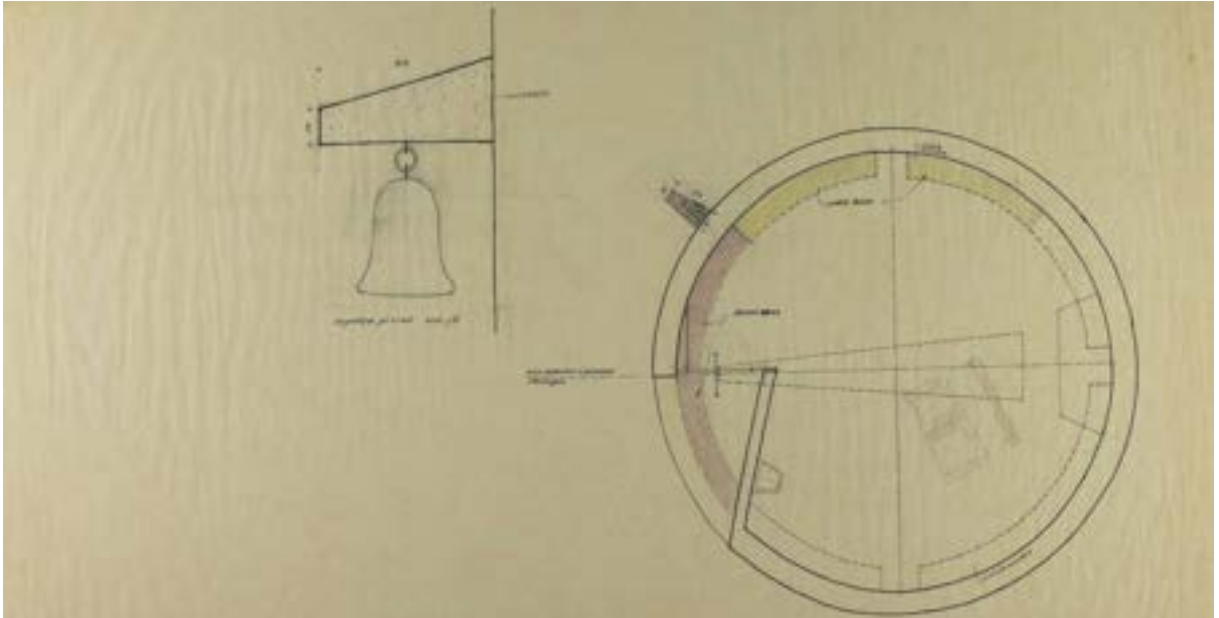


Figura 5-211 – Acesso pela fenda da cúpula – Marcelo Nacinovic – Fonte: [Todos os tamanhos | Fundação Oscar Niemeyer | Flickr – Compartilhamento de fotos!](#)



Figura 5-212 – Auditório em Ravello, recorte no volume principal do edifício – autor desconhecido – Fonte: [1280px-Auditorium di Ravello.jpg \(1280x853\) \(wikimedia.org\)](#)



Figura 5-213 – Esfera em – Eyrise – Fonte: [02a_Eyrise-1024x683.jpg \(1024x683\) \(revistaprojeto.com.br\)](#)



5.7. Ano de 2002

5.7.1. Versão 01

Figura 5-214 – Silhueta da calota e do auditório – desenho nosso



Neste período a prefeitura da cidade estava sendo gerida por Marta Suplicy (2001-2004), é quando Edemar Cid Ferreira deixa de participar do processo. Em agosto deste ano, Oscar Niemeyer exhibe o novo estudo.

De cobertura curva, interpreta-se que a intenção foi a de criar um diálogo por associação de formas com a Oca, pois o contorno nasce do piso, como um relevo artificial, mesmo que em planta não tenha o perímetro curvo, ambas têm como geratriz um contorno arqueado.

Numa primeira aproximação, o desenho remete ao Teatro Popular de Niterói (1999), porque ambos apresentam cobertura sinuosa, hall aberto acessado por rampa curva e fachada recuada, como uma subtração de elemento sólido, já comentada.

Figura 5-215 – Teatro Popular de Niterói – Luiz Alberto Maron Vieira – Fonte: [Teatro Popular do Caminho Niemeyer - Niterói - Brasil | Flickr](#)



Figura 5-216 – Perspectiva da proposta para o auditório do Ibirapuera – Oscar Niemeyer – fonte: Acervo FAU-USP.



Todavia, uma análise mais aprofundada sugere algumas disparidades significativas, aproxima esta proposta da versão 11 do ano de 2000 e oferece argumentos para a opinião de Fernando Serapião (2007), quanto interferência de Paulo Mendes da Rocha na proposta anterior.

As principais diferenças entre o prédio niteroiense e o paulistano podem ser avaliadas na representação das plantas. A começar pelos contornos, a cobertura do primeiro se aproxima de um trapézio, porém as diagonais são curvas e o perímetro dos elementos contidos pela coberta têm desenhos trapezoidais. No segundo, a cobertura forma um trapézio, mas os elementos cobertos têm arcos perimetrais. Em Niterói o prédio se afunila em direção ao palco que se abre para a praça, em São Paulo acontece o oposto. A rampa de acesso, em um é lateral e no outro atravessa o volume principal.

Figura 5-217 – Na esquerda plantas do Teatro Popular, na direita plantas do teatro do Ibirapuera – fonte: [arquitextos 205.00 projeto: O Teatro Popular Oscar Niemeyer em Niterói e o Teatro Raul Cortez em Duque de Caxias | vitruvius e acervo Arco editora.](#)

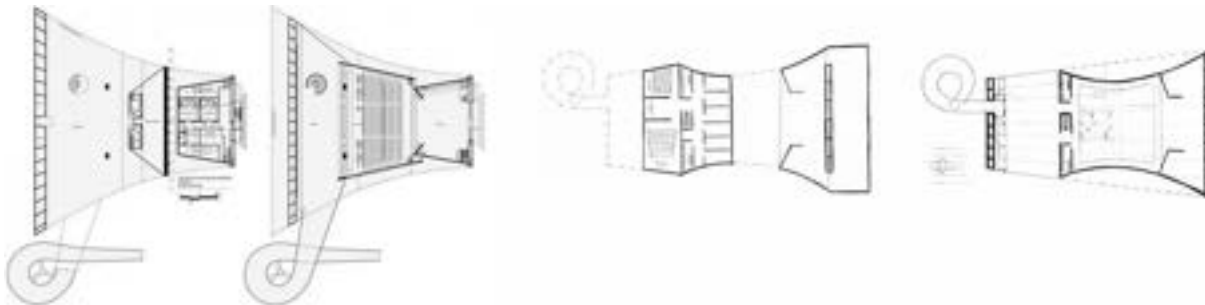
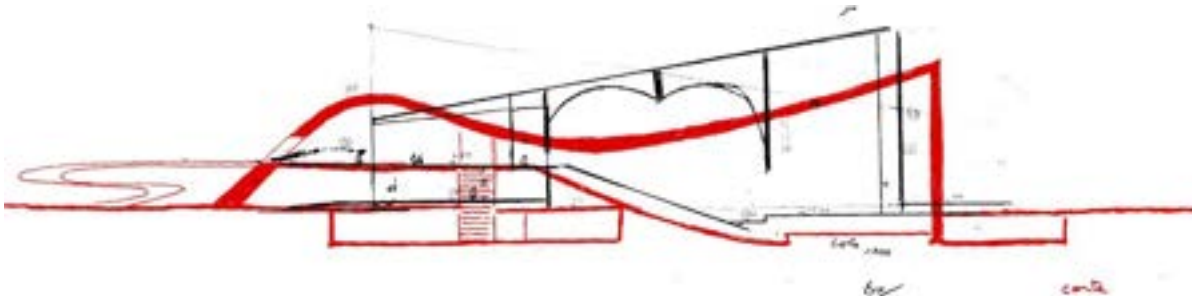


Figura 5-218 – Corte transversal versão 11 do ano 2000 em preto, versão 1 do ano 2002 em vermelho – Oscar Niemeyer – fonte: Acervo FAU-USP



A comparação entre os dois croquis de cortes longitudinais indica algumas similaridades entre as propostas. A primeira que se destaca é a passarela de acesso com circulação vertical exterior ao

prédio, apesar de não ser evidenciada no desenho de cor preta da versão 11 (2000), contudo, a versão 10 (2000) era dotada de rampa circular, o que direciona a suposição de igual solução, conforme a versão 01 de 2002, representada em cor vermelha. A rampa externa, seguida pela passarela já aparecera noutras variantes, notadamente na versão primitiva da década de 1950, que nascia ao redor da cúpula em espiral ascendente, por esse motivo interpreta-se que o autor quis retomar essa característica de seu repertório, variação de percurso comumente incorporado às suas criações, como o Museu de Arte contemporânea de Niterói, ou mesmo na escada interna do Palácio Itamaraty. Característica anulada na versão anterior, com Paulo Mendes da Rocha.

Tanto no desenho da rampa, quanto no perfil da cobertura supõe-se que o autor escolheu exaltar o predicado mais conhecido de seu acervo de projetos, a curva. Considerando a cobertura, o fez de tal modo a impedir a possibilidade de se introduzir um balcão na sala de espetáculos, pois seu pé-direito é reduzido gradativamente do palco para o foyer, tornando-se insuficiente para a arquibancada aérea.

Os atributos desta versão são extremamente niemeyrianos e não abrem brecha para alternativas ou adições de conceitos. Provavelmente, o autor tenha avaliado que cedera demasiadamente no desenho anterior e optou por reafirmar suas características artísticas.

Figura 5-219 – MAC de Niterói – Leonardo Simplicio – fonte: [Museu de Arte Contemporânea de Niterói reabre nesta quinta \(16\) | VEJA RIO \(abril.com.br\)](#)



Figura 5-220 – Escada do Itamaraty – Ana de Oliveira – fonte: [o novo palácio itamaraty | ANA DE OLIVEIRA FOTOGRAFIA](#)



Figura 5-221 – Corte longitudinal, fachada lateral e fachada frontal, é possível perceber as anotações de Hélio Pasta no desenho, mostrando áreas e valores, a conta soma R\$ 10 milhões. Próximo ao desenho da fachada há um trecho do desenho da planta mostrando os vértices das paredes externas e a cobertura em projeção, acima existe uma perspectiva do mesmo trecho, na qual nota-se o encontro dos fechamentos verticais e da cobertura – Fonte: Acervo FAU-USP.

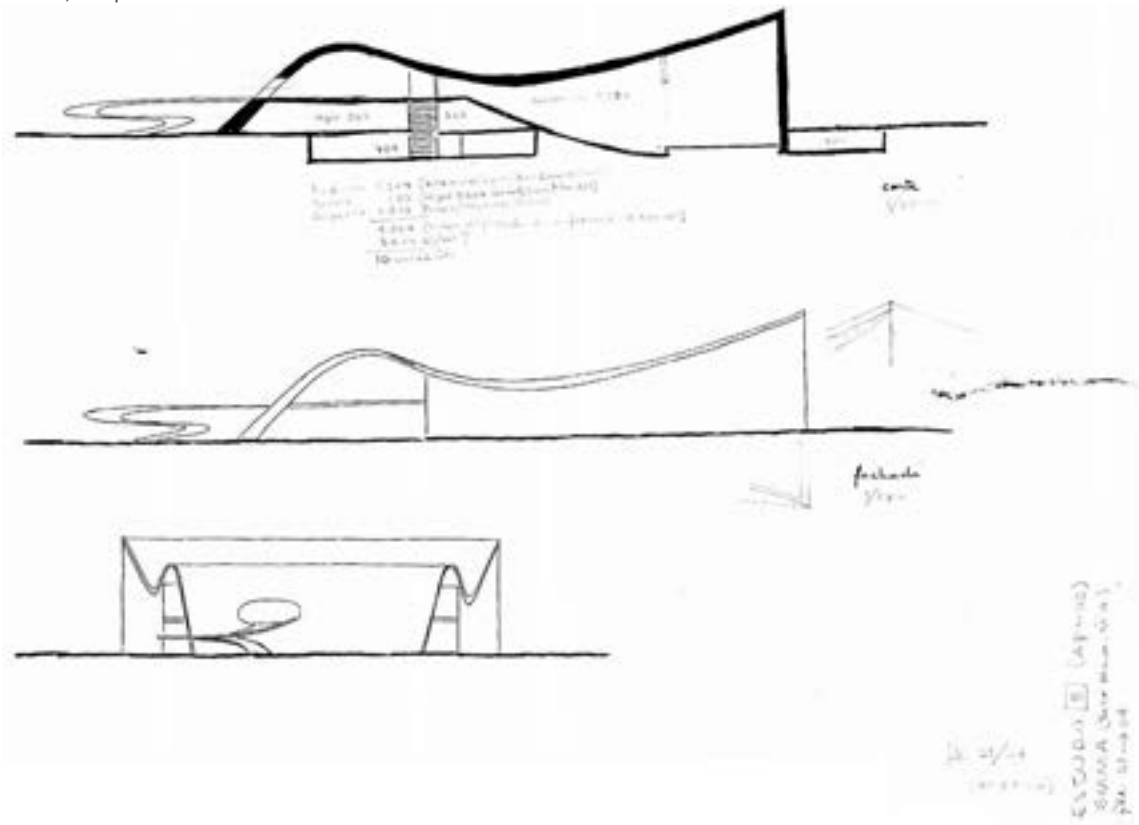


Figura 5-222 – Planta do subsolo, a lápis anotações de Hélio Pasta. – Fonte: Acervo FAU-USP

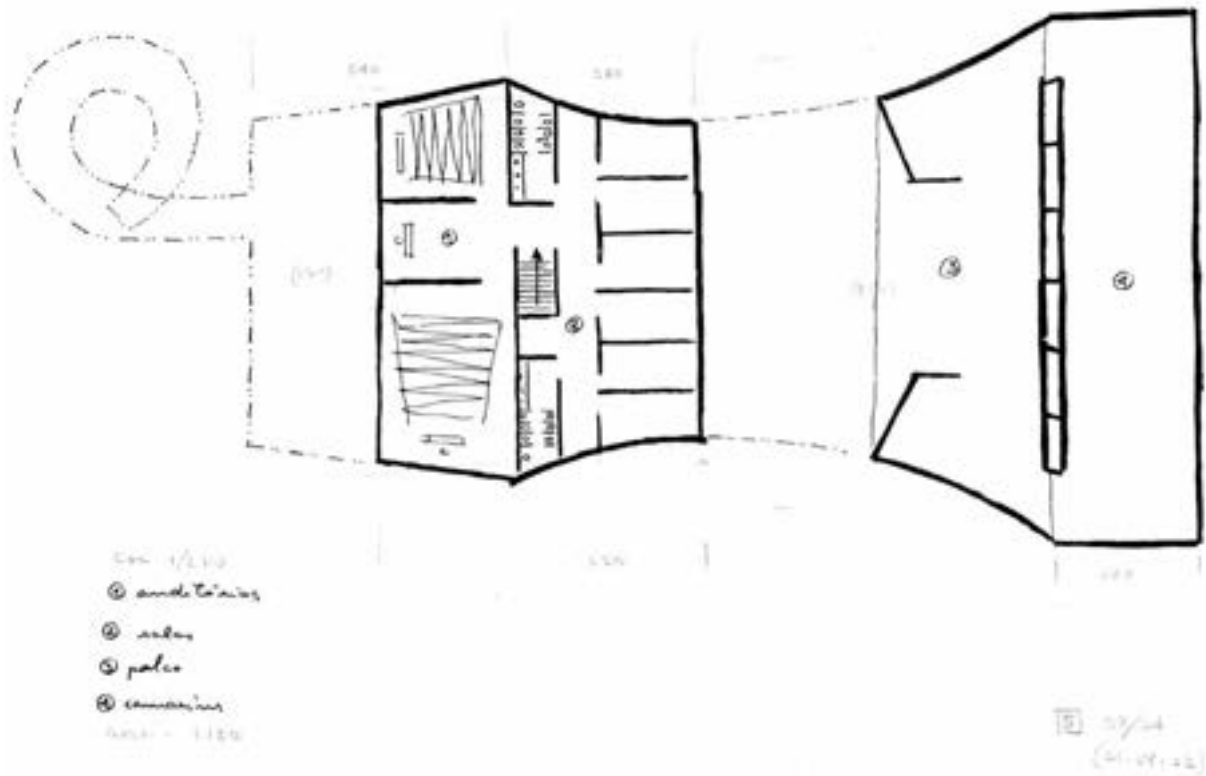
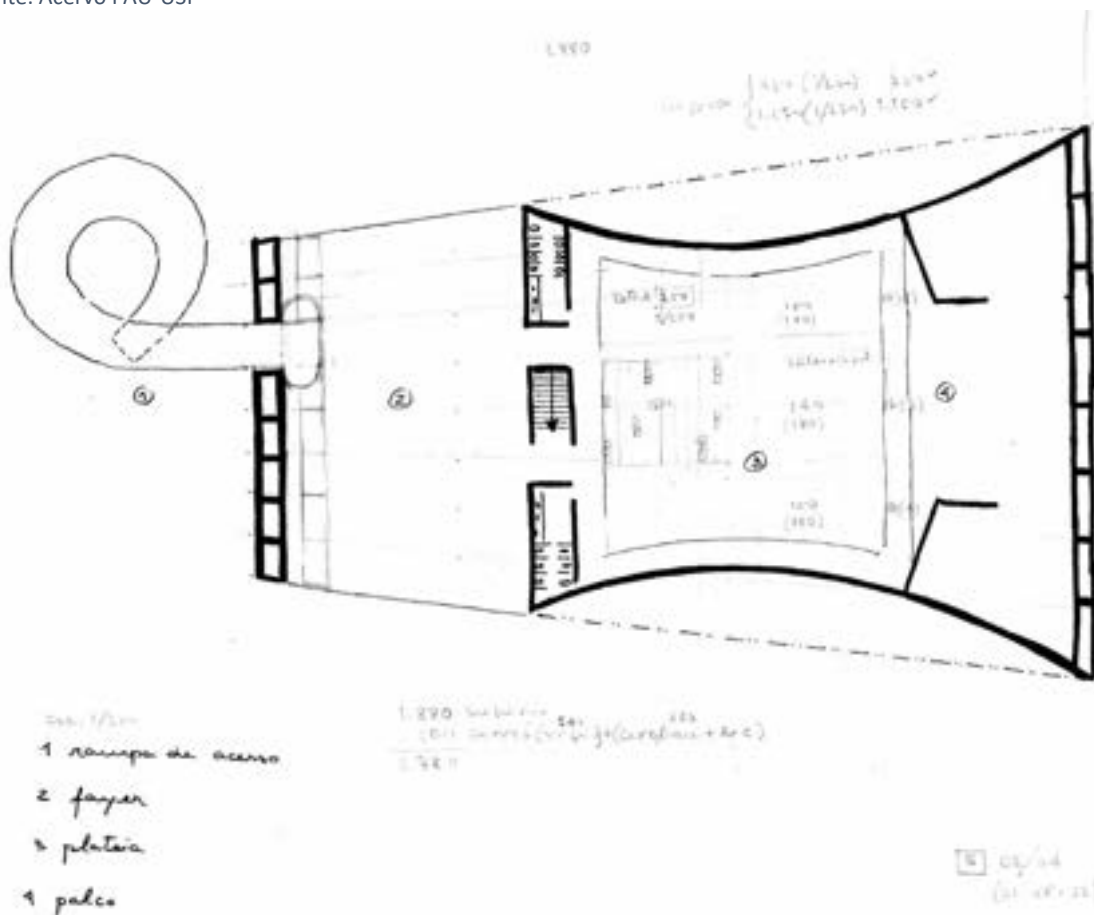
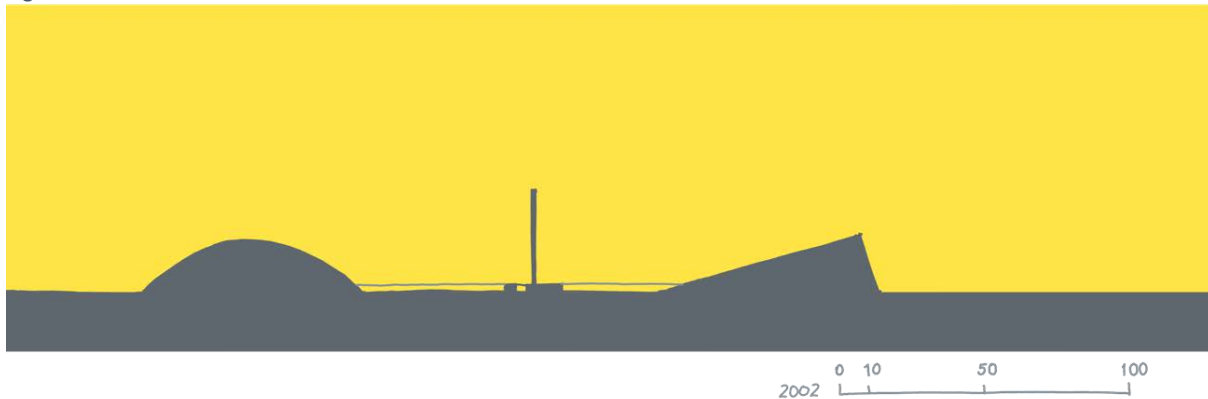


Figura 5-223 – Planta nível superior e plateia, as notas de Hélio Pasta indicam a capacidade de 700 ou 1.100 pessoas. – Fonte: Acervo FAU-USP



5.7.2. Versão 02

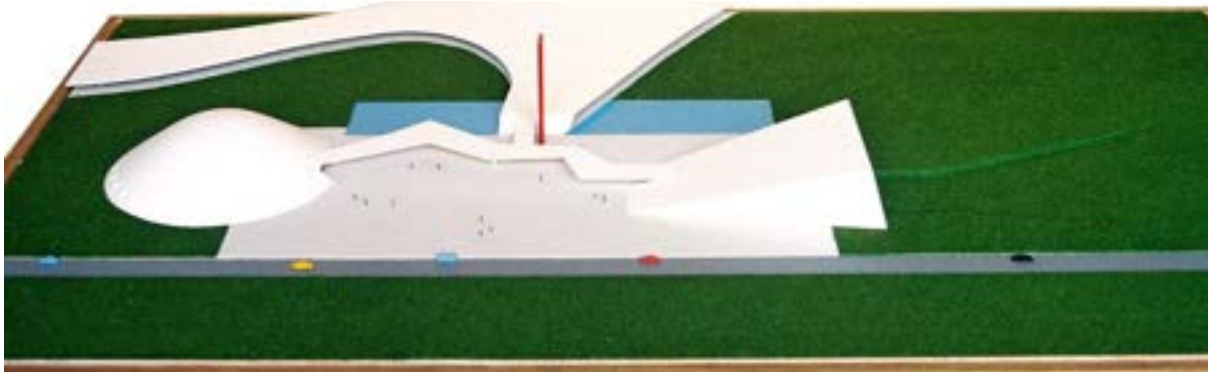
Figura 5-224 – Silhueta da calota e do auditório – desenho nosso



A partir desta versão, de setembro de 2002, é abandonada a ideia do foyer elevado com acesso externo ao prédio. Com isso a forma é simplificada e a cobertura volta a tocar o piso, porém, agora, a parte mais baixa está voltada para a calota. Sendo assim, o ponto mais alto da cobertura permanece sobre o palco, garantindo o pé-direito para o urdimento.

Na projeção horizontal, mantém-se a ideia de trapézio com lado menor mais próximo da Oca e lado maior no fundo do palco que voltou a ter uma abertura para o gramado externo. A parede posterior é inclinada e forma com a cobertura um ângulo reto.

Figura 5-225 – Maquete da proposta – Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes



A relação com a cúpula passa a ser por contraposição e aproximação de uma forma suave e curvilínea com a volumetria angulada e linear, no entanto, elas se aproximam pela pureza alva, pois ambos os prédios, apesar de suas imensas dimensões são minimalistas, simples.

Nesta proposição, as portas dos dois edifícios estão alinhadas e ambos seriam conectados por uma marquise com perímetro delimitado por segmentos de retas angulados entre si, condição que dinamiza o percurso. Da nova cobertura sairia um apêndice responsável pela comunicação com a velha marquise que seria parcialmente demolida para promover a construção da necessária e sempre reivindicada pelo autor, praça de acesso. O largo de acesso receberia um espelho d'água e um marco vertical.

Todos os elementos acrescentados nesta versão possuem linhas retas e ângulos entre si, de maneira a se relacionar por oposição com as curvas da marquise precedente e da Oca.

Figura 5-226 – Maquete da proposta – Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes



Figura 5-227 – Croqui do térreo – Oscar Niemeyer – Fonte: Acervo FAU-USP

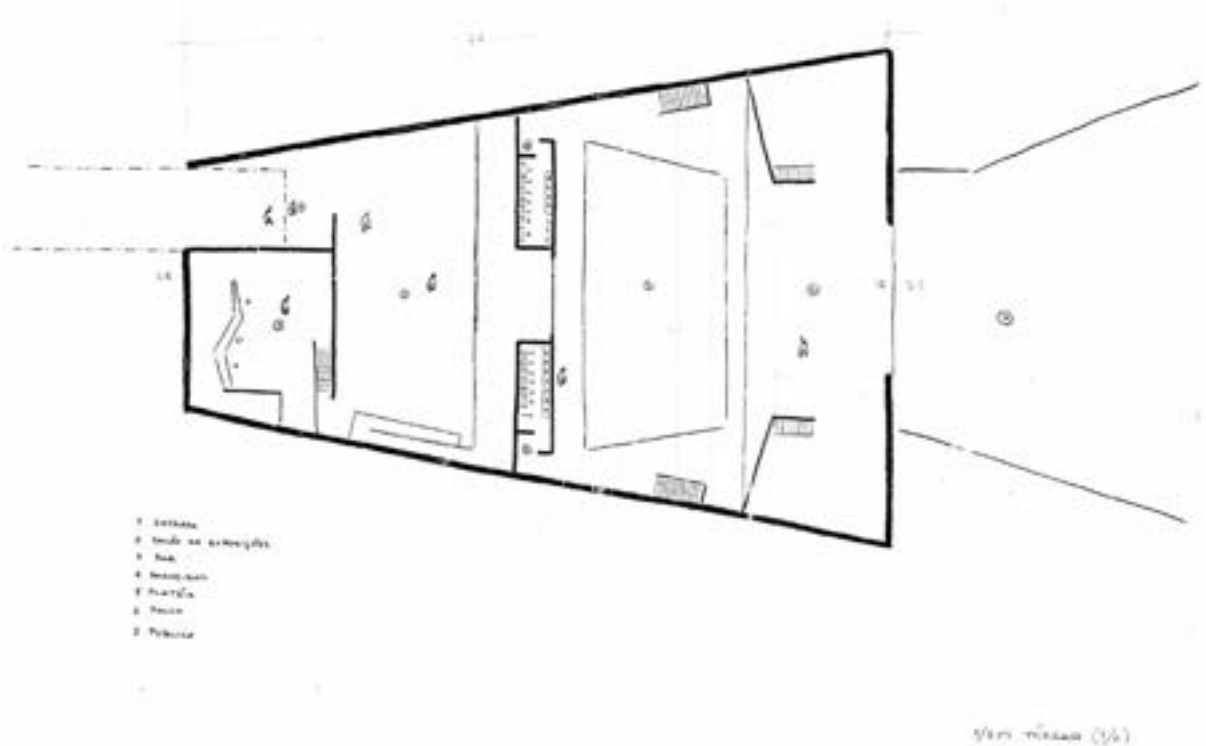


Figura 5-228 – Croqui do subsolo – Oscar Niemeyer – Fonte: Acervo FAU-USP

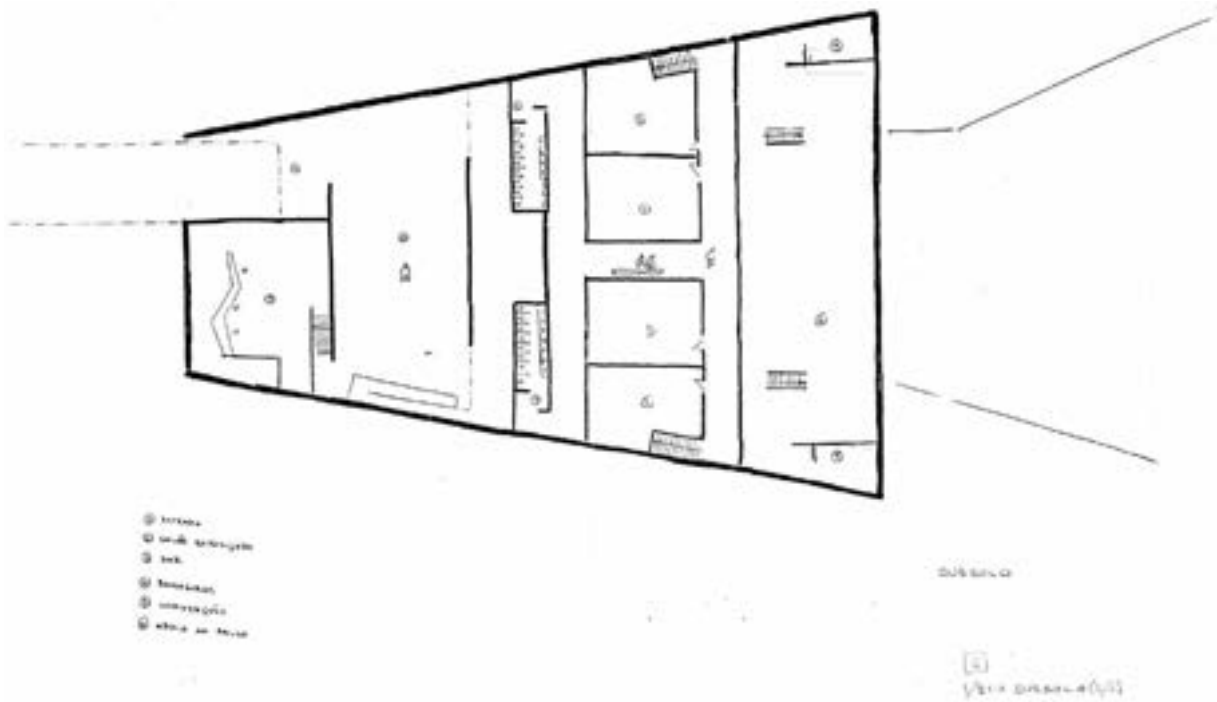
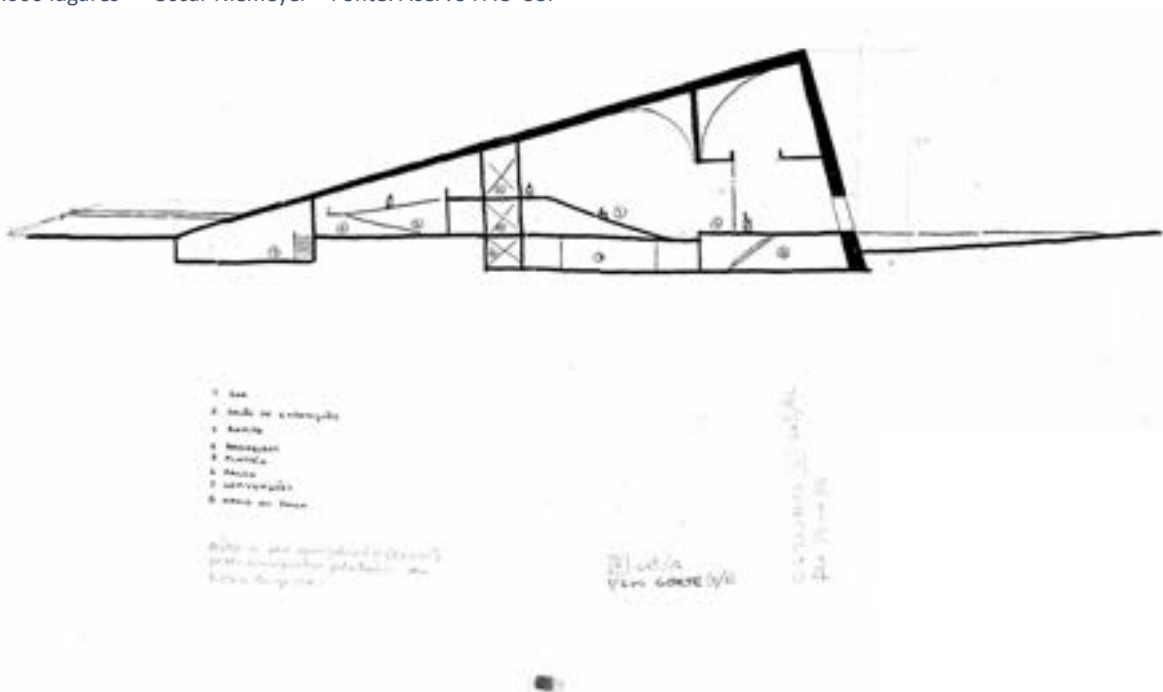


Figura 5-229 – Croqui do corte longitudinal, a nota escrita por Hélio Pasta diz: “área a ser ampliada para comportar platéia de 1.000 lugares” – Oscar Niemeyer – Fonte: Acervo FAU-USP



Neste período, a Secretaria Municipal do Meio Ambiente desenvolveu um novo Plano Diretor para o parque. As diretrizes, basearam-se no documento elaborado por Oscar Niemeyer em 1996 e ampliaram as intervenções, o objetivo era melhorar o parque para a comemoração de seu cinquentenário em 2004. O trabalho foi pensado em três etapas de implantação:

Etapa 1

1. Demolição dos sanitários sob a marquise;
2. Tratamento da área esportiva (quadras, ciclovia e pista de cooper);
3. Remoção de calçadas e parte das ruas em asfalto;
4. Construção dos caminhos para pedestres;
5. Padronização de mobiliário;
6. Implantação de novo sistema de sinalização;
7. Construção de 4 unidades de apoio ao usuário (lanchonetes, sanitários, fraldários);
8. Adequação da Serraria para eventos;
9. Esplanada de entrada, auditório e área de espetáculos;
10. Instalação de bicicletário em substituição ao adestramento de cães, com área de apoio;
11. Substituição da fiação aérea por galeria técnica subterrânea;
12. Manejo permanente dos recursos naturais.

Etapa 2

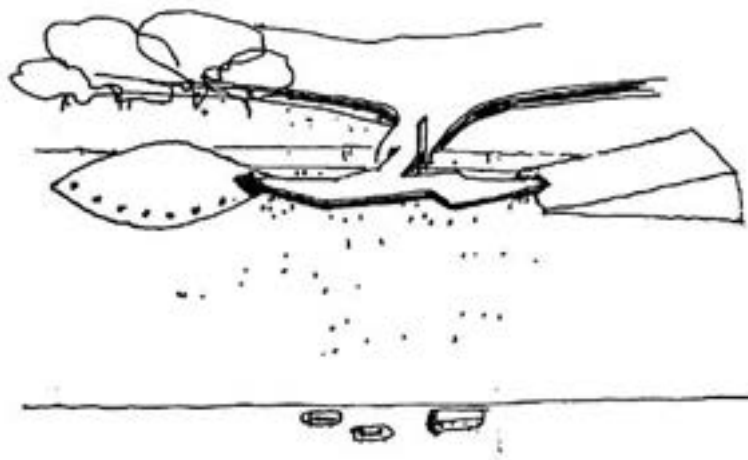
1. Transferência para as edificações da Av. IV Centenário, hoje ocupadas por escritórios administrativos, da Escola de Jardinagem, Biblioteca de Paisagismo e Meio Ambiente, Casa de Leitura e Herbário;
2. Demolição das diversas edificações que hoje abrigam as atividades a serem transferidas para a Av. IV Centenário e implantação de paisagismo;
3. Demolição do restaurante sob a marquise;
4. Desocupação das atividades administrativas do Pavilhão Armando Arruda Pereira;

Etapa 3

1. Transferência do Museu de Arte Moderna para o Pavilhão Armando Arruda Pereira;
2. Construção de estacionamento sob o Obelisco;
3. Remoção dos diversos bolsões de estacionamento;
(Secretaria Municipal do Meio Ambiente, 2002)

O texto foi ilustrado com a representação da nova implantação, sem estacionamentos e com duas perspectivas da esplanada de acesso.

Figura 5-230 – Perspectiva da esplanada de acesso – autor desconhecido – Fonte: Acervo DEPAVE



Parque Ibirapuera

Propostas para Plano Diretor, Novo Auditório e Esplanada de Entrada

Figura 5-231 – Perspectiva da esplanada de acesso – autor desconhecido – Fonte: Acervo DEPAVE



Figura 5-232 – Implantação – autor desconhecido – Fonte: Acervo DEPAVE



O documento da Secretaria de Verde e Meio Ambiente contém a seguinte justificativa elaborada por Oscar Niemeyer:

Explicação Necessária

No projeto que elaboramos para o Ibirapuera, a entrada principal era marcada por uma cúpula e um auditório. A cúpula levou 40 anos para ser utilizada, e o auditório até hoje não foi construído.

Durante anos tentamos vê-lo iniciado, mas apesar da importância que o Parque Ibirapuera tem para a cidade de São Paulo, o auditório que projetamos nunca foi realizado.

Surgiram algumas idéias inclusive um teatro foi pensado para substituí-lo, solução muito mais onerosa, sem as vantagens que, no caso, um auditório ofereceria, criando um novo espaço para divulgação e debates das grandes exposições realizadas no Ibirapuera, assegurando à juventude e aos que pelas artes se interessam a atração desejada.

É evidente que um dos objetivos principais do auditório seria a organização de congressos, razão por que previmos o conjunto de salas indispensável, diretamente ligadas à platéia, como se impunha. Utilização que poderia se estender a espetáculos de dança e música, programados interna e externamente, previstos que estão a abertura do palco para o exterior e os camarins e outros serviços imprescindíveis.

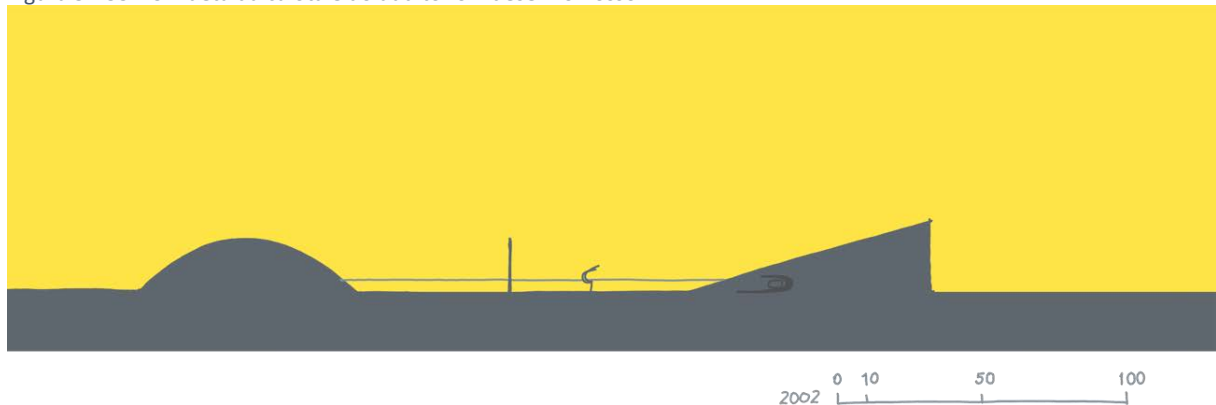
Não seria um teatro clássico, destinado a óperas, etc, mas um grande auditório capaz de difundir as artes visuais, a música e a dança.

É claro que, aceita a idéia de espetáculos ao ar livre, alguns elementos de proteção acústica teriam de ser previstos ao longo do passeio.

E na arquitetura nos detivemos com o maior interesse, preocupados em manter na entrada do Ibirapuera a simplicidade da cúpula já construída, o que explica a forma geométrica do auditório, um grande triângulo branco e puro, como a unidade arquitetural do conjunto exigia. (Secretaria Municipal do Meio Ambiente, 2002)

5.7.3. Versão 03

Figura 5-233 – Silhueta da calota e do auditório – desenho nosso.



A forma definitiva é atingida, seção triangular com ângulo reto na base. A obriedade fica pelo ponto mais alto sobre o palco. Este pode se abrir para o gramado do fundo. Contudo, a despeito da planta trapezoidal adotada, ela é invertida em relação à tradicionalmente adotada, aquela que concentra a base maior no lado do foyer. Deste modo, Oscar Niemeyer almeja disfarçar o programa, reduzindo as possibilidades de identificá-lo através da interpretação do volume do prédio, evitando assim, uma arquitetura estritamente regrada pelo aforismo funcionalista “a forma segue a função”.

A proposição do arquiteto se relaciona com a Oca mais por afinidades do que por incompatibilidades, apesar de possuir linhas retas e vértices. A calota se aproxima de uma síntese do prédio minimalista, não fosse a porta de acesso que rompe a perfeição da planta circular ao mover o perímetro para dentro e de linha reta, além de quebrar o ritmo das escotilhas radiais. As quais também poderiam ser consideradas como ruído na busca de uma forma perfeita. Todavia, o edifício ainda se destaca por uma pureza formal arraigada no piso. Do mesmo modo, o auditório se prende ao solo em todo seu perímetro e, assim como a cúpula, tem uma face inclinada que nasce na base e se desenvolve para cima, condição que os aproxima do relevo artificial, já comentado.

Conceitualmente, ainda se assemelham pela simplicidade formal e estrutural, não há feições rebuscadas, portanto, o sistema de suporte pode ser claro e singelo. Os prédios também não são dotados de adornos desnecessários, mesmo que o auditório tenha uma marquise de entrada em forma de onda tubular. No croqui inicial do projeto o prédio não era dotado de marquise na porta de acesso, a proteção apareceu no desenvolvimento da ideia.

Esse tipo de volume do auditório não é inédito na obra do arquiteto, já foi utilizado, por exemplo, no projeto para o Ministério das Relações Exteriores da Argélia em Argel, no ano de 1974. Todavia, a documentação a respeito deste projeto é ínfima, o que impede a comprovação de que a forma é um auditório e, principalmente, em caso afirmativo, o posicionamento do palco dentro do volume. No entanto, os indícios levam a crer que é uma versão primitiva do auditório do parque Ibirapuera.

Figura 5-234 – Ministério das Relações Exteriores da Argélia, Argel – Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.

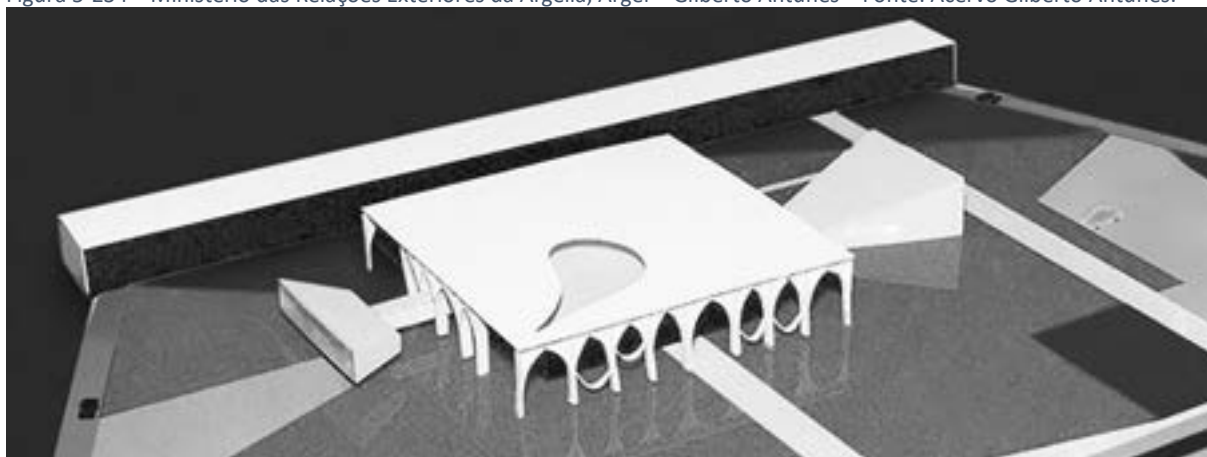
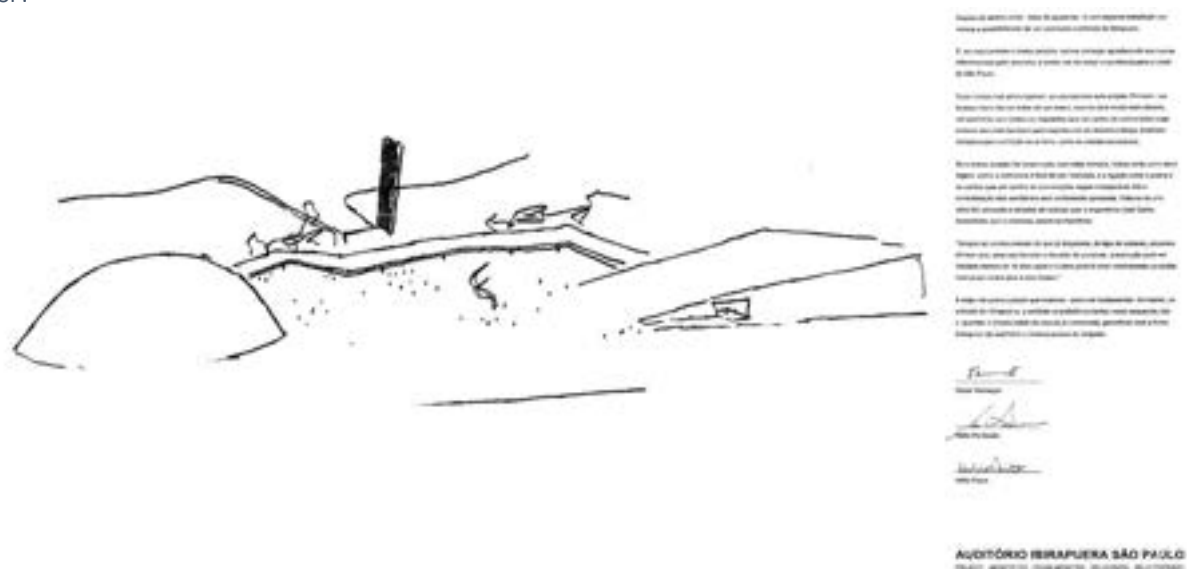


Figura 5-235 – Prancha de apresentação do projeto – Oscar Niemeyer, Hélio Penteadó e Hélio Pasta – Fonte: Acervo FAU-USP.



Depois de tantos anos - mais de quarenta - é com especial satisfação que vemos a possibilidade de ver concluída a entrada do Ibirapuera.

E, ao explicarmos o nosso projeto, vamos começar agradecendo aos que se interessaram pelo assunto, a nosso ver da maior importância para a cidade de São Paulo.

Duas coisas nos preocuparam, ao estudarmos este projeto. Primeiro que ficasse claro não se tratar de um teatro, mas de obra muito mais simples, um auditório com todos os requisitos que um centro de convenções exige, embora servindo também para espetáculos de música e dança, projetado inclusive para exibição ao ar livre, como as plantas esclarecem.

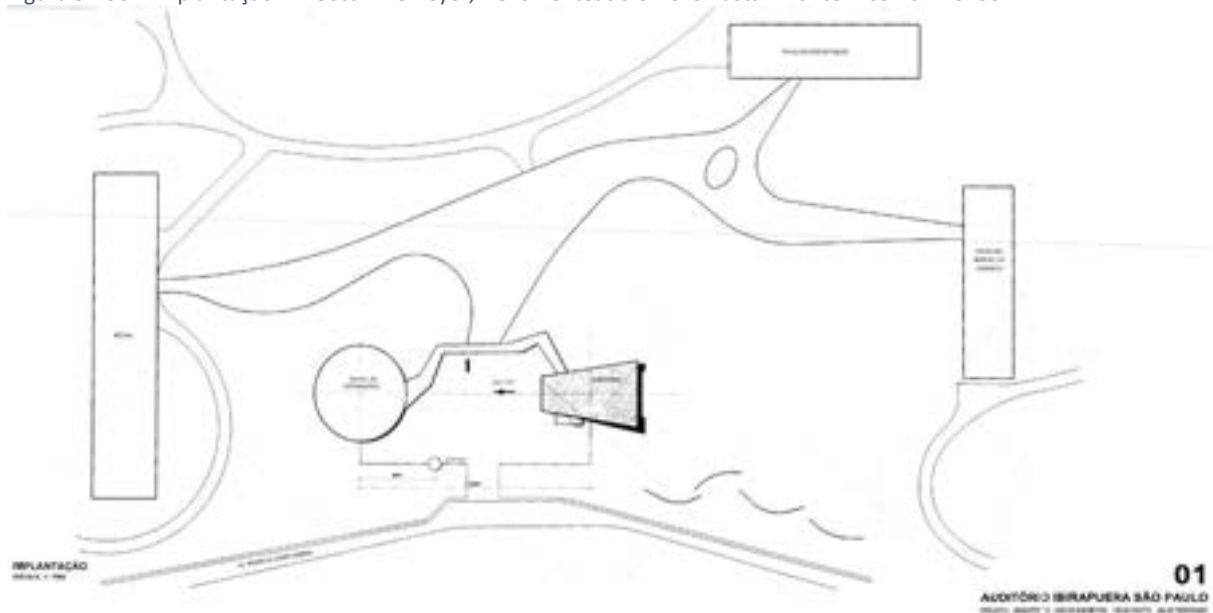
Se o nosso projeto for examinado com mais minúcia, todos verão como ele é lógico, como a estrutura é fácil de ser realizada, e a ligação entre a platéia e os salões que um centro de convenções requer é impecável. Até a centralização dos sanitários será

certamente apreciada. Trata-se de uma obra tão pensada e simples de realizar que o engenheiro José Carlos Sussekind, que a analisou, assim se manifesta:

"Graças ao conhecimento de que já dispomos, do tipo de subsolo, podemos afirmar que, uma vez tomada a decisão de construir, a execução pode ser iniciada menos de 15 dias após e a obra poderá estar inteiramente concluída num prazo entre seis e oito meses.

A segunda preocupação que tivemos - para nós fundamental - foi manter, na entrada do Ibirapuera, a unidade arquitetônica tantas vezes esquecida, isto é, guardar a simplicidade da cúpula já construída, garantindo com a forma triangular do auditório a branca pureza do conjunto. (NIEMEYER, 2002)

Figura 5-236 – Implantação – Oscar Niemeyer, Hélio Penteadó e Hélio Pasta – Fonte: Acervo FAU-USP.



O auditório foi pensado com seu eixo longitudinal alinhado à porta da Oca, ambos sobre uma esplanada resultante da demolição de um trecho da marquise original. Os prédios se conectam por uma nova cobertura, desenhada com segmentos de retas angulados entre si. Esta cobertura delimita a praça no lado da grande marquise, as laterais são determinadas pelo centro de ambos os prédios, na parte anterior existe um cilindro que abriga a bilheteria. A praça seca é adornada por duas esculturas.

Notam-se muros em formato de arco paralelos à avenida Pedro Álvares Cabral, foram pensados como barreiras acústicas para que o som dos veículos não interferisse no deleite do público que no gramado assiste às apresentações.

As entradas laterais possibilitam o posicionamento do bar no nível inferior e com o pé-direito crescente, conforme os outros espaços destinados ao público, na sequência tem-se o foyer em nível próximo ao externo. O lugar de espera é dotado de rampa circular ascendente que direciona os espectadores à plateia, em formato trapezoidal, oposto ao contorno externo. Em sequência, o palco é ladeado por coxias e delimitado ao fundo por uma grande porta.

No subsolo estão outras salas de suporte às atividades do edifício. Segundo os cálculos de Hélio Pasta escritos na folha, a capacidade da sala é de 1.000 poltronas.

Figura 5-237 – Plantas – Oscar Niemeyer, Hélio Penteadó e Hélio Pasta – Fonte: Acervo FAU-USP.

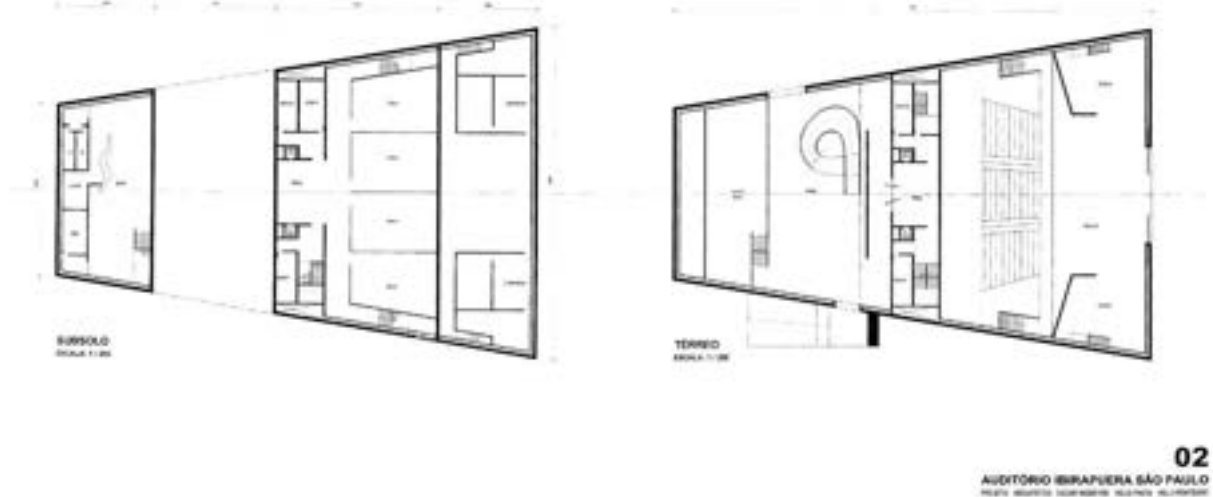


Figura 5-238 – Planta, corte e fachada – Oscar Niemeyer, Hélio Penteadó e Hélio Pasta – Fonte: Acervo FAU-USP.

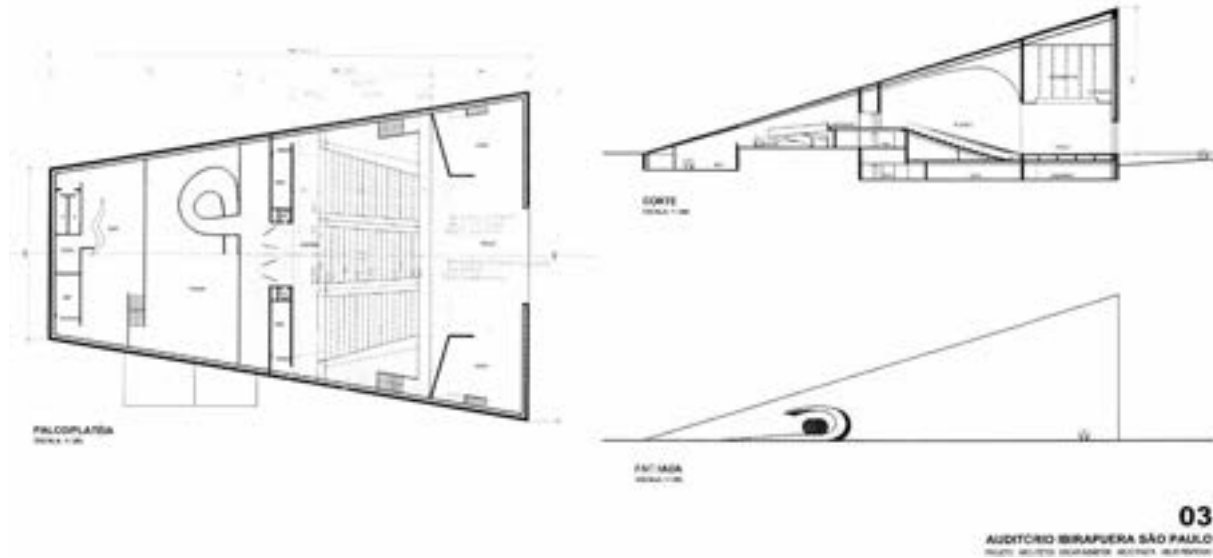


Figura 5-239 – Corte – Oscar Niemeyer, Hélio Penteadó e Hélio Pasta – Fonte: Acervo FAU-USP.

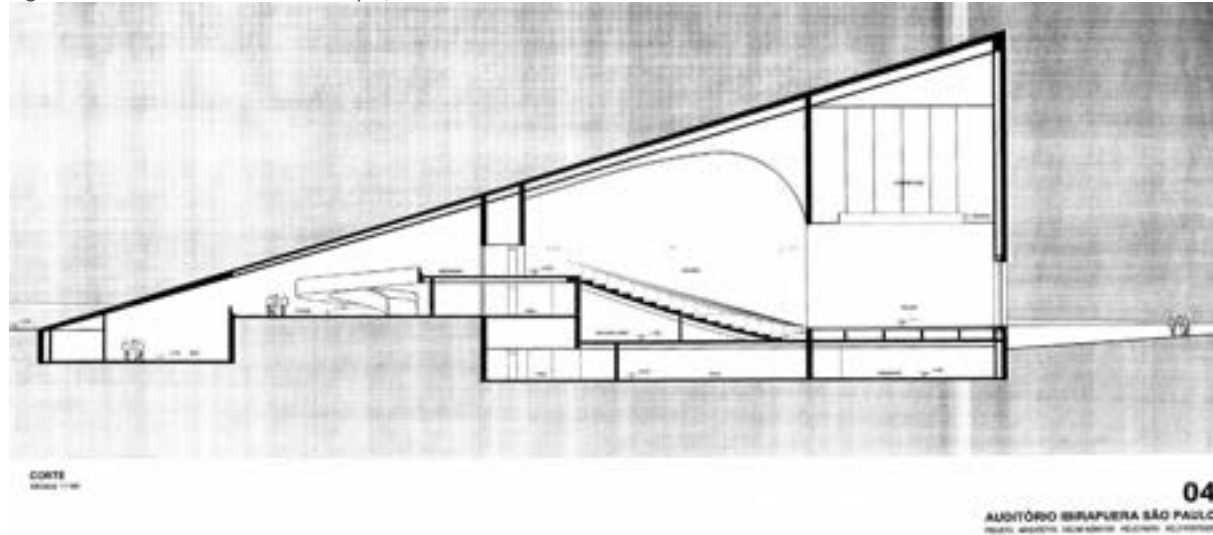
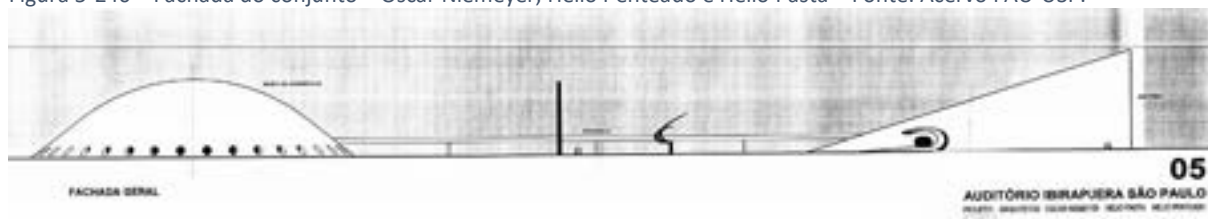


Figura 5-240 – Fachada do conjunto – Oscar Niemeyer, Hélio Penteadó e Hélio Pasta – Fonte: Acervo FAU-USP.



5.7.4. Versão 04

Em constante mutação, o acesso principal foi deslocado para o centro da fachada inclinada, a entrada lateral moveu-se mais para o centro do edifício, o que enfatizou o minimalismo da proposta. Nas laterais, pareceram acessos de serviços e saídas de emergência, nos fundos, o prédio ganhou um palco externo.

Internamente, a rampa tornou-se protagonista do foyer, dando volta sobre si e se alongando por todo o espaço, sendo que parte estaria apoiada em empena curva criada para esconder o pilar. O bar permaneceu onde estava na versão anterior, no subsolo.

A plateia perdeu o perímetro trapezoidal, os vértices da base maior foram substituídos por arcos e o palco, através da redução das coxias, ampliou-se lateralmente.

O contorno da praça externa permaneceu inalterado, a única mudança coube ao posicionamento de uma das esculturas.

O memorial justificativo apresentado com esta versão é o mesmo escrito para proposta anterior. Todavia, esta chegou à fase de projeto legal, o que quer dizer, desenhos para aprovação na prefeitura local.

Figura 5-241 – Implantação – Oscar Niemeyer, Hélio Penteadó e Hélio Pasta – Fonte: Acervo Fundação Oscar Niemeyer.

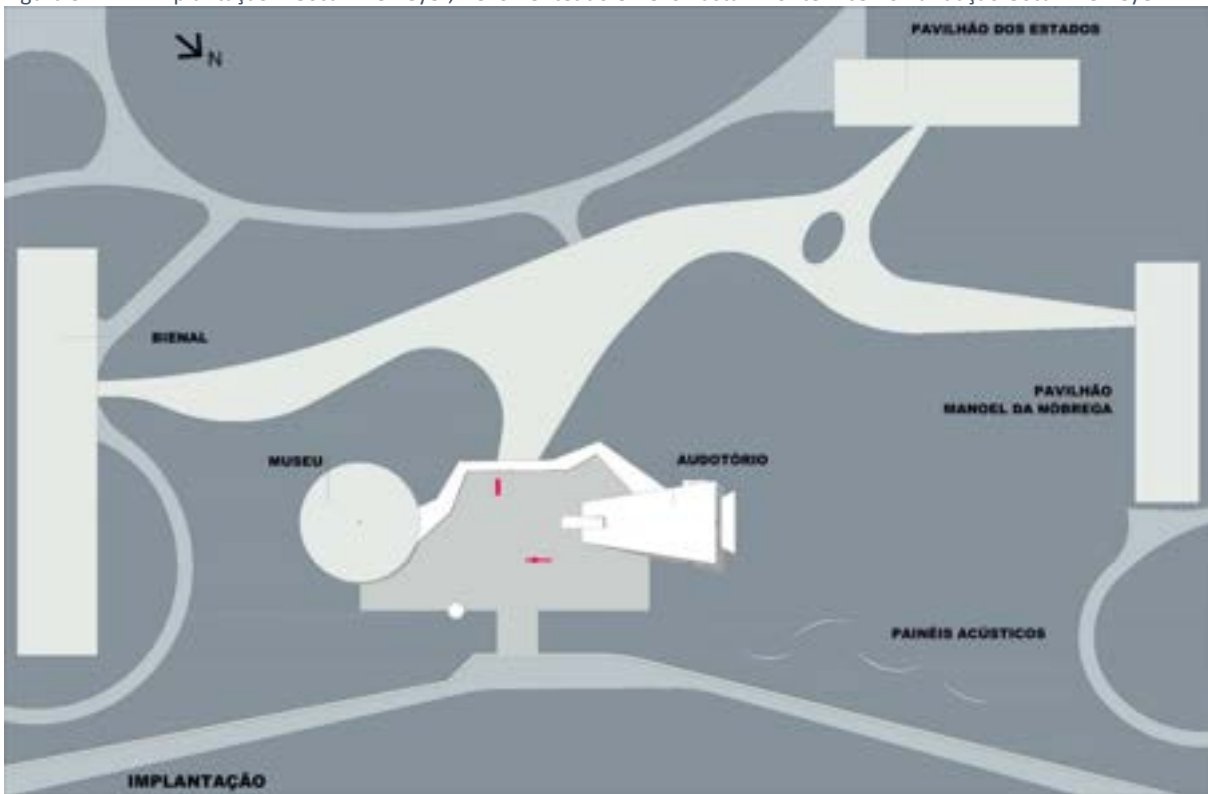


Figura 5-242 – Fachada – Oscar Niemeyer, Hélio Penteadó e Hélio Pasta – Fonte: Acervo Fundação Oscar Niemeyer.

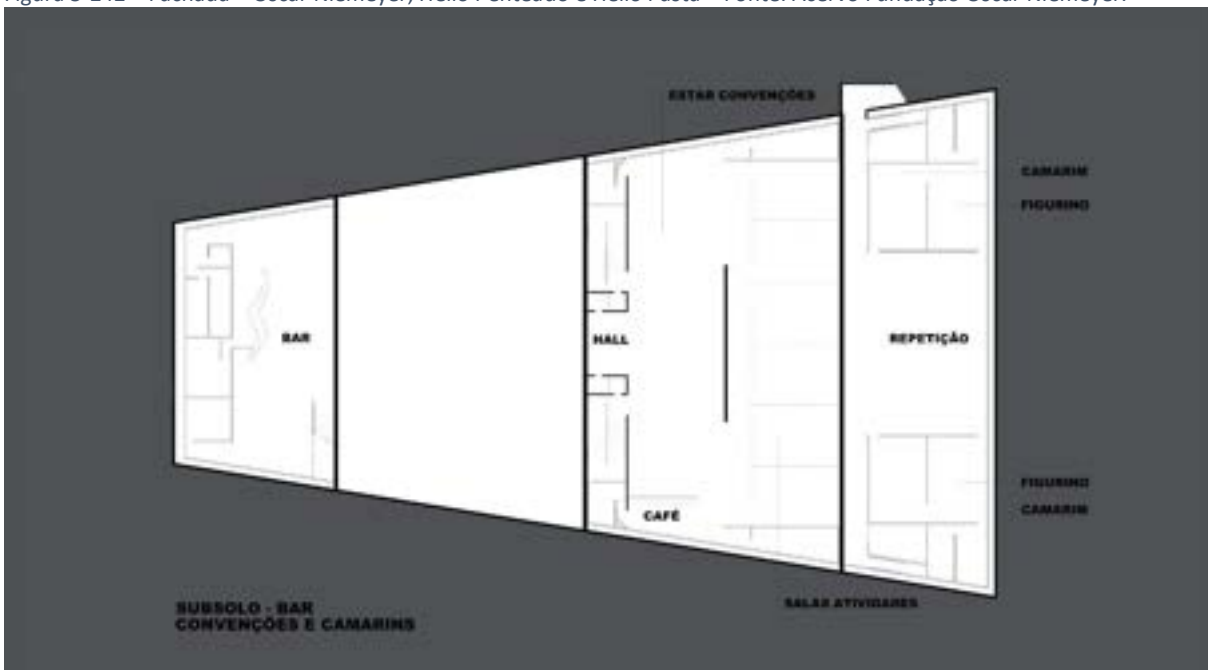


Figura 5-243 – Subsolo – Oscar Niemeyer, Hélio Penteadó e Hélio Pasta – Fonte: Acervo Fundação Oscar Niemeyer.

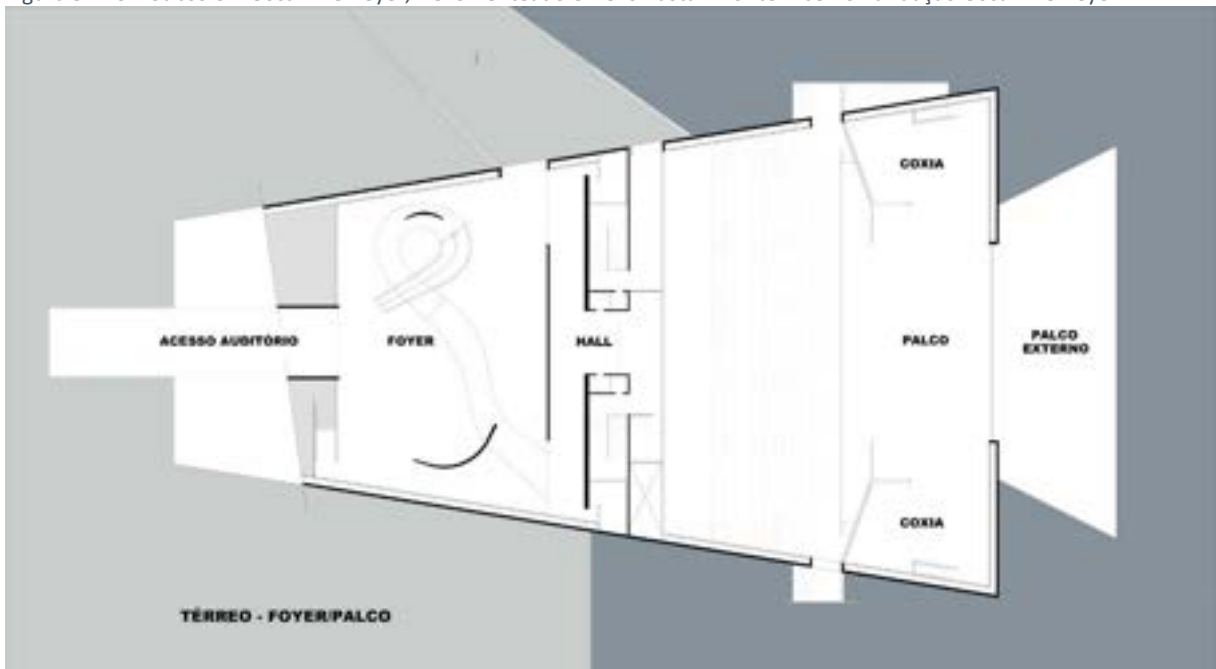


Figura 5-244 – Térreo – Oscar Niemeyer, Hélio Penteadó e Hélio Pasta – Fonte: Acervo Fundação Oscar Niemeyer.

