

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

cidade, arquitetura e poéticas

AS FORMAS DO VAZIO NO PROJETO DA PRAÇA DAS ARTES

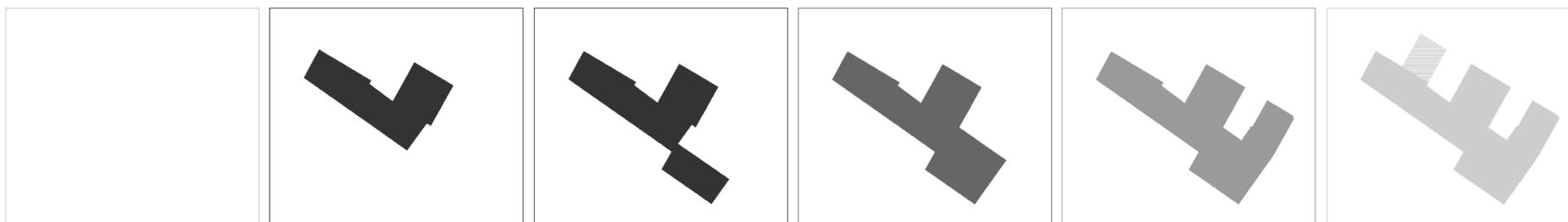
Luzia Olivier Brand

orientadora

Prof. Dr^a. Anália Maria Marinho de Carvalho Amorim

São Paulo

2023



cidade, arquitetura e poéticas

AS FORMAS DO VAZIO NO PROJETO DA PRAÇA DAS ARTES

cidade, arquitetura e poéticas

AS FORMAS DO VAZIO NO PROJETO DA PRAÇA DAS ARTES

Luzia Olivier Brand

Prof. Dr^a. Anália Maria Marinho de Carvalho Amorim

orientadora

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

área de concentração

Projeto de Arquitetura

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL , SOB RESPONSABILIDADE
DA AUTORA E ANUÊNCIA DA ORIENTADORA.

A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.

São Paulo,

30 de Junho de 2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

e-mail: luzia.ob@usp.br
luzia.olivierbrand@gmail.com

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

Brand, Luzia Olivier

Cidade, arquitetura e poéticas: as formas do vazio no projeto da
Praça das Artes / Luzia Olivier Brand;
Orientadora Anália Maria Marinho de Carvalho Amorim. - São Paulo, 2023
195.

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

1. Projeto de Arquitetura. 2. Pesquisa em Projeto. 3. Representações.
4. Vazio. 5. Praça das Artes. 6. Brasil Arquitetura. I. Amorim, Anália Maria
Marinho de Carvalho, orient. II. Título.

a Beno,
Henrique e Heloisa,
que sempre estiveram lá.

aos amigos e amigas,
que sempre estiveram aqui.

a Doroteia,
in memorium,
que sempre esteve bem aqui.

“
O espaço público é um intervalo:
noção-temporal que pode ser
representada por um vazio,
uma fenda, uma ausência, uma
suspensão, uma pausa, uma
parada no fluxo intenso da vida
na metrópole.
Serve, sem exigir nossa atenção,
acolhe sem nos constranger.
É simples assim.
”

Luiz Antônio Jorge

RESUMO

Fundamentada na ideia do projeto enquanto pesquisa, esta dissertação tem como objeto de estudo o projeto de arquitetura da Praça das Artes, equipamento cultural localizado no Centro Histórico de São Paulo e concebido pelo escritório Brasil Arquitetura em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura. Centrada na análise do processo projetual, a pesquisa propõe uma sistematização do acervo do projeto para investigar aspectos teóricos, caros ao debate da arquitetura e cidade contemporâneas, relacionados ao espaço livre construído pelo conjunto edificado. Especificamente, interessam a relação urbana deste vazio com a dinâmica do centro de São Paulo, a dimensão pública da arquitetura e sua expressão enquanto poética urbana. Somam-se aos interesses da pesquisa os temas relacionados às representações em arquitetura, que costumam o processo projetual à narrativa apresentada pelos arquitetos e acrescentam camadas interpretativas à concepção do projeto e à leitura da obra concluída, além de projetar imagens de futuros possíveis.

Palavras-chave

arquitetura; projeto de arquitetura; pesquisa em projeto; representações; vazio; Praça das Artes; Brasil Arquitetura.

ABSTRACT

This master thesis is supported by the idea of project as research and its object of study is the Square of the Arts (“Praça das Artes”) architectural project – a cultural complex located in the Historic Center of São Paulo, conceived by the “Brasil Arquitetura” architecture firm in partnership with the São Paulo Municipal Secretariat of Culture. The present research offers a systematic review of the project’s collection and focuses on the analysis of the design process to investigate theoretical aspects involving the free space created by the buildings. Specifically, it refers to the urban relationship of this void with the dynamics of São Paulo’s downtown, the public dimension of architecture and its expression as urban poetics. Added to the research interests are issues related to representations in architecture, which stitch the design process to the narrative presented by the architects and add interpretative layers to the conception of the project and the reading of the finished work, besides projecting images of possible futures.

Key words

architecture; architecture project; project research; representations; empty spaces; void; Praça das Artes; Brasil Arquitetura.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Diagrama de síntese para a estrutura da pesquisa. Fonte: Autora, 2023.

Figura 02: *Leap into the void* (Salto no vazio), Yves Klein, 1960. Fonte: Dobras Visuais, 2023.

Figura 03: Diagrama de síntese para o conceito de pesquisa em projeto de arquitetura e urbanismo.
Fonte: Autora, 2023.

Figura 04: Diagrama síntese para a representação do Projeto da Praça das Artes a partir da centralidade do espaço vazio.
Fonte: Autora, 2023.

Figura 05: Diagrama para reprodução da aproximação metodológica desenvolvida segundo o conceito de mobilidade das imagens, proposto por Aby Warburg.
Autora, 2023.

Figura 06: Critérios de classificação para a definição das etapas de análise do objeto de estudo.
Fonte: Autora, 2023.

Figura 07: Mapa de Roma de Giambattista Nolli, 1748. Fonte: Research Gate, 2022.

Figura 08: Mapa figura-fundo da área do entorno imediato à Quadra 27. Fonte: Autora, 2022.

Figura 09: Metaesquemas, 1957.

Figura 10: Metaesquemas, 1958.

Figura 11: Relevos Espaciais, 1959.

Figura 12: Núcleos, 1960.

Figura 13: Penetráveis, 1961-1980.

Figura 14: Bólide “B9 Bólide Caixa 07”, 1964, e Bólide Caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavalo”, 1965.

Figura 15: Parangolé “Incorporo a revolta”, 1967, e Parangolé “Estação Primeira de Mangueira”, ano desconhecido.

Figura 16: Éden, Whitechapel Gallery, 1969. Autor: Helio Oiticica.

Fonte (09 a 16): Hélio Oiticica: a dança na minha experiência. Catálogo da exposição realizada no MASP 20/03 a 06/07/2020.

Figura 17 e 18: Casa Ariosto Martinari, exterior e interior, Vilanova Artigas (1969), autor desconhecido. Fonte: <http://www.vilanovartigas.com/cronologia/por-tipo/obras-e-projetos>.

Figura 19: Casa Vilanova Artigas, Vilanova Artigas, 1949, autor desconhecido. Fonte: <http://www.vilanovartigas.com/cronologia/por-tipo/obras-e-projetos>.

Figura 20: FAU USP, Vilanova Artigas, 1961. Autor e fonte: Nelson Kon.

Figuras 21 e 22: Casa Butantã, exterior e interior, Paulo Mendes da Rocha, 1964. Autor e fonte: Nelson Kon.

Figura 23 (acima, esquerda): MASP, Lina Bo Bardi, 2015, Romullo Fontenelle. Fonte: Archdaily.

Figura 24 (acima, direita): Diagrama, espaço vazio do MASP. Fonte: Autora, 2022.

Figura 25 (abaixo, esquerda): Praça das Artes, Brasil Arquitetura, 2013, Nelson Kon. Fonte: Brasil Arquitetura.

Figura 26 (abaixo, direita): Diagrama, espaço vazio na Praça das Artes. Fonte: Autora, 2022.

Figura 27: Mapa de implantação da Praça das Artes. Fonte: Autora, 2022, base fornecida por Brasil Arquitetura.

Figura 28: Diagrama de síntese para a relação tempo e espaço versus projeto: a natureza fundiária da Quadra 27 antes do projeto para a Praça das Artes. Fonte: Autora, 2022, base fornecida por Brasil Arquitetura.

Figura 29: Primeiros croquis para projeto Praça das Artes, Marcos Cartum, 2005. Vista do vale do Anhangabaú, com Viaduto do Chá, em primeiro plano, e Teatro Municipal ao fundo. Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figura 30: Mapeamento Centro Histórico de São Paulo, 1930. Fonte: GeoSampa, Prefeitura de São Paulo.

Figura 31: Diagrama para leitura do perfil fundiário da Quadra 27, 1930. Fonte: Aurora, 2023, sobre base de Geosampa.

Figura 32: Mapeamento Centro Histórico de São Paulo, 1954. Fonte: GeoSampa, Prefeitura de São Paulo.

Figura 33: Diagrama para leitura do perfil fundiário da Quadra 27, 1954. Fonte: Aurora, 2023, sobre base de Geosampa.

Figura 34: Ortofoto Centro Histórico de São Paulo, 2004. Fonte: GeoSampa, Prefeitura de São Paulo.

Figura 35: Diagrama para leitura do perfil fundiário da Quadra 27, 2004. Fonte: Aurora, 2023, sobre base de Geosampa.

Figura 36: Mapa do Centro Histórico e Centro Novo de São Paulo, 2006, com identificação dos principais pontos de interesse da região. Fonte: Autora, sobre base Geosampa.

Figura 37 (esquerda, acima): Vista geral do Mosteiro de São Bento e arredores, 1913, compreendendo partes do centro antigo e novo: Ruas São Bento, Líbero Badaró e, cruzando-as, a Rua São João. Autor desconhecido.
Fonte: Companhia de Energia e Saneamento de São Paulo.

Figura 38 (esquerda, abaixo): Rua São João, com edifício do Conservatório Dramático e Musical ao centro, data estimada entre 1910 e 1920. Autor desconhecido. Fonte: Prefeitura Municipal de São Paulo.

Figura 39 (centro): Fotografia aérea da Quadra 27, à época do Recanto Monteiro Lobato, data estimada 1982. Autor desconhecido. Fonte: São Paulo Antiga.

Figura 40 (direita): Fotografia aérea da Quadra 27, à época do lançamento do projeto, em 2006. Autor desconhecido. Fonte: Brasil Arquitetura.

Figura 41: Elevação Anhangabaú e corte longitudinal do Teatro Municipal de São Paulo. Autor desconhecido. Fonte: TOLEDO, 1989, p. 58 e 59 *apud* HERÉNU, 2007, p. 77)

Figura 42 (acima, esquerda): Fachada do Conservatório Dramático e Musical, data estimada 1985. Autor desconhecido. Fonte: Relatório de restauro. Brasil Arquitetura, 2007.

Figura 43 (acima, centro): Fachada do Cine Cairo, 1975. Autor desconhecido. Fonte: Acervo/Estadão.

Figura 44 (acima, direita): Fachada do Cine Cairo, data estimada 1985. Autor Luiz Carlos Pereira da Silva. Fonte: Blog Cinemas de São Paulo.

Figura 45 (abaixo): Lotes da Quadra 27 antes do projeto, 2006. Fonte: Autora, com base de Secretaria Municipal de Cultura.

Figura 46: Diagrama de síntese para a relação tempo e espaço versus projeto: a primeira combinação de

lotes para o projeto e a forma do espaço vazio enquanto praça. Fonte: Autora, 2022, base fornecida por Brasil Arquitetura.

Figura 47: Primeiros estudos de implantação e distribuição programática, Marcos Cartum. Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Figura 48 (acima): Estudo de implantação, Marcos Cartum. Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Figura 49 (abaixo, esquerda): Estudo de concepção volumétrica para o térreo voltado à Rua Conselheiro Crispiniano, Marcos Cartum.
Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figura 50 (abaixo, direita): Estudo de concepção volumétrica para o térreo voltado à rua Conselheiro Crispiniano, Marcos Cartum.
Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Figura 53: Croquis de concepção para o “vão da Praça”, Marcos Cartum.
Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Figura 54: Fotografia do “vão da Praça” sob volume central, espaço idealizado por Marcos Cartum na representação anterior. Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Figura 55: Croquis de concepção da proposta da equipe de Lina Bo Bardi para o Vale do Anhangabaú, 1981.
Fonte: Anuário Monolito 2013.

Figura 51 (esquerda): Estudo de concepção para novo edifício junto ao Conservatório, Marcos Cartum.
Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Figura 52 (direita): Fotografia da Praça das Artes, fachada para Avenida São João com obra concluída, 2014.
Autor e fonte: Leonardo Finotti, 2014.

Figura 56: Diagrama de síntese para a relação tempo e espaço versus projeto: combinação tripartida de lotes para o projeto: faces para a Rua Conselheiro Crispiniano, Av. São João e Vale do Anhangabaú. Infiltrações pela Quadra 27, sutura urbana.
Fonte: Autora, 2022, base fornecida por Brasil Arquitetura.

Figura 57: Croquis de concepção, estudo de implantação e articulações espaciais no pavimento térreo, Brasil Arquitetura. Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figura 58 (acima): Croquis de concepção, estudo para volumetria, Brasil Arquitetura.
Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figura 59 (abaixo, esquerda): Fotografia da Praça das Artes, obra concluída, 2013, visual do térreo desde a Rua Conselheiro Crispiniano. Autor e fonte: Leonardo Finotti, 2014.

Figura 60 (abaixo, centro): Fotografia da Praça das Artes, obra concluída, 2013, destaque para o edifício de circulações verticais. Autor e fonte: Nelson Kon, 2013.

Figura 61 (abaixo, direita): Fotografia da Praça das Artes, obra concluída, 2013, edifício de circulações verticais desde o seu interior. Autor e fonte: Nelson Kon, 2013.

Figura 62 (acima, esquerda): Estudo de concepção para a fachada junto o Cine Cairo, Brasil Arquitetura. Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figura 63 (acima, esquerda): Estudo de concepção para a fachada junto o Cine Cairo, Marcos Cartum. Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figuras 64 a 67 (abaixo): Estudos de viabilidade para implantação de canteiro de obras, Brasil Arquitetura. Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figura 68: Diagrama de síntese para relação cheios x vazios no térreo da Praça das Artes. Fonte: Autora, 2023.

Figura 69 (esquerda): Mapa de Galerias do Centro Novo, à época do projeto da Praça das Artes, 2009. Fonte: Elaborado pela Autora sobre as bases de Costa, 2010. (LEGENDA ABAIXO)

Figura 70 (direita, acima): Mapa de Galerias do Centro Novo, 2009, com a demonstração de circulações possíveis pelo interior dos quarteirões. Fonte: Elaborado pela Autora sobre as bases de Costa, 2010.

Figura 71 (direita, abaixo): Mapa de Galerias do Centro Novo, 2009, com demonstração dos trajetos para chegada ao Vale do Anhangabaú desde a Estação do Metrô República. Fonte: Elaborado pela Autora sobre as bases de Costa, 2010.

Figura 72: Diagrama de síntese para os conceitos de lugar, pórtico e passagem. Fonte: Autora, 2023.

Figura 73 (acima, esquerda): Identificação dos pontos de captação do registro fotográfico. Fonte: Autora, 2022.

Figura 74 (acima, direita): Diagrama de síntese para relação entre lugar, pórtico e passagem na Praça das Artes. Fonte: Autora, 2023.

Figuras 75 a 82: Registro fotográfico do percorrido desde a Rua Conselheiro Crispiano até o Vale do Anhangabaú, passando pelo interior da Quadra 27, no térreo da Praça das Artes. Fonte: Autora, 2022.

Figura 83: Diagrama de síntese para a relação tempo e espaço versus projeto: combinação tripartida de lotes para o projeto ganha escala e assume sua vocação pública. Fonte: Autora, 2022, base fornecida por Brasil Arquitetura.

Figura 84: Diagrama de síntese para representação dos “edifícios fronteiras”. Fonte: Autora, 2023.

Figura 85 (esquerda): Fotografia aérea, com a obra da Fase II em estágio de finalização. Autor e fonte: Nelson Kon.

Figura 86 (direita, acima): Croquis da perspectiva terrestre desde o Vale do Anhangabaú, desenho à mão livre, representação para apresentação do projeto, Brasil Arquitetura. Fonte: Brasil Arquitetura.

Figura 87 (direita, acima): Croquis da perspectiva aérea desde a Rua Conselheiro Crispiano, desenho à mão livre, representação para apresentação do projeto, Brasil Arquitetura. Fonte: Brasil Arquitetura.

Figura 88 (acima, esquerda): Praça das Artes em obras, vista desde a entrada pela Rua Conselheiro Crispiano, 2011. Autor: Nelson Kon. Fonte: NOSEK, 2013.

Figura 89 (acima, direita): Praça das Artes com obra finalizada, vista desde a entrada pela Rua Conselheiro Crispiano, 2014. Autor e fonte: Nelson Kon.

Figura 90 (abaixo, esquerda): Praça das Artes em obras, vista sob o vão central. Estacas secantes e tirantes construídos para a contenção das fundações do Edifício Marrocos no terreno vizinho. Autor: Nelson Kon. Fonte: NOSEK, 2013.

Figura 91 (direita, abaixo): Praça das Artes com obra finalizada, vista sob o vão central. Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Figura 92 (acima, esquerda): Apresentação artística com ocupação da fachada do edifício. Autor desconhecido. Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de SP.

Figura 93 (acima, direita): Aulas de yoga no térreo da Praça. Autor desconhecido. Fonte: Instagram Praça das Artes.

Figura 94 (abaixo, esquerda): Apresentação de dança popular no evento de inauguração da abertura do térreo da Praça para o Vale do Anhangabaú. Autor desconhecido. Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de SP.

Figura 95 (abaixo, centro): Concerto de música clássica no Vão da Praça. Autor desconhecido. Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de SP.

Figura 96 (abaixo, direita): Show de Samba no Vão da Praça. Fonte: Instagram Praça das Artes.

Figura 97: Fotografia de sala de ensaio individual da Praça das Artes. Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Figura 98: Fotografia de sala de ensaio coletiva da Praça das Artes. Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Figura 99: Fotografia do espaço de convivência da Praça das Artes. Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Figura 100: Desenho de concepção, zoneamento de usos em corte, Brasil Arquitetura. Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figura 101: Desenho de concepção, zoneamento de usos em planta baixa, Brasil Arquitetura. Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figura 97: Forografia de sala de ensaio individual da Praça das Artes. Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Figura 98: Forografia de sala de ensaio coletiva da Praça das Artes. Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Figura 99: Forografia do espaço de convivência da Praça das Artes. Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Figura 100: Desenho de concepção, zoneamento de usos em corte, Brasil Arquitetura. Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figura 101: Desenho de concepção, zoneamento de usos em planta baixa, Brasil Arquitetura. Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figura 102: Diagrama de usos | Planta baixa | 2º Subsolo. Fonte: Autora, 2022.

Figura 103: Diagrama de usos | Isométrica. Fonte: Autora, 2022.

Figura 104: **PLANTA BAIXA | 2º SUBSOLO**. Fonte: Brasil Arquitetura, modificado pela Autora.

Figura 105: Diagrama de usos | Planta baixa | 1º Subsolo. Fonte: Autora, 2022.

Figura 106: Legenda de usos. Fonte: Autora, 2022.

Figura 107: **PLANTA BAIXA | 1º SUBSOLO**. Fonte: Brasil Arquitetura, modificado pela Autora.

Figura 108: Diagrama de usos | Planta baixa | térreo. Fonte: Autora, 2022.

Figura 102: Diagrama de usos | Isométrica. Fonte: Autora, 2022.

Figura 109: **PLANTA BAIXA | TÉRREO**. Fonte: Brasil Arquitetura, modificado pela Autora.

Figura 110: Diagrama de usos | Planta baixa | 1º pav. Fonte: Autora, 2022.

Figura 111: **PLANTA BAIXA | 1º PAVIMENTO** Fonte: Brasil Arquitetura, modificado pela Autora.

Figura 112: Diagrama de usos | Planta baixa | 2º pav. Fonte: Autora, 2022.

Figura 113: **PLANTA BAIXA | 2º PAVIMENTO**. Fonte: Brasil Arquitetura, modificado pela Autora.

Figura 114: Diagrama de usos | Planta baixa | 3º pav. Fonte: Autora, 2022.

Figura 115: **PLANTA BAIXA | 3º PAVIMENTO**. Fonte: Brasil Arquitetura, modificado pela Autora.

Figura 116: Diagrama de usos | Planta baixa | 4° pav. Fonte: Autora, 2022.

Figura 117: **PLANTA BAIXA | 4° PAVIMENTO**. Fonte: Brasil Arquitetura, modificado pela Autora.

Figura 118: Diagrama de usos | Planta baixa | 5° pav. Fonte: Autora, 2022.

Figura 119: **PLANTA BAIXA | 5° PAVIMENTO**. Fonte: Brasil Arquitetura, modificado pela Autora.

Fig. 120: Diagrama de usos | Planta baixa | 6° pav. Fonte: Autora, 2022.

Fig. 121: **PLANTA BAIXA | 6° PAVIMENTO**. Fonte: Brasil Arquitetura, modificado pela Autora.

Fig. 122: Diagrama de usos | Planta baixa | 7° pav. Fonte: Autora, 2022.

Fig. 123: **PLANTA BAIXA | 7° PAVIMENTO**. Fonte: Brasil Arquitetura, modificado pela Autora.

Fig. 124: Diagrama de usos | Planta baixa | 8° pav. Fonte: Autora, 2022.

Fig. 125: **PLANTA BAIXA | 8° PAVIMENTO**. Fonte: Brasil Arquitetura, modificado pela Autora.

Fig. 126: Diagrama de usos | Planta baixa | 9° pav. Fonte: Autora, 2022.

Fig. 127: **PLANTA BAIXA | 9° PAVIMENTO**. Fonte: Brasil Arquitetura, modificado pela Autora.

Fig. 128: Sessão Longitudinal A, Brasil Arquitetura. Fonte: Brasil Arquitetura.

Fig. 129: Sessão Longitudinal A ambientada, croquis para apresentação do projeto, Brasil Arquitetura. Fonte: Brasil Arquitetura.

Fig. 130: Sessão Longitudinal B, Brasil Arquitetura. Fonte: Brasil Arquitetura.

Fig. 131: Sessão Longitudinal B ambientada, croquis para apresentação do projeto, Brasil Arquitetura. Fonte: Brasil Arquitetura.

Figura 132: Diagrama de síntese para a relação tempo e espaço versus projeto: a ocupação da esquina entre o a Av. São João e o Vale do Anhangabaú como metáfora da apropriação cultural do espaço vazio do projeto. Fonte: Autora, 2022, base fornecida por Brasil Arquitetura.

Figura 133: Detalhe de fachada do Edifício do Conservatório (branco) e edifício para CPDOC da Praça das Artes. O concreto aparente ao lado das paredes brancas do Conservatório parece induzir que os grafites sejam feitos apenas no concreto, como se este fosse o lugar adequado para a arte urbana. Fonte: Autora, 2022.

Figura 134: Fotografia área da região central de São Paulo, com edifícios da Praça das Artes à esquerda. Autor e fonte: Chico Moraes.

Figura 135: Fotografia de detalhe da fachada, com a sobreposição das 3 materialidades do projeto.
Autor e fonte: Nelson Kon.

Figura 136: Partitura Organ 2/ASLSP, John Cage. Fonte: Sheetmusic.com

Figura 137: Diagramas de fachadas de edifícios da Praça das Artes, Luciano Margotto: Síntese sobre páginas do livro “Um lance dados jamais abolirá o acaso”, Mallarmé (acima); Disposição tipográfica nas janelas da Escola de Dança e Música (abaixo).
Fonte: Margotto, 2013, p. 152.

Figura 138: Fotografia da fachada dos Corpos Artísticos. Autor e fonte: Nelson Kon.

Figura 139: Croquis de concepção de fachadas, Brasil Arquitetura. Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figura 140: Croquis de concepção de fachada, Marcos Cartum. Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figura 141: Croquis de concepção de fachada, Marcos Cartum. Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figura 142 (acima, esquerda): Praça das Artes desde o terraço sobre o espaço de convivência.
Autor e fonte: Nelson Kon.

Figura 143 (acima, centro): Fotografia externa do Sesc Pompéia desde os espaços livres internos do complexo. Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Figura 144 (acima, direita): Fotografia externa do Sesc Pompéia desde o entorno imediato.
Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Figura 145 (centro, esquerda): Circulações externas e varandas da Praça das Artes. Autor e fonte: Nelson Kon.

Figura 146 (centro, direita): Passarelas entre edificações do Sesc Pompéia. Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Figura 147 (abaixo, esquerda): Salas de dança da Praça das Artes. Autor e fonte: Nelson Kon.

Figura 148 (abaixo, direita): Salas multiuso do Sesc Pompéia. Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Figura 149: Fachada desde a Praça, Edifício das Escolas. Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Figura 150: Fachada desde a Praça, Edifício das Escolas. Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Figura 151: Diagrama, gráficos de estudos das perturbações das tensões decorrentes das aberturas nas paredes estruturais do conjunto. Autor: FTOyamada. Fonte: NOSEK, 2013.

Figura 152 (acima, esquerda): Desenho de concepção da escada para acesso ao conservatório, Brasil Arquitetura. Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figura 153 (acima, direita): Desenho de concepção de fachada do edifício de circulações verticais, Brasil Arquitetura. Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figura 154 (abaixo, esquerda): Fotografia da escada de acesso à Sala do Conservatório. Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Figura 155 (abaixo, direita): Instalação artística na escada e acesso à Sala do Conservatório. Autor desconhecido. Fonte: Instagram Praça das Artes.

Figura 156: Sala de Espetáculos do Conservatório Dramático e Musical, com lustre apagado. Autor e fonte: Leonardo Finotti

Figura 157: Sala de Espetáculos do Conservatório Dramático e Musical, com lustre aceso. Autor e fonte: Nelson Kon

Figura 158: Espaço de convivência, Praça das Artes. Autor e fonte: Nelson Kon

Figura 159: Croqui para tapeçarias do forro do espaço de convivência. Autor: Edmar de Almeida. Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figura 160: Artesã em trabalho de fabricação das tapeçarias do forro do espaço de convivência. Autor desconhecido. Fonte: NOSEK, 2013

Figura 161 (esquerda, acima): Praça das Artes, obra concluída, 2013. Autor e fonte: Nelson Kon.

Figura 162 (esquerda, abaixo): Praça das Artes, obra concluída, 2013. Autor e fonte: Nelson Kon.

Figura 163 (centro): Praça das Artes, obra concluída, 2013. Autor e fonte: Nelson Kon.

Figura 164 (centro): Praça das Artes, obra concluída, 2018. Autor: Nelson Kon. Fonte: Brasil Arquitetura

Figura 165 (direita, acima): Praça das Artes, obra concluída, 2018. Autor: Nelson Kon. Fonte: Brasil Arquitetura

Figura 166 (direita, abaixo): Praça das Artes, obra concluída, 2018. Autor: Nelson Kon. Fonte: Brasil Arquitetura.

Figura 167: Diagrama de síntese para a relação tempo e espaço *versus* projeto: área de projeto construída, em 2022, com demarcação da projeção das áreas de futura ocupação. Fonte: Autora, 2022, base fornecida por Brasil Arquitetura.

Figura 168 e 169: Diagrama de usos, isométrica, com adição da Fase III do projeto. Fonte: Brasil Arquitetura, modificado pela autora.

Figura 170: Perspectiva aérea desde a esquina da Rua C. Crispiano com Av. São João, desenho à mão livre, representação para apresentação do projeto. Fonte: Brasil Arquitetura.

Figura 171: Perspectiva aérea desde a esquina da Rua Formosa (Vale do Anhangabaú) com Av. São João, desenho à mão livre, representação para apresentação do projeto. Fonte: Brasil Arquitetura.

Figura 172: **PLANTA BAIXA | 2° SUBSOLO COM FASE III.**

Figura 173: **PLANTA BAIXA | 1° SUBSOLO COM FASE III.**

Figura 174: **PLANTA BAIXA | TÉRREO COM FASE III.**

Figura 175: **PLANTA BAIXA | 1° PAV. COM FASE III.**

Figura 176: **PLANTA BAIXA | 2° PAV. COM FASE III.**

Figura 177: **PLANTA BAIXA | 3° PAV. COM FASE III.**

Figura 178: **PLANTA BAIXA | 4° PAV. COM FASE III.**

Fonte (172 a 178): Brasil Arquitetura (plantas) e Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal (croquis), modificado pela Autora.

Figura 179: Croqui de concepção do projeto Para o Novo Vale do Anhangabaú. Autor e fonte: BKA Arquitetos.

Figura 180: **PLANTA BAIXA | 5° PAV. COM FASE III**

Fonte: Brasil Arquitetura (plantas) e Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal (croquis), modificado pela Autora.

Figura 181: Croquis de corte do edifício da Fase III, representação para apresentação do projeto, Brasil Arquitetura.

Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Figura 182 a 183: Esquemas em vista superior para utilização do Novo Vale do Anhangabaú em situações cotidianas e de eventos coletivos. Fonte: Secretaria de Desenvolvimento Urbano de São Paulo.

Figura 184: Ortofoto Centro Histórico de São Paulo, 2017. Praça das Artes com obra completa e Vale do Anhangabaú em fase final de execução. Fonte: GeoSampa, Prefeitura de São Paulo.

Figura 185: Diagrama de síntese para a relação tempo e espaço versus projeto: simultaneidade de todas as fases do projeto na conformação da forma projetada final. Fonte: Autora, 2022, base fornecida por Brasil Arquitetura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	29
objeto, recorte e objetivos	33
metodologia	36
as representações em arquitetura	39
TEMAS DO PROJETO	45
vazios urbanos e o vazio na arquitetura	47
a esfera pública nas artes, na arquitetura e na cidade	51
imaginários e poética na arquitetura	63
O PROJETO DA PRAÇA DAS ARTES	69
CONTEXTO HISTÓRICO VAZIOS RESIDUAIS	69
IMAGINÁRIOS DOS ARQUITETOS VAZIO NA FORMA DE PRAÇA	89
IMAGINÁRIOS URBANOS VAZIO ENQUANTO COSTURA URBANA	103
A ESPESSURA SÓCIO-POLÍTICA DA ARQUITETURA VAZIO COMO COISA PÚBLICA	117
A DIMENSÃO CULTURAL DA ARQUITETURA POÉTICAS DO VAZIO	145
IMAGINÁRIOS POSSÍVEIS VAZIOS OUTROS, VAZIOS FUTUROS	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	189
AGRADECIMENTOS	195

INTRODUÇÃO

Em síntese, esta pesquisa está estruturada em três eixos: o estudo de temas relacionados ao projeto desta pesquisa, o estudo de temas relacionados ao projeto da Praça das Artes e, mais importante, o estudo do próprio projeto da Praça das Artes.

Referem-se aos temas da pesquisa os assuntos que informaram o fazer acadêmico deste trabalho, ou seja, conteúdos revisados para estruturar teoricamente e prover metodologia de trabalho para a análise crítica do objeto de estudo. São eles: a crítica na arquitetura e no urbanismo, a teoria da pesquisa em projeto e a teoria das representações em arquitetura. Não cabe a este material discorrer profundamente sobre tais assuntos, dado o recorte de estudo, mas parece importante uma síntese sobre eles a fim de situar este trabalho no contexto da pesquisa acadêmica. Portanto, a abertura desta dissertação apresenta uma introdução prolongada, na qual estão incorporados estes assuntos.

Em seguida, um capítulo sucinto ocupa-se em discorrer sobre os temas que interessam à análise do projeto, como forma de amparar teoricamente a leitura do mesmo, além de conduzir as discussões específicas do objeto de estudo para o campo ampliado da arquitetura.

O capítulo central deste trabalho é o que estuda o projeto da Praça das Artes, com análise, documentação e organização gráfica do processo projetual. A leitura do projeto está estruturada em 6 partes que correspondem à combinação de uma definição temporal (etapas do processo projetual) com a ampliação das discussões nos assuntos específicos de cada etapa.

A considerações finais apresentam as conclusões elaboradas a partir deste trabalho e indicam desdobramentos para possíveis estudos futuros.



Fig. 01:
Diagrama de síntese para a estrutura da pesquisa.
Fonte: Autora, 2023.

tema

Este trabalho parte do entendimento do projeto enquanto pesquisa.

A pesquisa acadêmica estabeleceu forte tradição e sistematização metodológica na área das ciências, onde os processos do desenvolvimento do conhecimento apoiam-se no método científico, na racionalidade e na lógica. Na arquitetura, sobrepõem-se componentes científicos e artísticos e, em consequência, diferentes formas de pesquisa. Algumas destas, como às relacionadas às áreas de história e tecnologia, apoiadas na metodologia científica, são realizadas com alto valor acadêmico e têm contribuído para o aprimoramento da arquitetura e do seu ensino. Neste estudo, trataremos de uma forma específica de pesquisa em arquitetura relacionada à ação do projeto.

Ao se mencionar o termo projeto, não se trata daquele significado restrito de representação projetiva de algo a ser construído, mas do processo de desenho realizado como instrumento de descoberta e de avanço na produção cultural. O professor Arnaldo Martino (1985, apud AYOUB, p. 427)¹ menciona que “o termo projetar contém dois sentidos correlacionados: aquele ligado ao desígnio, ao intento; e aquele de ‘atirar adiante’, ou seja, lançar à frente novas ideias e soluções.” Já a pesquisa, ainda segundo Martino, define-se como o conjunto de atividades reunidas de forma específica e inédita, que tem por finalidade a descoberta de conhecimentos novos no domínio científico ou artístico.