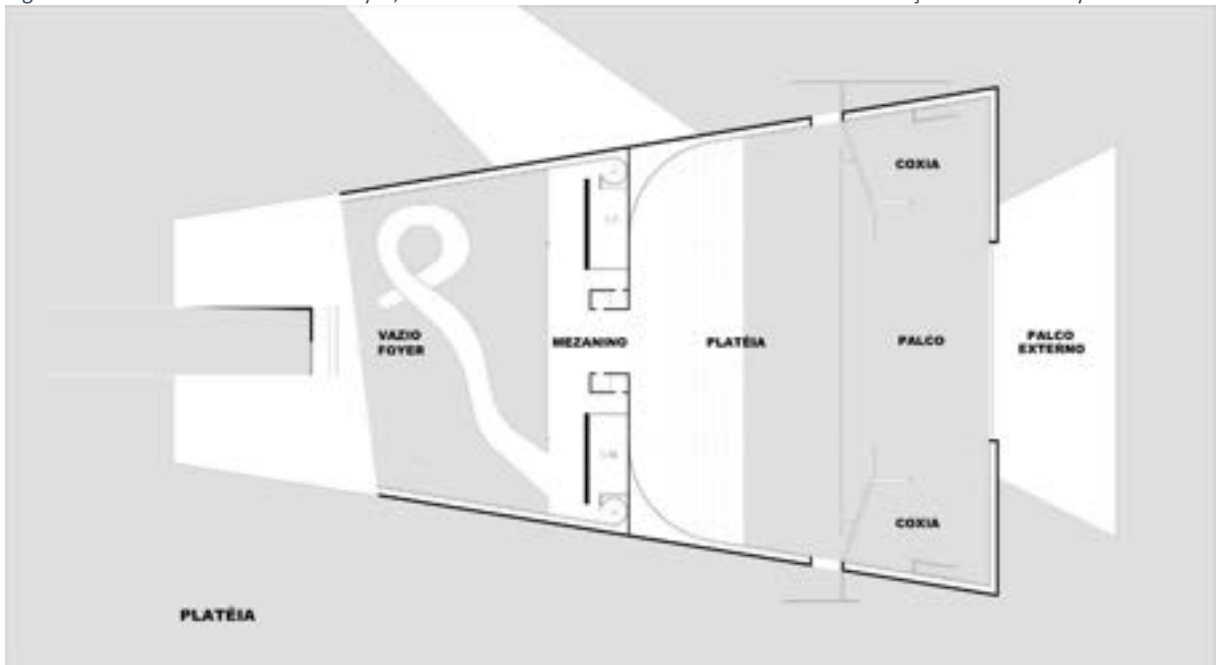


Figura 5-245 – Térreo – Oscar Niemeyer, Hélio Penteadó e Hélio Pasta – Fonte: Acervo Fundação Oscar Niemeyer.

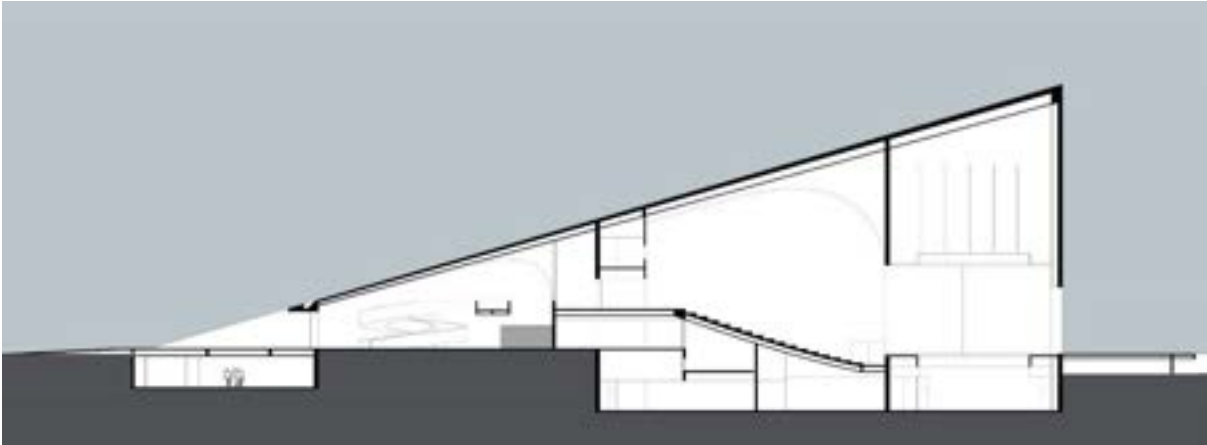


Figura 5-246 – Corte – Oscar Niemeyer, Hélio Penteadó e Hélio Pasta – Fonte: Acervo Fundação Oscar Niemeyer.

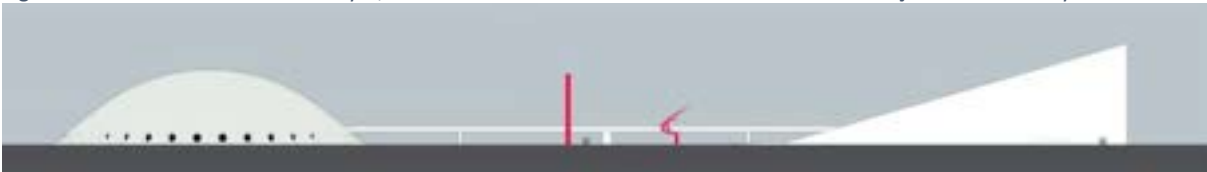


Figura 5-247 – Projeto de Aprovação – Implantação – Foto: Rafael Schimidt – Fonte: Acervo DEPAVE.

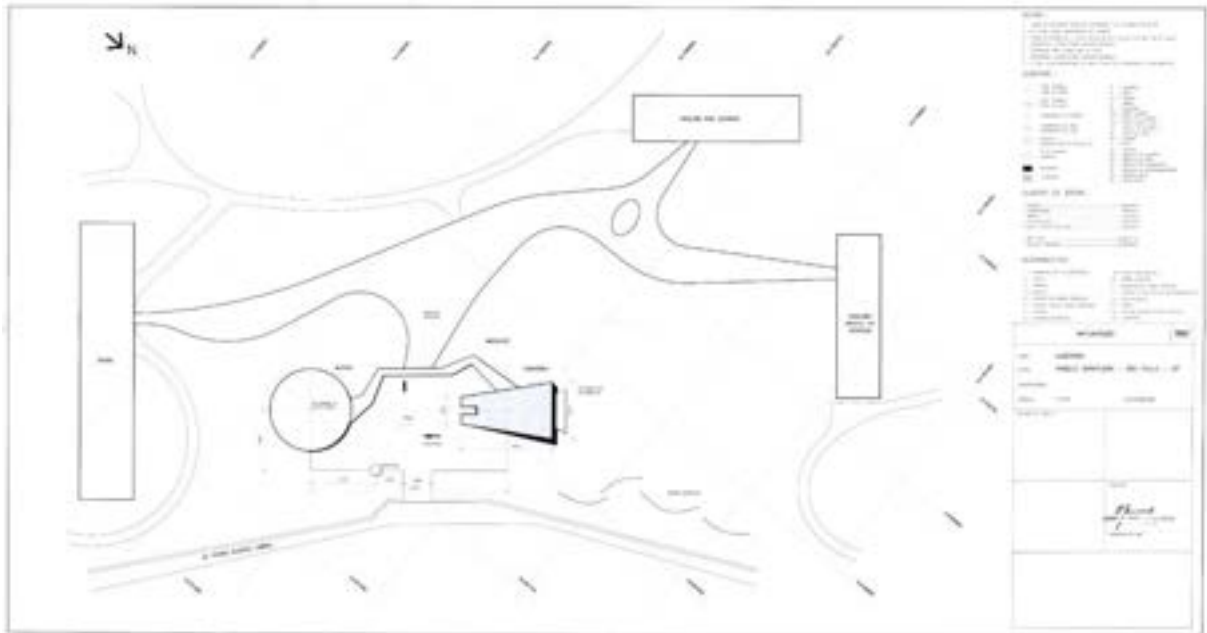


Figura 5-248 – Projeto de Aprovação – subsolo versão 01 – Foto: Rafael Schimidt – Fonte: Acervo DEPAVE.

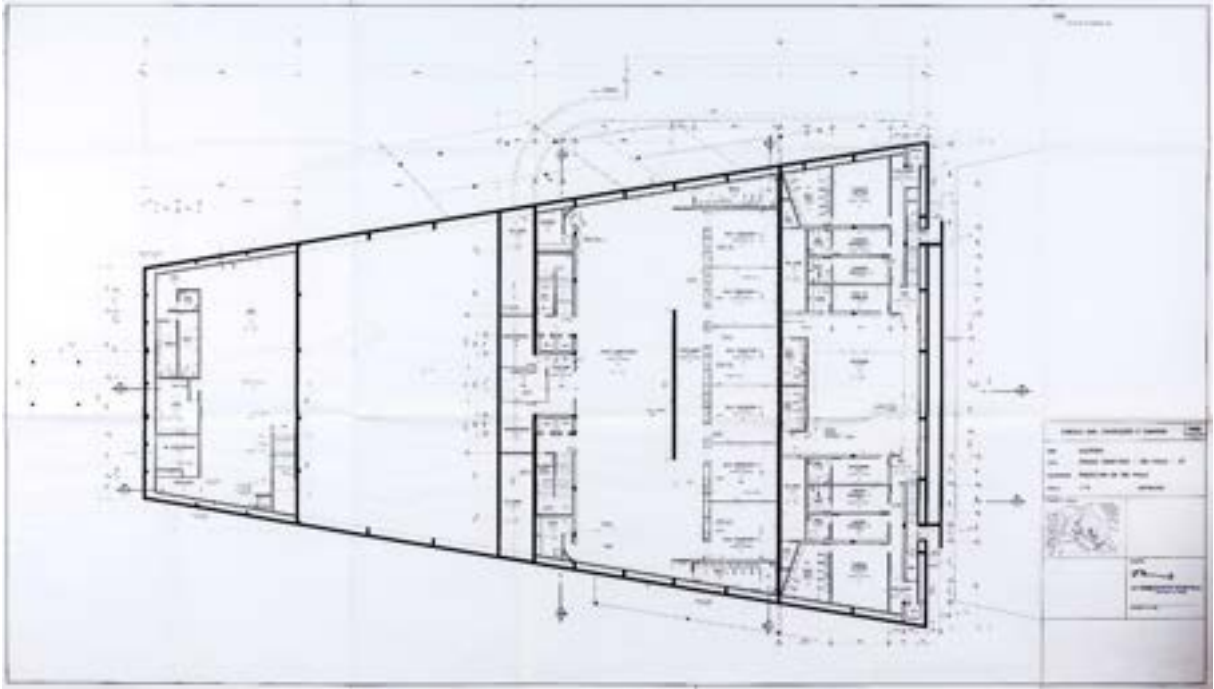


Figura 5-249 – Projeto de Aprovação – subsolo versão 02 – Foto: Rafael Schimidt – Fonte: Acervo DEPAVE.

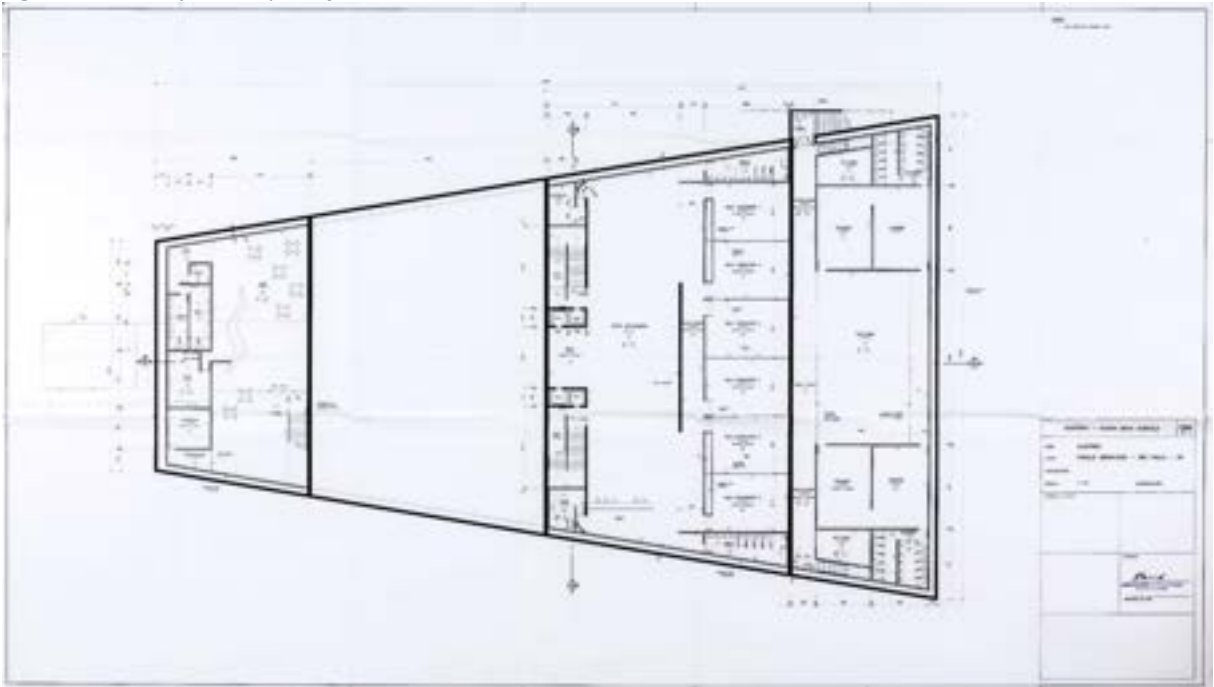


Figura 5-250 – Projeto de Aprovação – térreo – Foto: Rafael Schimidt – Fonte: Acervo DEPAVE.

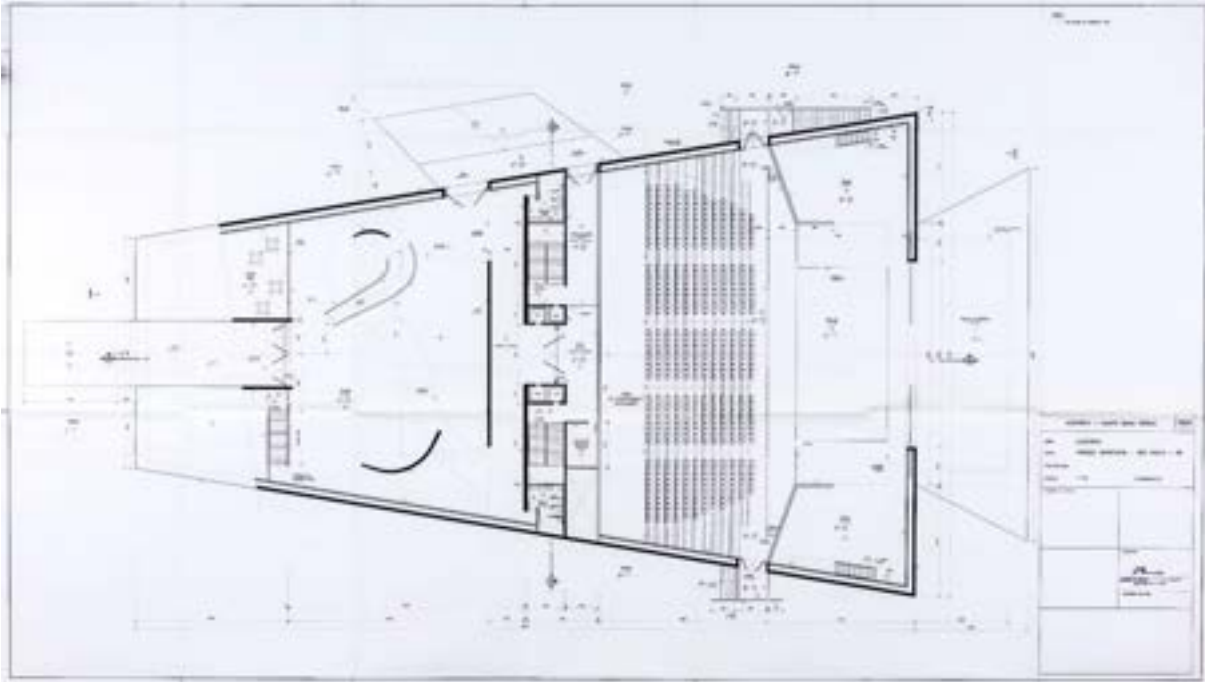


Figura 5-251 – Projeto de Aprovação – Plateia – Foto: Rafael Schimidt – Fonte: Acervo DEPAVE.

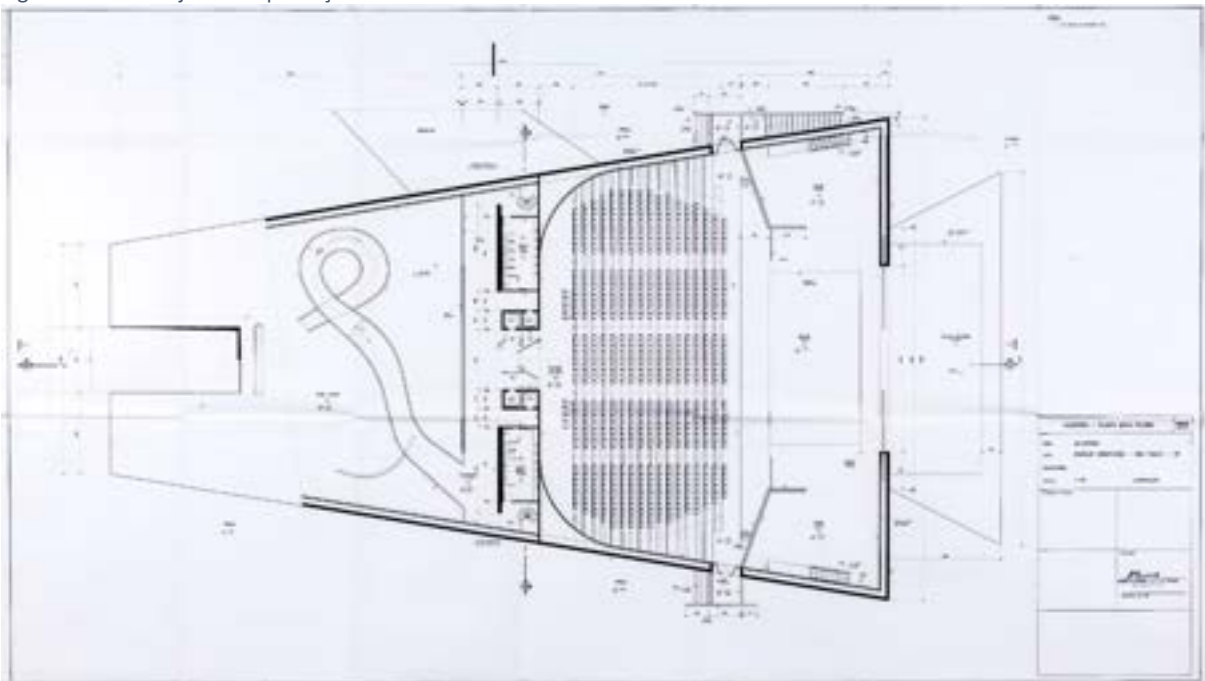


Figura 5-252 – Projeto de Aprovação – Cabines e técnica – Foto: Rafael Schimidt – Fonte: Acervo DEPAVE.

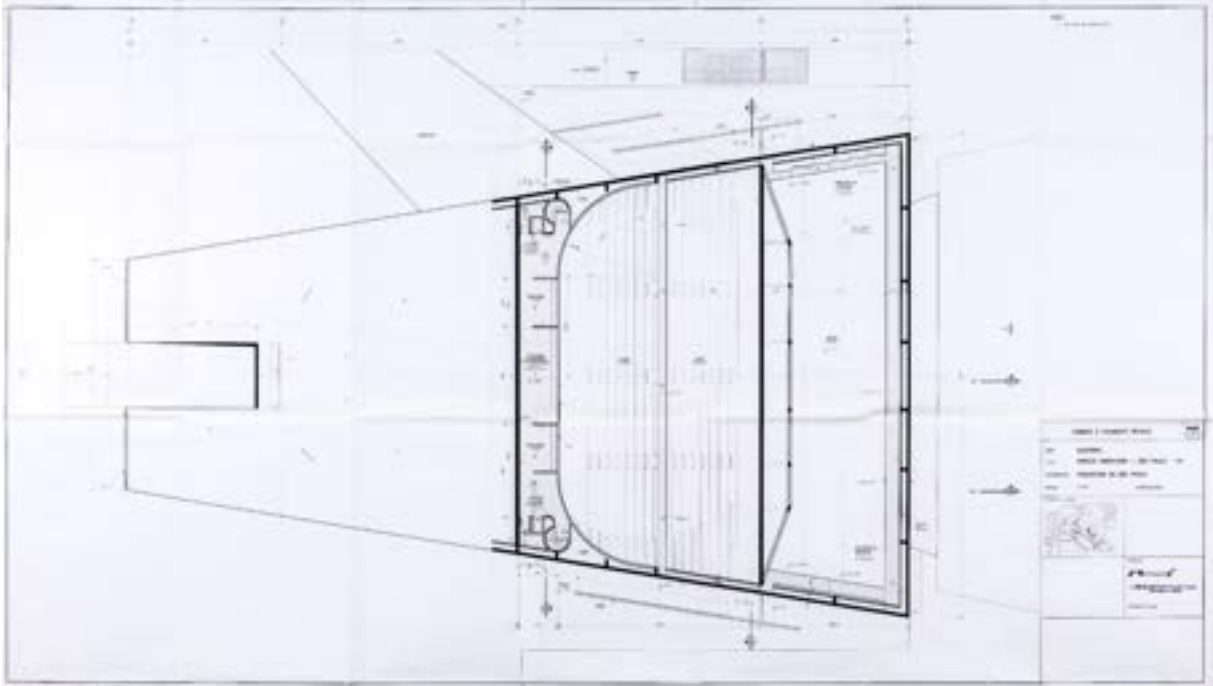


Figura 5-253 – Projeto de Aprovação – Cortes – Foto: Rafael Schimidt – Fonte: Acervo DEPAVE.

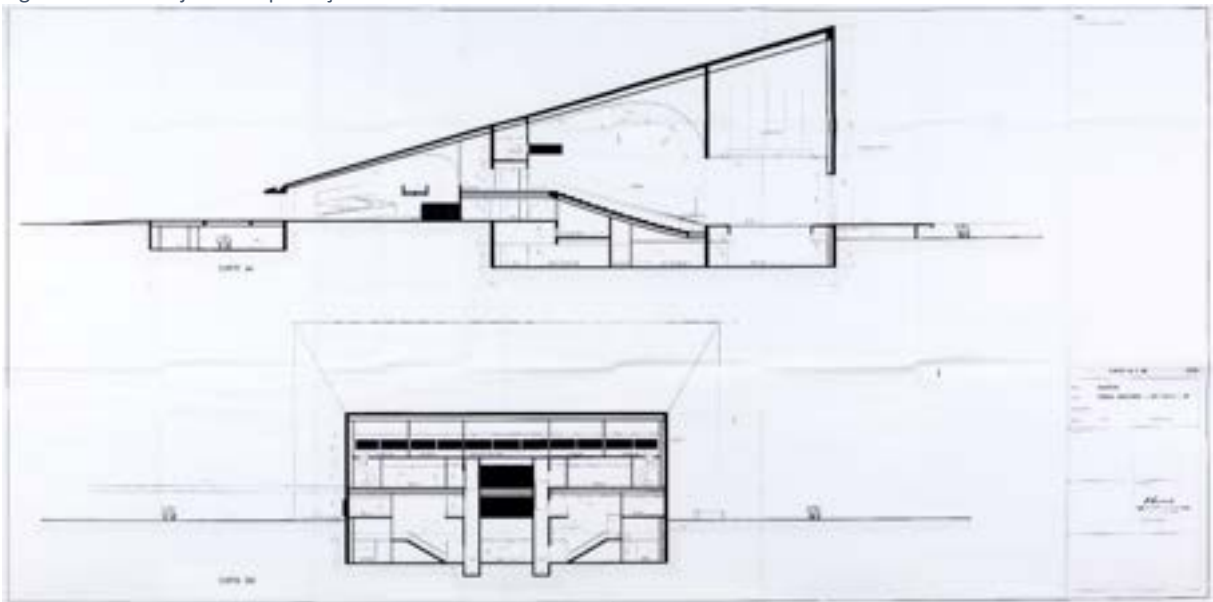


Figura 5-254 – Projeto de Aprovação – Cortes – Foto: Rafael Schimidt – Fonte: Acervo DEPAVE.

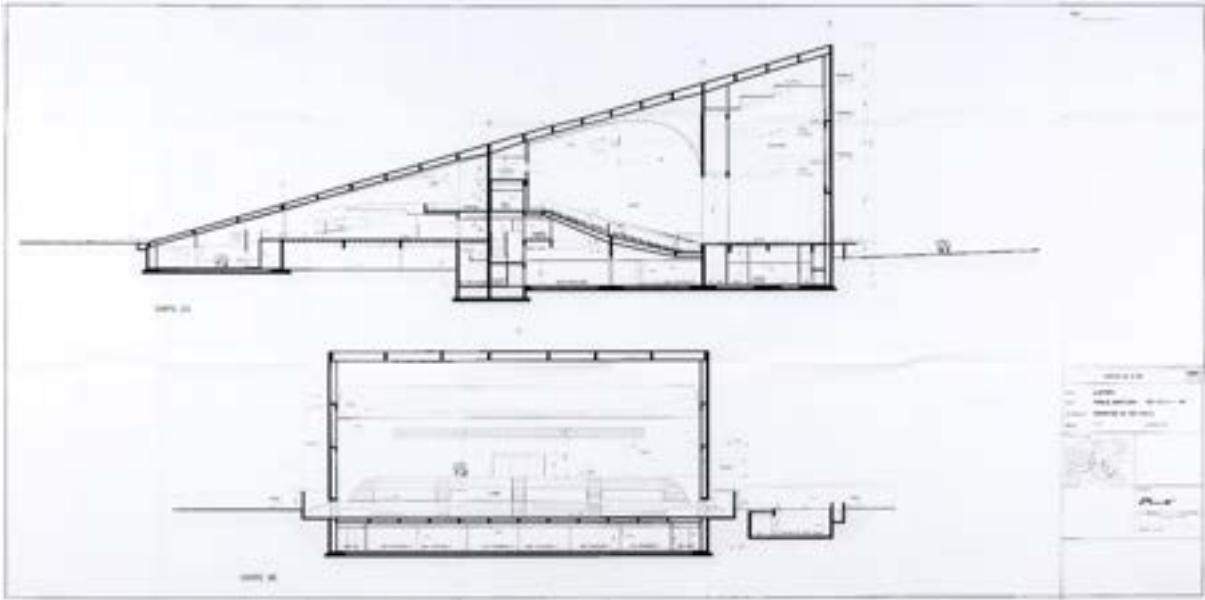


Figura 5-255 – Projeto de Aprovação – Fachadas – Foto: Rafael Schimidt – Fonte: Acervo DEPAVE.

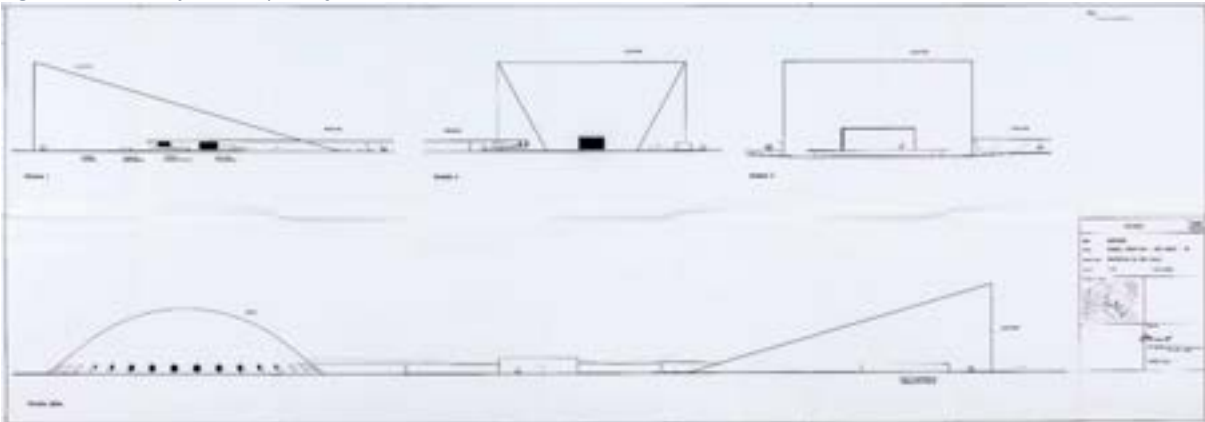


Figura 5-256 – Projeto de Aprovação – área técnica – Foto: Rafael Schimidt – Fonte: Acervo DEPAVE.

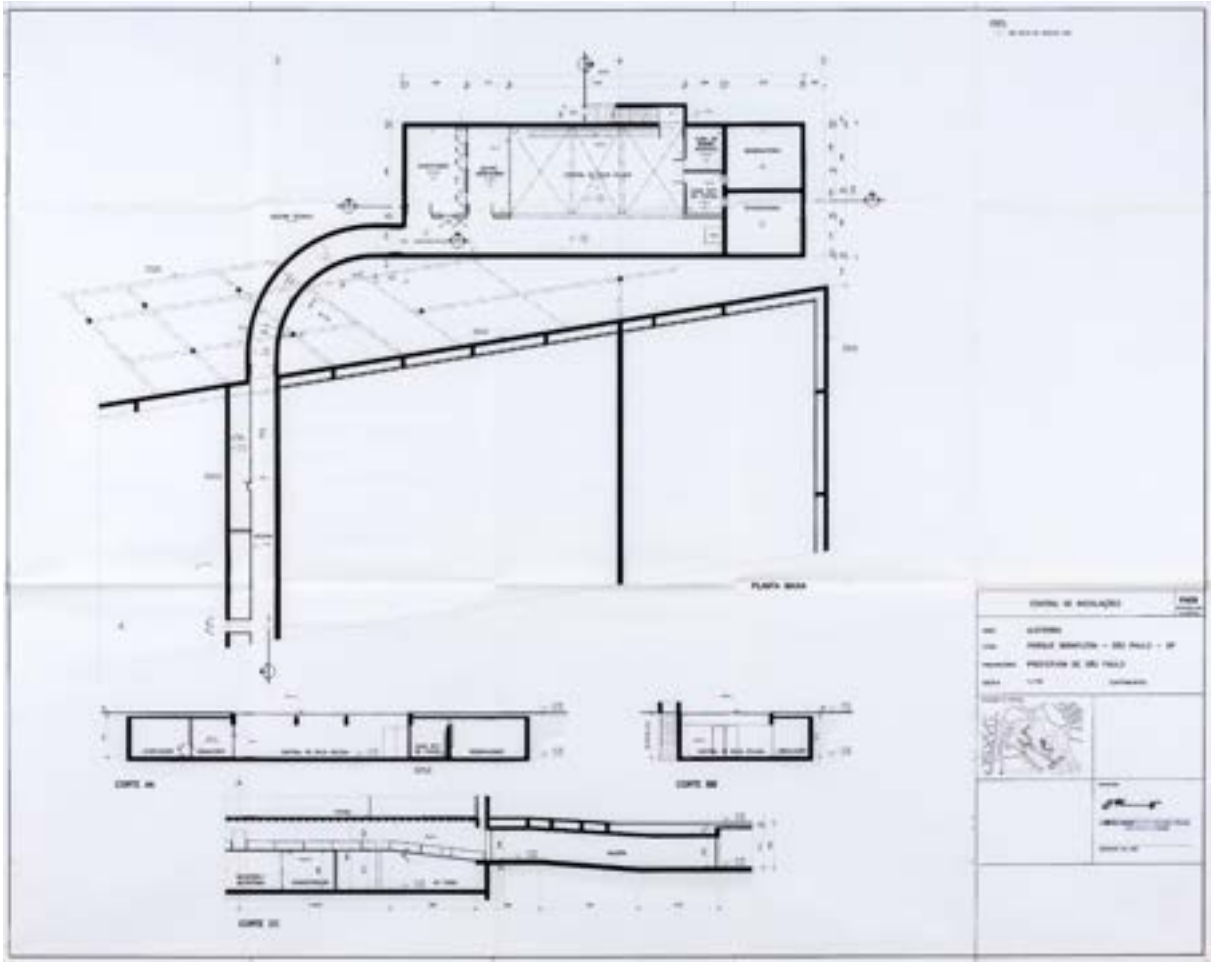
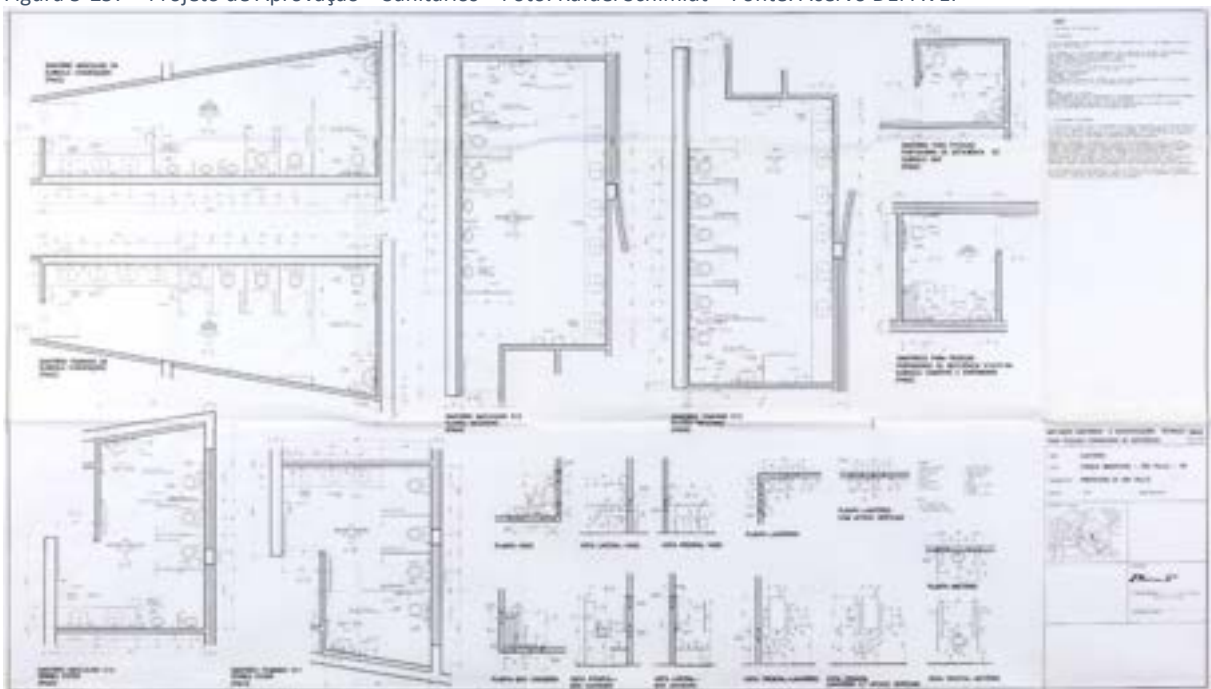


Figura 5-257 – Projeto de Aprovação – Sanitários – Foto: Rafael Schimidt – Fonte: Acervo DEPAVE.



5.7.5. Versão 05

Figura 5-258 – Silhueta da calota e do auditório – desenho nosso.



Quando converso sobre o Ibirapuera, recordo-me logo como tudo começou. Cicillo Matarazzo convidando-me para fazer o projeto e eu lhe dizendo que gostaria de chamar alguns colegas para participarem dessa obra.

E convoquei dois arquitetos locais, Lotufo e Kneese de Melo, e Hélio Uchôa, do Rio. E foi assim, em grupo e boa amizade, que ele foi projetado.

A obra seguiu. Como desejava, Cicillo a inaugurou por ocasião do 4º Centenário da fundação de São Paulo. Mas, infelizmente, por falta de tempo, a construção do auditório ficou para depois, e a cúpula não sei por que – entregue à Aeronáutica, só recuperada poucos anos atrás.

A vida correu. Os velhos e queridos companheiros foram pouco a pouco desaparecendo, e o Ibirapuera, sem a sua entrada principal concluída.

As vezes ia visitá-lo. A falta do auditório me entristecia, mas era com prazer que o percorria, pelos largos caminhos que, protegidos, ligavam todos os edifícios do conjunto.

A idéia de que a construção do auditório era indispensável me perseguia. E convoquei Hélio Penteadó e Hélio Pasta para comigo colaborarem na luta pela sua realização.

Não devo me queixar. De jato, todos que dirigiram aquele centro cultural tão importante nada fizeram sem me consultarem previamente, e sobre a questão do auditório acompanhavam com certeza a minha preocupação.

Afinal, a construção desse prédio previsto na eu entrada principal do Ibirapuera vai ser realizada.

Como foi difícil programá-la! Durante anos tentamos encontrar uma solução para resolver esse problema para nós fundamental. Quantas angústias e esperanças nos envolveram! Tratava-se de completar a entrada do Parque do Ibirapuera, o parque mais importante desta cidade, e nos parecia que poucos compreendiam isso.

E já nos desanimávamos de consegui-lo, quando os grupos que dirigem a Secretaria Municipal de Meio Ambiente e a TIM resolveram apoiar-nos levando o problema a prefeita Marta Suplicy, que, sensível aos assuntos culturais da cidade, decidiu, para surpresa e satisfação nossa, construí-lo.

Otimistas, ficamos a imaginar a metamorfose que vai acontecer. Aquela entrada tão desprezada transformada num exemplo de boa arquitetura, de apuro técnico, que por si já se justificaria.

Arquitetura... Como bom ver surgir na folha branca de papel um palácio, uma catedral, uma forma nova, qualquer coisa que crie o espanto que o concreto armado permite!

Desta vez é a simplicidade que vai provocá-lo, a pureza que a cúpula já construída reclama e no auditório que projetamos vai se repetir, com o esmero e a unidade desejados. São os grandes espaços brancos que a nossa velha arquitetura exibia, quase cegos, inesquecíveis.

Releio este texto. É uma nova etapa que se apresenta na elaboração deste projeto. Com os meus companheiros, José Carlos Sussekind, Hélio Penteado, Hélio Pasta e Jair Valera, e os nossos antigos colaboradores, vamos concluí-la, com o mesmo empenho, como se tudo começasse outra vez. (NIEMEYER, 2002)

O projeto definitivo resulta de algumas alterações das versões anteriores, externamente, a mais evidente é a marcação da entrada principal através da marquise em aço com pintura vermelha. Num primeiro momento, permanecem a marquise secundária de conexão com a Oca, o acabamento criado para o corte da marquise, a escultura da praça de acesso e os anteparos acústicos. Internamente a distribuição dos ambientes pouco mudou. Todavia, durante o processo de aprovação nos órgãos burocráticos, aos poucos, o projeto foi sendo desfigurado.

Figura 5-259 – Maquete da proposta – Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.



Figura 5-260 – Maquete da proposta, o cilindro da bilheteria foi deslocado para a nova marquise – Gilberto Antunes – Fonte: Acervo Gilberto Antunes.



Externamente, a entrada é assinalada marquise vermelha. Oposta à grande marquise do parque, linear em elevação e sinuosa em planta, a projeção horizontal dessa é rígida, em forma de trapézio, enquanto sua elevação tem um risco ondulado, apontando para o céu. A marquise escultórica foi apelidada de “Labareda” e serviu de base para a criação da logomarca do edifício.

Figura 5-261 – Auditório Ibirapuera Oscar Niemeyer – Nelson Kon – Fonte: [Auditório Ibirapuera | Nelson Kon](#)



Figura 5-262 – Logomarca do auditório Ibirapuera – Fonte: [Auditório Ibirapuera | Brands of the World™ | Download vector logos and logotypes](#)



As curvas desse ornamento podem ser interpretadas como a assinatura do autor que sempre destacou as linhas sinuosas em seus projetos, porém, desta vez a matéria prima foi o aço em detrimento à pedra líquida, o concreto armado, sempre exaltado por Oscar Niemeyer como suporte ideal à liberdade criativa do arquiteto, por sua capacidade de se moldar às formas definidas pelo gênio criativo do artista. O volume da edificação, rígido e rigorosamente definido por arestas retas é completamente construído com concreto armado.

Na parte oposta, em relação à proposta anterior, a porta para o gramado se manteve, no entanto, o palco externo que almejou ter doze metros de profundidade foi drasticamente reduzido à um singelo proscênio. Na prática, não se trata de uma perda funcional, de fato, considera-se até mais eficiente pois os artistas permanecem protegidos das intempéries durante as apresentações. Atividades que não foram prejudicadas, considerando a abertura com vinte metros de extensão, por seis de altura.

Estima-se que o gramado permita a reunião de até 15 mil pessoas. Além do palco, a grande parede alva aceita projeções, convertendo o jardim numa gigantesca sala de cinema sob o firmamento. Provavelmente, a maior virtude do espaço é proporcionar a fusão entre projeções e a música ao vivo, dando a chance aos espectadores de contemplar o cinema de sua maneira original.

Figura 5-263 – Sessão de cinema com o filme “O homem mosca” (1923), de Sam Taylor e Fred Newmeyer, com acompanhamento musical da Orquestra Jazz Sinfônica sob a regência do maestro João Maurício Galindo – 7 de novembro de 2017 – Fonte: [43ª Mostra Internacional de Cinema - Jornal - Público aplaude de pé “O Homem Mosca” e a Orquestra Jazz Sinfônica no Ibirapuera](#)



Internamente, há algumas alterações. No segmento anterior, o bar permaneceu no subsolo, na parte mais baixa do triângulo, onde também está um espaço para reuniões. Diferentemente do desenho anterior, [paredes](#) cortam a comunicação visual com o subsolo da parte anterior da edificação.

Ainda no subsolo, em trecho, estranhamente, sem comunicação com o previamente citado, permaneceram, a administração, a escola de música e os camarins. Na área de convivência, destaca-se o painel de Vallandro Keating.

O [foyer](#) também foi modificado, Oscar Niemeyer convidou Tomie Ohtake para atuar no ambiente. A artista plástica criou uma belíssima escultura que se espalha pelo teto e parede principal do espaço. Ao conhecer a escultura, o arquiteto alterou a sinuosa rampa de acesso à sala de espetáculos, mudando-a de posição de maneira tal que a protagonista do espaço passou a ser a escultura da artista nipo-brasileira.

No primeiro, a monumentalidade ganha um aliado importante: a gigantesca escultura de Tomie Ohtake, que ocupa parte das paredes e do forro. A obra seria realizada em aço, mas por questão de custo e prazo é de gesso. Em contraposição a ela, a rampa de acesso à platéia ocupa a lateral esquerda do foyer, no sentido de quem entra. Até o início da construção, estava previsto que esse elemento de circulação serpentearia por quase todo o espaço. Assim que a artista plástica nipo-brasileira apresentou seu trabalho para o arquiteto, em uma pequena maquete, ele achou por bem implantar a rampa somente na lateral, para não prejudicar a leitura da

escultura. Vale uma curiosidade: as fundações da rampa, inicialmente projetadas, repousam, inteiras, no subsolo. A cor escolhida por Tomie, também vermelho, não foi pré-combinada com o arquiteto: a coincidência gerou um diálogo espontâneo entre os dois autores. (SERAPIÃO, 2005 B)

Figura 5-264 – Painel de Vallandro Keating – Nelson Kon – Fonte: [Auditório Ibirapuera | Nelson Kon](#)



Figura 5-265 – A rampa de Oscar Niemeyer se desloca para o canto deixando a escultura de Tomie Ohtake protagonizar o ambiente. – Nelson Kon – fonte: [Auditório Ibirapuera | Nelson Kon](#)



Figura 5-266 – Rampa e escultura no foyer – Nelson Kon – Fonte: [Auditório Ibirapuera | Nelson Kon](#)



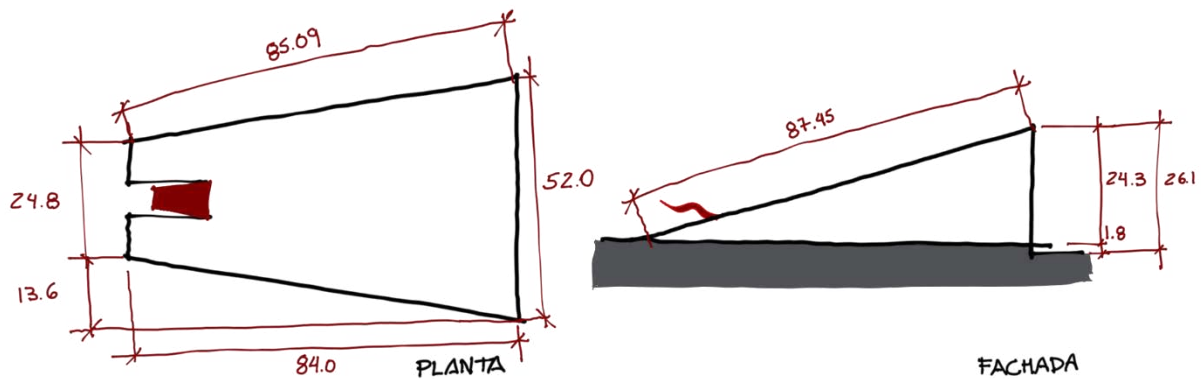
A proposta final pode ser definida como um edifício de cinco faces, considerando que uma delas é imaginária, um plano horizontal rente ao piso. Assim como o primeiro desenho um pentaedro, porém, neste caso, o prédio está arraigado no solo por um dos lados, antagônico ao primitivo dos anos de 1950 que relava o chão por uma aresta.

Agora não há o malabarismo estrutural de outrora, conseqüentemente perdeu-se a leveza visual do volume que se ligava à terra por poucos pontos, e a graciosidade das passarelas atirantadas que flutuavam. Conciso o novo volume resume-se ao arranjo de três planos verticais e um inclinado que nasce no solo e percorre toda a extensão do prédio, delimitando a altura dos demais, os quais determinam o seu limite nas intersecções que formam as arestas.

A associação volumétrica entre a cúpula e o teatro que era pautada no antagonismo de uma forma livre de aresta enraizada e um pentaedro que foge do solo, passou a ser de dois volumes assentados, portanto uma relação por similaridade.

Apesar de tanto a primeira proposta, como a derradeira, serem pentaedros com corte triangular e planta trapezoidal, as semelhanças são apenas de nomenclatura, pois como dito, um tem a base voltada para o céu, enquanto o outro fixa-se no piso. Além disso, a seção triangular do original classifica-se geometricamente como triângulo obtusângulo e a do final como triângulo retângulo, ademais o trapézio em planta de um tem a base maior para a plateia, o do outro para o palco.

Figura 5-267 – Medidas do edifício – desenho nosso.



“Não é um teatro, mas um auditório que deve ser usado para apresentações de música popular brasileira e dança.” Além disso, segundo ele (Jair Valera), o projeto prevê uma marquise, integrada à antiga ligando o auditório ao pavilhão Lucas Nogueira Garcez, a Oca. “Assim Niemeyer completa o projeto ligeiramente alterado por ele ao longo dos anos.” (FOLGATO, 2002)

O edifício apresenta dimensões monumentais, mais de oitenta metros de extensão, contudo, sabiamente, o arquiteto o acomoda no conjunto de maneira tal que o lado da entrada é delicado, com dimensões apropriadas à escala humana, numa conversa coerente com o acesso da Oca e o pé-direito da grande marquise. Ao se aproximar do prédio, o pedestre não encontra um ângulo de visão que denote a grandeza do edifício, apesar do ápice da laje inclinada ser visível.

A fachada do fundo, de dimensões extraordinárias, não foi pensada para se relacionar com o ser singular, mas sim, trabalhada para conviver com o gramado tomado por uma multidão, as distâncias são maiores e a arquitetura delimita o espaço da confraternização, da festa, da alegria mais um lugar dentro do parque, local de convívio e manifestação.

Figura 5-268 – Auditório Ibirapuera Oscar Niemeyer: na foto o guitarrista Zakk Wylde frita as cordas da sua Scheter modelo assinatura “Barbarian” numa versão foderosa da música “Fire it up” do disco “Mafia” (2005) de sua banda: “Black Label Society” (27/10/2019) – Yuri Murakami – Fonte: [Zakk Wylde @ Samsung Best of Blues - Yuri Murakami](#)



Figura 5-269 – Auditório Ibirapuera Oscar Niemeyer – Nelson Kon – Fonte: [Auditório Ibirapuera | Nelson Kon](#)



Figura 5-270 – Planta do subsolo – Fonte: [niemeyer](#) — Bibliocad

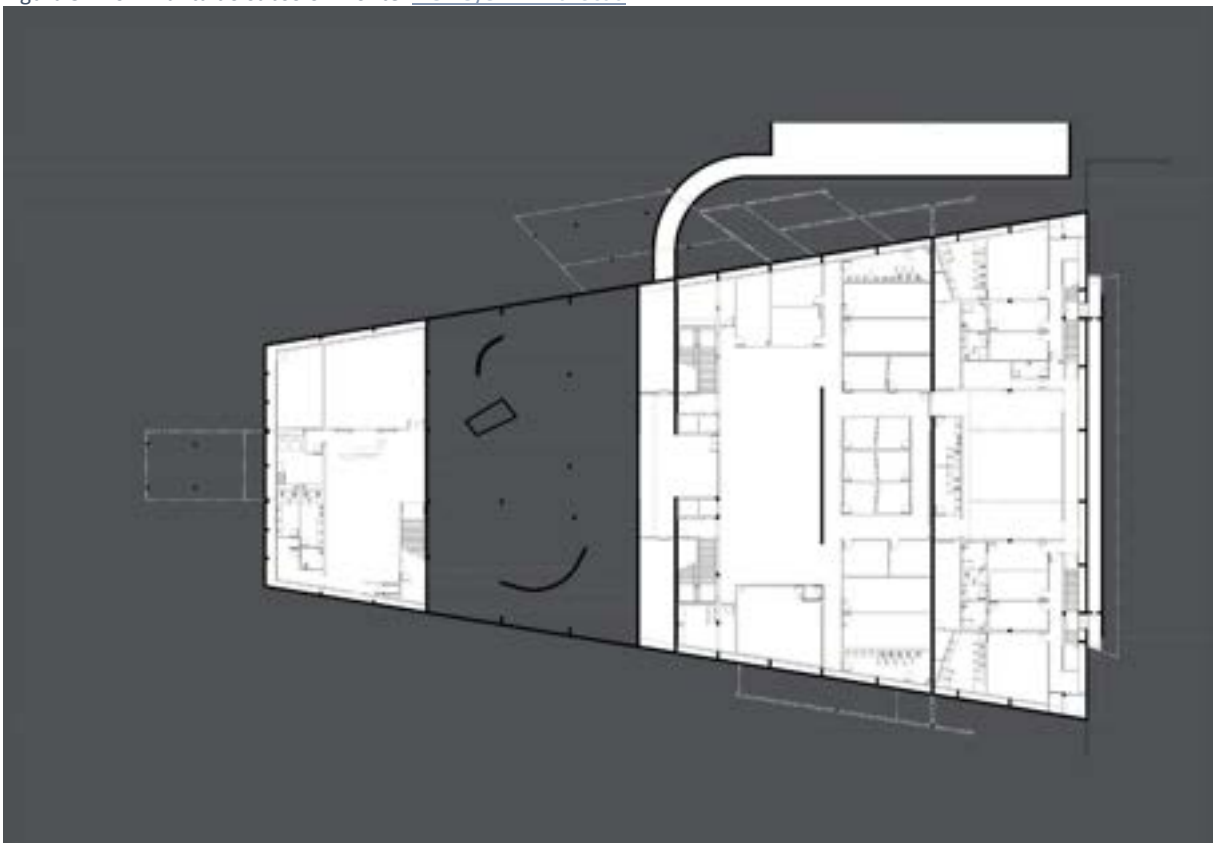


Figura 5-271 – Planta térreo – Fonte: [niemeyer](#) — Bibliocad

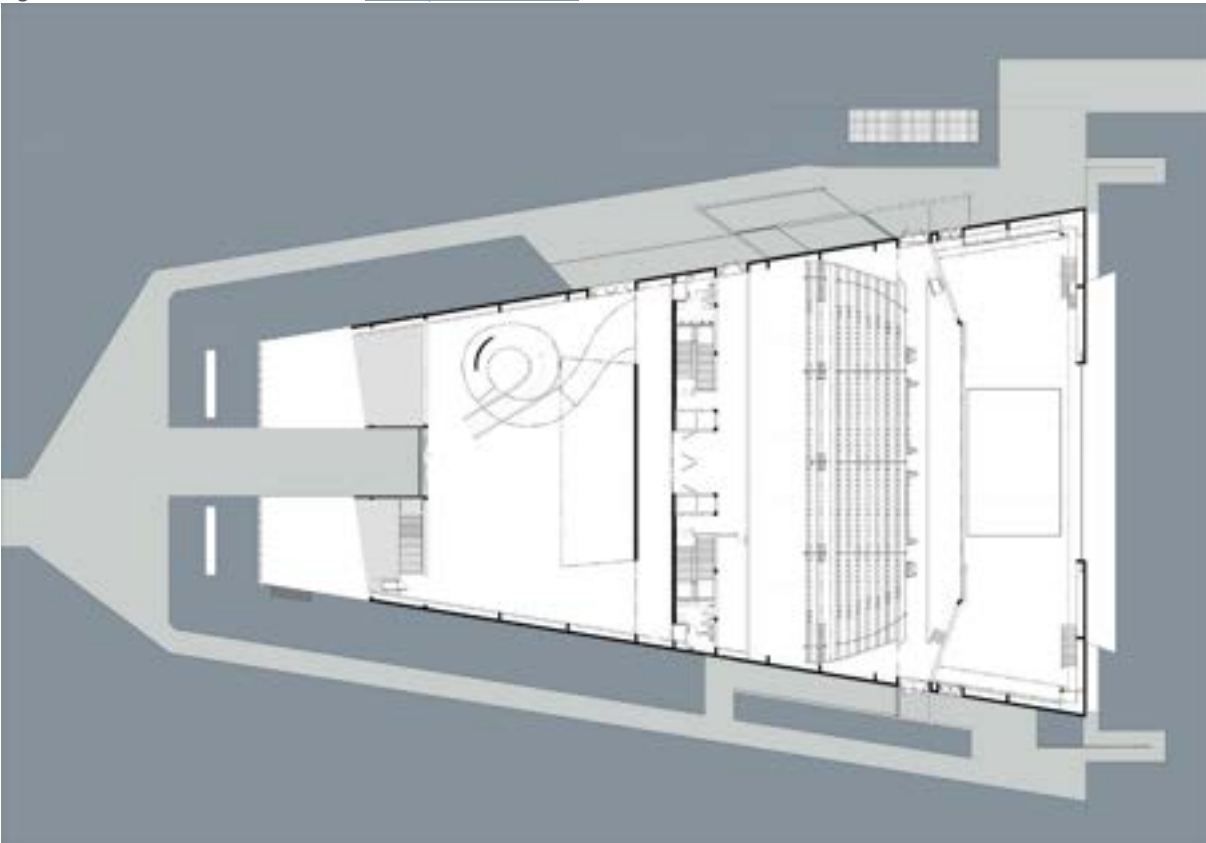
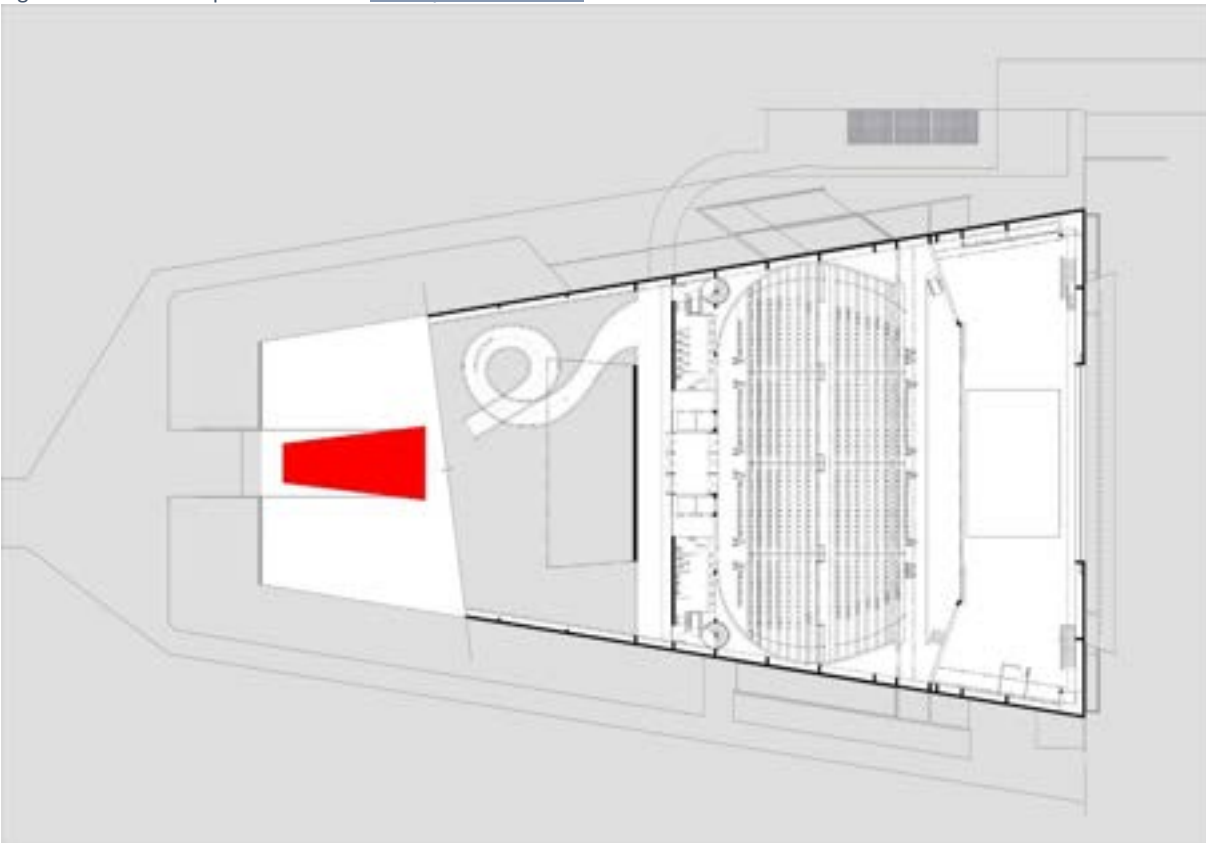


Figura 5-272 – Planta plateia – Fonte: [niemeyer](#) — Bibliocad



5.8. Ano de 2004

“Ibirapuera ganha auditório 50 anos depois – Cerimônia de doação do prédio patrocinado pela TIM do Brasil será realizada nesta terça-feira (14), a partir das 10h, no Parque Ibirapuera” (Prefeitura do Município de São Paulo, 2004). No dia 14 de dezembro de 2004, a prefeita da cidade de São Paulo, Marta Suplicy, participou de uma cerimônia oficial de recebimento do auditório. O evento contou com a presença do presidente da Telecom Itália, Paolo Dal Pino; do presidente da TIM Brasil, Mario Cesar Pereira de Araujo; do presidente da Pirelli e ex-presidente da TIM Brasil, Giorgio della Setta; dos secretários municipais Adriano Diogo (Meio Ambiente) e Celso Frateschi (Cultura); e da artista Tomie Ohtake, entre outras personalidades e autoridades. O prédio, cuja obra iniciou-se em fevereiro daquele ano, foi patrocinado pela empresa de telecomunicações TIM Brasil e orçado em R\$ 25 milhões, em valor corrigido R\$ 80.993.592,40.⁴⁰

Apesar da celebração, o auditório não estava concluído na data, a inauguração ocorreu somente em 2005 com a apresentação do pianista Marcelo Bratke, acompanhado pelo percussionista Naná Vasconcelos e o grupo de percussão de jovens do Recife Morro da Conceição. O período de apresentações foi de 6 a 9 de outubro daquele ano. Inicialmente o espetáculo foi para convidados, nas noites de quinta e sexta feiras, no sábado para pagantes e domingo gratuito, com a abertura da porta traseira do palco. Na oportunidade, o jornal o Estado de S. Paulo elogiou o projeto.

No show, apenas o berimbau de Naná recebeu amplificação de som – todos os outros instrumentos eram acústicos sem microfones. A visão também é perfeita e o palco é visível de qualquer lugar da platéia. (MEDEIROS, 2005)

O prédio finalizado custou R\$ 29 milhões, o que quer dizer R\$ 88.446.240,86 no ano de 2022⁴¹.

A fundação Oscar Niemeyer apresenta a seguinte ficha técnica a respeito do auditório:

FICHA TÉCNICA

Local: São Paulo – Brasil

Conclusão: outubro de 2005

Projeto de arquitetura: Arquiteto Oscar Niemeyer

Desenvolvimento e coordenação: Arquitetos Ana Elisa Niemeyer e Jair Valera

Projeto de estrutura e fundações: José Carlos Sussekind e Carlos Henrique da Cruz Lima – Casuarina Consultoria Ltda.

Projetos de instalações e Ar-Condicionado: Projem Ltda.– Projetos de Engenharia Moderna

⁴⁰ A atualização dos valores foi realizada com o uso da calculadora do Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (<https://extra-ibre.fgv.br/IBRE/sitefgvdados/default.aspx>). Para o cálculo, adotou-se o Índice Nacional de Custo da Construção - Disponibilidade Interna (INCC-DI) e considerou-se o período de 01/12/2004 a 01/04/2022. O objetivo da conversão é oferecer uma ordem de grandeza atualizada, o que não quer dizer que seria o custo de construção na contemporaneidade.

⁴¹ A atualização dos valores foi realizada com o uso da calculadora do Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (<https://extra-ibre.fgv.br/IBRE/sitefgvdados/default.aspx>). Para o cálculo, adotou-se o Índice Nacional de Custo da Construção - Disponibilidade Interna (INCC-DI) e considerou-se o período de 01/10/2005 a 01/04/2022. O objetivo da conversão é oferecer uma ordem de grandeza atualizada, o que não quer dizer que seria o custo de construção na contemporaneidade.

Projeto de luminotécnica: Peter Gasper – Peter Gasper Associados
Projeto mobiliário: Anna Maria Niemeyer
Projeto de Acústica: Jose Augusto Nepomuceno - Acústica & Sônica
Assessoria: Arquitetos Hélio Pasta e Hélio Penteado
Construção: Construtora OAS Ltda.
Área construída: 7.000 m²
Área projetada (metragem do piso térreo): 4.870 m²
Palco: 28 metros de altura, 50 metros de comprimento, 15 metros de profundidade, 28 metros de boca.
Porta-guilhotina: 20 metros
Acesso a portadores de necessidades especiais: plataformas, sinalização, rampas adequadas
Elevadores: 4 para uso público
Subsolo: Escola do Auditório, instalações do bar e camarins
Salas de música: 6 salas individuais para aulas práticas, 4 salas para aulas teóricas de grupo, 2 salas para aulas práticas de grupo, 1 sala para ensaio de grupos, 1 sala de professores.
Camarins: 4 individuais, 2 coletivos e 2 para portadores de deficiência (todos com banheiros)
Banheiros: 2 na entrada principal, 2 no bar e 2 banheiros no mezanino (ao lado da platéia)
Esculturas: Labareda, de Oscar Niemeyer, na entrada principal e escultura de Tomie Ohtake no hall principal
Painel: Ensaio de Orquestra de Luis Antônio Vallandro Keating, no hall central da Escola do Auditório

Figura 5-273 Fonte: [Auditório Oscar Niemeyer, a última obra a ser construída no Ibirapuera | VEJA SÃO PAULO \(abril.com.br\)](http://www.veja.com.br)



Figura 5-274 – Fachada lateral – Nelson Kon Fonte: [Auditório Ibirapuera](#) | [Nelson Kon](#)



Figura 5-275 – Fachada posterior – Nelson Kon Fonte: [Auditório Ibirapuera](#) | [Nelson Kon](#)



Figura 5-276 – Rampa interna – Nelson Kon Fonte: [Auditório Ibirapuera | Nelson Kon](#)



Figura 5-277 – Plateia – Nelson Kon Fonte: [Auditório Ibirapuera | Nelson Kon](#)



Figura 5-278 – Palco – Nelson Kon – Fonte: [Auditório Ibirapuera | Nelson Kon](#)



Figura 5-279 – Palco – Nelson Kon – Fonte: [Auditório Ibirapuera | Nelson Kon](#)



Figura 5-280 – Auditório – Gabriel Lacerda – Fonte: Acervo do fotógrafo



5.9. A Praça de Acesso

Conforme o projeto evolui e a construção se tornou iminente, diversos questionamentos começaram a ser levantados a respeito da proposta de Oscar Niemeyer, notadamente, por se tratar de uma intervenção num bem público e tombado pelos órgãos de preservação do patrimônio. Todavia trata-se de situação *suis generis*, na qual o autor do risco original é convidado a terminar seu trabalho iniciado há décadas. Obra importantíssima do acervo do arquiteto, dados os significados mencionados anteriormente, principalmente pela fase artística na qual foi criada e por ser seu primeiro projeto de escala monumental. O autor tinha consciência do valor deste projeto, por isso, sempre que pode lutou para concluí-lo. Entretanto, dois pontos se destacaram, no decorrer desse período, como maiores empecilhos para o término do trabalho, a construção da praça de acesso, com demolição parcial da marquise, e a supressão de árvores.

O conjunto é tombado em nível municipal, o processo iniciou-se em 1991 e foi concluído no ano de 1997, o CONPRESP (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo) emitiu a Resolução nº 06/97, visando a preservação de seu valor histórico, cultural, ambiental e urbanístico. Do documento, destacam-se os itens os seguintes itens:

- O atual traçado urbano, representado pelos logradouros públicos;
- A vegetação de porte arbóreo e os ajardinamentos públicos e particulares que assim definem e preservam a área permeável do perímetro;
- A volumetria do conjunto das edificações existentes que assim definem e preservam a densidade populacional da região;
- Os projetos de novas construções, reformas, pequenas reformas, restaurações, regularizações, reformas ou modificações de gradis e muros de fecho ou de divisas, desdobro ou remembramento de lotes, dependerão de exame, orientação e aprovação prévia do CONPRESP;
- A implantação de equipamentos de infraestrutura ou mobiliário urbano e de anúncios indicativos ou de publicidade nos corredores de usos diversos do residencial será objeto de regulamentação específica aprovada por Resolução e autorização prévia do CONPRESP;
- Fica ressalvada a continuidade dos planos, projeto, serviços e obras em desenvolvimento pelo Departamento de Parques e Áreas Verdes da Secretaria do Verde e do Meio Ambiente em toda a área do Parque do Ibirapuera. (CONPRESP, 1997)

O processo de tombamento na esfera estadual iniciou-se em 1983 e aconteceu em 1992, engloba tanto os edifícios quanto a vegetação. Infelizmente, pode-se dizer que existe um jabuti⁴² na Resolução SC-1, de 25/01/1992, pois ao tratar da marquise, o texto considera o Museu de Cera cujo espaço foi ocupado pelo MAM como parte do projeto original, contudo, tal construção não foi projetada por Oscar Niemeyer e sua equipe.

⁴² No jargão legislativo, "jabuti" é um "contrabando" que os parlamentares fazem ao inserir em uma proposta legislativa um tema sem relação com o texto original. (GUEDES, 2021)

Grande marquise de interligação dos pavilhões, inclusive as seguintes edificações sob a mesma, constantes do projeto original, [...]. Antigo Museu de Cera que integra parte da área atualmente ocupada pelo MAM – Museu de Arte Moderna. (CONDEPHAAT, 1992)

O texto registra que qualquer intervenção no Parque deverá ter anuência do Conselho.

A instância federal, o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), tombou o Parque Ibirapuera em 1998, através do processo 1429-T-98.

Portanto, conforme descrito, a vegetação do lugar também é tombada. Entende-se claramente o valor da cobertura vegetal e, principalmente, a existência de espécies arbóreas distribuídas no contexto urbano. As árvores, entre outros benefícios, colaboram enfaticamente para a redução de ilhas de calor na mancha urbana, melhoram a paisagem e contribuem para a conservação da fauna. Todavia, a defesa da manutenção do posicionamento da massa vegetal existente no lugar, na época do projeto, em detrimento da conclusão do plano original do parque, é posição indefensável.

Pondera-se que tais espécimes não foram considerados no desenho primitivo, tão pouco eram originais do lote, conforme mostram as fotos da época e não estavam distribuídas de maneira organizada segundo um projeto, o que induz a crença de que são frutos do acaso da natureza ou da gestão inconsequente do parque. É lícito propor o transplante da vegetação e a compensação arbórea no lote do parque ou em ruas da cidade, mas jamais poder-se-ia ter questionado a conclusão do trabalho por conta da vegetação existente. Afinal, a ideia do auditório precede as árvores do sítio.

Desconfia-se da existência de um desejo de favorecimento pessoal, através de controvérsias por parte dos membros do Ministério Público, mesquinaria aliada ao oportunismo de conseguir destaque na sociedade através de matérias jornalísticas.

Pela segunda vez, a Prefeitura foi derrotada na sua tentativa de iniciar a construção de um auditório de 4.870 metros quadrados no Parque do Ibirapuera. Ontem, o Conselho Superior do Ministério Público (MP) confirmou, por unanimidade, decisão de entrar com uma ação contra a Prefeitura para barrar o projeto.

[...] Alheio às discussões, Oscar Niemeyer, de 93 anos, evita entrar na polêmica e critica a decisão do MP. “A prefeitura já autorizou, o Condephaat também aprovou. Está tudo pronto, só falta construir o auditório que já deveria estar pronto a mais de 50 anos.” Para o arquiteto, a promotoria estaria querendo se promover em cima da obra. (MAGALHÃES, et al., 2003)

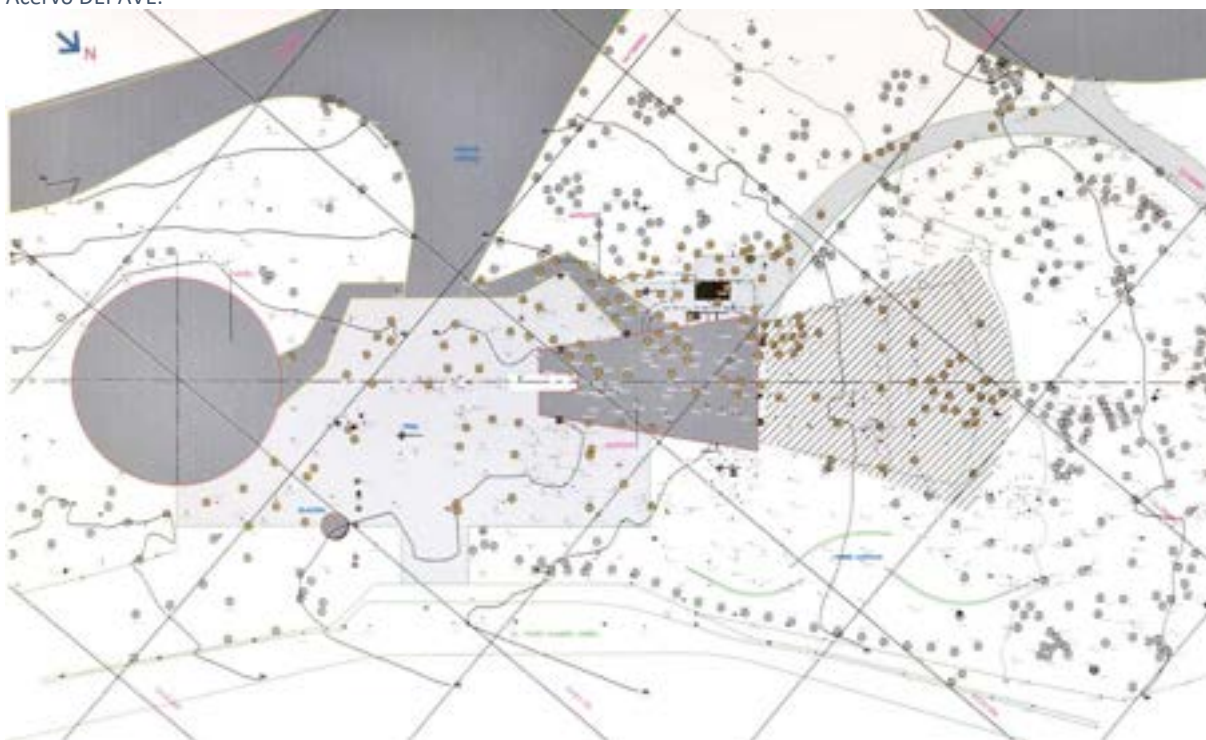
O autor do projeto, com propriedade de se manifestar, ralhava os opositores:

O arquiteto Oscar Niemeyer disse ontem estar contrariado com a oposição à construção do auditório projetado por ele para o Parque do Ibirapuera há 50 anos. “Sem ele, que será feito sem gasto para a Prefeitura, o parque mais importante da cidade de São Paulo fica capenga, sem sua entrada. Para mim, essa alegação de que aumentará a impermeabilização é ridícula. Não vai ocorrer”. disse ele, no programa Eldorado à Tarde, da Rádio Eldorado. (FOLGATO, 2003)

Apesar dos entraves comuns das disputas judiciais, a prefeitura conseguiu o direito de construir o auditório.

A primeira Câmara de Direito Público do Tribunal de Justiça negou provimento ao recurso impetrado pela Promotoria de Justiça e Meio Ambiente do Ministério Público Estadual (MPE) contra a construção do auditório no Parque do Ibirapuera. Encerrou-se assim uma longa disputa entre os promotores e a Prefeitura. (O Estado de S. Paulo, 2003)

Figura 5-281 – Levantamento arbóreo, em amarelo as árvores a serem suprimidas para a implantação do projeto – Fonte: Acervo DEPAVE.



Conquistado o direito de construir e suprimir parte da vegetação, o plano era transplantar setenta e três árvores, além de substituir outras dezenove (DEPAVE, 2004), a contestação passou a ser em relação à demolição parcial da marquise.

Em 14 de fevereiro de 2003, o Secretário do Verde e do Meio Ambiente, encaminhou o projeto para a apreciação dos órgãos de preservação. Havia pressa, pois o anseio era finalizar a construção em 25 de janeiro de 2004, data simbólica, aniversário da cidade e exatos cinquenta anos transcorridos do IV centenário. As justificativas para o auditório eram:

Tem este o propósito de encaminhar para a apreciação desse Conselho, o projeto do novo auditório no Parque Ibirapuera, de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer. A construção desse novo equipamento cultural tem para a atual Administração Municipal uma pluralidade de significados que deve ser destacada:

a) Integrar-se às ações empreendidas no sentido de frear e reverter o processo de deterioração sofrido há anos pelo Parque, através da recuperação de seus espaços e equipamentos, do resgate de seu caráter público e finalmente, de novos pólos indutores de sua valorização.

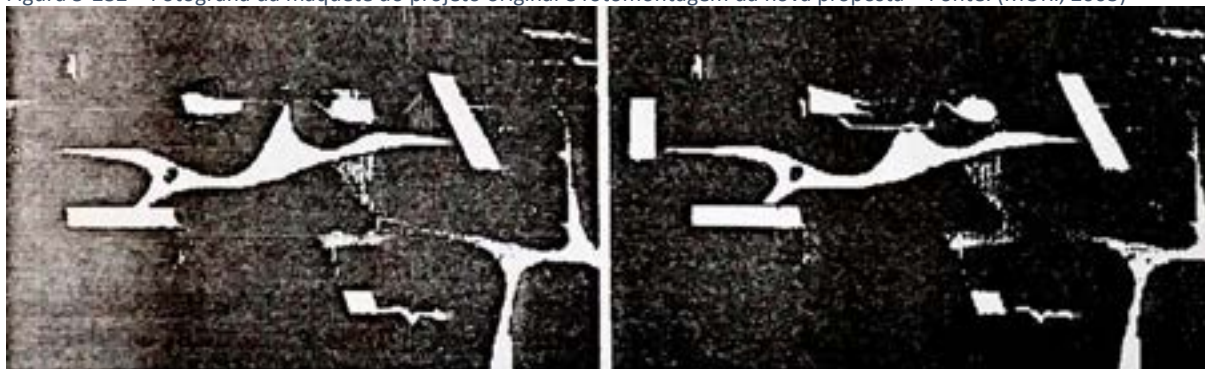
- b) Criar um espaço adequado para a permanente demanda de espetáculos musicais no Parque Ibirapuera, oferecendo a um só tempo, um equipamento para eventos em ambiente fechado e a céu aberto assim disciplinado e estabelecendo a escala apropriada para tais atividades.
- c) Resgatar e acentuar a vocação cultural do Parque.
- d) Entregar à cidade, na oportunidade do aniversário de 50 anos do Parque, a conclusão de suas instalações, visto ter este ficado desde sua abertura sem a esplanada de entrada principal e a construção do segundo de dois volumes destinados a marcá-la.
- e) Estabelecer um novo paradigma na relação de parceria entre poder público e iniciativa privada na cidade de São Paulo, uma vez que todos os custos necessários à construção do novo auditório serão assumidos pela empresa de telefonia móvel TIM, com todas as garantias que assegurem o caráter público do espaço.
- f) Marcar os festejos dos 450 anos de fundação da cidade mediante a entrega de um novo marco paisagístico (DIOGO, 2003)

A carta contava também com a explicação necessária já transcrita neste texto e afirmava que o projeto fora aprovado pelas instâncias técnicas.

Em 28 de fevereiro de 2003, a Superintende Regional do IPHAN, arquiteta Tamara Roman, encaminhou para o Diretor do Departamento de Parques e Áreas Verdes, Caio Boucinhas, o Ofício 107/03, aprovando o projeto de Oscar Niemeyer. A resposta foi agilíssima, pois a Secretaria do Verde e do Meio Ambiente solicitara um parecer a respeito do projeto onze dias antes.

A decisão foi tomada com base nas informações levantadas pelo arquiteto Victor Hugo Mori. O profissional destacou que o tombamento federal se restringia aos edifícios projetados por Oscar Niemeyer, portanto sem relação com áreas verdes. Para elaboração do texto, o arquiteto comparou as duas versões do projeto.

Figura 5-282 – Fotografia da maquete do projeto original e fotomontagem da nova proposta – Fonte: (MORI, 2003)



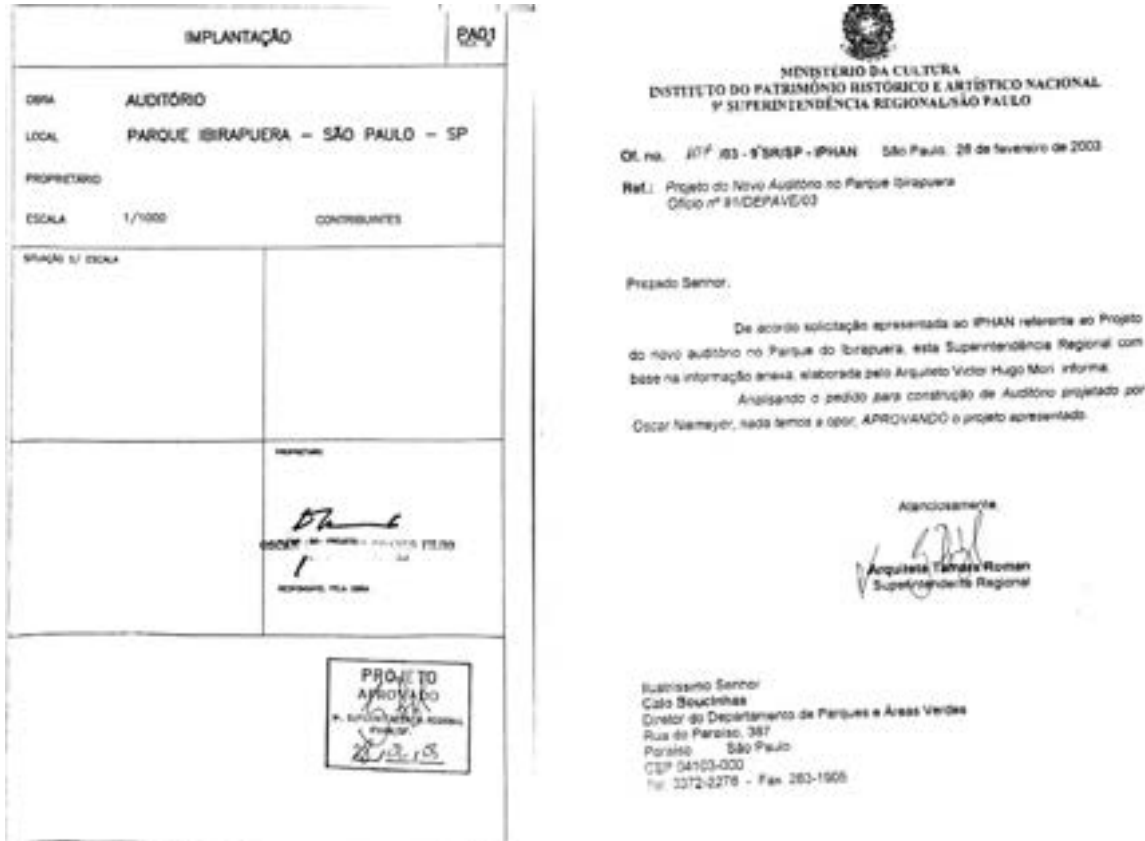
Como se pode observar na maquete do projeto original, o anfiteatro projetado com planta trapezoidal era o contraponto volumétrico da cúpula da atual OCA na entrada monumental do Parque. Possuía uma volumetria mais leve que o novo projeto em função da menor área em contato com o solo.

A alteração volumétrica do novo projeto, deve ter sido provocada pelo novo programa de uso pois o anfiteatro deverá atender, também, à espetáculos ao ar livre e abrigar complexo de convenções no subsolo. A forma mais simples, nas palavras do autor “um grande triângulo branco e puro”, deverá servir como contraponto volumétrico a marcar a entrada principal do Parque, complementando, assim, a idéia original do projeto. A nova marquise proposta, também difere daquela linear

paralela à avenida de acesso. O seu desenho em retas quebradas em oposição à marquise curvilínea existente, serve para distinguir dois momentos distintos (intervalo de meio século) que separam as duas construções.

Assim, somos favoráveis à aprovação do projeto apresentado. (MORI, 2003)

Figura 5-283 – Projeto aprovado com carimbo do IPHAN de São Paulo e capa do Ofício do IPHAN dando aval ao projeto. – Fonte: Acervo DEPAVE.



Inicialmente, parte da marquise seria demolida e um novo apoio, uma empena curva em vista lateral, suportaria a cobertura. Esta faria par com uma nova marquise, posicionada transversalmente, de contorno composto por segmentos de retas angulados entre si. A nova cobertura ligaria a lateral do auditório à porta da Oca.

A ideia de suprimir parte da marquise original causava um certo mal-estar entre os envolvidos, o arquiteto, a prefeita e a secretaria do verde e meio ambiente, gestora do parque, eram a adeptos do projeto, o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo, não se mostrava favorável.

A fim de reduzir o estresse, Caio Boucinhas, então diretor do DEPAVE, em 12 de março de 2003, encaminhou um ofício para a Dr.ª Leila Regina Diêgoli, na época Presidente do CONPRESP, e para o Dr. José Roberto Melhem, então presidente do CONDEPHAAT, o documento tratava da eliminação da nova marquise, solicitação que o arquiteto, numa demonstração de cooperação, acatou.

Com referência ao pedido de aprovação do projeto do novo Auditório do Parque Ibirapuera, de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer, ora em análise por esse Conselho, dirigimo-nos a V.Sa. para informar que solicitamos ao arquiteto e sua equipe re-

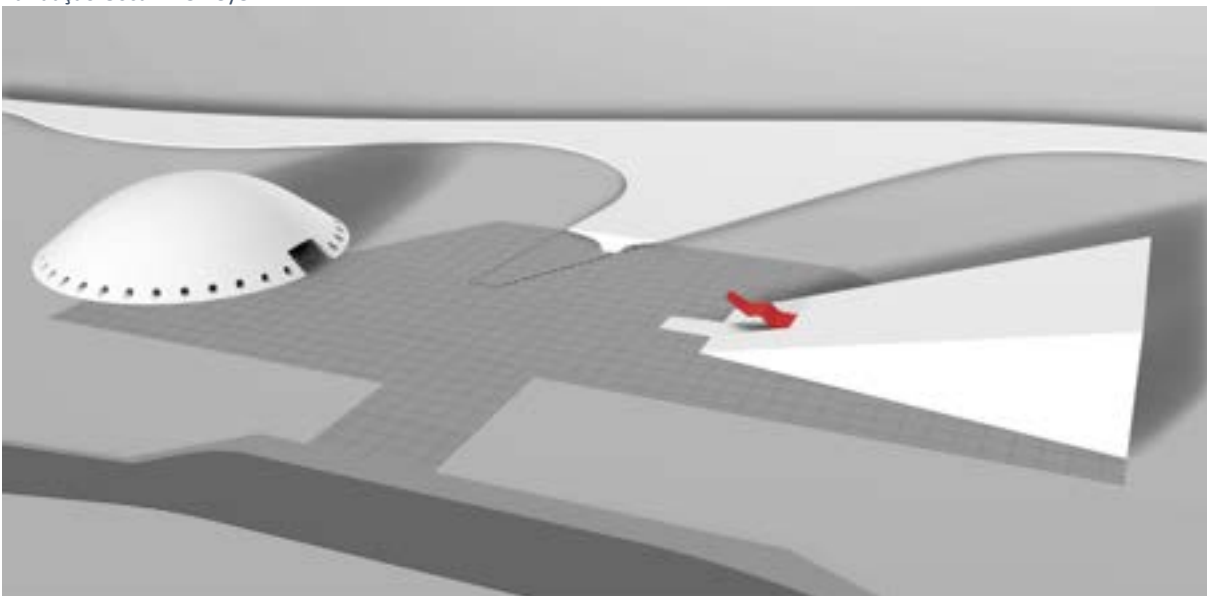
estudo da solução apresentada para a marquise de interligação entre o novo edifício, a cúpula (Oca) e a extremidade da marquise central. Visto que, efetivamente, o projeto do auditório no tocante às suas áreas externas, ainda esteja em estudo, a solicitação foi a priori acolhida pelo arquiteto. Nesse sentido, o ajuste da configuração da marquise de interligação deverá ser apresentado num segundo momento, articulado ao projeto do conjunto das áreas externas (esplanada de entrada, integração com as construções do entorno imediato e área de eventos ao ar livre - elementos não contemplados nos desenhos já encaminhados). Para que possamos viabilizar o imediato início das obras - indispensável face à meta de inauguração em 25 de janeiro próximo - solicitamos que a análise em curso tenha em foco apenas o edifício do auditório, ficando pendente a aprovação das áreas externas, condicionada à apresentação do projeto específico. (BOUCINHAS, 2003)

Figura 5-284 – Foto inserção da proposta – a proposta inicial considerava a marquise contemporânea em segmentos de reta e o apoio da marquise antiga da mesma largura desta. Fonte: Acervo O estado de S. Paulo.



Maquete eletrônica de como a marquise é hoje, com um braço perto da Oca. Maquete do conjunto como Niemeyer quer: sai parte da marquise e se abre espaço.

Figura 5-285 – Perspectiva da praça de entrada considerando a supressão de parte da marquise original. – Fonte: Acervo Fundação Oscar Niemeyer.



O CONPRESP autorizou a construção do prédio e em despacho de 23 de março de 2003 a Presidente do órgão se posiciona em relação à marquise:

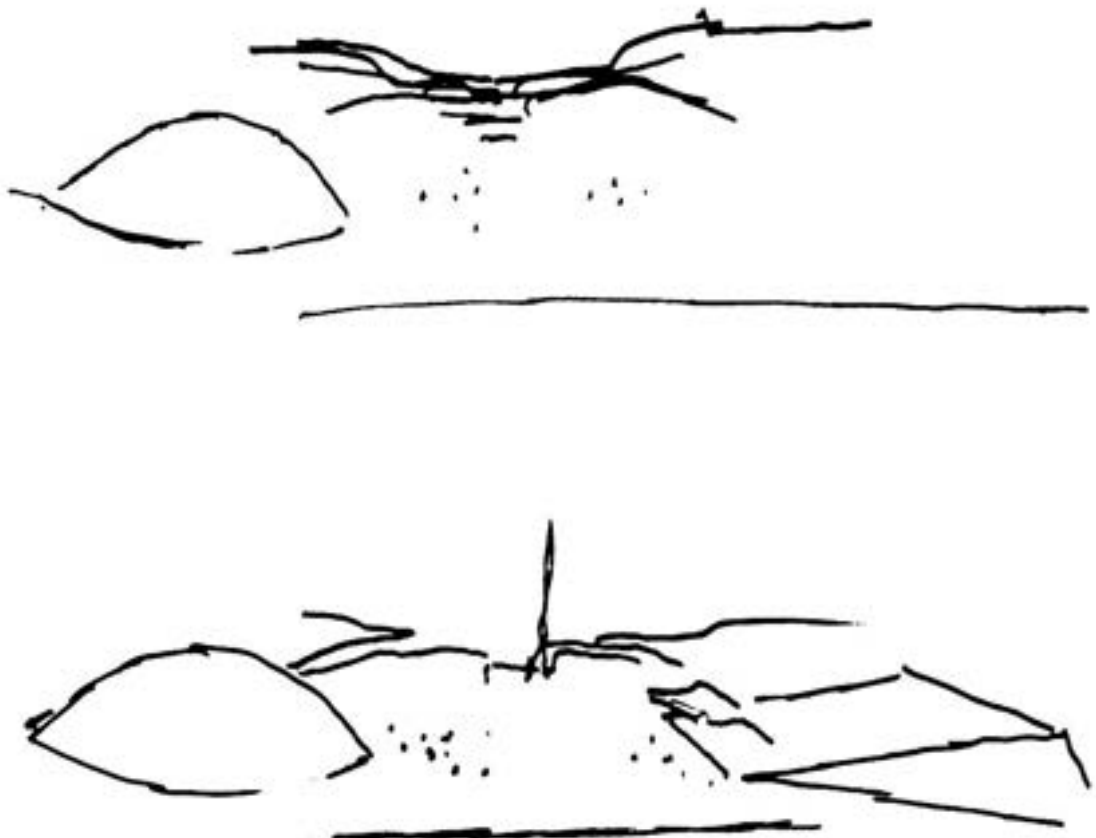
[...] o projeto das áreas externas deverá ser apresentado posteriormente, inclusive com a nova marquise de interligação. Como já foi manifestado verbalmente deverá

ser respeitada integralmente a configuração da marquise atual, que é tombada e não poderá sofrer nenhuma forma de mutilação. (CONPRESP, 2003 p. 21)

As obras começaram independentemente do parecer final quanto a remoção do bico da marquise, contudo o arquiteto não desistiu do projeto. Sempre que pôde se manifestou pela demolição do trecho. Em 23 de junho de 2003 publicou na Folha de São Paulo um manifesto.

Será que o parque Ibirapuera, o centro de artes mais importante da América Latina, merece tanto desprezo? Será que o Estado de São Paulo, o mais rico deste país, não tem condições de o construir e vai deixar aquela cúpula que desenhei solta, como coisa inútil e secundária, sem o auditório que com ela compõe a entrada do parque? Será que a inveja, ignorância ou coisa pior explicam o que está ocorrendo? Será que o problema apresentado da redução ínfima da área permeável, que a modificação dos caminhos internos do parque vai mais que compensar, justifica tamanha ce-leuma, obrigando-me a participar nesse ambiente de tanta mediocridade? [...] O que fazer? Talvez, mostrar estes dois desenhos que elaborei. Um com a praça inacabada, a marquise incompleta, a cúpula de lado, sem o auditório que a deveria completar. O outro com o auditório construído, e a arquitetura a se destacar, pela pureza e unidade desejadas. (NIEMEYER, 2003)

Figura 5-286 – Croqui da entrada do parque – Oscar Niemeyer – Fonte: Acervo Folha de São Paulo



As burocracias dos departamentos públicos impediram o avanço célere e o início da construção foi sendo postergado. Em novembro de 2003, uma matéria da “Folha de S. Paulo” recebeu o título: “Após 9 meses, obra do auditório vai começar”, a pedra fundamental fora lançada em fevereiro (IWASSO, 2003). De fato, a construção foi iniciada em dezembro daquele ano.

Na época, a fim de ampliar a área verde do parque, o arquiteto Marcos Cartum apresentou um projeto para expandir os limites do Ibirapuera, englobando o monumento às Bandeiras e o obelisco. (LEITE, 2004)

Figura 5-287 – Proposta de alteração da Av. Pedro Álvares Cabral – Fonte: Acervo [Acervo Digital - Folha de S.Paulo](#)



Na terça-feira, 24 de agosto de 2004, Oscar Niemeyer estava em São Paulo para, às 15 horas, no Memorial da América Latina, ser homenageado e receber o título de cidadão paulistano. No período da manhã deu entrevistas para os jornais locais e à tarde, depois da homenagem, o arquiteto visitou a construção do auditório.

No período matutino falou:

“Estou com um problema lá. Nós precisamos tirar a marquise. Eu fui o autor, posso cortar onde quiser, desde que permitam, não é? Porque a marquise está dividindo a praça em duas. É uma besteira tão grande que me recuso a ir lá.” (MEDEIROS, 2004)

Na obra, promoveu alguns comentários, como por exemplo:

“É um teatro bonito, diferente de todos os outros.”
 “A rampa terminava do lado direito lá em cima. Modificamos, mas está bem assim.”
 “Adotamos uma solução mais econômica, diferente do primeiro projeto. Mas está bem viabilizado, funciona para o público. É uma obra pela qual tenho muito apreço, mostra a preocupação do arquiteto com esse problema da pureza, da unidade.” (FOLGATO, 2004)

Quando se referiu à marquise, demonstrou irritação:

“É ridículo. Ninguém vai dividir uma praça em duas. Me incomoda até olhar pra ela.”
(FOLGATO, 2004)

Na oportunidade o então secretário municipal da Cultura, Celso Frateschi, afirmou que havia uma tendência favorável no órgão estadual, o CONDEPHAAT, e uma certa resistência no âmbito municipal, pelo CONPESP. Entretanto, ele acreditava que a conclusão do projeto se daria conforme os anseios do autor (FOLGATO, 2004).

Figura 5-288 – Oscar Niemeyer passeia pela construção do auditório. – Beto Barata / AE – Fonte: [O Estado de S. Paulo - Acervo Estádio \(estadao.com.br\)](http://O Estado de S. Paulo - Acervo Estádio (estadao.com.br))



O Silvio Oksman (2017 p. 179), chama atenção ao posicionamento contraditório do CONDEPHAAT que ao aprovar a construção do novo edifício, fere a resolução de tombamento, a qual impedia a redução da área permeável e o aumento da área construída. O arquiteto pesquisador destaca que para a anuência, o conselho se baseou no projeto original que previa o auditório e considerou que a autoria do novo prédio, sendo do autor original, não feriria a própria resolução. Apesar disso, o CONDEPHAAT, no processo de tombamento do parque, não menciona o projeto original ou o auditório, reconhecendo o valor do conjunto edificado e não da ideia da década de 1950. Em sua pesquisa, Silvio Oksman destaca também os diversos pareceres técnicos elaborados pelos membros do CONPESP, todos contrários à redução da marquise original (OKSMAN, 2017 pp. 182-184).

A conselheira do CONPESP, Mônica Junqueira de Camargo, antes de elaborar seu parecer, ponderou ser adequado visitar Oscar Niemeyer em seu escritório no Rio de Janeiro. Decisão acertada, afinal é oportuno ouvir diretamente do autor seus argumentos. O entendimento da arquiteta é preciso e claro, o juízo apresentado leva em consideração o autor e sua história, assim como o parque, sua existência, características e relação com o povo paulistano.

A autora introduz o assunto destacando a importância de Oscar Niemeyer para a história da arquitetura mundial. Ressalta que por inúmeras vezes o arquiteto esteve envolvido em polêmicas graças aos seus projetos nada convencionais. Portanto, a opção por contratá-lo é um ato corajoso, pois, o autor jamais repetiria o desenho da década de 1950 e apoiado em sua natureza criativa não se negaria o direito de alterar as construções do entorno.

Todavia, o voto da professora não se pauta na liberdade inventiva do autor, o contraponto baseia-se na importância da marquise. Relevante para a compreensão da obra de Oscar Niemeyer, principalmente por não ter se repetido com dimensões colossais como esta em questão, o que reforça a singularidade dela, mesmo que o arquiteto tenha, aos poucos, abandonado a ideia.

A marquise é notável, não somente como objeto arquitetônico fundamental para o Ibirapuera, com pilares em “V” e desenho magistral, também para ser admirado por vistas aéreas, mas também como objeto de importância simbólica para os paulistanos, um magnífico exemplo de patrimônio arquitetônico e histórico. Ou seja, a marquise, assim como os demais edifícios, merece ser preservada.

A profissional expõe que a leitura do corte da marquise para o usuário é quase inexistente, “tal interferência é mais perceptível no papel, do que in loco”; que a compreensão das conexões promovidas pela grande cobertura também não é notada no lugar, é evidente mais no desenho do que para “quem a percorre pessoalmente, sua amplitude inibe a apreensão dos vários edifícios.”

A sabia interpretação da conselheira baseia-se nos itens já expostos somados à interpretação do projeto proposto que pode parecer predatório, mas na verdade agrega valor ao conjunto arquitetônico e espaço proposto, transformando um bico de marquise que passou anos sem se conectar a um destino num pilar escultórico, “que passa a cumprir o papel de um marco, transformando uma ponta desgarrada num ousado portal de acesso à marquise.”

O parecer de Mônica Camargo ressalta que Oscar Niemeyer assume toda a responsabilidade sobre a interferência na marquise, pois afirma ser a melhor solução para o conjunto. O voto a favor do corte da marquise é finalizado da seguinte maneira:

Entendo que mesmo com a subtração de 40m da marquise, a sua integridade, enquanto objeto arquitetônico, permanecerá inalterada. A antiga marquise não só continuará perfeitamente reconhecível enquanto tal como ganhará notoriedade ao integrar e participar da conformação do novo espaço. O elemento de apoio se harmoniza com as proporções existentes e constitui um registro da invejável lucidez deste arquiteto que aos 96 anos ainda está a nos surpreender. Seu instinto criativo que beira à compulsão nos faz admirá-lo não só pelo muito que já fez mas por tudo o que ainda pode vir a fazer. (CAMARGO, 2005)

Conforme já mencionado, o auditório foi entregue a cidade no final do ano de 2004 pela então prefeita Marta Suplicy, mesmo sem estar concluído, a solenidade aconteceu no dia 14 de dezembro, véspera do aniversário de Oscar Niemeyer que não compareceu à cerimônia.

Três dias depois, o arquiteto publica um belo texto na “Folha de S. Paulo” agradecendo uma homenagem o que o jornal fizera no domingo passado. Oscar Niemeyer aproveita o espaço para, mais uma vez, clamar pelo corte da marquise, lembrando antes como o processo começou nos anos de 1950.

Lembro-me dele (Ciccillo Matarazzo) ao aceitar o convite que me fez para esse projeto, e eu a lhe dizer que convidaria dois amigos do Rio e dois de São Paulo para comigo colaborarem. E o projeto afinal desenhado. A larga marquise a ligar os três edifícios destinados às exposições. Realizacà a construção, apenas o auditório que fazia parte da entrada não foi concluído, o que só agora, depois de 40 anos, ocorreu. Durante muito tempo a cúpula foi usada para a exposições de aviões equívoco finalmente corrigido, graças à intervenção de alguns colegas, inclusive Paulo Mendes da Rocha, que fez a adaptação indispensável. Agora, depois de tantos anos de luta, o auditório vai ser inaugurado.

Estava tranqüilo, vendo satisfeito que a obra do Ibirapuera seria finalmente concluída, quando um novo obstáculo surgiu: a grande marquise não fora cortada como eu pedira, e a praça dividida em duas. Um absurdo! Se não resolvido, dar-lhe-á um aspecto deplorável, até hoje nunca cometido. Reclamei, avisei que não participaria da sua inauguração se meu apelo não fosse atendido, o que me fez ausente na solenidade realizada. (NIEMEYER, 2004)

Em 22 de dezembro de 2004, o jornal “Folha de S. Paulo” estampa a notícia a: “Niemeyer é impedido de mudar a marquise do parque Ibirapuera” (LAGE, 2004 A), a matéria jornalística afirma que o CONPRESP vetou a demolição parcial da marquise baseado no tombamento do parque que tem como diretriz não alterar a marquise.

A última notícia sobre o assunto é de 23 de dezembro “Niemeyer vai decidir se insiste sobre a marquise.” “Devo decidir nos próximos dias.” disse o arquiteto. (LAGE, 2004 B). O relator do processo, o arquiteto José Geraldo Martins de oliveira se manifestou:

“Pode haver uma solução para a praça que não implique na demolição da marquise, mas isso quem tem que apresentar é o Niemeyer. O que todos no conselho aprovaram foi a defesa da obra dele.”

Durante o processo, Oscar Niemeyer considerava-se apto a intervir na marquise:

“Quem projetou a marquise fui eu, eu posso cortá-la do jeito que eu quiser.”

A opinião do relator é diferente:

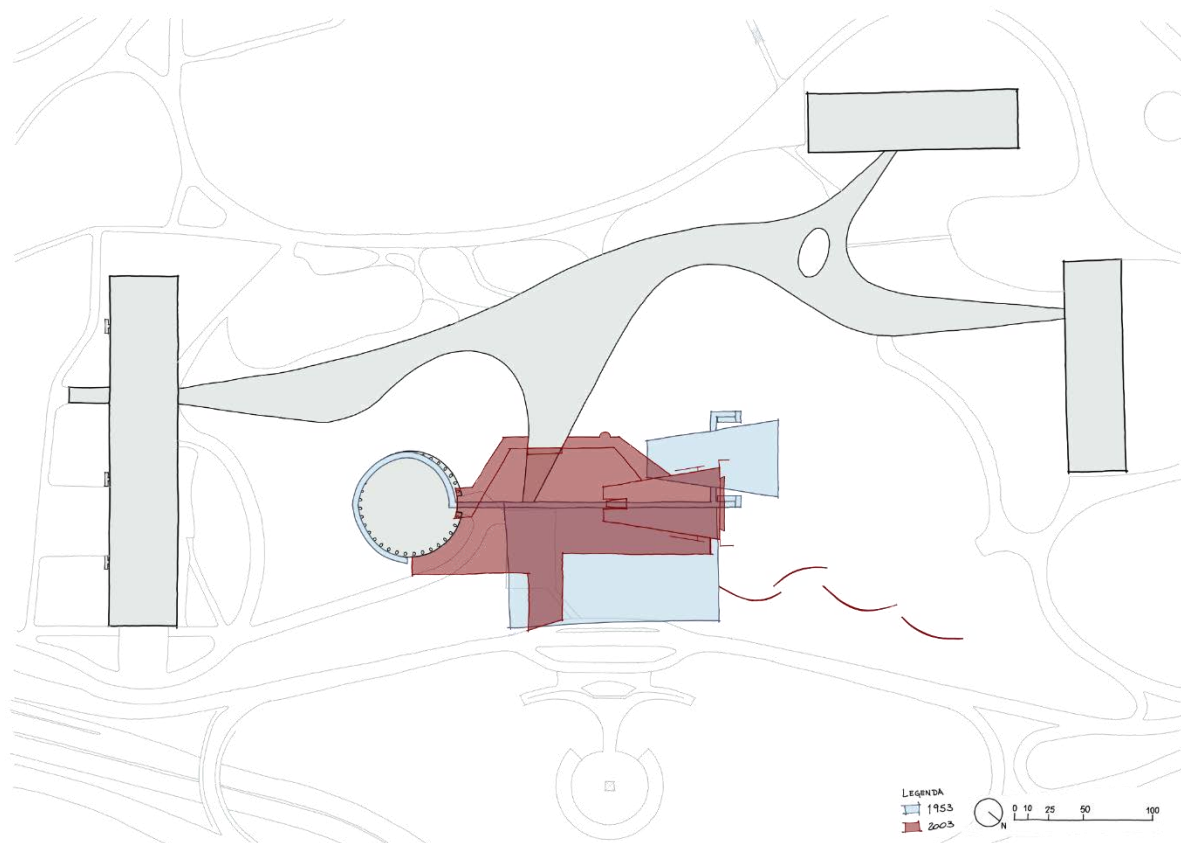
“O projeto é dele, mas a marquise acabou se tornando de toda a sociedade.”

Ao se analisar a proposta do artista, é preciso dar importância ao dilatado período temporal entre o primeiro desenho e a ideia a ser construída. Impreterivelmente, não se pode ignorar a força criativa do arquiteto que jamais permitiria a repetição do projeto original, tão pouco demonstraria, como não demonstrou, apego à arquitetura existente em detrimento de uma convicção contemporânea. Em princípio, porque o projeto primitivo pertence à um extinto ciclo criativo. Fase cujos desejos

foram atingidos. Contudo, não se trata apenas de anseios artísticos, as décadas que sucederam o projeto inicial serviram para Oscar Niemeyer conquistar maturidade, no sentido mais amplo da palavra, isto é, como arquiteto e como ser humano. Incontáveis experiências de prancheta e de vida preenchem os cinquenta anos que separam os desenhos.

Primitivamente, no raio central da porta da Oca partiria a passarela que cruzaria a esplanada alcançando a lateral do auditório. Este continha seu programa encerrado em si, portanto podia ser posicionado mais próximo à marquise, no trecho onde o maior arco o circundava. No novo risco, o arquiteto elegeu como conteúdo programático principal o gramado do parque, pois, como já explicitado, é o lugar de encontro da multidão.

Figura 5-289 – Comparação entre as implantações da década de 1950 e da década de 2000. – Desenho nosso.



Quase centenário, um gênio com total controle de suas faculdades mentais, necessariamente, deve ser ouvido e respeitado, é lícito questioná-lo, mas é imoral contrariá-lo.

No final, a demolição parcial não foi feita, o arquiteto morreu contrariado e desgostoso com São Paulo, depois do ocorrido nunca mais pisou no Ibirapuera. Hoje, o parque continua sem uma entrada principal, o lugar motivo de disputa abriga um melancólico estacionamento e a saída de veículos. Além disso, o bico da marquise causa estranheza ao interferir no eixo visual entre as portas dos prédios e continua sem função alguma, terminando no nada.

Apesar da valentia do CONPESP contra Oscar Niemeyer, o MAM permanece como um intruso sob a marquise, a marquise continua com acréscimos grotescos em sua cobertura, os pavilhões perderam os pilotis originais, suas coberturas são vergonhosas, o prédio da Bienal tem descidas de águas pluviais estapafúrdias, o Palácio dos Estados recebeu caixilhos em alumínio na cor branca e os jardins ganharam acréscimos questionáveis.

Figura 5-290 – Adaptação e reconstituição do projeto de paisagismo de Waldemar Cordeiro para a Residência Keutenedjian (1955) no Parque Ibirapuera – André Vainer – Fotografias: AV/ Tiago Wright – ano do projeto e construção: 2013 – Fonte: [pdf_jardim_waldemar_cordeiro.indd \(andrevainerarquitectos.com.br\)](#)



Conclui-se que quem perdeu a querela foi o paulistano, vendo mais uma vez o automóvel se sobrepôr ao pedestre, perdendo a praça de acesso ao parque.

Em 2016, quatro anos após o falecimento de Oscar Niemeyer, Paulo Mendes da Rocha foi convocado para resolver a entrada do parque.

Auxiliado pelo MMBB, o experiente arquiteto capixaba promoveu a valorização do transporte coletivo, ao apresentar uma extensa parada de ônibus. Os arquitetos também substituíram o ridículo estacionamento por uma praça. A proposição evita polêmicas, mantém todas as árvores existentes, amplia a área verde através da supressão do viário e não mexe com o bico da marquise.

Figura 5-291 – Praça de acesso – Paulo Mendes da Rocha e MMBB – Fonte: Oscar Niemeyer Works (11) Facebook

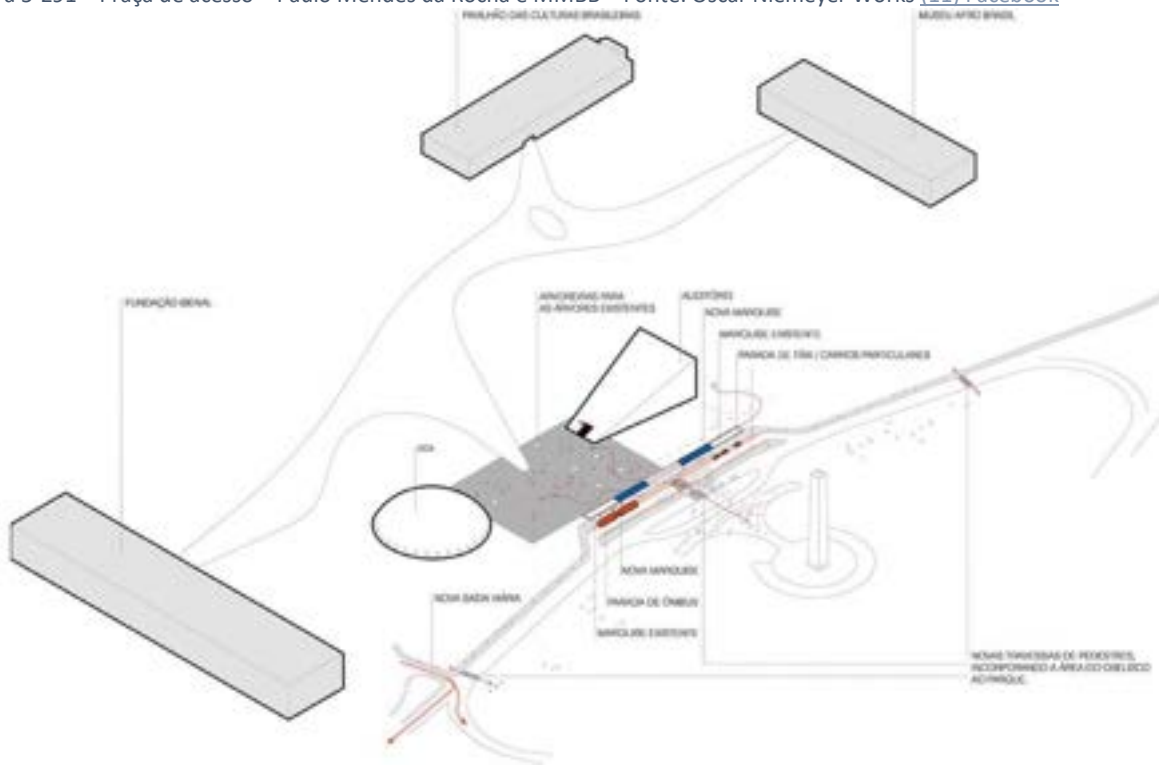
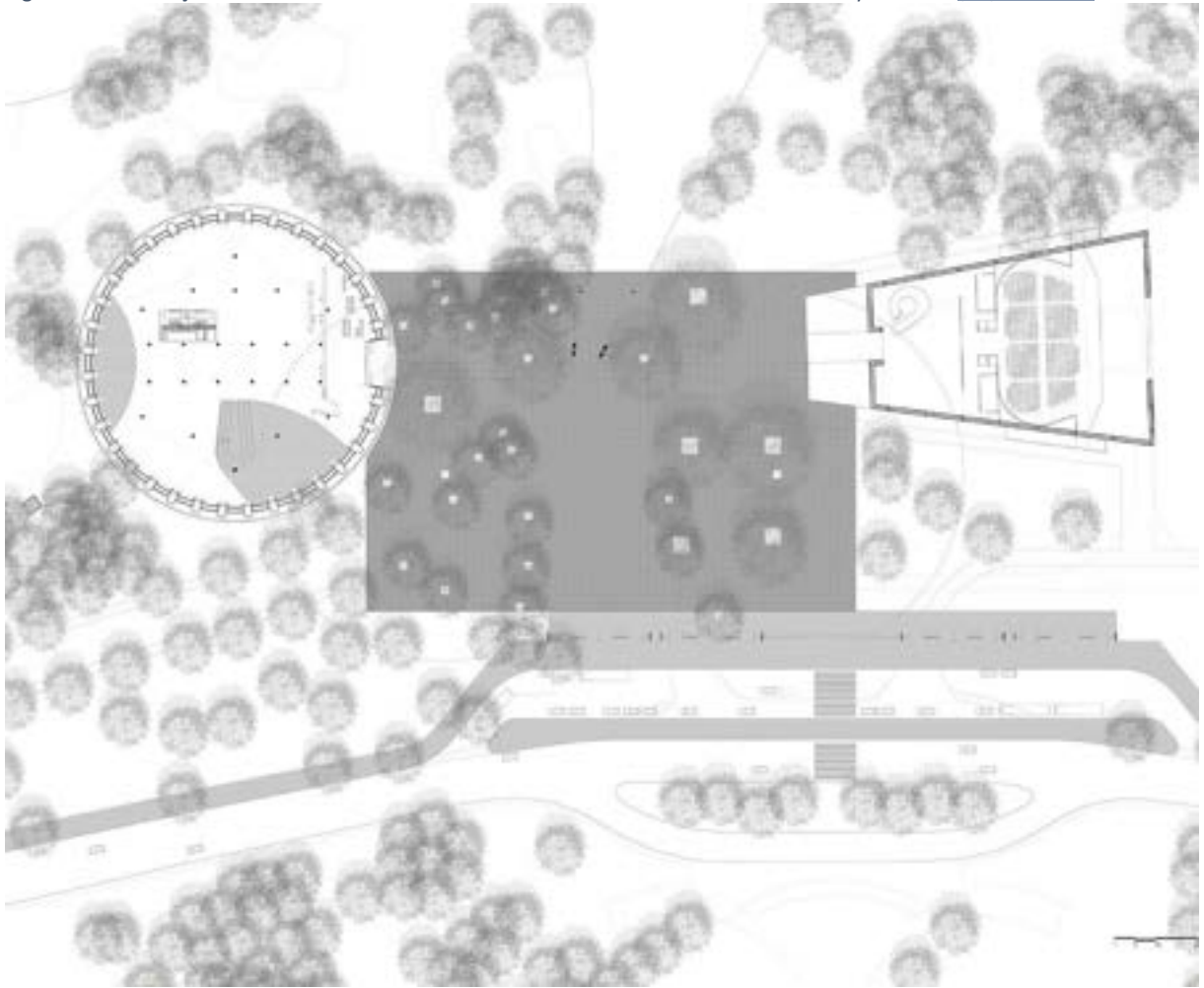


Figura 5-292 – Praça de acesso – Paulo Mendes da Rocha e MMBB – Fonte: Oscar Niemeyer Works (11) Facebook



Figura 5-293 – Praça de acesso – Paulo Mendes da Rocha e MMBB – Fonte: Oscar Niemeyer Works (11) Facebook



A ideia, contratada em dezembro de 2015 pela gestão do prefeito Fernando Haddad (2013–2016) por R\$608 mil, dos quais foram pagos R\$102mil, não se concretizou na gestão do petista e ficou temporariamente suspensa. Em dezembro de 2017, a prefeitura comandada por João Dória jr rescindiu o contrato sob a alegação de falta de recursos. O projeto caiu no esquecimento, nem mesmo com a gestão provada do parque ela foi retomada, até mesmo o escritório paulistano retirou os desenhos de seu sítio na rede mundial de computadores.

5.10. A Praça de acesso: sugestões

5.10.1. Versão 01

Apresenta-se agora uma sugestão para o acesso principal do parque, a proposta pode ser acusada de ingênua, por tentar ser conciliatória, entre os que protegem a marquise e os que defendem a praça, mesmo que a cobertura permaneça no eixo imaginário que liga as portas dos dois prédios.

Acredita-se que alguns censurarão o desenho, classificando-o como prepotente, por intervir em trabalho de Oscar Niemeyer. Todavia, considera-se a proposição como um exercício acadêmico, portanto, dotado liberdade imaginativa e de certa licença para atuar sobre o projeto do mestre. Sabe-se que essa permissão aos discentes não está livre de críticas, portanto tenta-se oferecer uma ideia discreta e longe do pedantismo. Entende-se que a academia é o lugar para se debater ideias, sendo assim descartou-se preocupações referentes ao custo de construção, assim como a logística para tanto, afinal o impacto no sistema viário é evidente e traria transtornos aos frequentadores e passantes da região. Da mesma forma, foram ignoradas as restrições a respeito de taxa de ocupação, taxa de permeabilidade e coeficiente de aproveitamento da área, constantes nas resoluções de tombamento.

O plano é simples, acredita que o rebaixamento da avenida Pedro Álvares Cabral propicia a ligação entre o parque e o terreno do obelisco. Para afundar o leito carroçável é necessário estudar a altura dos túneis presentes na região. Livre da interferência viária, surge a possibilidade de se desenhar uma esplanada quadrada, com cento e trinta e cinco metros de lado. Em cada vértice do polígono existe um edifício, no sentido horário: a Oca, o Auditório, o Mausoléu e uma nova sede para o MAM, um retângulo, medindo cinquenta metros por cem metros, semienterrado e com teto jardim, buscando discrição.

Sobre a praça, posiciona-se uma das tantas esculturas que Oscar Niemeyer imaginou para o lugar. É sugestionada também a construção parcial da marquise transversal, a finalidade é permitir o acesso ao auditório com proteção a intempéries. Do outro lado, imaginou-se a construção parcial da ideia de Oscar Niemeyer, porém sem tocar a Oca, aqui a marquise cobriria a circulação vertical que conecta o parque ao espaço subterrâneo. Contudo, o desenho se esticaria até a praça, apresentando-se como uma diferença do revestimento de piso, permitindo a leitura da dimensão de um pensamento de outrora.

Figura 5-294 – Implantação proposta – Desenho nosso.

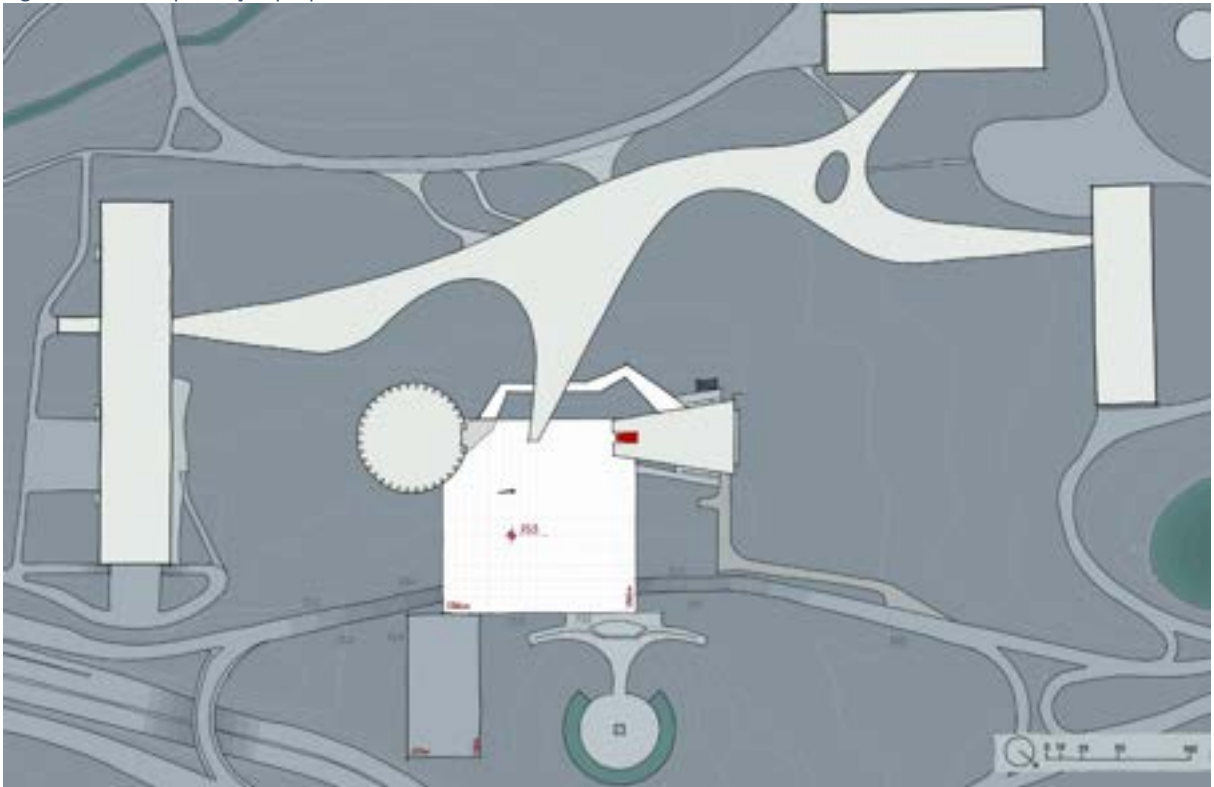
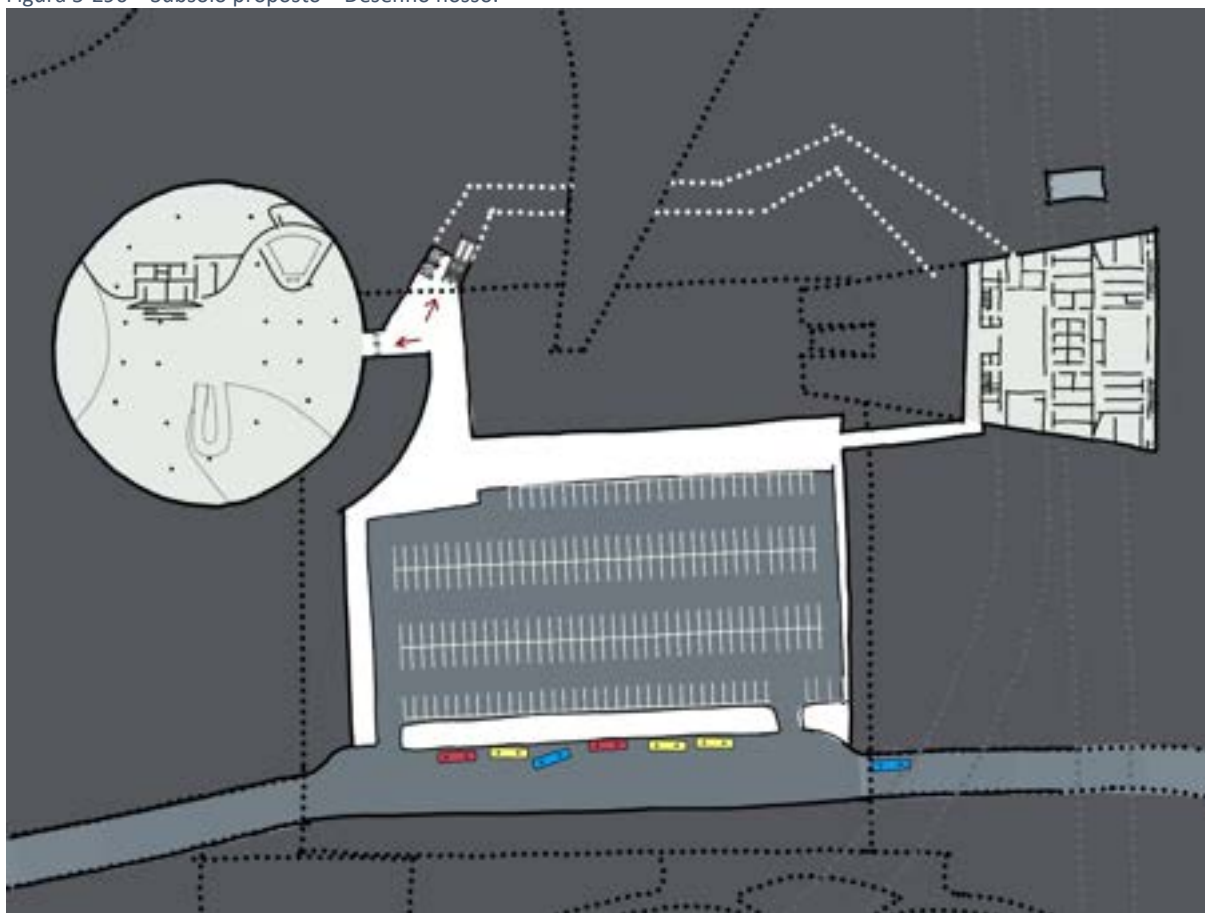


Figura 5-295 – Subsolo proposto – Desenho nosso.



Figura 5-296 – Subsolo proposto – Desenho nosso.

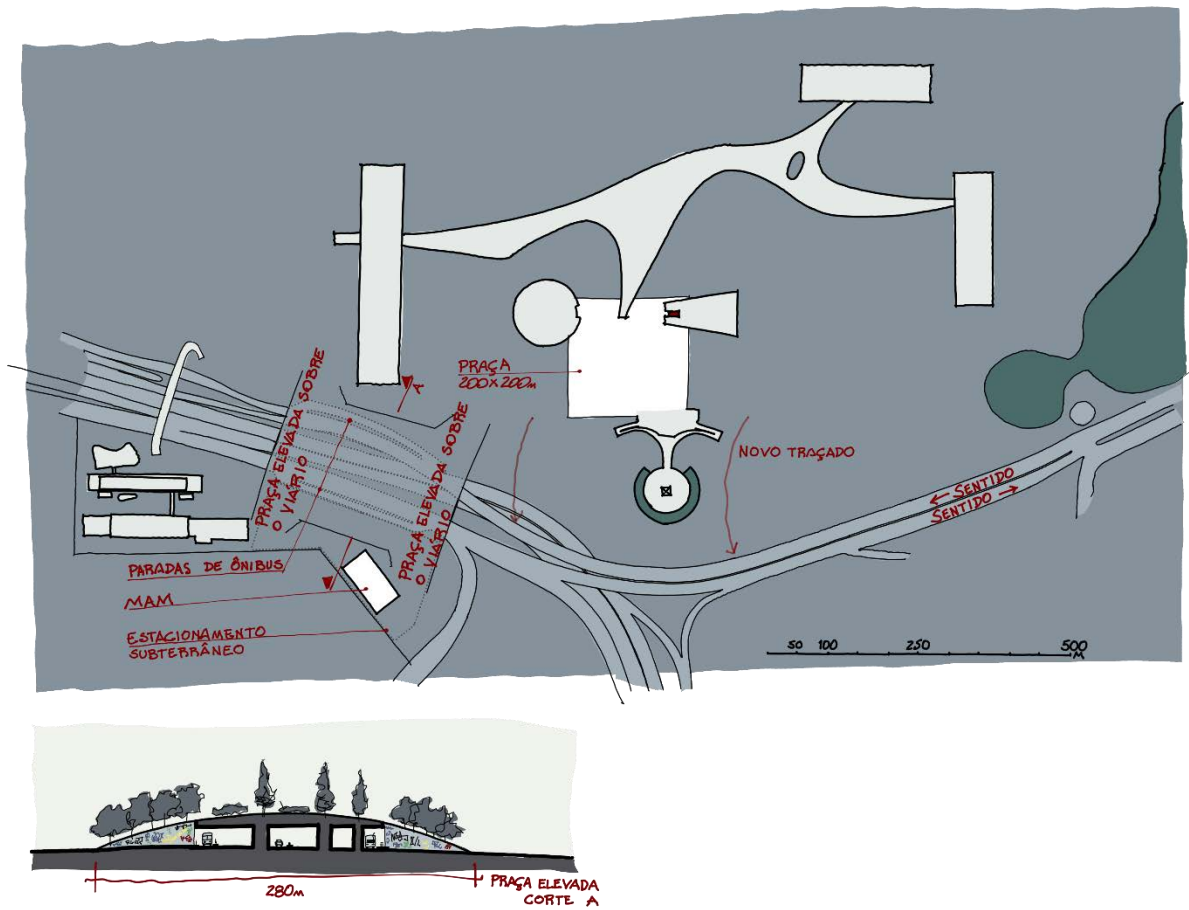


A construção parcial da marquise imaginada por Oscar Niemeyer também evidenciaria a dimensão da demolição imaginada pelo arquiteto. As novas marquises seriam consideradas poluentes, ruídos ou destruidoras da unidade arquitetônica? Provavelmente sim, todavia não há pretensão de argumentar contra ou a favor neste texto. No subsolo são lançados um estacionamento e uma extensa parada de ônibus, exibe-se também a possibilidade de se promover a entrada aos edifícios. Evidentemente que o MAM seria dotado de acessos técnicos como docas e monta-cargas que não cabem serem desenvolvidos neste momento.

5.10.2. Versão 02

A versão dois é mais simples, e talvez, menos interessante. Baseia-se no deslocamento da av. Pedro Álvares Cabral, ampliando a área verde do parque e conectando-o ao obelisco através por uma praça quadrada com 200m de lado. Imaginou-se também uma praça elevada sobre o sistema viário, sem dúvidas, uma interferência visual no patrimônio arquitetônico, portanto é abra-se uma grande possibilidade de argumentações que não serão desenvolvidas aqui. Preferiu-se destacar os pontos positivos como a parada de ônibus coberta, a conexão com o MAC-USP e o novo local do MAM, além de proporcionar novas vistas para os artefatos arquitetônicos.

Figura 5-297 – Implantação e corte propostos – Desenho nosso.



5.11. A síntese dos projetos

5.11.1. Os desenhos

A seguir são expostas as implantações, cortes e fachadas das variadas intenções do arquiteto.

Figura 5-298– Implantação anos 1950 versão 01 – desenho nosso.

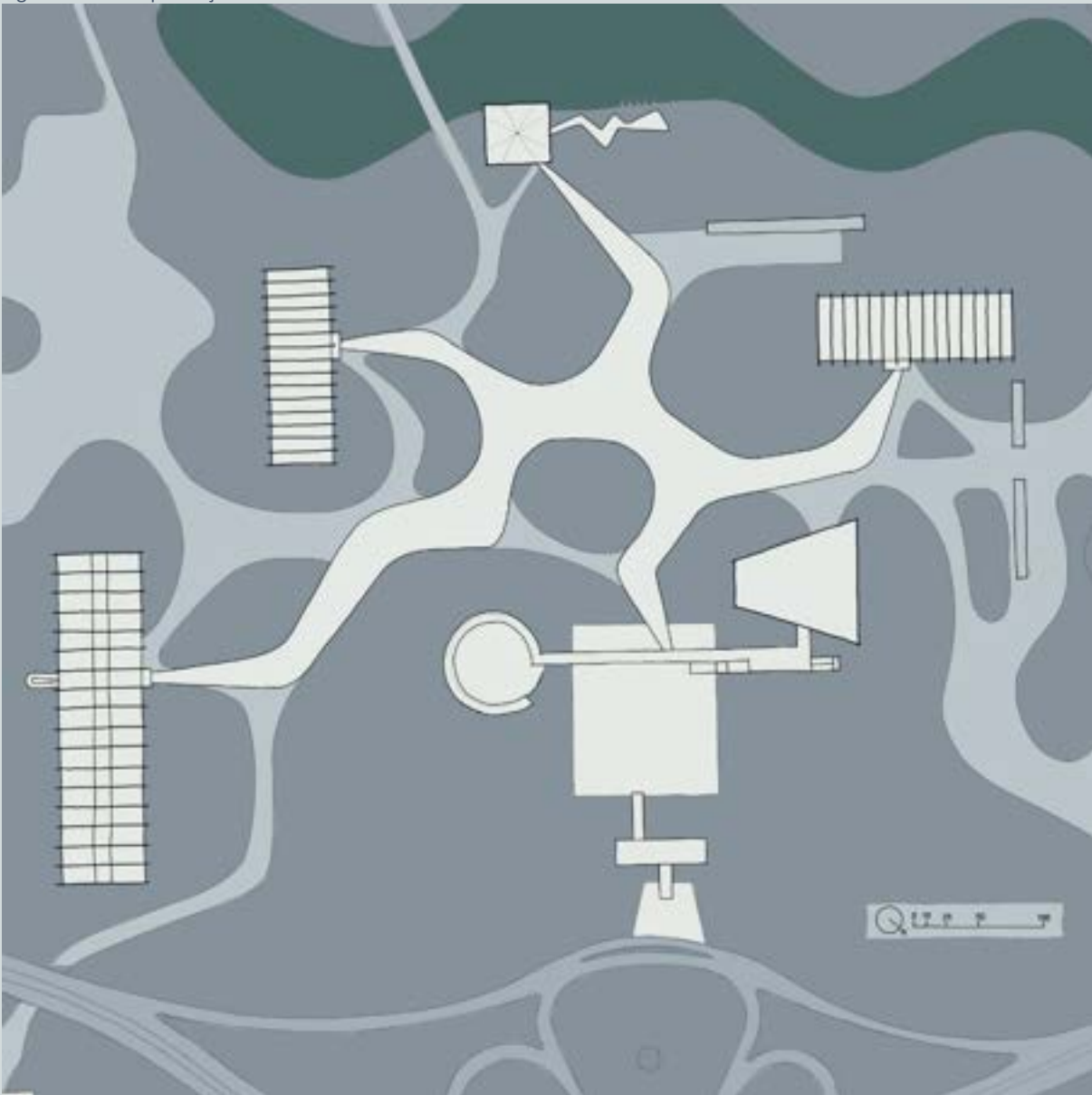


Figura5-299 – Corte e fachada – anos 1950 versão 01 – desenho nosso.

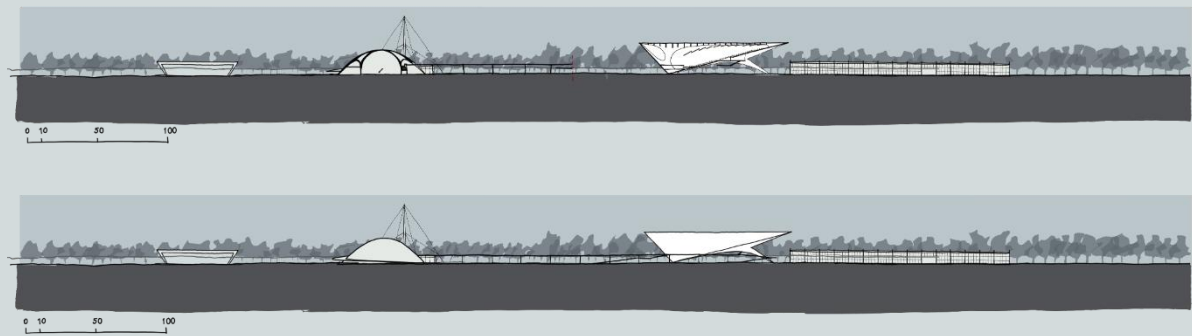


Figura5-300 – Implantação – anos 1950 versão 03A – desenho nosso.



Figura5-301 – Corte e fachada – anos 1950 versão 03 – desenho nosso.

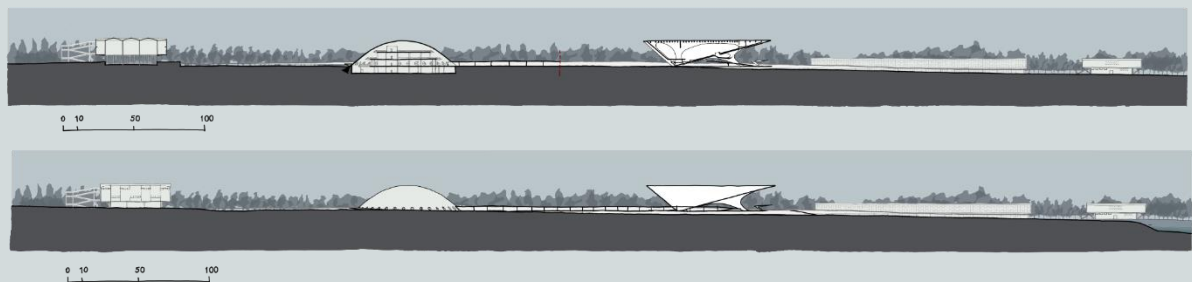


Figura5-302 – Implantação – anos 1950 versão 03B – desenho nosso.

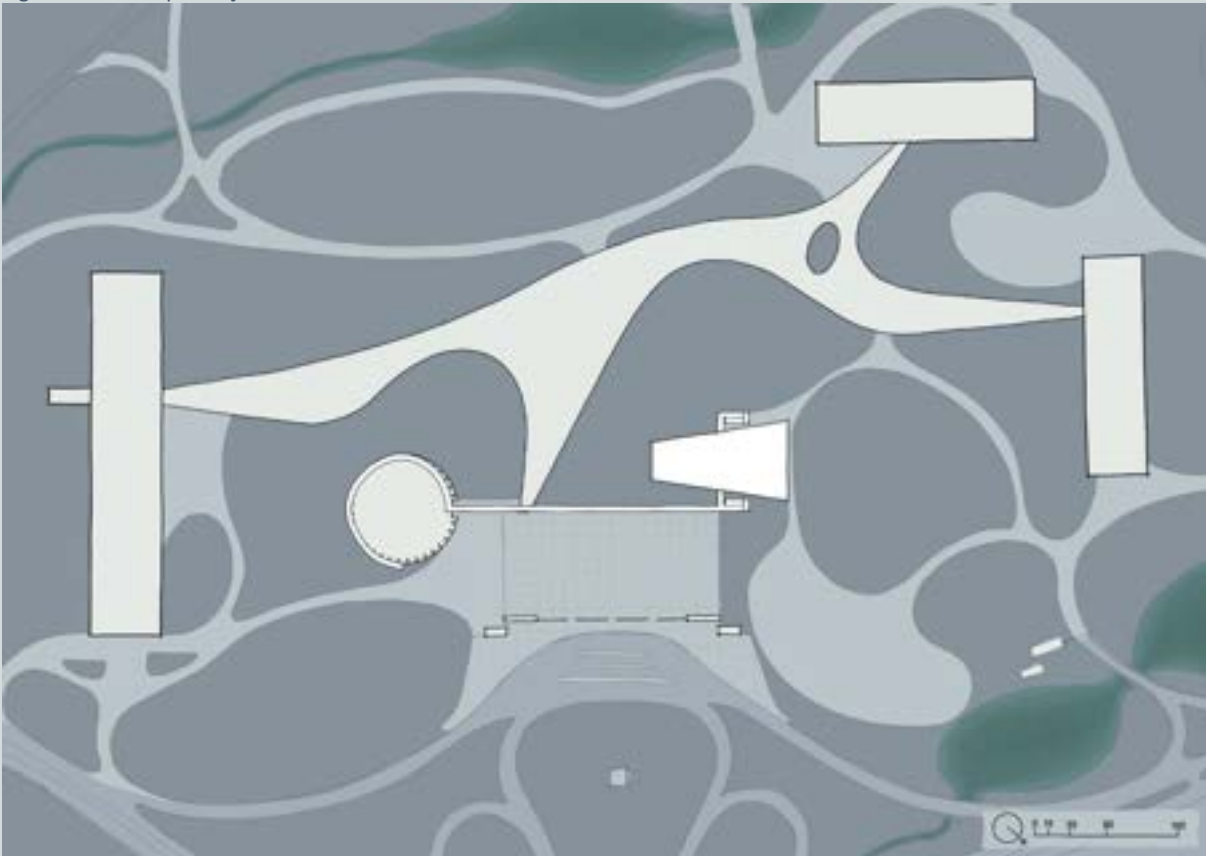


Figura5-303 – Implantação – 1989 – desenho nosso.