O projeto elaborado como prática criativa estrutura-se a partir do questionamento, da compreensão, da escolha, da proposta e da formalização das ideias. Estes caminhos, embora possam estar sistematizados em metodologias, abordam muitas novas situações e informações inéditas, e que dificilmente serão repetidas. Cada projeto de arquitetura é único e revela fatos novos. A ação de projeto, bem como a obra realizada, portanto, geram novos conhecimentos, os quais se acumulam como experiência para outros projetos. Logo, além do objetivo da obra, o projeto tem por finalidade também a descoberta de novos conhecimentos e, enquanto processo em arquitetura, pode ser compreendido como uma forma importante e legítima de pesquisa.

Abrahão Velvu Sanovicz, arquiteto e Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, tinha, na ideia do projeto como pesquisa, sua principal tese². O trecho do texto de

¹ MARTINO, A. Pesquisa enquanto projeto. Texto inédito elaborado como base para discussão no Grupo de Disciplinas de Projeto de Edificações, 1985. (Texto elaborado, originalmente, como base para discussão no Grupo de Disciplinas de Projeto de Edificações, 1985).

² A obra e atuação de Abrahão Sanovicz foi estudada por Helena Ayoub, em sua pesquisa de doutorado, a fim de que a tese do Professor Abrahão pudesse ser comprovada pelos seus próprios projetos.

Sanovicz (1985, apud AYOUB, p. 98)³ sintetiza e esclarece em quais aspectos projeto e pesquisa tornam-se sinônimos.

O que é o ato de projetar? É uma atividade tão criadora como qualquer outra atividade humana. Não tem nada de especial nem de excesso e se insere junto com as demais no processo vital, tendo algumas características específicas. Cada vez que somos solicitados a resolver algum programa e temos de lançar os primeiros esboços no papel, o que fazemos? Procuramos montar algumas relações no cérebro. Para montá-las, contamos com certo estado de pré-consciência do projeto. Elaborado neste estado e por um mecanismo próprio do cérebro, que é comum a todas as pessoas, ele atinge o estado da consciência. Rapidamente, pegamos um papel e um lápis e lançamos um pequeno esboço. Conhecemos bem o gesto simples de uma cruz que define uma cidade e que hoje é uma capital. É muito difícil sermos observadores daquilo que estamos pensando e que ainda permanece no estado da pré-consciência. Porém na medida em que lançamos o esboço no papel, começamos a fazer perguntas para o mesmo, procurando respostas aos problemas propostos. Na medida em que essas respostas atendem aos nossos desejos, paulatinamente temos a certeza daquele nosso primeiro ato intuitivo: se as respostas vierem certas, estamos atingindo nosso objetivo; se as respostas não vierem, ou a pergunta está errada, ou o projeto precisa ser corrigido. A partir da certeza que aqueles traços interpretam o projeto que nós tínhamos - interpretam um determinado acontecimento social a ser configurado no espaço, ancorado ou não - podemos então ampliar as escalas do projeto e usarmos todas as técnicas que conhecemos. O ato de projetar (a passagem do estado da pré-consciência para o estado da consciência do projeto) é por demais conhecido. O projeto (resultado deste processo) é desconhecido, é a pesquisa. (SANOVICZ, 1990, apud AYOUB, p. 425,).

³ SANOVICZ, A. A pesquisa na área de projeto. In SEMINÁRIO NATUREZA E PRIORIDADES DE PESQUISA EM ARQUITETURA E URBANISMO, São Paulo. Anais ... São Paulo, FAUUSP, 1990, p 109 a 111 (Texto elaborado, originalmente, como base para discussão no Grupo de Disciplinas de Projeto de Edificações, 1985).

⁴ GOMES, José Cláudio. “A pesquisa no projeto de arquitetura e urbanismo: sete paradigmas”. In SEMINÁRIO NATUREZA E PRIORIDADES DE PESQUISA EM ARQUITETURA E URBANISMO, São Paulo. Anais... São Paulo, FAUUSP, 1990, p. 29 e 30.

Estabelecida a relação entre projeto e pesquisa, resta esclarecer a ideia da pesquisa no projeto de arquitetura e urbanismo e indicar a que este estudo se propõe. O que se pretende é observar o surgimento e o desenvolvimento do desenho, aquele que nasce do diálogo do arquiteto (isolado ou em equipe) com o programa de necessidades, com o lugar e com a cultura, para a criação de um novo espaço para a cidade e para as pessoas.

Logo, o objeto desta pesquisa é o projeto. “Isto é: o operar artístico. O fazer de arte. Nem é a reflexão ‘sobre’ o projeto, ou ‘a respeito’ do projeto, mas a própria fabricação

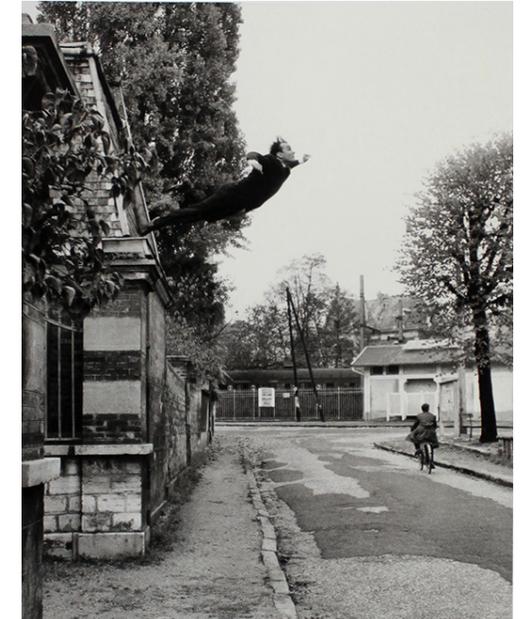


Fig. 02:
Leap into the void (Salto no vazio),
Yves Klein, 1960.
Fonte: Dobras Visuais, 2023.

de algo que, ao se constituir, reflete sobre o objeto construído: sobre o projeto.” GOMES (1990, p. 29 e 30 apud AYOUB, p. 430)⁴

A partir desta afirmação, é preciso salientar que o projeto não é a coisa feita, a obra realizada, isto é, o projeto é um simulacro da obra construída. Desta forma, a pesquisa em projeto é a investigação de suas determinações internas e dos elementos constitutivos do projeto, da forma como eles se articulam para configurarem o modelo construído na obra.

Gomes (1990) acrescenta que a natureza do objeto de pesquisa determina o seu método próprio de investigação, principalmente na pesquisa em projeto, uma vez que o método de arquitetura não é genérico e aplicável a todo e qualquer pesquisador. Trata-se de um processo individual e particular, na medida em que cuida do singular e do específico (de cada projeto).

Nesse sentido, já que método é o caminho que se percorre para atingir um propósito, o autor recomenda que o procedimento metodológico flua do problema específico como consequência da busca pelo objetivo a ser alcançado.

“A natureza da pesquisa em projeto de arquitetura não é interdisciplinar como comumente se afirma. É pesquisa especificamente disciplinar referente ao universo de um saber singular: do saber artístico. [...] A pesquisa em arte nunca é direta e linear. Resultado de múltiplas determinações, o seu método é incerto, empírico, exploratório, errático tateante. Procede por aproximações e envolvimentos. Vai da análise à síntese e volta à análise. Mas pode partir de uma ‘iluminação’ e daí organizar uma (ou várias) linhas de análise. E, nem por isso é menos rigoroso e exato que o método da ciência.” (GOMES, 1990, p. 29 e 30 apud AYOUB, p. 430)⁵

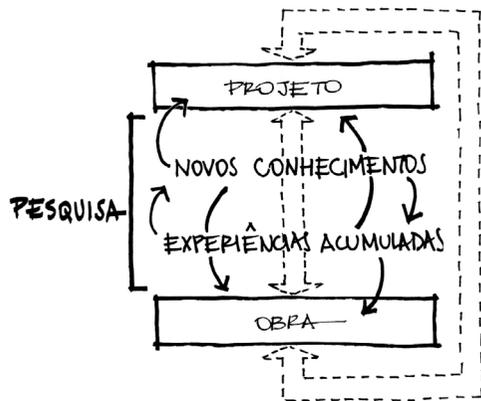


Fig. 03:
Diagrama de síntese para o conceito de pesquisa em projeto de arquitetura e urbanismo.
Fonte: Autora, 2023.

À luz deste panorama acadêmico, reafirma-se que relacionar a atividade de projeto ao conceito de pesquisa em arquitetura, enquanto reflexão contemporânea das necessidades sociais, técnicas e culturais de seu tempo, é a motivação primordial deste estudo. Em paralelo, a hipótese de que a relação entre prática e teoria aproxima a experiência do pesquisador às suas práticas profissionais, ampliando o repertório intelectual que suporta e amplifica a atividade do arquiteto, também fundamenta esta pesquisa.

⁵GOMES, José Cláudio. “A pesquisa no projeto de arquitetura e urbanismo: sete paradigmas”. in *Op. cit.*, p. 29 e 30.

objeto, recorte e objetivos

Para o estudo da arquitetura como manifestação do processo histórico de formação do espaço urbano, temas caros à linha de pesquisa em que se insere este estudo, *Arquitetura e Cidade*, interessam exercícios projetuais que exploram as interfaces entre o edifício e a cidade.

Nesse sentido, definiu-se como objeto de pesquisa um projeto brasileiro de arquitetura contemporânea de uso cultural, a Praça das Artes, localizada na região central de São Paulo, cujo projeto e execução se sobrepõe no período de 2006 a 2013.

Idealizado por Carlos Augusto Calil, ex-Secretário de Cultura, o conjunto Praça das Artes teve estudo de ocupação da Quadra 27⁶ elaborado pela Secretaria Municipal. O projeto arquitetônico é resultado de uma parceria entre o arquiteto Marcos Cartum, do Núcleo de Projetos de Equipamentos Culturais da Secretaria da Cultura - NUPEC, e o escritório paulistano Brasil Arquitetura, de Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz. Com uma abrangência que não se restringe aos lotes de intervenção, e sim à toda a área de entorno sobre o qual o complexo arquitetônico exerce e sofre influência, o projeto tem uma programação rica e complexa com foco em atividades musicais e de dança, além de usos públicos de convivência, que permeiam todo o complexo. Além das funções edificadas, o complexo apresenta a função praça como estratégia de interação espacial interna e com o entorno.

Para lembrar as menções de Gomes⁷, é importante acentuar que o objeto de pesquisa não se concentra na análise da obra concluída, e sim no projeto de arquitetura do equipamento cultural Praça das Artes. Nesta definição de objeto de pesquisa, entende-se o processo projetual da Praça das Artes como mecanismo de discussão, ou seja, o objeto de conhecimento, a respeito dos temas de interesse nele envolvidos – os objetos de estudo. Cabe, aqui, acrescentar as especificidades de cada um destes objetos, uma vez que o projeto de arquitetura a ser pesquisado está revelado.

Sobre o objeto da pesquisa, o projeto da Praça das Artes, considera-se relevante situá-lo no contexto dos espaços públicos e de uso cultural nas cidades brasileiras e, mais especificamente, nos aspectos da viabilização e desenvolvimento do projeto ao longo

⁶ A sigla SQL, Setor Quadra e Lote de um imóvel, identifica a localização de um imóvel de acordo com o seu número de inscrição na Prefeitura.

⁷ Referência às passagens mencionadas na p. 21 deste volume, com base em GOMES, José Cláudio. “A pesquisa no projeto de arquitetura e urbanismo: sete paradigmas”. in *Op. cit.*, p. 29 e 30.

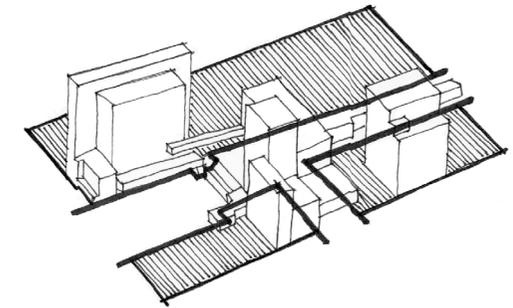


Fig. 04:
Diagrama síntese para a representação do Projeto da Praça das Artes a partir da centralidade do espaço vazio.
Fonte: Autora, 2023.

dos anos de trabalho das equipes envolvidas entre projeto e execução, uma vez que estas etapas se sobrepuseram no tempo.

Ao longo da história, o crescimento desordenado das cidades brasileiras e a aplicação de políticas de planejamento rodoviaristas incharam os sistemas de circulação em detrimento dos espaços urbanos livres para convívio, lazer e prática cultural. Em resultado, vivemos em cidades esparsas, desconexas e de baixa qualidade ambiental. A exemplo de outras cidades mundiais, a área central de São Paulo testemunha a perda de população e atividades desde a década de 60, acompanhada da alteração no perfil de usuários e desvalorização do patrimônio arquitetônico. A Quadra 27, em específico, onde está inserido o conjunto da Praça das Artes, é um recorte exemplar dessa realidade de esvaziamento da zona central de São Paulo.

Opondo-se a estas lógicas de urbanização, novas práticas de planejamento urbano visam o crescimento interno das cidades, através da ocupação de seus vazios, reutilização do patrimônio, requalificação de espaços e intensificação da mistura de usos. Nesse sentido, os equipamentos arquitetônicos de uso cultural são uma ferramenta pertinente a se somar ao leque de práticas de reabilitação urbana de áreas degradadas, pois resguardam um potencial de apropriação quando os projetos incorporam à sua gênese a dimensão pública da produção cultural e do lugar em que se inserem. Nesse contexto, a Praça das Artes, concebido inicialmente como ampliação das instalações do Theatro Municipal, assume importância enquanto referência na revitalização cultural do centro histórico de São Paulo.

Definido o recorte de pesquisa como o Vale do Anhangabaú e, mais especificamente, o entorno imediato à Praça das Artes, uma região rica em urbanidade, interessa conhecer a dinâmica urbana vigorosa e múltipla sobre a qual o projeto promove uma espécie de costura urbana. A partir de um programa indeterminado para o uso do térreo, a Praça estabelece novas conexões para a cidade, outras possibilidades de trajetos para os pedestres e oportunidades de usos qualificados aos usuários. Observar a inserção do projeto desde a lente do desenho urbano também é importante, pois revela as estratégias de articulação com a vizinhança do projeto, além de estabelecer uma relação funcional e simbólica com os demais térreos livres e galerias da região.

Acrescenta-se aos objetivos da pesquisa, analisar a arquitetura deste projeto enquanto resposta e, ao mesmo tempo, resistência ao processo de consolidação do espaço urbano, desde os seus aspectos históricos e naturais, políticos, econômicos e socioculturais. Reconhecendo a vocação pública do Vale do Anhangabaú, interessa aqui observar a ação de agentes públicos e privados, coletivos e particulares, como as interações destes impactam na definição do lugar e como essas ações participam dos processos de geração cultural – promovendo-a ou restringindo-a.

Observar a projeção pública do conjunto em relação à cidade a partir do espaço livre desperta interesse em investigar, também, desde um ponto de vista poético, os imaginários urbanos provocados pelo lugar, os diálogos estabelecidos com outros símbolos urbanos de São Paulo e quais as mensagens transmitidas pela arquitetura. Também aqui, no âmbito das aproximações subjetivas da pesquisa, está a possibilidade observar a potência do projeto enquanto propulsor de cultura urbana.

Portanto, ao se estudar a Praça das Artes, objetiva-se a discorrer sobre três questões fundamentais - estas que são os objetos de estudo anteriormente mencionados - relacionadas à centralidade do espaço livre. O primeiro refere-se à importância do vazio construído para a costura urbana no centro de São Paulo. A segunda refere-se à relação do espaço livre com a esfera pública. Por fim, há interesse em investigar a relação entre vazio e poéticas urbanas.

A partir deste panorama, as questões centrais a serem abordadas pela dissertação podem ser definidas:

*Como se deu o processo de projeto?
Quais estratégias projetuais caracterizam o projeto do começo ao fim?
Quais os caminhos e descaminhos encobertos pela solução final adotada?*

Como a arquitetura da Praça das Artes incorpora a dimensão pública à gênese projetual e quais as relações do conjunto arquitetônico com o seu contexto urbano?

Como este projeto atua ativamente na requalificação do centro histórico de São Paulo?

Com quais os imaginários urbanos paulistanos a Praça das Artes dialoga?

A partir da Praça das Artes, que outras arquiteturas já existentes em São Paulo, são resignificadas, criticadas, revigoradas?

Como o conjunto arquitetônico da Praça das Artes projeta-se à cidade enquanto cenário apropriado para produção cultural cotidiana?

metodologia

O caminho escolhido para a leitura crítica do projeto da Praça das Artes segue uma metodologia análoga ao processo de composição em arquitetura e urbanismo, entendido como a articulação entre duas etapas fundamentais: análise e síntese.

A análise do projeto sustentou-se na sistematização e interpretação de fontes secundárias e primárias.

A pesquisa em fontes secundárias respaldou a leitura da narrativa de projeto assumida pelos arquitetos autores, bem como a resposta e interpretação da crítica, nacional e internacional, sobre o projeto. Entretanto, apesar do extenso material de natureza secundária, os elementos gráficos originais do projeto, ou seja, as fontes primárias, são a principal matriz para esta investigação, pois evitam a aceitação simplória dos discursos e narrativas publicados.

A tese de Gomes (1990), sobre a especificidade da pesquisa em projeto pautada pela especificidade do projeto, se confirmou nos primeiros trabalhos de análise. Como veremos adiante, o processo de projeto da Praça das Artes não foi um caminho linear, e sim um processo dinâmico e complexo. Sobrepuseram-se na tarefa de dar forma à arquitetura um contexto urbano denso histórica, social e fisicamente; diversos agentes, públicos e privados; arquitetos reconhecidos para a demanda por notório saber, o que pressupõe repertório arquitetônico e cultural para o tema; um programa de necessidades fundamentado na educação por meio das artes, com grande potencial público e de

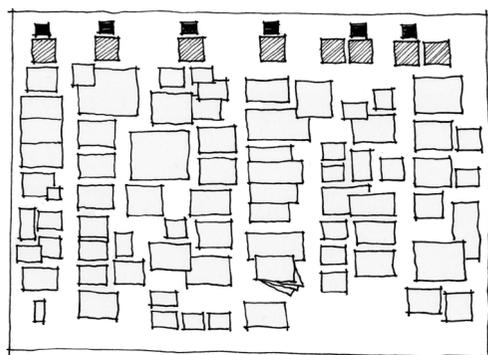


Fig. 05:
Diagrama para reprodução da aproximação metodológica desenvolvida segundo o conceito de mobilidade das imagens, proposto por Aby Warburg. Autora, 2023.

⁸ Referência à multiplicidade de acessos, para entrada e saída, ao térreo livre da Praça, o qual, por seu programa indeterminado, permite inúmeras passagens, estadias e apropriações.

interação com a cidade e, por fim, um fator externo ao projeto, mas logo incorporado ao desenho, que é a demanda pujante de nossas cidades por espaços públicos dignos à prática cidadã. Além disso, as características do projeto despertam muitos paralelos interessantes, desde os pontos de vista teóricos e cientificistas até os mais subjetivos e experimentais: palavra x desenho; o público x privado; espaço x tempo; programa definido x programa indeterminado; cheio x vazio; matéria x etéreo; pragmático x poético.

Resumidamente, e adiantando as afinidades entre a pesquisa no projeto e a própria arquitetura da Praça: são muitas as chaves de aproximação e entrada ao projeto, vários trajetos possíveis para a sua leitura e alguns pontos de inflexão para desdobramentos externos de temas apresentados pela proposta⁸.

Logo, a lógica encontrada dentro do projeto para a elaboração da síntese deste trabalho foi a do tempo cronológico; uma tentativa de acompanhar o fazer arquitetônico de acordo com a chegada das informações, demandas e condicionantes à prancheta dos arquitetos durante o projeto. Como resultado dessa escolha, a leitura crítica do projeto não pode ser identificada dentro de nenhuma teoria clássica da crítica de arquitetura, ainda que exista uma grande intenção de caracterizar o projeto de acordo com a “quaterna da arquitetura: forma, matéria, uso e lugar”⁹. Sendo assim, a análise crítica do projeto foi sintetizada em 6 etapas, que demarcam 6 períodos temporais sequenciais, os quais estão identificados por 3 aspectos: estágios típicos do processo projetual e das fases de execução (fixação temporal norteadora)¹⁰; tema “plano de fundo” para o debate da arquitetura no respectivo estágio de projeto (componente imaterial do projeto)¹¹; formas do vazio construído pela arquitetura (aspecto material e formal característico da etapa)¹². São elas:

precedentes de projeto CONTEXTO HISTÓRICO | VAZIOS RESIDUAIS

estudos preliminares IMAGINÁRIOS ARQUITETÔNICOS | VAZIO NA FORMA DE PRAÇA

anteprojeto IMAGINÁRIOS URBANOS | VAZIO ENQUANTO COSTURA URBANA

obra fase I A ESPESSURA SÓCIO-POLÍTICA DA ARQUITETURA | VAZIO COMO COISA PÚBLICA

obra fase II A DIMENSÃO CULTURAL DA ARQUITETURA | POÉTICAS DO VAZIO

obra fase III IMAGINÁRIOS POSSÍVEIS | VAZIOS OUTROS, VAZIOS FUTUROS

⁹ Referência de Fernando Perez Oyarzun à sustentação de Vitruvius de que os edifícios devem cumprir três condições: firmitas (solidez), utilitas (utilidade) e venustas (beleza), além de eger convenientemente o lugar onde se localizam os edifícios. Aparecem, assim, quatro termos que são fundamentais seja para o pensamento da arquitetura como para a configuração do projeto. Estes termos podem ser pensados, hoje, em relação à forma, à condição material, aos problemas derivados do uso e às relações com o lugar.

¹⁰ Indicação da fixação de tempo em uma linguagem típica da arquitetura com a intenção de acentuar a aproximação entre o fazer da pesquisa em projeto com o próprio fazer arquitetônico.

¹¹ Referência ao principal tema que informou o projeto naquele estágio, desde os quais desdobramentos teóricos são elaborados em paralelo à apreciação do projeto.

¹² Relação intencional entre aspecto material e a imagem do vazio, com a intenção de fortalecer a ideia de transformação do vazio residual em vazio potente, em suas diversas formas, através do projeto de arquitetura.

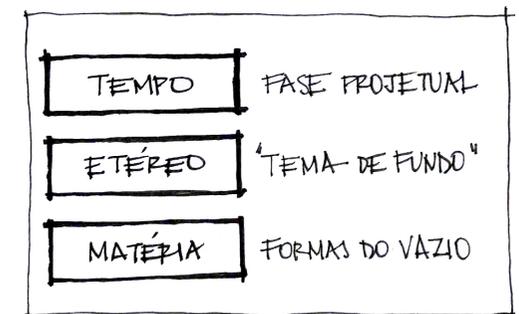


Fig. 06:
Critérios de classificação para a definição das etapas de análise do objeto de estudo.
Fonte: Autora, 2023.

A presença da figura do vazio em todas as referências do processo projetual revela a tese desta pesquisa em relação à centralidade do espaço livre do conjunto – a praça – como grande mediador das soluções projetuais e como representante das discussões caras à arquitetura contemporânea e às cidades brasileiras.

Pode parecer equivocado as etapas referentes à execução (obra fase 01, 02 e 03) aparecerem no recorte temporal, uma vez que ficou resolvido que a pesquisa em projeto refere-se ao ato projetual, e não à análise da obra concluída. Cabe, aqui, uma consideração importante, característica particular deste projeto, que é o fato do marco temporal, e até mesmo processual, da passagem da fase de projeto para a fase de execução da obra apresentar limites bastante dissolvidos.

O projeto começou a ser construído em partes, enquanto a atividade projetual ainda se desenvolvia para novos terrenos que foram sendo adquiridos durante o processo. Além disso, em situações de canteiro de obra complexas, como as que se propunham ao projeto da Praça das Artes, com um entorno construído extremamente consolidado e com itens de patrimônio arquitetônico envolvidos, acontecimentos inesperados apresentaram-se ao longo da execução e o desenho precisou se reorganizar. A pesquisa deste projeto, portanto, envolve informações relativas à execução, bem como registros fotográficos da obra parcial e completamente contruída, entendendo que o ato projetual não cessou até o final das execuções.

Por fim, mas não menos importante, à metodologia deste trabalho acrescenta-se a camada reflexiva das representações em arquitetura. Esta aproximação busca identificar a vertente crítica das representações, reconhecendo suas fragilidades e potencialidades, com a finalidade de ampliar o diálogo e as interpretações sobre o acervo original do projeto da Praça das Artes. Com a convicção de que a pesquisa enriquece-se enquanto objeto de estudo e experimentação acadêmicos a partir desta temática, uma última digressão é proposta antes da passagem para os temas da próprios do objeto de estudo.

as representações em arquitetura

Ao estudo das representações em arquitetura, segundo Rozestraten (2019), interessam a construção de conhecimento sobre a natureza, os potenciais, as limitações e as características das interações complementares entre o desenho, as notações alfanuméricas, as projeções planas, os modelos tridimensionais, a fotografia, o vídeo e as simulações eletrônicas.

No processo projetual, podemos distinguir dois grandes momentos que, de modo geral, se relacionam de maneira distinta em relação às representações: aquele da fatura da arquitetura, momento de criação e apresentação de ideias; e a fatura do construir, etapa de transposição das ideias em parâmetros, de representação da criação para fins de construção. No projeto da Praça das Artes, conforme já mencionado, as fases do processo projetual apresentam limites borrados e há momentos de sobreposições entre as etapas de fatura e de construção da arquitetura. Logo, a este trabalho interessam representações de arquitetura que envolvem todo o período de projeto e execução, ou seja, todos os registros de ideias e proposições arquitetônicas pré-ocupação do conjunto edificado¹³.

Como ponto de partida sobre o tema, parece oportuno reconhecer a natureza dual e ambígua das representações, que se apresenta na relação que estabelecemos com elas. Compreender esta ambiguidade torna-se complexo quando assimilamos que a distinção entre uma e outra natureza é tênue e que é preciso lidar também com a simultaneidade das representações: ativa x passiva, autônoma x relacional, precária x imprescindível, redução x ampliação, unidade x parte do conjunto, parcialidade x totalidade.

Conforme explica Fraga (2020, p. 47), há um consenso entre a comunidade da arquitetura de que *“as representações utilizadas na concepção projetual são meras reproduções em meio material de um conteúdo mental, ou seja, não são participantes do processo de concepção”*¹⁴. Segundo o autor, esse senso comum é uma pretensão equivocada que reconhece a prevalência intelectual da invenção. Artur Rozestraten (2021) contribui à elaboração de Fraga ao inferir que, quando se supõe que uma ideia resolve um projeto, conferimos às representações um papel passivo, ou seja, tradução precária e imperfeita de uma ideia, que supostamente é perfeita¹⁵.

¹³É preciso esclarecer que, entre as representações escolhidas para as discussões sobre o projeto, estão inúmeras fotografias da obra concluída, inclusive com demonstrações de ocupação. Estas imagens fogem do recorte temporal que se refere ao processo projetual. Entretanto, as fotografias da obra concluída são importantes testemunhos que auxiliam a elaboração das conclusões sobre as pistas indicadas nas representações de concepção e, portanto, interessam à pesquisa.

Além disso, observando a oportunidade deste trabalho apresentar-se como uma organização, sob filtros e propósitos específicos de análise, dos registros sobre o projeto, agregar registros fotográficos enriquece o caráter catalográfico deste trabalho acadêmico.

¹⁴Fraga, em sua Pesquisa de Doutorado, que se dedica a estudar a ambiguidade operativa das representações na concepção arquitetônica, refere-se à elaboração original de Corona Martínez, em seu livro *The Architectural Project*, de 2003, sobre o conceito de representações em arquitetura.

Para Artur, a afirmação da natureza ativa das representações se dá quando atribuímos a elas um papel formativo nos processos projetuais, reconhecendo que o projeto modelado, ao final de um processo, é uma forma que não estava pronta no início como ideia. A este pensamento aproxima-se a tese de Fraga, que defende o entendimento de que a representação “na concepção da arquitetura é indutora do acréscimo de novidades ao projeto” (FRAGA, 2020, p. 15).

Retornando aos dois grandes momentos do processo projetual, a natureza ativa das representações refere-se, definitivamente, ao primeiro momento, no qual a representação figura enquanto ideias em formação, gestos criativos, formulações do imaginário construído no plano de fundo da fantasia dos arquitetos e demais agentes de projeto. Entretanto, segundo a formulação apresentada, é possível também que a representação seja passiva ainda nas etapas criativas do projeto. Em ambos os casos, as representações neste estágio do processo projetual são potentes ferramentas de análise crítica sobre os caminhos e descaminhos do projeto.

O segundo momento está essencialmente relacionado à natureza passiva das representações, uma vez que o objetivo das mesmas é comunicar as formas, as dimensões e as características materiais e construtivas. Aqui, as representações não contribuem para a compreensão da elaboração intelectual do projeto, mas para o entendimento da proposta assumida, seja ela em estágio prévio ou final, e principalmente para a criação das imagens a respeito dos espaços reais, ou seja, são os mecanismos de representação da realidade dos espaços vividos nas cidades e da arquitetura.

Neste ponto, podemos discorrer sobre outro aspecto da natureza dupla e indissociável das representações, que é a natureza autônoma e relacional. O sentido autônomo distingue a representação daquilo que ela representa. Por exemplo, uma fotografia da Praça das Artes tem outra natureza, distinta da própria Praça das Artes. “*Por si só a fotografia é um objeto, independente do objeto arquitetônico representado em sua imagem*” (ROZESTRATEN, 2020, p. 88). O sentido relacional tende a vincular a representação àquilo que ela representa e, embora uma fotografia possa ser autônoma e ter uma história diferente daquilo que ela representa, como imagem, ela carregará consigo uma relação perpétua com o objeto fotografado.

¹⁵ Segundo Rozestraten, a natureza passiva das representações frequentemente é resultado de uma filosofia de base platônica. Anotações de aula durante a Disciplina “Representações: Imaginário e Tecnologia”, ministrada pelo Professor Dr. Artur Rozestraten, dentro do Programa de Pós Graduação da FAU USP durante o 2º semestre de 2020.

Ainda no esforço da representação da realidade (existente ou projetada) almejada pelas representações, é preciso discorrer sobre a natureza redutora e ampliadora das representações. Toda representação é uma redução da complexidade inapreensível da coisa representada. Sobre esta natureza, Rozestraten escreve:

“Um desenho planificado em corte entrega muitos detalhes técnicos, mas exclui uma série de detalhes construtivos que não são pertinentes ao corte. Mesmo a somatória de todos os desenhos possíveis estaria aquém da complexidade arquitetônica que pode ser apreendida in loco. Esse é o aspecto redutor das representações. Por outro lado, o mesmo desenho de corte revela relações espaciais e estruturas frequentemente imperceptíveis na vivência direta daquela arquitetura, uma realidade supostamente conhecida que nos escapa, como as representações sustentam nossa construção de conhecimento sobre o mundo. Aqui está o aspecto ampliador das representações, que acrescentam elementos à compreensão.”
(ROZESTRATEN, 2020, p. 87)

À problemática da representação da realidade (neste caso, a realidade arquitetônica do projeto) descrita por Rozestraten podemos associar as reflexões de Bruno Zevi (2017) sobre representação do espaço na arquitetura em seu livro “Saber ver a arquitetura”. Zevi relaciona a carência de interpretações claras e válidas da arquitetura com o desinteresse do público na disciplina e estuda possibilidades de “melhorarmos” da representação espacial, sobretudo na bidimensionalidade. O autor sugere que uma nova atitude crítica deve dedicar-se a esclarecer a essência da arquitetura, de modo a agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem e que reconhece o protagonismo da arquitetura no espaço vivido, pois a espacialidade tridimensional humanizada é a característica que distingue a arquitetura das outras atividades artísticas¹⁶.

Segundo o autor, a confusão crítica e criativa que se relaciona com a falta de educação espacial provém, em grande medida, dos métodos representativos, em sua maioria passivos (perspectivas, plantas, cortes e fachadas) e que decompõem o volume arquitetônico com a finalidade da construção. Estas representações existem pela necessidade de medir distâncias entre os vários elementos da obra, entretanto, assim como uma poesia é mais que o conjunto de palavras sabiamente organizadas e belos versos, “a arquitetura não provém do conjunto de larguras, comprimentos e alturas

¹⁶ Bruno Zevi, Saber ver a arquitetura. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, pg. 17.

dos elementos construtivos que encerram o espaço. A arquitetura advém do vazio, do espaço encerrado, do espaço interior que os homens andam e vivem”¹⁷.

O reconhecimento do espaço enquanto protagonista da arquitetura conduz a discussão proposta por Zevi para a representação deste espaço a partir do conhecimento das dimensões que o definem. Todavia, essa representação será sempre incompleta, uma vez que o espaço pode ser totalmente conhecido apenas se vivido, ou seja, pela experiência direta.

A contribuição de Zevi para o estudo proposto nesta dissertação está na chave de que, ainda que se deva aceitar as limitações da representação bidimensional¹⁸, deve-se reconhecer também a possibilidade de a construir criticamente, de modo que as representações tradicionais ganhem novas camadas interpretativas. Como já mencionado, tais representações, isoladamente, serão inglórias na tentativa de representar o espaço vivido e jamais substituirão a experiência sensível, entretanto, as interações e o confronto destas imagens, de maneira direta ou indireta, podem resultar em avanços significativos na compreensão da arquitetura na direção da tridimensionalidade¹⁹. Nesse sentido, o autor considera primordial a capacidade do pesquisador em desenvolver um trabalho interpretativo de simplificação, com apropriações que possibilitem leituras rápidas, que anteceda a síntese à análise, da mesma forma como se desenvolve o processo criativo do projeto.

A contribuição dos autores acima relacionados permite chegar a duas conclusões pertinentes a este trabalho.