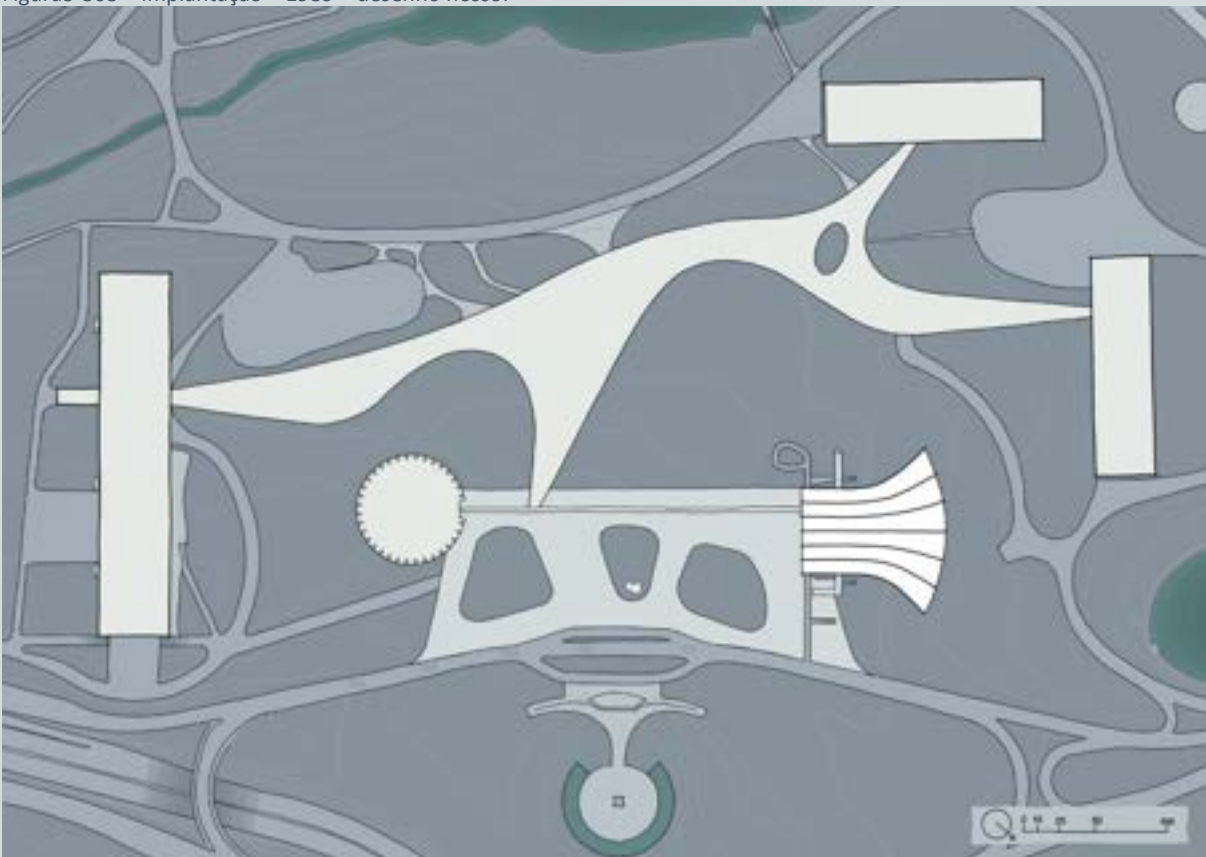


Figura5-304 – Corte e fachada – 1989 – desenho nosso.

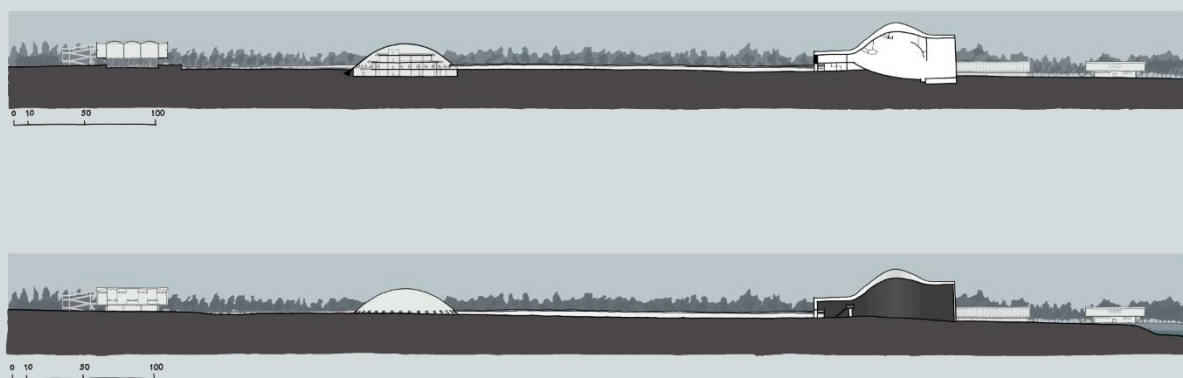


Figura5-305 – Implantação – 1995 – Versão 1 – desenho nosso.



Figura5-306 – Implantação – 1995 – Versão 2 – desenho nosso.

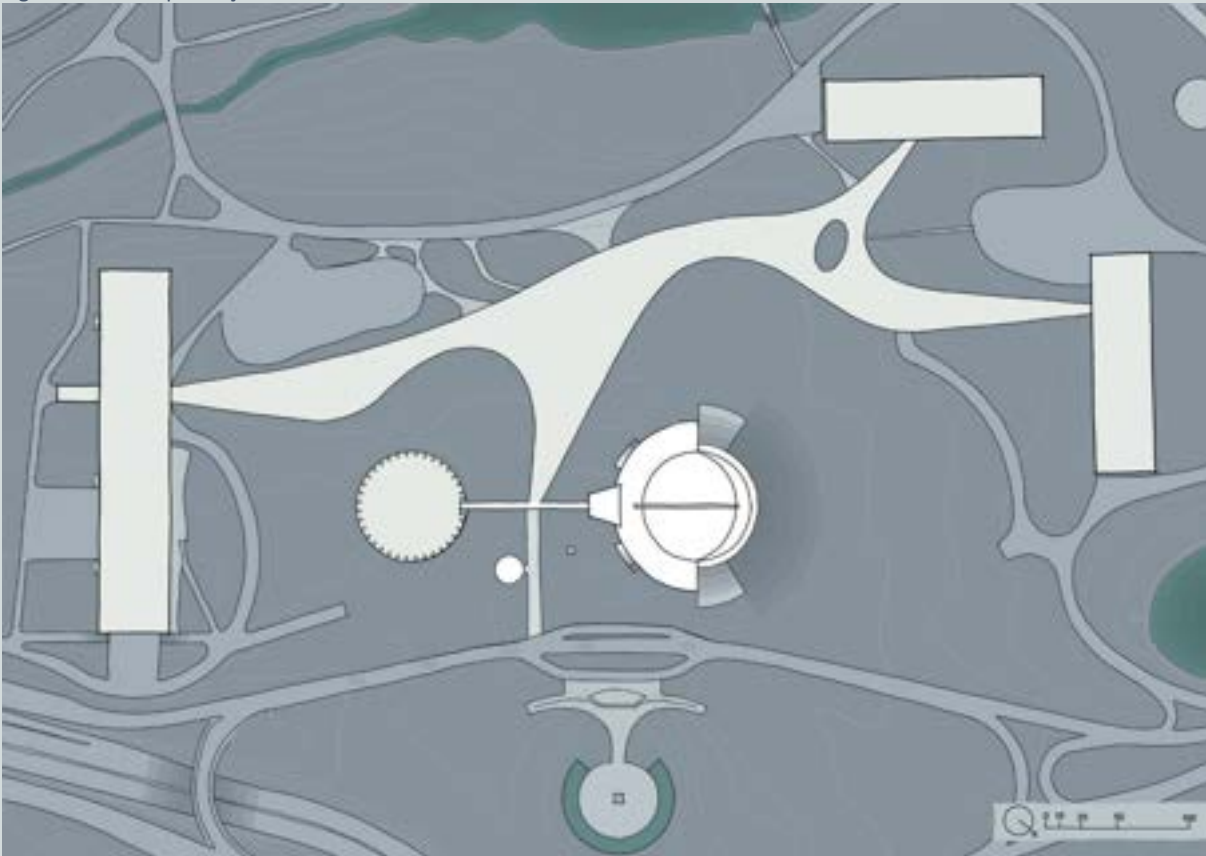


Figura5-307 – Implantação – 1995 – Versão 3 – desenho nosso.

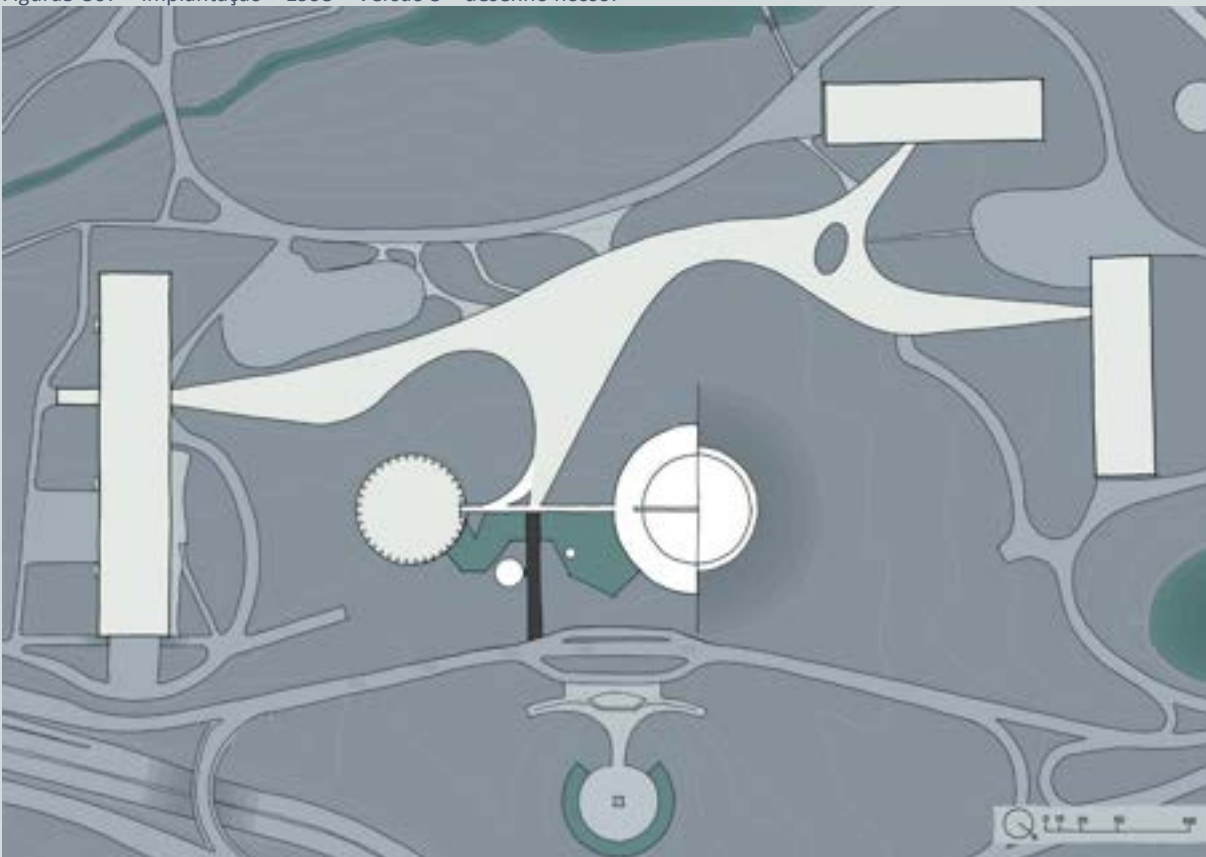


Figura5-308 – Implantação – 1995 – Versão 4 – desenho nosso.

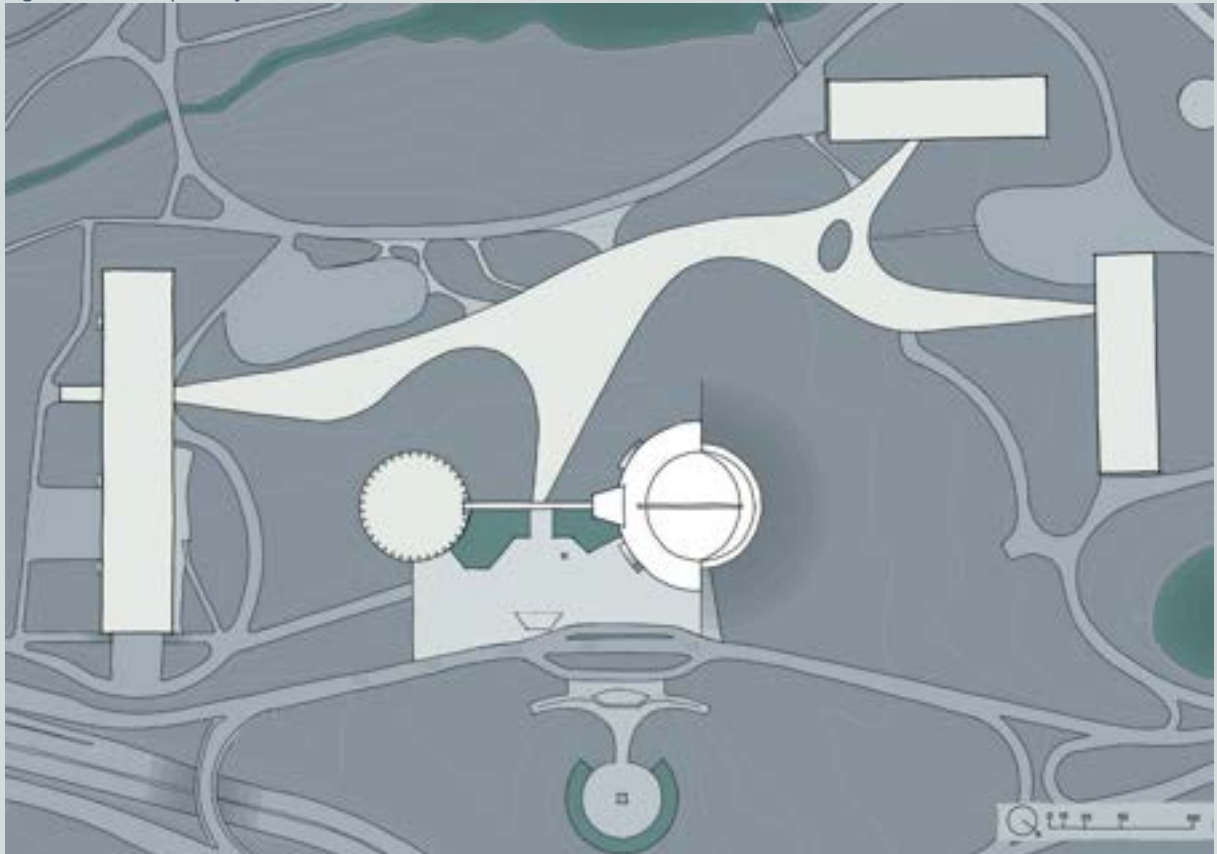


Figura5-309 – Corte e fachada – 1989 – Versão 2 – desenho nosso.

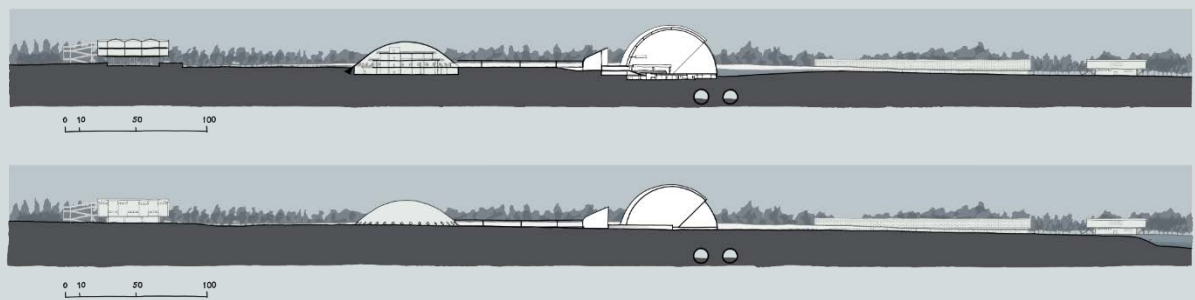


Figura5-310 – Corte e fachada – 1989 – Versão 3 – desenho nosso.

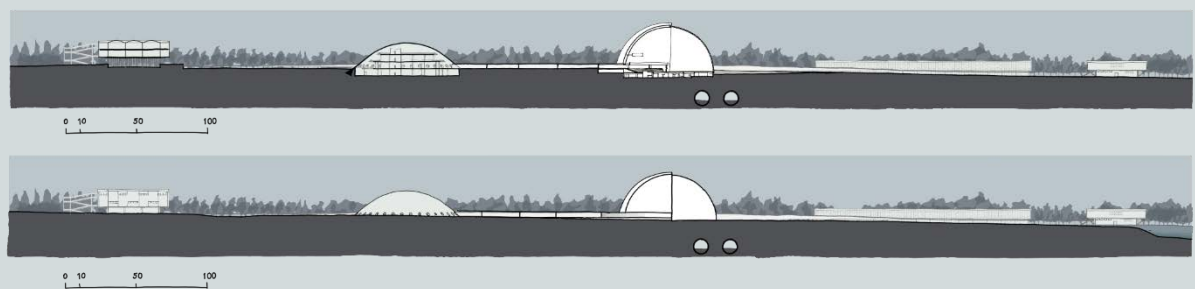


Figura5-311 – Implantação – 1999 – desenho nosso.

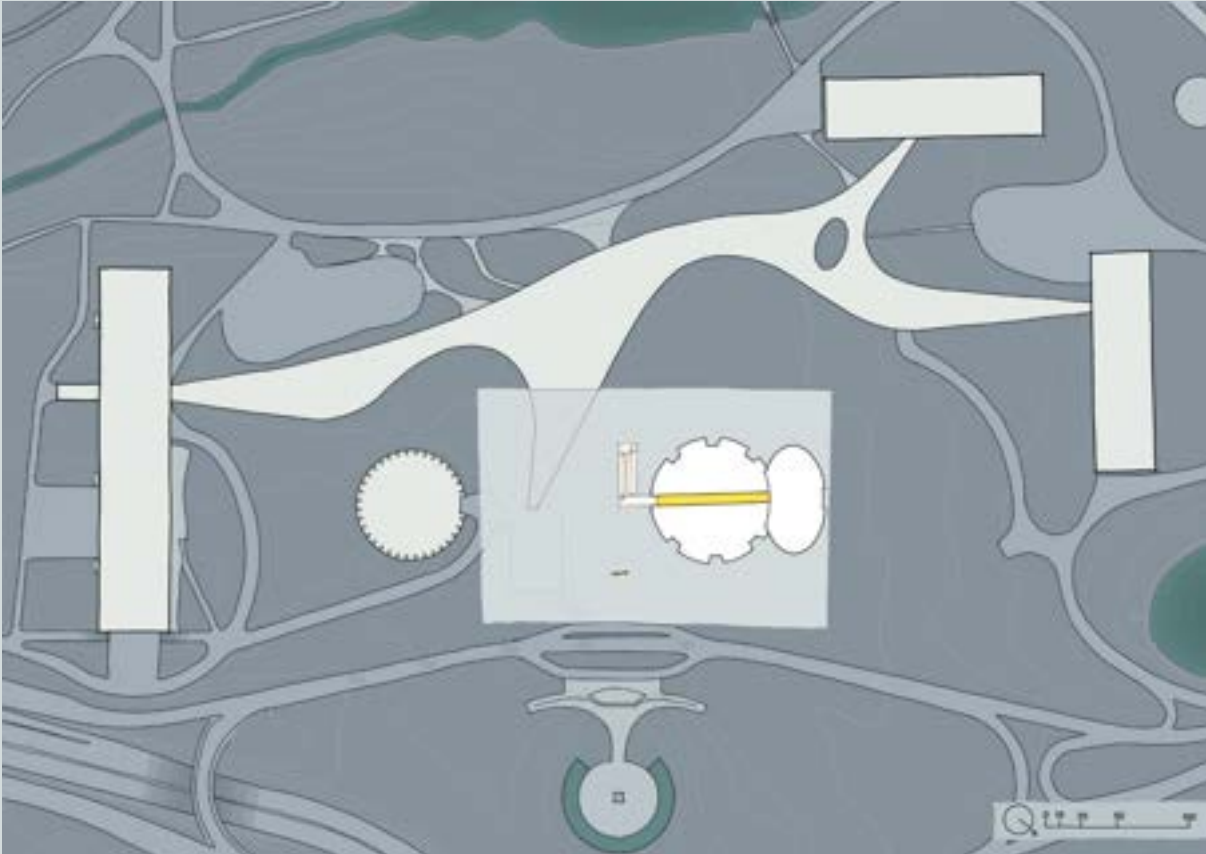


Figura5-312 – Corte e fachada – 1999 – desenho nosso.

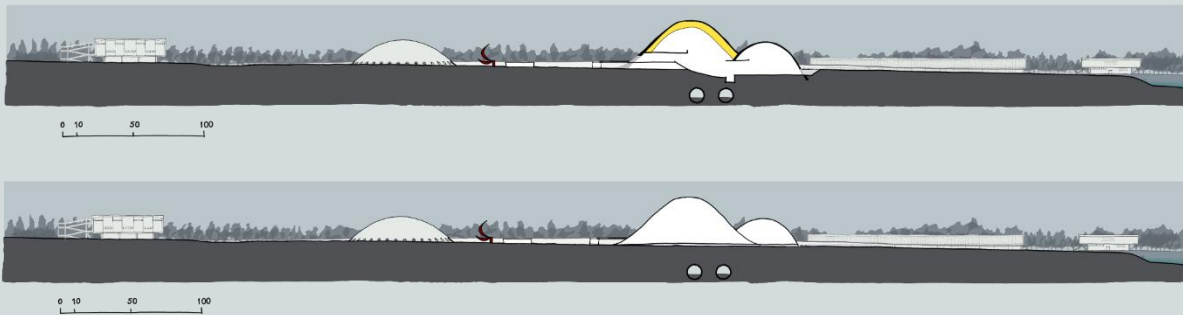


Figura5-313 – Implantação – 2000 – Versão 01 – desenho nosso.

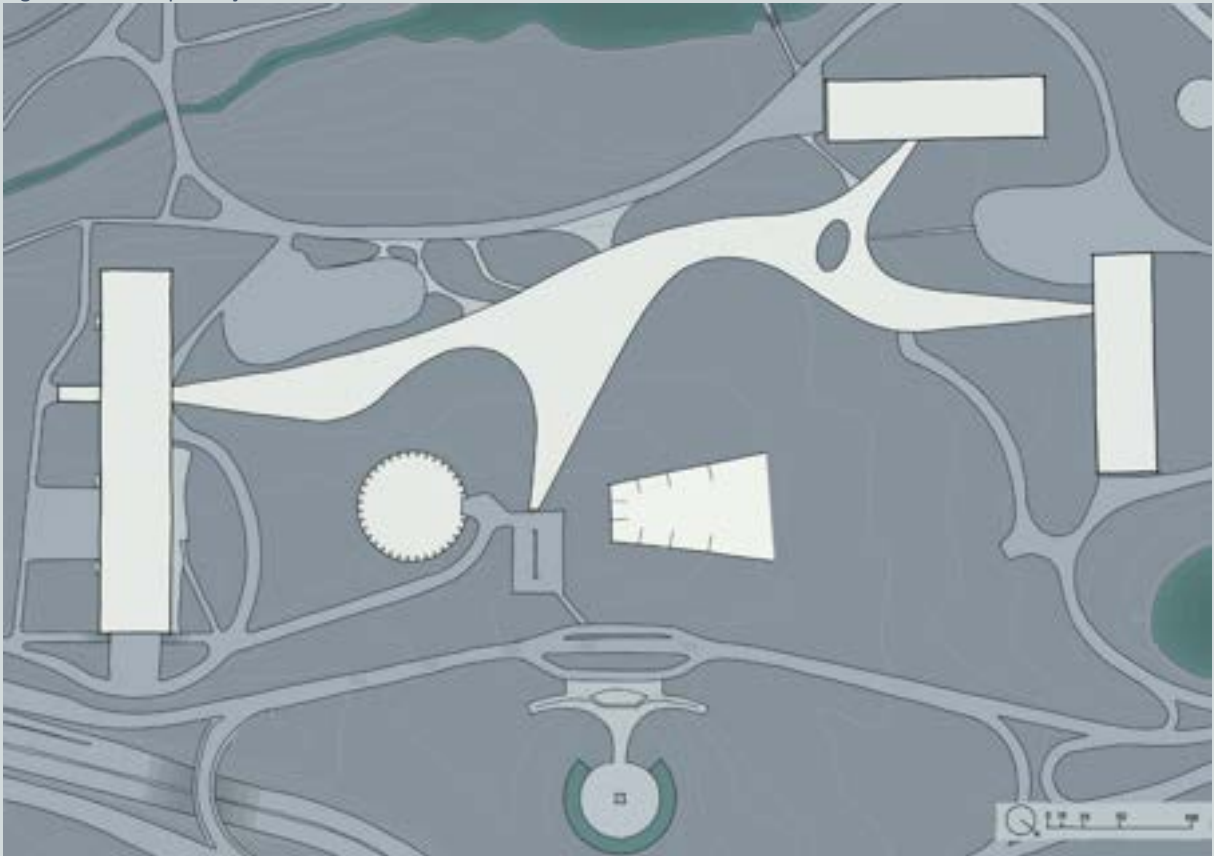


Figura5-314 – Corte e fachada – 2000 – Versão 01 – desenho nosso.

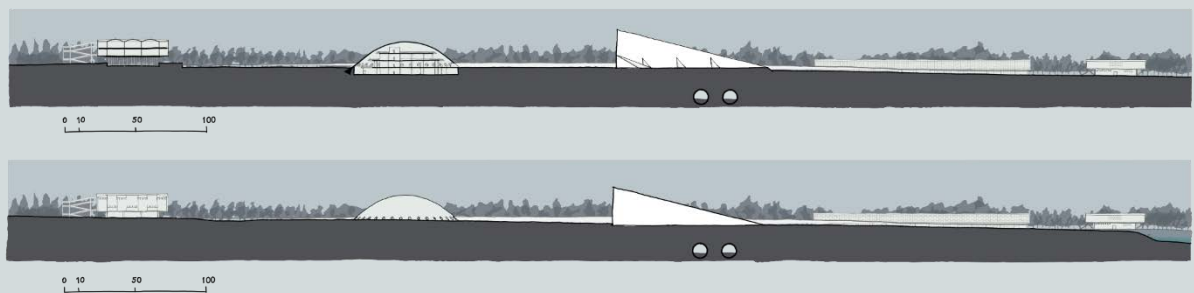


Figura5-315 – Implantação – 2000 – Versão 02 – desenho nosso.

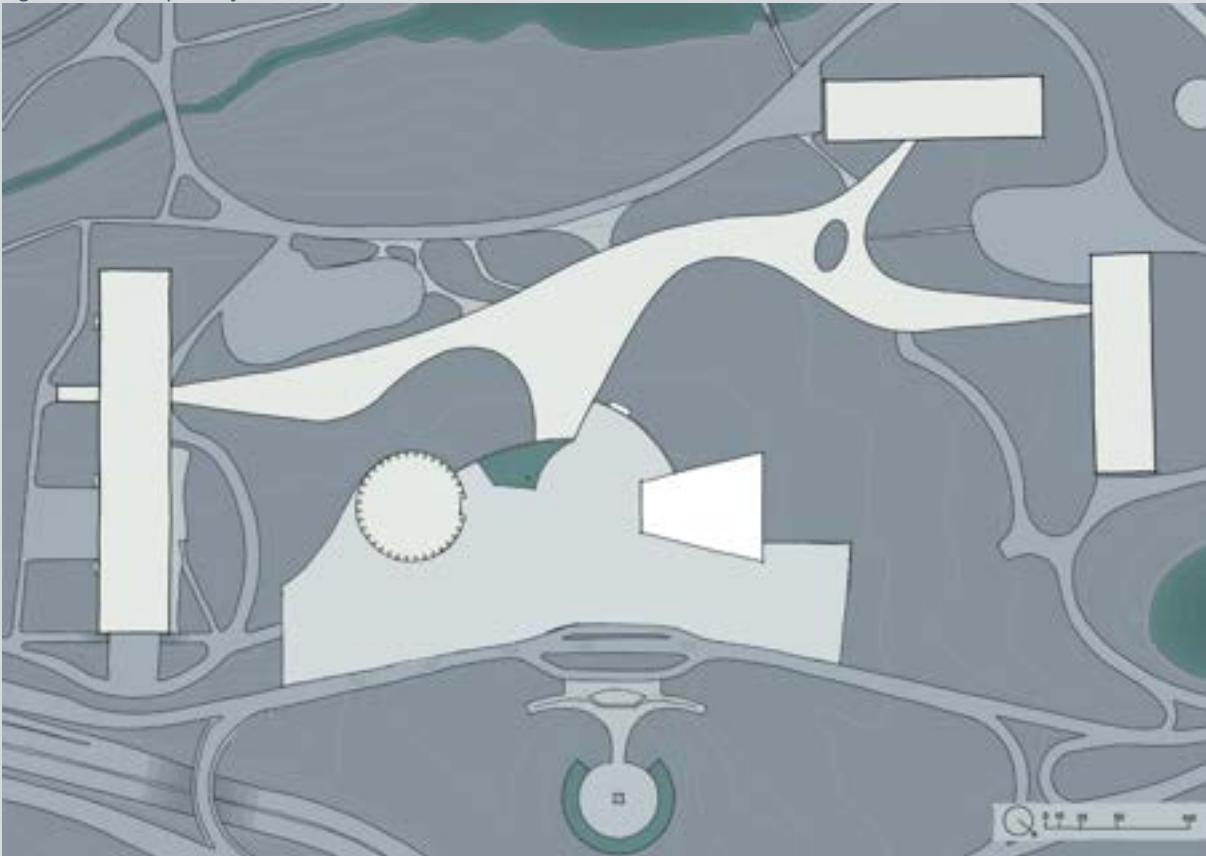


Figura5-316 – Corte e fachada – 2000 – Versão 02 – desenho nosso.

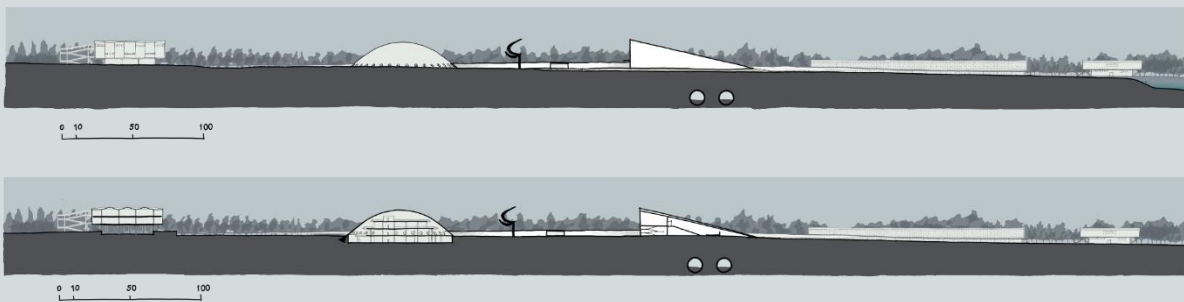


Figura5-317 – Implantação – 2000 – Versão 04 – desenho nosso.

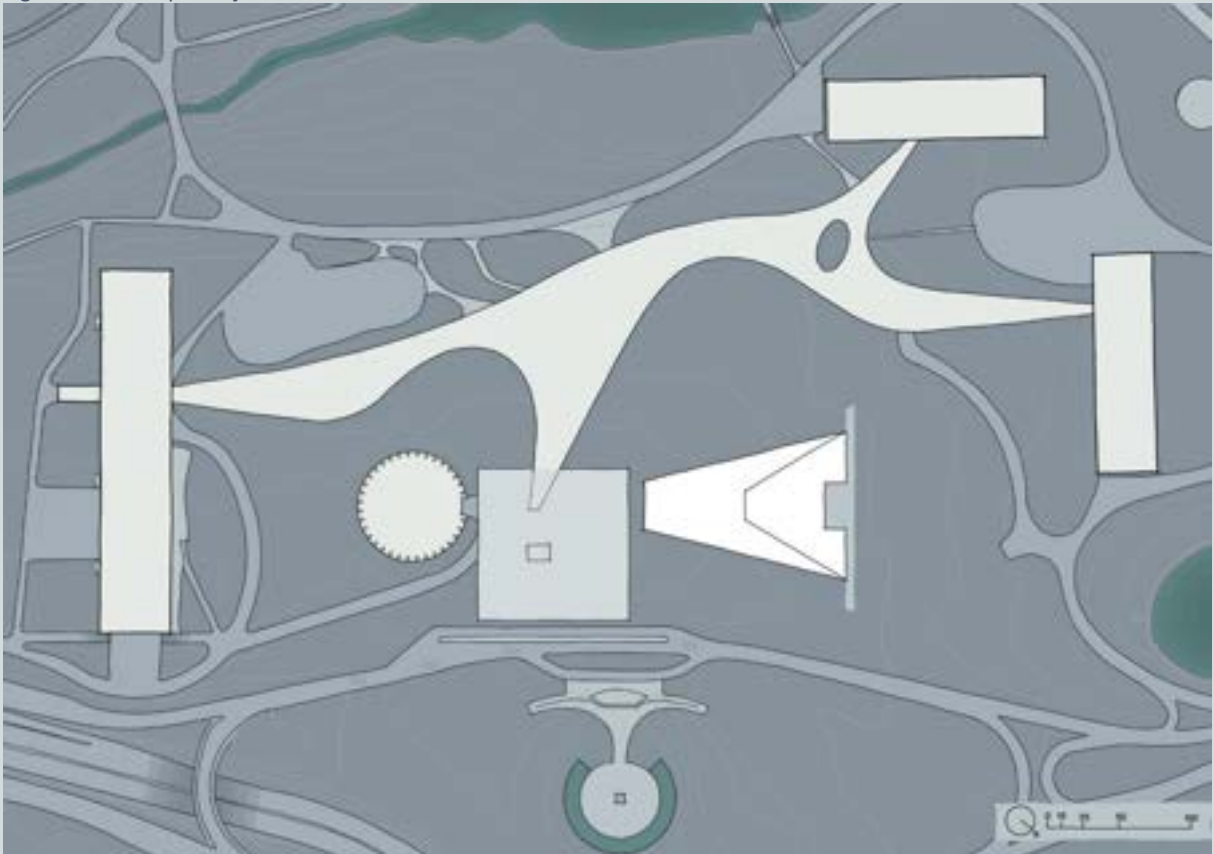


Figura5-318 – Corte e fachada – 2000 – Versão 04 – desenho nosso.

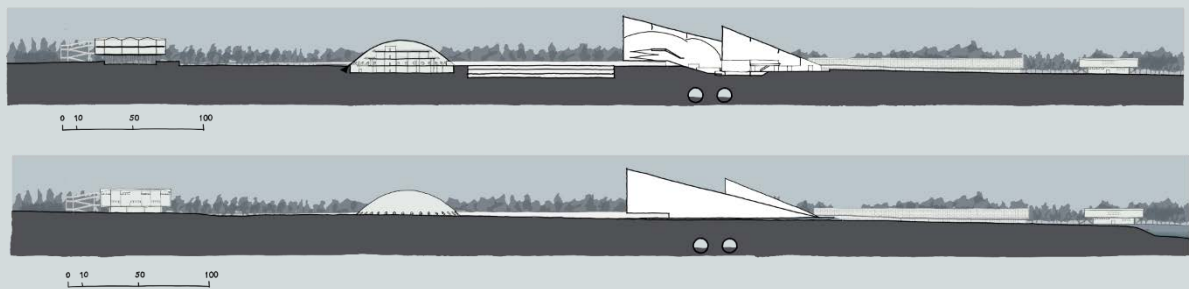


Figura5-319 – Fachada – 2000 – Versão 05 – desenho nosso.



Figura5-320 – Implantação – 2000 – Versão 06A – desenho nosso.

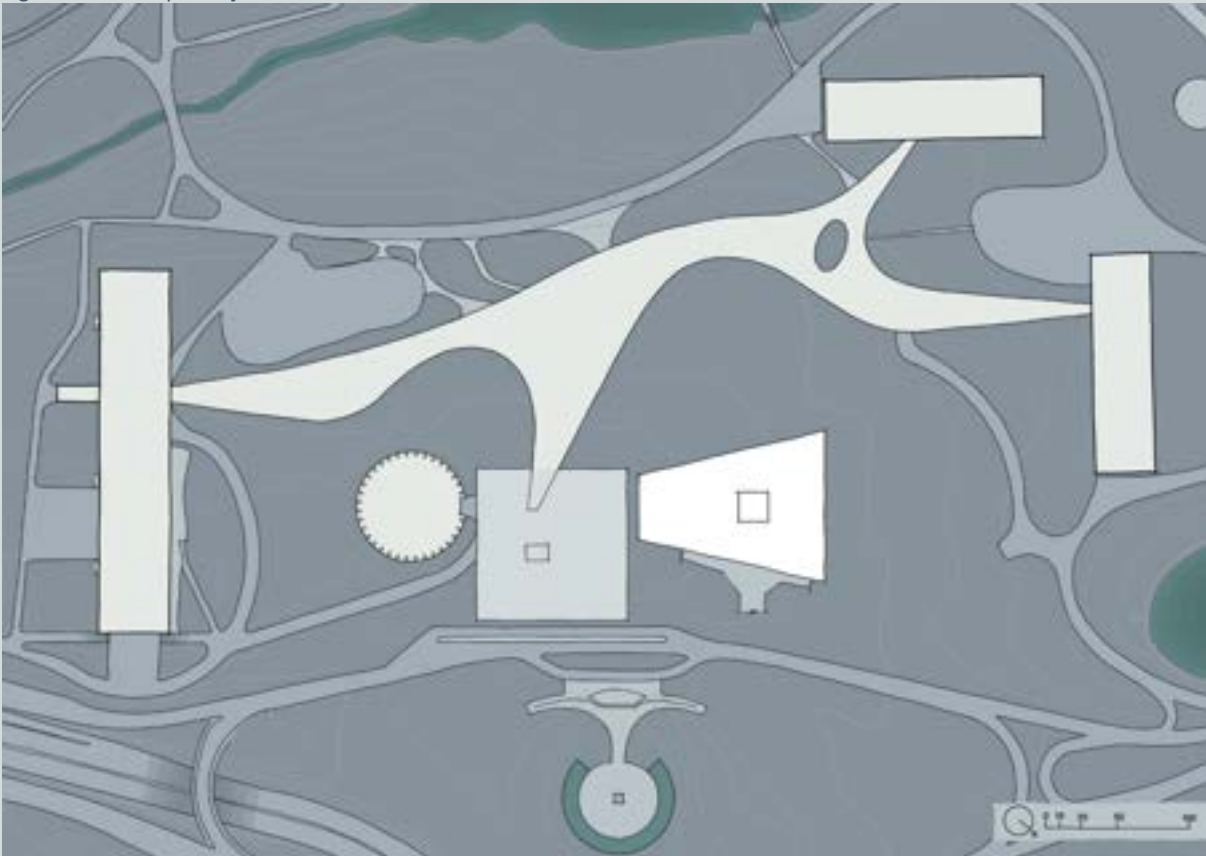


Figura5-321 – Corte e fachada – 2000 – Versão 06A – desenho nosso.

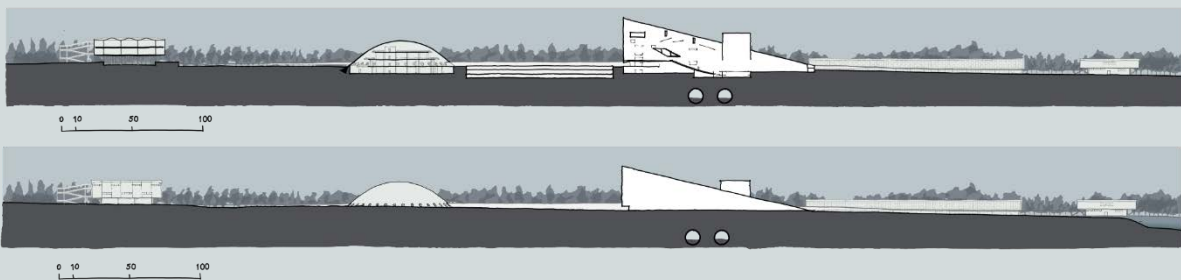


Figura5-322 – Implantação – 2000 – Versão 06B – desenho nosso.

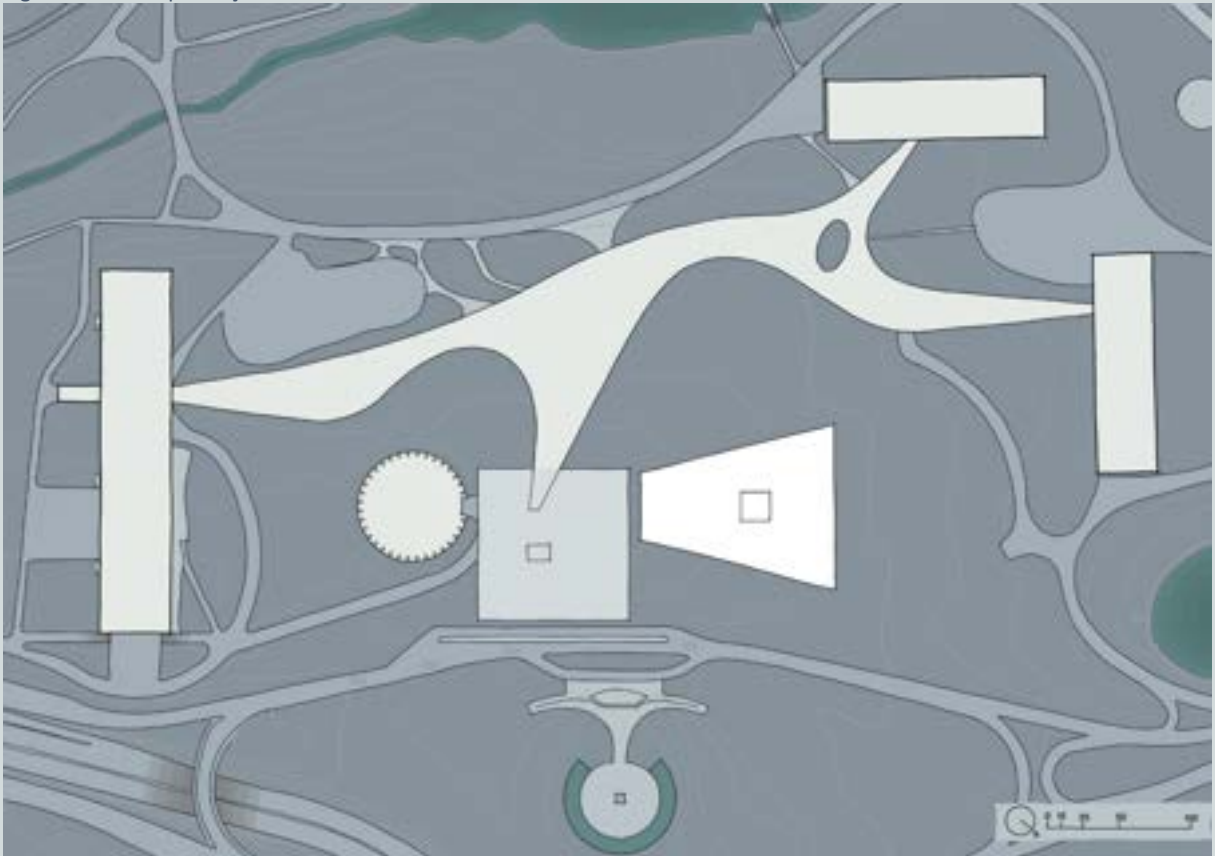


Figura5-323 – Corte e fachada – 2000 – Versão 06B – desenho nosso.

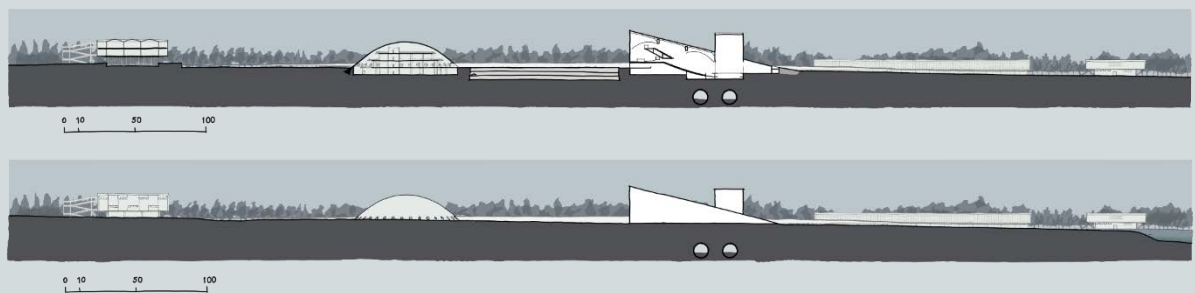


Figura5-324 – Implantação – 2000 – Versão 07 – desenho nosso.



Figura5-325 – Corte e fachada – 2000 – Versão 7 – desenho nosso.

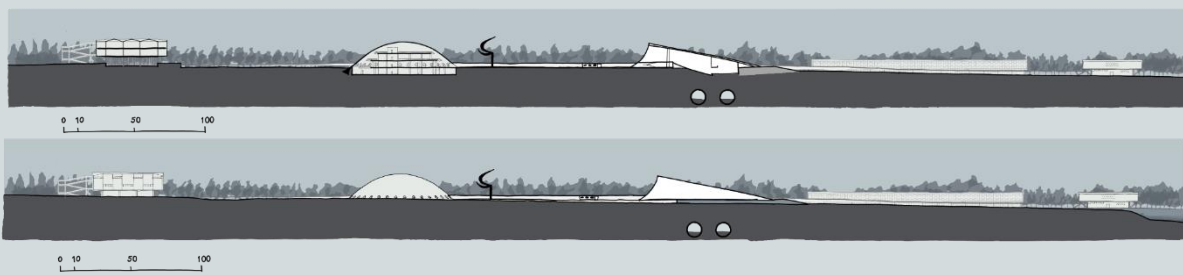


Figura5-326 – Corte e fachada – 2000 – Versão 8 – desenho nosso.

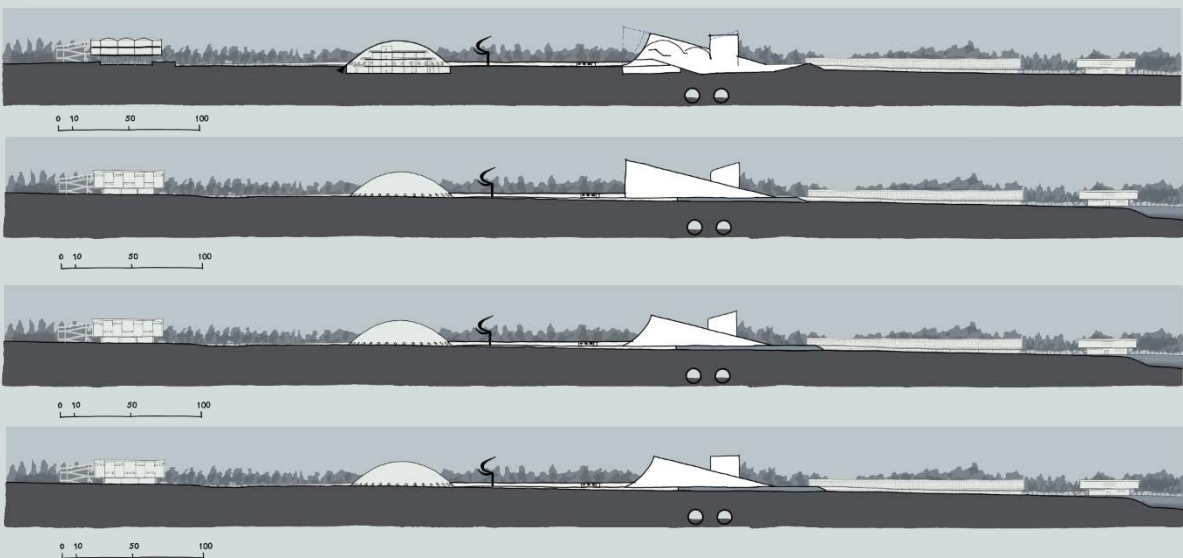


Figura5-327 – Implantação – 2000 – Versão 09 – desenho nosso.

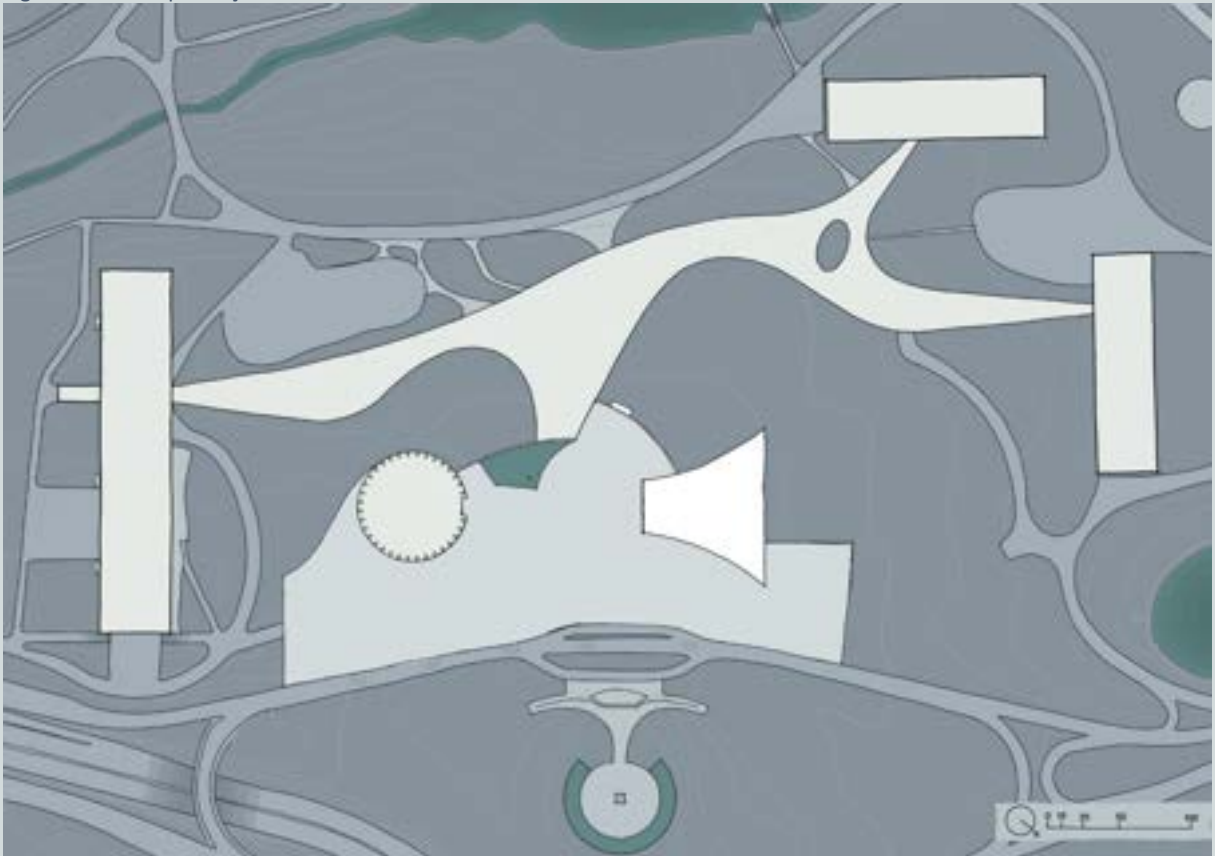


Figura5-328 – Fachada – 2000 – Versão 9 – desenho nosso.

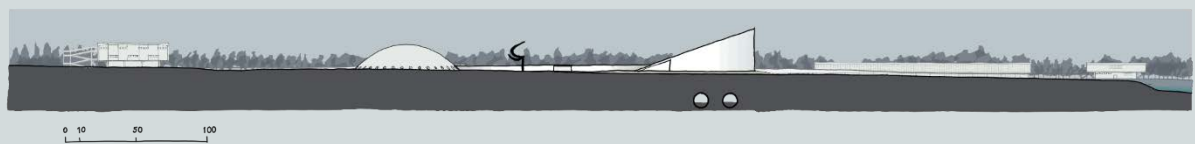


Figura5-329 – Implantação – 2000 – Versão 10 – desenho nosso.

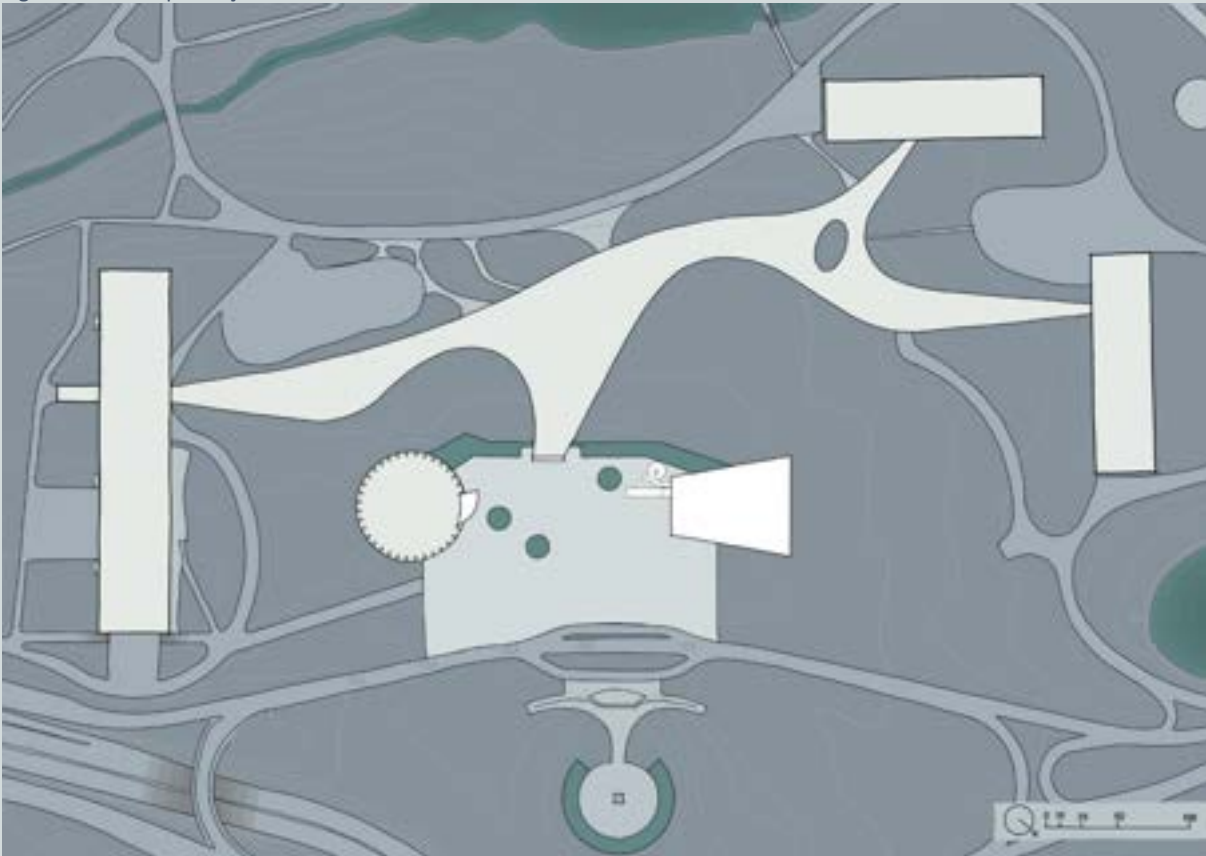


Figura5-330 – Fachada – 2000 – Versão 10 – desenho nosso.



Figura5-331 – Implantação – 2000 – Versão 12A – desenho nosso.

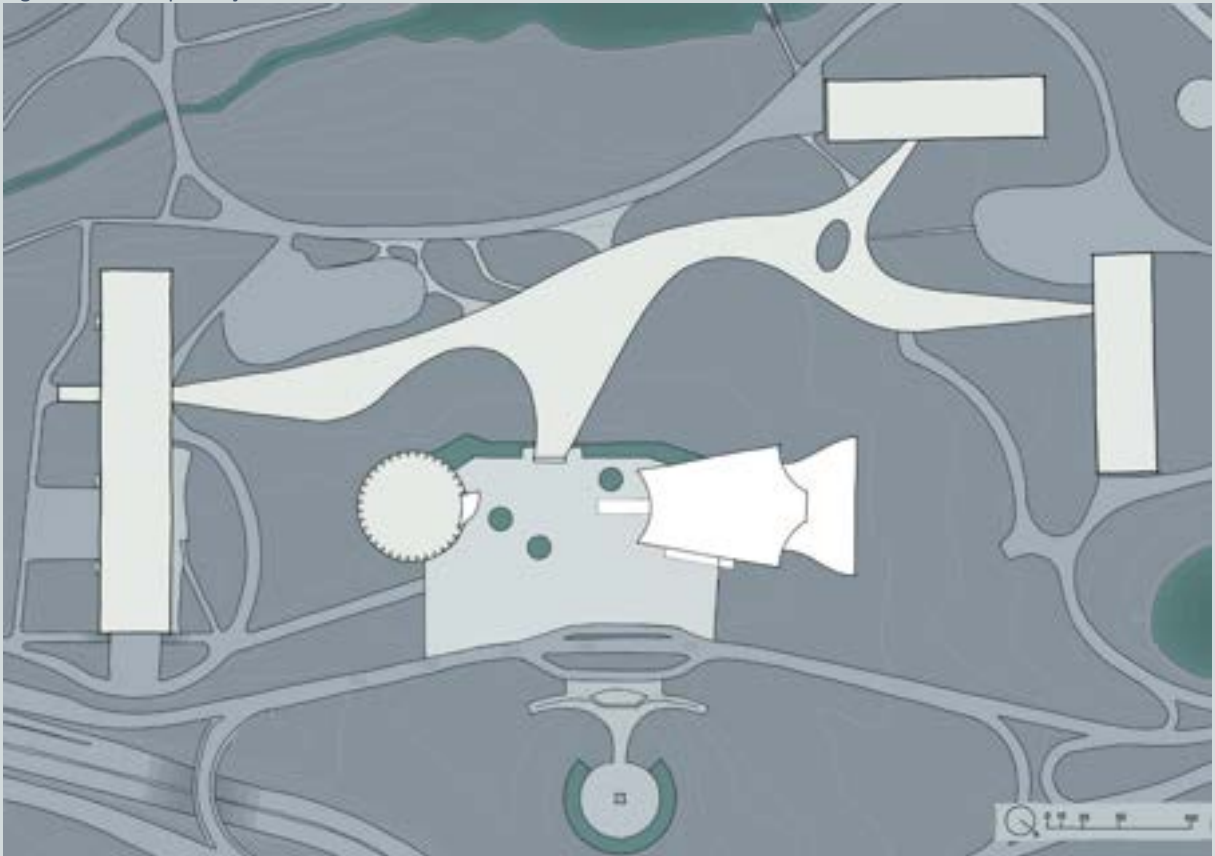


Figura5-332 – Implantação – 2000 – Versão 12B – desenho nosso.

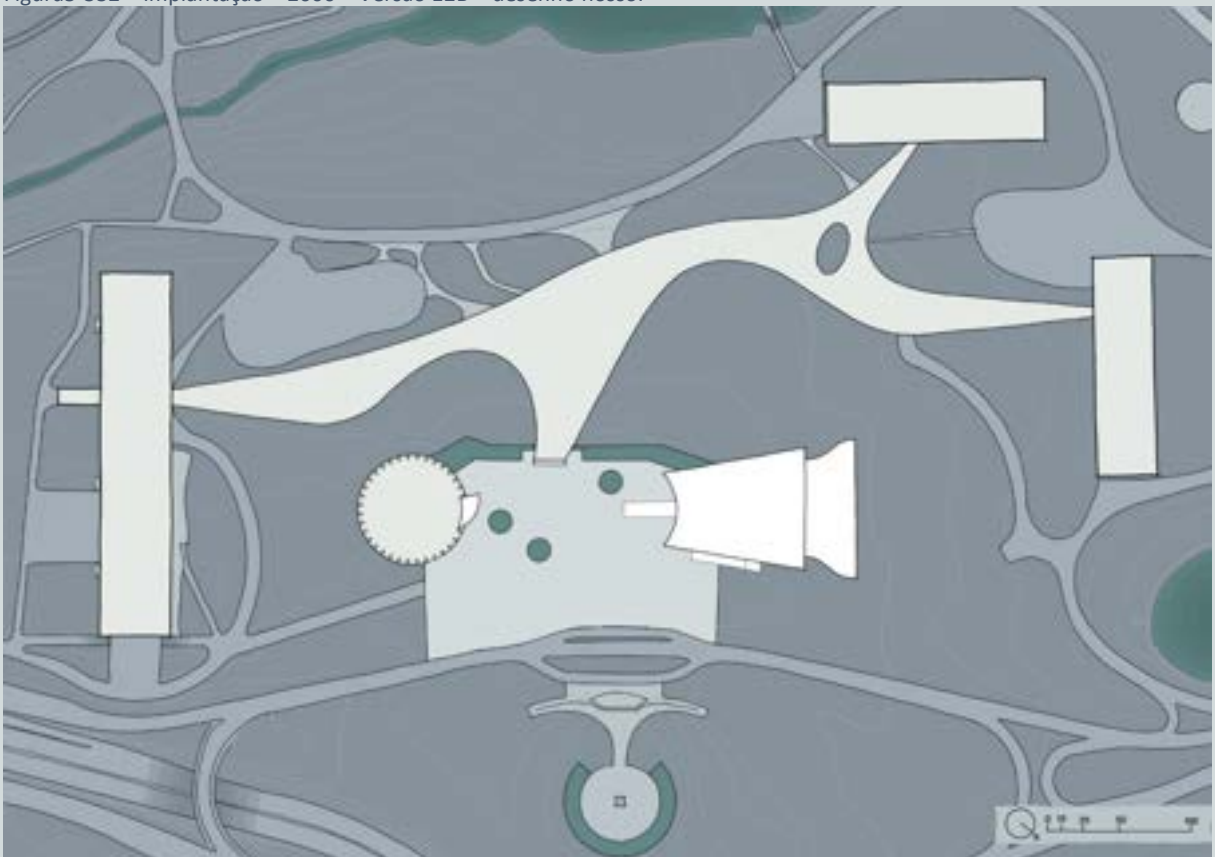


Figura5-333 – Implantação – 2000 – Versão 12C – desenho nosso.

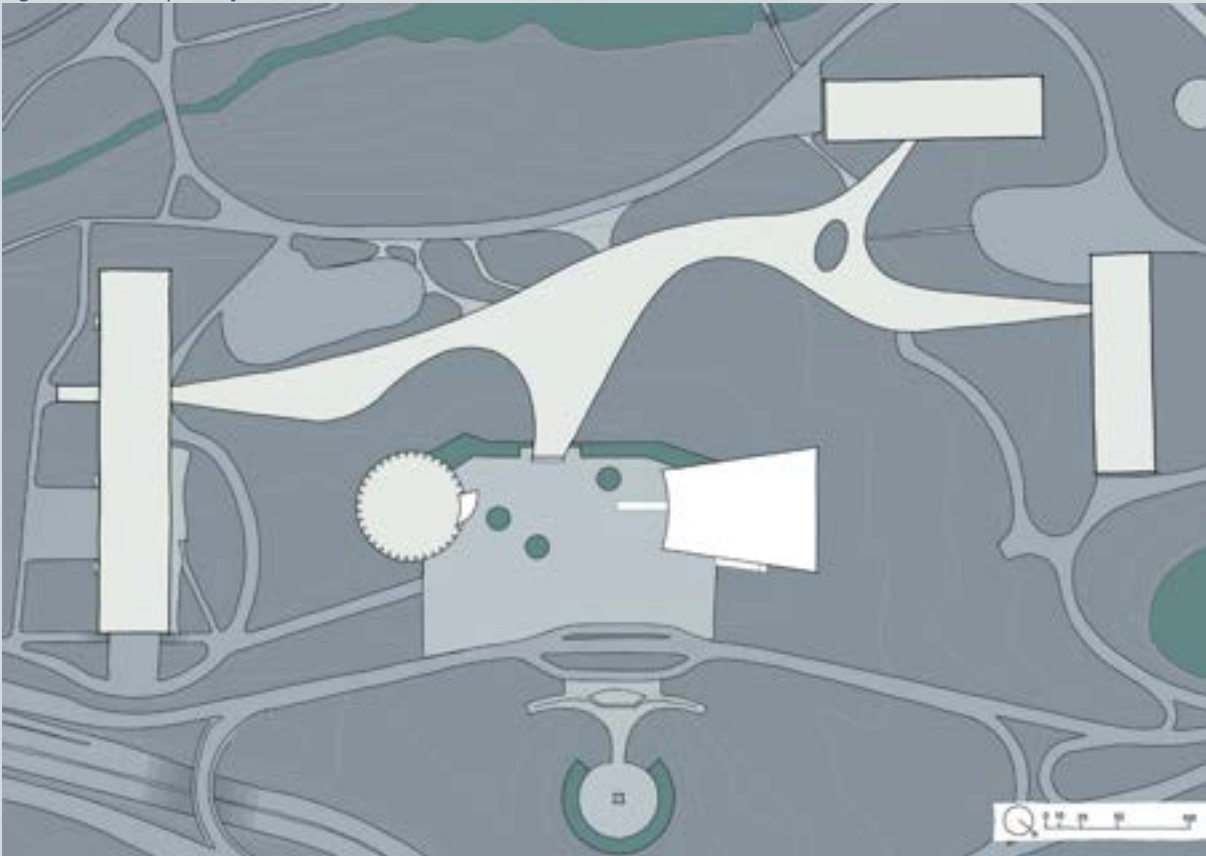


Figura5-334 – Fachadas e corte – 2000 – Versão 12 – desenho nosso.

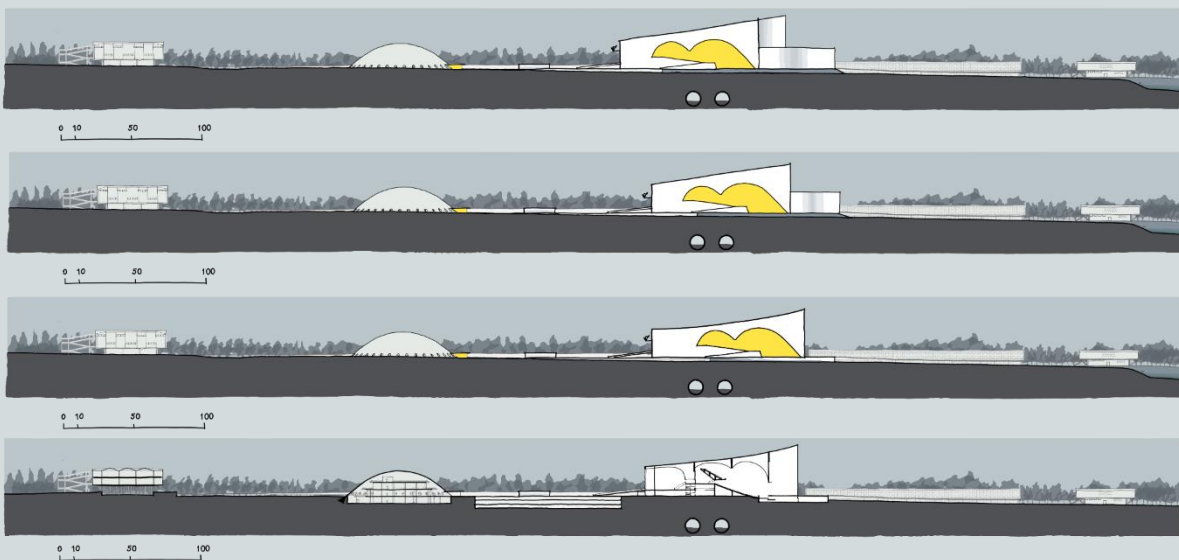


Figura5-335 – Implantação – 2002 – Versão 01 – desenho nosso.