A primeira está no fato de que toda representação é parcial, por mais completa e integral que seja, e sempre será um fragmento da realidade na medida em que é construída a partir de um ponto de vista (geográfico, social, político). As representações se conformam no nosso entendimento e, portanto, estão sujeitas às limitações definidas *a priori* por nossos sentidos e intelecto. A segunda contribuição está na observação da vertente crítica das representações, expressão de ideias em formação, enquanto ferramentas ativas na criação do projeto de arquitetura. Aproximando estas reflexões ao objeto de estudo, algumas provocações podem ser lançadas:

¹⁷ Bruno Zevi op. cit., p. 18.

¹⁸ Aqui, incorpora-se o recorte de Bruno Zevi sobre as representações bidimensionais, de maneira específica, mas é possível assimilar as contribuições do autor para a elaboração de olhar crítico sobre as demais categorias de representações em arquitetura.

¹⁹ Tridimensionalidade refere-se a ideia de compreensão do espaço em toda a sua totalidade física tridimensional, ainda que os meios de representação utilizados para tal representação sejam bidimensionais. Por exemplo, fotografias são imagens que, de modo geral, representam a realidade tridimensional de maneira mais satisfatória do que uma projeção plana. Em outra situação comparativa, uma fotografia isolada pode ser incapaz de representar um determinado espaço, enquanto que uma associação de fotografias (constelação de imagens) será capaz de construir imagens mais significativas.

Em que medida as representações pertencentes à narrativa dos autores demonstram todo o processo criativo projetual? Em que momentos a apresentação final oculta os trajetos precedentes?

Como as representações pertencentes à narrativa dos autores podem ser reinterpretadas com o objetivo de agregar outras camadas de interpretação crítica que estão presentes nos discursos orais?

Quais representações estão mais aptas a apresentar determinado aspecto do projeto?

Quais as combinações possíveis entre representações, tornando a discussão dinâmica e acessível?

Quais as dimensões tecnológicas do meu trabalho? Quais técnicas serão empregadas?

O objetivo de trazer o filtro das representações a este estudo é compor um conjunto de associações de representações, buscando cobrir as lacunas compostas pelas suas parcialidades, quando observadas em particular, e promover uma aproximação mais completa ao projeto da Praça das Artes. Aguçar a sensibilidade ao olhar para as representações pertencentes ao acervo do projeto permite investigar a evolução de ideias que não podem ser compreendidas pela leitura das representações finais do projeto, aquelas destinadas à apresentação do mesmo. Além disso, a construção de associações imagéticas, sobretudo a aproximação entre diferentes meios de representações, tem a intenção de ampliar a compreensão das virtudes do projeto. Por fim, em alguns momentos do estudo, além da análise das representações de projeto dos arquitetos, desenhos e diagramas²⁰ da autora serão lançados para apresentar sínteses ou ampliar o foco de estudo.

Contudo, é preciso aceitar a permanente parcialidade e incompletude do fenômeno representado e, desde já, este estudo abre-se à compreensão da continuação da construção do conhecimento pela interação do material aqui apresentado com a comunidade acadêmica.

²⁰Sobre o conceito de diagrama, segundo Montaner (2017, p. 10), “devemos estabelecer uma grande diferença existente entre os diagramas enquanto representações, que servem para a leitura analítica da realidade [...] e aqueles que servem para propor e projetar. [...] Os diagramas servem tanto para registrar ou mapear quanto para projetar e traçar trajetórias.” Para este estudo, assume-se a primeira categoria de diagrama definida por Montaner, aquela que se refere ao meio de representação que permite estabelecer relações entre conhecimentos e sintetizar conclusões (nesse caso, sobre o projeto analisado).

TEMAS DO PROJETO

vazios urbanos e o vazio na arquitetura

A noção de vazio pode ter diferentes sentidos, principalmente quando nos referimos à arquitetura e ao urbanismo.

A interpretação de vazio urbano pode ser pensada pela ausência de ocupação, isto é, aqueles espaços que não foram apropriados efetivamente com alguma atividade ou edificação. Assim, no contexto das cidades, essa lógica de vazio arrasta uma polaridade entre o construído e não construído. Há um outro sentido, mais relativo à arquitetura, que articula a questão do interior versus exterior, envolvendo uma ideia de preenchimento, no qual o vazio é aquele espaço delimitado por alguma envoltória em que há quase nada, ou nada, dentro. E há, também, outra imagem de vazio, agora em uma chave de relações mais abstratas, que interessa aqui: a referência a objetos imateriais que não apresentam espessura ou significado, ou seja, a ideia de que o vazio carece de profundidade e sentido.

Percorrer estes três eixos de elaboração do conceito serão importantes para a assimilação de determinados atributos do projeto da Praça das Artes.

Referir-se à temática do vazio nas cidades nos conduz, inevitavelmente, à análise dos contrastes entre cheios x vazios, ou dos espaços públicos x privados. Nesse sentido, o mapa proposto por Giambattista Nolli – o reconhecido Plano de Nolli de 1978 para Roma – representa os espaços públicos acessíveis da cidade como fundo branco para os quarteirões privados, demonstrando a continuidade do espaço público no interior dos edifícios e dos quarteirões.

Esta representação através dos mapas figura-fundo tornou-se uma ferramenta importante no contexto do planejamento urbano, pois estabeleceu relações entre a cidade e o objeto arquitetônico na conformação da paisagem urbana, de modo a destacar a qualidade do vazio dos espaços públicos. Segundo Vazquez Ramos, este aspecto do trabalho de Nolli foi inédito na história dos estudos urbanos:

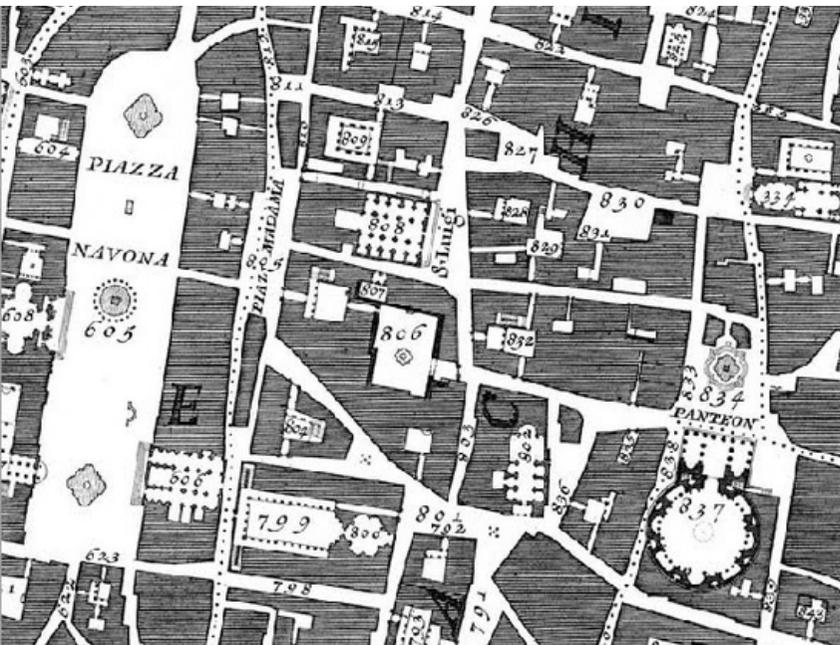
“O branco desse cartógrafo revolucionário tem um sentido diferente, uma intenção positiva e uma dimensão ativa, pois ele não é um fundo neutro sobre o qual se desenha. Em seu desenho, em contraposição à massa cinzenta, que mostra o construído como privado e

intransponível, o que era uma convenção da época, o branco se apresenta como o espaço pelo qual podemos caminhar. É o espaço do homem que se desloca pela cidade, não só o da rua, o que era uma forma de representação convencional, mas entrando e saindo de edifícios públicos como os templos, por exemplo. É o espaço, interior ou exterior, que permite ao homem vivenciar a cidade. [...] Com a primazia do branco, marca-se o lugar do homem que, percorrendo o espaço, descobre a cidade que lhe diz respeito como espaço de sociabilização, que só se pode dar no vazio urbano do espaço público.”
(VAZQUEZ RAMOS, 2014, p. 8-9)

Fig. 07:
Mapa de Roma de Giambattista Nolli, 1748.
Fonte: Research Gate, 2022.

Fig. 08:
Mapa figura-fundo da área do entorno
imediato à Quadra 27.
Fonte: Autora, 2022.

O espaço (vazio) público apresentado por Nolli, identificado como elemento de estruturação da cidade, se contrapõe às noções atribuídas ao termo contemporâneo de vazios urbanos, quase sempre associados à ideia de descontinuidade e abandono. Esta conotação negativa é inserida, em grande parte, pelo modernismo, que teve papel importante na história dos vazios urbanos ao incluir na arquitetura e no urbanismo espaços livres como soluções supostas soluções para a fluidez, salubridade e bem estar social. Entretanto, a desassociação entre escala humana e funcionalidade fizeram do espaço livre moderno verdadeiros problemas urbanos.



- 1 PRAÇA DA REPÚBLICA
- 2 PRAÇA DOM JOSÉ GASPAR
- 3 LARGO DO PAINÇANDU
- 4 TEATRO MUNICIPAL
- 5 QUADRA 27
- 6 PRAÇA RAMOS DE AZEVEDO
- 7 VALE DO ANHANGABAÚ

“E se as cidades projetadas por Le Corbusier, à exceção de Chandigarh, tivessem sido construídas, constituir-se-iam de imensos vazios urbanos nos quais, a exemplo das cidades ideais renascentistas, não se veria viva alma, mas, no caso, somente veículos circulando em alta velocidade, sem nenhum “empecilho” decorrente da presença humana. É o que teria ocorrido, por exemplo, se, às custas da total destruição do seu centro histórico, a cidade de Bogotá tivesse levado a termo o plano que ele fez para ela. Mas os projetos urbanos que Le Corbusier não conseguiu realizar, em parte foram feitos por seus discípulos.”
(BICCA, 2017)

Enquanto os modernos abriram vazios pelas cidades em formas de espaços públicos, o pós-moderno desejou completar esses espaços. Com as edificações soltas e distantes uma das outras, cria-se então uma inversão na relação figura-fundo. Segundo Bicca, as construções passam a figurar como autônomas, uma não tendo relações articuladas com as outras, “pois estão separadas entre si, via de regra, por enormes espaços residuais, indiferentes a qualquer escala e a qualquer uso verdadeiramente humanos”:

“É admissível, e por vezes recomendável, tratar uma edificação como um volume isolado, em destaque, adquirindo proeminência diante dos demais, dado o papel que desempenha na estrutura da arquitetura da cidade. Mas pensar essa arquitetura, no seu conjunto, como “o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz”, é, no mínimo, cometer um grave erro de princípio, que destrói o tecido urbano e elimina os lugares verdadeiramente públicos, isto é, lugares passíveis de apropriação pelas pessoas, de maneira integral, numa relação que não é apenas visual.” (BICCA, 2017)

Ao pensar o vazio pelo viés arquitetônico, podemos retomar Bruno Zevi que, em seus estudos, debate-se com a ideia da representação tridimensional dos espaços porque, segundo ele, “a arquitetura não provém do conjunto de larguras, comprimentos e alturas dos elementos construtivos que encerram o espaço. A arquitetura advém do vazio, do espaço encerrado, do espaço interior que os homens andam e vivem”¹. Os dilemas enfrentados por Zevi nas representações em arquitetura são, na verdade, problemas do projeto.

O reconhecimento do espaço vazio enquanto protagonista da arquitetura deveria conduzir o projeto por caminhos que incluem o homem, ou seja, a escala humana, e que reconhece o protagonismo da arquitetura no espaço vivido.

Entretanto, Zevi adverte que esta interpretação espacial da arquitetura pode gerar dois equívocos. O primeiro deles relaciona-se com a ideia de que a experiência arquitetônica só seria possível dentro de um edifício, descartando o valor da experiência urbanística. Uma vez que o espaço pode ser compreendido como a delimitação de vazios, por mais que os espaços externos da cidade não sejam definidos pelos mesmos seis planos dos espaços internos edificadas – quatro paredes, piso e teto (na cidade, na maioria das vezes, o plano do teto não existe) – a leitura espacial urbana gerada nos cenários de ruas, praças, becos e parques deve ser entendida como prolongamento da experiência espacial arquitetônica. O segundo equívoco reside em concluir que a interpretação espacial seria suficiente como instrumento crítico para julgamento de uma obra: “dizer que o espaço interior é a essência da arquitetura não significa efetivamente afirmar que o valor de uma obra arquitetônica se esgota no valor espacial”².

Por fim, um outro sentido de vazio é aquele que implica numa ideia de abandono e desistência, quando os conteúdos abandonaram seus invólucros e o vazio como o resultado daquilo que se esgotou. Na chave do vazio etéreo, o que se pretende enfatizar é a potência do vazio enquanto espaço indefinido – e, portanto, polivalente – e como um lugar de “vir a ser” capaz de relacionar-se diretamente com a imaginação.

¹Bruno Zevi, Saber ver a arquitetura. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, pg. 7.

²Bruno Zevi op. cit., p. 17.

a esfera pública nas artes, na arquitetura e na cidade

Em muitas áreas do conhecimento que se dedicam a compreender o mundo contemporâneo, coincide constatação da indefinição das interfaces entre as esferas pública e privada. Esta fusão, além de aproximar paradoxos (individual e coletivo na sociedade; artista e espectador na arte; interior e exterior na arquitetura;), transformam a relações do indivíduo com o mundo, o qual altera, consciente ou inconscientemente, sua percepção em diferentes escalas, desde o cotidiano doméstico até os espaços de uso público da cidade.

Ao traçar um percurso de observação sobre os limites borrados entre o público e privado nos campos da sociologia, artes e arquitetura, será possível aproximar-se dos espaços públicos de uso cultural da cidade de São Paulo e ponderar sobre como o estado nebuloso do mundo atual interfere na apreensão e interação dos espaços coletivos da cidade e na produção da arquitetura contemporânea.

A sociedade contemporânea, imersa nas nuvens de informação da internet, e regida pela política e economia de consumo do capitalismo tardio, é bombardeada por um exagero de imagens publicitárias diariamente. Nessa rede de comunicação ininterrupta e informações instantâneas, o excesso de nitidez gera uma atmosfera de hipervisibilidade que, na verdade é opaca: um encadeamento de estratégias para consumo que se estruturam em personagens fictícios e pós-verdades. Colonizada pela lógica da mercadoria, a sociedade contemporânea é informada, conectada e controlada como nunca antes. Inserida no contexto do “capitalismo tardio”, a fase atual do capitalismo, o período é caracterizado pela hegemonia da mercantilização e do consumo das massas, que se estrutura paralelamente à emergência da globalização. Associados ao advento tecnológico, diversos mecanismos de controle interferem diariamente nas ações humanas e nas formas de sociabilidade, alterando nossa relação com o tempo, acelerando processos e incentivando a acumulação. Com a intenção de gerar um fluxo ininterrupto de consumo, o sistema 24/7, como identifica o crítico Jonathan Crary (2014), ambiciona, em última instância, transgredir até mesmo um dos ciclos mais elementais e inerentes à condição cíclica da natureza humana: o sono. Para o capitalismo contemporâneo, “o

sono é um hiato incontornável de tempo”, o qual não pode ser colonizado ou submetido a qualquer mecanismo de lucratividade.

Para Crary, entretanto, o sistema 24/7, não é apenas um processo em curso, mas um mecanismo vigente há um bom tempo. Já somos uma sociedade que busca prestígio no movimento e na inovação, já somos indivíduos buscando interação constante. O que o regime 24/7 tem feito é minar paulatinamente aquela condição, ampliando o campo de possibilidades de simultaneidade no funcionamento da consciência e dificultando, cada vez mais, os estados privados do sujeito, como o do sono (e o dos sonhos, ainda mais particular e subjetivo).

Neste ponto, Crary recorre à Hannah Arendt para explorar a problemática de como a vida pública dos indivíduos, ou seja, sua esfera política, é pautada pela condição da vida privada. À experiência das imagens de luz e visibilidade das análises de Arendt, Crary sistematiza que a relevância política só pode existir pelo “movimento pendular entre a luz da exposição ofuscante da atividade pública e a esfera protegida da vida doméstica”, que Arendt chama de “esfera de trevas da existência resguardada”. Ainda referindo-se à Arendt, Crary destaca que:

“Sem o espaço ou o tempo da privacidade, longe da luz implacável e crua da constante presença de outros no mundo público, não se pode alimentar a singularidade do eu, um eu capaz de fazer uma contribuição substancial para os debates do bem comum.” (CRARY, 2014, p. 21)

O modelo de relações mutuamente amparadas entre público e privado mostra-se, segundo Crary, ameaçado mais do que nunca pelo que ele chama de “economia da atenção”, a qual visa, sobretudo, nos manter acordados e atrair nossa concentração enquanto potenciais consumidores. Logo, o que se percebe aqui é que, apesar do capitalismo estar estruturado sob a ideia do consumo de massas e usar estratégias de alcance global, o sistema 24/7 age na esfera privada, no mais íntimo e subjetivo refúgio do sujeito, tornando impossível qualquer reconhecimento compartilhado de interesses ou objetivos. O avanço da esfera pública (através da hipervisibilidade e da comunicação constante), à serviço do consumo e da produção 24/7, degrada a instância privada, pessoal e subjetiva, ao ponto de colapsar a vida em comunidade⁴.

⁴ CRARY, J. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Na arte contemporânea brasileira, sobretudo nas manifestações que despontam pelos anos 60, a subjetividade passa a ser usada como antídoto à instrumentalização das relações sociais. Os limites do sistema binário entre representação e contemplação começaram a ser transpostos antes, nas ações que anunciavam o movimento moderno articuladas por artistas vanguardistas construtivistas como Malevitch e Mondrian⁵. Na produção brasileira, a transformação do espectador em participante se dá pela trajetória artística na direção do corpo, da vida e dos contextos sociais e políticos.

Neste cenário que extrapola o campo estrito da arte, desponta radicalmente a “antiarte ambiental” de Hélio Oiticica. Nos seus Metaesquemas, com guache sobre cartão, Oiticica começa sua carreira explorando formas geométricas e cores primárias movimentando-se pelos planos. Gradualmente, as composições assumiram relações com os movimentos da dança, intuindo uma extrapolação da superfície do papel. Em Núcleos e Relevos Espaciais, estas formas geométricas saíram do cartão. Penetráveis, que guardam relações formais com a série Núcleos, são os primeiros trabalhos de Oiticica em que o público pode participar da obra. Através da ideia de labirinto cromático (o labirinto, para Oiticica, metaforiza a intimidade), o espectador poderia entrar e manipular os planos de cor. Quando agrupados, os módulos Penetráveis compunham instalações, ou “manifestações ambientais”, cuja mais conhecida foi Tropicália, em 1967. Com os Bólides, objetos de escala intimista, espécies de “maquetes das intenções do artista”⁶, que convidam à manipulação das peças, Oiticica introduz temas de cunho social⁷ e insere as relações de interior versus exterior e do cotidiano das pessoas para o contexto da arte⁸.

Em 1964, Oiticica passou a frequentar a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, no Rio de Janeiro, da qual se tornou passista. Essa experiência é um divisor de águas em sua vida. Desde então, Oiticica estreitou a aproximação de sua obra ao espectador e ao cotidiano, o qual passou a integrar a sua produção. A primeira série de trabalhos desta fase é a Parangolés. Com referências a questões políticas e sociais, os Parangolés são peças, de vestir ou de portar, para serem usadas em momentos de dança, com total envolvimento entre obra e espectador, o qual Oiticica passa a chamar de “participador”:

⁵ Guilherme Wisnik, *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. 2012. Tese. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 79.

⁶ Guilherme Wisnik, *op. cit.*, p. 79.

⁷ Referência ao Bólide B 33 Bólide caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo", 1965-1966.

⁸ No Bólide “B9 Bólide Caixa 07, madeira com acrílica amarela e espelhos, as pessoas viam-se refletidas na peça, bem como o contexto em que a obra estava inserida. Oiticica levou este Bólide para o Morro da Mangueira.

“Toda a minha evolução, que chega aqui à formulação do Parangolé, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora “participador”. Há como que a “instituição” e um “reconhecimento” de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrada. A obra é feita para esse espaço, e nenhum sentido de totalidade pode-se dela exigir como apenas uma obra situada num espaço-tempo ideal demandando ou não a participação do espectador.”⁹

Em 1969, Oiticica realiza, na Whitechapel Gallery, em Londres, o que chama de “Whitechapel Experience”, apresentando o projeto Éden, onde reúne Tendas, Bólides e Parangolés em uma espécie de utopia de vida em comunidade. As instalações deviam ser vivenciadas e até habitadas pelos visitantes, em uma atitude de subjetivação do espaço público – a galeria de arte¹⁰.

A trajetória de Oiticica estrutura-se, portanto, através de um caminho de interiorização do espaço público, o qual evidencia-se em Éden, e de sua aproximação ao ambiente da favela. Esta construção leva o artista a declarar que “museu é o mundo, é a experiência cotidiana”¹¹. Entretanto, é preciso observar que, apenas por ocupar um espaço público ou urbano (a exemplo de seu Bólido Lata-fogo, solto em um terreno urbano baldio), a arte não pode ser considerada pública se culturalmente ela não se efetivar.

Este ponto traz à discussão da arte pública brasileira um tema central, que é o entrave desta em dialogar com a cidade que, enquanto deveria ser o lugar próprio da esfera pública, é compreendida apenas como espaço externo.

Fig. 09 a 16 (da esquerda para a direita, de cima para baixo):

- 09: Metaesquemas, 1957.
- 10: Metaesquemas, 1958.
- 11: Relevos Espaciais, 1959.
- 12: Núcleos, 1960.
- 13: Penetráveis, 1961-1980.
- 14: Bólido “B9 Bólido Caixa 07”, 1964, e Bólido Caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavalo”, 1965.
- 15: Parangolé “Incorporo a revolta”, 1967, e Parangolé “Estação Primeira de Mangueira”, ano desconhecido.
- 16: Éden, Whitechapel Gallery, 1969.

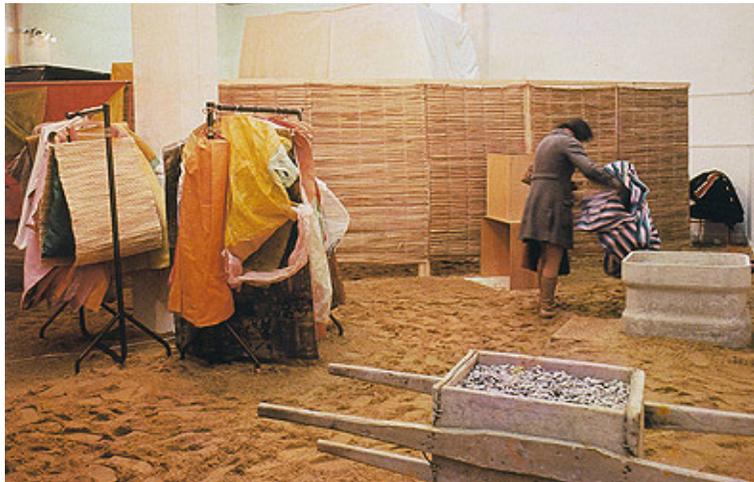
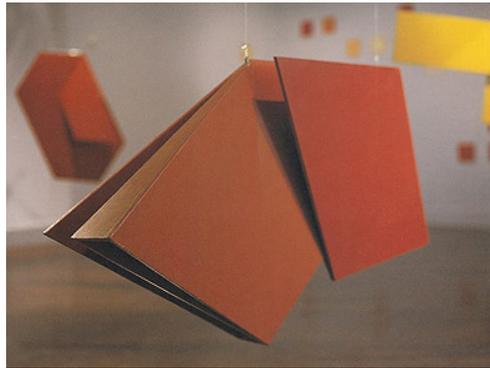
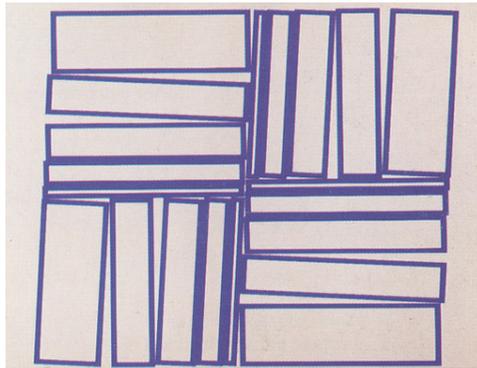
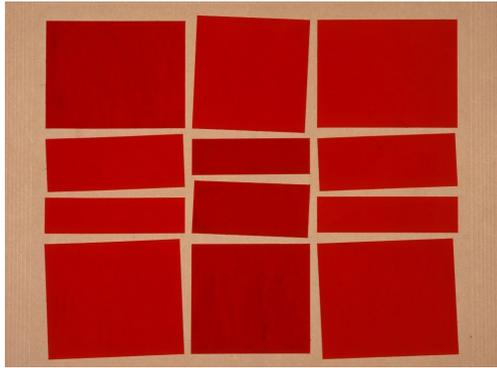
Autor: Helio Oiticica.

Fonte: Hélio Oiticica: a dança na minha experiência. Catálogo da exposição realizada no MASP 20/03 a 06/07/2020.

⁹“Anotações sobre o Parangolé”, in *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 71 apud Museu Coleção Berardo. Catálogo Exposição Hélio Oiticica - museu é o mundo. Lisboa, 2013, p. 02.

¹⁰ Guilherme Wisnik, *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. 2012. Tese. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 80.

¹¹ Frase contida em seu texto-manifesto, “Programa ambiental”, in *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.



Se, nas artes, o embaçamento entre público e privado se dá através da interiorização, na arquitetura, como explica Wisnik, o movimento deste mesmo vetor acontece concomitantemente, porém em direção oposta¹². Na década de 70, a arquitetura paulista passa por um processo de exteriorização, buscando equiparar casas à cidade, e, com uma linguagem material áspera e austera (ao contrário do Éden artesanal, leve e acolhedor de Oiticica), aproxima-se da cidade pelos caminhos da coletividade e da indústria.

Diferente da produção carioca, que estabeleceu permeabilidades entre interior e exterior através da leveza formal integrada à natureza tropical, a arquitetura paulista tratou de incorporar a opacidade e a aspereza de uma cidade que cresceu rápida e caoticamente¹³. Capitaneados por Vilanova Artigas, os arquitetos da “Escola Paulista” combinaram o brutalismo moderno à crítica político-social e expuseram a “agonia de conflitos sociais através da forma”, como descreve Wisnik. Para além da materialidade, Artigas impunha seus ideais às espacialidades: suas casas ditavam a rotina e a moral de seus habitantes. A residência Martirani (1969) é exemplar neste sentido: caixa de concreto armado voltada para seus próprios interiores, integrando-os visualmente, e com porte de obra de escala urbana, como se a casa fosse a própria cidade. Através de outra estratégia formal, na sua própria residência, ainda em 1949, Artigas já havia transgredido os costumes do morar ao eliminar a hierarquia da tradicional oposição entre área social e área de serviço (herança de nossa tradição colonialista). Paulo Mendes da Rocha também explora a interface público-privada e, na residência que projeta para si, as paredes dos compartimentos internos não atingem a laje da cobertura e os ambientes internos acabam conformando um espaço único, com algum tipo de interação contínua.

Artigas e Mendes da Rocha demonstram, através destes exemplos, uma tentativa de urbanizar a vida doméstica, incentivando uma convivência comunitária em detrimento da privacidade familiar tradicional. Aproximando as intenções de domesticação da vida pública de Oiticica às dos arquitetos paulistas da virada da década de 60, Wisnik conecta os opostos ao considerar que, apesar dos sensíveis contrastes, ambos campos “problematizam a fronteira entre esfera pública e privada, de modo a transgredi-la, inventando assim formas novas e exigentes do viver coletivo”. Entretanto, por mais que estes campos incorporem a dimensão urbana, ambos demonstram uma atitude de defesa em relação à cidade, como se já não pudessem mais transformá-la.

Fig. 17 a 22 (da esquerda para a direita, de cima para baixo):

17 e 18: Casa Ariosto Martinari, exterior e interior, Vilanova Artigas (1969), autor desconhecido.

Fonte: <http://www.vilanovartigas.com/cronologia/por-tipo/obras-e-projetos>.

19: Casa Vilanova Artigas, Vilanova Artigas, 1949, autor desconhecido.

Fonte: <http://www.vilanovartigas.com/cronologia/por-tipo/obras-e-projetos>.

20: FAU USP, Vilanova Artigas, 1961.
Autor e fonte: Nelson Kon.

21 e 22: Casa Butantã, exterior e interior, Paulo Mendes da Rocha, 1964.
Autor e fonte: Nelson Kon.

¹² Guilherme Wisnik, *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. 2012. Tese. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 72.

¹³ Guilherme Wisnik, op. cit., p. 72.



Segundo Otília Arantes, um dos maiores insucessos do movimento moderno às cidades foi a perda das praças. Estes lugares que, desde a antiguidade, guardam o real sentido de público, onde sempre ocorreram os acontecimentos mais importantes da vida em comum, eram o “lugar urbano por excelência”. Nas cidades reurbanizadas ao longo do século XIX, as praças foram substituídas por espaços meramente exteriores, vazios residuais e impróprios ao uso coletivo. Esta “agorafobia moderna”, como menciona Arantes, correspondia a uma mudança nos rumos de vida da cidade, que regressava dos espaços públicos para os interiores fechados. A contrapartida moderna a este isolamento social é a virada estilística que se completa na arquitetura de vidro, que almeja instituir honestidade e verdade às relações sociais. Contudo, segundo Benjamin, este esforço era nulo: o vidro é um material antiaurático por excelência¹⁴. Sobre isto, Arantes conclui que interior e exterior voltaram a se entrelaçar, porém ambos estavam exauridos. E acrescenta:

“Nos termos do nosso problema: quanto mais se procura refúgio no intérieur protegido e espontâneo da esfera privada, mais palpável a sensação contrária de que tal núcleo irredutível está inteiramente voltado para o exterior. Novamente, a melhor demonstração do esvaziamento recíproco do público e do privado está na arquitetura de vidro que consagra a morte dos dois na abolição ostensiva entre ambos. [...] Assim, a forma das grandes metrópoles – onde as praças se transformam em simples pontos de passagem e as ruas, lugares suportes do fluxo de circulação para os conjuntos verticais, constitui, como foi dito acima, a ilustração mais eloquente das novas relações entre público e privado.”
(ARANTES, 1993, p. 113)

O declínio do homem público em detrimento do alargamento da esfera privada toma novo impulso no contexto pós-guerras, com a ascensão do capitalismo neoliberal e intensificação da urbanização. No Brasil, os fluxos migratórios em direção às cidades sempre geraram demandas maiores às capacidades de planejamento urbano do Estado para infraestrutura e habitação. Assim, o crescimento desordenado das cidades brasileiras, associado a políticas de planejamento que atendiam interesses político-econômicos, principalmente no que se refere às estratégias para transporte baseada no rodoviarismo, incharam os sistemas de circulação em detrimento dos espaços urbanos livres para convívio, lazer e prática cultural. Em resultado, vemos cidades esparsas, desconexas, de baixa qualidade ambiental e de pouca interação social.

¹⁴ Walter Benjamin, A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Org. e prefácio Márcio Seligmann-Silva; trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019, p. 59.

A evolução social e econômica em direção à individuação culmina, no ambiente urbano, na política do “medo cotidiano”, para a qual os anos 60 e 70 foram cruciais. Sob o espectro da segurança privada, intensifica-se a vigilância pessoal, dá-se acesso seletivo a áreas coletivas e militariza-se o espaço público, fazendo destes lugares mais seguros (em teoria), mas menos livres e cívicos: medo e controle reduzem as chances de estranhos se encontrarem e sucumbem as possibilidades de práticas cidadãs.

Em *Modernidade Líquida*, Zygmunt Bauman recorre a Richard Sennett para descrever civilidade, conceito indispensável para a vida urbana e para a caracterização de espaços públicos. A civilidade, segundo Sennett, é uma atividade sofisticada que “protege as pessoas umas das outras, permitindo, contudo, que possam estar juntas”. Trata-se de assumir uma persona pública distanciada das circunstâncias de poder, mal-estar ou sentimentos particulares, capazes de se expressarem sem sentimentos íntimos, sonhos ou angústias. Portanto, a civilidade não pode ser privada, ao contrário, é característica da situação social e carece de um entorno urbano civil para que seja praticada.

Acerca destes lugares urbanos para a prática de civilidade, Bauman agrupa-os em dois grandes grupos de espaços públicos e ambos se afastam dos modelos ideias de lugar civil. O primeiro deles são os espaços ostensivamente públicos. A exemplo de La Défense, em Paris, a qual Otilia Arantes não permitiria a denominação de praça - dado seu superdimensionamento e “seu espaço desértico, por mais povoados que se apresentem”, espaços urbanos enormes, rodeados por edifícios imponentes e inacessíveis, sem bancos para descansar, sem árvores, enfim, sem hospitalidade e que desencorajem a permanência não são espaços civis, definitivamente. E se não podem ser chamados de praças, tampouco lugares civis, resta a estes espaços públicos o enquadramento na cidade genérica de Koolhaas: “cidade sem história, suficientemente grande para toda a gente, fácil, não precisa manutenção”¹⁹. A segunda categoria de espaço público, mas não civil, são os espaços de consumo, ou “espaços para tornar o habitante da cidade em consumidor”²⁰. A tarefa do consumo é exclusivamente individual, logo, esses lugares encorajam a ação e não a interação. Ainda que repletos de pessoas, os lugares de consumo não são nem um pouco coletivos, pois os encontros desviam do propósito. Aqui, novamente, a definição de Koolhaas é precisa ao denominar os *shoppings centers* e afins de *junkspaces*, ou espaços-lixo: “o espaço-lixo é pós existencial; faz-nos não ter

¹⁵ Sharon Zukin apud Zygmunt Bauman, *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, pg 121.

¹⁶ A definição de Richard Sennett para cidade, mencionada por Bauman, é “um assentamento humano onde estranhos tem a chance de se encontrar”.

¹⁷ Zygmunt Bauman, op. cit.,p. 122.

¹⁸ Otilia B. F. Arantes, op. cit.,p. 102.

¹⁹ Rem Koolhaas. “A cidade genérica”, in *Três textos sobre a cidade*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014, p. 35.

²⁰ Zygmunt Bauman, op. cit.,p. 124.

certeza do lugar onde estamos, oculta para onde vamos e anula onde estávamos.”²¹

Retornando ao cenário brasileiro da década de 70, vemos o acirramento das posturas de intelectuais e artistas diante da política da ditadura militar, pois as transformações em curso, ligadas a um compromisso ideológico, concorriam com a lógica capitalista internacional. Neste contexto, o movimento vanguardista Tropicália (do qual nos aproximamos, antes, através das instalações e dos parangolés de Oiticica) mergulhou na contradição entre tradição cultural e o novo, moderno, para sacolejar a cena cultural e política. Simpática aos princípios desta vanguarda, Lina Bo Bardi, nesta época vivendo na Bahia, direciona seu discurso para a revisão crítica do movimento moderno pautada sobre os aspectos sociais e da cultura popular brasileira, agregando aspectos políticos fundamentais à discussão.

Nesta época, já em fase de reabertura política, Lina retorna a São Paulo e engaja-se em dois projetos de arquitetura de uso público nos quais dá vazão à sua produção intelectual acumulada nos anos anteriores. Através de um viés arquitetônico e político totalmente humanista, Lina traz a possibilidade de uma experiência genuína da esfera pública aos espaços públicos urbanos.

Seu primeiro trabalho se dá com a finalização do MASP da Av. Paulista, em 1968. Com um desenho austero e audacioso, Lina explora uma “poética que revisa o valor monumental: não simbólico, mas público.” A arquiteta sempre esteve preocupada com a dimensão do coletivo e por isso o vão do MASP é tão potente: estabelece relações com a esfera pública através de diversas camadas. Enquanto conexão visual da Av. Paulista em direção à Nove de Julho, constitui-se enquanto lugar de contemplação – estimulando tanto a subjetividade do indivíduo quanto o reconhecimento do cidadão com o lugar. O vão é um alargamento generoso do caminho da rua e presta-se tanto ao encontro de estranhos, indispensável aos espaços civis, como às concentrações político-sociais de grandes grupos de manifestantes. Mais que aderir à dinâmica da cidade, portanto, o projeto do museu reflete sua vocação pública, promovendo constante apropriação popular.

Em 1977, com o projeto para o SESC Pompeia, Lina amplia seu repertório de recursos que identificam sua produção como uma arquitetura genuinamente pública. Em seu primeiro

Figura 23 (acima, esquerda): MASP, Lina Bo Bardi, 2015, Romullo Fontenelle.
Fonte: Archdaily.

Figura 24 (acima, direita): Diagrama, espaço vazio do MASP.
Fonte: Autora, 2022.

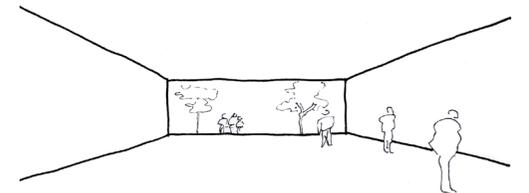
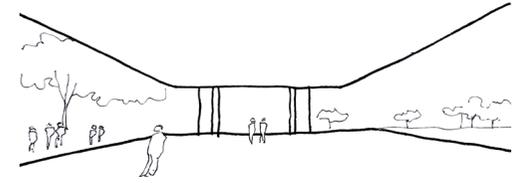
Figura 25 (abaixo, esquerda): Praça das Artes, Brasil Arquitetura, 2013, Nelson Kon.
Fonte: Brasil Arquitetura.

Figura 26 (abaixo, direita): Diagrama, espaço vazio na Praça das Artes.
Fonte: Autora, 2022.

²¹ Rem Koolhaas. “Espaço-lixo”, in Três textos sobre a cidade. São Paulo: Gustavo Gili, 2014, p. 90.

²² Marina Mange Grinover. Uma idéia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi. 2010. Dissertação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 191.

²³ Marina Mange Grinover, op. cit., p. 201.



gesto projetual, que é a manutenção dos armazéns da antiga Fábrica de Tambores, o SESC remonta diretamente à história do bairro e reativa a condição simbólica da memória, fundamental à identificação com lugar. Mas a operação medular do projeto talvez esteja na construção do programa, com definição precisa e funcional para alguns espaços (o bloco esportivo, por exemplo), em oposição a outros, indeterminados, junto ao chão, que “exigem do usuário uma atitude, uma ação, e permitem ao público um uso franco de sua autonomia cidadã”²⁴. Esses espaços públicos de uso livre, “sem programa”, além de estarem entre as maiores contribuições de Lina à cidade de São Paulo e à cultura arquitetônica, demonstram sua habilidade de impor ao racionalismo técnico e funcional moderno a dimensão humanista e comunitária, produzindo valores estéticos reconhecíveis pelo universo público.

“Comer, sentar, falar, andar, ficar sentado tomando um pouquinho de sol... A arquitetura não é somente uma utopia, mas um meio para alcançar certos resultados coletivos. A cultura como convívio, livre escolha, liberdade de encontros e reuniões. Retiramos as paredes intermediárias para liberar grandes espaços poéticos para a comunidade. Colocamos apenas algumas coisinhas: um pouco de água, uma lareira...”²⁵

Após um intervalo expressivo sem projetos de espaços públicos significativos em São Paulo (depois do SESC Pompéia, CSSP e Memorial da América Latina, foram quase 30 anos sem obras de porte relevantes à cidade), o projeto da Praça das Artes, desponta como a possibilidade de uma grande conquista à cidade.

Conforme será discorrido adiante, o projeto trabalha na convergência dos extremos do público e do privado de modo a afirmar a coisa pública, res pública, como resistência ao avanço do domínio privado e preservação do patrimônio coletivo – político, social, cultural.

²⁴ Marina Mange Grinover, op. cit., p. 198.

²⁵ Escritos de Lina Bo Bardi sobre o Sesc Pompeia, contidos no trabalho de Marina Grinover.

imaginários e poética na arquitetura

A poiesis, no contexto do mundo grego, é entendida como “*toda ação que promove a passagem do não ser ao ser*” (PLATÃO, 2011, pg 97 apud ROZESTRATEN, 2019, p. 21).

Segundo Rozestraten (2019), é a poieses que conduz a composição de materiais, técnicas, representações, estratégias e processos de produção que conformam na Natureza uma ordem distinta, antrópica. Essa conformação se faz através de poéticas e técnicas, integradas em representações e interações objetivas e subjetivas com a Natureza primeira, bem como na Natureza transformada – os ambientes urbanos e seus territórios artificiais. Ainda que algumas incompreensões sejam empregadas de ação poética, restringindo-a a momentos de inspiração e imaginação de poetas, “a poética constitui a própria ‘forma de ser’ da existência humana.”²⁶

Seguindo essa linha de pensamento, pode-se entender que a vida humana, sem a faculdade simbólica que sustenta a poética, se resumiria a impressões reduzidas e repetitivas da realidade, com o objetivo mínimo de manutenção da existência. Logo, a subjetividade da ação poética se confirma, ou se faz sensível, no âmbito coletivo (público) das sociedades humanas: “*é aí que a singularidade de quem projeta e quem constrói interage com outras poéticas deste mesmo tempo e lugar [...] assumindo plenamente a sua dimensão simbólica, social e histórica.*”²⁷

O entendimento de poética completa-se na relação com os conceitos de técnica e imaginação. A poética, sendo o motor de toda ação imaginante e de toda ação construtiva, é o objeto da reflexão crítica sobre a técnica, sendo esta o saber transformador do mundo.

Desta forma, a produção de arquitetura e espaços urbanos, como técnica humana, é composta pela interação de ações práticas e simbólicas, que não se colocam em uma dimensão exclusivamente objetiva ou positiva. “*Sua natureza ativa é tão pragmática quanto onírica, tão empírica quanto delirante, tão produtiva quanto especulativa, sendo sempre eminentemente simbólica ou criadora de significados.*”²⁸ Artur ainda menciona que negar a dimensão poética das técnicas – atitude impulsionada pelo racionalismo que a classifica como enganadora, emocional e subjetiva, elabora, por sua vez, uma

²⁶ Artur Rozestraten, Representações: imaginário e tecnologia. São Paulo: Annablume, 2019, p. 21.

²⁷ Rozestraten, op. cit., p. 22.

²⁸ Rozestraten, op. cit., p. 24.

poética da cientificidade, que pretensamente supera os enigmas do mundo e produz imaginários mecânicos e digitais. A importância de problematizar esta cultura visual passiva e antipoética, segundo o autor, está em superar

“as imagens limitadoras, que privilegiam o signo sobre o símbolo, e desestimulam a interação ativa propiciadora de aberturas poéticas, essencialmente evasiva, metafórica, deformadora.”
(ROZESTRATEN, 2019, p. 25)

Para este estudo, então, para fins de esclarecimento, adota-se o termo poética com a intenção de referir-se à ação produtiva, dotada de virtude práticas e simbólicas, que constitui ou modifica a forma de ser da existência humana.

Em relação ao imaginário, este pode ser caracterizado com um campo relacional

“de intercâmbios, sobreposições e intersecções entre imagens e representações, o que evidencia o seu caráter dinâmico, movente, capaz de promover deslocamentos entre posições subjetivas e objetivas, internas e externas. Na mobilidade transformadora, subversora, inversora do imaginário residiria, justamente, sua dimensão poética.” (ROZESTRATEN, 2019, p. 105)

Em outras palavras, o campo do imaginário se forma na convergência entre ideias e imagens com a coisa. Neste campo, pode-se incluir uma totalidade infinita de imagens artísticas visuais e literárias, as tradições populares e as figurações científicas, uma vez que a natureza do imaginário reforça a subjetividade do indivíduo na subjetividade da coletividade.

O uso do termo imaginário corresponde à imaginação, que, por sua vez, de maneira bastante simplificada, refere-se a especulações realizadas através da percepção sensível. Sendo assim, imaginário seria o conjunto de imagens formuladas na psique humana e *“toda situação concreta e real da consciência do mundo está impregnada de imaginário na medida em que se apresenta como uma ultrapassagem do real”* (SARTRE, 1996, p. 243 apud ROZESTRATEN, 2019, p. 122).

A aproximação dos conceitos de poéticas e imaginários urbanos à análise de projeto tem

por finalidade elaborar o fazer arquitetônico no projeto da Praça das Artes desde o olhar do simbólico e do subjetivo, compreendendo que a dimensão individual (seja dos autores do projeto, seja da autora da pesquisa) da subjetividade é formulada coletivamente. Acrescentar essa camada na leitura ao projeto justifica-se na compreensão que o fazer arquitetônico não se restringe ao atendimento das atividades práticas, mas sim ao campo do simbólico que busca a reinvenção constante da vida cotidiana.

Fig. 27:
Mapa de implantação da Praça das Artes.

Fonte: Autora, 2022, base fornecida por Brasil
Arquitetura.

O PROJETO DA PRAÇA DAS ARTES

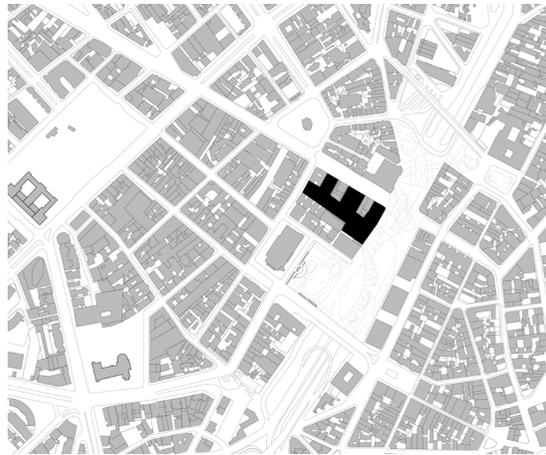


Fig. 28:
Diagrama de síntese para a relação
tempo e espaço versus projeto:
a natureza fundiária da Quadra 27 antes do
projeto para a Praça das Artes.

Fonte: Autora, 2022, base fornecida por Brasil
Arquitetura.

O PROJETO DA PRAÇA DAS ARTES



precedentes de projeto

CONTEXTO HISTÓRICO | VAZIOS RESIDUAIS

Dedicar-se a compreender a história do lugar onde o projeto da Praça das Artes foi inserido significa reportar-se à gênese da cidade de São Paulo. A Quadra 27 (conforme nomenclatura cadastral da municipalidade), está nas imediações do marco zero paulistano, margeia o simbólico Vale do Anhangabaú, é vizinha ao Teatro Municipal e abriga patrimônios materiais e imateriais. Um território espesso, composto pela sobreposição das camadas histórica, natural e social que se fundem na construção de uma dinâmica e complexa urbanidade.

O breve panorama que se apresenta a seguir, estruturado sobre a ideia de tempo enquanto eixo de sucessões¹, busca identificar quais contextos caracterizaram a ocupação deste lugar, como os traços originais do espaço se transformaram ao longo do tempo – e que novos espaços sucederam - e quais características perduraram até a contemporaneidade.

a histórica Quadra 27

Nos seus primeiros séculos, o núcleo original de São Paulo restrugiu-se à colina triangular margeada pelos sinuosos rios Tamanduateí e Anhangabaú, território que os colonizadores portugueses lutaram contra os nativos para ocupar. Este é o chamado Centro Histórico, um platô a 750m acima do mar entre os antigos conventos de São Francisco, São Bento e Carmo (VALENTIM, 2019).

Somente a partir da segunda metade do Século XIX, com o desenvolvimento econômico proveniente da cultura cafeeira e das infraestruturas necessárias para a sua estruturação, a expansão urbana de São Paulo acelerou-se e avançou em direção ao oeste do Vale do Anhangabaú, desenvolvendo o chamado Centro Novo. A antiga plantação de chá no vale deu espaço a um jardim público e, em 1892 foi inaugurado o Viaduto do Chá, que transpunha a várzea do Anhangabaú, conectando o núcleo original da cidade com o seu novo vetor de crescimento. Segundo Galvanesse e Pinto (2015, p. 128), “a obra do

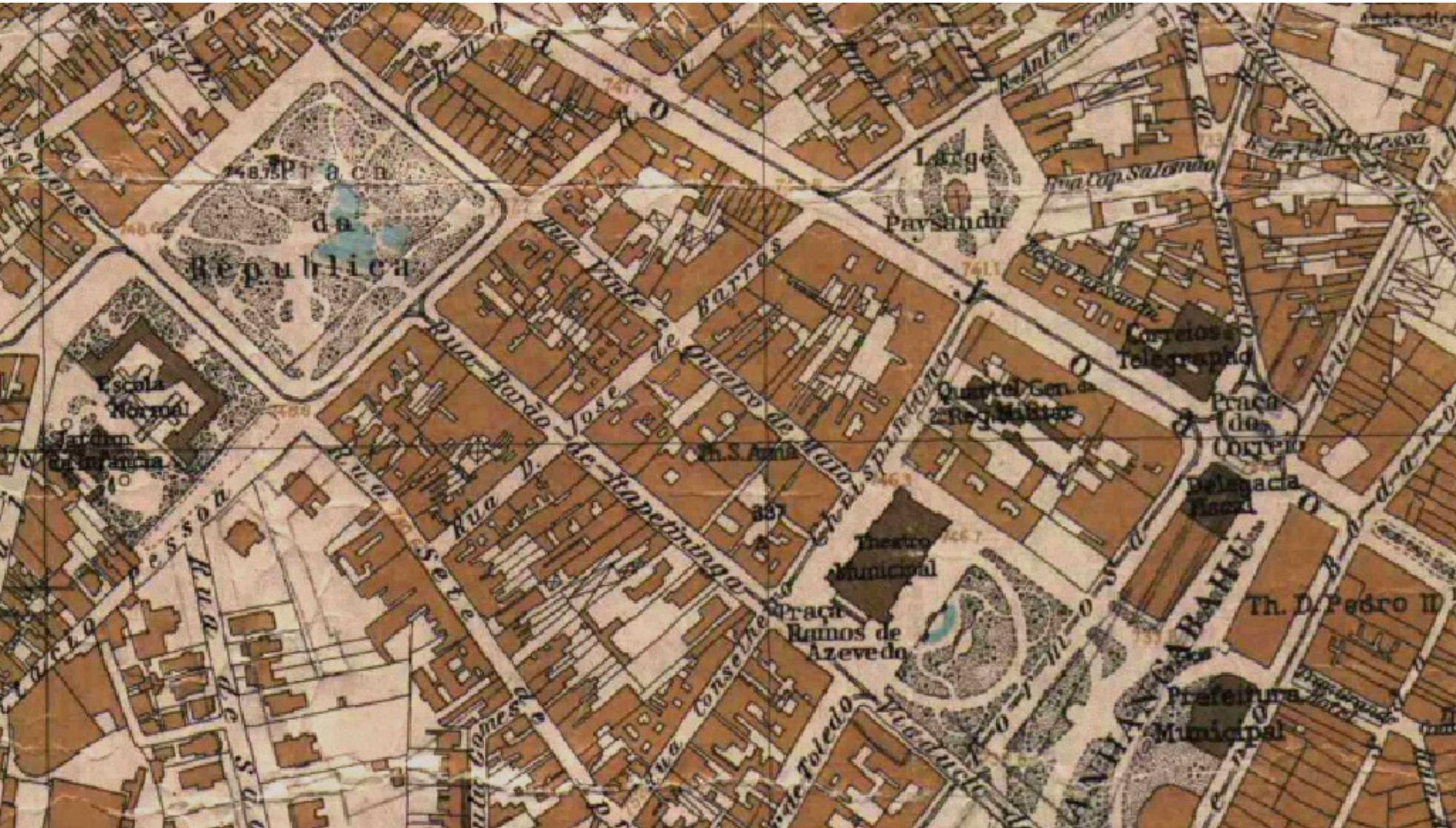


Fig. 29:
Primeiros croquis para projeto Praça das Artes, Marcos Cartum, 2005.
Vista do vale do Anhangabaú, com Viaduto do Chá, em primeiro plano, e Teatro Municipal ao fundo.

Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

¹Segundo Milton Santos (1991), a questão do tempo pode ser trabalhada segundo dois eixos.

O eixo das sucessões, que considera a fluidez do tempo e, portanto, a ocorrência de um fenômeno após o outro, as coisas que se dão em sequência; este é o chamado tempo histórico. O segundo eixo é o das coexistências, das simultaneidades, o qual pressupõe que, em um lugar, o tempo das diversas ações e a maneira com que os diversos agentes utilizam o tempo não é a mesma, ou seja, as temporalidades variam, mas se dão de modo simultâneo.



Viaduto do Chá passou a simbolizar o ambiente empreendedor que se disseminava na capital paulista”.

Nesse período inicial da formação da cidade, que precede o advento das atividades industriais e comerciais, a ocupação da região central da cidade, com uso majoritariamente destinado à moradia, define e caracteriza a fundiária da área, típica da tradição portuguesa: lotes de testada estreita e profundidade acentuada, que fracionam os quarteirões em múltiplas fitas. Pelo mapa da Figura 30, é possível observar também que boa parte destes lotes possuem as porções posteriores vazias, destinadas a pátios privados. A Quadra 27, em específico, tardou em assumir este perfil fundiário devido à existência de um quartel militar, voltado à Rua Conselheiro Crispiano, que ocupava boa parte do quarteirão, entretanto, até a década de 50 a face da quadra voltada para a Avenida São João já estava fatiada. Como veremos adiante, este é um traço da ocupação deste território que resistiu fortemente aos diversos processos de transformação da área.

Na década de 20, São Paulo se consolidou como cidade industrial e o centro da cidade (já compreendido pelo conjunto do Centro Histórico e Centro Novo) começou a especializar-se nas atividades comerciais, iniciando a perda de sua função residencial e o processo de verticalização. Neste período, lojas, livrarias, salas de cinema e teatros que aí se instalaram caracterizaram o Centro Novo como região nobre, com oferta de comércio, cultura e lazer (GALVANESSE e PINTO, 2009). A opção pelo rodoviarismo, a partir da década de 1930, resultou na construção de uma série de vias radiais, reforçando a valorização e verticalização da área central e promovendo a expansão da cidade em direção à periferia.

Ao final dos anos 40, São Paulo se tornou de fato o centro econômico do país e a arquitetura paulistana começou a ganhar relevância, mantendo autonomia em relação à arquitetura carioca. Neste período, as faculdades de Arquitetura (do Mackenzie e da Universidade de São Paulo) tornaram-se independentes das escolas de engenharia que as originaram e muitos arquitetos europeus, escapando da Europa após a Segunda Guerra Mundial, migraram para São Paulo. Entre os arquitetos estrangeiros recém chegados ao Brasil, estavam Lina Bo Bardi, Franz Heep e Ermano Siffredi (VALENTIM, 2019).

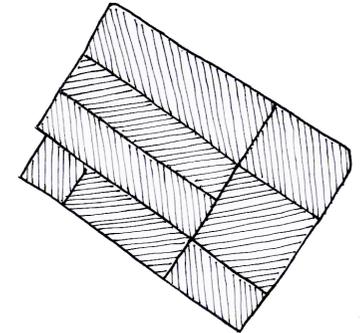


Fig. 30:
Mapeamento Centro Histórico de São Paulo,
1930.
Fonte: GeoSampa, Prefeitura de São Paulo.

Fig. 31:
Diagrama para leitura do perfil fundiário da
Quadra 27, 1930.
Fonte: Aurora, 2023, sobre base de Geosampa.



O contexto econômico pujante de São Paulo neste período, além de sua condição política no contexto nacional, modelou características específicas para a arquitetura paulistana, diferenciando-a da arquitetura carioca. Sobre isso, comenta Valentim:

“Os arquitetos em São Paulo, diferentemente do ocorreu no Rio de Janeiro quando ainda era capital federal, dependiam de encomendas do setor privado. Muitos deles iniciaram suas carreiras profissionais como construtores. É o caso de Rino Levi, Oswaldo Bratke, Artigas e tantos outros. Esse viés de escolas de arquitetura derivadas dos cursos de engenharia, a vida profissional ligada à construção e a ausência de encomendas do setor público, de certa forma, moldaram um caminho distinto para a arquitetura paulista.”
(VALENTIM, 2009, p. 32).

Com esta classe de arquitetos, nas décadas de 1950 e 1960, são construídos os importantes edifícios comerciais e residenciais do Centro Novo (entre eles, os edifícios Itália, Esther e Viadutos), além dos edifícios residenciais de alto padrão de Higienópolis, ícones do modernismo paulista, como o edifício Louveira (Artigas, 1949) e o Lausanne (Franz Heep, 1953). Foi nesta época que Oscar Niemeyer começou a projetar para São Paulo. Além do Parque Ibirapuera, o arquiteto construiu alguns edifícios para o mercado imobiliário, entre eles os edifícios Montreal, Copan e Eiffel, todos eles caracterizados por uma forte relação urbana. Estes edifícios de Niemeyer juntam-se a outros edifícios construídos associados a galerias comerciais nos térreos, criando um interessante e único conjunto urbano no Centro Novo (VALENTIM, 2019).

No início dos anos 70, o núcleo das elites foi transferido para a região da avenida Paulista e a área central passou a ser abandonada, gradativamente, como local de compras, diversões e trabalho da alta burguesia. A partir deste momento, em que o centro não interessava mais à elite, inicia-se um processo ideológico de abandono da região (NOBRE, 2009). Em paralelo, empreendimentos privados de grande escala moldaram a av. Paulista, mas foi o Museu de Arte de São Paulo, projetado por Lina Bo Bardi em meados de 1950 e inaugurado em 1968, que transformou a Paulista no grande espaço simbólico da cidade.

Também na década de 70, a intensificação das medidas restritivas do governo militar resultou na cassação de inúmeros professores da Universidade de São Paulo, entre eles

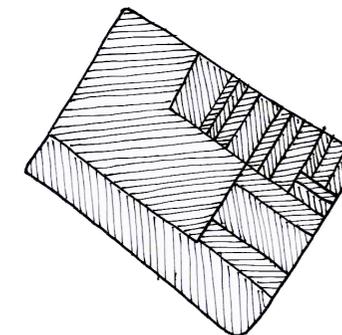


Fig. 32:
Mapeamento Centro Histórico de São Paulo, 1954.
Fonte: GeoSampa, Prefeitura de São Paulo.

Fig. 33:
Diagrama para leitura do perfil fundiário da Quadra 27, 1954.
Fonte: Aurora, 2023, sobre base de Geosampa.



Artigas e Paulo Mendes da Rocha. Políticas econômicas, baseadas no capital estrangeiro, inflaram a construção civil e direcionaram recursos para grandes obras viárias que privilegiavam o automóvel, sem nenhuma consideração ao entrono e à qualidade ambiental das cidades (VALENTIM, 2019). Dois grandes marcos arquitetônicos da cidade foram construídos no final dos anos 70: o Centro Cultural São Paulo, edifício com quase 500m de comprimento, e o Sesc Pompéia, cujo projeto começou em 1977, liderado por Lina Bo Bardi (Marcelo Ferraz em sua equipe), e foi inaugurado em 1986.

Nas décadas seguintes, 1980 a 2000, o esvaziamento da área central foi intensificado pelos grandes investimentos públicos e privados no desenvolvimento de um novo centro metropolitano na zona sudoeste da cidade, próximo às margens do rio Pinheiros (NOBRE, 2000). Esse período também é caracterizado pela crise da arquitetura moderna, bombardeada no âmbito internacional pela crítica. Na economia brasileira, a crise pós “milagre-econômico” já era esperada, mas outras influências da política econômica mundial atingiram o Brasil.

Neste período que se aproxima da virada para o Século XXI, Nobre descreve uma mudança de direção nas políticas de planejamento urbano com a implantação dos chamados Grandes Projetos Urbanos, intervenções que objetivam desenvolvimento econômico a partir do aproveitamento de “pretensas infraestruturas ociosas”:

“A partir dos anos 1980, o paradigma da política urbana em várias cidades dos Países Centrais passou por uma grande reformulação. A globalização e a ascensão do neoliberalismo ocasionaram a mudança do planejamento urbano tradicional para o planejamento urbano estratégico, passando de uma visão global da cidade para uma focalizada e fragmentária de grandes intervenções urbanas em áreas específicas, baseadas na desregulamentação da legislação urbanística e nas parcerias público-privadas.”
(NOBRE, 2009, p. 01)

Em São Paulo, o Plano Diretor de 1988, além de não responder a assuntos importantes, como a contenção da urbanização periférica, o combate aos vazios especulativos e a recuperação das áreas centrais, acentuou a postura neoliberal, direcionando às parcerias público-privadas a complementação dos serviços públicos e a implementação de diretrizes urbanísticas (NOBRE, 2018).

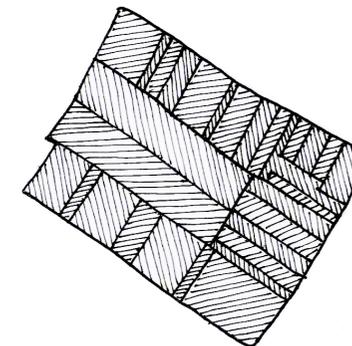


Fig. 34:
Ortofoto Centro Histórico de São Paulo, 2004.
Fonte: GeoSampa, Prefeitura de São Paulo.

Fig. 35:
Diagrama para leitura do perfil fundiário da
Quadra 27, 2004.
Fonte: Aurora, 2023, sobre base de Geosampa.



Neste contexto, sob o governo de Luiza Erundina (1989 -1992), o primeiro da volta às eleições diretas pós ditadura militar, o poder público assumiu uma postura de planejamento urbano mais pragmático, no qual a participação da iniciativa privada poderia fortalecer um vínculo com a realidade da cidade. Entre os chamados grandes projetos urbanos implementados pela administração de Erundina estava o instrumento Operação Urbana (OU). Através da OU Anhangabaú (1991), primeira OU implementada, recursos foram direcionados para o Centro Histórico da cidade a fim de incentivar a preservação do patrimônio histórico, cultural e ambiental urbano, além de retomar obras inacabadas de administrações anteriores (idem, 2018). Apesar desta OU não ter alcançado o sucesso de arrecadações almejado, foi responsável pela finalização das obras de reurbanização do Vale do Anhangabaú. Com projeto definido por concurso público em 1981, no qual a equipe vencedora era liderada pelos arquitetos Jorge Wilhelm e Rosa Kliass, a inauguração do então Novo Vale do Anhangabaú demorou quase dez anos para acontecer, em 25 janeiro de 1992, no aniversário da cidade.

As duas gestões seguintes, Paulo Maluf (1993-1996) e Celso Pitta (1997-2000), implementaram duas outras OU, a Faria Lima e a Água Branca, sendo a OU Faria Lima a primeira experiência de sucesso imobiliário e responsável pela terceira transferência do centro econômico-financeiro da cidade, que se deslocou da Av. Paulista para a Av. Brigadeiro Faria Lima e, em seguida, para Marginal do Pinheiros.

Apesar desses movimentos em direção às regiões da cidade com maior interesse para o mercado imobiliário, nesse período foi criado o Programa de Requalificação Urbana e Funcional do Centro de São Paulo (PROCENTRO), que tem a finalidade de promover social e economicamente a região através da reabilitação urbanística e ambiental da área. A criação deste programa específico de recuperação para centro surgiu como resposta aos efeitos do grande esvaziamento simbólico da região, uma vez que a área central nunca deixou de ser o principal centro econômico da grande São Paulo, com a maior densidade de empregos por hectare da metrópole (NOBRE, 2018).

O PROCENTRO foi responsável pela criação da quarta operação urbana, a OU Centro. Assim como na OU Anhangabaú, esta operação não obteve sucesso de arrecadação, demonstrando que as OU não são eficientes em áreas de baixo interesse imobiliário.

1 PRAÇA DA REPÚBLICA
2 PRAÇA DOM JOSÉ GASPAR
3 PRAÇA DA SÉ
4 PRAÇA RAMOS DE AZEVEDO
5 LARGO DO PAIÇANDU
6 LARGO SÃO BENTO

7 AVENIDA PRESTES MAIA
8 VALE DO ANHANGABAÚ
9 AVENIDA 23 DE MAIO
10 VIADUTO DO CHÁ
11 VIADUTO SANTA IFIGÊNIA
12 AVENIDA IPIRANGA
13 AVENIDA SÃO JOÃO
14 RUA CONSELHEIRO CRISPIANO
15 RUA FORMOSA

16 RECANTO MONTEIRO LOBATO
17 THEATRO MUNICIPAL
18 EDIFÍCIO DOS CORREIOS
19 BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE
20 EDIFÍCIO COPAN
21 SHOPPING LIGHT
22 PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO
23 MOSTEIRO SÃO BENTO
24 FACULDADE DE DIREITO DA USP

25 ESTAÇÃO DO METRÔ REPÚBLICA
26 ESTAÇÃO DO METRÔ ANHANGABAÚ
27 ESTAÇÃO DO METRÔ SÃO BENTO
28 ESTAÇÃO DO METRÔ SÉ

Fig. 36:
Mapa do Centro Histórico e Centro Novo de São Paulo, 2006, com identificação dos principais pontos de interesse da região.

Fonte: Autora, sobre base Geosampa.



Fig. 37 (esquerda, acima):
Vista geral do Mosteiro de São Bento e arredores, 1913, compreendendo partes do centro antigo e novo: Ruas São Bento, Líbero Badaró e, cruzando-as, a Rua São João.

Ao centro, os Teatros Polythema, São José e Municipal, Viaduto do Chá, Vale do Anhangabaú e Rua Formosa.

Na Rua São João, é possível identificar o edifício do Conservatório Dramático e Musical (volume mais alto), ladeado pelos casarões portugueses, caracterizados pela estreita testada e farta profundidade.

Autor desconhecido.

Fonte: Companhia de Energia e Saneamento de São Paulo.



Fig. 38 (esquerda, abaixo):
Rua São João, com edifício do Conservatório Dramático e Musical ao centro, data estimada entre 1910 e 1920.

Autor desconhecido.

Fonte: Prefeitura Municipal de São Paulo.