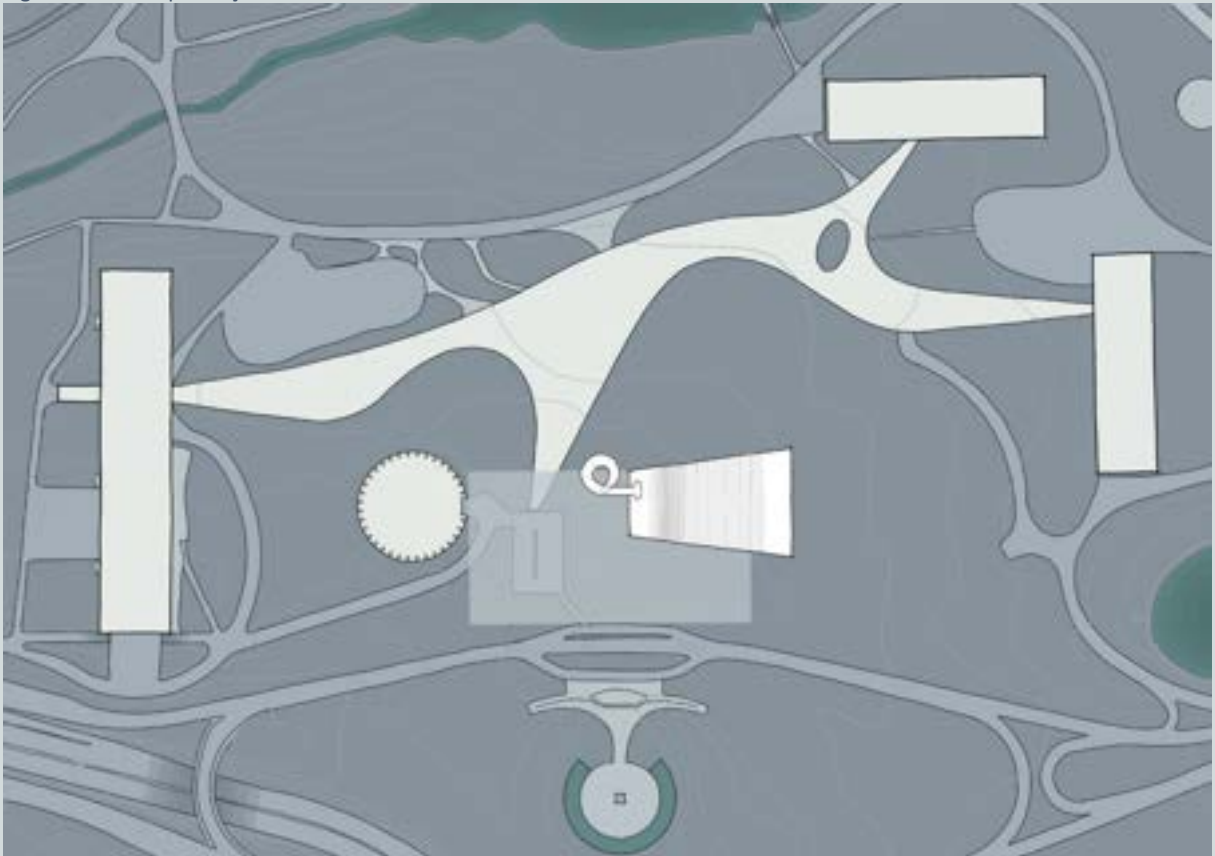


Figura5-336 – Corte e fachada – 2002 – Versão 01 – desenho nosso.

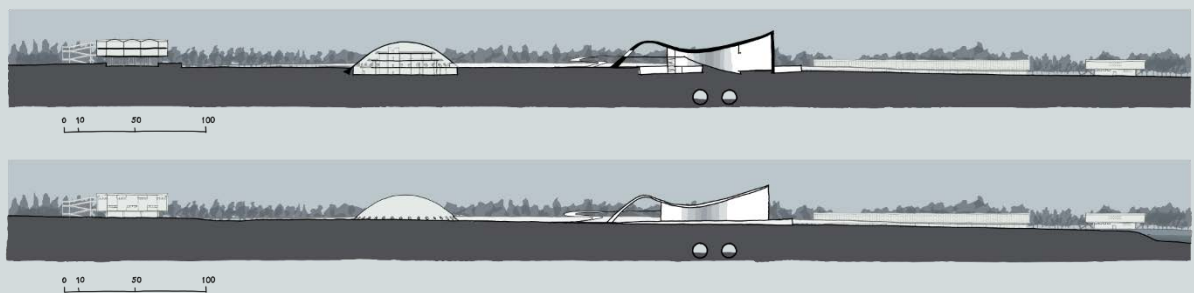


Figura5-337 – Implantação – 2002 – Versão 02 – desenho nosso.

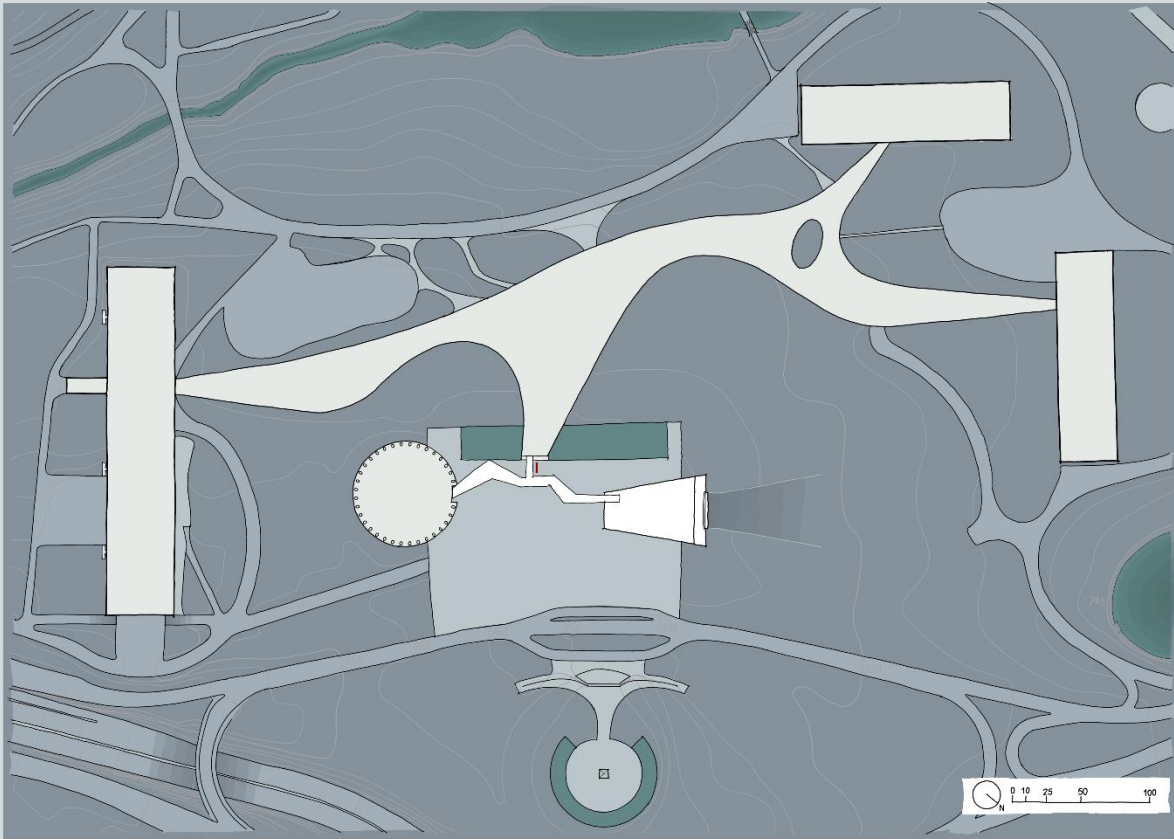


Figura5-338 – Corte e fachada – 2002 – Versão 02 – desenho nosso.

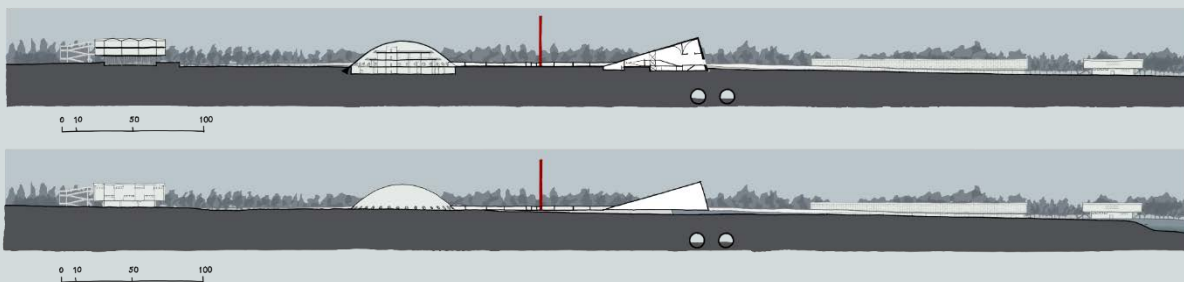


Figura5-339 – Implantação – 2002 – Versão 03 A – desenho nosso.

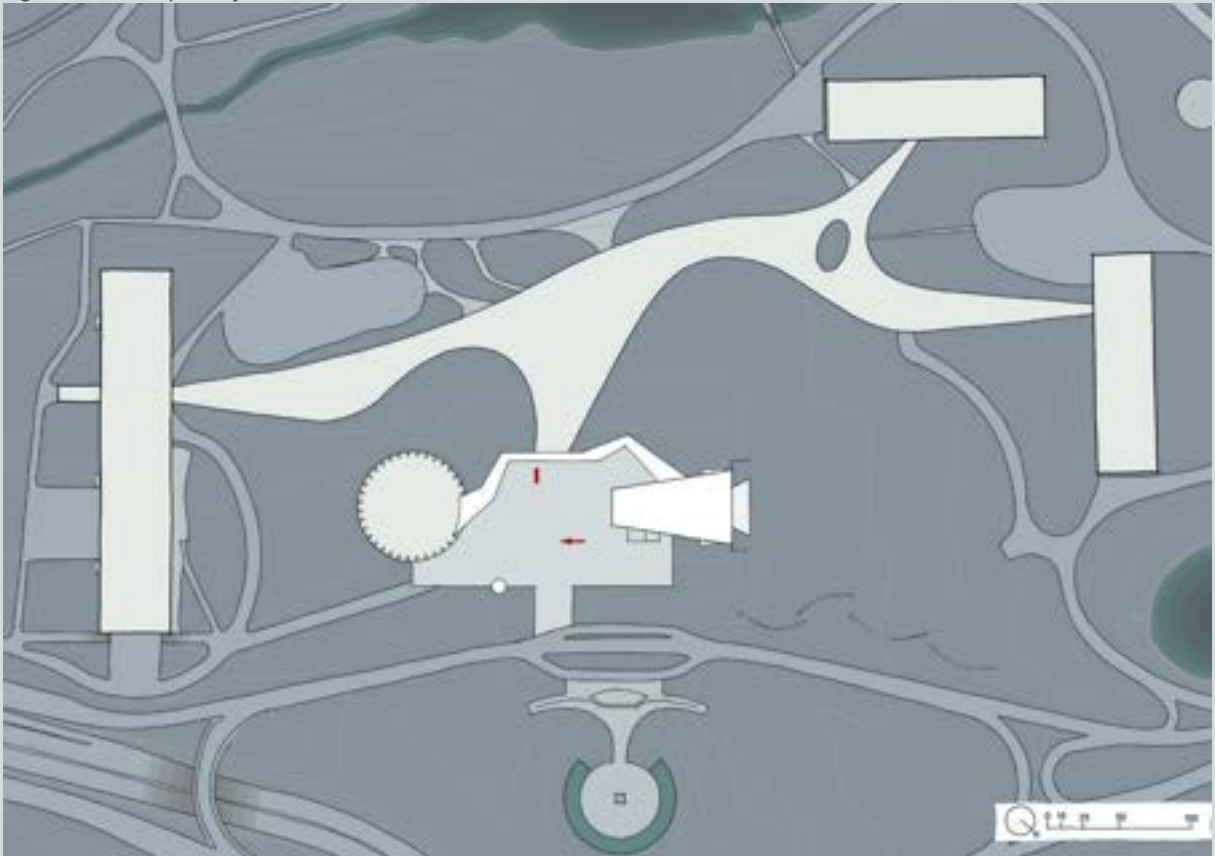


Figura5-340 – Implantação – 2002 – Versão 03 B – desenho nosso.

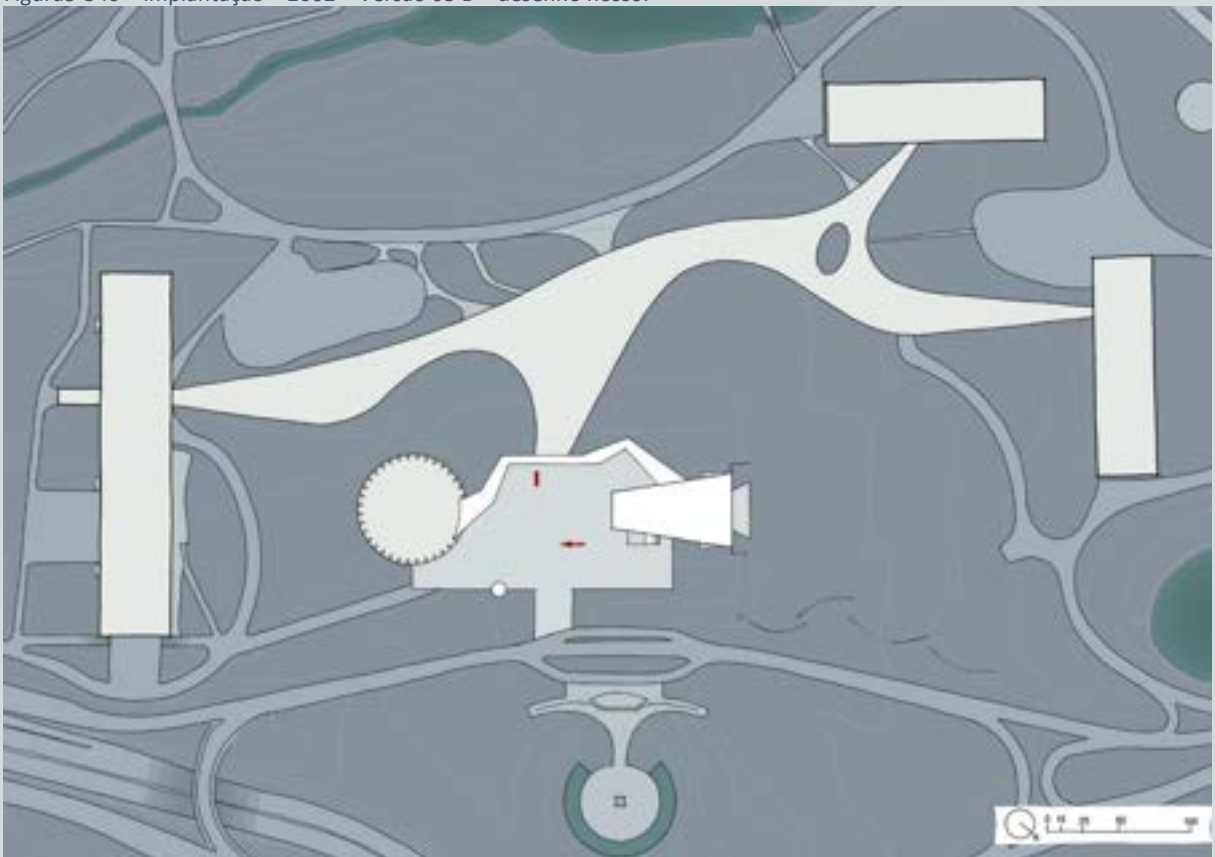


Figura5-341 – Corte e fachada – 2002 – Versão 03 A e B – desenho nosso.

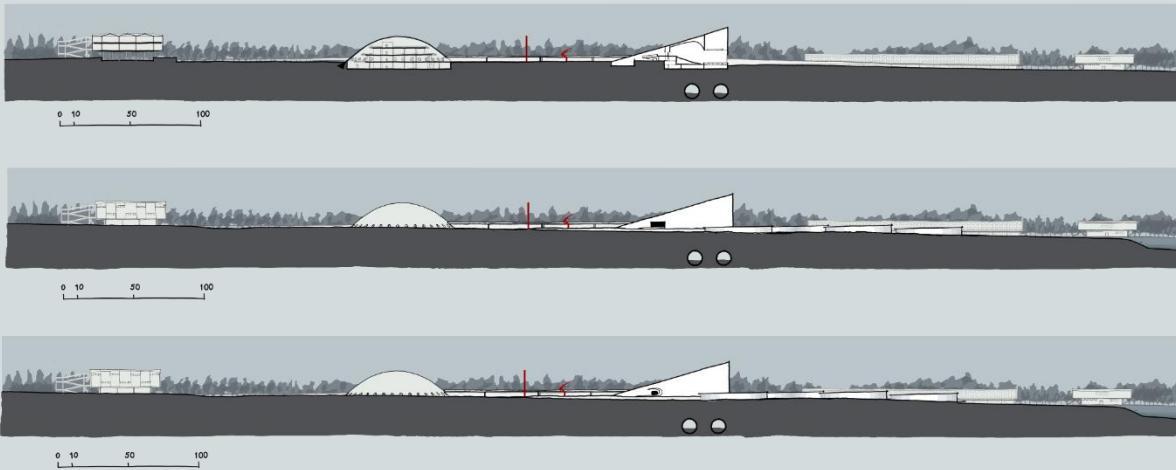


Figura5-342 – Implantação – 2002 – Versão 04 A – desenho nosso.

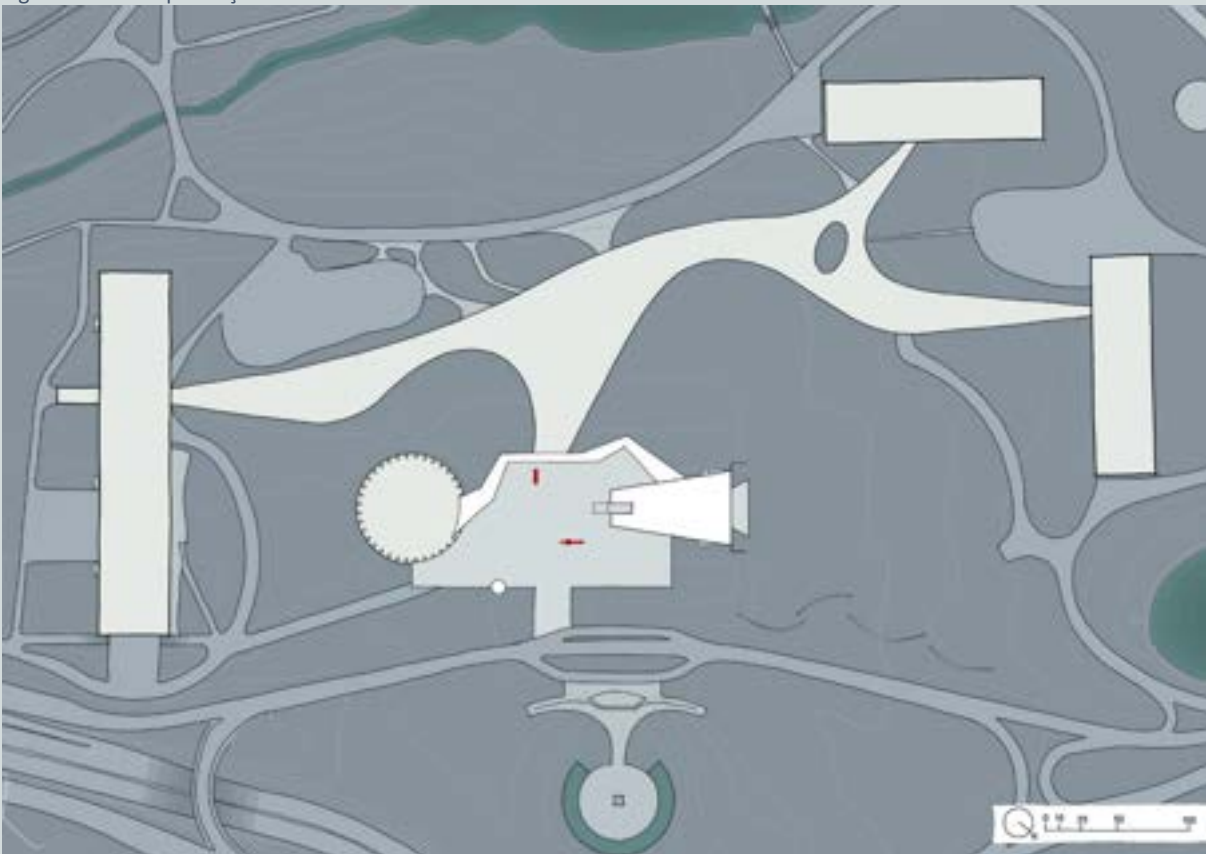


Figura5-343 – Corte e fachada – 2002 – Versão 04 A – desenho nosso.

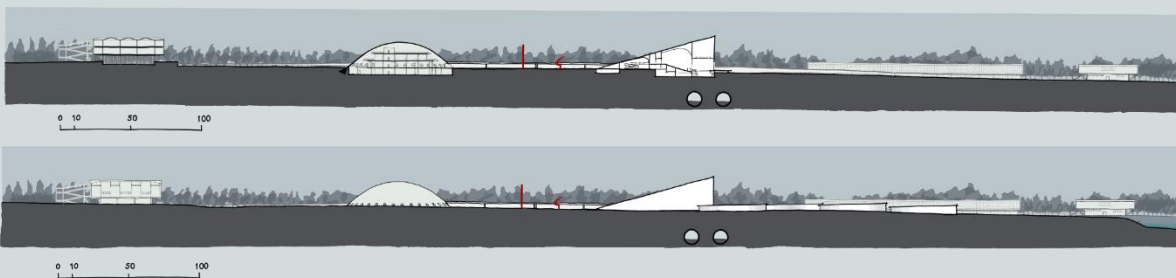


Figura5-344 – Implantação – 2002 – Versão 04 B – desenho nosso.

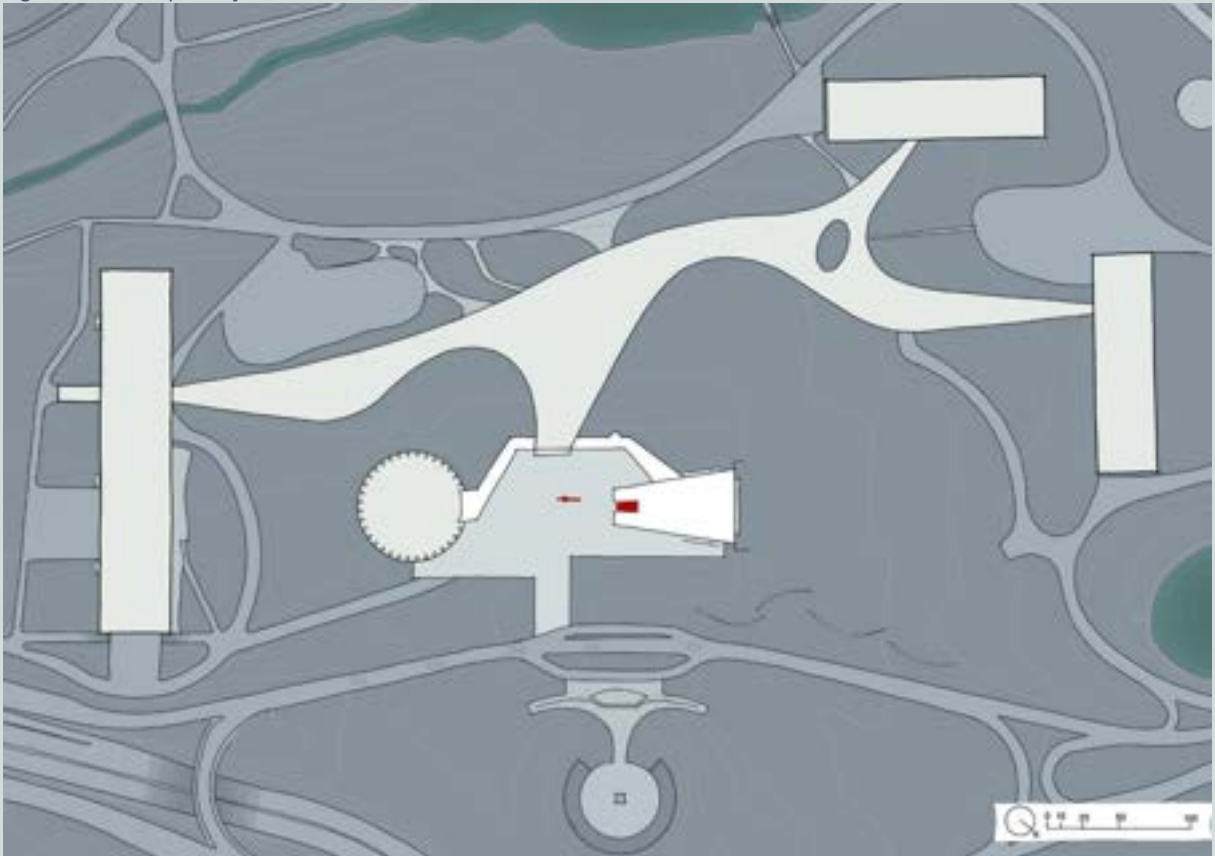


Figura5-345 – Implantação – 2002 – Versão 05 – desenho nosso.

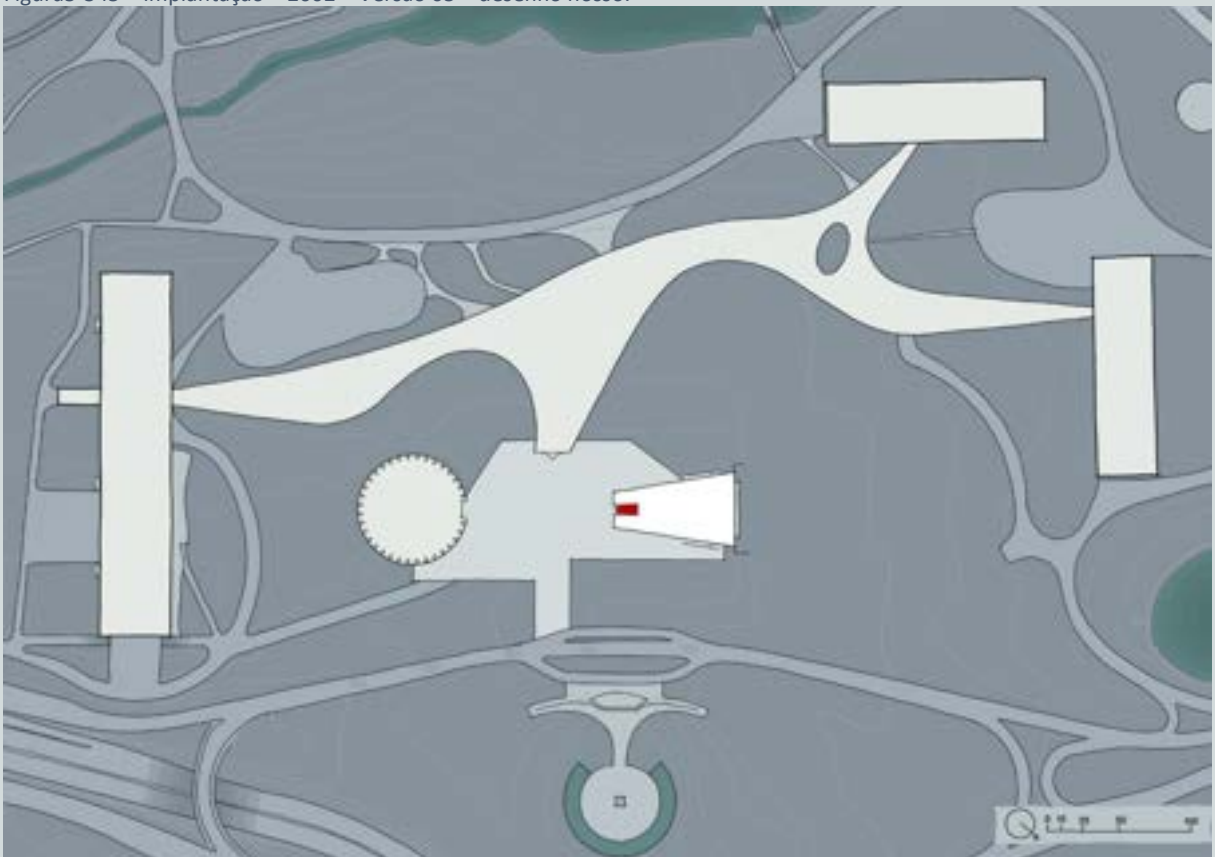


Figura5-346 – Corte e fachada – 2002 – Versão 05 – desenho nosso.

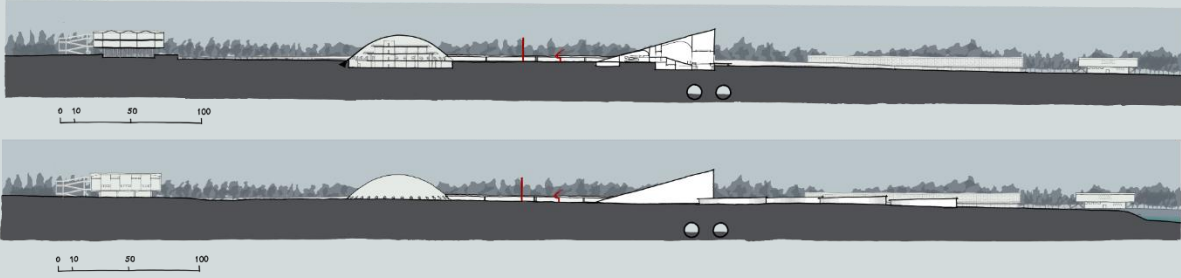


Figura5-347 – Implantação – 2004 –desenho nosso.

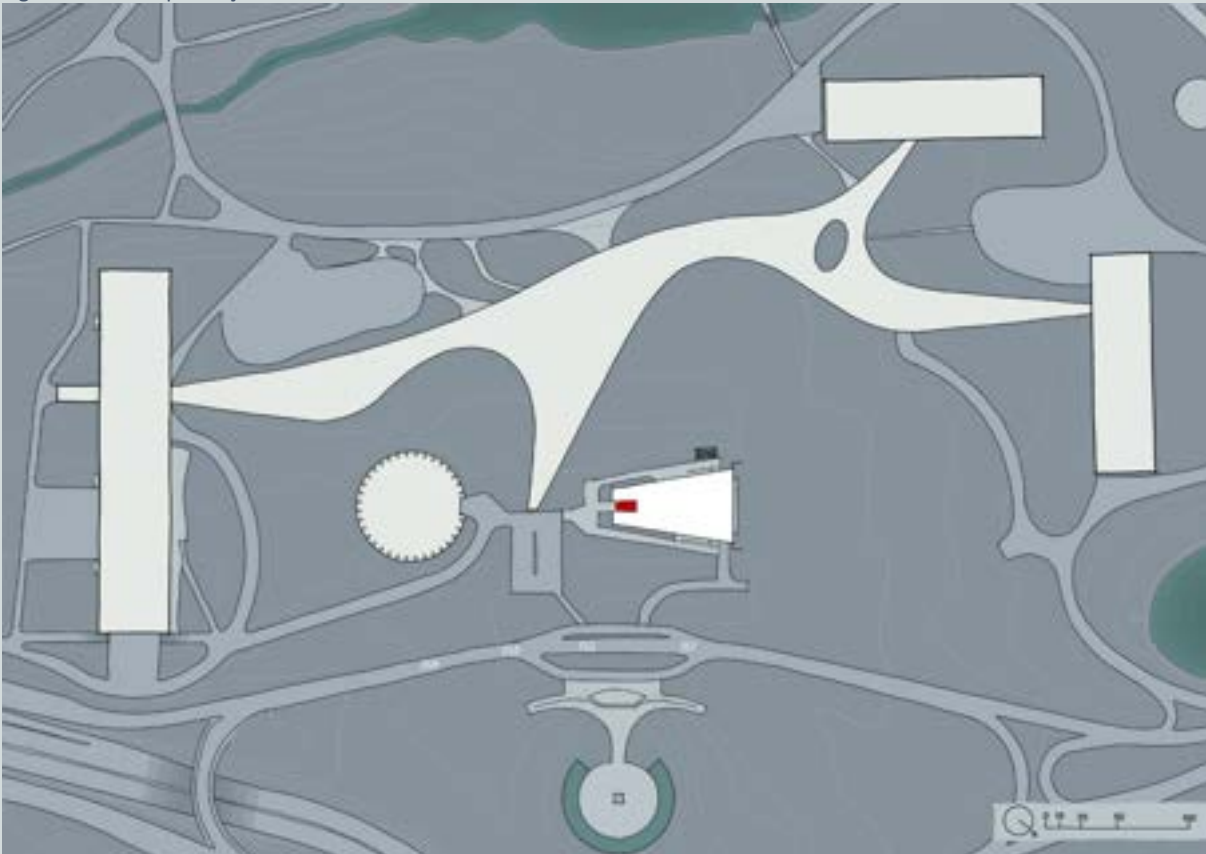


Figura 5-348 – Comparativo das fachadas – desenho nosso.



Figura 5-349 – Comparativo das fachadas – desenho nosso.

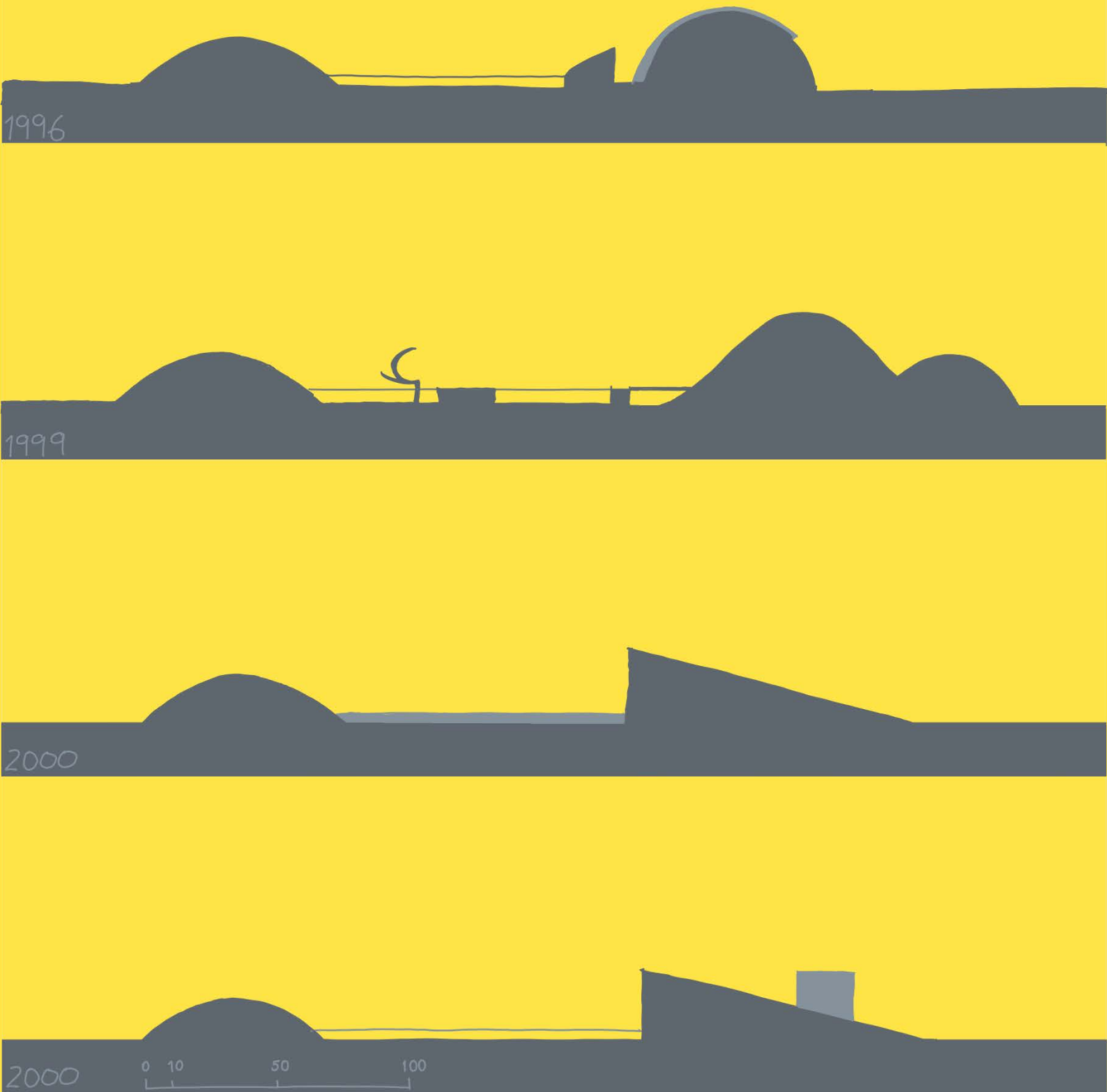


Figura 5-350 – Comparativo das fachadas – desenho nosso.

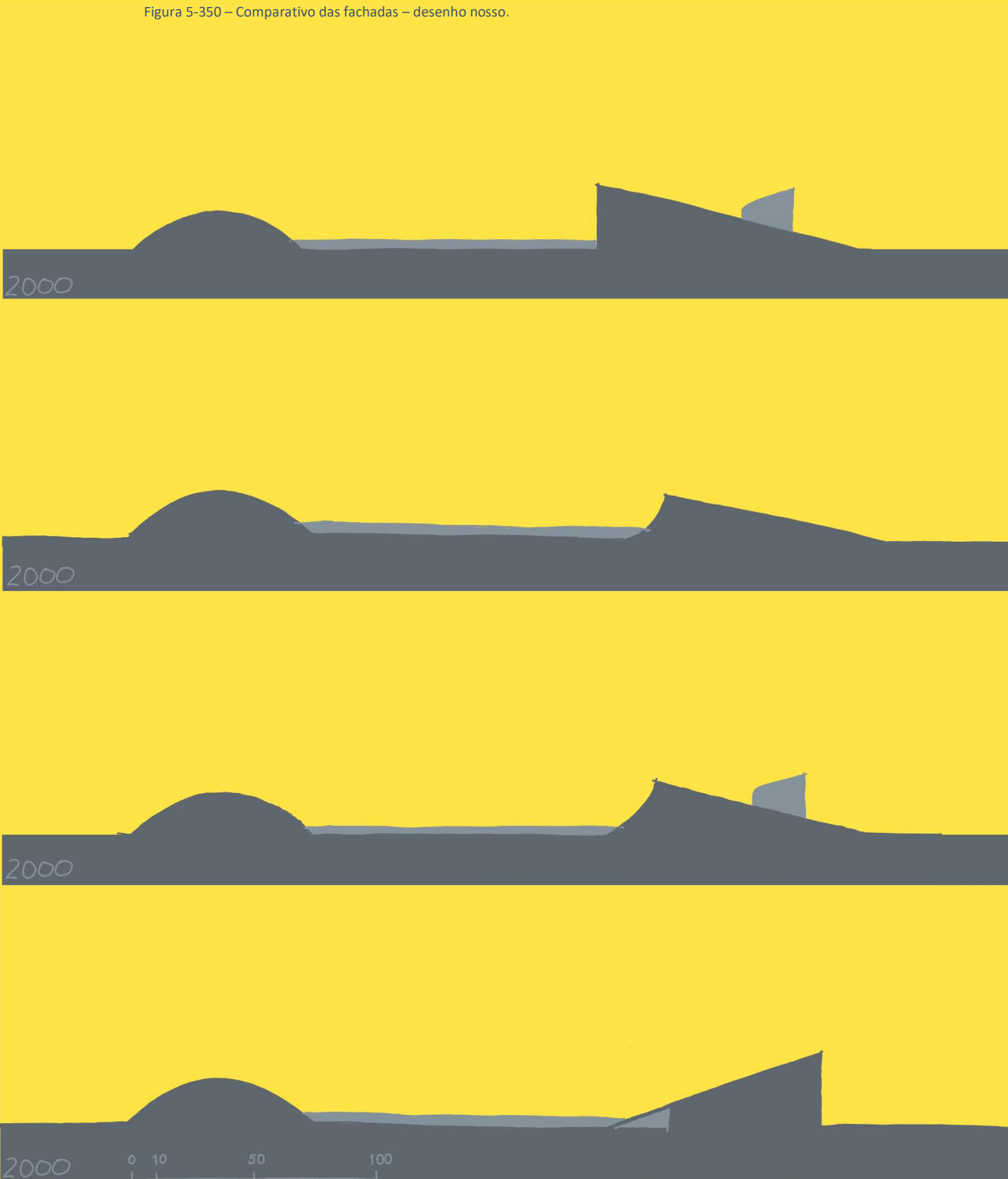


Figura 5-351 – Comparativo das fachadas – desenho nosso.



Figura 5-352 – Comparativo das fachadas – desenho nosso.

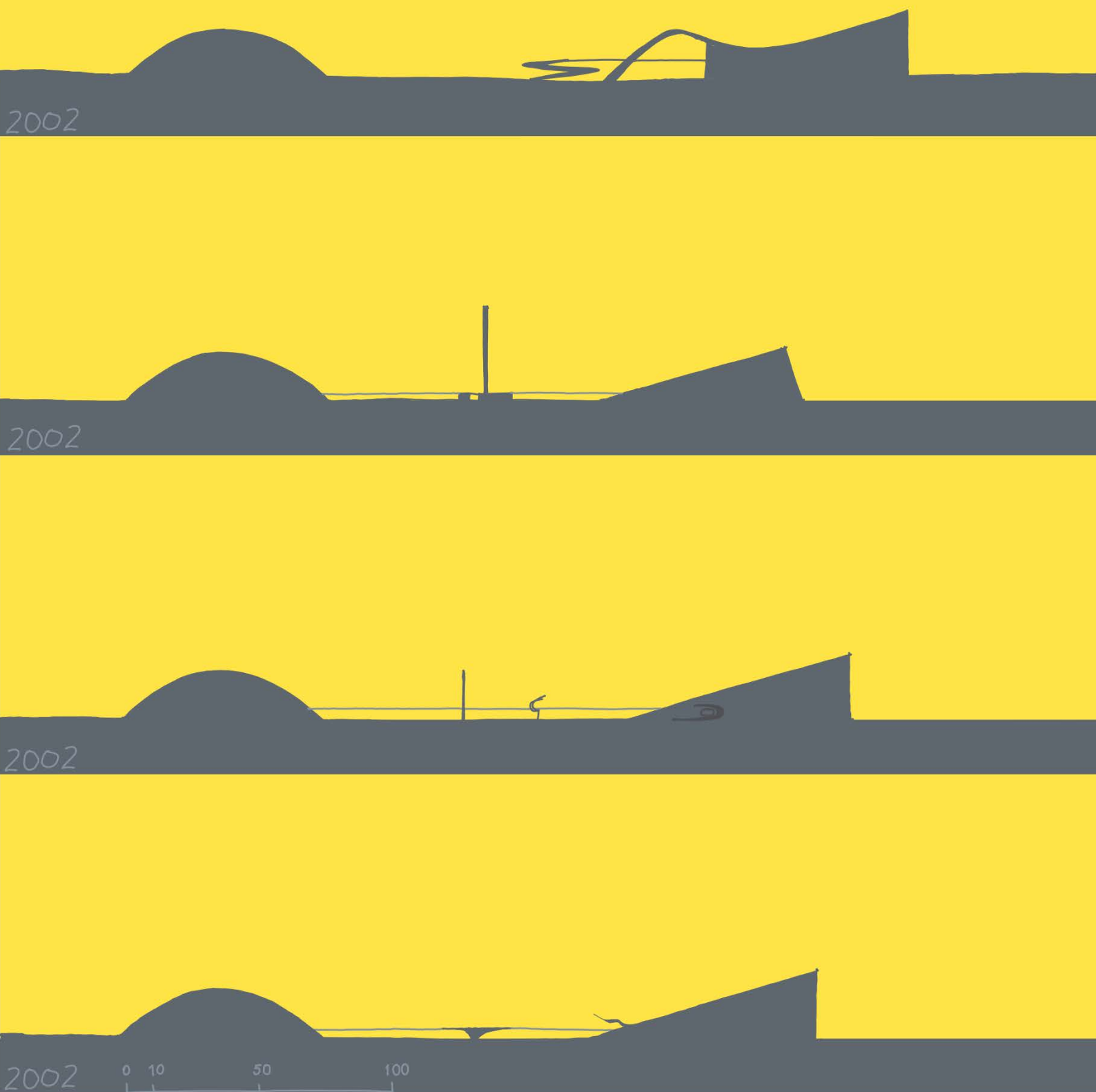


Figura5-353 – Implantação – 2020 – desenho nosso.



Figura5-354 – Perspectiva – desenho nosso.

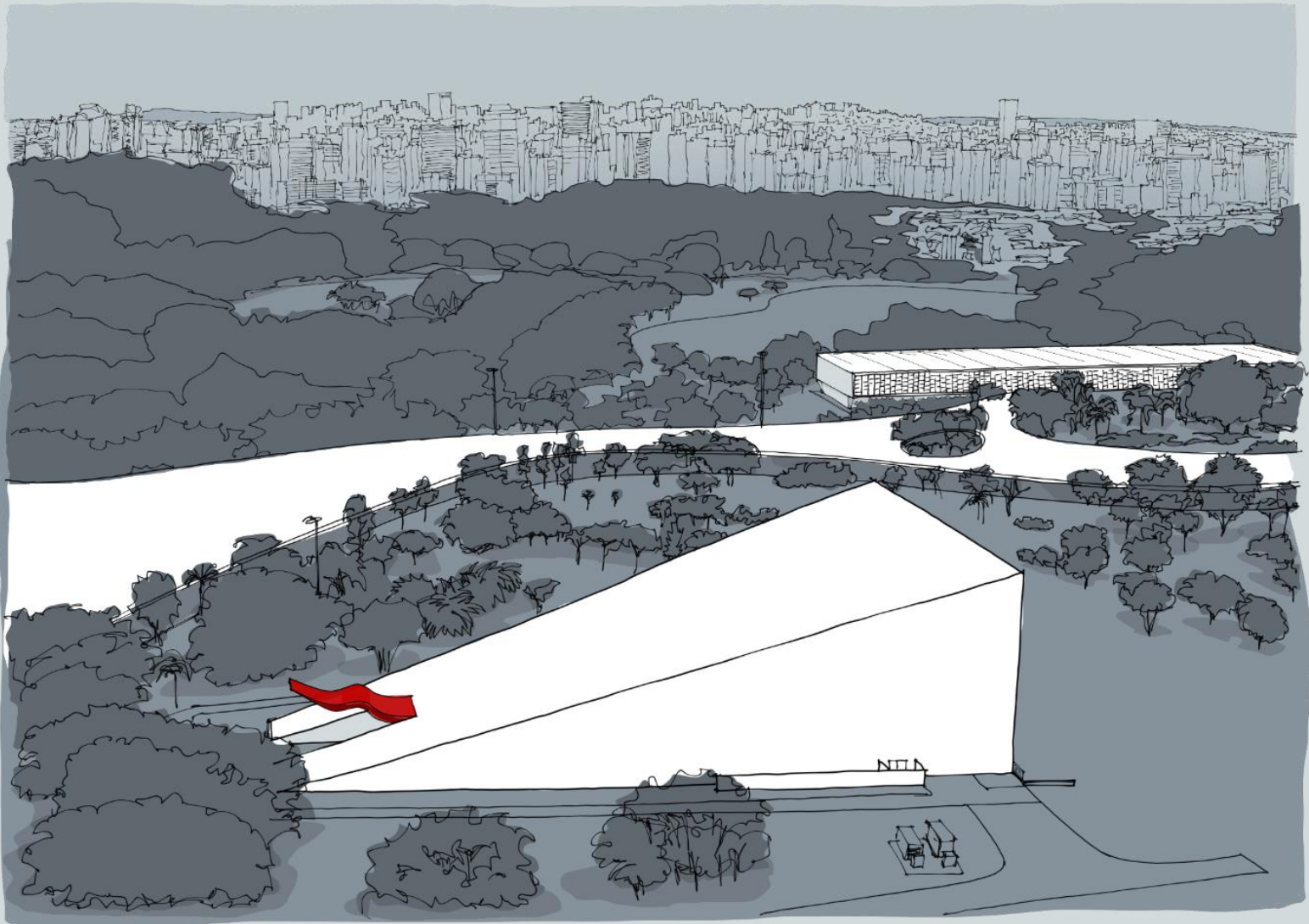
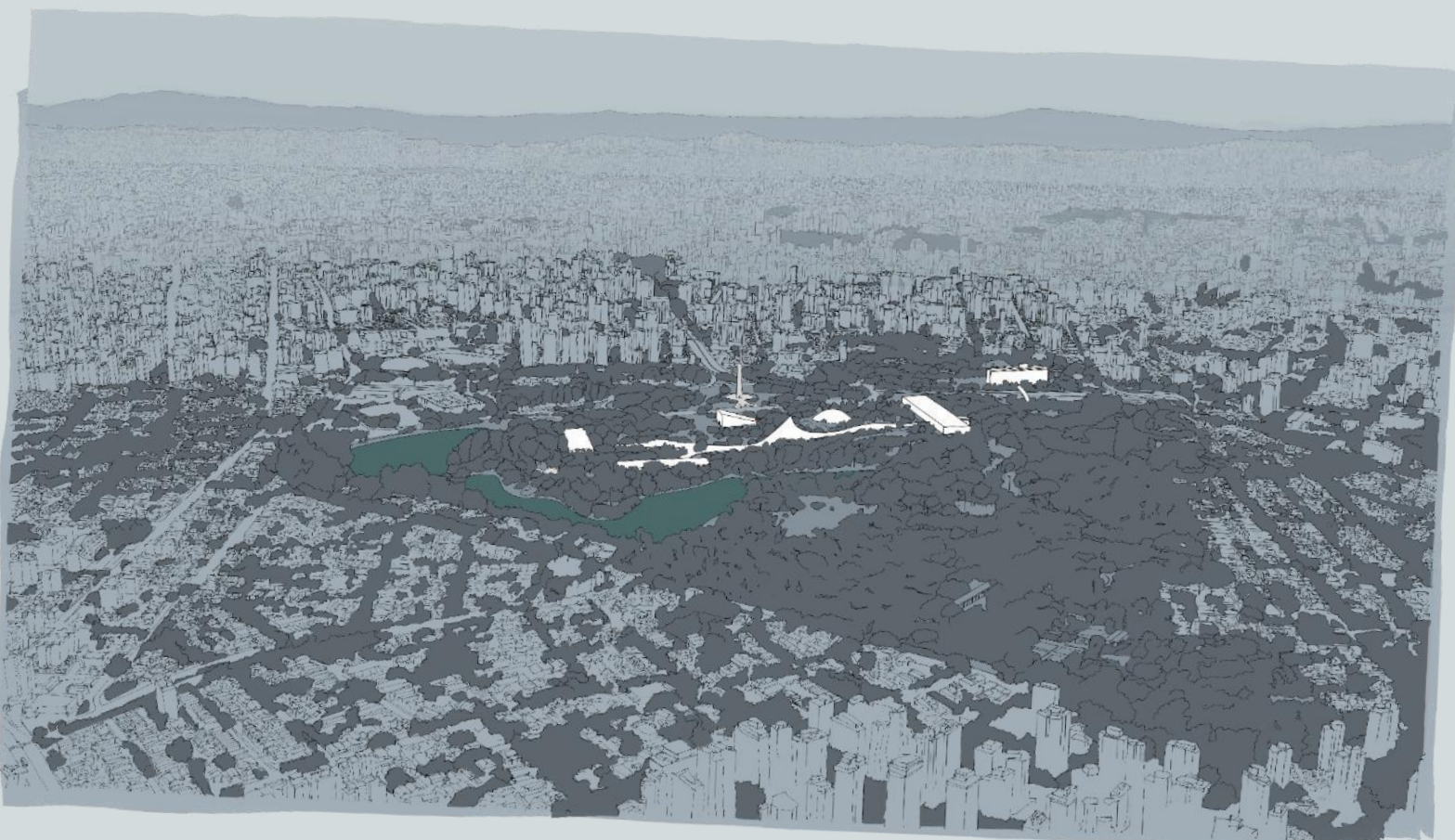


Figura5-355 – Perspectiva – desenho nosso.



Figura5-356 – Perspectiva – desenho nosso.



5.11.2. As maquetes

Para a compreensão, avaliação e interpretação dos projetos, julgou-se conveniente a elaboração de modelos virtuais tridimensionais que possibilitaram a produção de impressões de modelos em plástico. A seguir são apresentadas as maquetes desenvolvidas.

Figura 5-357 – Maquete do primeiro projeto dos anos 1950 – modelo e fotos nossos.

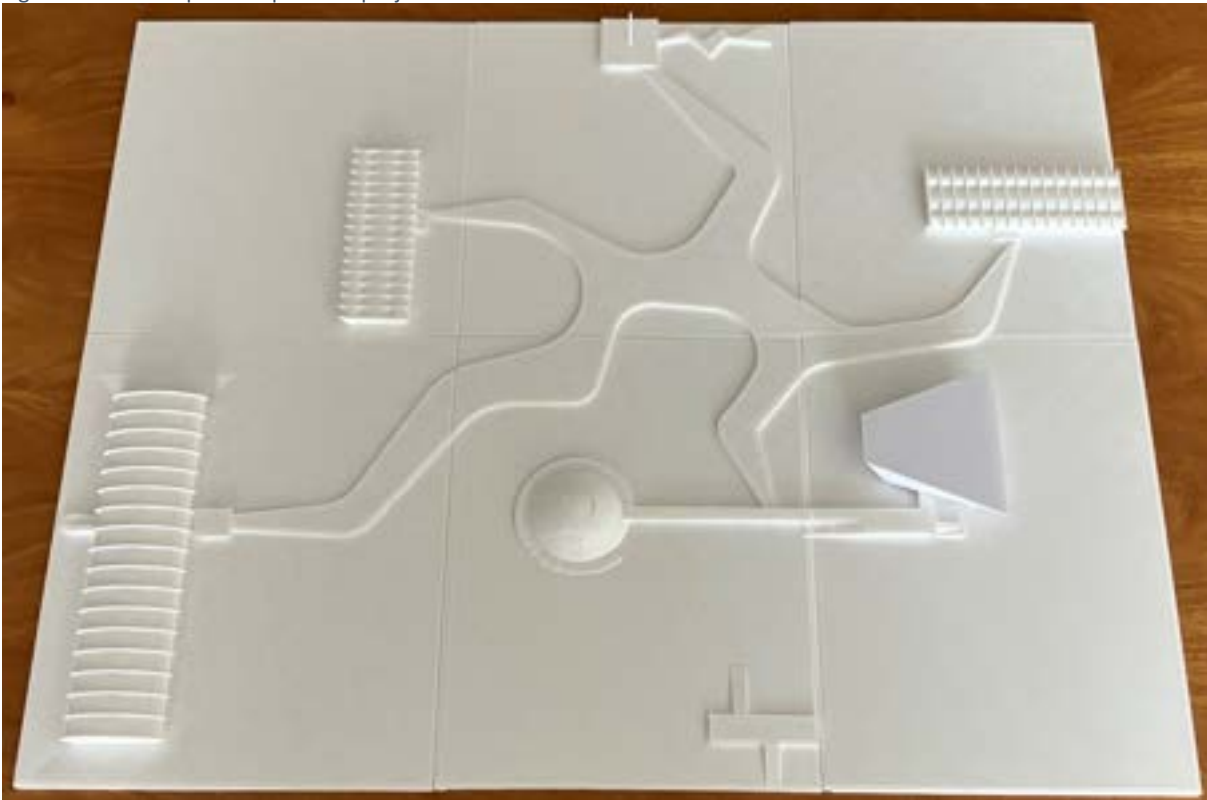


Figura 5-358 – Maquete do primeiro projeto dos anos 1950 – modelo e fotos nossos.

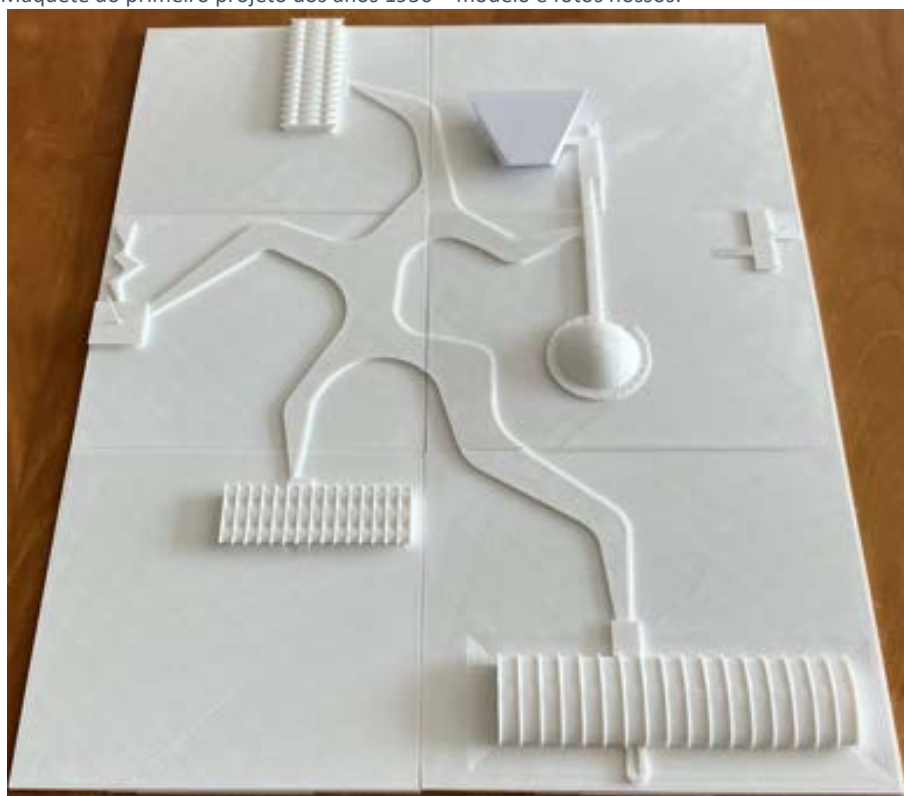


Figura 5-359 – Maquete do primeiro projeto dos anos 1950 – modelo e fotos nossos.

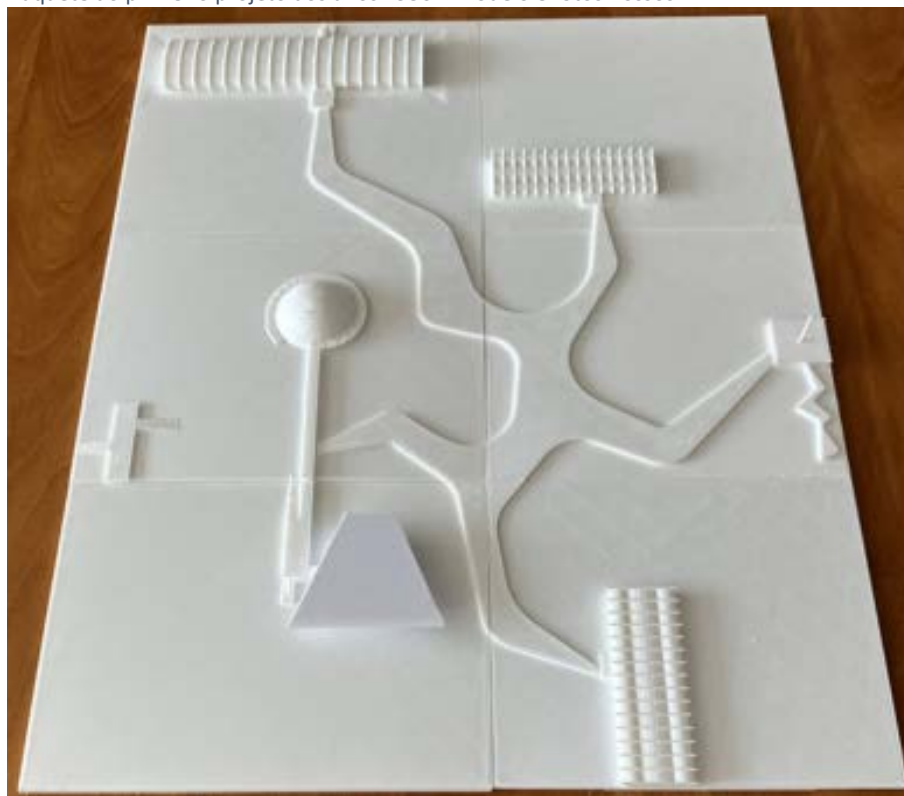


Figura 5-360 – Maquete do primeiro projeto dos anos 1950 – modelo e fotos nossos.

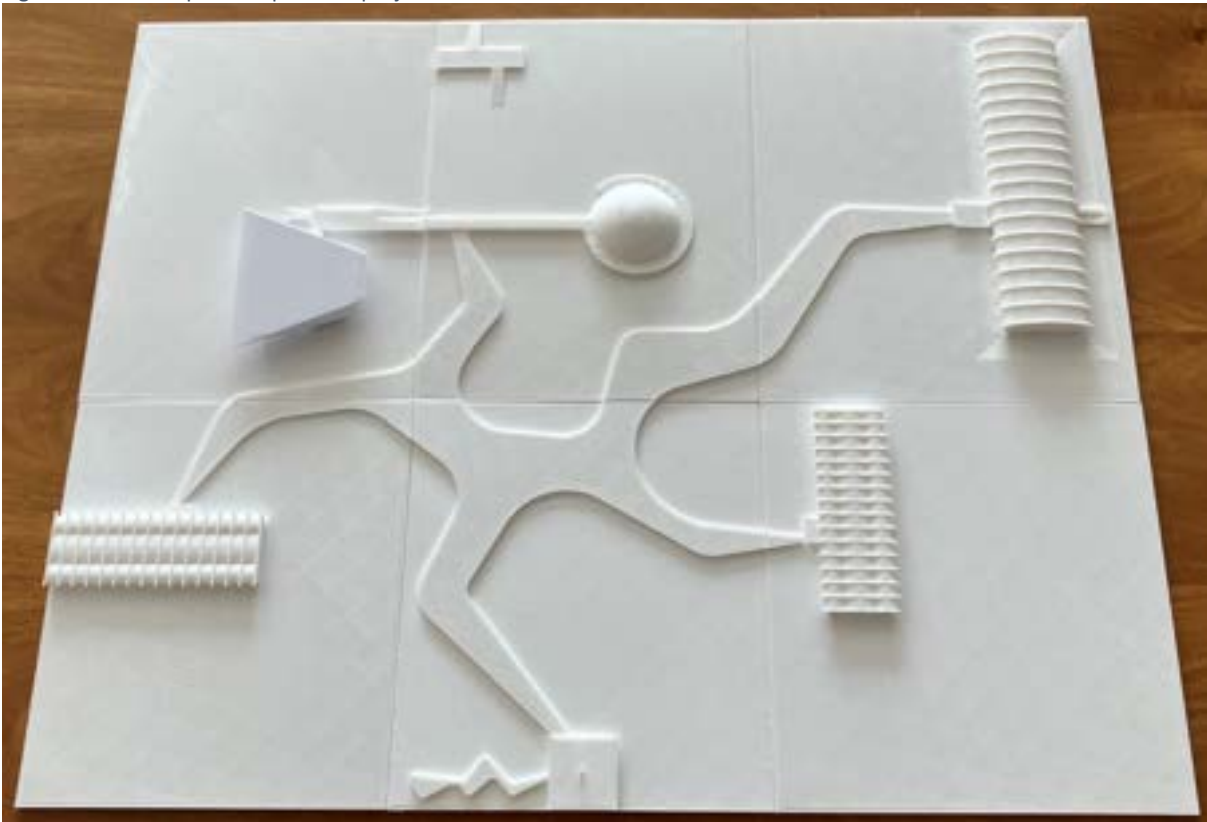


Figura 5-361 – Maquete do segundo projeto dos anos 1950 – O formato do urdimento é uma interpretação, pois nenhum desenho expressa completamente o volume do mesmo. – modelo e fotos nossos.

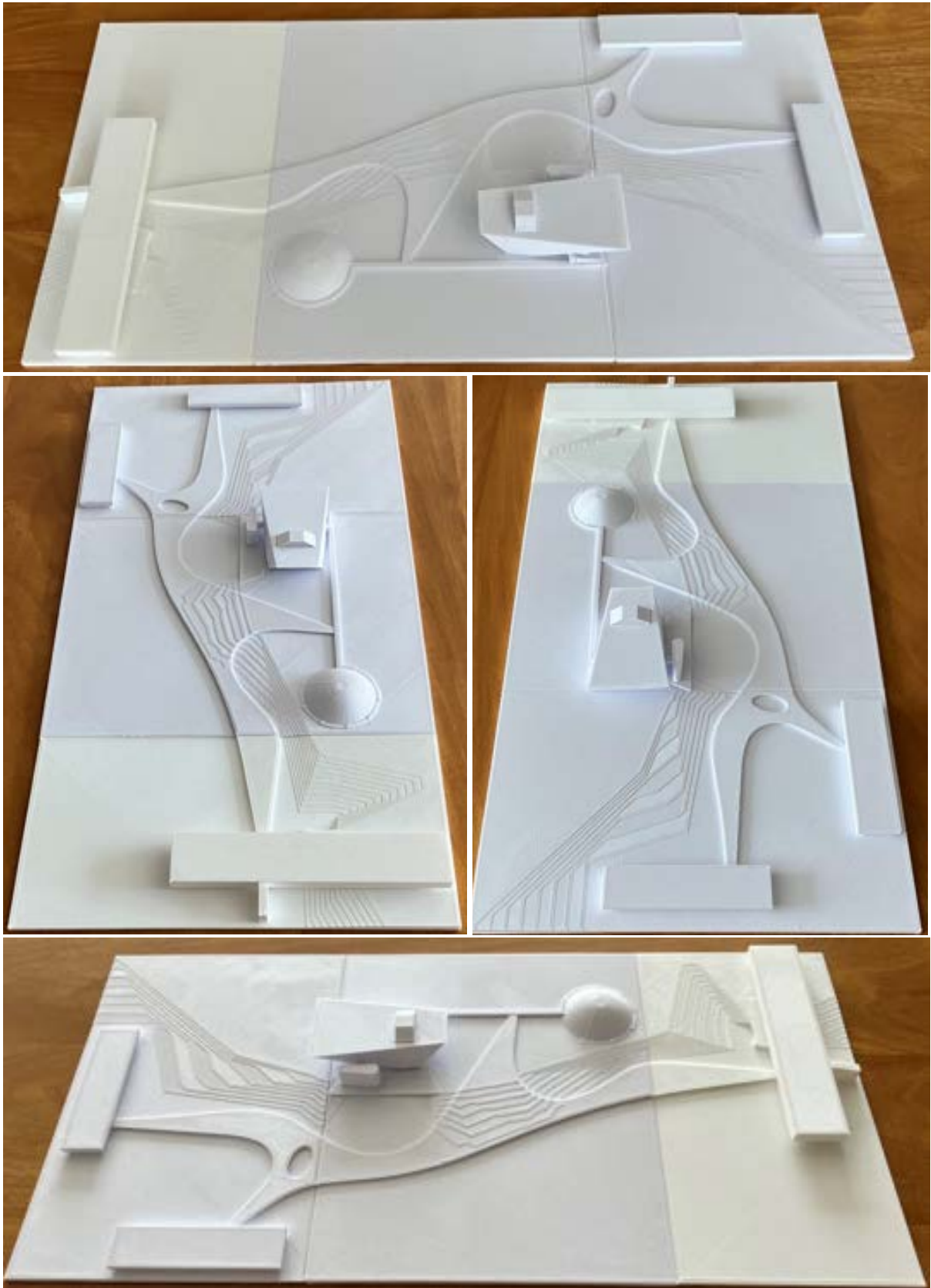


Figura 5-362 – Maquete do terceiro projeto dos anos 1950. – modelo e fotos nossos.

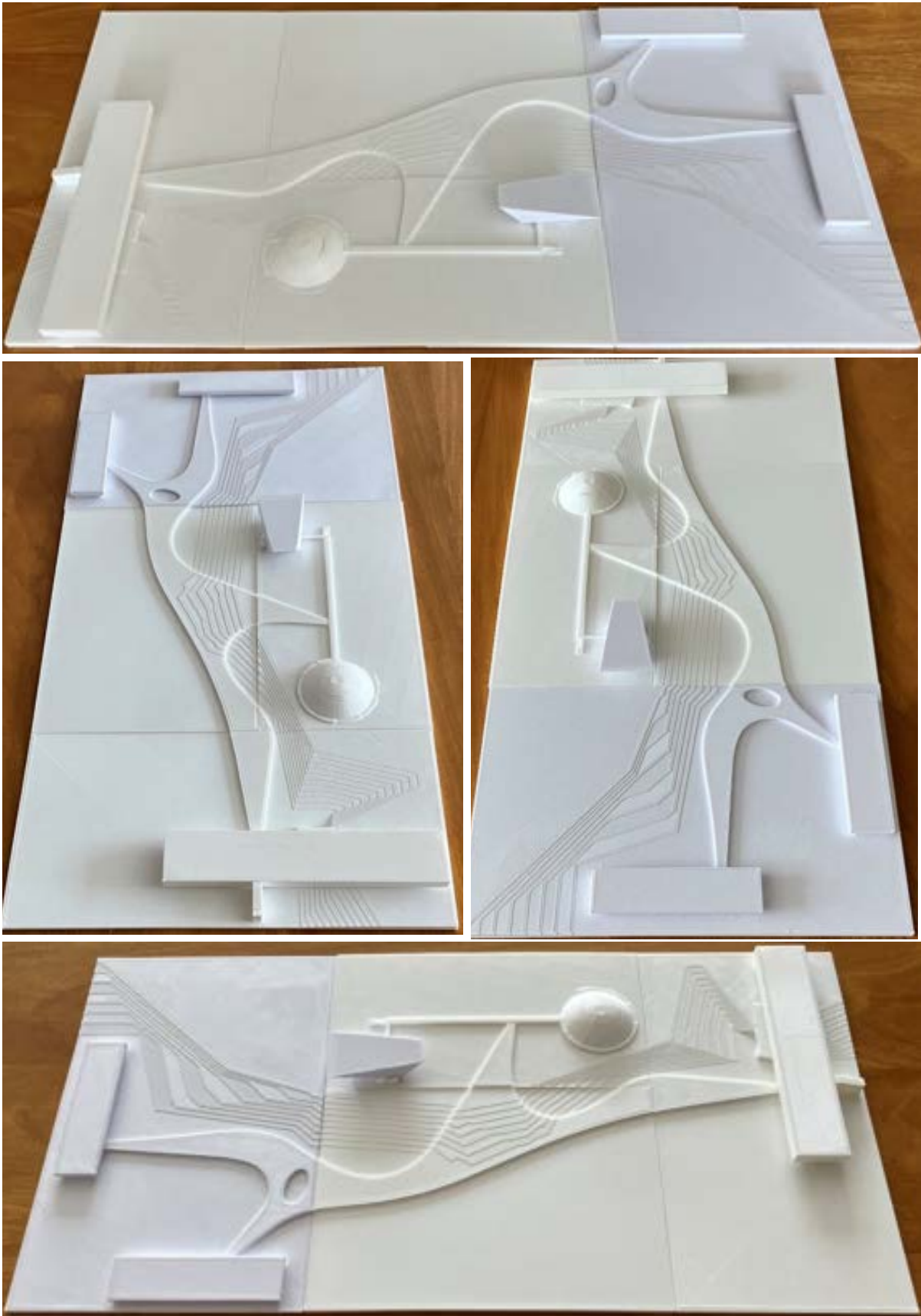


Figura 5-363 – Maquete do projeto de 1989. – modelo e fotos nossos.

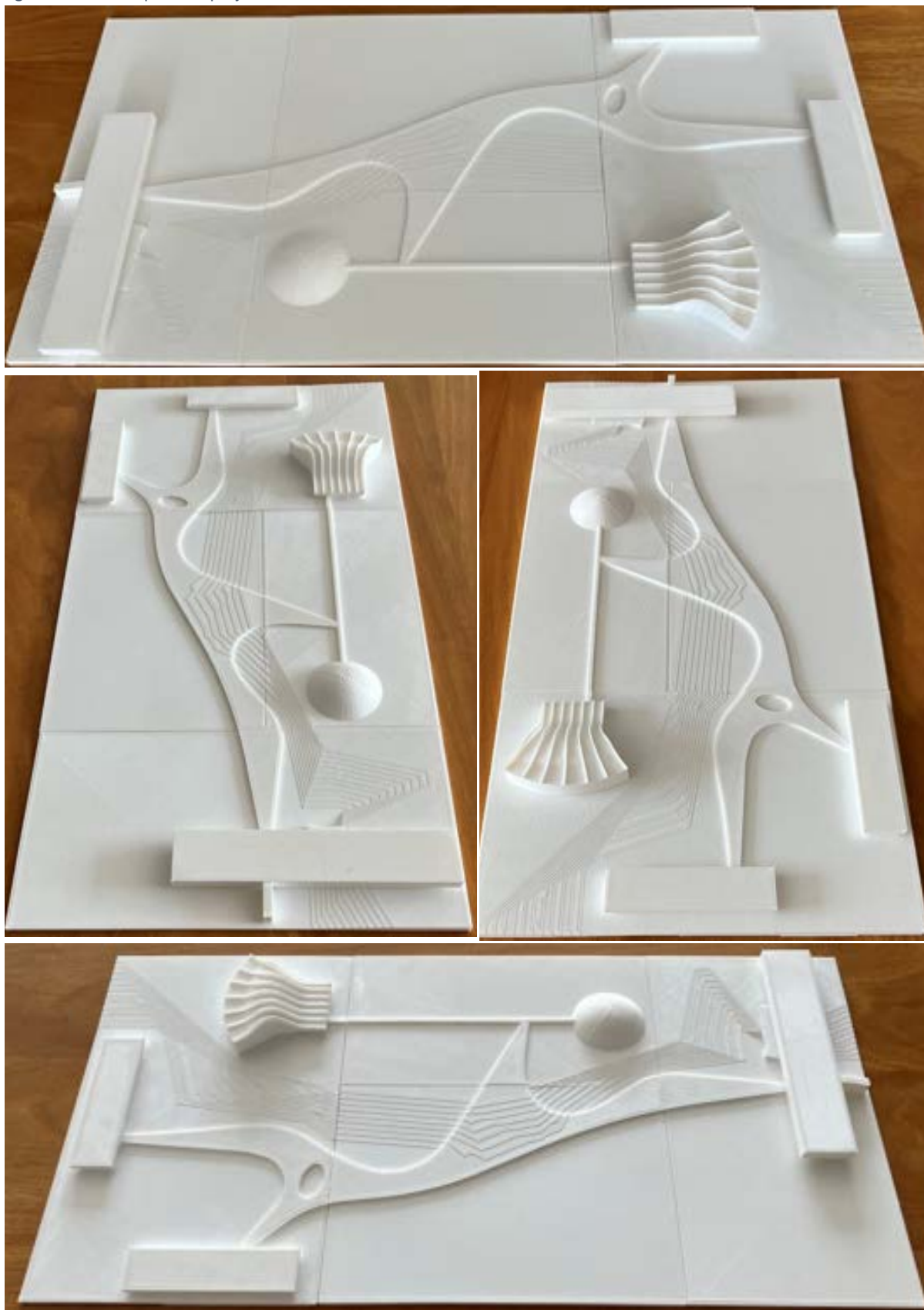


Figura 5-364 – Maquete do projeto de 1996 – versão 01. – modelo e fotos nossos.

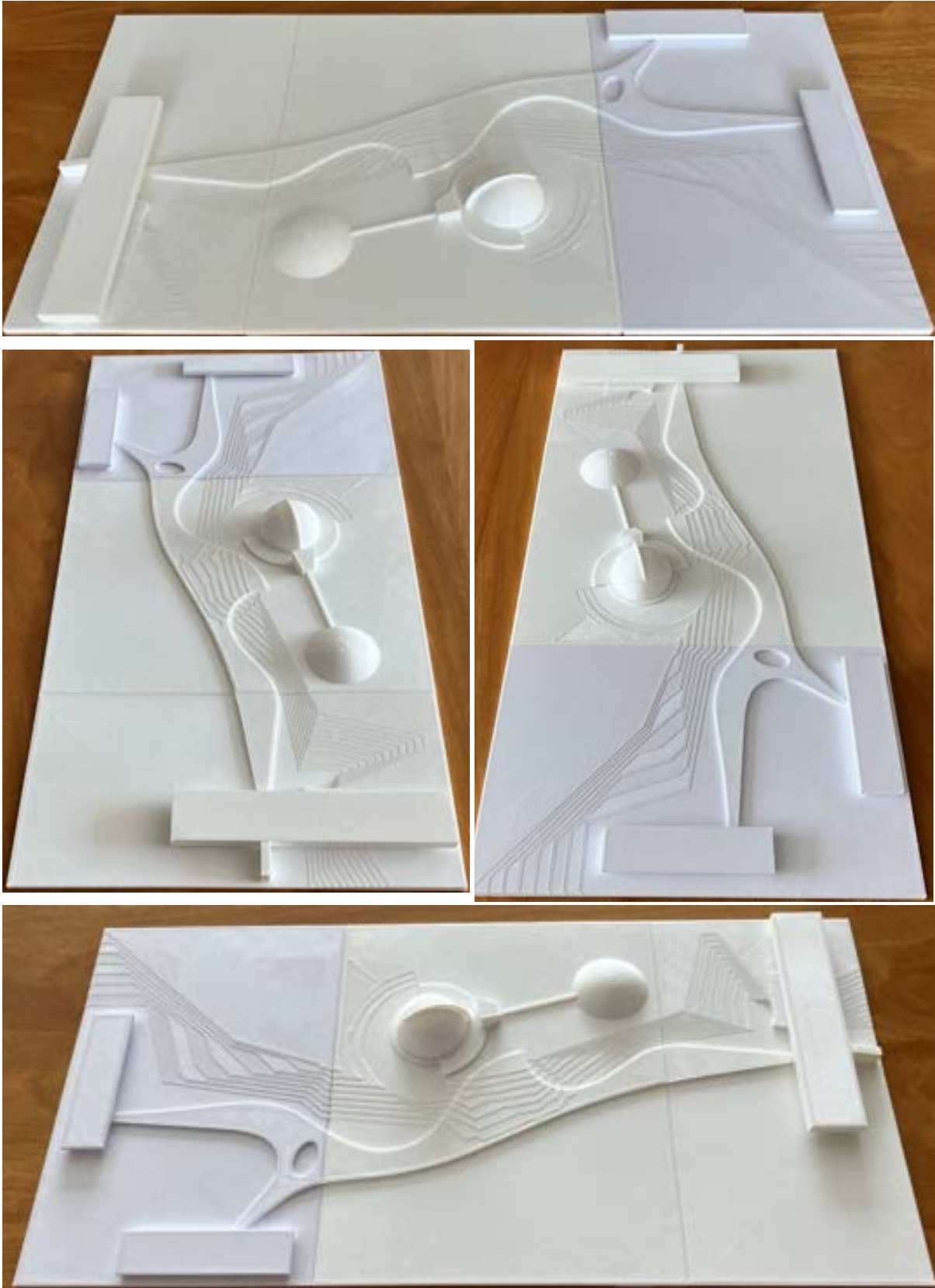


Figura 5-365 – Maquete do projeto de 1996 – versão 02. – modelo e fotos nossos.

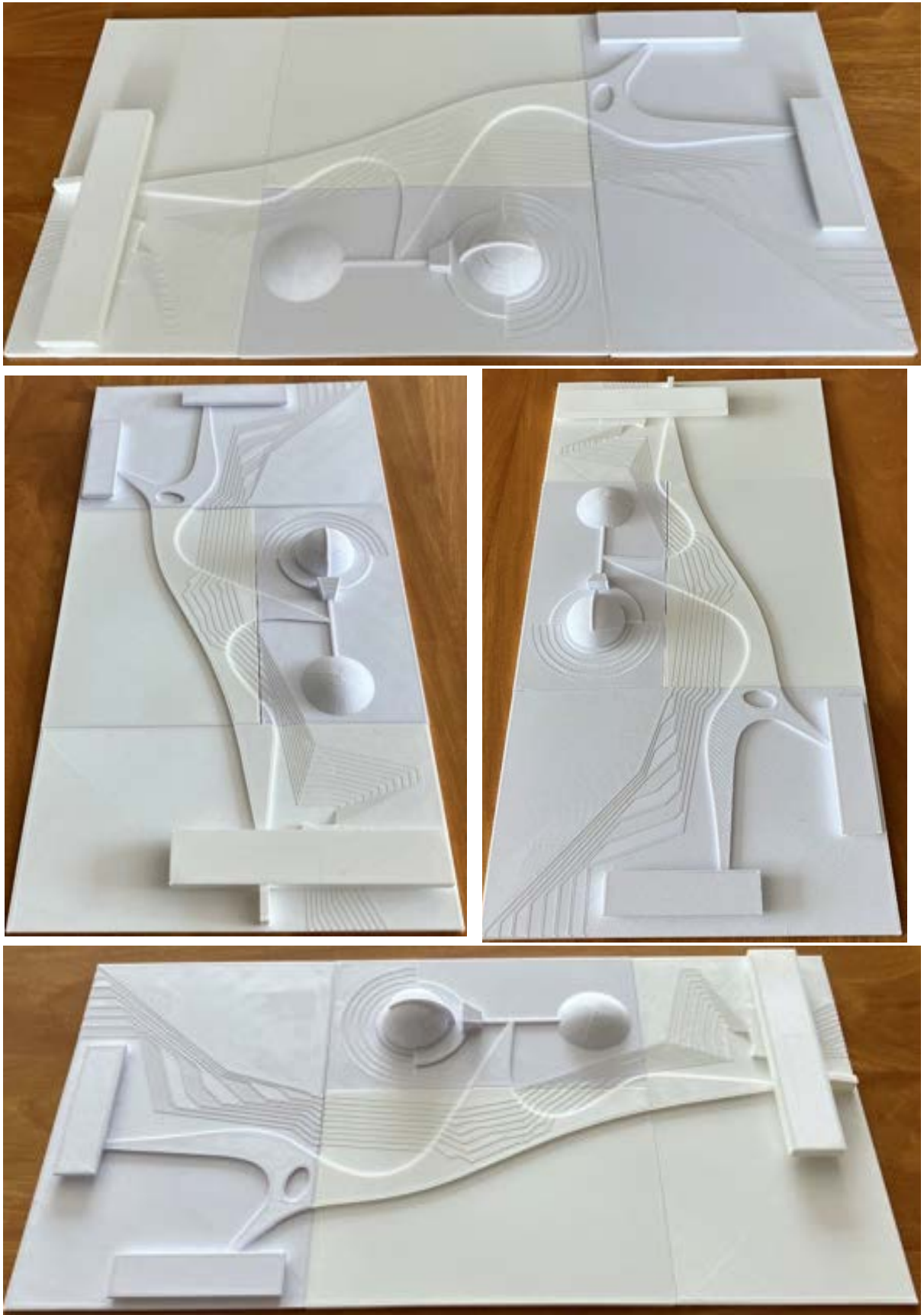


Figura 5-366 – Maquete do projeto de 1999. – modelo e fotos nossos

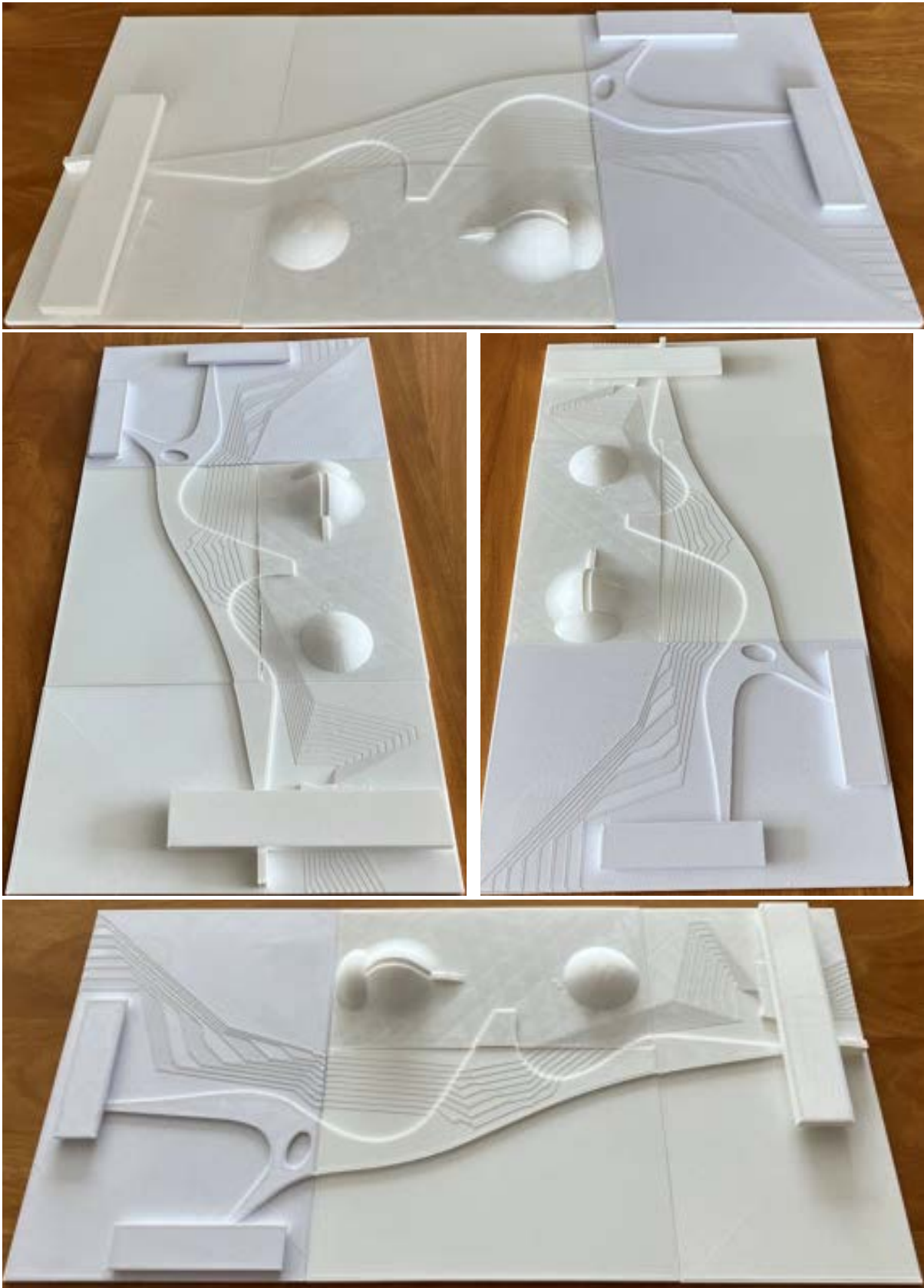


Figura 5-367 – Maquete do projeto de 2000 – Versão 01. – modelo e fotos nossos

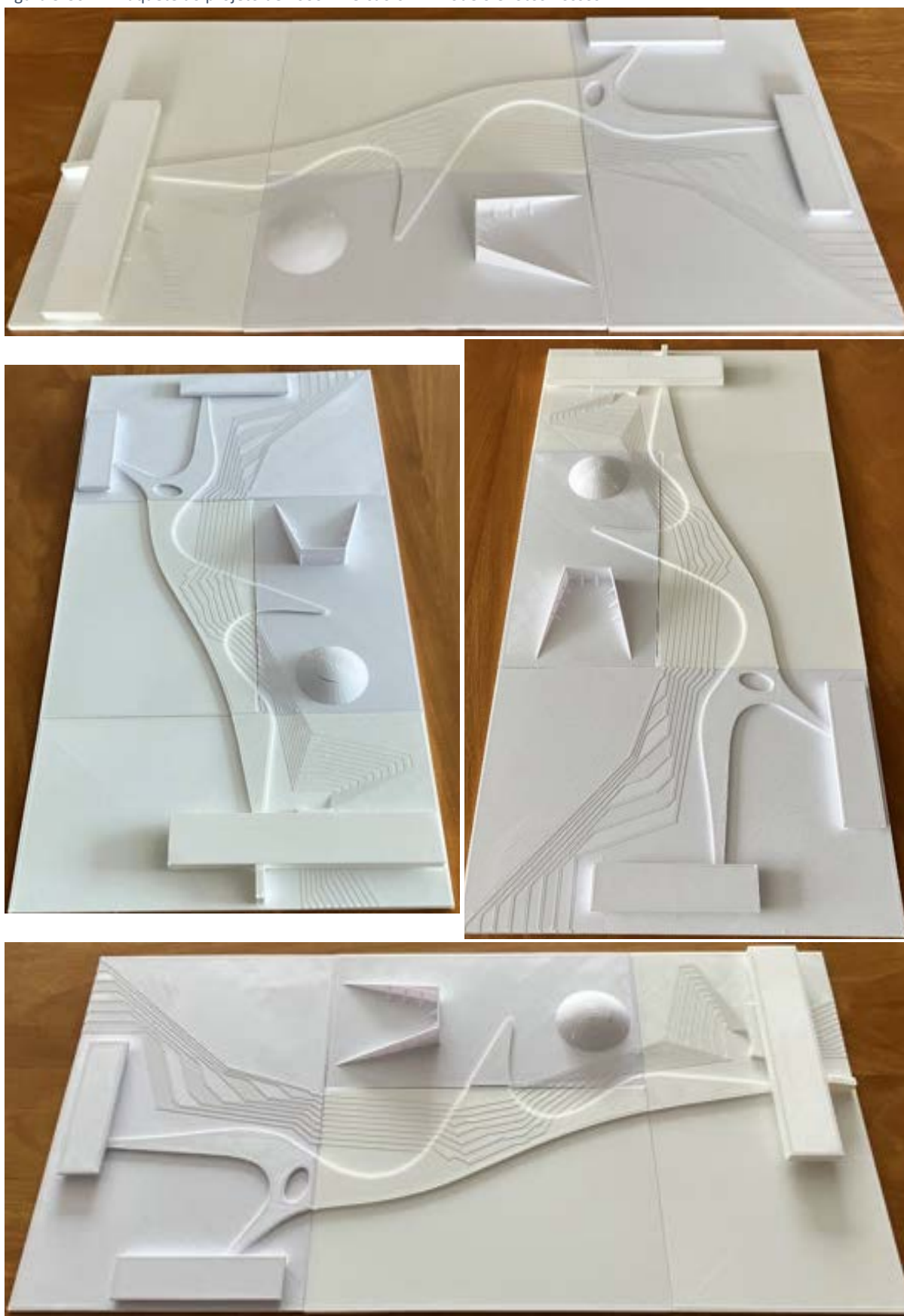


Figura 5-368 – Maquete do projeto de 2000 – Versão 02. – modelo e fotos nossos

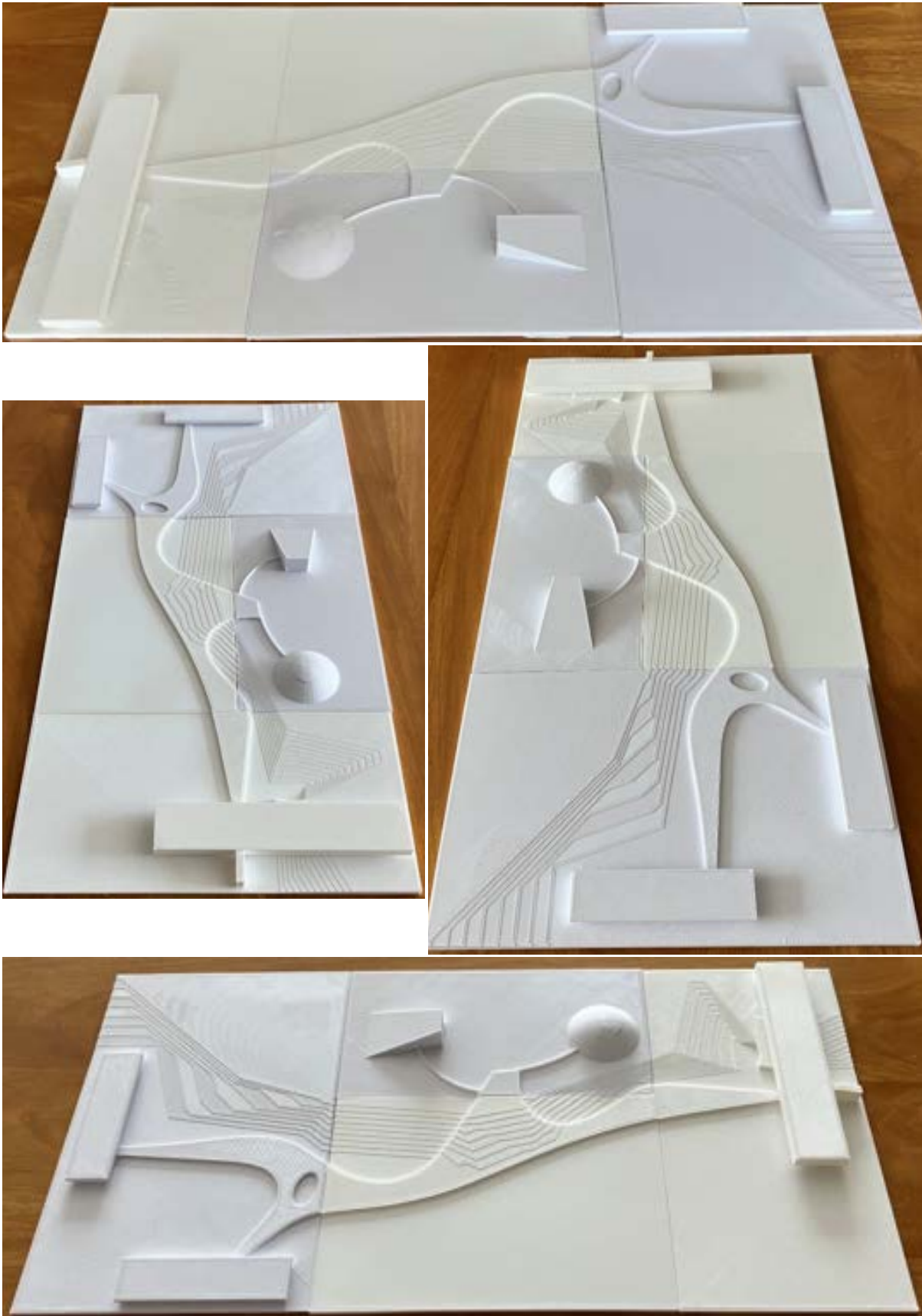


Figura 5-369 – Maquete do projeto de 2000 – Versão 03. – modelo e fotos nossos.

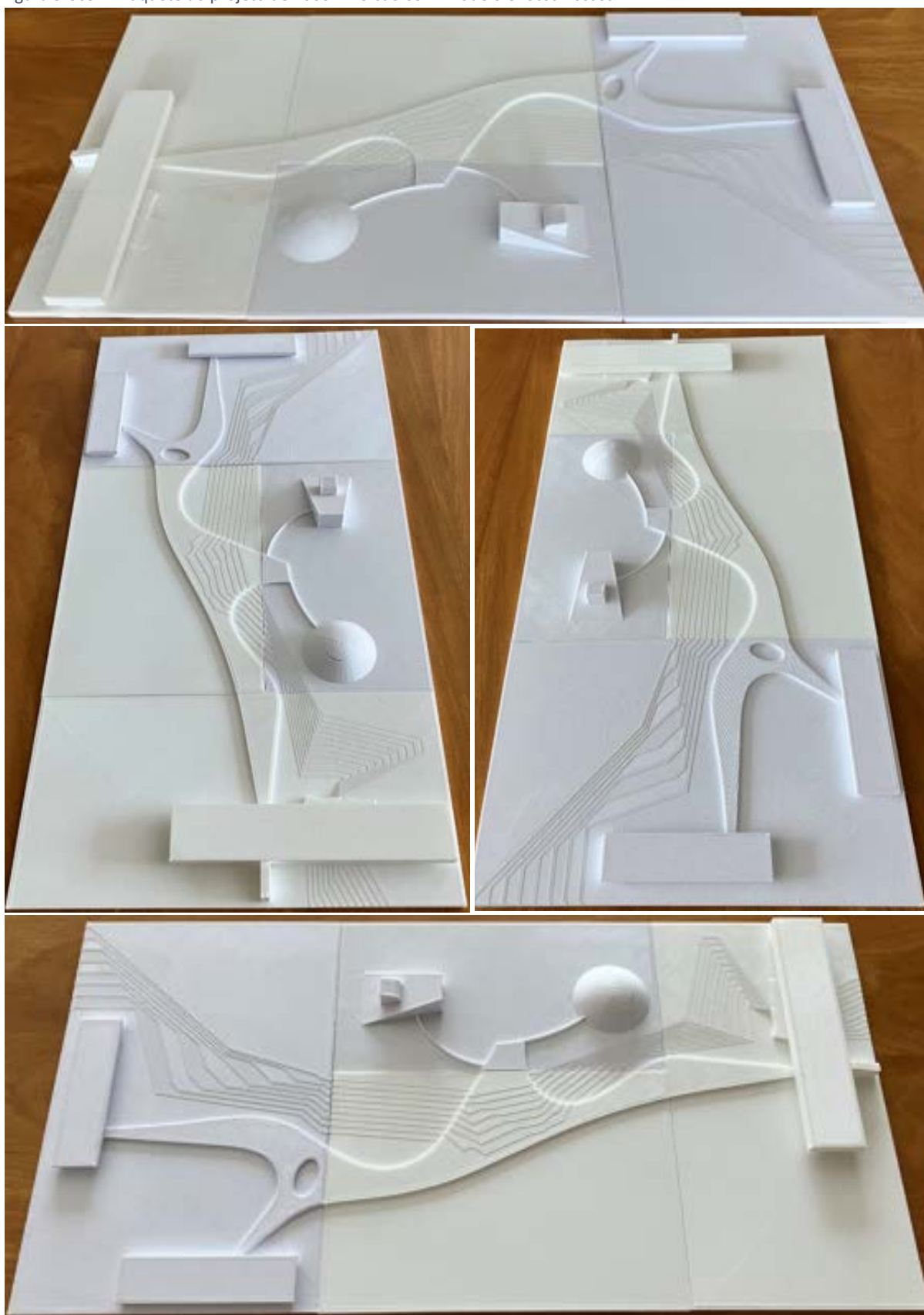


Figura 5-370 – Maquete do projeto de 2000 – Versão 04. – modelo e fotos nossos.

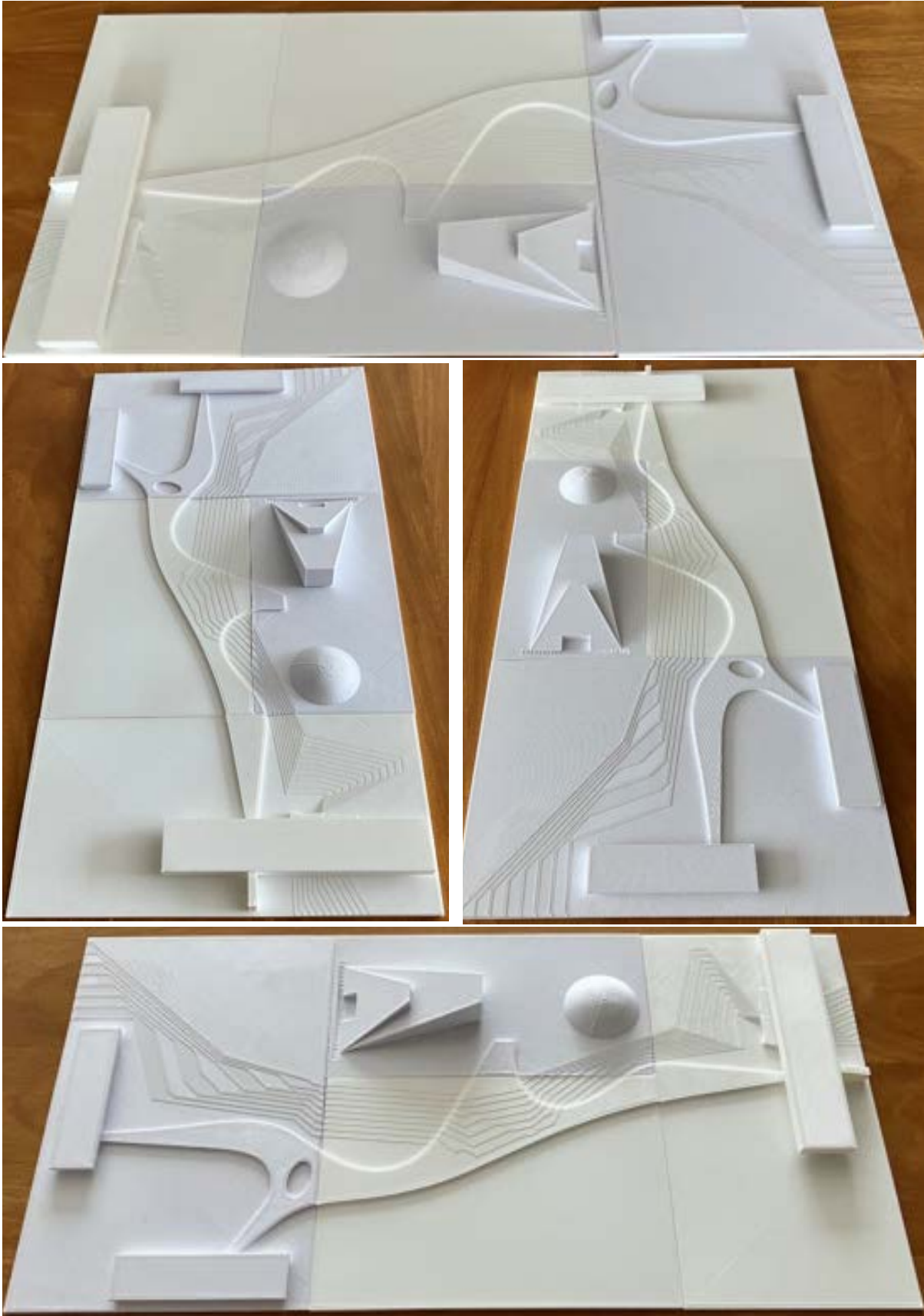


Figura 5-371 – Maquete do projeto de 2000 – Versão 06. – modelo e fotos nossos.

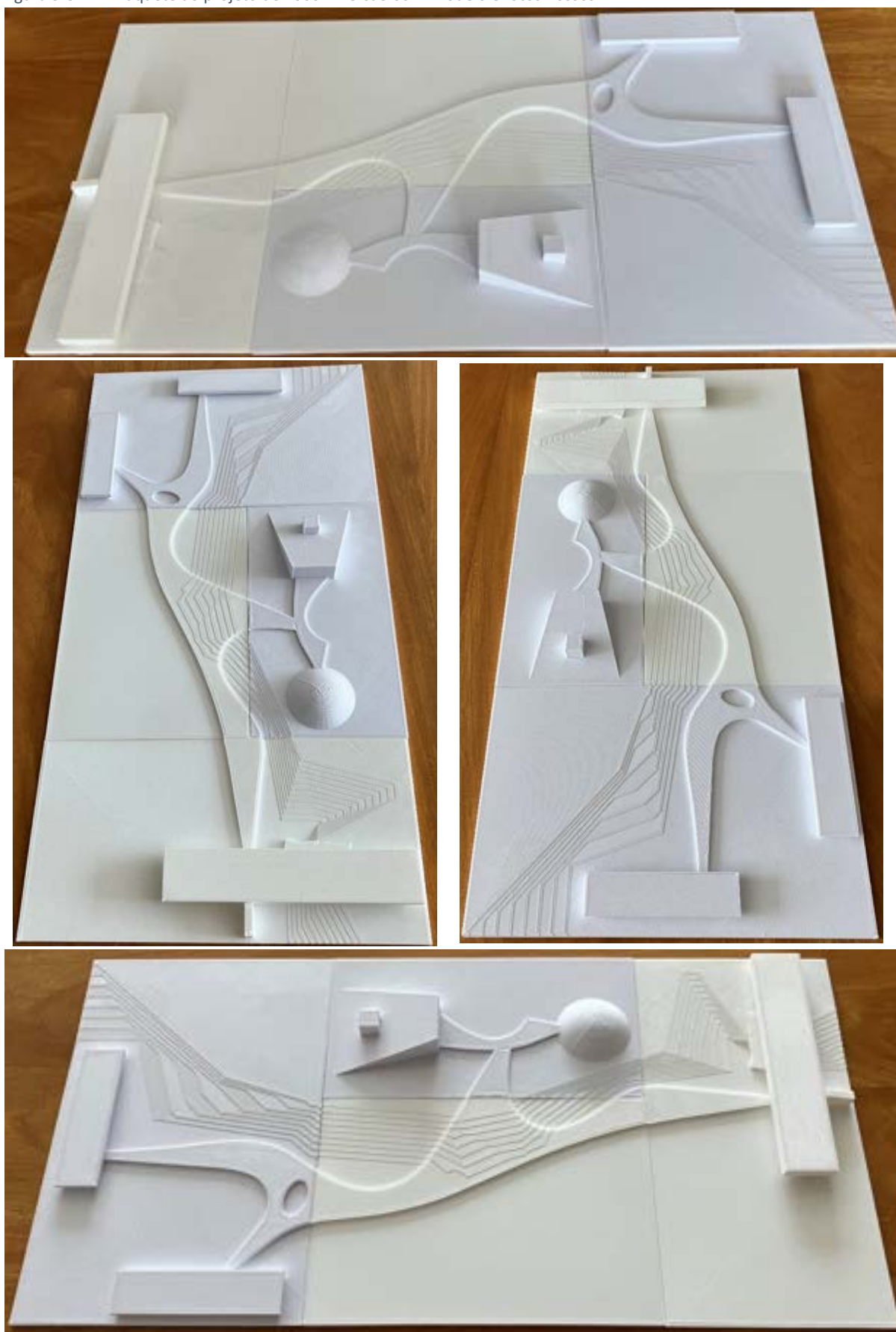


Figura 5-372– Maquete do projeto de 2000 – Versão 07. – modelo e fotos nossos.

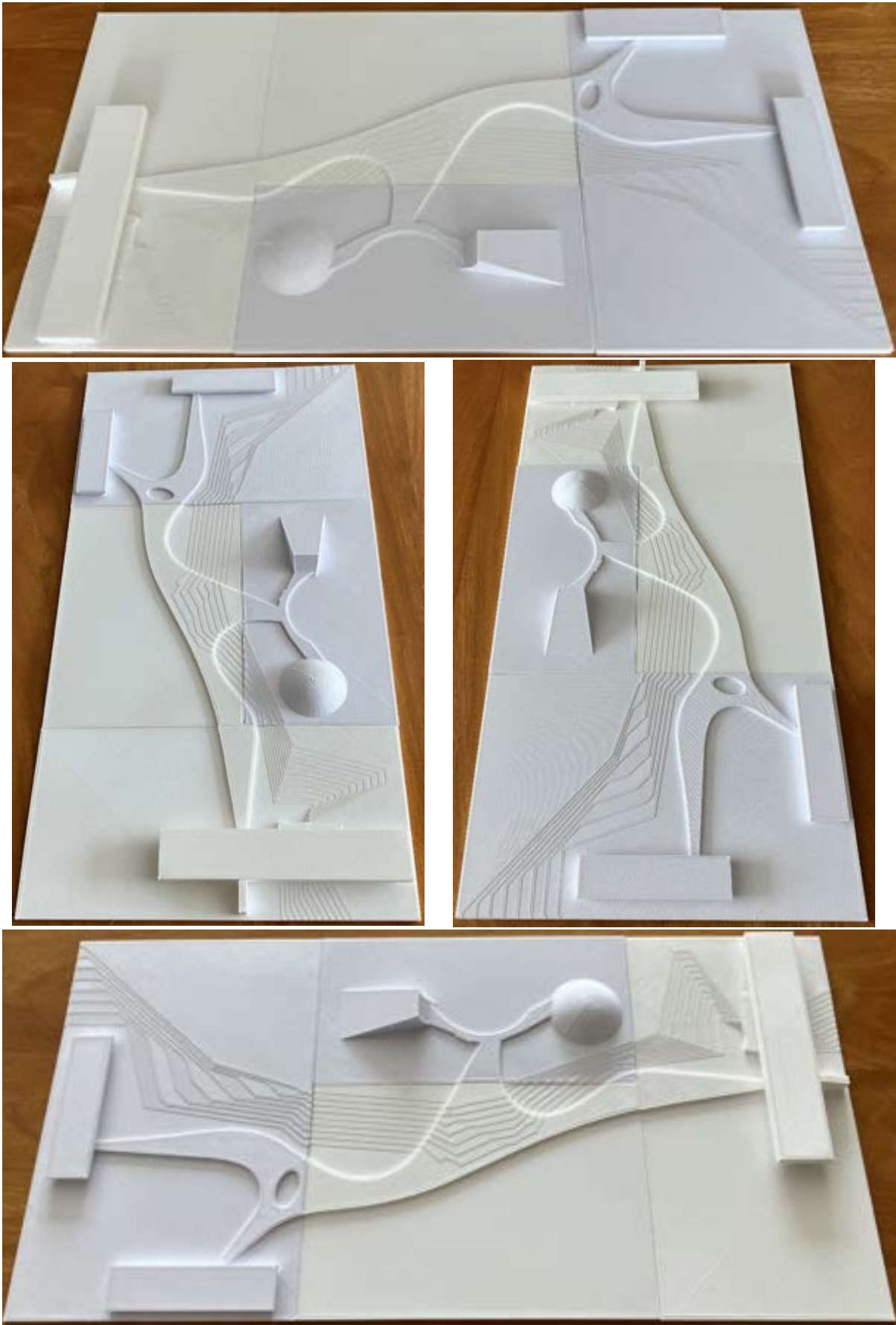


Figura 5-373 – Maquete do projeto de 2000 – Versão 08. – modelo e fotos nossos.

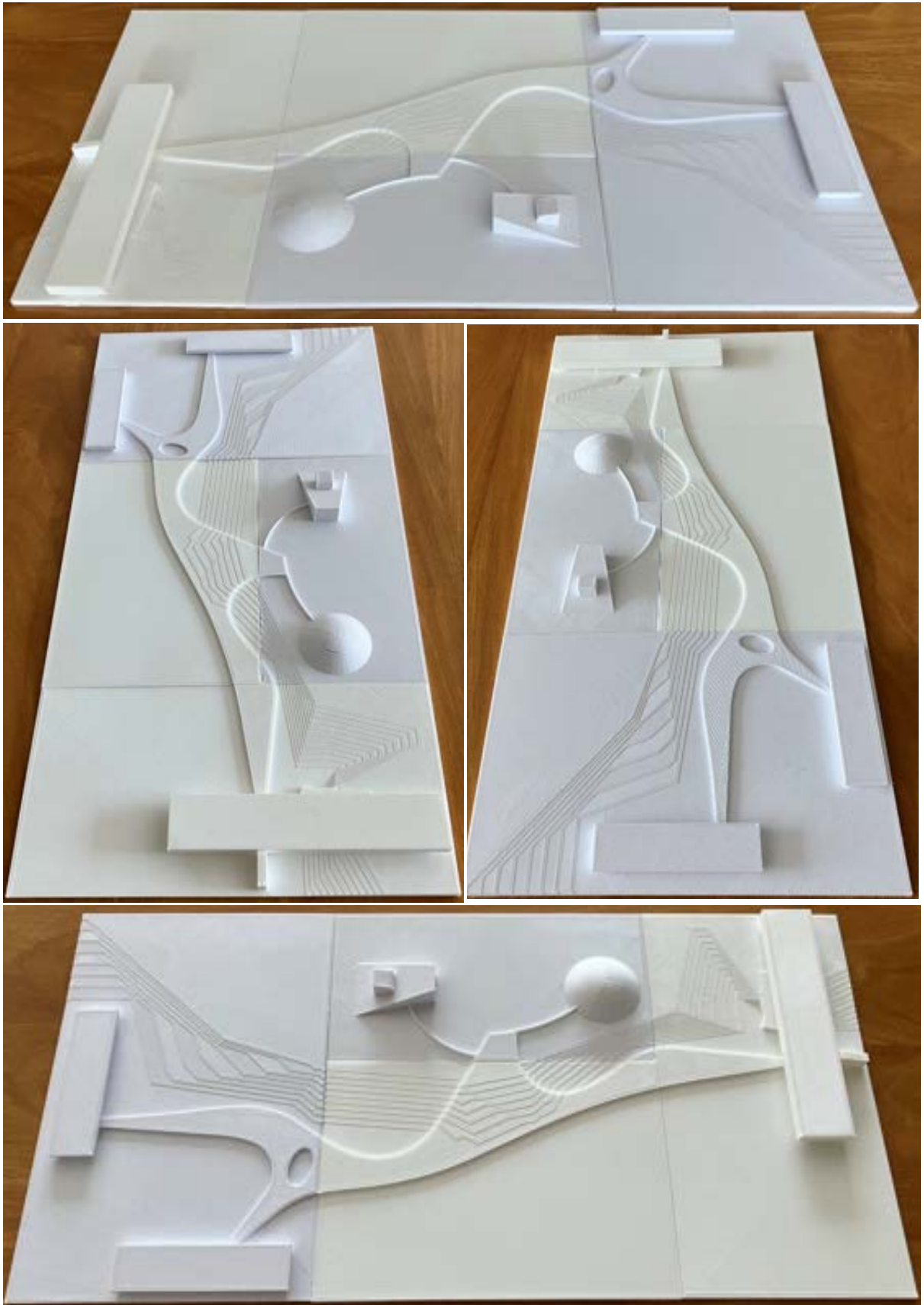


Figura 5-374 – Maquete do projeto de 2000 – Versão 09. – modelo e fotos nossos.



Figura 5-375 – Maquete do projeto de 2000 – Versão 10. – modelo e fotos nossos.

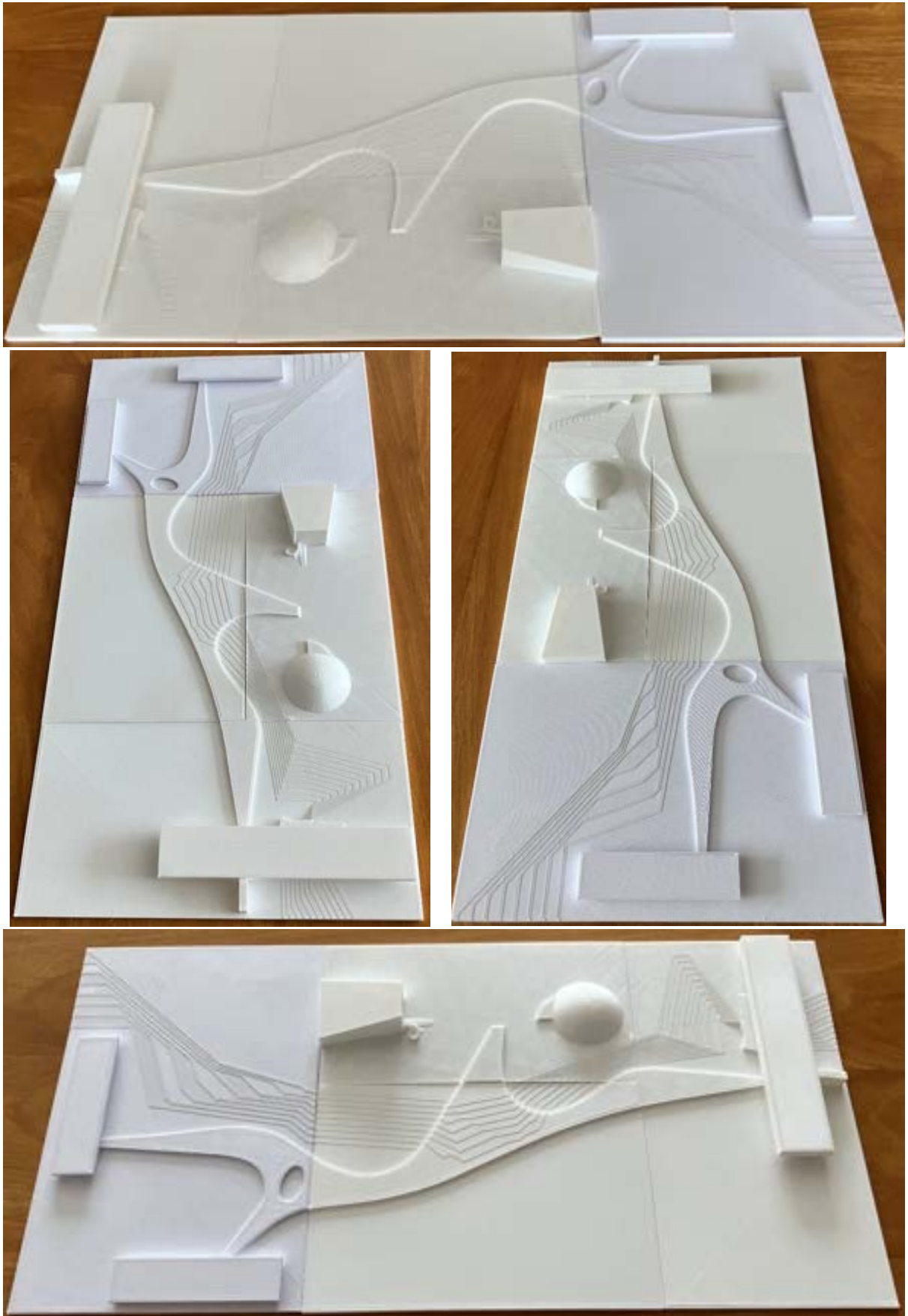


Figura 5-376 – Maquete do projeto de 2000 – Versão 12. – modelo e fotos nossos.

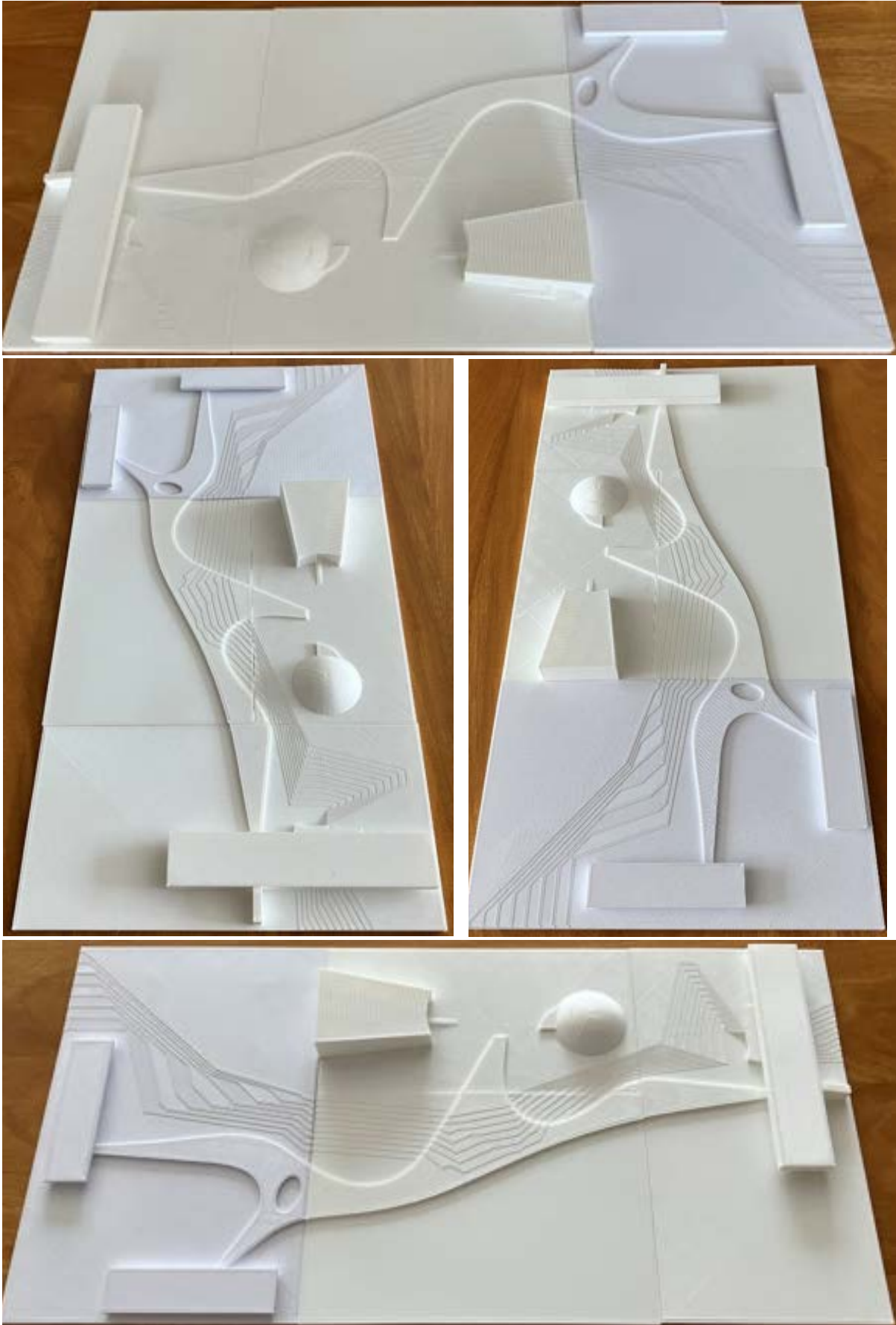


Figura 5-377 – Maquete do projeto de 2002 – Versão 01. – modelo e fotos nossos.

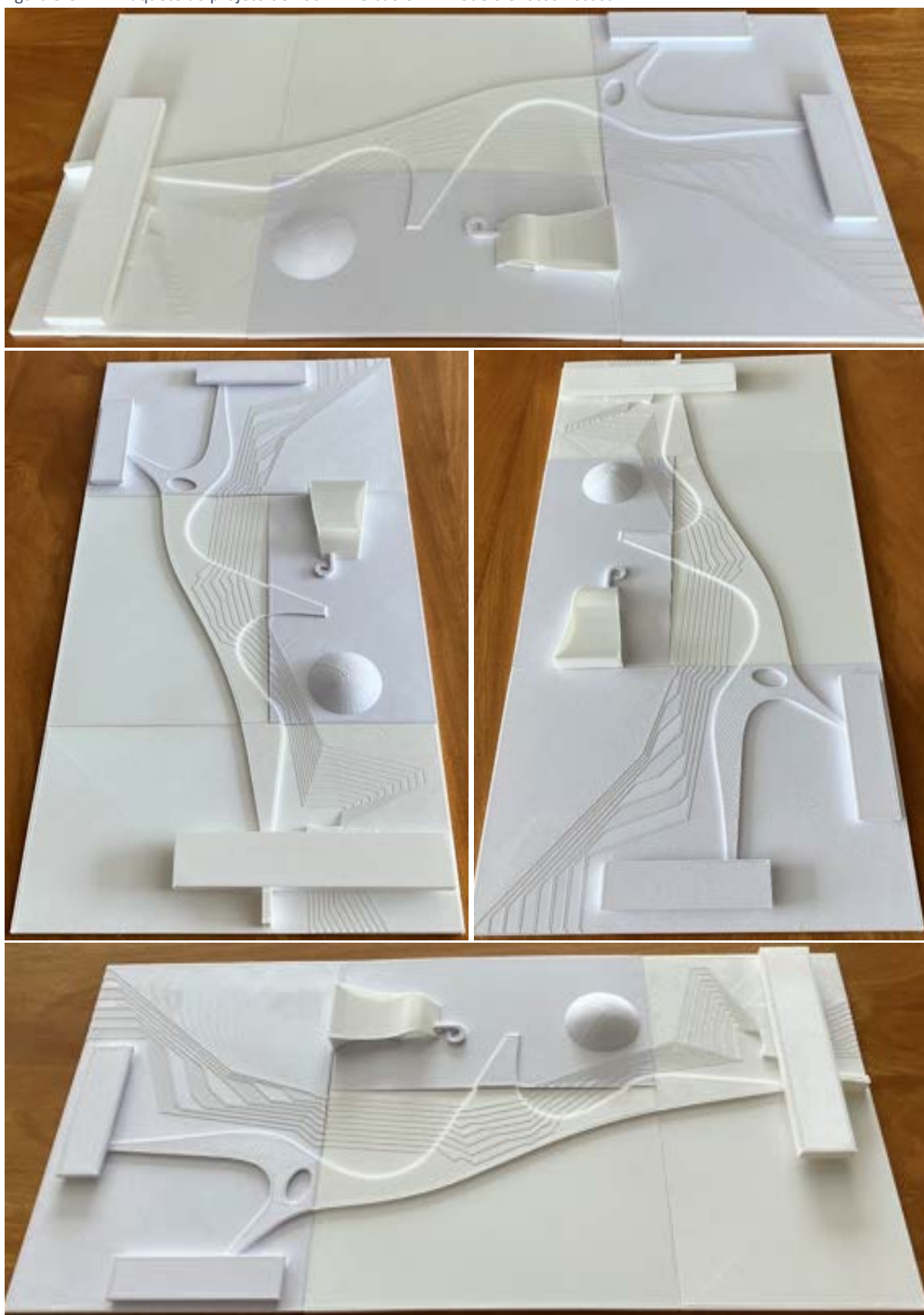


Figura 5-378 – Maquete do projeto de 2002 – Versão 02. – modelo e fotos nossos.

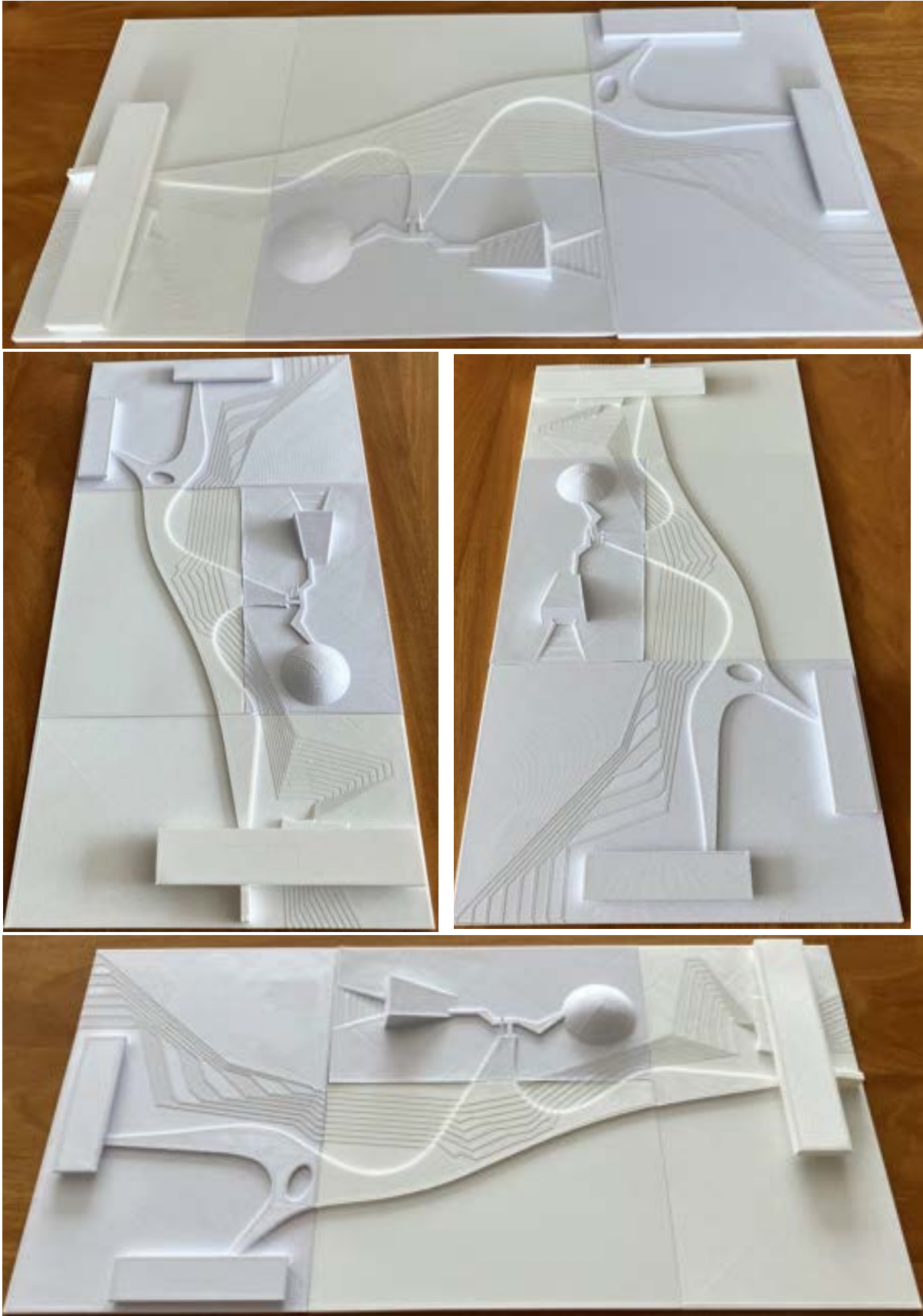


Figura 5-379 – Maquete do projeto de 2002 – Versão 03. – modelo e fotos nossos.

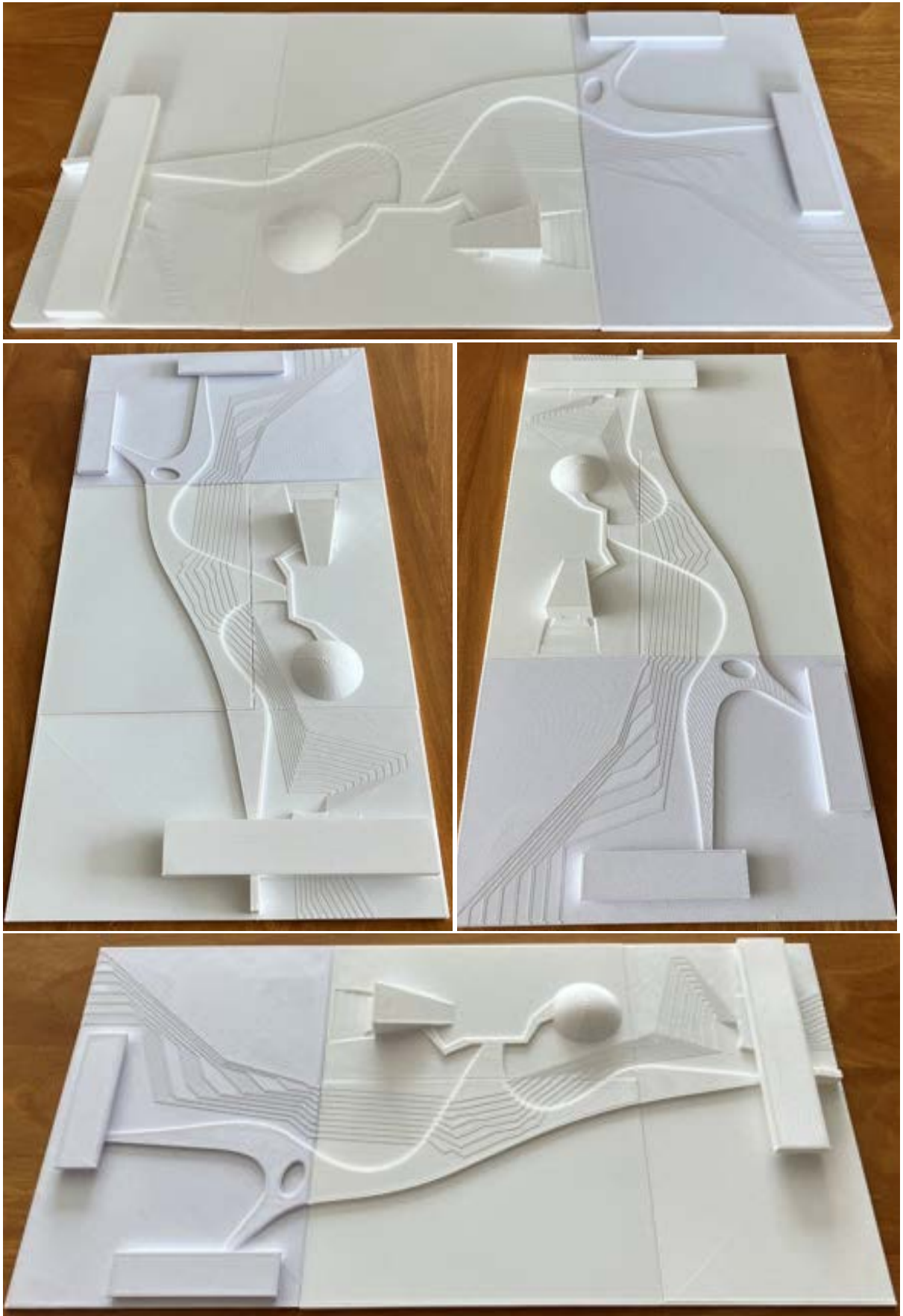


Figura 5-380 – Maquete do projeto de 2002 – Versão 04. – modelo e fotos nossos.

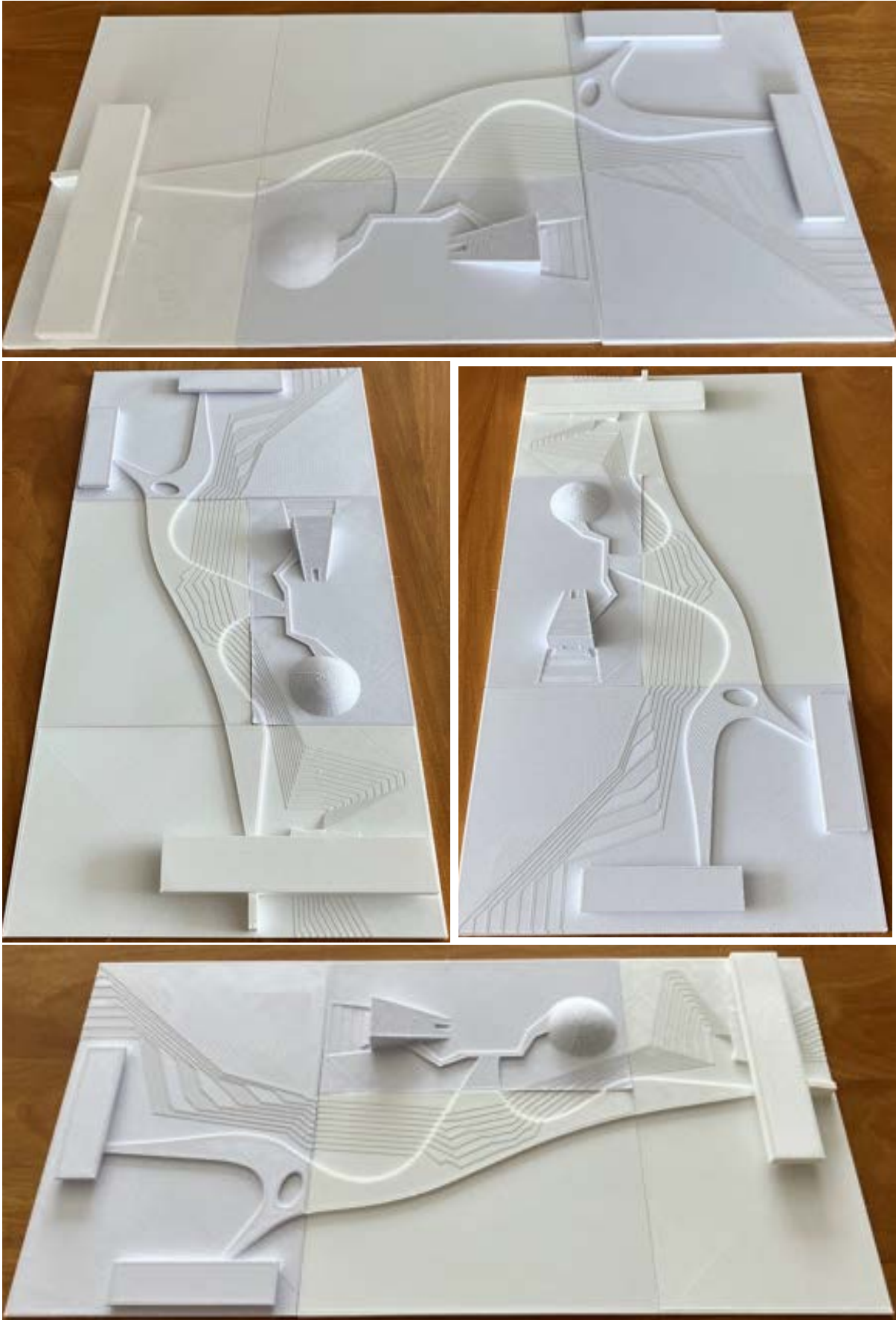


Figura 5-381 – Maquete do projeto de 2002 – Versão 05. – modelo e fotos nossos.