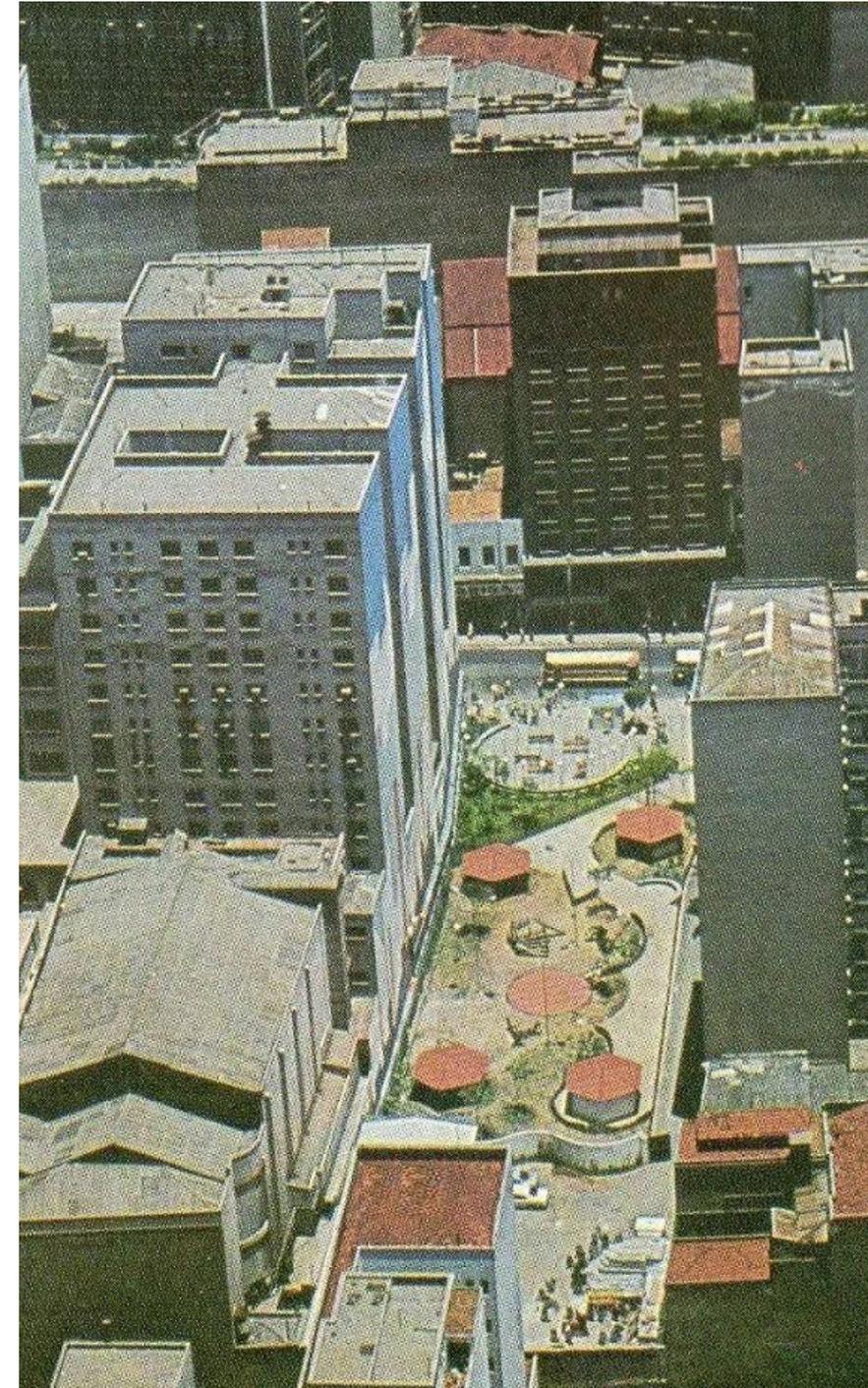




Fig. 39 (centro):
Fotografia aérea da Quadra 27, à época do Recanto Monteiro Lobato, data estimada 1982.
Autor desconhecido.
Fonte: São Paulo Antiga.

Fig. 40 (direita):
Fotografia aérea da Quadra 27, à época do lançamento do projeto, em 2006.
Autor desconhecido.
Fonte: Brasil Arquitetura.

Ainda segundo Nobre, 2018, a administração de Martha Suplicy (2001-2004) mudou a abordagem das propostas existentes na Prefeitura para a recuperação do Centro, que “ao invés de apenas incentivar o mercado imobiliário, resolveu assumir a gestão do espaço urbano, enfatizando as políticas públicas”. Dentro do PROCENTRO, o recém criado Programa Ação Centro propôs uma reabilitação integrada na área central, recuperando espaço urbano e os edifícios públicos (reforma do Mercado Municipal e Galeria Olido).

Em sequência à Marta Suplicy, José Serra, por ocasião do aniversário da cidade no início de 2006, anunciou a criação da Praça das Artes. Idealizado por seu secretário de cultura, Carlos Augusto Calil, o complexo arquitetônico deveria atender as demandas de ampliação dos anexos do Theatro Municipal. O projeto para a Praça das Artes foi o último projeto público de arquitetura dentro do Programa Ação Centro lançado para a região central da cidade. A administração municipal seguinte (Gilberto Kassab, 2005 a 2008, reeleito 2009 a 2012) acabou modificando o Programa Ação Centro, concentrando-se na renovação urbana da região da Luz.

A partir deste contexto de sucessivos planos para reabilitação promovidos pelas administrações públicas, porém sem efetivas transformações urbanas, se retornamos o foco ao Centro Antigo de São Paulo, especificamente à Quadra 27 no ano de 2006, observaremos que os agentes privados foram os principais responsáveis pelas sutis transformações verificadas ao longo da história. Alguns edifícios de grande porte substituíram os antigos sobrados portugueses, entretanto, de modo geral, a lógica fundiária se manteve, preservando os pequenos lotes ocupados por construções sem valor arquitetônico – destinados, em sua maioria, ao uso comercial – com fundos de lotes ociosos e infrutíferos, verdadeiros vazios residuais. Espaços que preenchem as tabelas de índices urbanísticos, mas que não cumprem o papel social da propriedade. Se analisarmos o caráter simbólico destas edificações, tendo em vista a espessura histórica deste lugar e a sua importância para o imaginário urbano paulista, podemos concluir que também são vazias, ainda que ocupem fisicamente o espaço.

A única área pública do quarteirão, uma pequena praça que ocupou o terreno do antigo quartel, conhecida como Recanto Monteiro Lobato, logo transformou-se em local de transbordo de lixo urbano.

Cine Cairo

O imóvel que inicialmente ocupou o endereço da Rua Formosa 401, conhecido como Frontão Nacional, pertencia à agência bancária A. E. Carvalho. O edifício era ocupado por uma quadra de pelota basca, um jogo semelhante ao squash que usa um paredão para rebatimento da bola, daí seu nome. Em 1952, foi cedido para abrigar um cinema com capacidade de 800 lugares e, nesta década, viveu seu apogeu e decadência. A partir nos anos 60, a programação passou a apresentar filmes de luta, artes marciais e, por fim, filmes eróticos e pornográficos. As dependências do cinema passaram a ser ocupadas por moradores de rua. Em 2009 o cinema foi definitivamente fechado pela Prefeitura e cedido ao projeto da Praça das Artes. A edificação do Cine Cairo não possui nenhum nível de proteção patrimonial definido formalmente.

Conservatório Dramático e Musical de São Paulo

Construído em 1896, o projeto foi encomendado pelo comerciante de pianos Frederico Joachim ao arquiteto alemão Guilherme von Eÿe. Em sua versão original, o térreo do edifício expunha à venda os pianos Steinway e, no primeiro andar, havia um amplo auditório, que logo ficou conhecido como “Salão Steinway”. Uma rica e variada programação musical circulou pelo salão em seus anos iniciais. Após uma reforma nos fundos do edifício, foi inaugurado, em 1899, o luxuoso Hotel Joachim’s, com 40 quartos. O terraço do último andar do hotel era o ponto mais alto do Centro Novo na época. Em 1909, o Conservatório Dramático e Musical passou a ocupar o imóvel e os quartos do hotel foram transformados em salas de aula (NOSEK, 2013). Desde então, passaram pela instituição alguns dos mais notáveis músicos e intelectuais brasileiros, enquanto alunos ou professores.

A fachada eclética do edifício, com composição simétrica de elementos artísticos e envasaduras, faz referência à arquitetura neoclássica. A presença do porão remete ao Código de Posturas, vigente na década de 1890, que determinava o afastamento do solo por questões de salubridade. O térreo tem acesso central através de uma escadaria que alcança um pequeno alpendre, onde a porta principal está recuada em relação à fachada.

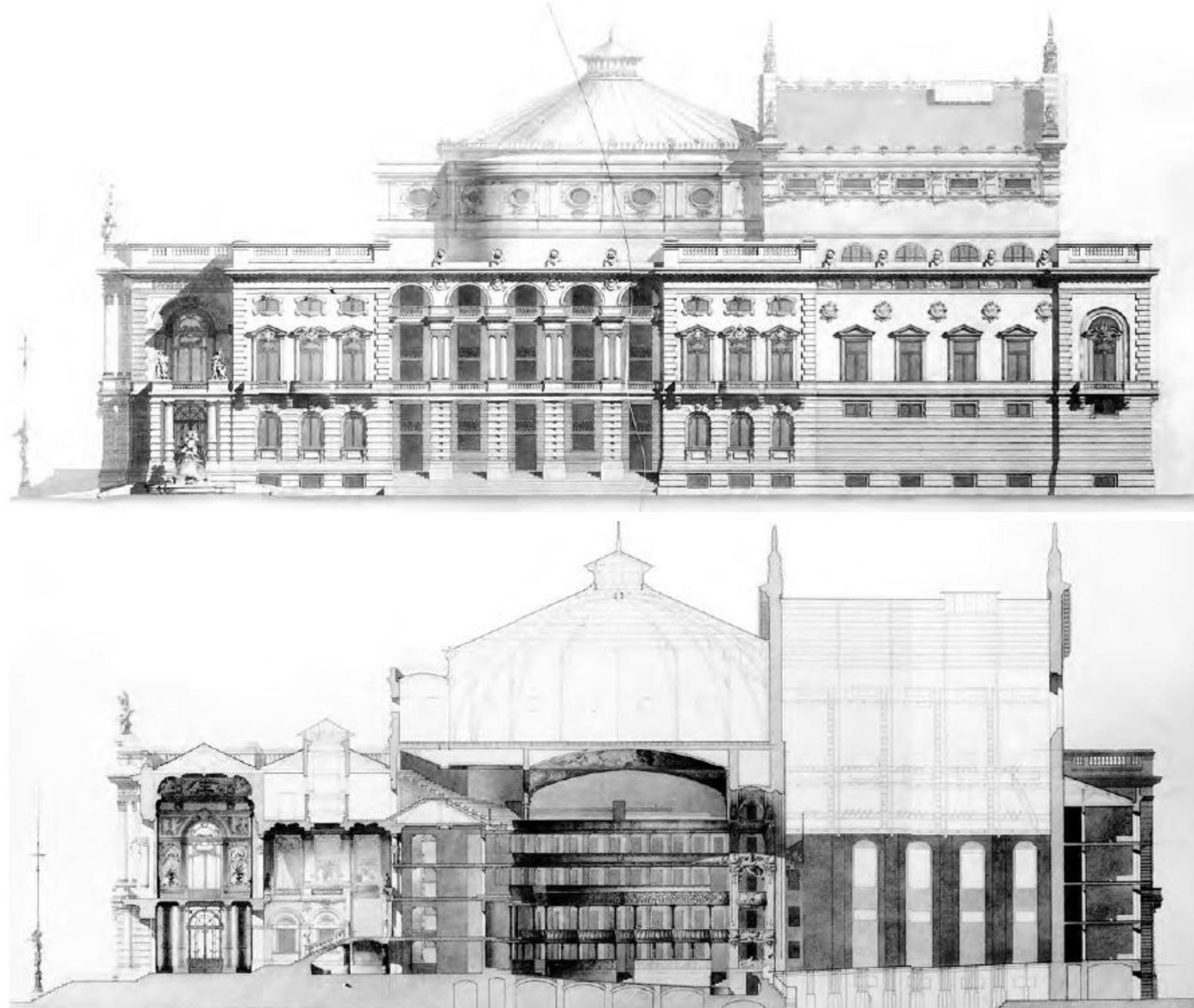


Fig. 41: Elevação Anhangabaú e corte longitudinal do Teatro Municipal de São Paulo.
Autor desconhecido.
Fonte: TOLEDO, 1989, p. 58 e 59 *apud* HEREÑU, 2007, p. 77)

O Teatro Municipal

O Teatro Municipal de São Paulo, projetado pelo arquiteto Ramos de Azevedo no estilo arquitetônico eclético, foi inaugurado em 1911. Com implantação retangular, organiza-se basicamente em três corpos com funções distintas: o corpo da fachada - vestíbulo, a escada nobre, salão, portaria, restaurante e dependências da administração; a parte central - sala de espetáculo com seus corredores e galerias; o corpo posterior - palco e suas galerias laterais, camarins e salas de artistas.

Apesar dos seus quase 17.000m² construídos, por décadas o Teatro Municipal conviveu com a falta de espaços que permitissem instalar de maneira apropriada suas múltiplas atividades para que artistas, técnicos e administradores tenham condições de ensaiar, guardar instrumentos musicais e trabalhar na conservação do patrimônio material e imaterial da Fundação do Teatro Municipal.

As diversas unidades de apoio do Teatro estavam dispersas pela cidade, instaladas em edifícios impróprios, exíguos e sem capacidade para expansão das atividades. Segundo relatório apresentado pela Secretaria Municipal de Cultura (2006), a situação mais grave era a da Escola Municipal de Música, criada em 1969, e desde então alojada em imóveis locados, sem tratamento acústico. O Balé da cidade ocupava um imóvel no bairro da Bela Vista, também impróprio para as suas atividades. Além da infraestrutura para ensaios dos corpos artísticos, havia uma carência por espaços que abrigassem adequadamente a documentação que registra a história das artes do espetáculo de São Paulo. Ao longo dos mais de 90 anos de existência do Teatro Municipal, peças de vestuário e de cena, programas, fotografias, instrumentos musicais formaram o acervo valioso da instituição. Somam-se a este conjunto, uma enorme coleção de partituras e de material de orquestra que é utilizado cotidianamente e que também carecia de espaços específicos para armazenamento e consulta.

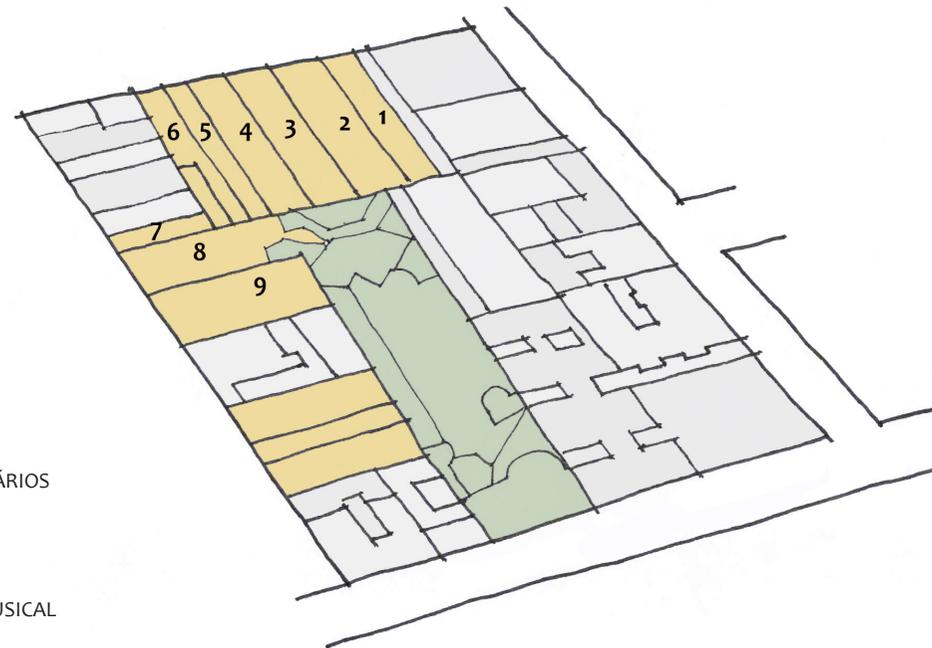
A proposição do conjunto de edifícios anexos ao Teatro Municipal representava uma ação de preservação ao patrimônio imaterial da instituição que fortalece o caráter público da proposta da Praça das Artes, o qual é corroborado por outras atitudes do projeto, como veremos adiante.

No alinhamento da rua, janelas em arco pleno, balcão com guarda-corpo balaustrado, falsas colunas com capitel decorado e platibanda com elementos escultóricos remetentes à música são os componentes arquitetônicos que caracterizam a obra.

Entre 1910 a 1932, o conservatório formou 1.411 alunos, de 1930 a 1940, o número de matriculados foi caindo, até chegar ao número de 377 em 1943. Em 1942, o Governo de Getúlio Vargas determinou uma intervenção no Conservatório e os professores de origem italiana e alemã foram afastados sob suspeita de estarem envolvidos com o fascismo, algo que nunca foi confirmado. Com muitas dívidas em tributos, e depois de anos de abandono, em 2006 a Prefeitura de São Paulo adquiriu o prédio.

A partir dessa leitura do sítio, a Quadra 27, desde as perspectivas histórica, natural e urbana, parece possível distinguir diferentes categorias de terrenos para os quais foram vislumbradas possibilidades de apropriação para o projeto da Praça das Artes. Uma distinção inicial pode ser identificada a partir dos cheios e vazios da quadra desde o aspecto concreto, material. Espaços livres, sem construção, e vazios de uso ou função, pareceram ser os propulsores da aproximação projetual: são os típicos vazios residuais, de fácil identificação na malha urbana. O grande exemplar desta categoria é o lote profundo da antiga praçinha pública com face para a Rua Conselheiro Crispiano, espaço livre que nunca teve uso efetivo e realmente vinculado à dinâmica do entorno e que se tornou, por fim, transbordo de lixo.

Uma segunda mirada, mais aproximada e detalhada, permite avistar outros vazios residuais, aqueles que são destituídos de qualquer condição simbólica e funcional relevantes, dado o contexto atual em que se encontram, sejam eles ocupados por construções materiais ou não. Nesse grupo, enquadram-se as construções sem valor arquitetônico que são resultado de sucessivas alterações dos antigos sobrados portugueses, em sua maioria destinada ao comércio varejista, acompanhadas de quintais particulares de fundo de lote completamente inúteis ao próprio uso comercial, e fracassados também em servir às dinâmicas espaciais ou ambientais do centro de São Paulo e ao uso público e cidadão. A estes últimos espaços, Marcelo Ferraz chamou de sobras urbanas, um “bagaço que a cidade cuspiu” (BRASIL ARQUITETURA).



- 1 PRÉDIO QUATRO ANDARES
- 2 CINE CAIRO
- 3 EDIFÍCIO SINDICATO DOS COMERCIÁRIOS
- 4 SOBRADO 03
- 5 SOBRADO 02
- 6 SOBRADO 01
- 7 LIVRARIA CATÓLICA
- 8 CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL
- 9 CINE SACI

Fig. 42 (acima, esquerda):
Fachada do Conservatório Dramático e Musical, data estimada 1985.
Autor desconhecido.
Fonte: Relatório de restauro. Brasil Arquitetura, 2007.

Fig. 43 (acima, centro):
Fachada do Cine Cairo, 1975. Autor desconhecido.
Fonte: Acervo/Estadão.

Fig. 44 (acima, direita): Fachada do Cine Cairo, data estimada 1985.
Autor Luiz Carlos Pereira da Silva.
Fonte: Blog Cinemas de São Paulo.

Fig. 45 (abaixo):
Lotes da Quadra 27 antes do projeto, 2006.
Fonte: Autora, com base de Secretaria Municipal de Cultura.

Fig. 46:
Diagrama de síntese para a relação
tempo e espaço versus projeto:
a primeira combinação de lotes para o
projeto e a forma do espaço vazio
enquanto praça.

Fonte: Autora, 2022, base fornecida por Brasil
Arquitetura.

O PROJETO DA PRAÇA DAS ARTES



estudos preliminares

IMAGINÁRIOS DOS ARQUITETOS | VAZIO NA FORMA DE PRAÇA

A Praça das Artes, antes de ser assim chamada, surge como proposta de uma infraestrutura satélite de apoio às atividades do Teatro Municipal, uma vez que o edifício sede não permite expansão física. O planejamento para o projeto originou-se dentro da Secretaria de Cultura, à época capitaneada por Carlos Augusto Calil, dentro da gestão do Prefeito Gilberto Kassab (2008-2012). A equipe de projeto era liderada, inicialmente, por Marcos Cartum, arquiteto da Prefeitura Municipal. Como demonstram os registros do processo projetual, o escritório paulista Brasil Arquitetura, comandado por Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, passou a integrar a equipe em um segundo momento, mas o projeto ainda se encontrava em estágio inicial. As trajetórias de todos estes autores do projeto, sob diferentes influências e perspectivas, demonstram que o caráter público do projeto da Praça das Artes é espelho, também, de seus valores e trajetórias pessoais, políticas e profissionais.

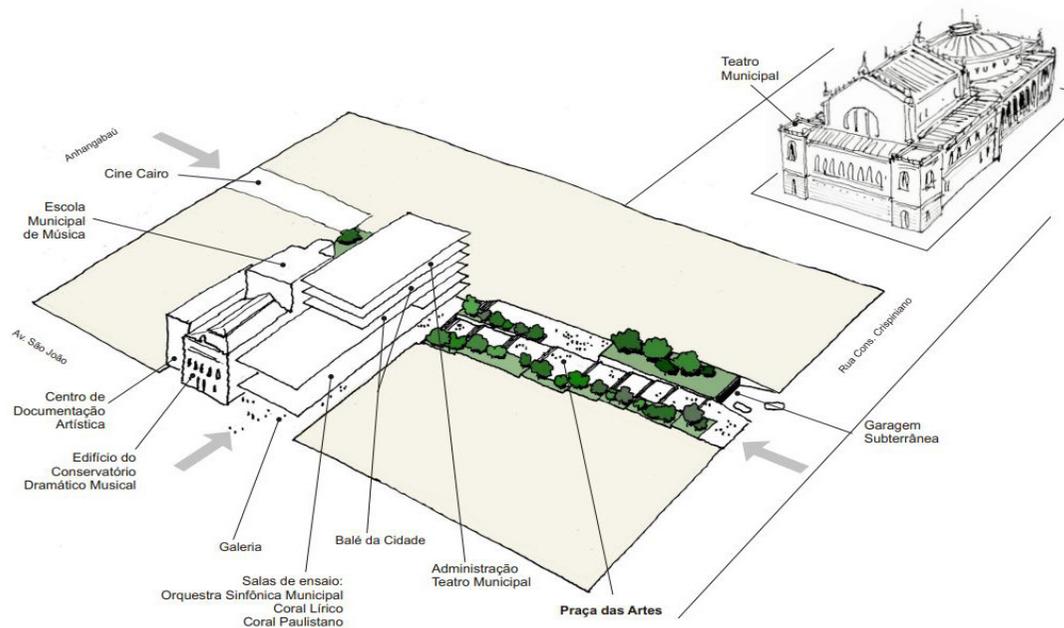


Fig. 47:
Primeiros estudos de implantação e distribuição programática, Marcos Cartum.
Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Carlos Augusto Machado Calil foi o Secretário Municipal de Cultura de São Paulo (SMC) entre 2005 e 2012. Graduado em Cinema pela USP, é professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da mesma universidade e, antes de assumir a SMC, já havia ocupado outros cargos relacionados à cultura, entre eles, a vice-presidência da Comissão de Cinema da Secretaria de Estado da Cultura (1977-79), diretoria da Cinemateca Brasileira (1987-92) e diretoria do Centro Cultural São Paulo (2001-2005). Calil tem uma história de atuação pública em defesa da produção cultural, reconhecendo na sociedade brasileira uma demanda reprimida por vocalização, espaços de lazer e convívio, por descentralização e pela universalização da expressão artística. Em texto de 2008, inserido numa coleção de escritos que comemorava a nova agenda cultural de São Paulo à época, Calil defendeu a construção de políticas sociais que alcancem equilíbrio e complementariedade entre ações diretas, do poder público, e indiretas, advindas de parcerias com o setor privado. Entretanto, o então Secretário de Cultura salientou que, em meio ao contexto da política cultural brasileira, na qual o princípio de renúncia fiscal, grosso modo, privatizou o uso dos recursos públicos e inflacionou os preços do setor, o poder público, especialmente na esfera municipal, precisa enfrentar o desafio da promoção cultural. Calil escreveu:

“[...] a política cultural brasileira há tempos meteu-se numa armadilha da qual não vislumbra a saída. Desde o fim do regime militar em 1985, acompanhamos a sucessão de acontecimentos que, ao pretender responder à legítima demanda por liberdade de criação artística e participação da sociedade, instituíram um regime de descrédito da ação governamental, que não corresponde à verdade histórica, nem ao interesse público. [...] Remando contra a maré, posso assegurar que a gestão privada da cultura não é ontologicamente superior à governamental (lembramos da crise do MASP), mas certamente mais cara e de difícil controle pela sociedade.” (CALIL, 2008, P. 161)

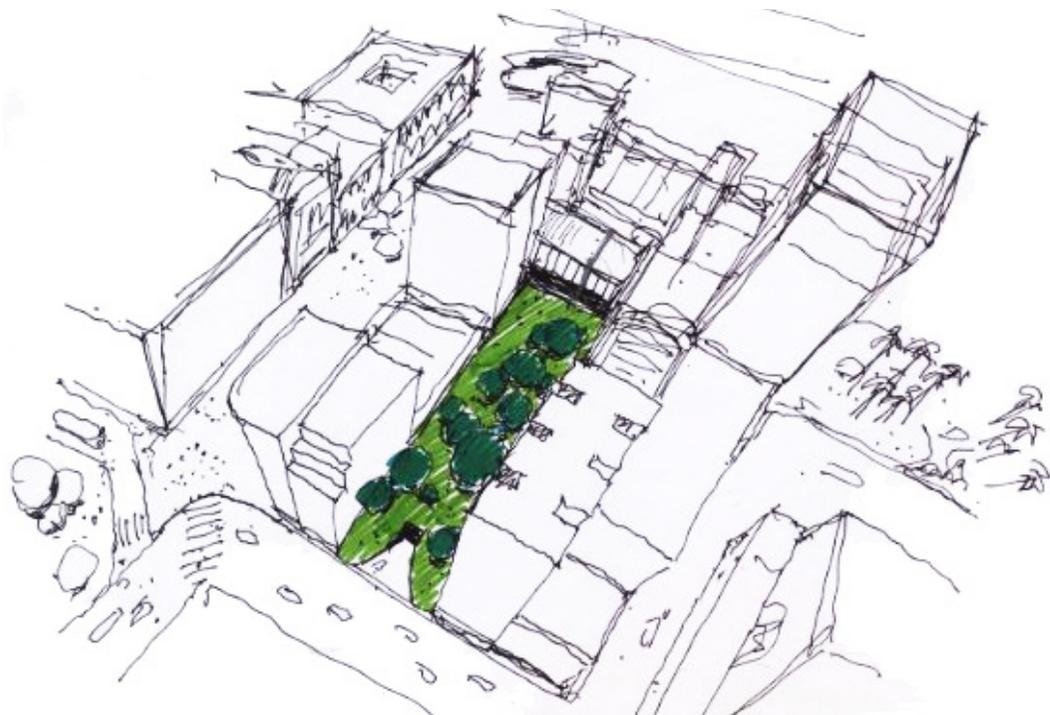
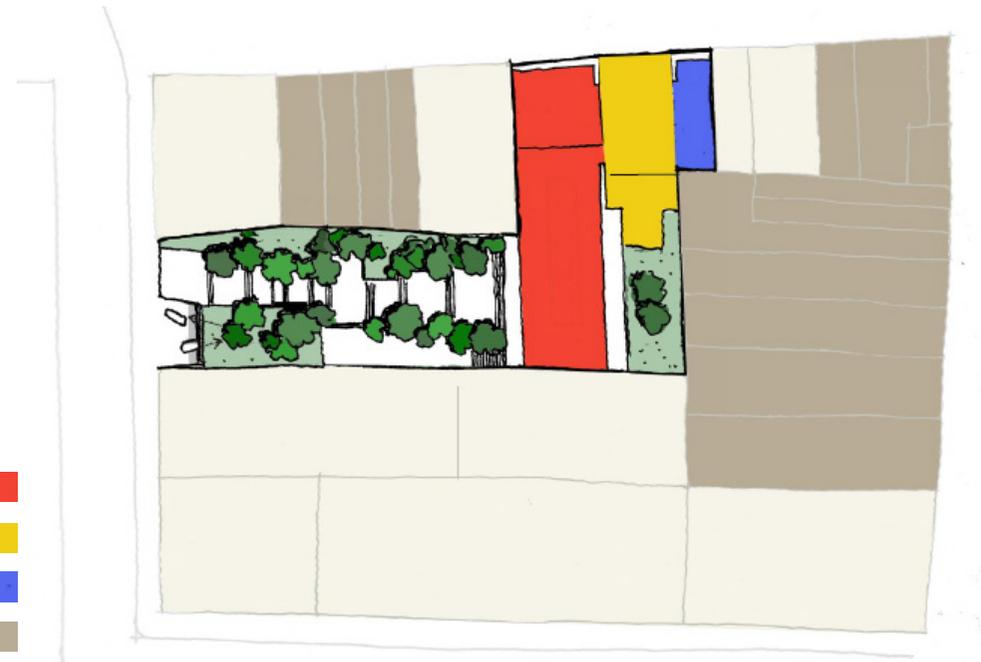
Com esta visão, Calil dedicou-se a ações voltadas pra a preservação e o bom funcionamento dos equipamentos municipais através de três objetivos: a formação musical lírica a partir do Theatro Municipal, a promoção da leitura nas bibliotecas municipais e a promoção da cultura nas periferias. Dentro da primeira linha de ação de Calil estão o conjunto de melhorias físicas do Teatro Municipal, entre elas a modernização do palco e a construção de seu anexo, a Praça das Artes (CARLOS, 2022).

Observando as ações da SMC aqui apresentadas, pode-se concluir que a demanda concreta pela Praça das Artes aparecia pulverizada entre interesses culturais diferentes (o estímulo de Calil à formação musical lírica dentro do Theatro Municipal; a preocupação de Camargo com a recuperação do patrimônio material arquitetônico e patrimônio imaterial do Conservatório Dramático e Musical) e atreladas às oportunidades de ocupação dos vazios residuais da Quadra 27. Contudo, estas reivindicações se articularam no sentido de viabilizar a construção do projeto apenas quando se promoveu a ideia de que o centro de São Paulo era um território a ser (re)ocupado simbolicamente. Ou seja, a valorização cultural foi vista como vetor para a recuperação do centro, também em sua vertente construtiva - Calil chamava essas políticas públicas pelo nome de “reurbanização humana”. Parece importante observar, então, o legítimo caráter público da atuação de Calil, que costura todas essas políticas culturais que poderiam, juntas, dar origem à Praça das Artes, e recordar que seu projeto de maior visibilidade dentro da SMC foi a criação da Virada Cultural, um dos maiores símbolos recentes da política de ocupação do centro da cidade (evento que, em sua última edição em 2022, teve a Praça das Artes como palco para shows).

“Jovens descobriam as ruas e praças do centro velho à procura de sua atração e tudo se passava sob a égide da relação direta entre poder público e a população, sem a intermediação de bandeiras comerciais ou de patrocinadores do dinheiro público via leis de incentivo. O imposto recolhido pela Prefeitura sendo devolvido ao contribuinte no velho modo republicano. A isso creio que se pode dar o nome de reurbanização humana do centro.” (CALIL, 2008, P. 170).

Marcos Cartum é arquiteto e designer formado pela FAUUSP em 1985, com especialização em museologia. Sua atuação como arquiteto da Prefeitura de São Paulo sempre esteve direcionada ao setor cultural, através da coordenação do Núcleo de Projetos de Equipamento Culturais da Secretaria de Cultura. Cartum também foi membro da Comissão da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, da Comissão de Proteção da Paisagem Urbana, do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo, do Conselho Municipal de Meio Ambiente, do Conselho Municipal de Política Urbana e, também, do Conselho Deliberativo da Fundação Theatro Municipal.

- ANEXOS DO TEATRO MUNICIPAL E BALÉ DA CIDADE 
- ESCOLA MUNICIPAL DE MÚSICA 
- CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ARTÍSTICA 
- ÁREA DESTINADA A REQUALIFICAÇÃO URBANA 



Além disso, foi professor de projeto na PUC/Campinas e na Universidade Braz Cubas e de Estética no Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos/USP. Com atividade profissional também em seu escritório particular, desde 1989, atua nas áreas de edificações, urbanismo, patrimônio histórico, design gráfico e arte pública.

As ideias projetuais iniciais foram apresentadas pela Secretaria Municipal de Cultura em 2006, com narrativa e desenhos assinados por Marcos Cartum. Essa primeira proposta é apresentada com uma combinação de ocupação de lotes da Quadra 27 enxuta: o terreno do Conservatório Dramático e Musical, incluindo sua área construída e um quintal posterior à edificação; os lotes contíguos ao Conservatório, os quais teriam suas edificações desapropriadas; e o grande lote do antigo Recanto Monteiro Lobato. Esse conjunto de terrenos compunha um “L” com abertura para as ruas Conselheiro Crispiano e Av. São João.

Nesta proposta, o conjunto construído estava associado à edificação do Conservatório e abrigava o programa essencial, ou prioritário, que as atividades de formação da Fundação Teatro Municipal demandavam: um bloco para o Centro de Documentação Artística, locado no terreno à direita do Conservatório, e outro bloco, de grandes proporções, para os anexos do Teatro Municipal e para a sede do Balé da Cidade de São Paulo.

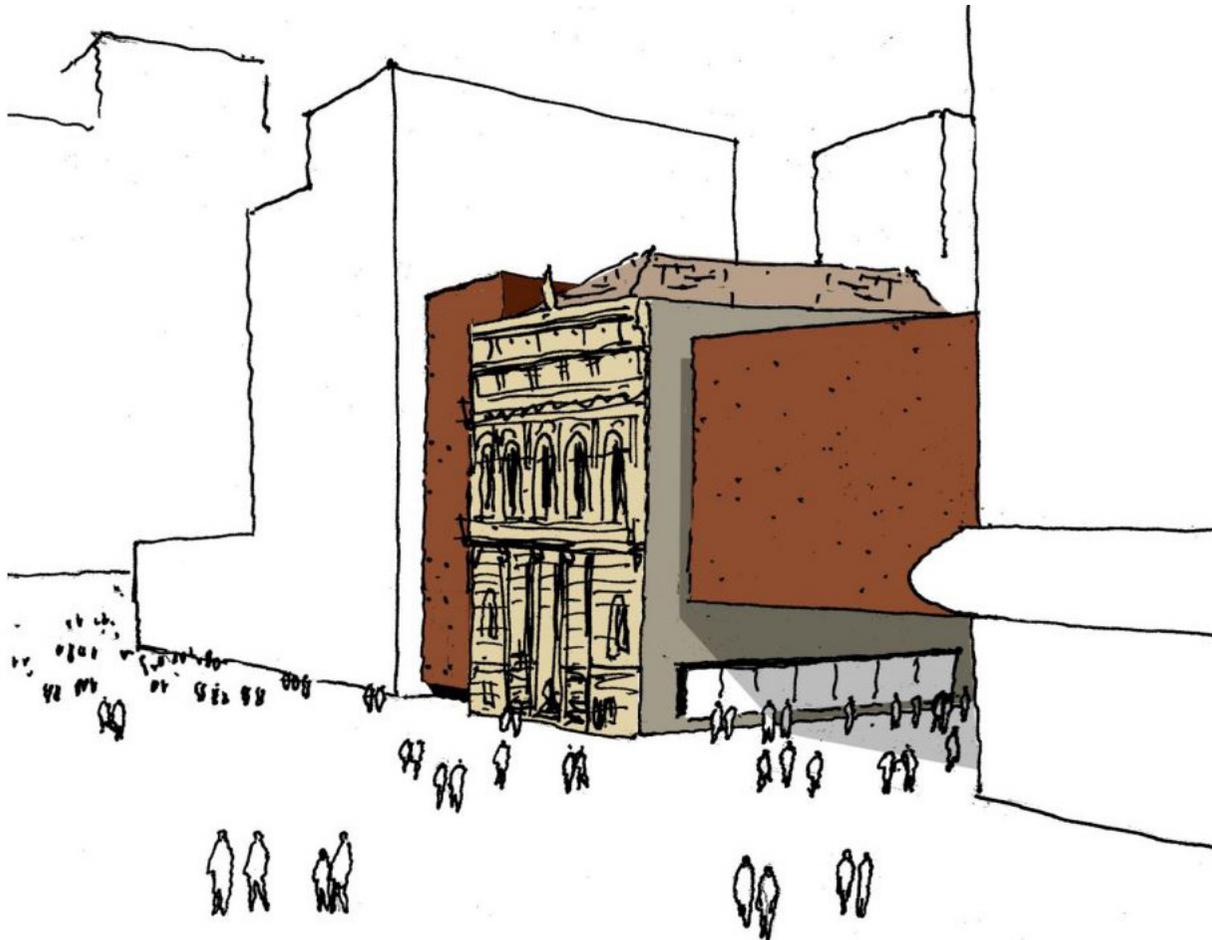
A composição da massa construída associada à edificação do Conservatório demonstra o reconhecimento da importância patrimonial desta edificação histórica pelo projeto, o qual beneficia-se do seu valor, pois o expõe enquanto fachada principal do novo conjunto edificado, ao lado das faces dos blocos construídos em direção à Av. São João. Soma-se a esta resposta projetual que valoriza o patrimônio arquitetônico a solução dos acessos ao conjunto: o acesso principal de pedestres foi localizado ao lado do Conservatório, junto ao trecho da Av. São João reservada ao trânsito de pedestres. Voltado para a Rua Conselheiro Crispiano, está o acesso de veículos ao estacionamento subterrâneo, que mantém o automóvel afastado das principais áreas de permanência de pessoas.

O antigo espaço do Recanto Monteiro Lobato foi mantido livre de edificações, com uma sequência de esplanadas, intercaladas por escadarias para vencer o desnível entre a Rua Conselheiro Crispiano e o interior da quadra, e canteiros verdes com vegetação arbórea. Este espaço foi logo identificado como “Praça das Artes”, o que permite concluir que

Fig. 48 (acima):
Estudo de implantação, Marcos Cartum.
Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Figs. 49 (abaixo, esquerda):
Estudo de concepção volumétrica para o térreo voltado à Rua Conselheiro Crispiniano, Marcos Cartum.
Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Fig. 50 (abaixo, direita):
Estudo de concepção volumétrica para o térreo voltado à rua Conselheiro Crispiniano, Marcos Cartum.
Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.



este primeiro gesto projetual de manutenção, qualificação e ressignificação do vazio existente em meio à densa malha urbana da região tem relevante importância para denominar toda a proposta do complexo.

O bloco construído de maiores dimensões ocupava toda a profundidade do lote, desde a Av São João até o interior da quadra. Entretanto, já nessas primeiras representações de projeto, este edifício aparecia descolado do solo, mantendo o térreo livre para a fruição urbana e promovendo acesso protegido das intempéries às edificações. Mais do que isso, croquis de perspectivas que apresentavam este térreo coberto pela edificação identificavam o espaço como uma “galeria de acesso à Praça das Artes”, ou seja, já havia intenção de vincular usos culturais a este espaço público aberto à cidade.

É interessante observar também, entre os sinais apreendidos nestas primeiras ideias desenhadas, uma possível intenção de ampliar a área de projeto em direção a outros lotes do quarteirão. No esquema de implantação apresentado pela Secretaria de Cultura, alguns terrenos aparecem como “área destinada à requalificação urbana”. Entretanto, nem as representações, tampouco os relatos publicados sobre o projeto, elucidam a relação que se tinha, à época desta fase de projeto, sobre a ocupação destes outros terrenos da Quadra 27: se estavam sob estudo de viabilidade para compor o complexo da Praça das Artes, se o poder público já avançava para possíveis aquisições dos lotes, ou se eram áreas interessantes para outros projetos. Entretanto, o desenho revela que o projeto preparou uma interface adequada para a possível integração com os novos terrenos através dos espaço vazio proposto.

Brasil Arquitetura é um escritório de arquitetura paulista fundado em 1978 por Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki (Suzuki integrou a equipe até 1995). O escritório tem um histórico de importantes projetos que lidam com intervenções em edifícios pré-existentes. Entre eles, destacam-se os seguintes projetos: Teatro Polytheama (Jundiaí SP, 1995-1996), Conjunto KKKK (Registro SP, 1996-2001), Museu Rodin (Salvador BA, 2002-2006) e Museu do Pão (Ilópolis RS, 2005-2007) (GUERRA, 2013). Este portfólio de projetos, premiados nacional e internacionalmente, revela a expertise dos arquitetos em relação ao tema da intervenção em subsistências e justifica a contratação do escritório, por parte da Prefeitura Municipal, por razão de notório saber.

Fig. 51 (esquerda):
Estudo de concepção para novo edifício
junto ao Conservatório, Marcos Cartum.
Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de São
Paulo.

Fig. 52 (direita):
Fotografia da Praça das Artes, fachada para
Avenida São João com obra concluída, 2014.
Autor e fonte: Leonardo Finotti, 2014.



Marcelo Ferraz (1955) é mineiro da cidade de Carmo de Minas, região sul do estado, e se mudou para São Paulo, com 17 anos, para cursar a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP). Em entrevista para a Casa de Arquitetura de Portugal, em 2020, Marcelo relata que seu período de formação foi extremamente difícil para as universidades públicas, pois o Brasil vivia o auge do período militar. Entretanto, mesmo com Artigas e Mendes da Rocha exilados, o ambiente político da FAU era intenso, de esquerda e com forte mobilização estudantil; este ambiente foi um importante componente de sua formação. No quarto ano de faculdade, Ferraz começou a trabalhar como estagiário da arquiteta Lina Bo Bardi, na obra do Sesc Pompéia. A colaboração com Lina seguiu por mais 15 anos, até o falecimento da arquiteta, em 1992. Em paralelo aos trabalhos com Lina, em 1978, juntamente com Marcelo Suzuki e Francisco Fanucci, Ferraz fundou o escritório Brasil Arquitetura² (BRASIL ARQUITETURA, 2022).

Francisco Fanucci (1952) também é mineiro, da cidade de Cambuí, e também se graduou em arquitetura e urbanismo pela FAU USP, em 1977. Antes da sociedade com Marcelo, Francisco trabalhou com alguns nomes da arquitetura paulista, como Júlio Roberto Katinsky, Joaquim Guedes e Abrahão Sanovicz. Fanucci, além de atuar no Brasil Arquitetura, é professor de projeto e coordenador do estúdio vertical da Escola da Cidade, em São Paulo, desde a fundação da instituição, em 2002. Ferraz e Fanucci, em 1986, fundaram juntos a Marcenaria Baraúna, onde desenvolvem trabalhos de design de mobiliário e objetos de madeira (BRASIL ARQUITETURA, 2022).

A entrada do escritório paulista³ na equipe projetual parece ter acrescentado uma camada importante à arquitetura da Praça das Artes, algo que ficará mais claro na análise das próximas etapas do projeto. Este componente está relacionado ao imaginário dos arquitetos em relação ao lugar, uma vez que Marcelo e Francisco participaram da equipe de Lina Bo Bardi no Concurso Público Nacional de Projetos para Reurbanização do Vale do Anhangabaú, em 1981. A proposta, à época, foi vista como demasiadamente ousada e sequer ganhou menção honrosa, entretanto, segundo Marcelo Ferraz, o projeto era uma resposta óbvia às demandas da cidade:

“E o que era o nosso projeto para o vale do Anhangabaú? Tirar os automóveis do chão e colocá-los num estreito elevado de estrutura metálica que cortasse o vale como uma fita, lá nas alturas. Nada de

² Em paralelo à sua atuação à frente do Brasil Arquitetura, o arquiteto também coordenou o Instituto Bo Bardi de 1992 a 2001 e o Programa Monumenta (recuperação de sítios históricos urbanos em todo país), do Ministério da Cultura, entre 2003 e 2004. Marcelo foi professor convidado na Washington University, in Saint Louis, USA, em 2006, e na Escola da Cidade, em São Paulo, e publicou livros de sua autoria.

³ Também integrou equipe de projeto a arquiteta Luciana Dornellas, colaboradora do escritório Brasil Arquitetura, sobretudo nas etapas de anteprojetos e projetos executivos. Luciana é arquiteta e urbanista formada pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo de São Carlos.

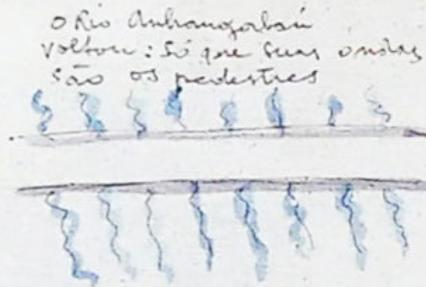
Fig. 53:
Croquis de concepção para o “vão da Praça”, Marcos Cartum.
O desenho à mão livre integra a primeira apresentação de projeto da Secretaria Municipal de Cultura, em 2006. O croqui representa a ambiência desejada para a chamada “galeria”, sob o edifício principal, com aberturas para a praça, repleta de vegetação, e com a representação de cartazes, ou obras de artes, nas paredes da galeria, além do extenso banco na face oposta, os quais denotam a intenção de uso do espaço para exposições.
Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Fig. 54:
Fotografia do “vão da Praça” sob volume central, espaço idealizado por Marcos Cartum na representação anterior.
Autor e fonte: Leonardo Finotti.

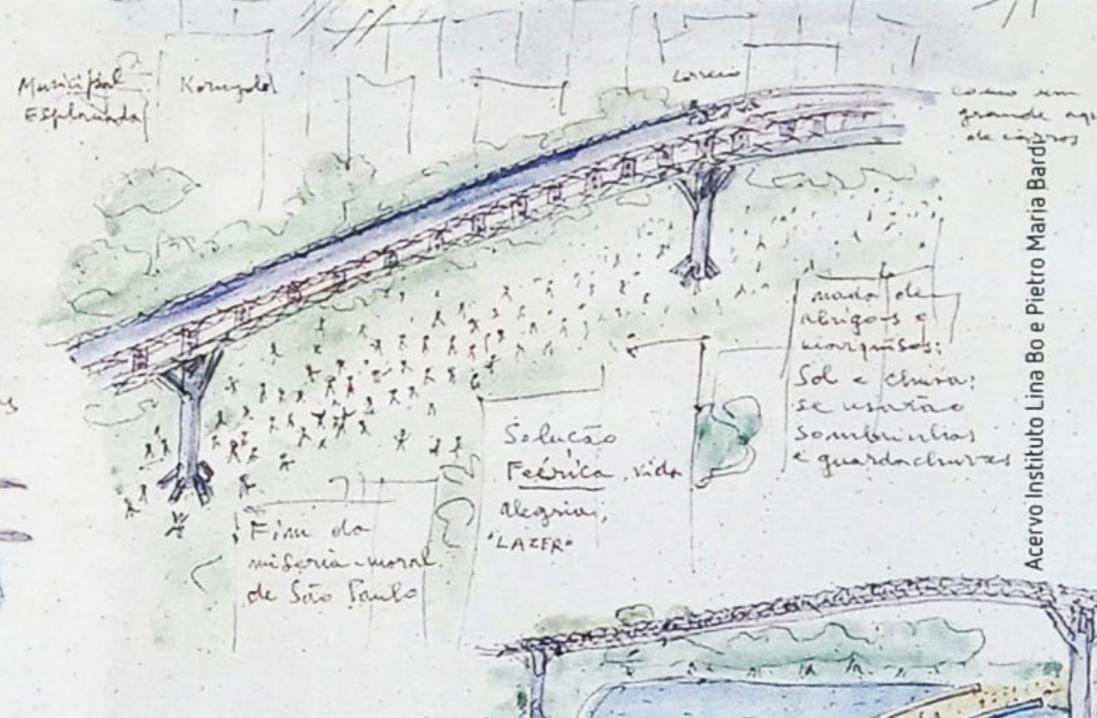


Parque de reunião popular

a Praça das Bandeiras
plena "aberta" sobre o
Vale, circundada
de verde, "fechada"
pelos grandes prédios
como o Rockefeller Center
de New York



O Rio Anhangabá
voltage: só que suas ondas
são os pedestres



Municipal
Espalçada

Korngel

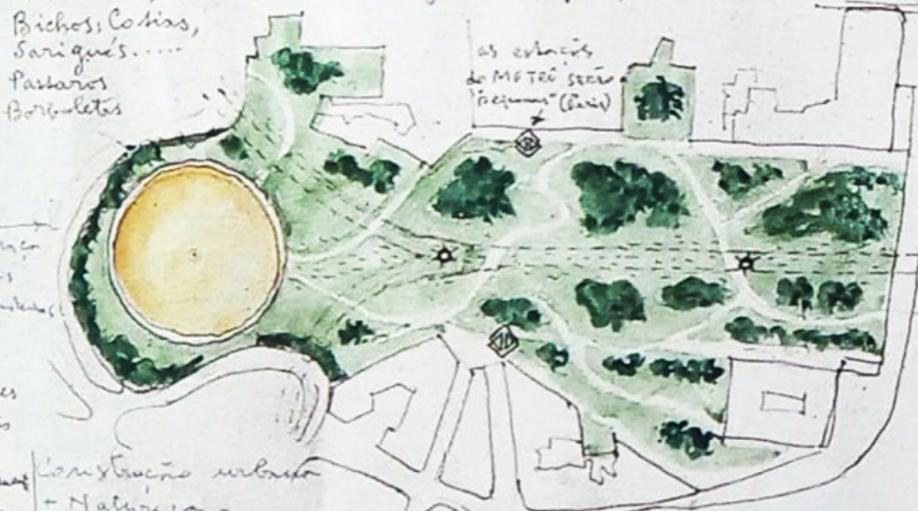
Como um
grande aqueduto
de águas

madeira
abrigos e
carrinhos;
Sol e chuva;
se usarem
Sombrelhões
& guarda-chuvas

Solução
Felicidade, vida
alegría,
'LAZER'

Fim da
miséria moral
de São Paulo

Parque - Vale do Anhangabá.
Imenso gramado de grama Forquilha
(natural do Estado) sulcado por um
caminho central de pedras e grama
(grandes pedras como no caminho de Ouro
de Ubatuba). Quantidade de caminhos "naturais".
Arvores: Heveas (seringueiras), Brachiopsis e acinmatadas,
varias outras qualidades de Ficus (Gamelieiras).
Tipuanas, Tibouchinas, Erythrinas, Apês, Lajeiras
Bichos: Cotias, Sarigás...
Pastores Borboletas



Construção urbana
+ Natureza -
Como John Wood em Bath (Londres)
no século XVIII - São Paulo 1981 - violência arquitetônica
urbana + Natureza



Espalçada do Municipal

Calçada do
São João

Parque
Restaurante

no Lago: Hífenas, Lotus, Papiros,
peixes, Cisnes & Patos

Acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardini

túneis e buracos para as enchentes. Qual era o nosso principal objetivo? Liberar espaços para as pessoas, para o caminhante [...]. Conquistar o território e torna-lo público.” (FERRAZ, 2013, pg. 60)

A proposta de Vale do Anhangabaú apresentada pela equipe de Lina tinha uma leitura de lugar que olhava para o entorno do projeto buscando encontrar aquilo que estava anacrônico no desenho urbano. Os numerosos e longos lotes portugueses daquela vizinhança já figuravam como vazios urbanos no sentido físico e figurado e, por isso, foram somados ao parque proposto. O croqui de concepção do projeto apresenta um perímetro recortado que contorna alguns terrenos periféricos e oferece-os ao domínio público. A Quadra 27 aparece representada, com a marcação de apenas dois lotes, possíveis interesses de relação com o Novo Vale proposto à época: o terreno de esquina do Vale com a Praça Ramos de Azevedo, onde está o Edifício Esplanada, primeiro arranha céu do Vale do Anhangabaú, e o terreno do antigo quartel que, no ano do concurso, já figurava como Recanto Monteiro Lobato. Também há uma saliência no traçada da quadra, na face para a Av. São João, que parece indicar a presença do patrimônio arquitetônico do Conservatório Nacional, da mesma forma que o Edifício dos Correios está demarcado.

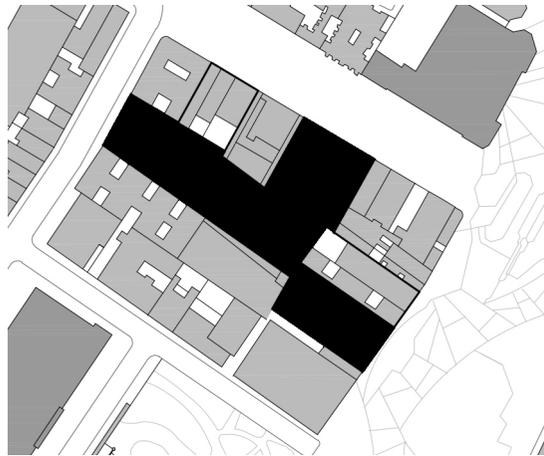
O que se pretende concluir com a observação destas informações trazidas pelo desenho da equipe de Lina é que a Quadra 27, com seus vazios potentes e residuais, já era um território conhecido de Marcelo e Francisco, e que as estratégias projetuais adotadas pelos projetistas no Vale de 1981 foram retomadas na Praça das Artes em 2006. Conforme Marcelo descreve, tratava-se de um reencontro de ideias:

“Nosso projeto para o Vale do Anhangabaú subia pelas encostas de lado a lado, conquistando novas áreas, incorporando terrenos, expandindo fronteiras. Na praça das artes não é diferente: um projeto que nasce das entranhas e se conforma a partir delas, se apresenta à cidade e denuncia que veio da falência de um modelo urbanístico de lotes que já não serve, já não funcionava na vida da metrópole. Por isso mesmo, como denúncia, não ocupamos os vazios no rés do chão, nem com colunas.” (FERRAZ, 2013, p.61)

Fig. 56:
Diagrama de síntese para a relação
tempo e espaço *versus* projeto:
combinação tripartida de lotes para o
projeto: faces para a Rua Conselheiro
Crispiniano, Av. São João e Vale do
Anhangabaú. Infiltrações pela Quadra 27,
sutura urbana.

Fonte: Autora, 2022, base fornecida por Brasil
Arquitetura.

O PROJETO DA PRAÇA DAS ARTES



anteprojeto

IMAGINÁRIOS URBANOS | VAZIO ENQUANTO COSTURA URBANA

⁴ Centro de arquitetura localizado em Matosinhos, região metropolitana de Porto, Portugal.

⁵ Na maior publicação sobre o projeto, A quadra da Praça das Artes e a cidade, organizado por Vitor Nosek, o croqui de estudos apresentado na página a seguir, Figura 46, aparece no livro com gravura de fundo na página do sumário. A ênfase da publicação está nas representações de apresentação do projeto finalizado, nas fotografias durante a execução e nas fotografias da obra entregue em sua primeira fase do projeto.

Pensar a arquitetura como urbanismo é a principal característica que define esse recorte do processo projetual, que se refere ao começo da participação efetiva do Brasil Arquitetura no projeto e ao estabelecimento de uma inteligente relação do projeto com o lugar.

Os primeiros desenhos de concepção de projeto que saem da prancheta do Brasil Arquitetura apresentam uma implantação com três acessos: uma nova face para o projeto voltada à Rua Formosa, abrindo a Praça ao Vale do Anhangabaú. Estes registros podem ser encontrados no acervo do projeto pertencente à Casa da Arquitectura⁴, e também estão presentes em algumas publicações nacionais - ainda que sem o devido reconhecimento da importância desta representação enquanto testemunho dos caminhos e descaminhos do projeto⁵. A viabilidade desta conexão transversal pelo quarteirão em direção ao Vale é promovida pela obtenção da propriedade do Cine Cairo, assumida pela Prefeitura Municipal em 2009, três anos após o começo do projeto, juntamente com a aquisição do terreno à esquerda do antigo cinema.

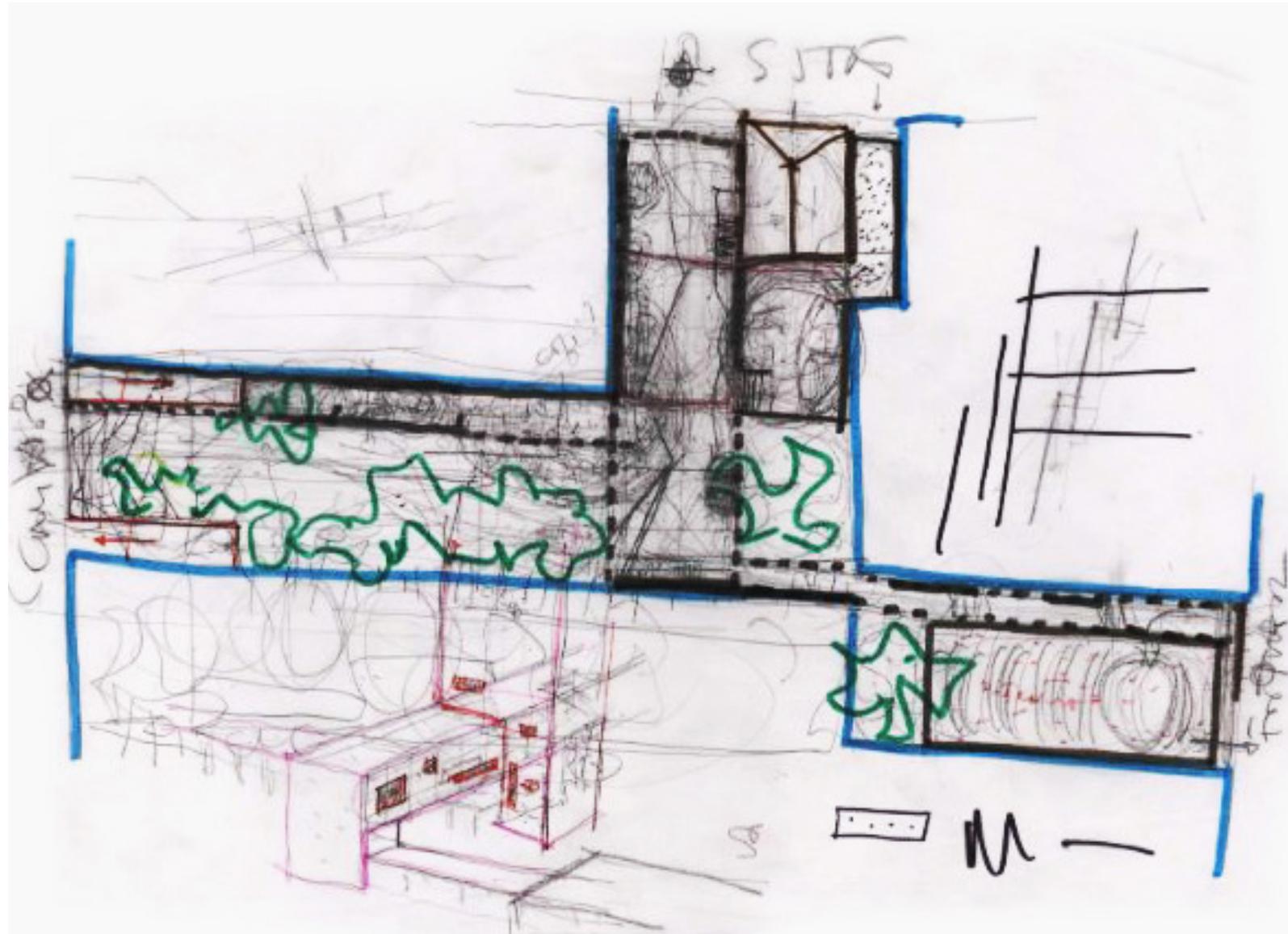


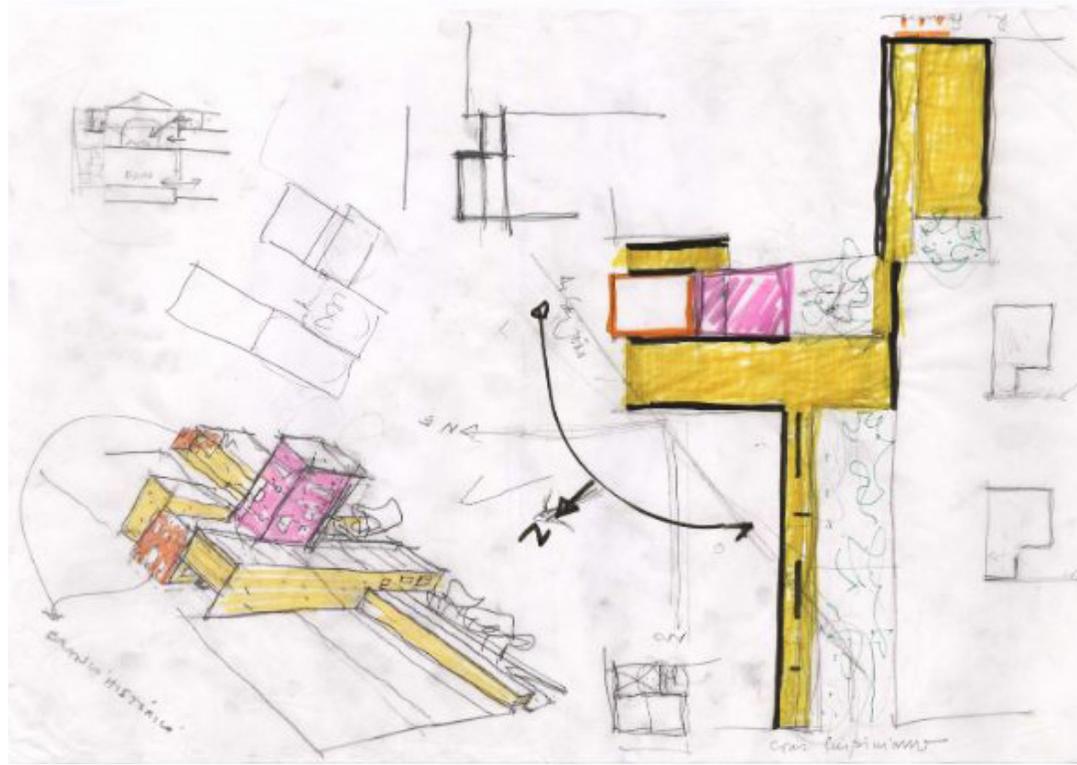
Fig. 57:
Croquis de concepção, estudo de
implantação e articulações espaciais no
pavimento térreo, Brasil Arquitetura.

Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de
Matosinhos, Portugal.

A representação da Figura 46 apresenta um estudo de implantação que manifesta um esforço vigoroso para estabelecer o térreo livre através de brechas entre as edificações, desenho que define uma costura urbana por dentro do quarteirão. As linhas pontilhadas, na linguagem da arquitetura, identificam os blocos de edificações que não tocam o solo. São esbeltos monolitos que penetram, como agulhas, nas fendas abertas pelo interior da Quadra 27 e demarcam, além de proteger, os novos trajetos. A arquitetura orienta e conduz os usuários pelos novos caminhos da cidade. Mas as linhas pontilhadas do desenho incorporam, também, a imagem da costura no tecido urbano. Um movimento paulatino, como quem caminha abrindo o espaço a cada passo avançado. Na face com o Anhangabaú, uma linha contínua e espessa no limite do lote, assim como as que definem as edificações ou planos que tocam o solo, identifica a manutenção da fachada do Cine Cairo. A edificação que está sendo proposta nesta porção do terreno, um possível palco com plateia, aparece recuado em relação a este plano de fachada, preservando a continuidade do trajeto que vem do centro da quadra.

O estudo de implantação também permite observar a inversão da tradicional lógica de projeto que opera do macro ao micro. Aqui, o conjunto não nasce de fora para dentro, e sim das “entranhas do quarteirão”, como costuma comentar Marcelo Ferraz, em direção às faces da quadra. Os autores também comentam que a decisão por esta aproximação ao lugar não foi uma escolha conceitual, ou uma decisão voluntária, e sim uma atenção rigorosa à natureza do lugar e sua compreensão enquanto espaço resultante de fatores sociopolíticos ao longo de muitos anos (FANUCCI, FERRAR e CARTUM, 2013).

Os conjuntos de linhas circulares em grafite, riscadas na região central do conjunto (esquina interna do terreno, entre as aberturas para Avenida São João e Rua C. Crispiano), evidenciam essa articulação desde o interior para o exterior no projeto. Estes semicírculos em grafite também demonstram a amplitude visual dos usuários no térreo: desde aquele ponto central, todo o entorno da Praça é apreensível, algo que caracteriza a escala humana do espaço. Outro conjunto de linhas circulares, atrás do edifício do Conservatório, identifica o potencial lugar para implantação do eixo de circulação vertical do conjunto, que logo passa a receber reconhecimento diferenciado na volumetria e materialidade.



Esse indício, lançado na representação anterior, é confirmado nos desenhos de concepção apresentados pela Figura 47, na qual a implantação sintetiza algumas soluções do projeto adotadas neste momento e que se mantiveram, ou pouco se alteraram, até a versão final da proposta. Em uma primeira investigação, observamos a evidente distinção entre a massa edificada versus espaços livres. Em seguida, observamos que os volumes edificados são apresentados sob um código de cores com proximidade à solução material adotada: tons de amarelado e rosado.

Esta informação desperta algumas interpretações possíveis, tais como: estaria a definição dos concretos pigmentados em vermelho e ocre já em elaboração pelos arquitetos neste momento do projeto? Há também a distinção, em laranja, dos elementos de interesse patrimonial. Aqui, a cor não representa a solução adotada (como veremos adiante, estes edifícios foram pintados inteiramente de branco), mas pode indicar a intenção de criar um contraste entre o novo e o antigo a fim de destacar tais edifícios.

Na perspectiva, esta linguagem cromática se repete e a altura saliente do edifício rosado que, além da função de eixo de circulação vertical, recebeu o Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal, confere a ele a imagem de áxis dessa ação centrífuga que caracteriza a composição espacial e volumétrica do projeto.

O último aspecto a ser explorado neste desenho, e talvez o mais importante, é a gênese da concepção estrutural que permitirá a liberação completa do térreo sob as edificações. Identificadas pelas linhas fortes pretas, alguns planos assumem importante função na construção do vazio: são paredes periféricas que erguem os blocos do solo para tornar completamente livre o térreo: nem mesmo pilotis poderiam interromper a sua fluidez. É notável o generoso espaço criado sob o bloco central, que logo foi chamado de “travessa das artes” pelos projetistas e hoje é oficialmente chamado de “vão” pela Fundação Teatro Municipal, que assim se refere a este espaço para denominar o local de atividades que acontecem no térreo coberto da Praça.

Algumas marcações sob o esbelto bloco que se direciona à Rua Conselheiro Crispiano sugerem a presença de dois planos e dois pilotis, mas estas estruturas não se mantiveram ao longo do desenvolvimento do projeto.

Fig. 58 (acima):
Croquis de concepção, estudo para volumetria, Brasil Arquitetura.
Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Fig. 59 (abaixo, esquerda):
Fotografia da Praça das Artes, obra concluída, 2013, visual do térreo desde a Rua Conselheiro Crispiniano.
Autor e fonte: Leonardo Finotti, 2014.

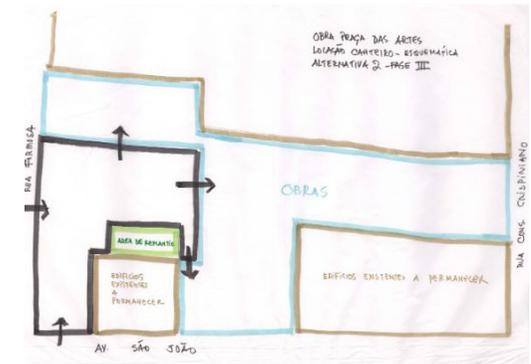
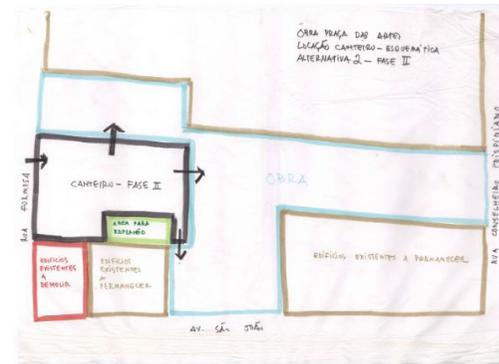
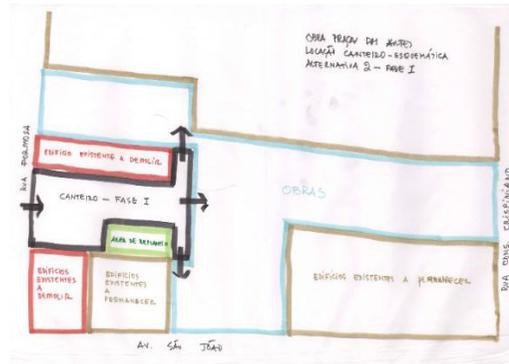
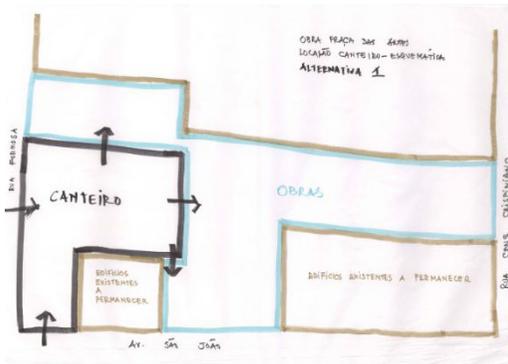
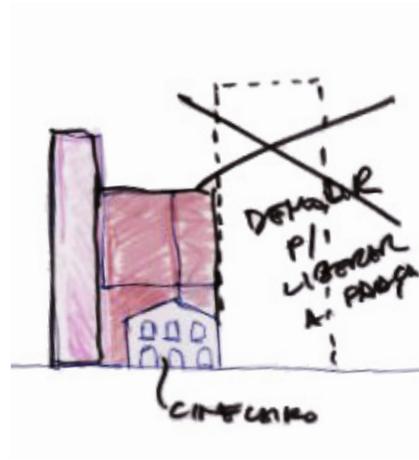
Fig. 60 (abaixo, centro):
Fotografia da Praça das Artes, obra concluída, 2013, destaque para o edifício de circulações verticais.
Autor e fonte: Nelson Kon, 2013.