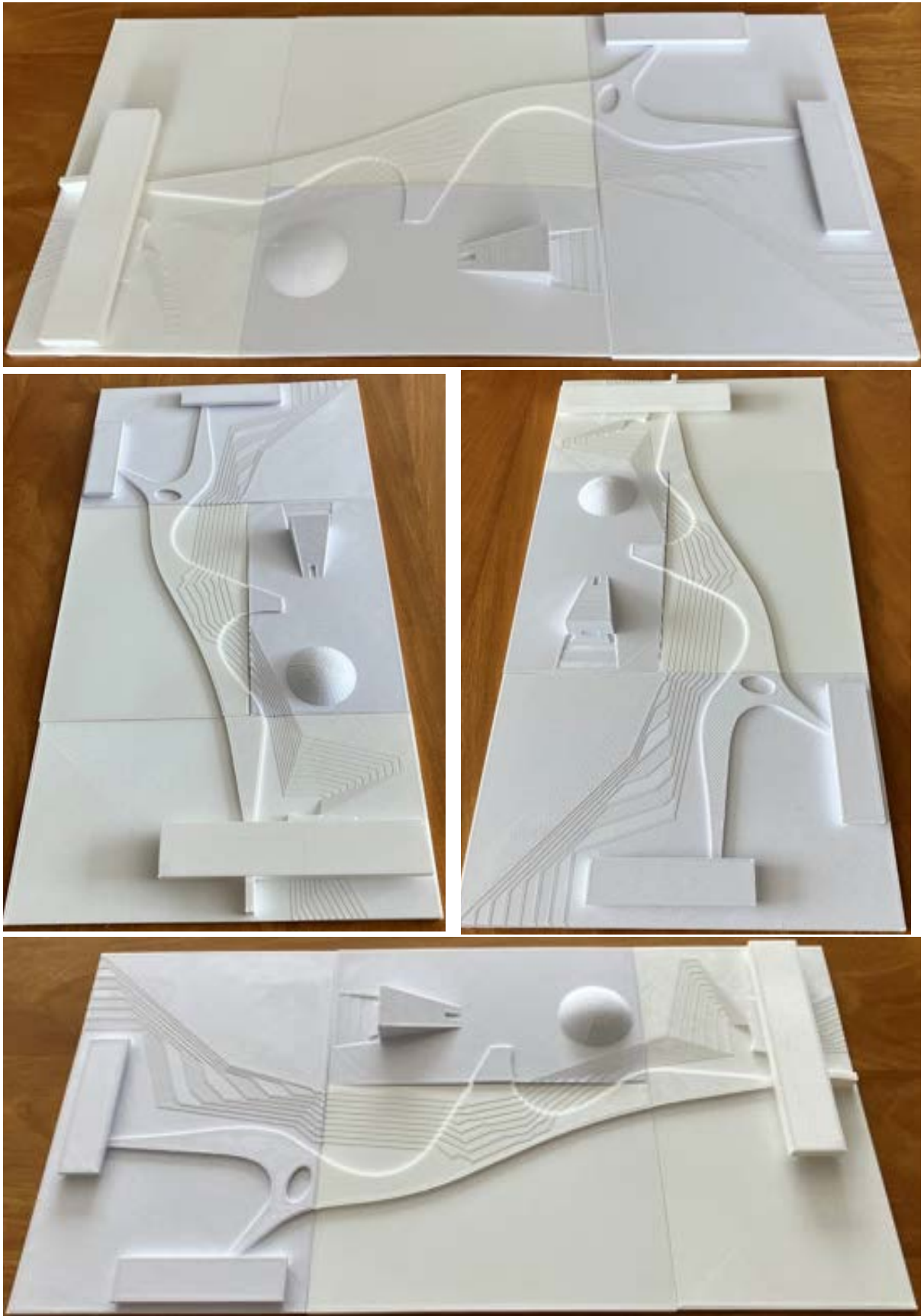


Figura 5-382 – Maquete do projeto de 2002 – Versão 05. – modelo e fotos nossos.



Figura 5-383 – Maquete da versão construída. – modelo e fotos nossos.



Figura 5-384 – Maquete da versão construída. – modelo e fotos nossos.



Figura 5-385 – Maquete da versão construída. – modelo e fotos nossos.



Figura 5-386– Maquete da versão construída. – modelo e fotos nossos.



5.11.3. A Forma, a função e o programa de necessidades

Figura 5-387 – A tese suscitada, a arquitetura e suas possibilidades. – Desenho nosso.

ARQUITETURA

ARTE - TÉCNICA - ESTÉTICA - ÉTICA

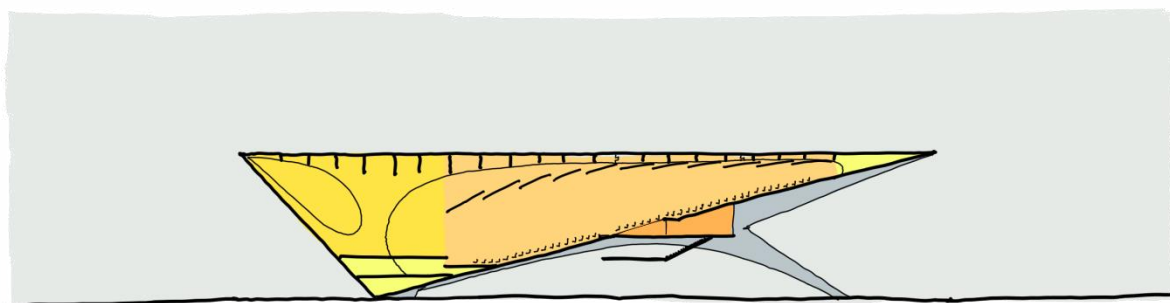
ESTRUTURA - FORMA - FUNÇÃO

A HISTÓRIA E ANÁLISE DO PROCEDIMENTO PROJETUAL QUE FOI APRESENTADA, ATRAVÉS DO PROCESSO DE REDESENHO DE UM PROJETO, REALIZADO PELO MESMO ARQUITETO EM MOMENTOS DISTINTOS DE SUA CARREIRA, ORIGINARAM A HIPÓTESE, SIMPLES E INTUITIVA, A RESPEITO DA RELAÇÃO ENTRE A FORMA E A FUNÇÃO DOS EDIFÍCIOS.

O PROJETO ESTUDADO DERIVA DE UM PROGRAMA DE NECESSIDADES QUE DIRECIONA O TRABALHO, DEVIDO ÀS SUAS CONFIGURAÇÕES FUNCIONAIS RÍGIDAS. AINDA QUE, A CADA OPORTUNIDADE DE DESENHO, EXISTAM VARIAÇÕES DA ESCALA DO PROGRAMA, DA VERBA DISPONÍVEL PARA A CONSTRUÇÃO, DA EQUIPE DE PROFISSIONAIS ENVOLVIDA, O ESTUDO DEFENDE A TESE DE QUE A FORMA NÃO NECES-SITA APRESENTA-SE COMO UMA RESULTANTE DA FUNÇÃO, ASSIM COMO, POR MAIS ÓBVIO QUE PAREÇA, A FUNÇÃO NÃO É DETERMINADA PELA FORMA.

ARQUITETURA É ARTE, PORTANTO, SUJEITA ÀS SUAS REGRAS INTRÍNSECAS, BASEADAS NA ÉTICA PROFISSIONAL.

A SEGUIR, SÃO APRESENTADOS CORTES ESQUEMÁTICOS DOS PROJETOS ESTUDADOS. AS PEÇAS GRÁFICAS DESTACAM A DISTRIBUIÇÃO DOS USOS PELO PRÉDIO, SUPORTANDO A HIPÓTESE SUSCITADA.

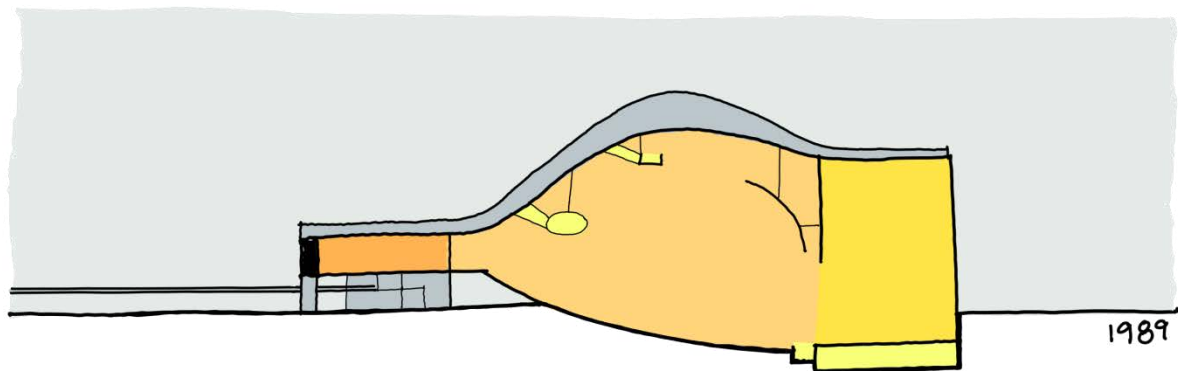
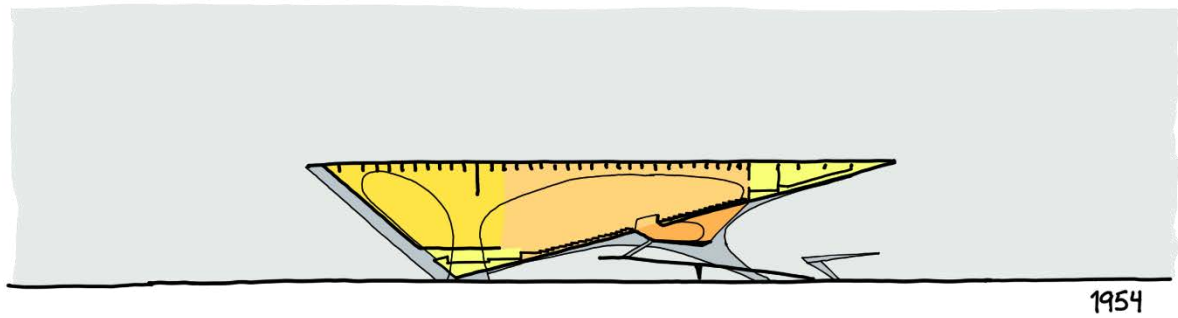
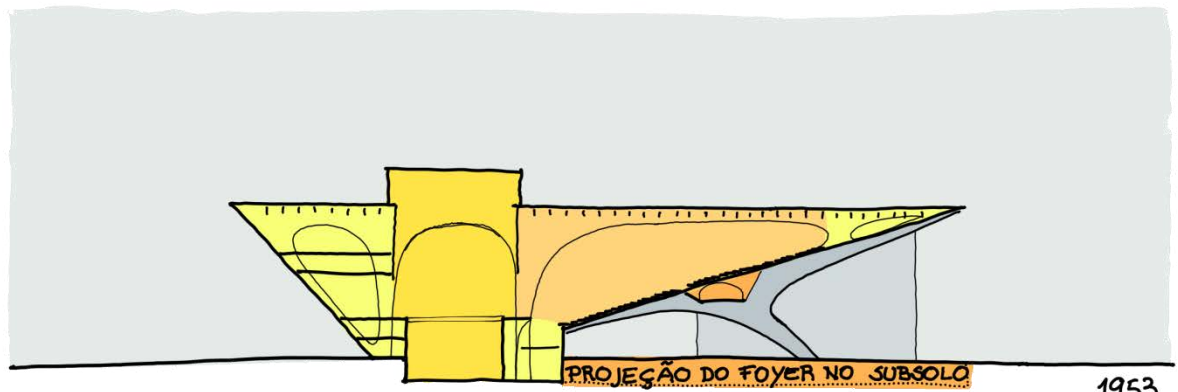


1952

LEGENDA: FOYER PLATEIA PALCO APOIO VISTA

ESCALA GRÁFICA: 10 | 50 | 100 |

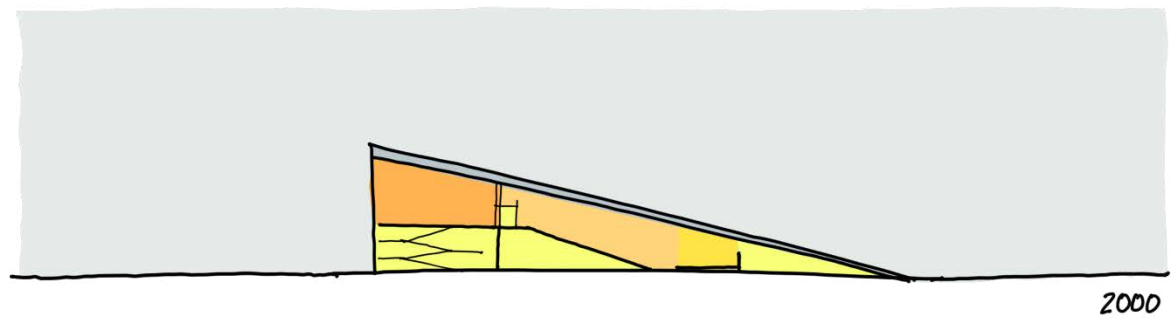
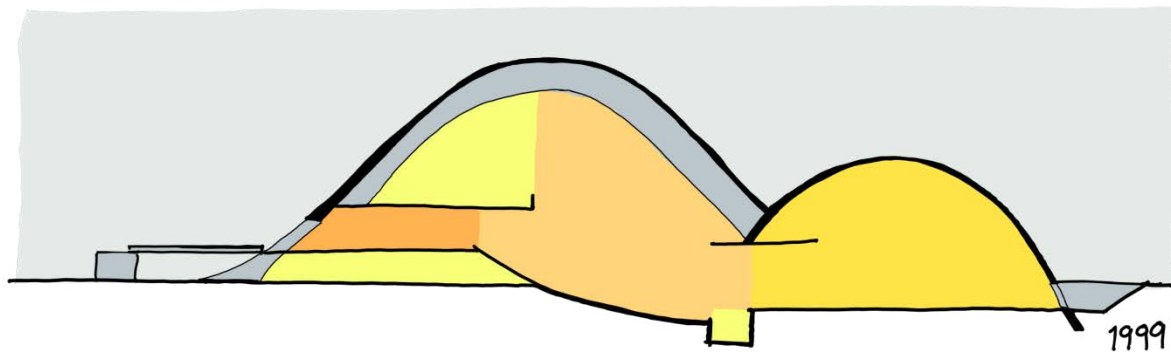
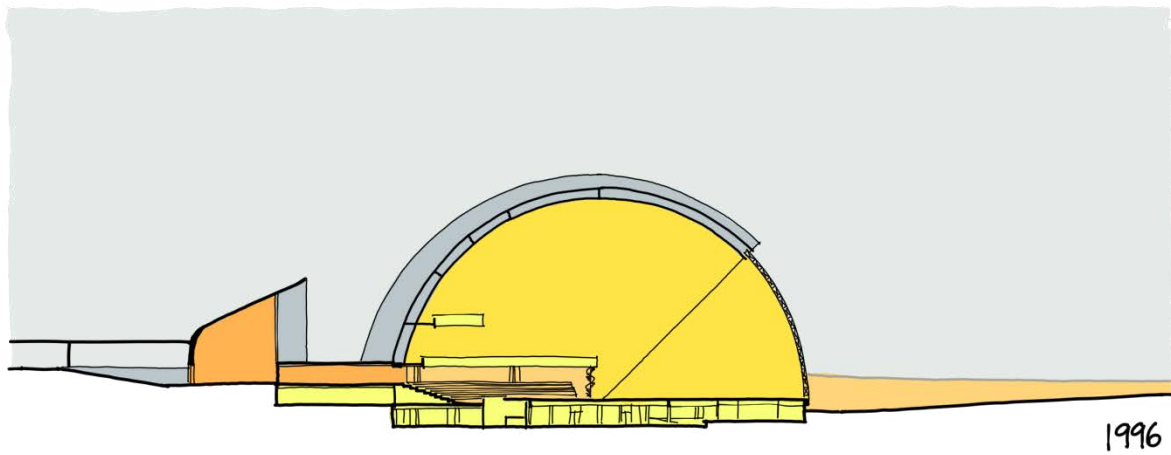
Figura 5-388 – Cortes e usos – desenho nosso.



LEGENDA: FOYER PLATEIA PALCO APOIO VISTA

ESCALA GRÁFICA: 10 50 100

Figura 5-389 – Cortes e usos – desenho nosso.



LEGENDA: FOYER PLATEIA PALCO APOIO VISTA
ESCALA GRÁFICA: | 10 | 50 | 100 |

Figura 5-390 – Cortes e usos – desenho nosso.

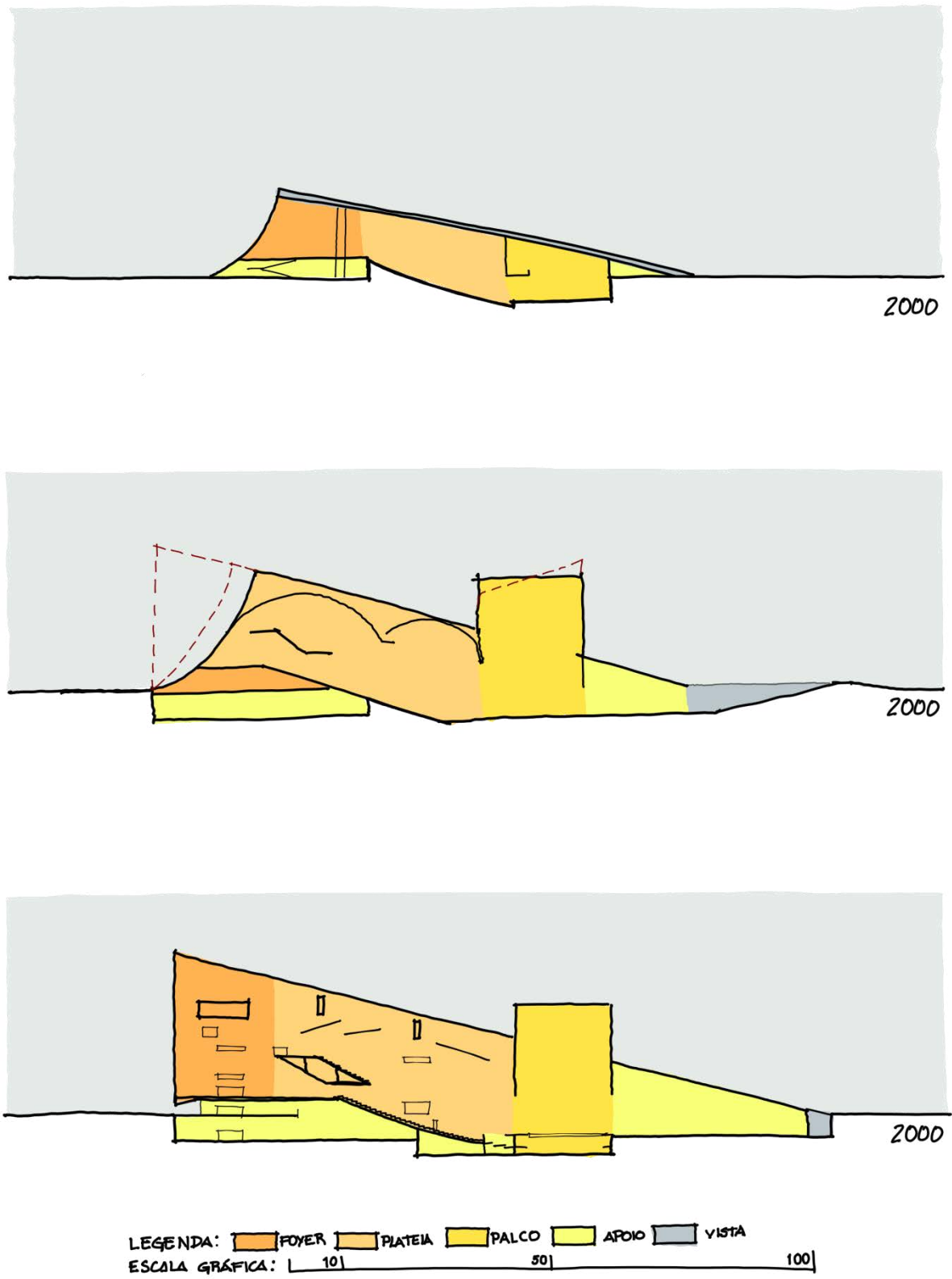


Figura 5-391 – Cortes e usos – desenho nosso.

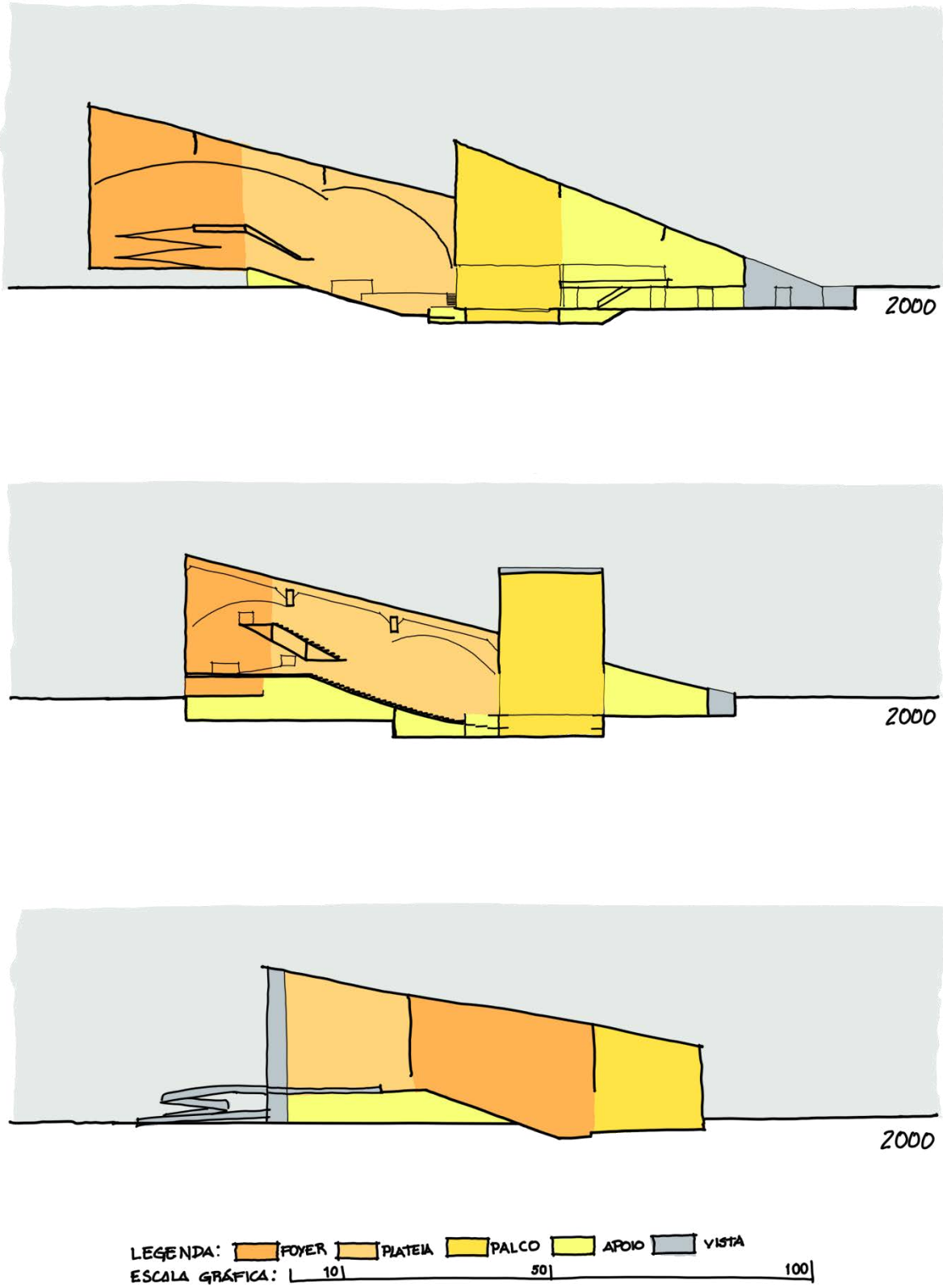
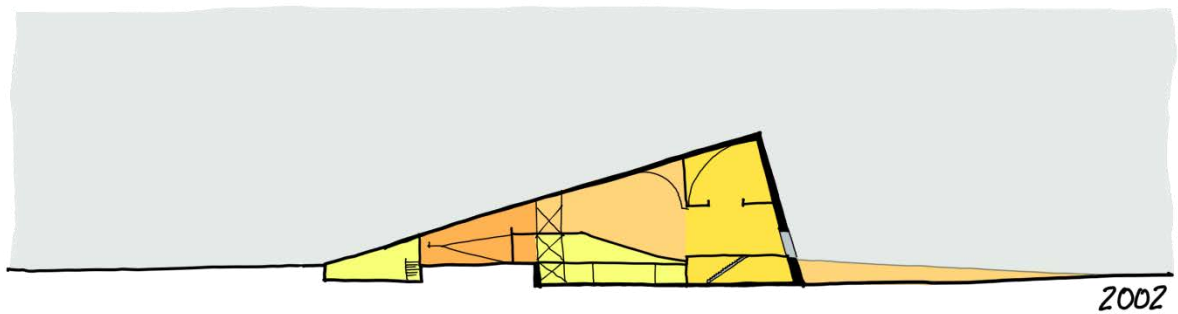
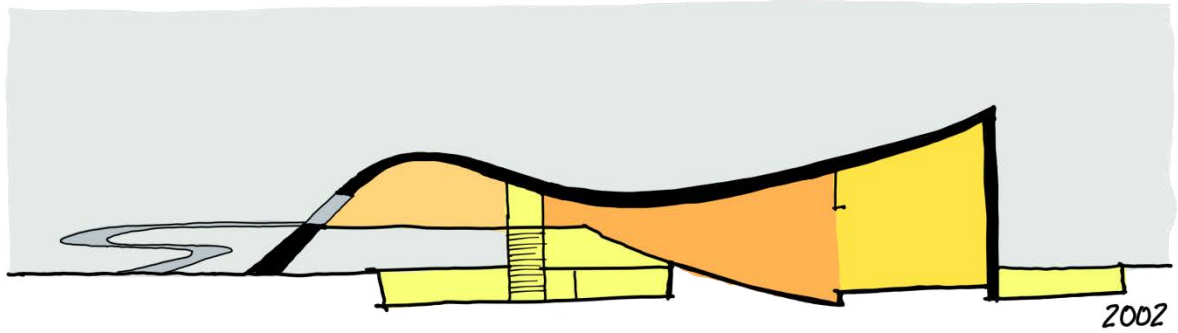
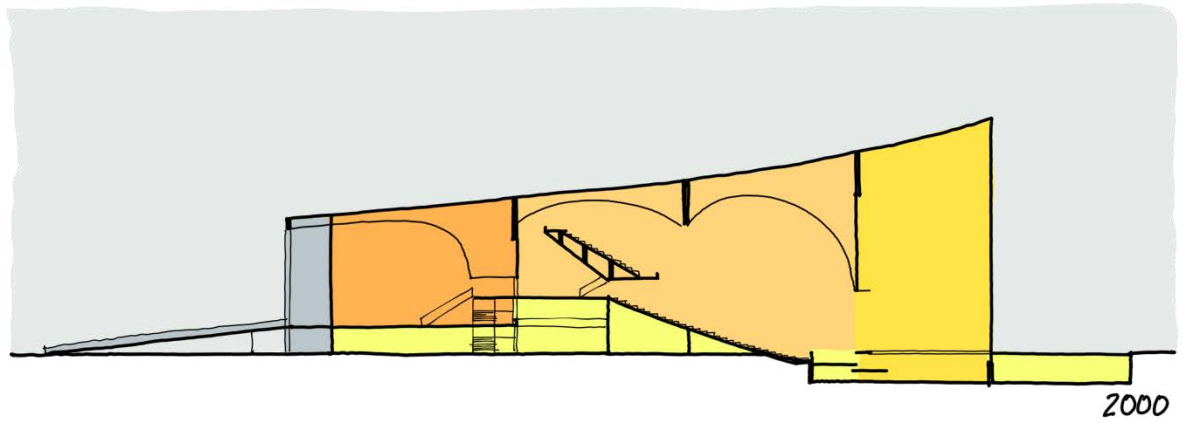


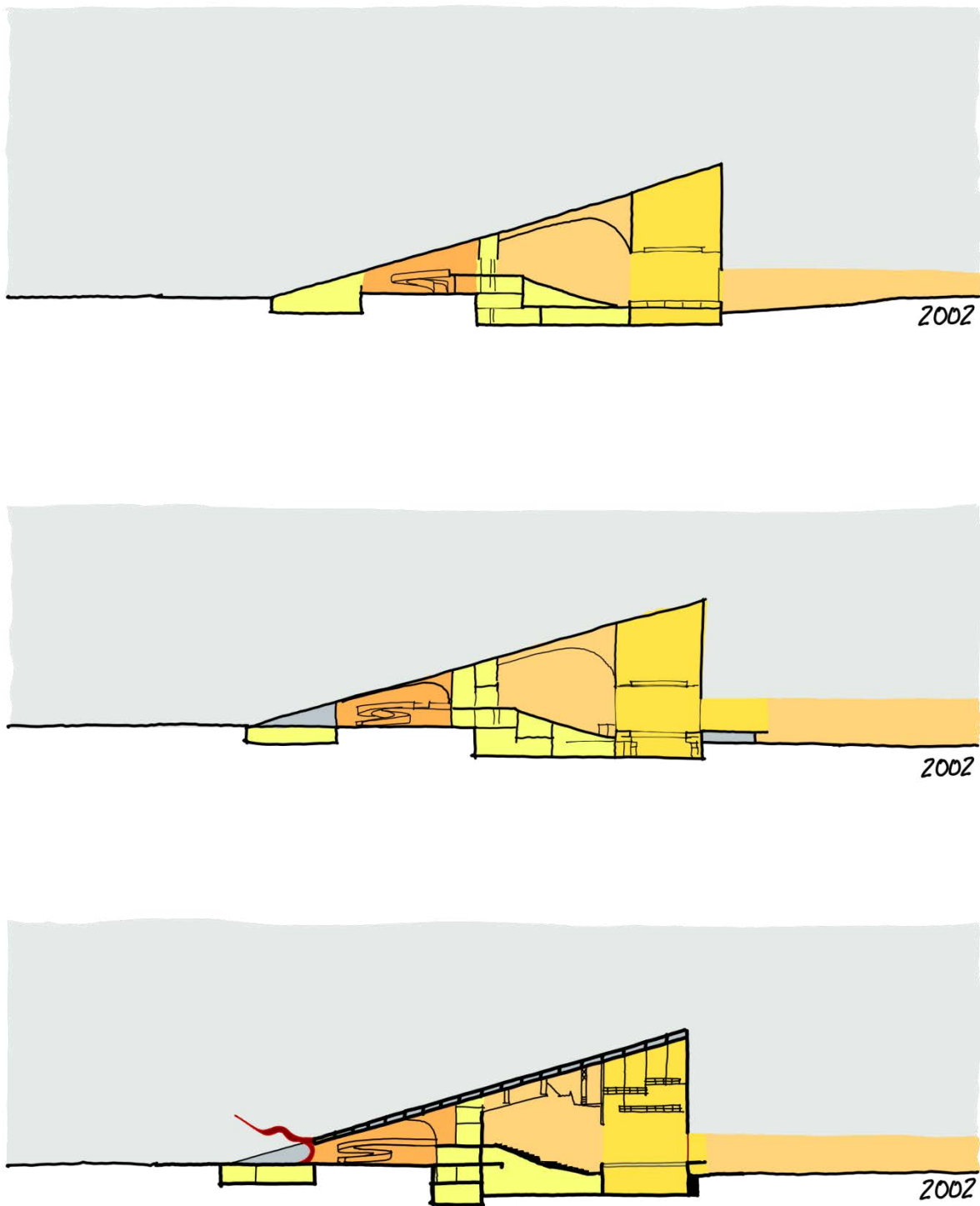
Figura 5-392 – Cortes e usos – desenho nosso.



LEGENDA: FOYER PLATEIA PALCO APOIO VISTA

ESCALA GRÁFICA: 10 | 50 | 100

Figura 5-393 – Cortes e usos – desenho nosso.



LEGENDA: FOYER PLATEIA PALCO APOIO VISTA

ESCALA GRÁFICA: 10 | 50 | 100

6. Reflexões finais

Da leitura das diversas concepções para o auditório do parque Ibirapuera, extrai-se quatro ideias principais distintas a respeito dos objetos arquitetônicos propostos. Conforme escrito previamente, a essência para o conjunto baseia-se no equilíbrio entre o ordinário e o extraordinário, uma hierarquia de valores estabelecida através dos usos e posicionamento dos edifícios no lugar. A harmonia entre as partes é atingida por meio da distribuição dos elementos sobre o plano do parque, daí tem-se que, apesar da sua relevância arquitetônica, o Palácio da Agricultura, dado o seu uso original como repartição pública, afasta-se fisicamente do complexo e de certa forma o distanciamento é ratificado pela via que o segmenta do grupo. Apesar de apartado do restante dos prédios, o edifício pertencer à família de construções do parque, servindo de base para as relações estilísticas entre todos os pavilhões do sítio, uma vez que, foi o único que manteve suas características primordiais, durante as revisões que o projeto sofreu. Porém, a lâmina vertical é deixada de lado quando se direciona o olhar para o microcosmo do parque, pequeno universo formado pelos três pavilhões retilíneos que encerram a fantástica marquise e atuam como pano de fundo para a oca e o auditório.

É importante ressaltar que, ao se atribuir a classificação de ordinário aos pavilhões, não significa que eles sejam desprezíveis do ponto de vista arquitetônico ou do programa de necessidades, pelo contrário, como descrito anteriormente, todos são dotados de características significativas tanto interna como externamente e foram imaginados para abrigar usos coligados às artes. A classificação de prédios comuns se dá pelo formato de barra e só se evidencia quando comparados aos outros elementos do conjunto que possuem qualidades formais distantes da trivialidade.

A respeito do auditório, cronologicamente, primeiro tem-se, nos anos de 1950, o objeto de planta trapezoidal e fachada em triângulo invertido elevado do solo, sustentado por pilares escultóricos. Interpreta-se que nesta data o arquiteto buscava transmitir uma leveza, apesar das grandes dimensões do prédio.

Em 1989, o auditório foi afastado da Oca e o quesito a ser destacado também é seu sistema estrutural que possibilitou a criação de uma volumetria dotada de uma dualidade oposta, do lado da praça de acesso o foyer elevado. Na face oposta, o peso visual do edifício enraizado no solo. O apoio das vigas de cobertura em forma de “T” era um desafio estrutural.

No ano de 1996, o destaque é a tecnologia construtiva para a viabilização de uma arquitetura cinética, a boca de cena que se abre para o parque graças à um sistema de cobertura escamoteável, como a viseira de um capacete.

Em 1999, a forma era determinada por adições e subtrações volumétricas, conceito adotado com frequência nos trabalhos derradeiros do arquiteto. No ano 2000, salvo algumas exceções, dentre elas o trabalho com Paulo Mendes da Rocha, os projetos tenderam à criação de uma topografia

artificial, de certa maneira uma referência à produção do arquiteto na Argélia. Em 2002, excluindo-se o projeto de cobertura ondulada, semelhante ao Teatro Niemeyer de Niterói, o mote persistiu até a proposta final construída. Um plano inclinado que se inicia no piso, formando uma fachada triangular discreta.

Segundo a auto cronologia de fases do arquiteto, o parque Ibirapuera encontra-se no primeiro trecho, de Pampulha à Brasília. É claramente perceptível que a primeira versão do projeto está mais para a graciosidade de Pampulha, no contorno da marquise e na forma do pavilhão das indústrias, enquanto a segunda versão remete mais à Brasília, com os pavilhões em barra, mais próximos da esplanada dos ministérios. Essa leitura quer dizer que o projeto é, claramente, uma transição de fase criativa com elementos de ambas, uma mescla.

O formato dos auditórios deste período, por terem a laje de cobertura muito maior que a área de contato com o solo, aliada às paredes perimetrais de concreto inclinadas, indicam um prenúncio do Museu de Artes de Caracas, tido como um projeto marco da carreira do arquiteto, uma ideia que valoriza muito a fusão entre arquitetura e estrutura.

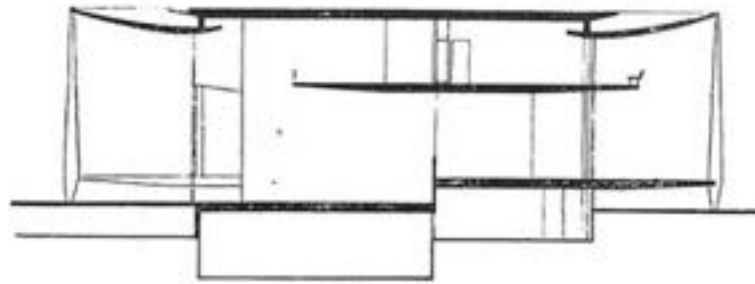
Embora denote uma outra etapa da produção de Oscar Niemeyer, este projeto permite uma leitura que o aproxima do primitivo ciclo produtivo do arquiteto, pois na igreja de Pampulha há a síntese indissociável entre forma e estrutura. Característica que passou a ser o tema do autor para os trabalhos seguintes, apesar do sistema estrutural do Palácio da Alvorada⁴³ e seus pilares da fachada carregados de decorativismo.

Na solução do Palácio Residencial de Brasília, procuramos adotar os princípios da simplicidade e pureza que, no passado, caracterizaram grandes obras da arquitetura. Para isso, evitamos as soluções recortadas, ricas de forma e elementos construtivos, (marquises, balcões, elementos de proteção, côres, materiais, etc.), adotando um partido compacto e simples, onde a beleza decorresse apenas de suas proporções e da própria estrutura.

Dedicamos às colunas, em virtude disso, a maior atenção, estudando-as cuidadosamente nos seus espaçamentos, forma e proporção, dentro das conveniências da técnica e dos efeitos plásticos que desejávamos obter. Estes nos levaram a uma solução de ritmo contínuo e ondulado, que confere à construção leveza e elegância, situando-a como que simplesmente pousada no solo. (NIEMEYER, 1960)

⁴³ Niemeyer tinha como princípio para esta obra o conceito de leveza, e queria que os suportes conferissem ao edifício tal característica. Para isso, ele e seu calculista tiveram que abandonar as técnicas tradicionais, esquecer as limitações do material, e pensar como se estivesse criando um novo tipo de concreto armado. Para isso, Cardozo criou suportes internos que recebessem a maior parte das cargas, aliviando assim a solicitação dos pilares de fachada, com função estrutural secundária. (...) Os pilares da fachada suportam apenas a laje curva de cobertura, que tem seu peso reduzido mais ainda, afinando sua borda para 15 cm. Esta laje é independente da principal, sendo apoiada numa grande viga longitudinal de seção H com grande resistência à torção. (ANDRADE, et al., 2013)

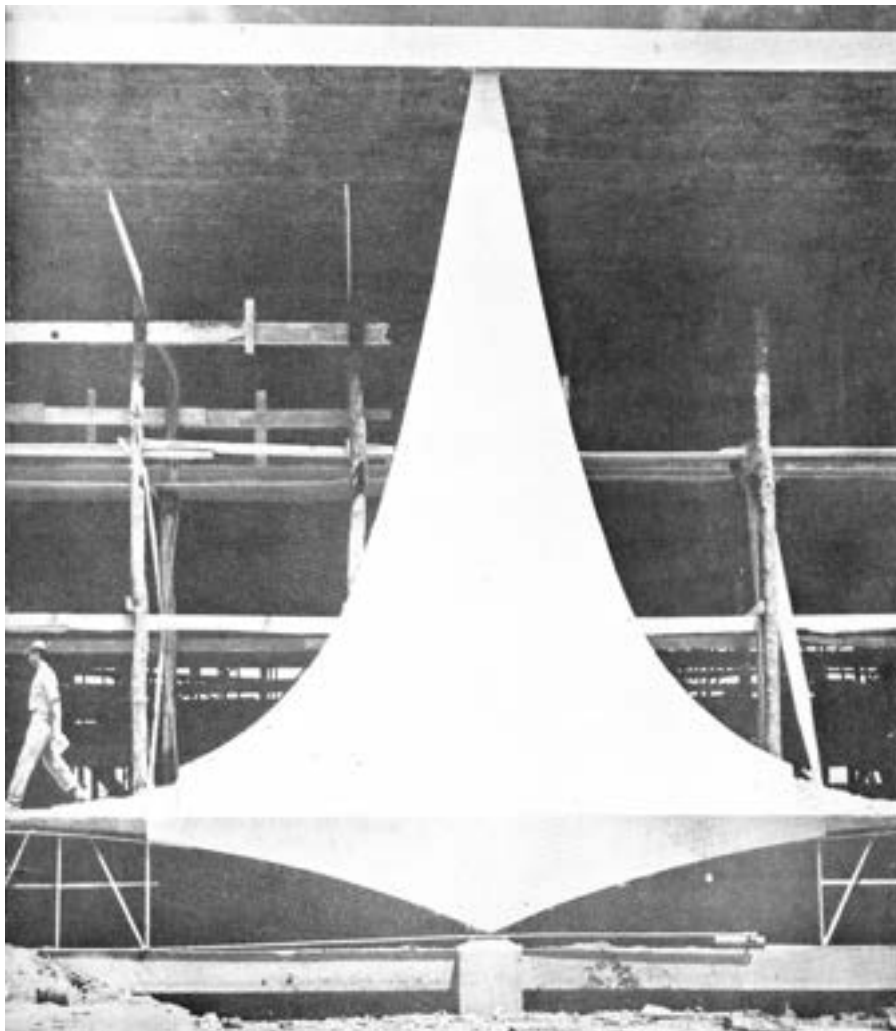
Figura 6-1– Palácio da Alvorada, corte transversal – Fonte: (NIEMEYER, 1960)



Nessa toada, desenhava, em sua maioria, estruturas singulares que aparentemente provocavam os engenheiros responsáveis pelo cálculo estrutural, por, sabiamente, se afastarem do lugar comum, dado o significado dos prédios.

As obras de Brasília possuem muitas realizações importantes na área de engenharia de estruturas, sendo muitas originais e inovadoras para a época. [...] A princípio, apenas o engenheiro Joaquim Cardozo fez os cálculos das obras concebidas por Oscar Niemeyer. Após o período inicial de três anos, outros arquitetos e engenheiros participaram de importantes projetos. (ANDRADE, et al., 2013)

Figura 6-2 – Pilar da fachada do Palácio da Alvorada em construção – fonte: (Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, 2 p. 25)



Em seu texto “Depoimento” de 1958, o arquiteto afirma a intensão de descomplicar as formas arquitetônicas, voltando-se a geometrias puras. Neste sentido, o destaque dos elementos mais significativos do programa de necessidade se daria não por elementos decorativos, mas sim por uma expressão arquitetônica com função estrutural. Condição previamente apresentada nos edifícios de destaque no Ibirapuera. A estrutura é indissociável do resultado arquitetônico da marquise, da calota e do auditório do parque.

E se refiro esta autocrítica, iniciada há dois anos, quando elaborava o projeto do Museu de Caracas, é por considerá-la processo normal e construtivo capaz de nos conduzir à correção de erros e a melhores resultados, com a adoção de uma série de providências e medidas disciplinadoras. Estas, no meu caso, se assinalam, primeiro: Pela redução de trabalhos no escritório e pela recusa sistemática daqueles que visem apenas a interesses comerciais, a fim de melhor me dedicar aos restantes, dando-lhes assistência contínua e adequada; depois: estabelecendo para os novos projetos uma série de normas que buscam a simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos. Neste sentido, passaram a me interessar as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as conveniências de unidade e harmonia entre os edifícios e, ainda, que estes não mais se exprimam por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original.

E tudo isso procurando não cair num falso purismo, num formulário monótono de tendência industrial, consciente das imensas possibilidades do concreto armado e atento a que essa nova posição não se transforme em barreira intransponível, mas, pelo contrário, enseje livremente idéias e inovações. Obediente a estes princípios, venho trabalhando desde aquela época. Iniciei a fase — como disse — com o Museu de Caracas, concepção de pureza e concisão irrecusáveis. E agora prossigo, nos prédios de Brasília, aos quais dedico toda atenção, não só por se tratar de obra de grande importância como, também, pelas ocorrências anteriores ao seu desenvolvimento, quando me recusei a aceitar a elaboração do Plano Piloto, pois, juntamente com o Instituto de Arquitetos do Brasil, trabalhava no sentido da organização do concurso público, reservando-me apenas a tarefa de projetar os edifícios governamentais. Incumbência que nada mais era senão a continuação natural dos trabalhos que, desde 1940, vinha realizando, ininterruptamente, para o prefeito, o governador e, finalmente, o presidente Juscelino Kubitschek. (NIEMEYER, 1958 p. 5)

Desde o início, Oscar Niemeyer elegeu o concreto armado como principal maneira de estruturar suas ideias, pois a “pedra líquida” pode ser acomodada em infinitos formatos e auxiliada pelo aço consegue se tornar autoportante. Todavia, os desenhos sempre faziam sentido, conforme afirma o engenheiro estrutural Bruno Contarini que trabalhou com o arquiteto nos projetos africanos e no Museu de Arte Contemporânea de Niterói:

"(Niemeyer) pensava, dava um traço, resolvia. Tinha a estrutura no sangue. Todas as obras dele são fáceis. Tudo tem uma lógica, ele não forçava, nunca me pediu coisa impossível. Eu falo que é difícil só pra fazer média."

"Ficou feliz. O que ele pedia a gente fazia. Em Constantine, o vão é de 50 metros, fica bonito. Niemeyer gostava de espaços grandes."

"Ficava apaixonado pelas obras. Era um artista. Botava a mão e fazia as coisas bonitas."

"Estruturalmente e em beleza, a sala de esportes (é a minha favorita). Uma estrutura de cem metros de vão com espessura de 20 cm e sem apoio nenhum", comenta o engenheiro. (VASCONCELOS, 2019)

Figura 6-3 – Ginásio Poliesportivo, Argel – Argélia, Foto: Jason Oddy. Fonte: [▷ Salle Ominsport, Algiers, Algeria by Jason Oddy, 1968 | Photography | Artsper \(599883\)](#)



Ainda por esse viés de desenvolvimento de trabalho, quando se avalia a elevação frontal da entrada do parque fica evidente a relação de excepcionalidade da dupla formada pelo Palácio das Artes e pelo auditório. A relação entre os dois elementos se dá por oposição, enquanto a cúpula, de seção parabólica, brota do solo com grande perímetro em contato com ele, o auditório, de corte triangular, se afasta dele e sua maior face volta-se para o céu. Ambos se ligam pelo plano horizontal ritmado pelos pilares.

Poucos anos depois, em Brasília, o resultado dos diversos estudos para o Congresso Nacional culminou no mesmo conceito seguido no Ibirapuera, de um lado uma calota presa ao chão por sua base e do outro a forma invertida, equilibrando-se na plataforma que as une. Esta, apoiada numa cadência de apoios.

O estilo do arquiteto caracteriza-se por essa linguagem de pousar volumes arquitetônicos sobre a natureza, tanto no sentido da abertura da modenatura como em relação ao terreno, como na inversão de volumes que tocam o solo ou a plataforma em sua tangência. No caso do Palácio das Artes e do Auditório do Parque do Ibirapuera (cúpula e volume trapezoidal invertido), notaremos a semelhança com a modenatura do Congresso Nacional (1958), em Brasília, ambos se encontram invertidos (cúpula e calota). Um dos volumes toca a plataforma, abrindo seu contato, como se estivesse pousado sobre ele, e o outro toca a plataforma na tangente. (VALLE, 2000 p. 391)

Figura 6-4 – Croquis de estudo para o Congresso Nacional – Oscar Niemeyer fonte: [Congresso Nacional : da docu-](#)

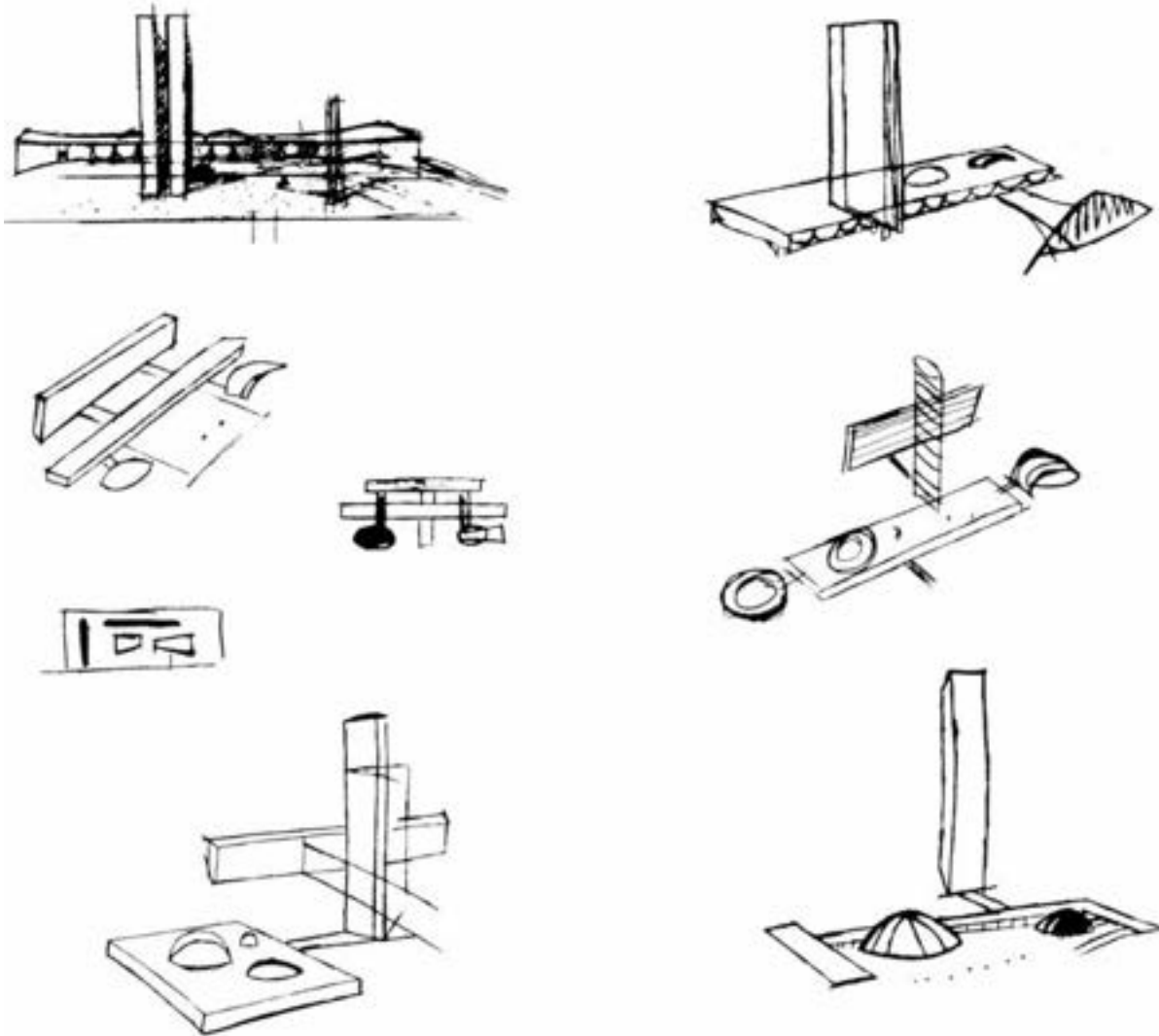
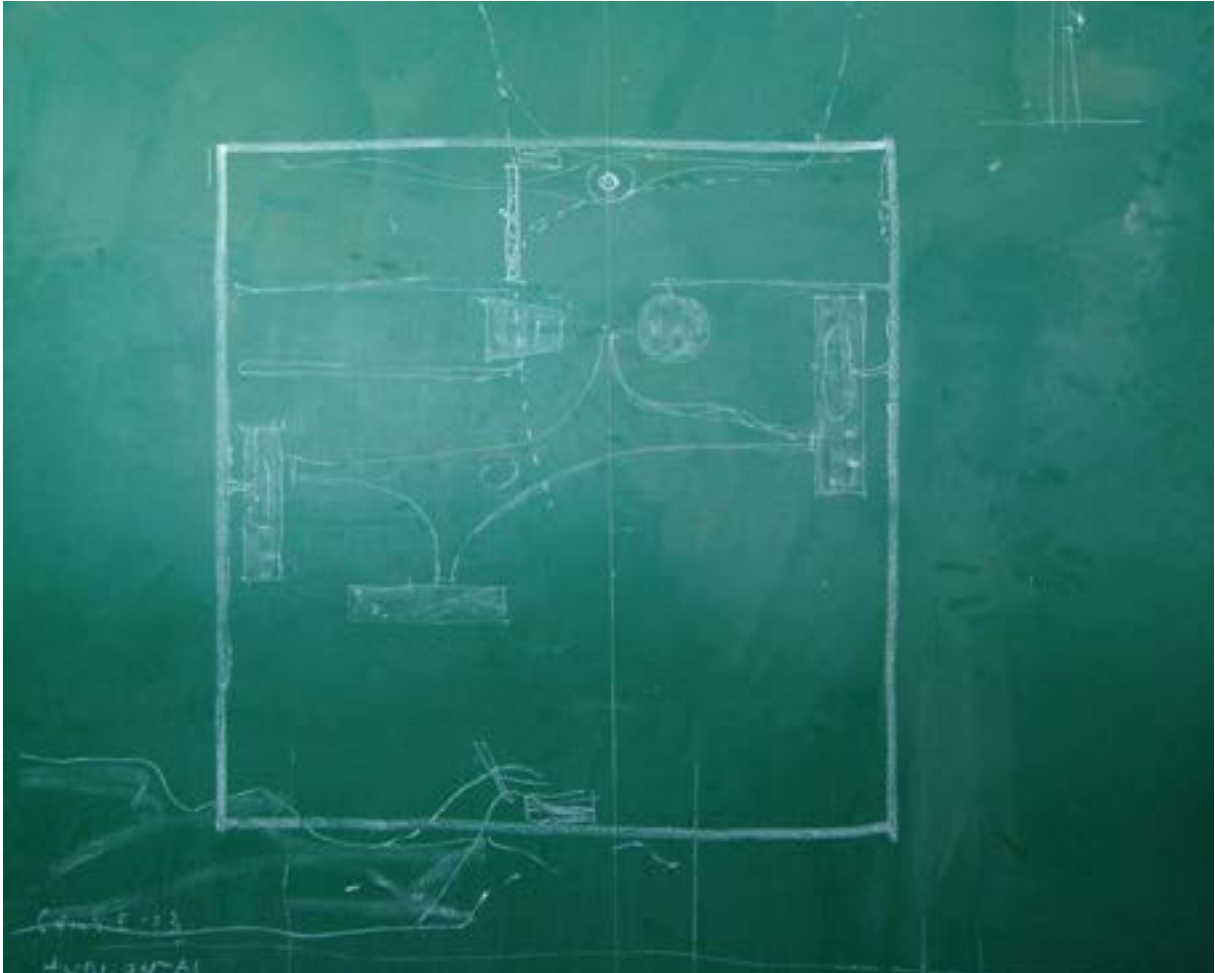


Figura 6-5 – Desenho comparativo entre o projeto para o Ibirapuera e o Congresso Nacional – desenho nosso.



Em 2013, a convite da equipe do Museu de Arte Moderna (MAM), abrigado sob a marquise do Ibirapuera, o arquiteto Ângelo Bucci, entre outros, apresentou uma proposta de uma nova sede para a instituição. Esse fato, aparentemente descolado do assunto ora tratado é citado apenas para salientar o croqui elaborado pelo profissional, pois nele percebe-se nitidamente a hierarquia programática destacada pelo perímetro dos edifícios.

Figura 6-6 – Um novo MAM para São Paulo e o Parque do Ibirapuera no V Centenário – spbr arquitetos. Fonte: [Um novo MAM para São Paulo e o Parque do Ibirapuera no V Centenário | spbr](#)



O desenho do arquiteto paulista é um quadrado que atua como moldura para os edifícios de Oscar Niemeyer, três retângulos, um círculo e um trapézio são organizados por eixos imaginários perpendiculares entre si, em cujo centro está uma figura livre, cheia de curvas, a marquise. Seguindo a linha de raciocínio que foi tomada até este ponto, conclui-se que os edifícios de destaque são o auditório, a cúpula e a grande marquise. Contudo, o uso da calota é de espaço expositivo, conforme os outros prédios do conjunto e a grande marquise, de contorno ímpar foi concebida apenas como abrigo e circulação, usos comuns do projeto. Para Julio Katinsky⁴⁴a existência da marquise contribui para a

⁴⁴ Raciocínio, não gravado, proferido pelo professor durante a aula da disciplina AUH 5700 – Metodologia científica aplicada à arquitetura e ao urbanismo, cursada em 2018.

popularidade do parque Ibirapuera, pois, para o professor, os usuários ficam tranquilos por saberem que a qualquer prenúncio de mal tempo, podem correr para o abrigo da imensa laje, notadamente, nos finais de tarde do verão, quando comumente chuvas torrenciais desabam sobre a cidade.

A confrontação entre o conceito e o desenho revela a contradição de se ter no centro do projeto, com o perímetro em planta mais *sui generis* do conjunto, o uso mais ordinário de todos, a circulação. Numa outra interpretação, pode-se dizer que sua função é ser um ponto de encontro e, portanto, o uso mais importante de todos que é o de ser um espaço de socialização. Porém, Oscar Niemeyer jamais repetiu uma gigantesca cobertura de ligação entre os prédios dos conjuntos que projetou posteriormente, quiçá pela razão dessa imensa laje interferir na apreciação da arquitetura dos demais edifícios.

As marquises, em geral, estão rarefeitas a partir de 1956, embora em alguns programas nunca tenham sido esquecidas por Niemeyer e tenham tido sua forma redesenhada constantemente, desde seu princípio como forma "biomórfica", mais abstrata, depois "antropomórfica", mais figurativa, e outras mais funcionais. Com características mais funcionais, podemos citar o desenho encontrado por Niemeyer para o Centro Cultural Souza (1995), em Pernambuco, onde o volume cilíndrico é incorporado ao desenho da marquise em retas formando um desenho central e ligações com outros dois volumes. (VALLE, 2000 p. 428)

Figura 6-7 – Centro Cultural Souza – Oscar Niemeyer – Fonte: [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)



Outros exemplos de marquises como construções secundárias estão em Avilés, na Espanha, e Natal, Rio grande do Norte.

Figura 6-8 – Centro Niemeyer em Avilés, Principado de Astúrias – Espanha. Fonte: [Case Study: Centro Niemeyer, Asturias, Spain by Oscar Niemeyer - RTF | Rethinking The Future \(re-thinkingthefuture.com\)](#)



Figura 6-9 – Centro Niemeyer em Avilés, Principado de Astúrias – Espanha. Fonte: [Case Study: Centro Niemeyer, Asturias, Spain by Oscar Niemeyer - RTF | Rethinking The Future \(re-thinkingthefuture.com\)](#)



Figura 6-10 – Presépio de Natal, Alto da Candelária, Natal – RN. Fonte: [Obra de Niemeyer abandonada vira pista de skate improvisada em Natal - 11/09/2017 - Cotidiano - Folha de S.Paulo \(uol.com.br\)](#)



Figura 6-11 – Presépio de Natal, Alto da Candelária, Natal – RN. Fonte: [Governo do RN gastou milhões com obra de Oscar Niemeyer, que hoje é "monturo" de lixo - Ney Lopes \(blogdoneylopes.com.br\)](#)



Considerando o projeto para os prédios do parque, do primeiro desenho para o definitivo construído, entende-se que a simplificação dos edifícios, tanto em suas formas, quanto em seus sistemas estruturais, decorre, principalmente, de um processo de depuração do projeto, além, é claro, da

alteração da premissa, de prédios temporários para construções definitivas. Essa decantação de ideias origina-se num processo de autocrítica que o arquiteto fazia no período. A autoanálise foi explicitada no texto “Depoimento” de 1958.

Apesar do apreço do autor pelo desenho primitivo, tanto que o publicou sempre que teve a oportunidade, a alteração de desenhos resultou num projeto mais harmônico e com a ideia de conjunto. Os pavilhões tornaram-se blocos austeros com a mesma linguagem, originada no Palácio da Agricultura. A marquise primordial, de desenho frenético, ganhou contornos mais suaves e sensuais. A cúpula teve seu uso alterado e foi cercada por janelas, por fim, o auditório foi adequado à capacidade desejada. As pequenas alterações da dupla revelam que sempre foram pensados como um par indissociável e que são os principais elementos do conjunto.

Da leitura da produção do arquiteto promovida nesta pesquisa, entendeu-se que o auditório, como volume autônomo, dado seu uso diferenciado, é tratado como um dos protagonistas da composição volumétrica do conjunto de edifícios que atendem à um programa de necessidades mais extenso. Portanto, Oscar Niemeyer, sempre desenvolveu um desenho diferenciado para ele.

Interpreta-se que as proposições do arquiteto, além de promoverem o destaque do prédio, procuram se distanciar de uma decodificação evidente entre o uso interno e a forma, normalmente causadas pelo programa de necessidades rígido composto pelo trinômio foyer, plateia e palco.

Mesmo dotado por esse anseio, o arquiteto jamais se afastou do seu vocabulário formal tradicional e durante sua carreira pôde testar inúmeras formas para seus auditórios, sendo este uso um campo fértil para experiências, tanto volumétricas, quando estruturais.

De fato, a única vez que Oscar Niemeyer projetou um teatro, no qual a forma literalmente reflete o uso, foi em sua primeira experiência, o teatro de Belo Horizonte, de 1941. Projeto que é formado por três volumes na sequência foyer, plateia e palco.

Por vezes, o resultado se aproximou da média, como por exemplo o teatro Trianon, de 1989, cujo programa fica evidente na volumetria, porém o foyer foi posicionado abaixo do palco, lugar incomum para tal. O arquiteto consciente da simplicidade apresentada justificou a proposta da seguinte maneira:

Apesar de modesto - são 600 lugares - este teatro deveria apresentar qualquer coisa diferente que o distinguísse, justificando sua construção.

A inovação que propomos é criar um teatro que possa funcionar interna e externamente ou seja, permitindo os espetáculos normais de um teatro, mas, com o palco situado de tal forma que se preste também para os grandes espetáculos de rock, inconvenientes, por razões óbvias, no interior de um teatro.

Isso explica a solução mais complexa que propomos com o palco situado a 2.5 m acima do chão.

Mas o resto do conjunto é simples e fácil de construir. uma longa placa de concreto com apoios de 10 em 10m, onde serão localizados os serviços de camarins e preparação dos espetáculos, assim como as lojas, biblioteca, filmoteca etc., enfim, o que

o programa estabelece. E a obra com possibilidade de ser construída em duas etapas, provida de tudo que um teatro do gênero reclama. Fazer um teatro pequeno, igual aos que já existem, não creio ser interessante para Prefeitura de Campos. Nem para mim, como arquiteto.

É especial notar a postura do autor ao afirmar que não se interessa em fazer mais do mesmo, ou propor desenho ordinário, considerando apenas o programa teatral. O resultado é uma forma de aspecto pesado, suportada por sete pilares, contudo originou-se imaginada com apenas dois apoios. Evidentemente que Oscar Niemeyer não faria algo trivial, no entanto, o prédio ganhou pilares que diminuiram o desafio estrutural e, obviamente, reduziram o custo de construção.

Figura 6-12 – Teatro Trianon – Oscar Niemeyer – implantação, fachada e corte. Inicialmente o prédio se apoiaria em apenas dois pilares. – Fonte: FON [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)

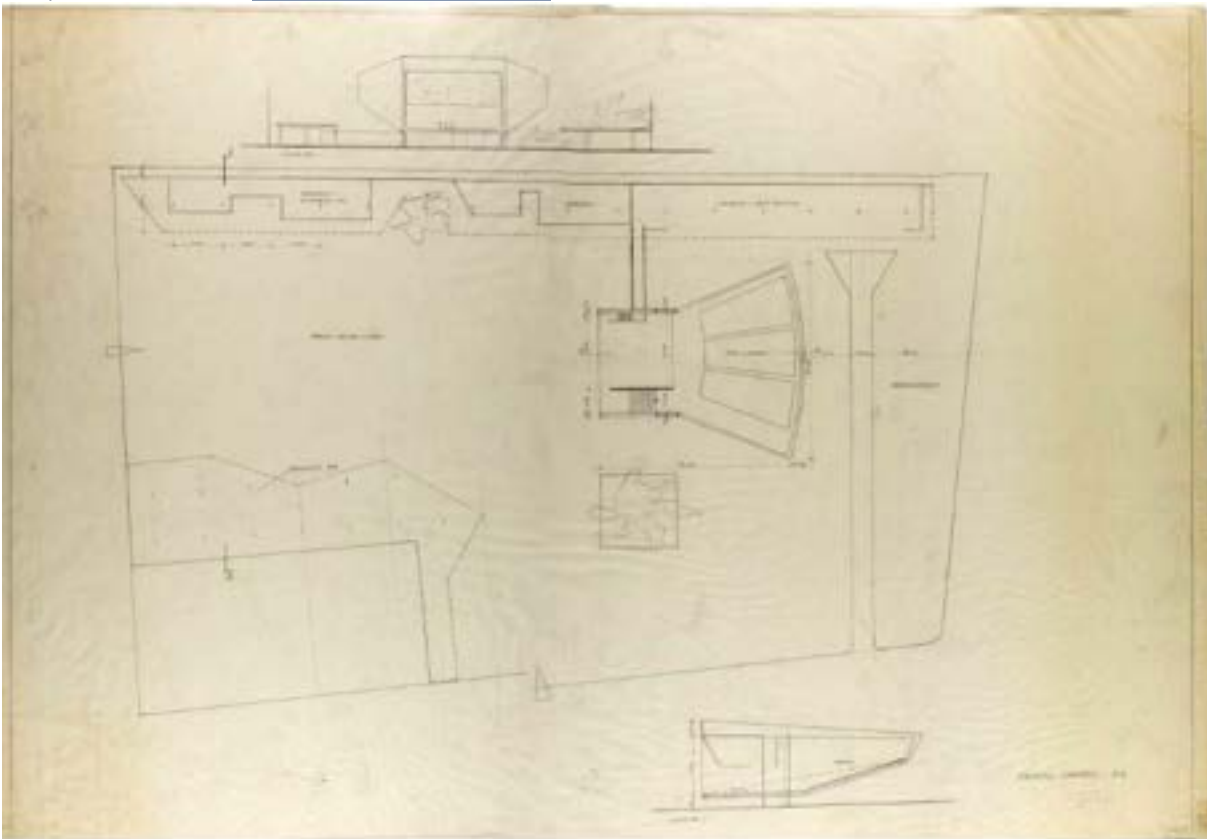


Figura 6-13 – Teatro Trianon – Plata do térreo e da plateia – Fonte: FON [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)

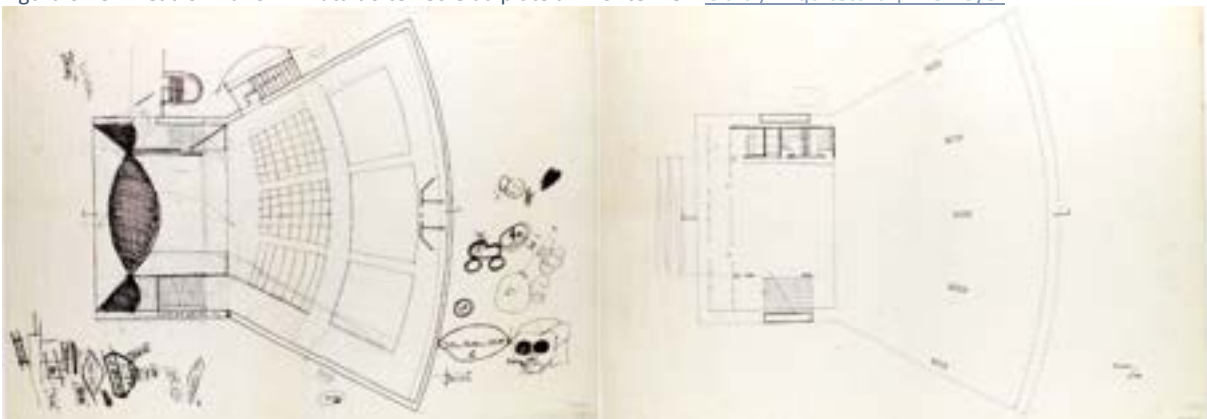
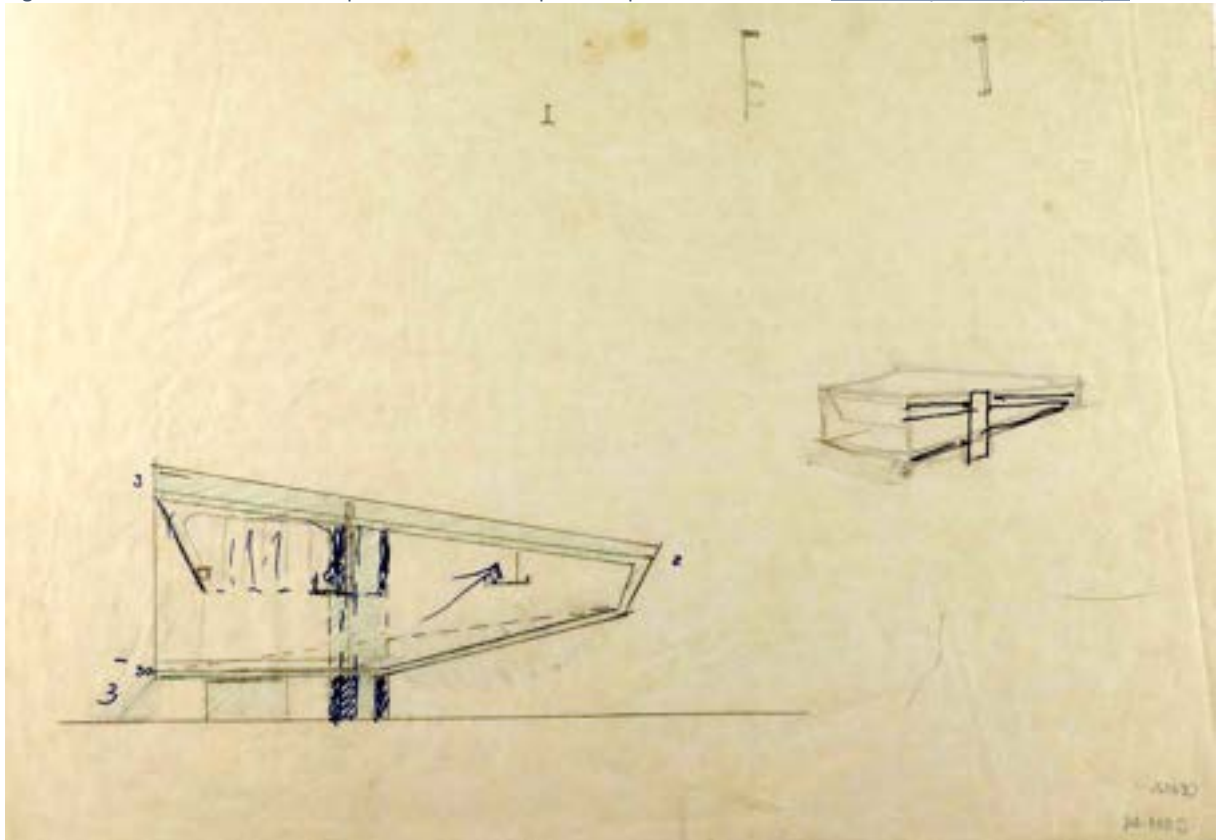


Figura 6-14 – Teatro Trianon – Croquis de estudo dos apoios do prédio – Fonte: FON [Obra / Arquitetura | Niemeyer](#)



O estudo dos edifícios propostos para o Ibirapuera é um recorte da produção de Oscar Niemeyer que indica a tese suscitada de que o principal objetivo do arquiteto, ao desenhar auditórios, era o de fugir de uma leitura funcionalista, na qual a forma reflete a função, na medida em que sempre tenta distanciar suas volumetrias do uso específico de cada um dos ambientes necessários a um auditório, ou seja, o trinômio foyer, plateia e palco. Ainda que, por vezes, se torne muito difícil dentro de um repertório formal delimitado, como por exemplo, o supracitado teatro Trianon, o arquiteto distribui o programa de forma inusitada e busca o fascínio arquitetônico através do sistema estrutural. Mesmo que nem sempre consiga colocá-lo em prática, por causa dos custos de construção do objeto. Limitações financeiras e não técnicas.

A reflexão a respeito do montante financeiro envolvido para se edificar um auditório evidencia um dos limites que os arquitetos enfrentam no dia a dia para a proposição de projetos, seja qual for o uso, como bem explicado por Carlos Lemos (2003 p. 41) na definição de partido arquitetônico. Todavia, o montante financeiro não é o único limitador da criação arquitetônica. Conforme abordado no capítulo anterior, os burocratas podem regular o resultado de um projeto, evidenciando que muitas vezes o projeto de arquitetura é submetido à caprichos que fogem do controle do autor. Esta constatação é entristecedora, porque se até mesmo o maior arquiteto brasileiro foi diversas vezes tolhido, os demais profissionais não estarão livres de interferências projetuais, ou cancelamentos de projetos.

Por outro lado, o insucesso arquitetônico tornou-se positivo para esta pesquisa, afinal, é um caso interessante, no qual o autor teve a oportunidade de visitar seu projeto diversas vezes e apresentar soluções distintas a cada nova empreitada, ampliando assim o acervo a ser estudado. A riqueza da diversidade de ideias demonstra que em arquitetura não existe uma solução singular para um edifício. Neste caso, Oscar Niemeyer sempre interpretou o mesmo lugar, somado ao mesmo programa de necessidades, as vezes com pequenas variações desprezíveis para o total, e continuamente se expressou de maneira singular. Todos os projetos apresentados atendiam às demandas e eram a única alternativa para aquele momento, o projeto de arquitetura resulta da experiência do autor. Conforme exemplificado por Ferreira Gullar no texto *“Arte Ingênua”* escrito para uma das edições da revista *“Módulo”*. Na redação, o poeta maranhense proseia, também, sobre o criar artístico, destacando que a gênese da obra está intrinsecamente relacionada à vivência do autor:

A arte é muitas coisas. Uma das coisas que a arte é, parece, é uma transformação simbólica do mundo. Quer dizer: o artista cria um mundo outro — mais bonito ou mais intenso ou mais significativo ou mais ordenado — por cima da realidade compacta e opaca imediata. Isso faz Picasso, isso faz Rousseau. Isso faz Volpi, isso faz Jose Antonio da Silva.

Naturalmente, esse mundo outro que o artista cria ou inventa nasce de sua cultura, de sua experiência de vida, das idéias que ele tem na cabeça, enfim, de sua visão de mundo, que tanto pode ser erudita como ingênua. (GULLAR, 1978 p. 30)

Por esse viés, tem-se que o resultado artístico advém de um período de maturação dotado de dúvidas, adaptações e certezas. Portanto, o período de criação também é considerado como momento de acúmulo de experiência, na medida em que o assunto é estudado. A experiência adquirida tem pouco valor se não for acompanhada de autocrítica.

Assim, interpreta-se que a cada trabalho, as opiniões e posturas transformam-se, estimuladas pelo aprendizado de cada projeto e pelas inquietações inerentes aos artistas. É somente através da autoavaliação consciente que o profissional conseguirá evoluir seus conceitos, assim como, unicamente pela vivência de todas as fases de um projeto, desde o croqui inicial ao prédio pronto, é que o conhecimento é adquirido. Sabedoria que suportará os planos posteriores. O livro *“As curvas do tempo – memórias”* é iniciado tratando do assunto:

Sábados e domingos são dias em que mais trabalho no meu escritório na Avenida Atlântica. Sozinho a folhear livros, escrever um texto qualquer, desenhar pensar na vida ou simplesmente olhar o belo mar de Copacabana. [...]

E nessa pausa aparente me examino melhor, numa espécie de autocrítica que me faz muito bem. (NIEMEYER, 2014 p. 11)

Esses são os motivos que levaram ao título deste trabalho:

“Arquitetura como reflexão infinita.”

Figura 6-15 – Oscar Niemeyer no escritório – desenho nosso.



7. Bibliografia

- Aberrant Architecture.** 2016. *Wherever you find people*. Zurich : Park Books, 2016.
- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS.** 2008. *Dicionário escolar da língua portuguesa*. 2ª edição. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 2008.
- AIA - American Institute of Architects.** 2008. *Architectural graphics standards: Student edition*. Nova Jersey : John Wiley & Sons, Inc., 2008.
- ALBERTI, Leon Battista.** 2012. *Da Arquitetura*. [trad.] Sérgio Romanelli. São Paulo : Hedra, 2012.
- ALMEIDA, Amanda.** 2013. Fundação Getúlio Vargas inaugura polêmica torre de Niemeyer no Rio de Janeiro. *O lugar certo*. [Online] 17 de dezembro de 2013. https://correioabraziliense.lugarcerto.com.br/app/noticia/ultimas/2013/12/17/interna_noticias,47763/fundacao-getulio-vargas-inaugura-polemica-torre-de-niemeyer-no-rio-de-janeiro.shtml.
- ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de, ANDRADE, Maria Rosa de Carvalho e FREIRE, Raquel Neimann da Cunha.** 2016. O IPHAN e os desafios da preservação do patrimônio moderno: A aplicação na Bahia do Inventário Nacional da Arquitetura, Urbanismo e. *Docomomo*. [Online] 2016. <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/142.pdf>.
- ANDRADE, Luana Leyendecker de e de, MELO Carlos Eduardo Luna.** 2013. Histórico do concreto em Brasília: Uma visão sobre a estrutura de obras em concreto armado na Capital. *Vitruvius*. [Online] outubro de 2013. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.161/4913>.
- ANDRADE, Manuella Marianna.** 2004. O parque do Ibirapuera: 1890 a 1954. [ed.] Vitruvius. *Arquitextos*. ano 05, n. 051.01, setembro de 2004.
- . 2006. O processo de formação do Parque do Ibirapuera (p.49-65). [A. do livro] Departamento do Patrimônio Histórico. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo : DPH, 2006.
- ANDRADE, Nivaldo.** 2012. Adeus ao mestre Oscar Niemeyer. *Navigation.letters*. [Online] dezembro de 2012. <https://www.vitruvius.com.br/jornal/emaildoleitor/read/265>.
- AQUINO, Flávio.** 1953. Max Bill Critica a nossa arquitetura moderna. *Manchete*. 13 de junho, 1953, Vol. Revista semanal, nº 60, pp. 38-39.
- Associação Brasileira de Normas Técnicas.** 2015. *ABNT NBR 9050 Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos*. Rio de Janeiro : Associação Brasileira de Normas Técnicas, 2015.
- . 2017. *ABNT NBR 9062 Projeto e execução de estruturas de concreto pré-moldado*. 3ª edição. Rio de Janeiro : Associação Brasileira de Normas Técnicas, 2017.
- AZEVEDO, Alberto Vieira de.** 1979. A Arquitetura e a Acústica de Interiores. *Módulo - Revista de Arquitetura, Arte e Cultura*. setembro, 1979, 55, pp. 88-91.
- BANHAM, Reyner.** 2006. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. [trad.] A.M.G. COELHO. 2ª reimpre. da 3ª ed. São Paulo : Perspectiva, 2006.
- BARDI, Lina Bo.** 1953. Projeto ideal e gratuito para a instalação do edifício da exposição do IV Centenário de São Paulo no Parque. *Habitat*. junho, 1953, 11.
- BARONE, Ana Cláudia Castilho.** 2017. Antes do Parque Ibirapuera: a história do vazio (1890 - 1954). *SciELO - Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. [Online] dezembro de 2017. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142017000300167#B30.
- . 2007. *Ibirapuera: parque metropolitano (1926-1954)*. São Paulo : Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2007.
- BARRIOS, Carola.** 2012. Transcrições arquitetônicas: Niemeyer e Villanueva em diálogo museal. *Vitruvius*. [Online] dezembro de 2012. <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4465>.
- BASTOS, Helena Rugai.** 2010. O lugar de São Paulo na história do design. *Arquitextos*. [Online] dezembro de 2010. <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.127/3696>.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira e ZEIN, Ruth Verde.** 2010. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo : Perspectiva, 2010.

- BECKLEY, Robert M. e MYERS, Sherrill M. 1982.** *Theater Facilities: Guidelines and strategies.* Milwaukee : Center of architecture and urban planning research - University of Wisconsin Milwaukee, 1982.
- BERNADET, Jean-Caude. 2017.** *O que é Cinema.* 1ª edição e-book. São Paulo : Editora Brasiliense, 2017.
- BISELLI, Mário. 2014.** *Teoria e prática do partido arquitetônico.* São Paulo : Faculdade de arquitetura e urbanismo Mackenzie, 2014.
- BOGÉA, Marta e REBELLO, Yopanan C P. 2004.** Geometria dos elementos estruturais: Uma chave para a compreensão do comportamento estrutural. *Integração.* 2004, Vol. v.37, pp. 127-136.
- BORGES, Carolina da Rocha Lima. 2015.** Urbanidade e Universalidade no Instituto Central de Ciências. *Revista Varau CAU/UCB.* 2015, Vol. nº 2, pp. 66-81.
- BOTEY, Josep Maria. 2005.** *Oscar Niemeyer: Obras y proyectos.* Barcelona : Gustavo Gili, 2005.
- BOUCINHAS, Caio. 2003.** Ofício nºs 133 e 134. *DEPAVE.* São Paulo : Prefeitura do Município de São Paulo, 2003.
- BRAGA, Rubem. 1953.** Seria mutilado o projeto de Niemeyer para a Exposição do IV Centenário de São Paulo. *Manchete.* 26 de setembro, 1953, 75.
- BRASIL - Poder legislativo. 1935.** Lei Nº 125, de 3 de dezembro de 1935. *Diário Oficial da União.* 5 de dezembro de 1935.
- Brasília: revista da companhia urbanizadora da nova capital do Brasil.* **NOVACAP. 1960.** Número Especial de 21/04/60, Rio de Janeiro : Novacap, 1960.
- BRUAND, Yves. 1999.** *Arquitetura contemporânea no Brasil.* São Paulo : Perspectiva, 1999.
- . 1999. *Arquitetura contemporânea no Brasil.* São Paulo : Perspectiva, 1999.
- BRUNO, Ernani Silva. 1954.** *História e Tradições da Cidade de São Paulo.* Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1954. Vol. I.
- BURRIS-MEYER, Harold e COLE, Edward C. 1964.** *Theatres and Auditoriums.* 2ª edição. Nova York : Reinhold Publishing Corporation, 1964.
- Câmara Municipal de São Paulo. 2018.** 1969: Palácio Anchieta. *Centro de Memória da CMSP: Uma história em transformação.* [Online] 2018. <http://www.saopaulo.sp.leg.br/memoria/especial/1969-palacio-anchieta/>.
- CAMARGO, Mônica Junqueira de. 2014.** Muito além do Ibirapuera. Exposição revela a origem do projeto maior de Niemeyer em São Paulo. *Arquitetismo Vitruvius.* [Online] outubro de 2014. <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitetismo/08.091/5306?fbclid=IwAR2cgiM9vFLO1Q2HsuBGdUIEe-6oxuUUyEZMQ5OvyenfgAtitwoxM12vH6s>.
- . 2005. Sobre o projeto de Oscar Niemeyer para o entorno do Teatro no Parque Ibirapuera. *Vitruvius.* [Online] março de 2005. <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/05.056/1984>>. Minha Cidade, ano 05, n. 056.01.
- CAMPOS, Candido Malta. 2019.** *Os rumos da cidade. Urbanismo e modernização em São Paulo.* São Paulo : Senac, 2019.
- CAMPOS, Eudes. 2006.** A vila de São Paulo do Campo e seus caminhos (p.11-34). [A. do livro] Departamento do Patrimônio Histórico. *Revista do Arquivo Municipal.* São Paulo : DPH, 2006.
- CANEZ, Anna Paula, et al. 2013.** Originais e redesenhos em análise: as versões não construídas de Lucio Costa e Oscar Niemeyer do Pavilhão de Nova Iorque. *arq.urb.* 1º semestre, 2013, nº 9, pp. 44-55.
- CARDIM FILHO, Carlos A. Gomes. 1953.** O paço Municipal de São Paulo. *Acrópole.* 179, 1953, março.
- CARDOZO, Joaquim. 1955.** *Arquitetura Brasileira: características mais recentes.* [ed.] Oscar Niemeyer. *Módulo revista de arquitetura e artes plásticas.* 1ª edição, março de 1955, Vol. I, Ano 1, pp. 6-9.
- . 1954. *Arquitetura no Parque Ibirapuera: As obras para a Exposição do IV Centenário.* *Habitat.* mai/jun, 1954, 16.
- . 1952. Preâmbulo. [A. do livro] Oscar NIEMEYER, et al. *Ante projeto da exposição do IV centenário de São Paulo.* São Paulo : Edições de Arte e Arquitetura, sob direção de Dante G. Paglia, 1952.

- . 1972. Prefácio. [A. do livro] Souza BARROS. *A década 20 em Pernambuco (uma interpretação)*. Rio de Janeiro : Gráfica Editora Acadêmica Ltda, 1972.
- . 1961. Primeiros ensaios para a estrutura do estádio de Brasília. *Módulo: Revista de arquitetura e artes visuais no Brasil*. agosto, 1961, Vol. 5, nº24, pp. 11-13.
- CARNEIRO, Alan e GUERGUE, Sabrina. 2009.** Oscar Niemeyer Soares Filho. FGV - CPDOC. [Online] 2009. <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/oscar-niemeyer-soares-filho>.
- CARRILHO, Marcos José, CASTROVIEJO RIBEIRO, Alessandro José e DEL NEGRO, Paulo Sérgio Bárbaro. 2007.** Edifício e galeria Califórnia: o desenho e a cidade. *Arquitextos*. [Online] Dezembro de 2007. <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.091/179>.
- CAVALCANTE, Neusa. 2015.** *Ceplan: 50 anos em 5 tempos*. Brasília : FAU – UNB, 2015.
- CAVALCANTI, Lauro Augusto Paiva. 2007.** A Trajetória de uma revolução. [A. do livro] Lauro CAVALCANTI, et al. *A doce revolução de Oscar Niemeyer*. Rio de Janeiro : 19 Design Editora, 2007.
- . 2006. *Moderno e Brasileiro: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro : Zahar, 2006.
- CAVALCANTI, Lauro Augusto Paiva. 2001.** *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928/1960*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2001.
- CAVERSAN, Luiz. 2003.** Ibirapuera consolidou o moderno na arquitetura. *Cotidiano*. [Online] setembro de 2003. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2309200304.htm>.
- CHALTON, Nicola e MACARDLE, Meredith. 2015.** *A história da ciência para quem tem pressa*. [trad.] Milton CHAVES. ePub Recurso Eletrônico. Rio de Janeiro : Valentina, 2015.
- COMAS, Carlos Eduardo. 2010.** A feira mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro. *ARQTEXTO*. 2010, 16, pp. 56-97.
- Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. 1951.** Convida os Srs. Rino Levi e outros, para constituírem a Equipe de Arquitetos, que apresentaram até o fim de do exercício de 1951 o plano completo indispensável para as obras das comemorações de 1954. São Paulo : Arquivo Histórico Municipal Washigton Luís, 1951. Vols. Caixa 61 - Fundo:Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo - Grupo: Gabinete - Série: Planejamento - Sub-série: Sub-comissões.
- . 1952. Projeto de Construção do Parque Ibirapuera. São Paulo : Arquivo Histórico Municipal Washigton Luís, 1952. Vols. Caixa 187 - Fundo Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo – Grupo: Serviço de Engenharia - Série: Obras Públicas - Processo: 748.
- Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil. 2.** Boletim. *Brasília*. janeiro de 1958, 2, 13.
- CONDEPHAAT. 1992.** Resolução SC-1. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*. 25 de janeiro, 1992.
- CONDURU, Roberto. 2005.** Razão em forma: Affonso Eduardo Reidy e o espaço arquitetônico moderno. *RISCO: revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo eesc-usp*. 2005, nº2.
- CONPESP. 2003.** Processo: 2003-0.035768-7. São Paulo : s.n., 2003.
- . 1997. *Resolução nº 06/97*. São Paulo : Prefeitura do Município de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura - Departamento do Patrimônio Histórico, 1997.
- CONSTANTINO, Regina Adorno. 2004.** *A obra de Abelardo de Souza*. São Paulo : FAU-USP, 2004.
- CORONA, Eduardo e LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. 2017.** *Dicionário da Arquitetura Brasileira*. Fac-simile da 1ª edição de 1972 editora EDART. São Paulo : Romano Guerra, 2017.
- CORONA, Eduardo. 2001.** *Oscar Niemeyer: uma lição de arquitetura (apontamentos de uma aula que perdura há sessenta anos)*. São Paulo : FUPAM, 2001.
- CORRÊA, Marcos Sá. 2005.** *Oscar Niemeyer: Ribeiro de Almeida Soares*. Rio de Janeiro : Relume, 2005.
- Correio da Manhã. 1958 B.** Gatos Pardos. *Correio da Manhã*. Quinta-feira , 20 de novembro de 1958, 1958 B, 2º Caderno.
- . 1959. Gatos Pardos. *Correio da Manhã*. Domingo 7 de junho de 1959, 1959, 1º caderno.
- . 1958 A. Quando os gatos são pardos. *Correio da Manhã*. sábado, 10 de maio de 1958, 1958 A, 2º caderno.
- COSTA, Flavia Cesarino. 2015.** Primeiro Cinema. [A. do livro] Fernando Mascarello (org). *História do cinema mundial*. 1ª edição e-book,. Campinas : Papyrus Editora, 2015.

- COSTA, Lucio. 2018.** *Registro de uma vivênvia*. 3ª edição. São Paulo : Efditora 34/ Edições SESC, 2018.
- COSTA, Maria Elisa. 2014.** Entrevista para o documentário. [A. do livro] Paulo MARKUN e Sergio ROIZENBLIT. *Arquiteturas: Palácio Capanema*. São Paulo : SESC TV, 2014.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. 2010.** *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4ª edição, revisada pela nova ortografia. Rio de Janeiro : Lexikon, 2010.
- CURI, Fernanda Araujo. 2017.** Burle Marx e o Parque Ibirapuera: quatro décadas de descompasso (1953 - 1993). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. [Online] set/dez de 2017. https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142017000300103&lng=pt&tlng=pt.
- DALY, Jackie. 2021.** Renzo Piano: "Buildings are like children – you want them to have a happy life". *Financial Times*. [Online] 24 de março de 2021. <https://www.ft.com/content/7f70d4f4-d136-45fb-8dac-0376d2715517>.
- DAMON, Marcus Vinícius. 2015.** *Arquiteturas não construídas: modos de aproximação e representação aplicadas no MACUSP de 1975*. São Paulo : FAUUSP, 2015.
- Departamento Estadual do Instituto de Arquitetos do Brasil. ACRÓPOLE. 1943.* Novembro, São Paulo : Edições Técnicas Brasileiras, 1943, Vol. Ano 6, pp. 177-179. nº 67.
- DEPAVE. 2004.** *Q&A - Auditório do Ibirapuera*. São Paulo : DEPAVE, 2004.
- DIOGO, Adriano. 2003.** Carta ao CONPRESP e ao CONDEPHAAT. São Paulo : Secretaria do Verde e do Meio Ambiente, 2003.
- DULIO, Roberto. 2017.** *Oscar Niemeyer: The Mondadori Building*. Milão : Electra, 2017.
- Equipe de planejamento do IV Centenário de São Paulo. 1951.** *Implantação do Parque Ibirapuera*. Arquivo Histórico Municipal Washington Luís, São Paulo : 1951.
- ESKINAZI, Mara Oliveira e COMAS, Carlos Eduardo. 2008.** Niemeyer em Berlim. *LUME - Repositório Digital*. [Online] Agosto de 2008. <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/22287/000664869.pdf?sequence=1>.
- ESKINAZI, Mara Oliveira. 2008.** *Interbau 1957 em Berlim: Diferentes formas de habitar a cidade moderna*. Porto Alegre : Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - UFRS, 2008.
- EVENING STANDARD. 2007.** New Wembley resembles 1941 plan for Brazil stadium. *Evening Standard*. [Online] 12 de fevereiro de 2007. [Citado em: 20 de dezembro de 2020.] <https://www.standard.co.uk/news/new-wembley-resembles-1941-plan-for-brazil-stadium-7171776.html>.
- FARIA, Lia. 2017.** A utopia possível: revisitando os CIEPs do Rio de Janeiro. *Revista Interinstitucional Artes de Educar*. "Número Especial Darcy Ribeiro", julho-outubro de 2017, Vol. 3, pp. 98-112.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho. 2011.** *Arquitetura conversável*. Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2011.
- FGV - DICOM - Diretoria de Comunicação e Marketing. 2020.** *Manual de identidade visual - FGV*. Rio de Janeiro : s.n., 2020. Versão 1.3.
- FICHER, Sylvia. 2005.** *Os Arquitetos da Poli: Ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- FIGUEIREDO, Rolando Piccolo. 2020.** Auditório do Ministério da Educação e Saúde. *Vitruvius*. [Online] outubro de 2020. [Citado em: 30 de janeiro de 2021.] <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/projetos/20.238/7924>.
- . 2020. *O Ibirapuera de Oscar Niemeyer - Problemas de Conservação*. São Paulo : FAU Mackenzie, 2020.
- FOLGATO, Marisa. 2002.** Enfim, a obra que completa o Ibirapuera. *O Estado de S.Paulo*. 5 de dezembro, 2002, C3.
- . 2003. Niemeyer defende auditório no Ibirapuera e rebate críticas. *O Estado de S. Paulo*. 26 de julho, 2003.
- . 2004. Teatro do Ibirapuera emociona Niemeyer. *O Estado de S. Paulo*. 25 de agosto, 2004, cidades.
- Folha da Manhã. 1955.** O melhor destino para o Ibirapuera. *Folha da Manhã*. Terça-feira, 30 de agosto, 1955.

- Folha de S. Paulo. 1977.** Niemeyer faz 70 anos, triste com São Paulo. *Folha de S. Paulo*. quinta-feira, 15 de dezembro, 1977, Vol. Local.
- . **1977.** Niemeyer faz 70 anos, triste com São Paulo. *Folha de S. Paulo*. quinta-feira, 15 de dezembro, 1977, Vol. Local.
- FRAGA, Carlos André Soares. 2006.** *Museus, Pavilhões e Memoriais: a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições*. Porto Alegre : UFRS - Faculdade de Arquitetura - PROPARG, 2006.
- FRANCK, Klaus. 1960.** *The Works of Affonso Eduardo Reidy*. New York : Praeger, 1960.
- FRANCO, Amanda. 2019.** Ibirapuera teve projetos descontinuados e repensados até chegar ao que é hoje. Cotidiano. São Paulo : Revista digital - Laboratório da Faculdade Cásper Líbero, 2019.
- FRIEIRO, Eduardo. 1967.** Pampulha, Hangar de Deus. [A. do livro] Carlos Drummond de ANDRADE. *Brasil, Terra & Alma - Minas Gerais*. Rio de Janeiro : Editôra do Autor, 1967.
- Fundação Athos Bulcão. 2012.** Athos Bulcão: museu a céu aberto – Conhecendo a história do Teatro Nacional. *Fundação Athos Bulcão*. [Online] 19 de março de 2012. [Citado em:] <https://www.fundathos.org.br/noticia/217>.
- GARCÊS, Lucas Nogueira. 1951.** *Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo*. [Online] 28 de dezembro de 1951. [Citado em: 03 de novembro de 2019.] <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1951/lei-1546-28.12.1951.html>.
- GENNARI, Massimo. 1991.** Recollection. [A. do livro] Giuseppe IMBESI, Maurizio MORANDI e Francesco MOSCHINI. *Riccardo Morandi – Innovazione Tecnologia Progetto*. Roma : Gangemi, 1991.
- GIOBBI, Cesar. 1999.** Persona. *O Estado de S. Paulo*. [Online] 3 de dezembro de 1999. <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#/1/19991203-38762-spo-0063-cd2-d7-not/tela/fullscreen>.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. 2007.** Novo MAC vai mudar o Ibirapuera. *O Estado de S. Paulo*. Sábado, 16 de junho de 2007, 2007, Vol. Caderno 2.
- GONÇALVES, Simone Neiva Loures. 2010.** *Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006: o programa como coadjuvante*. São Paulo : FAUUSP, 2010.
- . **2016.** Programa como coadjuvante da forma nas seis fases da carreira de Oscar Niemeyer. [A. do livro] Anna Paula CANEZ, Wilson FLÓRIO e Alex Carvalho BRINO. *Oscar Niemeyer: possíveis outros olhares*. Porto Alegre : Sociedade de Educação Ritter dos Reis, 2016.
- GUEDES, Octavio. 2021.** Entenda o que é um 'jabuti' na política. *G1*. Política, 2021.
- GUERRA, Abílio. 2014.** Sobre as propriedades sutis do éter. O partido arquitetônico e as ideias fortes que habitam um projeto de arquitetura segundo Mario Biselli. *Vitruvius*. [Online] abril de 2014. [Citado em: 15 de maio de 2016.] <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/13.148/5134>.
- GULLAR, Ferreira. 1978.** Arte Ingênua. agosto/setembro de 1978, nº50, pp. 30-33.
- GURIAN, Eduardo Pereira. 2014.** *Marquise do Ibirapuera: Suporte ao uso indeterminado*. São Paulo : Faculdade de Arquitetura e Urbanismos da Universidade de São Paulo, 2014.
- HARRIS, Elizabeth Davis. 1987.** *Le Corbusier: Riscos brasileiros*. [trad.] Gilson César CARDOSO e Antonio de Pádua DANESI. São Paulo : Nobel, 1987.
- HARRIS, Elizabeth. 2002.** *Le Corbusier: Riscos Brasileiros*. São Paulo : Nobel, 2002.
- IAB-SP. 2019.** Instituto de Arquitetos do Brasil - Departamento de São Paulo. *Diretorias Anteriores*. [Online] 2019. [Citado em: 10 de julho de 2020.] <https://www.iabsp.org.br/iab-sao-paulo/diretoria/>.
- IMBESI, Giuseppe, MORANDI, Maurizio e MOSCHINI, Francesco. 1991.** *Riccardo Morandi – Innovazione Tecnologia Progetto*. Roma : Gangemi, 1991.
- IPHAN. 2019.** Lista dos bens tombados e processos em andamento 1938-2019. *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. [Online] 2019. <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20de%20bens%20tombados%20e%20processos%20de%20tombamento%2025-11-2019.xlsx>.
- Itaú Cultural. 2017.** Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo. [Online] 2017. https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao16564/museu-de-arte-moderna-de-sao-paulo-mam-sp?gclid=Cj0KCQiA_c-

OBhDFARIsAlFg3ewC3bOPGlo38rUS05L_ot8je0RZwACM08PNcmWJb6omuEXWtO9agGAaAod-EALw_wcB.

- IWASSO, Simone. 2003.** Após 9 mese, obra de auditório vai começar. *Folha de S. Paulo*. 27 de novembro de 2003, p. C6.
- IZENOUR, George C. 1996.** *Theather Design*. 2ª edição. Londres : Yale University Press, 1996.
- JODIDIO, Philip. 2012.** *Oscar Niemeyer 1907-2012 A alvorada passada e futura*. Colônia : Taschen, 2012.
- KATINSKY, Júlio. 2018.** Prefácio desenho e arquitetura. [A. do livro] Rafael A. C. PERRONE. *Os Croquis e o processo de proejecto de arquitetura*. São Paulo : Altamira, 2018.
- LAGE, Amarílis. 2004 A.** Niemeyer é impedido de mudar a marquise do Ibirapuera. *Folha de S.Paulo*. 22 de dezembro de 2004 A, p. C9.
- . **2004 B.** Niemeyer vai decidir se insiste sobre a marquise. *Folha de S. Paulo*. 23 de dezembro de 2004 B.
- LATORRACA, Giancarlo (org.). 2000.** *João Filgueiras Lima Lelé*. Lisboa : Blau e Intituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.
- LEITE, Pedro Dias. 2004.** Marta busca apoio de notáveis a novo projeto. *Folha de S. Paulo*. 14 de janeiro de 2004, p. C4.
- LEITERMANN, Gene. 2017.** *Theater Planning: Facilities for performing arts and live entertainment*. Nova York : Routledge - Taylor & Francis Group, 2017.
- LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. 2016.** Confira uma entrevista exclusiva com o pintor e arquiteto Carlos Lemos. - Entrevista concedida a Nádia Simonelli. *Casa Claudia*. [Online] dezembro de 2016. <https://casaclaudia.abril.com.br/moveis-acessorios/confira-uma-entrevista-exclusiva-com-o-pintor-e-arquiteto-carlos-lemos/>.
- LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. 2013.** *Da taipa ao concreto: crônicas e ensaios sobre a memória da arquitetura e do urbanismo*. [ed.] Organização José Lira. São Paulo : Três Estrelas, 2013.
- LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. 2003.** *O que é Arquitetura*. São Paulo : Brasiliense, 2003.
- . **2003.** *O que é Arquitetura*. 2ª reimpr. da 7ª ed. de 1994. São Paulo : Brasiliense, 2003.
- LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. 2014.** Oscar Niemeyer em São Paulo. [A. do livro] Lauro CAVALCANTI. *Oscar Niemeyer: Clássicos inéditos*. São Paulo : Centro de memória, documentação e referência - Itaú Cultural, 2014.
- LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. 2014.** *Trilogia do Copan: a história do edifício Copan; v.1*. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014.
- LIRA, José. 2017.** *O visível e o invisível na arquitetura brasileira*. São Paulo : DBA, 2017.
- LOFEGO, Silvío Luiz. 2000.** 1954 - A cidade aniversariante e a memória coletiva: o IV centenário da cidade de São Paulo. *Projeto História: revista do programa de estudos pós graduados de história*. 2000, 20.
- LORES, Raul Juste. 2017.** *São Paulo nas alturas. A revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960*. São Paulo : Três Estrelas, 2017.
- MACEDO, Wesley e ESCOBAR, Miriam. 2005.** A concretização da imagem do IV Centenário da cidade de São Paulo: o Parque do Ibirapuera. [ed.] Vitruvius. *Arqtextos*. ano 05, n. 057.11, fevereiro de 2005.
- MACHADO, Cassiano Elek. 2000.** Reabre hoje, no Ibirapuera, o pavilhão Lucas Nogueira Garcez, projeto de Niemeyer inaugurado em 54. *Folha de São Paulo*. [Online] 28 de fevereiro de 2000. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2802200009.htm>.
- MACIEL, Fábio. 2007.** *Oscar Niemeyer – A vida é um sopro*. Europa Filmes, 2007.
- MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. 2017.** O Símbolo do IV Centenário de São Paulo no parque Ibirapuera e os seus "familiares" perdidos pela cidade... *Parque Ibirapuera Conservação*. [Online] janeiro de 2017. <https://parqueibirapuera.org/o-simbolo-do-iv-centenario-de-sao-paulo-no-parque-ibirapuera-e-os-seus-familiares-perdidos-pela-cidade/>.
- MAGALHÃES, Thélío e MUG, Mauro. 2003.** O auditório no parque: Marta perde outra. *O Estado de S. Paulo*. 25 de junho, 2003, C6.

- MAHFUZ, Edson. 2007.** 5 Razões para olhar a obra de Oscar Niemeyer com atenção. *MAHFUZ + ALCANTARA GOMES ARQUITETOS*. [Online] 2007. https://203f4a27-f7ac-4fe3-abdc-a9cc39fece80.filesusr.com/ugd/85c201_8035ed297395438da0e168139a812cef.pdf.
- . **2019.** Loja Forma. *Vitruvius*. [Online] 19 de junho de 2019. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/19.222/7411>.
- . **2002.** *O clássico, o poético e o erótico em Oscar Niemeyer*. Porto Alegre : Editora das faculdades integradas do Instituto Ritter dos Reis, 2002.
- . **2016.** O clássico, o poético e o erótico em Oscar Niemeyer. *MAHFUZ + ALCANTARA GOMES ARQUITETOS*. [Online] setembro de 2016. https://203f4a27-f7ac-4fe3-abdc-a9cc39fece80.filesusr.com/ugd/85c201_7680f0bfba04c39b09052ec236b95b9.pdf.
- MAM-SP. 1951.** *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. 2ª edição. São Paulo : MAM-SP, 1951.
- Manchete - revista semanal. 1954.** *Abstracionismo Arquitetônico*. Rio de Janeiro : Bloch, 1954. Vol. agosto.
- . **1954.** *IV Centenário de São Paulo*. Rio de Janeiro : Bloch, 1954. Edição Especial.
- . **1954.** *Neologismo: Espiral*. Rio de Janeiro : Bloch, 1954. Vol. agosto.
- MARIANO, Cássia. 2005.** *Preservação e paisagismo em São Paulo: Otávio Augusto Teixeira Mendes*. São Paulo : Annablume, 2005.
- MARQUES, Sonia e NASLAVSKY, Guilah. 2011.** Eu vi o modernismo nascer... foi no Recife. *Arquitextos*. [Online] abril de 2011. <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.131/3826>.
- MEDEIROS, Jotabê. 2005.** "Bachiana" abre o teatro do Ibirapuera. *O estado de S. Paulo*. 7 de outubro, 2005, C8.
- . **2004.** Niemeyer: É preciso tirar a marquise do Ibirapuera. *O Estado de S. Paulo*. 24 de agosto, 2004, Cidades.
- MENDES, Ricardo. 2006.** Informativo Arquivo Histórico Municipal. *Arquiamigos*. [Online] 2006. [Citado em: 02 de novembro de 2019.] <http://www.arquiamigos.org.br/info/info04/index.html>.
- MINDLIN, Henrique E. 1999.** *Arquitetura Moderna no Brasil*. [trad.] Paulo Pedreira. 2ª edição. Rio de Janeiro : Aeroplano, 1999.
- MMBB Arquitetos Ltda. 2000 A.** Parque Ibirapuera – Teatro, Entrada Monumental e Estacionamento Subterrâneo. São Paulo : Acervo MMBB, 2000 A.
- MMBB. 1998.** oca, parque do ibirapuera. *MMBB*. [Online] 1998. <https://www.mmbb.com.br/projects/details/38/4>.
- MODENESE FILHO, Eduardo. 2019.** Zenon Lotufo. Da tradição clássica a produção moderna. *Vitruvius*. [Online] janeiro de 2019. <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/19.224/7262>.
- Módulo - Revista de arquitetura e artes plásticas. 1955.** Mutilado o conjunto do parque. [ed.] Oscar NIEMEYER. 1955, Vol. março, nº1, pp. 18-31.
- Módulo - revista de arquitetura e artes plásticas. 1955.** Rica demais - Dizem. [ed.] Oscar NIEMEYER. *Módulo. Revista de arquitetura e artes plásticas*. março, 1955, nº1, pp. 68-69.
- Módulo - Revista de arquitetura e artes visuais no Brasil. 1965.** *Fundação Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro : s.n., 1965. pp. 18-26. Vol. Volume 5. nº22.
- MONTENEGRO, Gildo. 1978.** *Desenho Arquitetônico*. 3ª edição. São Paulo : Edgard Blücher, 1978.
- MONTEYS, Xavier. 2005.** *Le Corbusier. Obras e Projetos*. Barcelona : Gustavo Gili, 2005.
- MORI, Victor Hugo. 2003.** Ref.: Projeto de um anfiteatro de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer no parque Ibirapuera. *Informação Técnica*. São Paulo : IPHAN, 2003.
- MOTA, Carlos Guilherme e LOPEZ, Adriana. 2016.** *História do Brasil: uma interpretação*. 5ª. São Paulo : Editora 34, 2016.
- NASCIMENTO, Douglas. 2020.** Casas com o símbolo do IV Centenário de São Paulo. *São Paulo Antiga*. [Online] maio de 2020.

- NASIASENE, Alberto. 2008.** Rota Mogiana: Diário de um historiador com uma câmera na mão. *Autocrítica documental memorialística de mim mesmo*. [Online] 1 de maio de 2008. <http://www.rotamogiana.com/2008/05/autocrítica-documental-memorialística-de.html>.
- NEUFERT, Ernest e NEUFERT, Peter. 2012.** *Architects' Data*. New Jersey : Wiley-Blackwell, 2012.
- NIEMEYER, Oscar. 1959.** A imaginação na arquitetura. *Módulo. Revista de arquitetura e artes plásticas*. Outubro, 1959, nº15, pp. 6-14.
- **1984.** Arquitetura. *Folha de S. Paulo*. Domingo, 3 de junho, 1984, Vol. 1º Caderno.
- **2014.** *As curvas do tempo - Memórias*. 9ª edição, 1ª reimpressão. Rio de Janeiro : Revan, 2014.
- **2000 A.** Carta à Edemar Cid Ferreira. Rio de Janeiro : Acervo da biblioteca da FAU-USP, 2000 A.
- **2005.** *Casas onde morei*. Rio de Janeiro : Revan, 2005.
- **1961.** Centro esportivo de Brasília. *Módulo: Revista de arquitetura e artes visuais no Brasil*. agosto, 1961, Vol. 5, 24, pp. 6-10.
- **1984.** Centro Integrado de Educação Pública (CIEP). *Fundação Oscar Niemeyer*. [Online] 1984. <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro192>.
- **sem data.** Centro Musical. *Fundação Oscar Niemeyer*. [Online] sem data. <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro145>.
- **1963.** Ceplan – Centro de Planejamento da Universidade de Brasília. *Módulo: Arquitetura e artes visuais no Brasil*. março, 1963, nº 32, pp. 25-31.
- **1952.** Clube dos Quinhentos. *Acrópole*. outubro de 1952, Vol. ano XV, 174, pp. 208-210.
- **1986.** *Como se faz arquitetura*. Petrópolis : Vozes, 1986.
- **2002.** Como se tudo começasse outra vez. *O Estado de S. Paulo*. 5 de dezembro, 2002, C3.
- **1978.** Conjunto Arquitetônico em Vicenza, Itália. *Módulo: arquitetura, arte e cultura*. outubro/novembro, 1978, 51.
- **1976/77.** Considerações sobre a arquitetura brasileira. *Módulo. Arquitetura, urbanismo e artes*. 44, 1976/77, dezembro/janeiro, pp. 34-41.
- **1976/77.** Considerações sobre a arquitetura brasileira. *Módulo. Arquitetura, urbanismo e artes*. 1976/77, dezembro/janeiro, pp. 34-41.
- **1957.** Considerações sobre a arquitetura brasileira. *Módulo. Revista de arquitetura e artes plásticas*. fevereiro de 1957, nº3, pp. 5-8.
- **1962.** Contradição na arquitetura. *Módulo. Revista de arquitetura e artes visuais no Brasil*. dezembro, 1962, nº31, pp. 17-20.
- **2002.** *Conversa de amigos: correspondências entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind*. Rio de Janeiro : Revan, 2002.
- **1958.** Depoimento. *Módulo. Arquitetura e artes plásticas*. Fevereiro, fevereiro de 1958, nº9, pp. 3-6.
- **1958.** Depoimento. *Módulo. Arquitetura e artes plásticas*. Fevereiro, fevereiro de 1958, nº9, pp. 3-6.
- **1975.** Depoimento. *Módulo. Arquitetura, urbanismo e artes*. setembro, 1975, 40, pp. 32-33.
- NIEMEYER, Oscar e MELLO, Eduardo Kneese de. 1989.** Memorial descritivo do projeto do teatro do Ibirapuera. [Online] 1989. <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro311>.
- NIEMEYER, Oscar. 1963.** Escola Primária. *Módulo: Arquitetura e artes visuais no Brasil*. março, 1963, nº32.
- **1955.** Exposição internacional de arquitetura em Berlim. *Módulo revista de arquitetura e artes plásticas*. Agosto de 1955, 2, pp. 25-33.
- **1979.** FATA European Group - Centro Direcional de Pesquisa e Coordenação - Turim, Itália. *Módulo: Revista de Arquitetura, Arte e Cultura*. nº 56, nov/dez de 1979, pp. 64-71.
- **1960.** Forma e função na arquitetura. *Módulo. Revista de arquitetura e artes visuais no Brasil*. dezembro, 1960, nº21, pp. 3-7.
- **1942.** Grande Hotel de Ouro Preto. *Fundação Oscar Niemeyer*. [Online] 1942. <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro009>.
- **1970.** Habitações Coletivas. *Acrópole*. janeiro, 1970, Vol. Ano 30, nº 369, p. 29.

- . **1962.** Hbitação pré-fabricada em Brasília. *Módulo: Revista de arquitetura e artes visuais no Brasil*. março, 1962, nº 27, pp. 27-38.
- . **1982.** Hospital pré fabricado. *Fundação Oscar Niemeyer*. [Online] 1982. [Citado em: 1 de janeiro de 2021.] <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro464>.
- . **2000 C.** Ibirapuera. *Folha de S. Paulo*. Domingo, 28 de maio, 2000 C, Opinião.
- . **1963.** Instituto de Ciências. *Módulo: Arquitetura e artes visuais no Brasil*. nº 32, março de 1963, pp. 34-38.
- . **1963.** Instituto de Teologia. *Módulo: Arquitetura e artes visuais no Brasil*. 1963, nº32, pp. 50-56.
- . **1961.** Joaquim Cardozo. *Módulo. Revista de arquitetura e artes visuais no Brasil*. dezembro, 1961, nº26, pp. 4-7.
- . **1963.** Le Corbusier. *Módulo. Arquitetura e artes visuais no Brasil*. março, 1963, 32, pp. 23-24.
- . **2004.** Lembrando São Paulo. *Folha de S. Paulo*. 17 de dezembro de 2004, p. A3.
- . **2000 B.** Memorial descritivo de Projeto. s.l. : Acervo da Biblioteca da FAU-USP, 2000 B.
- . **2002.** *Memorial descritivo do projeto para o auditório do Ibirapuera*. Rio de Janeiro : Acervo da biblioteca da FAU-USP, 2002.
- . **1980.** Metamorfose. *Módulo. Revista de arquitetura arte e cultura*. abril, 1980, nº58, pp. 22-25.
- . **2000.** *Minha arquitetura*. 3ª edição. Rio de Janeiro : Editora Revan, 2000.
- . **2000.** *Minha arquitetura*. 3ª edição. Rio de Janeiro : Editora Revan, 2000.
- . **2000.** *Minha arquitetura*. 3ª edição. Rio de Janeiro : Editora Revan, 2000.
- . **1960.** Minha experiência em Brasília. *Módulo. Revista de arquitetura e artes visuais no Brasil*. Junho, 1960, nº18, pp. 11-26.
- . **2000.** *Museu de arte contemporânea de Niterói*. Rio de Janeiro : Revan, 2000.
- . **1956.** Museu de arte moderna de Caracas. [ed.] Oscar Niemeyer. *Módulo - revista de arquitetura e artes plásticas*. março de 1956, Ano 2, pp. 35-45.
- . **1977.** Nova sede da FATA Engineering - Torino - Itália. *Módulo – Revista de arquitetura, urbanismo e Artes*. julho/agosto/setembro, 1977, nº46.
- . **2003.** O Auditório do Ibirapuera. *Folha de São Paulo*. 23 de junho de 2003, p. A3.
- . **1958.** O homem e a cidade moderna. [ed.] Oscar Niemeyer. *Módulo. Revista de arquitetura e artes plásticas*. Dezembro, dezembro de 1958, nº11, pp. 3-6.
- . **1998.** O Ibirapuera e o MAM. *Folha de S.Paulo*. Domingo, 26 de julho, 1998, 25.316.
- . **1960.** Palácio da Alvorada. *Acrópole*. 1960, pp. 60-71.
- . **1975.** Palácio das Artes. *Módulo – Arquitetura, Urbanismo e Artes*. setembro, 1975, nº 40, pp. 34-43.
- . **1996.** *Plano diretor para o parque Ibirapuera*. São Paulo : Diário Oficial do Município de São Paulo, 1996.
- . **1955.** Problemas atuais da arquitetura brasileira. *Módulo revista de arquitetura e artes plásticas*. dezembro, dezembro de 1955, 3ª edição, pp. 19-22.
- . **1955.** Problemas atuais da arquitetura brasileira. *Módulo. Revista de arquitetura e artes plásticas*. dezembro, dezembro de 1955, nº3, pp. 19-22.
- . **1978.** Problemas da arquitetura: 1. o espaço arquitetural. *Módulo. Arquitetura, arte e cultura*. agosto/setembro, 1978, nº50, pp. 54-61.
- . **1978.** Problemas da arquitetura: 2. as fachadas de vidro. *Módulo. Arquitetura, urbanismo e artes*. outubro/novembro, 1978, nº51, pp. 44-55.
- . **1978/79.** Problemas da arquitetura: 3. arquitetura e técnica estrutural. *Módulo. Arquitetura urbanismo e artes*. dezembro/janeiro, 1978/79, nº52, pp. 34-39.
- . **1979.** Problemas da arquitetura: 4. o pré-fabricado e a arquitetura. *Módulo. Revista de arquitetura, arte e cultura*. março/abril, 1979, nº53, pp. 56-59.
- . **1979.** Problemas da arquitetura: 5. o mercado de trabalho. *Módulo. Revista de arquitetura, arte e cultura*. julho, 1979, nº54, pp. 94-95.
- . **1980.** Problemas da arquitetura: 6. o problema estrutural. *Módulo. Revista de arquitetura arte e cultura*. fevereiro, 1980, nº57, pp. 94-97.

- . **1980**. Problemas da arquitetura: 7. método de trabalho. *Módulo. Revista de arquitetura arte e cultura*. abril de 1980, nº58, pp. 86-89.
- . **1975**. Sede Montladori - Segrate - Milão. *Módulo. Revista de arquitetura, urbanismo e artes*. dezembro, 1975, nº41, pp. 30-45.
- . **2011**. Teatro Municipal de Belo Horizonte. *Fundação Oscar Niemeyer*. [Online] 2011. <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro014>.
- . **1960**. Teatros oficiais no setor cultural de Brasília. [ed.] Oscar Niemeyer. *Módulo: revista de arquitetura e artes visuais no Brasil*. Abril de 1960, Vol. III, Número 17.
- . **1991**. Urbanização da praça XV de novembro. *Fundação Oscar Niemeyer*. [Online] 1991. <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro321>.
- . **1977**. Viagens: Origens e influências na arquitetura. *Módulo. Arquitetura, urbanismo e artes*. agosto/setembro, 1977, nº46, pp. 31-34.
- NIEMEYER, Oscar, et al. 1952**. *Ante projeto da exposição do IV centenário de São Paulo*. São Paulo : Edições de Arte e Arquitetura, sob direção de Dante G. Paglia, 1952.
- NIEMEYER, Oscar, et al. 1954**. *Arquitetura no Parque Ibirapuera – As obras para a exposição do IV centenário de São Paulo*. *Habitat*. mai-jun, 1954, nº 16.
- . **1953**. Exposição do IV Centenário. *Acrópole*. setembro, 1953, Vol. ano 16, nº 185.
- NIEMEYER, Oscar, et al. 1953**. Exposição do IV Centenário. *Acrópole*. Setembro, 1953, 185.
- NIEMEYER, Oscar, et al. 1954**. Palácio das Indústrias. *Acrópole*. Outubro, 1954, Vol. ano 17, nº 193.
- NIEMEYER, Oscar, PASTA, Hélio e PENTEADO, Hélio. 1996**. *Caderno Índice do projeto para o Auditório do Ibirapuera*. São Paulo : Escritório Oscar Niemeyer, 1996.
- NUNES, José Luiz Paes. 1968**. Brasília, poesia em ritmo de arquitetura. *O Estado de S. Paulo*. Sábado, 20 de abril, 1968.
- O Estado de S. Paulo. 1955**. A Prefeitura e o Ibirapuera. *O Estado de S. Paulo*. Sexta-feira, 17 de Agosto, 1955, Vol. Notícias Diversas.
- . **2003**. Lazer a ser preservado. *O Estado de S. Paulo*. 19 de dezembro, 2003, Notas e Informações.
- O Estado de S. Paulo. 2020**. Jânio Quadros: o prefeito que tinha uma ‘vassoura’ como símbolo e que concluiu o Parque do Ibirapuera. *Política que Marca: Parque do Ibirapuera e a Bienal*. São Paulo : Grupo Estado, 2020.
- . **1993**. Niemeyer apresenta projeto de ampliação do pré-fop da Bienal. *O ESTADO DE S. PAULO*. 29, de julho, 1993, Vol. Cidades.
- . **1988**. Teatro depende da decisão de Erundina. *O ESTADO DE S. PAULO*. 29 de dezembro, 1988, Caderno Cidade.
- O Jornal – Orgão dos Diários Associados. 1946**. Museu de arte moderna na igreja da Pampulha – vetada pelas autoridades eclesiásticas a sua utilização como templo religioso. *O Jornal*. Terça-feira, 10 de setembro, 1946, nº 8.088.
- O São Gonçalo. 2018**. Cieps que estão abandonados serão transformados pela Prefeitura de Niterói. *O São Gonçalo*. 02 de fevereiro, 2018.
- OBEIDI, Bárbara M., Dágostini, S. e Rebouças, M. M. 2014**. Manoel Lopes de Oliveira Filho, Jornalista científico do começo do século XX. n.2. São Paulo : s.n., 2014, Vol. V.10.
- OBRIST, Hans Ulrich. 2013**. *Oscar Niemeyer Norman Foster in conversation with Hans Ulrich Obrist*. Madrid : Ivorypress, 2013.
- OHTAKE, Ricardo. 2007**. *Oscar Niemeyer*. São Paulo : Folha Explica, 2007.
- OKSMAN, Silvio. 2017**. *Contradições na preservação da arquitetura moderna*. São Paulo : FAU-USP, 2017.
- OLIVEIRA, Fabiano Lemes de. 2008**. *Modelos urbanísticos modernos e parques urbanos: As relações entre urbanismo e paisagismo em São Paulo na primeira metade do século XX*. Barcelona : Departamento de Composición Arquitectónica da Universitat Politècnica de Catalunya, 2008.
- . **2003 B**. O Parque do Ibirapuera: Projetos, Modernidades e Modernismos. *DOCOMOMO 5 - Arquitetura e Urbanismo Modernos: Projeto e Preservação*. [Online] outubro de 2003 B. <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/048R.pdf>.

- . **2012.** Para o bem de São Paulo, para o belo em São Paulo: Uma proposta de Christiano. *anpur.org.br*. [Online] 2012. [Citado em: 15 de novembro de 2019.] https://www.academia.edu/2387092/Para_o_bem_de_São_Paulo_para_o_belo_em_São_Paulo_Um_a_proposta_de_Christiano_Stockler_das_Neves_para_o_Parque_do_Ibirapuera?auto=download.
- PAPADAKI, Stamo. 1956.** *Oscar Niemeyer: Work in progress*. New York : Reinhold Publishing Corporation, 1956.
- . **1950.** *The work of Oscar Niemeyer*. New York : Reinhold Publishing corporation, 1950.
- PEDROSA, Mário. 1981.** *Dos murais de protinari aos espaços de Brasília*. São Paulo : Perspectiva, 1981.
- PENTEADO, Hélio. 1985.** *Oscar Niemeyer*. São Paulo : Almed, 1985.
- PEREIRA, Alceu. 1950.** Niemeyer, poeta das formas. *O Cruzeiro*. 11, 1950.
- PEREIRA, Armando de Arruda. 1951.** Documentação . *Câmara Municipal de São Paulo*. [Online] 20 de julho de 1951. [Citado em: 03 de novembro de 2019.] <http://documentacao.saopaulo.sp.leg.br/iah/fulltext/decretos/D1379.pdf>.
- PEREIRA, Miguel Alves. 1997.** *Arquitetura texto e contexto: o discurso de Oscar Niemeyer*. Brasília : Universidade de Brasília, 1997.
- PEREIRA, Nathália Coelho. 2012.** *Concepção arquitetônica e estrutural de duas obras de oscar niemeyer: igreja da Pampulha e pavilhão da Gameleira*. Brasília : Universidade de Brasília - Faculdade de Tecnologia , 2012.
- PEREIRA, Ricardo Nepomuceno. 2010.** *Caracterização acústica de salas*. Lisboa : Instituto Superior Técnico - Universidade de Lisboa, 2010.
- PERRONE, Rafael Antonio Cunha. 2020.** El edificio Oca: Concepción estructural y arquitetura. [A. do livro] Laura Lizondo SEVILLA. *CIAB 9. IX Congreso internacional arquitectura blanca*. Valência : Editora da Universidade Politécnica de Valência, 2020.
- . **1993.** *O desenho como signo da arquitetura*. São Paulo : FAU-USP, 1993.
- . **1993.** *O desenho como signo da arquitetura*. São Paulo : Tese de Doutorado - FAU-USP, 1993.
- PERRONE, Rafael Antonio Cunha. 2018.** *Os croquis e o processo de projeto em arquitetura*. 1ª edição. São Paulo : Altamira Editorial, 2018.
- PERRONE, Rafael Antonio Cunha. 2011.** Passos à frente: algumas observações sobre o MUBE. *Vitruvius*. [Online] setembro de 2011. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.136/4042>.
- PETIT, Jean. 1995.** *Niemeyer poeta da arquitetura*. [trad.] Isolda Sampaio VIANNA. São Paulo : Fidia edizioni d'arte Lugano, 1995.
- PETRONE, Pasquale. 1958.** São Paulo no século XX. [A. do livro] Aroldo de AZEVEDO. [ed.] Associação dos Geógrafos Brasileiros - Seção Regional de São Paulo. *A cidade de São Paulo - Estudos de geografia urbana*. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1958, Vols. Volume II - São Paulo no século XX - A evolução urbana.
- PICARD, Quentin. 2003.** *The Architects' Handbook*. Oxônia : Wiley-Blackwell, 2003.
- PIRAZZOLI, Giacomo. 2018.** Paulo Mendes da Rocha: sobre o edifício Sesc 24 de Maio. *Vitruvius*. [Online] setembro de 2018. <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/19.075/7107?page=2>. São Paulo, ano 19, n. 075.01.
- PISANI, Daniele. 2013.** *Paulo Mendes da Rocha: Obra completa*. São Paulo : Gustavo Gili, 2013.
- PMSP - Prefeitura do Município de São Paulo. 2019.** GEOSAMPA. [Online] 2019. http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx.
- . **2019.** participe.gestaourbanaSP - Minuta do Plano Diretor do Parque Ibirapuera. *Gestão Urbana*. [Online] 01 de agosto de 2019. [Citado em: 30 de outubro de 2019.] <https://participe.gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/pdp-ibirapuera>.
- PORTO, Cláudia Estrela. 2015.** Soluções Estruturais na Obra de Oscar Niemeyer . *Paranoa: cadernos de arquitetura e urbanismo*. Brasília : Universidade de Brasília, 2015, pp. 25-51.

- POZZATO, E. 1980-81.** *Fantasia e ragione nell' opera de Oscar Niemeyer. Analise degli episodi architettonici e urbanistici progettati per Francia, Italia e Algeria.* Pádua : Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Pádua, 1980-81.
- Prefeitura de Belo Horizonte. 1941.** *1940-1941 Relatório do prefeito Juscelino Kubitschek Oliveira para o Governador Benedito Valladares Ribeiro.* Belo Horizonte : PBH, 1941.
- Prefeitura do Município de São Paulo. 1951.** Concurso para anteprojeto do futuro paço municipal de São Paulo. *Acrópole.* dezembro, 1951, nº164.
- Prefeitura do Município de São Paulo. 2004.** Ibirapuera ganha auditório 50 anos depois. *Cidade de São Paulo Comunicação.* [Online] 13 de dezembro de 2004. [Citado em: 30 de dezembro de 2021.] <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/comunicacao/noticias/?p=140252>.
- PREZIA, Benedito Antônio Genofre. 2008.** *Os tupi de Piratininga: acolhida, resistência e colaboração.* São Paulo : Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.
- Processo 215/51. Fundo IV Centenário. Acervo: Divisão do Arquivo Histórico Municipal Washington.**
- PUPPI, Lionello. 1988.** *Arquitetura de Oscar Niemeyer.* [trad.] Mario GAZZANEO. Rio de Janeiro : Revan, 1988.
- QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. 2017.** A revisão crítica de Oscar Niemeyer. [A. do livro] Paulo BRUNA e GUERRERO Ingrid Quintana. *Quatro ensaios sobre Oscar Niemeyer.* Cotia : Ateliê Editorial, 2017, pp. 169-243.
- **2003.** *Os estudos de Oscar Niemeyer para o projeto do edifício do Congresso Nacional de Brasília.* São Paulo : Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, 2003.
- **2007.** *Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros.* São Paulo : Universidade de São Paulo; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2007. Doutorado.
- **2015.** *Sobre o projeto do espaço moderno - Sistematização crítica da produção acadêmica.* São Paulo : Livre Docência - FAU-USP, 2015.
- RAMELLI, A. Cassi. 1949.** *Edifici per gli spettacoli: teatri - teatri di massa - cinema - auditori - radio e cinacentri.* Milão : Antonio Vallardi , 1949.
- REBELLO, Yopanan Conrado Pereira. 2000.** *A Concepção estrutural e a arquitetura.* São Paulo : Zigurate, 2000.
- REGINO, Aline Nassaralla. 2009.** Eduardo Kneese de Mello: análise de sua contribuição à habitação coletiva em São Paulo. *Risco: revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo.* 2009, São Carlos.
- Representação do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939. 1939.** *Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939.* New York : H. K. Publishing, 1939.
- RIBEIRO, Darcy. 1995.** Roda Viva. *Darcy Ribeiro 1995.* [Online] abril de 1995. <https://www.youtube.com/watch?v=AAFzOemlAbg>.
- ROCHA FILHO, Gustavo Neves da. 2018.** As aldeias e trilhas tupiniquins no Planalto Paulista. *História de São Paulo.* [Online] 12 de agosto de 2018.
- RODRIGUEZ, Marly, SEGUI, Tetsuo e GUIARO, Hiraldo. 2012.** *Parque Ibirapuera.* São Paulo : Metalivros, 2012.
- ROST, Andreas. 2015.** *The Great Gesture – The unknown Oscar Niemeyer in Algiers.* Nurnberg : Verlag für Moderne Kunst, 2015.
- SABADIN, Celso. 2018.** *A história do cinema para quem tem pressa.* 1ª edição, e-book. Rio de Janeiro : Valentina, 2018.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos, et al. 1987.** *Le Corbusier e o Brasil.* São Paulo : Tessela / Projeto, 1987.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos, et al. 1987.** *Le Corbusier e o Brasil.* São Paulo : Tessela – Projeto Editora, 1987.
- SÃO PAULO, (cidade). 1951.** Decreto nº 11.383, de 20 de julho de 1951. 20 de julho de 1951.
- **1942.** Decreto nº 374, de 18 de dezembro de 1942. 18 de dezembro de 1942.
- Secretaria Municipal do Meio Ambiente. 2002.** *Parque Ibirapuera: Proposta para Plano Diretor, Novo Auditório e Esplanada de Entrada.* São Paulo : PMSP, 2002.
- SEGAWA, Hugo. 2002.** *Arquiteturas no Brasil 1900 -1990.* São Paulo : Edusp, 2002.

- . **2020.** Gustavo Capanema e a moderna arquitetura brasileira. *Projeto*. [Online] 20 de agosto de 2020. [Citado em: 27 de abril de 2022.] <https://revistaprojeto.com.br/acervo/gustavo-capanema-e-a-moderna-arquitetura-brasileira-por-hugo-segawa/>.
- . **1998.** Ibirapuera: o varzeano que virou centro. [A. do livro] AMARAL e Gláucia. *Fantasia brasileira: o balé do IV centenário*. São Paulo : SESC São Paulo, 1998.
- SEGRE, Roberto. 2013.** *O Ministério da Educação e Saúde*. São Paulo : Romano Guerra, 2013.
- SEMPLA, Secretaria Municipal de Planejamento - 2002/2003.** Área Urbanizada 1882/1914. *Prefeitura do Município de São Paulo*. [Online] 2002/2003. http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/mapas/urb-1890-1900.jpg.
- . **2002/2003.** Área Urbanizada 1930/1949. *Prefeitura do Município de São Paulo*. [Online] 2002/2003. http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/mapas/urb-1940.jpg.
- SERAPIÃO, Fernando. 2005.** À espera do último ato. *Projeto Design*. 309, 2005, pp. 56-63.
- . **2005.** À espera do último ato. *Projeto Design*. 309, 2005, Novembro, pp. 56-63.
- . **2005 B.** Oscar Niemeyer: Auditório Ibirapuera, SP. *Projeto Design*. 309, 2005 B, Novembro.
- . **2007.** Projetos Antagônicos. *Piauí*. [Online] fevereiro de 2007. <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/projetos-antagonicos/>.
- SIEGEL, Curt. 1959.** Die Gabelstützen am Niemeyer-haus in Berlin. *Bauwelt*. heft 1, 1959.
- SILVA, Raul de Andrade e. 1958.** São Paulo nos tempos coloniais. [A. do livro] Aroldo de AZEVEDO. [ed.] Associação dos Geógrafos Brasileiros - Seção Regional de São Paulo. *A cidade de São Paulo : estudos de geografia urbana*. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1958, Vols. Volume II - São Paulo no século XX: A evolução urbana.
- SOARES, Marcelo Macedo. 2019.** Ciep abandonado no Porto do Rosa preocupa moradores da região. *A Tribuna*. 10 de dezembro, 2019.
- SOLER, Carolina. 2004.** *Contribuição ao processo de projeto de auditórios: avaliação e proposta de procedimento*. Campinas : Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo - Universidade de Campinas, 2004.
- SOLNIK, Alex. 2008.** O monumento que a chuva levou... *Estadão*. [Online] agosto de 2008. <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,o-monumento-que-a-chuva-levou,233648>.
- STEINWAYS & SONS. 2020.** Arthur Rubinstein. *Steinway & Sons*. [Online] 2020. <https://www.steinway.com/artists/arthur-rubinstein>.
- THOMAZ, Eduardo C. S. sem data.** *Articulações em Concreto Protendido - Dentes Gerber Simples e Múltiplos - Ensaios feitos no Laboratório de Materiais da UERJ*. Rio de Janeiro : Instituto de Matemática e Estatística - UERJ, sem data.
- TOLEDO, Benedito Lima. 1996.** *Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno em São Paulo*. São Paulo : Empresa das Artes Projetos e edições artísticas, 1996.
- TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes. 1977.** *Ibirapuera*. São Paulo : Novos Horizontes, 1977.
- TURRIN, Adriana Bestle. 2012.** *O novo MAC-USP: Problemáticas da transição para a nova sede*. São Paulo : FAU - USP, 2012.
- UNDERWOOD, David. 2002.** *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. [trad.] Betina Bischof. São Paulo : Cosac & Naify, 2002.
- VALLE, Marco Antônio Alves do. 2000.** *Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)*. São Paulo : Universidade de São Paulo; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2000.
- VASCONCELLOS, Juliano Caldas de. 2018.** Pré-moldagem à brasileira: Niemeyer, acadêmicos, teólogos e milicos | 1962-68. *Thésis*. 2018, Vol. 2, nº 5, pp. 123-144.
- VASCONCELLOS, Marcos de. 1984.** *Brazil, a marca da zorra*. Rio de Janeiro : Nova fronteira, 1984.
- VASCONCELOS, Mônica. 2019.** O legado desconhecido de Niemeyer na Argélia em fotos: 'Como encontrar uma cidade maia perdida, só que modernista'. *BBC News Brasil*. [Online] 02 de novembro de 2019. [Citado em: 20 de novembro de 2019.] <https://www.bbc.com/portuguese/geral-50214691>.
- VEIGA, Breno Tisi da. 2016.** *Oscar Niemeyer: modelagem paramétrica e fabricação digital de edifícios curvilíneos do Parque Ibirapuera e do Memorial da América Latina*. São Paulo : Mackenzie, 2016.

VEIGA, Edison. 2014. “Oscar (Niemeyer) fazia os croquis; eu transformava em projeto”. *Paulistices, cultura geral e outras curiosidades*. [Online] agosto de 2014. <https://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/edison-veiga/oscar-niemeyer-fazia-os-croquis-eu-transformava-em-projeto/>.

— . **2014.** 10 curiosidades do parque Ibirapuera, que completa 60 anos. *Exame*. [Online] Agosto de 2014. <https://exame.com/brasil/parque-ibirapuera-completa-60-anos/>.

WISNIK, Guilherme. 2012. *PAulo Mendes da Rocha. Encontros*. Rio de Janeiro : Azougue Editorial, 2012.

WOLF, José. 1987/1988. Oscar Niemeyer – Entrevista. *Arquitetura e Urbanismo*. dezembro/janeiro, 1987/1988, nº15.

XAVIER, Alberto, LEMOS, Carlos e CORONA, Eduardo. 2017. *Arquitetura Moderna Paulistana*. 2ª edição. São Paulo : Romano Guerra, 2017.

ZEIN, Ruth Verde. 2012. Da crítica alheia à teoria própria. *Vitruvius - Arqutextos*. [Online] dezembro de 2012. <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/13.151/4608>.

— . **2007.** *Três momentos de Oscar Niemeyer*. São Paulo : `Museu da Casa Brasileira, 2007.

ZUBARAN, Luiz Carlos, SILVEIRA, Luiz Amaurety Silva da e SOUZA, Luiz Carlos Catafesto de. 2002. *Entrevista com o arquiteto Oscar Niemeyer*. Canoas : ULBRA - Universidade Luterana do Brasil, 2002.