Fig. 61 (abaixo, direita):
Fotografia da Praça das Artes, obra concluída, 2013, edifício de circulações verticais desde o seu interior.
Autor e fonte: Nelson Kon, 2013.

Fig. 62 (acima, esquerda):
Estudo de concepção para a fachada junto o
Cine Cairo, Brasil Arquitectura.
Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de
Matosinhos, Portugal.

Fig. 63 (acima, esquerda):
Estudo de concepção para a fachada junto o
Cine Cairo, Marcos Cartum.
Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de
Matosinhos, Portugal.

Fig. 64 a 67 (abaixo):
Estudos de viabilidade para implantação de
canteiro de obras, Brasil Arquitectura.
Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de
Matosinhos, Portugal.



Ainda que o encontro entre Praça das Artes e Vale do Anhangabaú estivesse estabelecido através do lote do Cine Cairo e de seu lindeiro, a fruição pública nesta face guardava um potencial extraordinário caso fosse possível avançar o projeto em direção à esquina da Rua Formosa com a Avenida São João. Este movimento requeria novas desapropriações, a começar pelo edifício do Sindicato dos Comerciários.

Um croqui de estudo da fachada do projeto voltada para o Anhangabaú demonstra que, na oportunidade de remoção deste edifício, o espaço conquistado se manteria livre: “demolir (o edifício do Sindicato dos Comerciários) para liberar a praça” está escrito no desenho (Figura 51).

Os esquemas de planejamento do canteiros de obras, desenhos que dão um salto temporal do processo de projeto em direção ao futuro e referem-se ao período de execução da Fase I do projeto (que compreende a porção edificada compreendida no “L” entre Av São João e Rua Conselheiro Crispiano), são interessantes testemunhos das incertezas duradouras em relações às desapropriações dos lotes junto à Rua Formosa. As alternativas de montagem do canteiro de obra apontam que havia uma possibilidade de desapropriação total e única de todo o conjunto edificada da Rua Formosa, incluindo o edifício do Sindicato dos Comerciários (“alternativa 1”, Figura 53), mas havia também a chance de desapropriações progressivas dos lotes (“alternativa 2”, Figura 54 a 56).

Para Wisnik (2020), a abertura da Quadra 27 para o Vale do Anhangabaú revela a inspiração do projeto nas galerias comerciais do Centro Novo, que conectam ruas ao atravessarem os quarteirões. Trata-se de uma tipologia muito presente no recorte desta região, embora seja rara se considerarmos toda a cidade de São Paulo. Para Abílio Guerra (2011), estes projetos que caracterizam a “quadra aberta”⁶ possuem um elemento urbano em comum, ainda que arquitetonicamente possam apresentar soluções formais, funcionais e materiais distintas: a permeabilidade do solo, que permite integração entre edificações privadas e espaço público. O autor também comenta que, ao analisar os exemplos paulistas⁷ de “quadra aberta”, conclui-se que esta tipologia urbana não é exclusiva de determinados princípios estéticos ou mecanismos econômicos, “mas [trata-se] de uma possibilidade potencial, que pode ou não ser usada, dependendo da escolha dos projetistas e, principalmente, dos investidores” (GUERRA, 2011, p. 2)

⁶ Abílio Guerra adota o termo usado por Christian de Portzamparc (1944), arquiteto francês, que estudou profundamente o que chamou de “quadra aberta”, este fenômeno urbano presente em muitas cidades e que, segundo o autor, era uma solução para grandes aglomerados urbanos ao conciliar a rua-corredor da cidade tradicional e dos edifícios autônomos da cidade moderna. Seu texto mais famoso sobre o tema é “A terceira era da cidade” (Óculum, São Paulo, n.9, FAU PUC-Campinas, 1997, p. 47).

⁷ Podem ser mencionados projetos de períodos diferentes, tais como: Centro Comercial de Bom Retiro, com projeto de Lucjan Korngold em 1959 e inaugurado nos anos 1960; Caetano Plaza, de Rubens Carneiro Vianna e Ricardo Sievers, construído nos anos 1970; Centro Empresarial Itaú, da Itauplan e Aflalo & Gasperini, com projeto e execução entre os anos 1980 e 1985; Brascan Century Plaza, de Jorge Königsberger e Gianfranco Vannucchi, implantado no início dos anos 2000 (GUERRA, 2011).

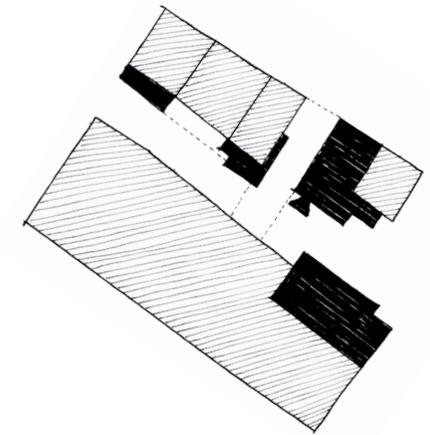


Fig. 68:
Diagrama de síntese para relação cheios x vazios no térreo da Praça das Artes.
Fonte: Autora, 2023.

Fig. 69 (esquerda):
Mapa de Galerias do Centro Novo, à época do projeto da Praça das Artes, 2009.
Fonte: Elaborado pela Autora sobre as bases de Costa, 2010. (LEGENDA ABAIXO)

Fig. 70 (direita, acima):
Mapa de Galerias do Centro Novo, 2009, com a demonstração de circulações possíveis pelo interior dos quarteirões.
Fonte: Elaborado pela Autora sobre as bases de Costa, 2010.

Fig. 71 (direita, abaixo):
Mapa de Galerias do Centro Novo, 2009, com demonstração dos trajetos para chegada ao Vale do Anhangabaú desde a Estação do Metrô República.
Fonte: Elaborado pela Autora sobre as bases de Costa, 2010.

TÉRREOS COM GALERIAS E PERMEABILIDADE NO CENTRO NOVO

1. EDIFÍCIO EIFFEL
2. EDIFÍCIO COPAN
3. EDIFÍCIO ITÁLIA
4. EDIFÍCIO CONDE SILVIO PENTEANDO
5. EDIFÍCIO LOUVRE
6. CONJUNTO ZARVOS E AMBASSADO
7. GALERIA METROPOLE
8. EDIFÍCIOS ESTHER E ARTHUR NOGUEIRA
9. GALERIA CALIFÓRINA
10. GALERIA LOUZÃ
11. GALERIA DAS ARTES
12. GALERIA IPÊ
14. GALERIA NOVA BARÃO
15. GALERIAS ITÁ E R. MONTEIRO
16. GALERIA GUATAPARÁ
17. GRANDES GALERIAS
18. CONJUNTO PRESIDENTE
19. GALERIA OLIDO
20. GALERIA APOLO
21. PRAÇA DAS ARTES

O estudo de Sabrina Costa (2010)⁸ aprofunda-se na relação entre o traçado urbano e os edifícios modernos que conformam a rede de galerias comerciais que se destacam no contexto urbano do Centro Novo e constata a existência de vinte edifícios com espaços de passagem em seus térreos. Segundo a autora, este conjunto de galerias torna as quadras muito mais permeáveis pela presença de espaços vazios em meio à alta concentração de edifícios da região e aumenta a possibilidade de deslocamentos. Ao criar estes circuitos alternativos de passagem de pedestres pelo interior das quadras, além de estimular a utilização destes espaços internos, as galerias do Centro Novo tornaram possível a conexão entre ruas paralelas e diminuíram a distância entre diversos espaços públicos.

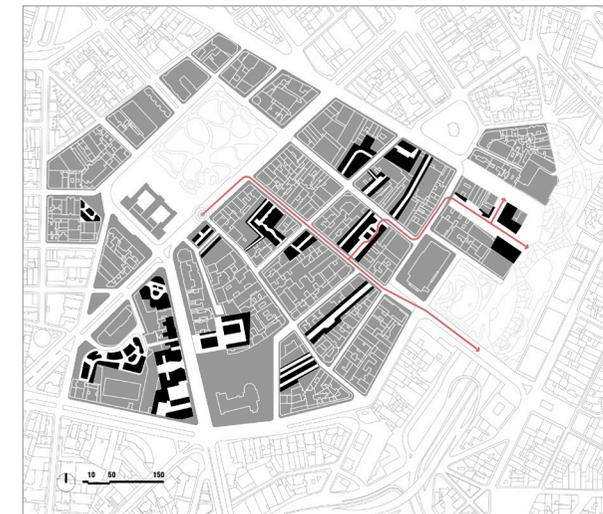
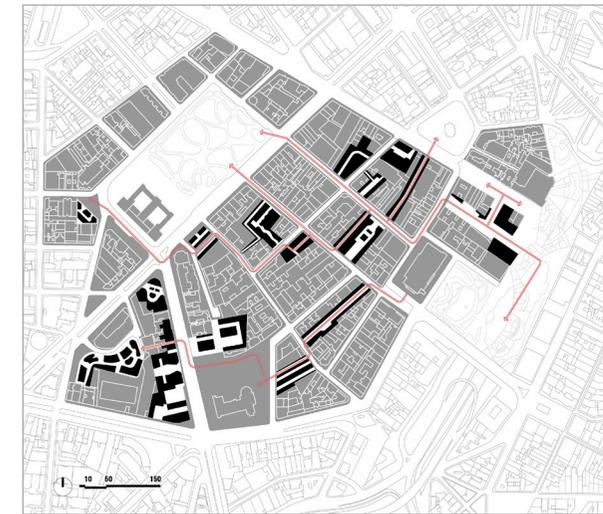
Para Hertzberger (2015), embora a relação entre interior e exterior seja antes de mais nada uma questão de organização espacial, o fato destas galerias urbanas parecerem mais com uma rua ou com um ambiente interno tem muito mais a ver com a qualidade do espaço. A aplicação de elementos tipicamente externos ao ambientes internos faz com que estes espaços pareçam menos íntimos. Estas indicações sensoriais guiadas pelos recursos arquitetônicos intensificam a percepção do caráter público da edificação.

“Devemos considerar a qualidade do espaço das ruas e dos edifícios relacionando-os uns aos outros. Um mosaico de inter-relações - como imaginamos que a vida urbana seja - requer uma organização espacial na qual a forma construída e o espaço exterior (que chamamos rua) não apenas sejam complementares no sentido espacial e, portanto, guardem uma relação de reciprocidade, mas ainda, e de modo especial - pois é com isto que estamos preocupados -, na qual a forma construída e o espaço exterior ofereçam o máximo de acesso para que um possa penetrar no outro de tal modo que não só as fronteiras entre o exterior e o interior se tornem menos explícitas, como também atenuem a rígida divisão entre o domínio privado e o público.” (HERTZBERGER, 2015, p. 79)

No mapa apresentado pela Figura 57, construído sobre as bases dos estudos de Costa, o térreo da Praça das Artes é acrescentado à rede de galerias existente, apresentado todos os térreos permeáveis do Centro Novo.

Se considerarmos as possibilidades de percurso entre o principal ponto de distribuição de pedestres da face oeste do Anhangabaú - a Estação República do metrô, podemos constatar que a escolha pela tipologia da quadra aberta na Praça das Artes acentuou a

⁸ A tese de doutorado de Sabrina Costa, sob o título “Relações entre o traçado urbano e os edifícios modernos no Centro de São Paulo (1938/1960) estuda a hipótese de que a arquitetura moderna do Centro de São Paulo estabeleceu novas funções para seus pavimentos térreo e garantiu uma relação intensa entre o edifício e o espaço urbano.



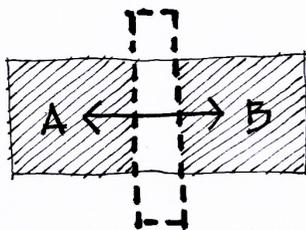


Fig. 72:
Diagrama de síntese para os conceitos de lugar, pórtico e passagem.
Fonte: Autora, 2023.

Fig. 73 (acima, esquerda):
Identificação dos pontos de captação do registro fotográfico.
Fonte: Autora, 2022.

Fig. 74 (acima, direita):
Diagrama de síntese para relação entre lugar, pórtico e passagem na Praça das Artes.
Fonte: Autora, 2023.

Fig. 75 a 82:
Registro fotográfico do percurso desde a Rua Conselheiro Crispiano até o Vale do Anhangabaú, passando pelo interior da Quadra 27, no térreo da Praça das Artes.
Fonte: Autora, 2022.

transversalidade do Vale do Anhangabaú não apenas na Quadra 27, contígua a ele, mas também por toda a região do Centro Novo, uma vez que este quarteirão era o grande ponto de contato em potencial entre Centro Novo e Vale do Anhangabaú⁹. Portanto, além de ampliar a permeabilidade urbana já estabelecida pelas demais galerias, o térreo livre da Praça das Artes torna o trajeto mais curto neste percurso do metrô em direção ao Vale¹⁰ e assume uma função de pórtico de acesso para o Anhangabaú.

Quando o pedestre adentra a Quadra 27 desde a Rua Conselheiro Crispiano, o vão sob o volume central do conjunto recorta visualmente a paisagem e emoldura a primeira mirada em direção ao Vale desde o nível do solo. Ao transpor o vão, o mesmo observador terá sua mirada ampliada em todas as direções: acima, naturalmente alcançamos o topo dos edifícios que estão na outra face do Vale; abaixo, a grande escadaria que media o térreo da Praça com o nível do Vale confere a sensação visual de um mirante, como se estivéssemos elevados no nível do solo. Nas laterais, à direita, temos o arranjo de volumes novos propostos junto ao Cine Cairo que acrescenta gradualmente altura à composição, mantendo ao máximo o alcance visual lateral; à esquerda, a esquina está livre de edificações.

A sequência de imagens a seguir (Figuras 60 a 67) representa, fotograficamente, esse percorrido recém descrito¹¹ e sintetiza duas das três principais funções urbanas do térreo da Praça das Artes: passagem (a transposição do quarteirão) e pórtico (chegada ao Vale). Essas duas funções, e suas intrínsecas ações de movimento e transição, respectivamente, atribuem ao vazio do projeto a característica de costura urbana e demarcam o salto projetual desde a etapa anterior - identificada pela caracterização do vazio na forma praça. Com isso, não se pretende afirmar que as funções atreladas à imagem da praça - permanência e contemplação - foram substituídas pelas funções de passagem e transição, e sim que estas três funções foram sobrepostas, gerando uma relação entre usos que é salutar para as três atividades.

Esta terceira atribuição urbana do vazio, relacionada às atividades de estadia, volta à discussão, agora na qualidade de lugar (público) e será o tema de fundo para a próxima etapa de análise do projeto.

⁹ Considera-se aqui as relações estabelecidas pela circulação de pedestres a nível do solo entre Vale do Anhangabaú e entorno imediato. Há de se considerar as relações visuais que os Viadutos do Chá e Santa Ifigênia proporcionam.

¹⁰ A livre circulação pelo térreo da Praça das Artes acontece durante o período comercial diurno, quando a instituição está em funcionamento. Nos demais horários do dia e em finais de semana sem programação, portões impedem a passagem de pedestres pelo interior do quarteirão.

¹¹ Considerando apenas a conexão da Rua Conselheiro Crispiano com Vale do Anhangabaú, poderíamos ainda comentar a conexão Conselheiro Crispiano versus Av. São João, na qual a arquitetura da Praça também proporciona interessantes enquadramentos da paisagem construída. O registro fotográfico desta cena está representado em outras fotografias ao longo deste volume.

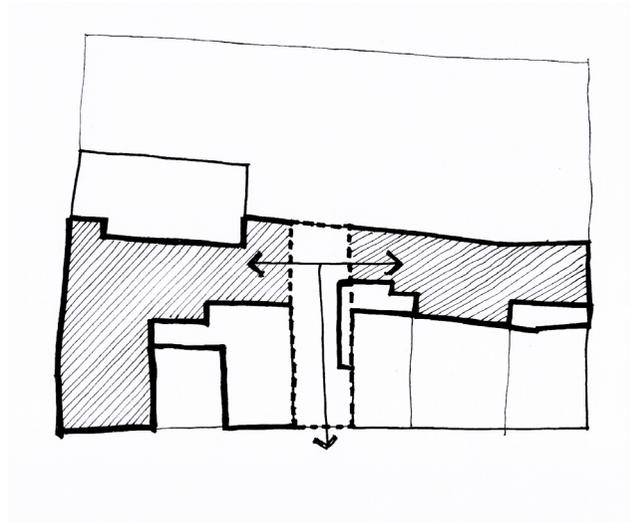
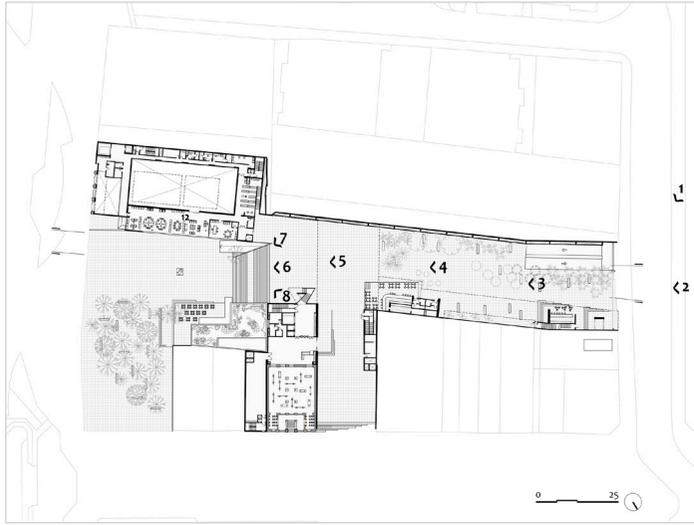
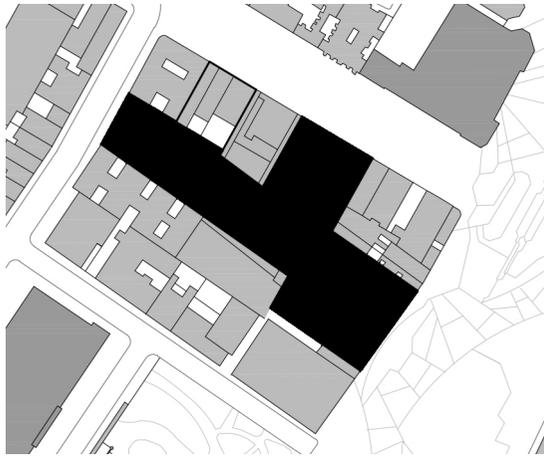


Fig. 83:
Diagrama de síntese para a relação
tempo e espaço versus projeto:
combinação tripartida de lotes para o projeto
ganha escala e assume sua vocação pública.

Fonte: Autora, 2022, base fornecida por Brasil
Arquitetura.

O PROJETO DA PRAÇA DAS ARTES



obra fase I

A ESPESSURA SÓCIO-POLÍTICA DA ARQUITETURA | VAZIO COMO COISA PÚBLICA

Acompanhar a evolução do processo projetual, além de permitir compreender o projeto à medida em que os problemas foram enfrentados pelos arquitetos, permite observar detalhadamente cada camada contextual acrescentada à arquitetura. Entretanto, ampliar a observação em cada tema não significa isolá-los dos demais, tão pouco sugerir que os enfrentamentos durante o projeto foram desenvolvidos em etapas: o desenho, assim como a escrita, é único e sempre está atravessado, de uma vez só, por todos os assuntos relacionados. O que se objetiva com essa discussão sucessiva é a possibilidade de ampliar o foco sobre cada tema, dar espessura às discussões e compreender com profundidade os desdobramentos do projeto.

Logo, este capítulo se dedicará, ao avançar sobre os temas da forma e do uso do projeto, a compreender a dimensão pública desta arquitetura. Sem deixar de considerar que pensar a arquitetura como urbanismo, tema discutido anteriormente, é também uma virtude pública do projeto, aproximar-se deste assunto relacionando-o com o estudo formal da Praça das Artes justifica-se na compreensão de que, à medida em que o projeto avança dos esquemas bidimensionais, típicos de estudos de inserção urbana e de implantação no(s) lote(s), para os estudos volumétricos, o espaço vazio é, de fato, construído em todas as suas dimensões. E essa construção tridimensional do vazio não se refere apenas ao seu desenho formal, mas também às suas circunstâncias sociais, políticas e culturais. Forma e uso estão estreitamente relacionados no projeto, de modo que a composição é praticamente um diagrama¹², e a virtude pública da arquitetura permeia, em diferentes intensidades, todos estes aspectos do projeto, como veremos adiante.

¹² Referência ao conceito de diagrama elaborado por Toyo Ito, em texto que o arquiteto e autor escreve sobre a arquiteta Kazuo Sejima para a revista El Croquis N. 77, de 1996. Intitulado “Arquitectura Diagrama”, o texto apresenta a arquitetura de Sejima unida ao diagrama, argumentando que um edifício seria o equivalente ao diagrama do espaço que se usa para descrever, de forma abstrata, as atividades cotidianas e usos deste.

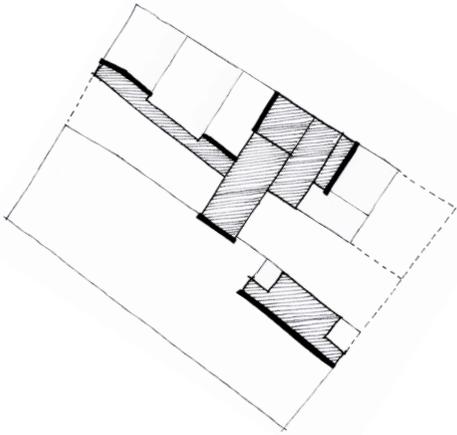


Fig. 84:
Diagrama de síntese para representação dos
“edifícios fronteiras”.
Fonte: Autora, 2023.

Fig. 85 (esquerda):
Fotografia aérea, com a obra da Fase II em
estágio de finalização.
Autor e fonte: Nelson Kon.

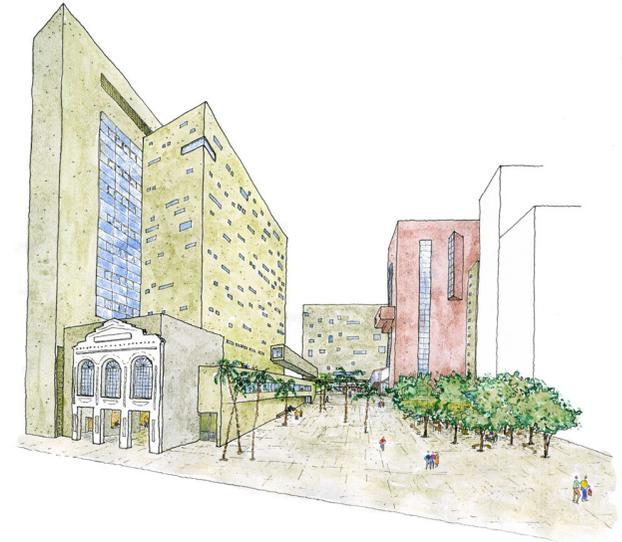
Fig. 86 (direita, acima):
Croquis da perspectiva terrestre desde o
Vale do Anhangabaú, desenho à mão livre,
representação para apresentação do projeto,
Brasil Arquitetura.
Fonte: Brasil Arquitetura.

Fig. 87 (direita, acima):
Croquis da perspectiva aérea desde a Rua
Conselheiro Crispiano, desenho à mão livre,
representação para apresentação do projeto,
Brasil Arquitetura.
Fonte: Brasil Arquitetura.

Em uma composição aditiva, os volumes do conjunto foram implantados às laterais do terreno, com característica longilínea em relação à profundidade do quarteirão. Essa característica formal dos blocos está relacionada à natureza fundiária da região, com seus estreitos lotes portugueses, e à aquisição paulatina dos terrenos ao longo do processo. São três principais “edifícios-fronteiras, de pouca testada e farta profundidade”, como os chama o professor Luís Antônio Jorge (2013), que estabelecem as relações com as construções do entorno e preenchem as brechas do espaço urbano. O primeiro destes edifícios é o da fachada com o Anhangabaú, volume bastante verticalizado e praticamente cego que ocupa o espaço entre a fachada preservada do antigo Cine Cairo e Edifício Esplanada, projetado por Lucjan Korngold. O segundo edifício fronteira está paralelo ao primeiro, mas é horizontal e ainda mais profundo, com testada para a Rua Conselheiro Crispiano. Este longo volume recompõe a paisagem de fundo de lote dos edifícios voltadas para a Av. São João, margeando a passagem com declive suave em direção ao Vale do Anhangabaú e para o centro do conjunto. Perpendicular aos dois primeiros, o terceiro edifício-fronteira posiciona-se entre o Conservatório Dramático e Musical e o alto Edifício Seguradora, com uma testada quase cega, estreita e também com profundidade acentuada. A falta de perímetro claro para a edificação, que resulta na costura urbana pela fragmentação, também contribui para a composição aditiva do conjunto que organiza o programa de maneira muito associada à forma. Na Praça edificada, está o programa servente; na Praça livre, está o ambiente servido. Luis Antônio arremata a leitura compositiva formal ao dizer:

“Constitui-se, assim, o território da Praça das Artes conquistado por um estratagema de ataque por três bordas, pela fricção com as diversas permanências e fronteiras, por meio de uma arquitetura incisiva de preenchimento de frestas, de ocupação de brechas e de delimitação do espaço servido – aquele com nítida vocação de espaço público. Um cerrar de fronteiras para construir o aberto.” (JORGE, 2013, p. 68)

Essa ocupação pelas periferias dos lotes, que emoldura o espaço livre projetado, pode ser interpretada como uma resposta à dura missão de conter o avanço da propriedade privada em detrimento das áreas públicas na grande maioria das cidades brasileiras.



No térreo, essa resistência é feita justamente pela não construção, pelo vazio potente, pelo espaço livre e público de uso indeterminado e polivalente. Luciano Margotto, no capítulo de sua tese de doutorado em que analisa a virtude pública da arquitetura através do projeto da Praça das Artes, caracteriza este espaço público em toda sua abrangência:

“[...] uma plataforma de fluxos, espaço universal e híbrido, lugar intercultural que admita qualquer res cívica; espaço temporal, lugar de ação, onde ocorrem coisas e a que acorrem coisas, e que pode modificar-se constantemente”. (MARGOTTO, 2016, p. 157)

Em outra metáfora da resistência à esfera privada por meio da arquitetura, podemos visualizar no pesado aparato de contenção do subsolo mais uma imagem instigante.

A articulação no território e seu assentamento no solo, expresso pelo térreo desimpedido, pode ser confundido como uma obra de engenharia corriqueira, mas não condiz com as condições enfrentadas pelos projetistas. Abrir espaços vazios no meio de um tecido consolidado por intervenções vizinhas robustas foi um desafio também do ponto de vista construtivo e estrutural. Foram necessários muros de arrimo com estruturas reforçando todos os lados do terreno para que a terra não cedesse para dentro da Praça e as fundações delicadas dos vizinhos não fossem prejudicadas. A constelação de imagens apresentada na página seguinte, ao aproximar imagens de execução com as da obra finalizada, revela a força e robustez estrutural necessária para a liberação do térreo.

Retomando aos usos qualificados do térreo, a Praça é usufruída diariamente pelos alunos das Escolas de Dança e Música, que eventualmente utilizam os espaços externos para ensaios, além de receber eventos planejados pela própria Fundação Teatro Municipal¹³, bem como eventos privados, para os quais o espaço vazio é locado. A área coberta do vão livre acomoda de 350 a 600 pessoas, a depender da montagem feita no local. Na área aberta, a capacidade pode atingir 2000 pessoas. Os quiosques ao longo da borda do Praça, destinados a abrigar bancas de jornais, cafés, lanchonetes e pequena biblioteca, almejam ser uma continuação dos usos existentes ao longo da rua, trazendo a vida urbana para o interior do novo conjunto arquitetônico. Estes espaços que ainda esperam para serem implantados. Gradativamente, as atividades dos corpos artísticos têm desfrutado da praça, extrapolando os limites entre espaços internos e externos.

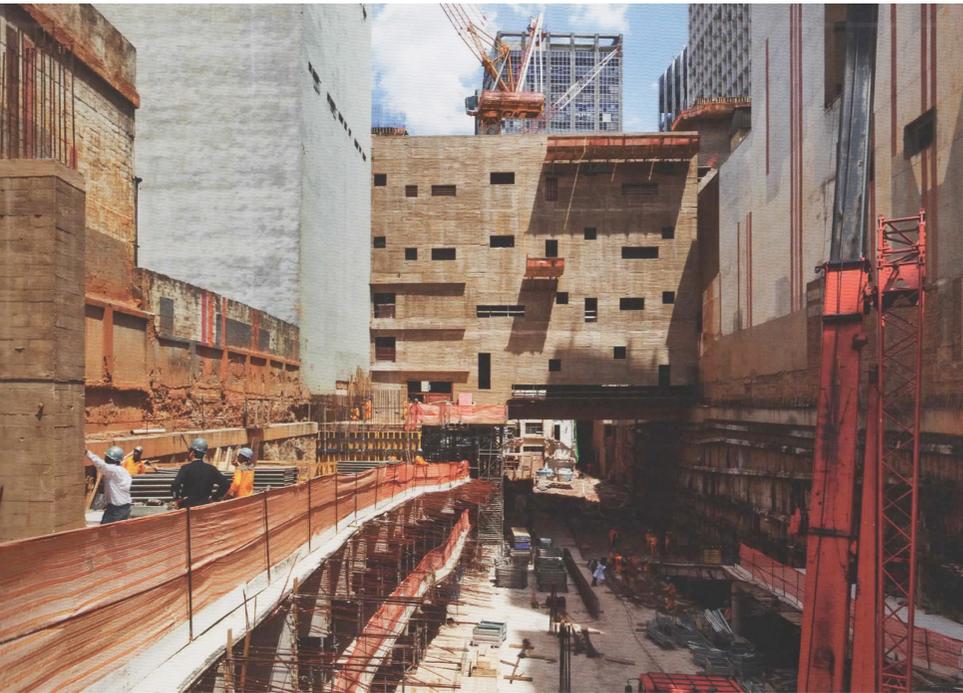
Fig. 88 (acima, esquerda):
Praça das Artes em obras, vista desde a entrada pela Rua Conselheiro Crispiano, 2011.
Autor: Nelson Kon .
Fonte: NOSEK, 2013.

Fig. 89 (acima, direita):
Praça das Artes com obra finalizada, vista desde a entrada pela Rua Conselheiro Crispiano, 2014.
Autor e fonte: Nelson Kon.

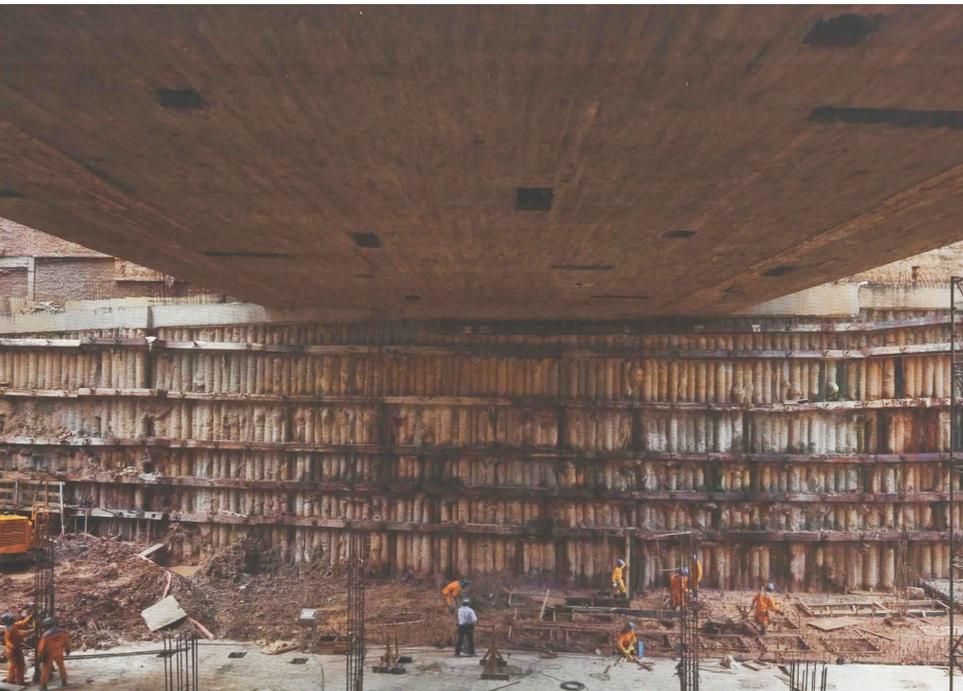
Fig. 90 (abaixo, esquerda):
Praça das Artes em obras, vista sob o vão central. Estacas secantes e tirantes construídos para a contenção das fundações do Edifício Marrocos no terreno vizinho.
Autor: Nelson Kon .
Fonte: NOSEK, 2013.

Fig. 91 (direita, abaixo):
Praça das Artes com obra finalizada, vista sob o vão central.
Autor e fonte: Leonardo Finotti.

¹³ Funcionários da Sustenidos Organização Social de Cultura, empresa que administra o Complexo Theatro Municipal desde 2021, relatam que, nas ocasiões de apresentações artísticas no Vão da Praça, a ausência de camarins relacionados ao espaço vazio, no térreo dos edifícios, dificulta a logística de preparação e entre atos dos artistas.



123



Apesar da variedade de possibilidades de uso do térreo livre para os próprios usuários da Praça das Artes, o grande potencial público do vazio está na interação desta comunidade artística com a população paulista que habita, trabalha ou circula pela região. Circular pela travessa das artes pode significar deparar-se com bailarinas dançando; um convite para assistir o fragmento de um espetáculo que, tradicionalmente, está restrito ao palco do Teatro Municipal. Outra cena provável é a de um trabalhador das proximidades que pode ter seu intervalo de almoço ao som do ensaio despretensioso de um músico violinista. Também é possível imaginar uma criança que, ao topar com alguma dessas manifestações culturais, desperta interesse pela carreira artística da dança ou música. Ainda que seja difícil mensurar neste estudo o papel que a arquitetura assume enquanto propulsora cultural espontânea, manifestada em ações cotidianas e inesperadas que elevam momentos triviais da rotina urbana à acontecimentos extraordinários, a vivência do espaço e relatos dos usuários diários da Praça das Artes trazem inúmeras experiências de qualificação do uso cotidiano e de interações entre usuários diversos por meio das artes.

Fig. 92 (acima, esquerda):
Apresentação artística com ocupação da fachada do edifício.
Autor desconhecido.

Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de SP.

Fig. 93 (acima, direita):
Aulas de yoga no térreo da Praça.
Autor desconhecido.
Fonte: Instagram Praça das Artes.

Fig. 94 (abaixo, esquerda):
Apresentação de dança popular no evento de inauguração da abertura do térreo da Praça para o Vale do Anhangabaú.
Autor desconhecido.

Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de SP.

Fig. 95 (abaixo, centro):
Concerto de música clássica no Vão da Praça.
Autor desconhecido.
Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de SP.

Fig. 96 (abaixo, direita):
Show de Samba no Vão da Praça.
Autor desconhecido.
Fonte: Instagram Praça das Artes.

Colocadas as imagens, formas e expressões públicas do térreo (que só é possível, construtiva e espacialmente, por sua estrutura de subsolo), a compreensão do projeto avança com a leitura do programa contido pelas edificações da Praça. Conhecer as atividades que compõe esse programa permite constatar que o caráter público está posto desde a origem da demanda projetual solicitada pela Fundação Teatro Municipal. Entretanto, observar as sutilezas do projeto em relação à articulação dos espaços e usos demonstra que o programa inicial foi complementado com proposições dos projetistas, principalmente no que se refere a espaços para promover convivência entre os usuários nos horários extraclasse. Novamente, Luciano Margotto (2016) descreve precisamente a qualidade pública da Praça das Artes desde a perspectiva programática:

“A dimensão pública, diga-se de passagem, já está na natureza do programa: ensinar, praticar, conservar, expor etc., enfim, educar, tudo isso através das artes, ou seja, por dentro das artes. O sentido que permeia todo o conjunto é o caráter público de convivência.”
(MARGOTTO, 2016, p. 157)



Edifício dos Corpos Artríticos: abriga os órgãos profissionais: Orquestra Sinfônica Municipal, Orquestra Experimental de Repertório, Coral Lírico, Coral Paulista, Quarteto Municipal de Cordas e o Balé da Cidade. Este é o módulo que está de frente para a Rua Formosa (Anhangabaú) e incorpora a fachada do antigo Cine do Cairo. Entre os espaços desse subconjunto, estão salas de ensaio para maestros e ensaio para músicos (individuais e coletivas), sala de ensaio para orquestra que reproduz exatamente as dimensões do palco do Teatro Municipal (JORGE, 2013), salas de apoio e áreas de convivência. Este módulo possui acesso próprio e controlado (catracas) e sistema de circulação vertical independente dos demais módulos da Praça. Atualmente, as salas não estão com seus acabamentos interiores completamente finalizados e não há liberação de Bombeiros para funcionamento, portanto, este módulo está desocupado e os Corpos Artísticos seguem ensaiando em espaços improvisados pela cidade ou mesmo nos espaços da Escola de Música.

Edifício Anexo/Administrativo: abriga o sistema de circulação vertical para alunos e funcionários (através dos elevadores), além do acesso social para espectadores de espetáculos da Sala do Conservatório, através da escada de planta triangular. No mesmo pavimento da Sala do Conservatório está o acesso para público externo ao Centro de Documentação, que também utiliza a escada externa. Tanto o conjunto de elevadores quanto a escada social possuem acesso único e controlado por catracas. Neste edifício estão os escritórios administrativos e ambientes de serviços.

Escola de Dança e Música: atividades educativas, como a Escola Municipal de Música e a Escola Municipal de Bailado, além de atividades comuns, como o espaço de convivência, inicialmente idealizada para ser um grande restaurante, que recebe atividades diversas como ensaios coletivos, atividades de convivência com até 200 pessoas. Os espaços que abrigam as atividades educativas são salas de ensaio individuais e coletivas específicas para estudo da música e dança, além de camarins.

Edifício Centro de Documentação e Memória: responsável pela guarda do acervo artístico e arquivos históricos do Teatro Municipal, da Discoteca Oneyda Alvarenga e do Conservatório Dramático. O catálogo do chamado Acervo Histórico possui 3.546 itens, compreendendo as seguintes espécies documentais: audiovisuais (2.357 itens),

Fig. 97:
Forografia de sala de ensaio individual
da Praça das Artes.
Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Fig. 98:
Forografia de sala de ensaio coletiva
da Praça das Artes.
Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Fig. 99:
Forografia do espaço de convivência
da Praça das Artes.
Autor e fonte: Leonardo Finotti.

iconografia (7.974 itens), material bibliográfico (12.374 itens), objetos (90 itens) e programas de espetáculos (30.551 itens) (FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL, 2020).

Estacionamento: com capacidade para 180 vagas ocupa dois andares subterrâneos com acesso de entrada e saída de veículos pela Rua Conselheiro Crispiniano. Atende aos usuários da Praça e ao público do Teatro Municipal em dias de espetáculo.

Edifício do Conservatório: No térreo elevado, a sala principal pode acolher até 100 pessoas em exposições, eventos e atividades educativas públicas. A sala de concertos do primeiro pavimento recebe espetáculos de música, dança e teatro, com capacidade para 200 pessoas.

Discoteca Oneyda Alvarenga (a ser implantado a ser implantado pela Fase III de execução): espaço destinados exclusivamente ao acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga.

Ampliação da Escola de Música e Dança (a ser implantado pela Fase III de execução): aumentará o número de salas de ensaio individuais e proporcionará salas de ensaios com espaços de maior área para os ensaios coletivos, tanto para música como para dança. Também entregará um auditório, com acesso direto pelo térreo da Praça, para uso interno e locações externas.

Restaurante: previsão de implantação para depois da finalização do módulo dos Corpos Artísticos.



O espaço de convivência no edifício das Escolas, o auditório com acesso externo e o restaurante são exemplos de aquisições programáticas propostas e articuladas pelos arquitetos, assim como todo o térreo livre, a própria Praça que dá nome ao complexo, é uma proposição não original do programa.

Esta postura ativa do Brasil Arquitetura em relação à proposta, como já demonstrado anteriormente em relação à aquisição de novos lotes para o projeto, é outro traço importante da atuação profissional destes arquitetos que contribui positivamente ao processo de projeto e resultado da obra. Em um texto intitulado como “O arquiteto como proponente de problemas e militante cultural”, Guilherme Wisnik relata que muitos dos projetos do escritório nascem de pesquisas dos próprios arquitetos, com propostas articuladas por eles, as quais não teriam sido encomendas em uma situação tradicional entre clientes (públicos ou privados) e arquitetos. Como exemplos destas situações, projetos prévios à Praça das Artes, pode-se mencionar o Conjunto KKK (1996), em Registro SP, e o Museu do Pão (2005), em Ilópolis RS.

“Parte expressiva do que de melhor o Brasil Arquitetura tem produzido nas últimas décadas se deve à posição propositiva assumida pelos arquitetos, que não se colocam apenas como técnicos aparelhados a resolver encomendas que chegam a eles, traduzindo em formas um programa de necessidades prévio, e sim muito mais como investigadores de possibilidades de transformação urbana e arquitetônica em nossas cidades [...]”

(WISNIK, 2020, p. 33)

Esta atitude propositiva do projeto da Praça das Artes, que está profundamente relacionada, portanto, à ética profissional de seus arquitetos autores, se apresenta sempre na direção do coletivo, da cidade e da difusão cultural. Trata-se de mais uma face da virtude pública desta arquitetura. Nas figuras 75, que representa os estudos de zoneamento de usos, ademais de todas as funções solicitadas, a área de convivência já aparece como parte integrante do programa de atividades do complexo (no corte, enquanto espaço construído, e na região pontilhada em azul, no desenho em planta baixa, enquanto espaço livre no térreo).

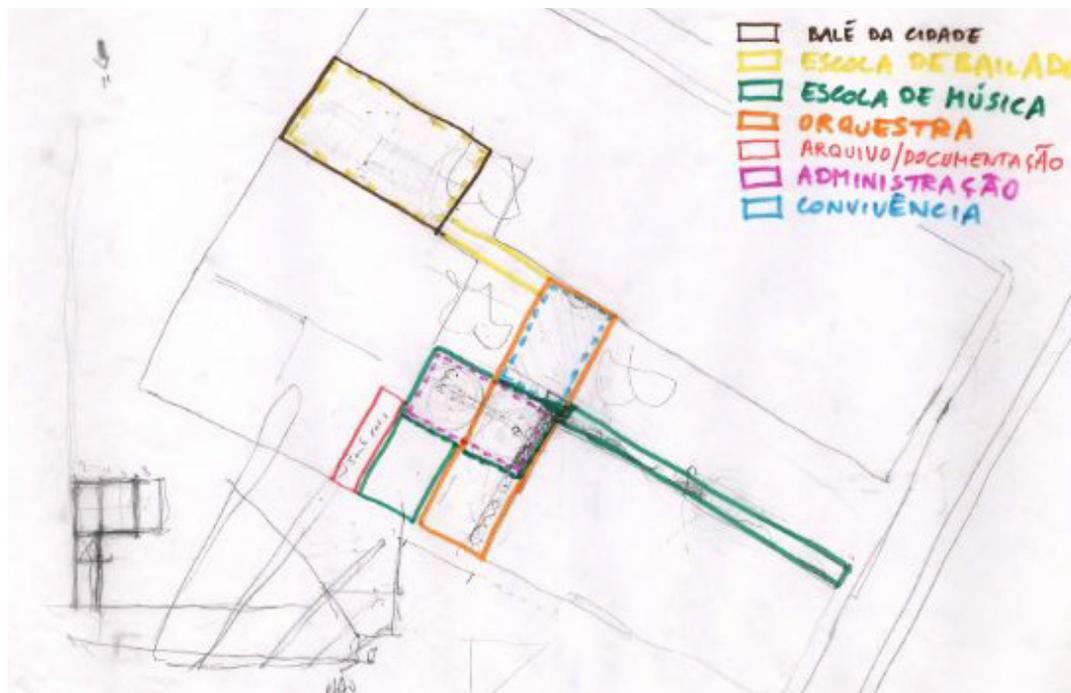
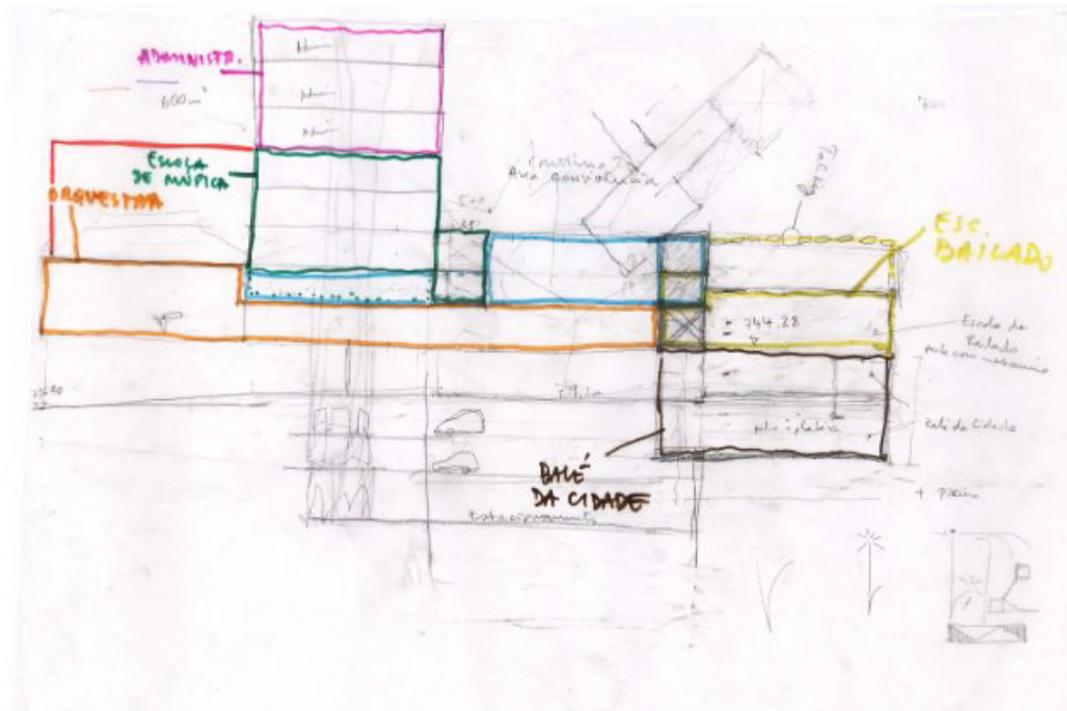


Fig. 100:
Desenho de concepção, zoneamento de usos em corte, Brasil Arquitetura.
Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

Fig. 101:
Desenho de concepção, zoneamento de usos em planta baixa, Brasil Arquitetura.
Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.

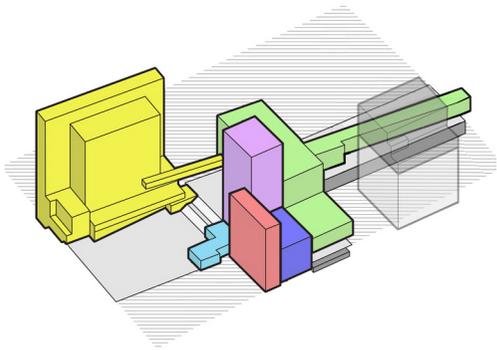
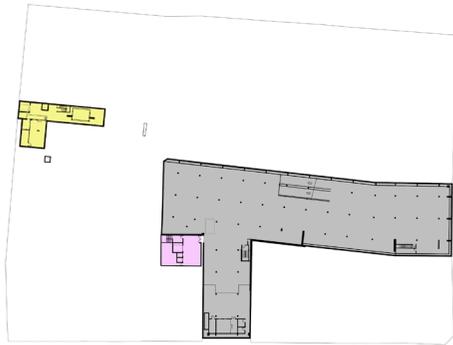
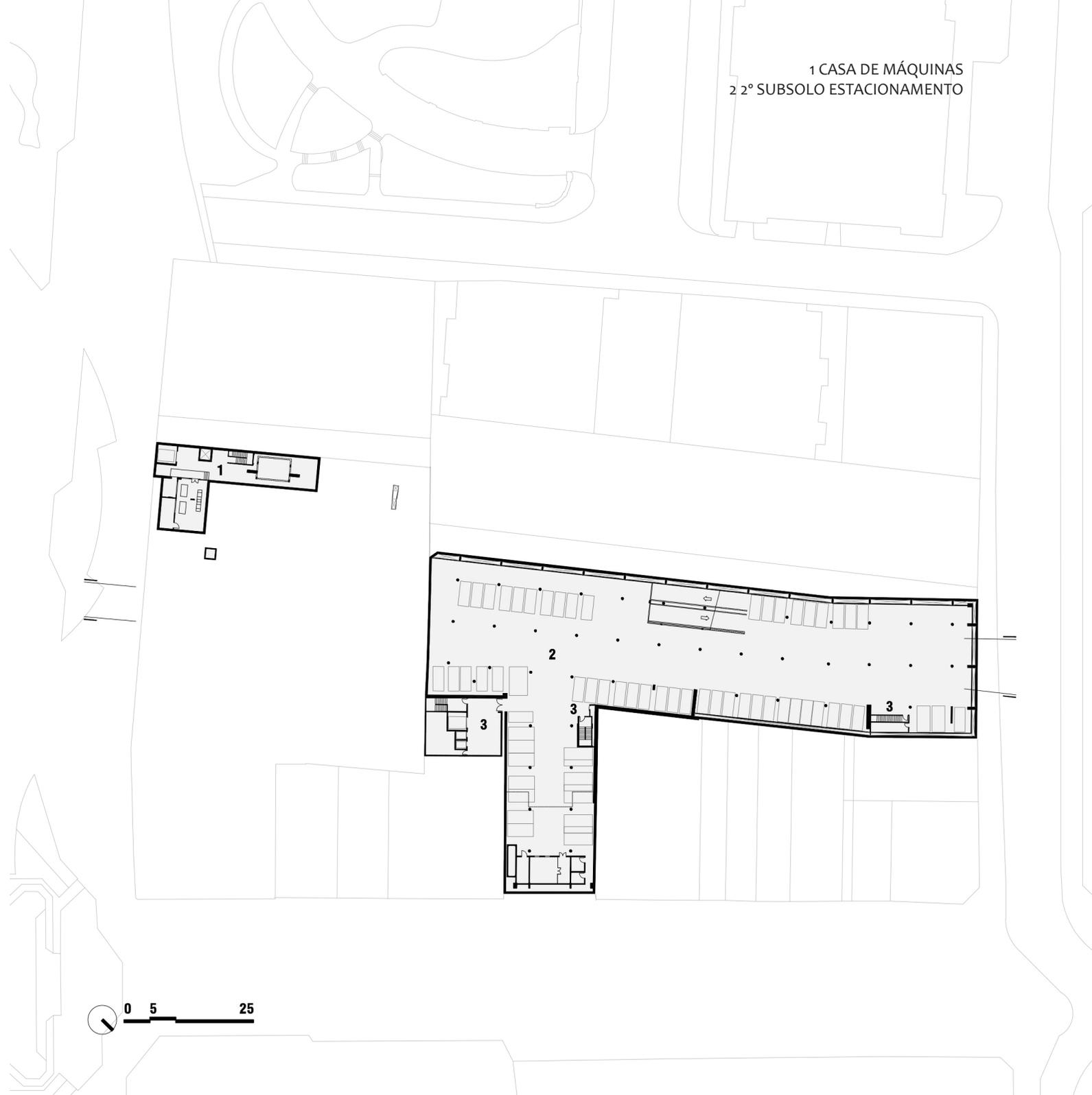


Fig. 102:
Diagrama de usos | Planta baixa | 2º Subsolo

Fig. 103:
Diagrama de usos | Isométrica

Fig. 104:
PLANTA BAIXA | 2º SUBSOLO
Fonte: Brasil Arquitetura, modificado
pela Autora.



- 1 SUBSOLO CORPOS ARTÍSTICOS
- 2 ESTACIONAMENTO
- 3 RESTAURANTE
- 4 COZINHA RESTAURANTE
- 5 ACESSO AO ESTACIONAMENTO E EDIFÍCIOS
- 6 CPDOC
- 7 EMBASAMENTO EDIFÍCIO CONSERVATÓRIO

131



- CORPOS ARTÍSTICOS
- APOIO | ADMINISTRATIVO
- ESCOLAS
- AMPLIAÇÃO ESCOLAS | AUDITÓRIO
- RESTAURANTE
- CPDOC
- SALA DE CONCERTOS
- ESTACIONAMENTO

Fig. 105:
Diagrama de usos | Planta baixa | 1º Subsolo

Fig. 106:
Legenda de usos

Fig. 107:
PLANTA BAIXA | 1º SUBSOLO
Fonte: Brasil Arquitetura, modificado
pela Autora.



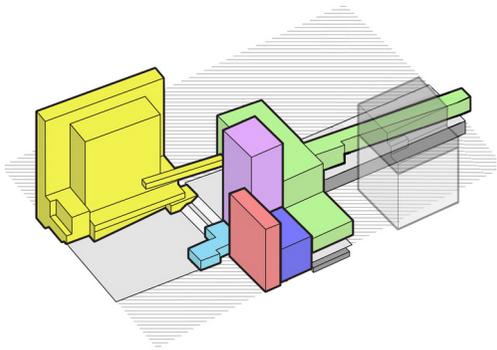
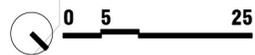
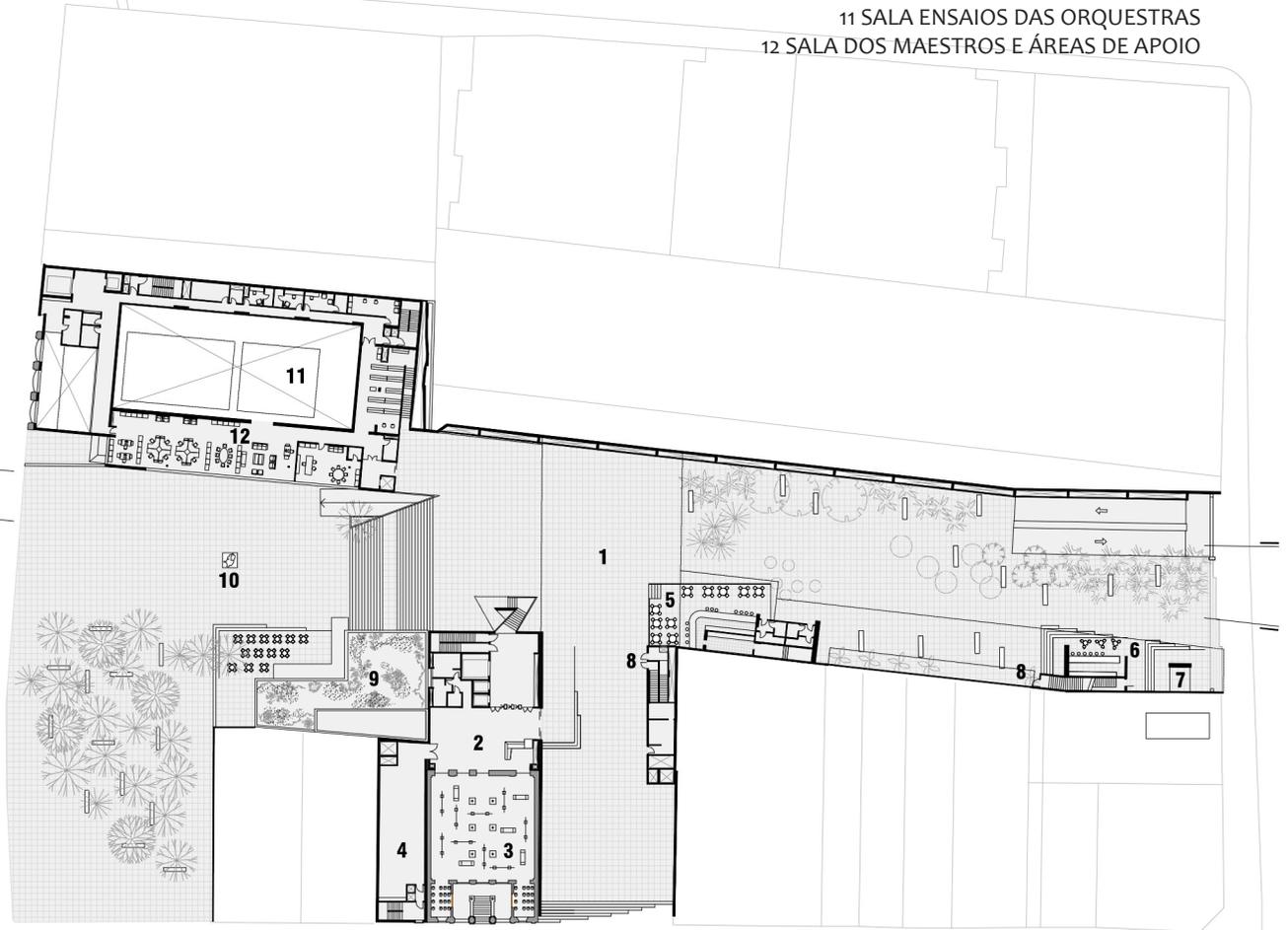


Fig. 108:
Diagrama de usos | Planta baixa | térreo

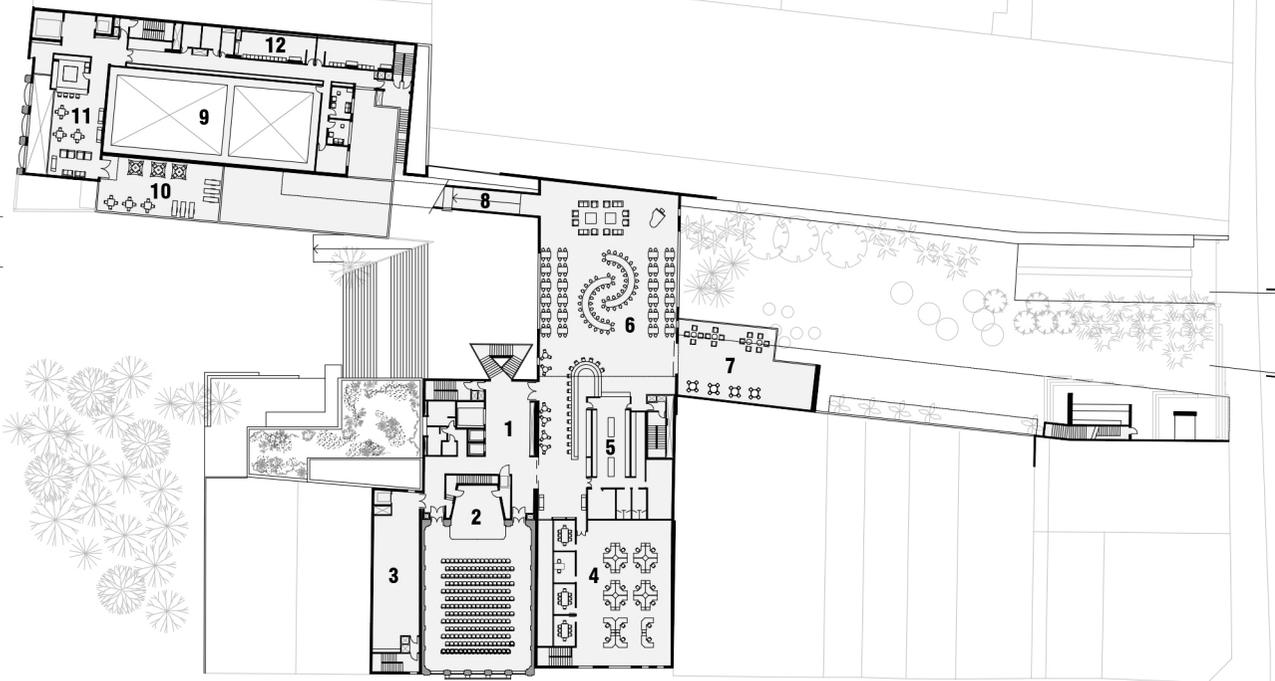
Fig. 102:
Diagrama de usos | Isométrica

Fig. 109:
PLANTA BAIXA | TÉRREO
Fonte: Brasil Arquitetura, modificado
pela Autora.

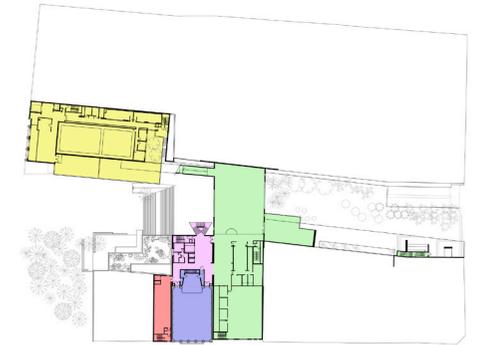
- 1 VÃO DA PRAÇA
- 2 HALL ACESSO GERAL
- 3 ESPAÇO EXPOSIÇÕES
- 4 DOCUMENTAÇÃO
- 5 LANCHONETE
- 6 CAFÉ
- 7 BANCA REVISTA
- 8 ACESSO ESTACIONAMENTO
- 9 RESTAURANTE
- 10 ESCULTURA VERDI
- 11 SALA ENSAIOS DAS ORQUESTRAS
- 12 SALA DOS MAESTROS E ÁREAS DE APOIO



- 1 HALL ACESSO GERAL
- 2 SALA DE CONCERTOS
- 3 DOCUMENTAÇÃO
- 4 ADMINISTRAÇÃO DAS ESCOLAS
- 5 COZINHA
- 6 RESTAURANTE
- 7 TERRAÇO
- 8 LIGAÇÃO ENTRE EDIFÍCIOS
- 9 VAZIO SALA DE ENSAIO ORQUESTRAS
- 10 TERRAÇO DO CAFÉ
- 11 CAFÉ
- 12 SALA DE APOIO E CAMARINS



133



- CORPOS ARTÍSTICOS
- APOIO | ADMINISTRATIVO
- ESCOLAS
- AMPLIAÇÃO ESCOLAS | AUDITÓRIO
- RESTAURANTE
- CPDOC
- SALA DE CONCERTOS
- ESTACIONAMENTO

Fig. 110:
Diagrama de usos | Planta baixa | 1º pav

Fig. 106:
Legenda de usos

Fig. 111:
PLANTA BAIXA | 1º PAVIMENTO
Fonte: Brasil Arquitetura, modificado pela Autora.



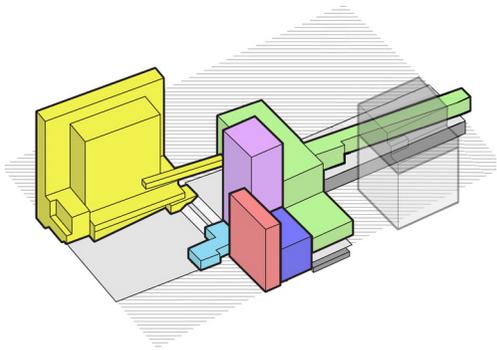
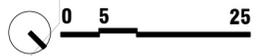


Fig. 112:
Diagrama de usos | Planta baixa | 2º pav

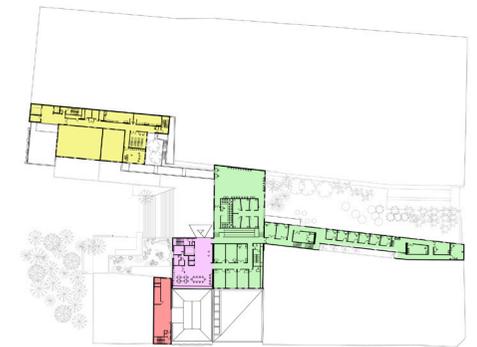
Fig. 87:
Diagrama de usos | Isométrica

Fig. 113:
PLANTA BAIXA | 2º PAVIMENTO
Fonte: Brasil Arquitetura, modificado
pela Autora.

- 1 HALL ACESSO GERAL
- 2 ADMINISTRAÇÃO ESCOLAS
- 3 VAZIO RESTAURANTE
- 4 CAMARINS
- 5 DOCUMENTAÇÃO
- 6 SALAS ENSAIO MÚSICA
- 7 SALA MAESTROS
- 8 SALA CORAL PAULISTANO
- 9 SALA CORAL LÍRICO
- 10 SALAS DE APOIO



- 1 HALL ACESSO GERAL
- 2 SALAS DE AULAS TEÓRICAS
- 3 SALA DE ENSAIO DE MÚSICA
- 4 SALA DE ESTUDOS
- 5 DOCUMENTAÇÃO
- 6 SALAS ENSAIO MÚSICA
- 7 SALA MAESTROS
- 8 SALA CORAL PAULISTANO
- 09 SALA CORAL LÍRICO
- 10 SALAS DE APOIO



- CORPOS ARTÍSTICOS
- APOIO | ADMINISTRATIVO
- ESCOLAS
- AMPLIAÇÃO ESCOLAS | AUDITÓRIO
- RESTAURANTE
- CPDOC
- SALA DE CONCERTOS
- ESTACIONAMENTO

Fig. 114:
Diagrama de usos | Planta baixa | 3º pav

Fig. 106:
Legenda de usos

Fig. 115:
PLANTA BAIXA | 3º PAVIMENTO
Fonte: Brasil Arquitetura, modificado
pela Autora.



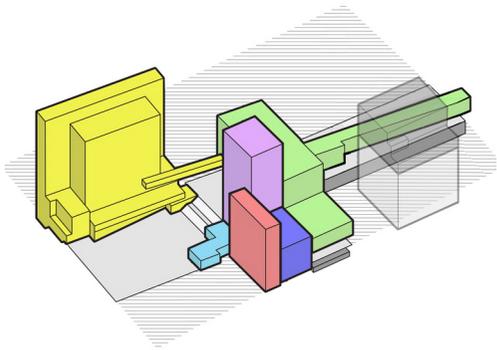
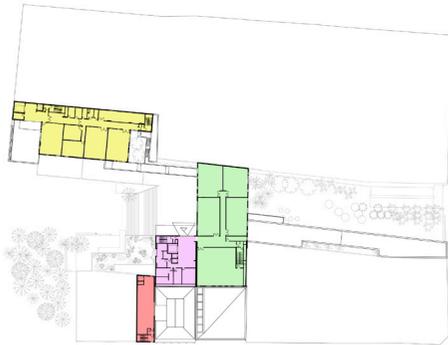
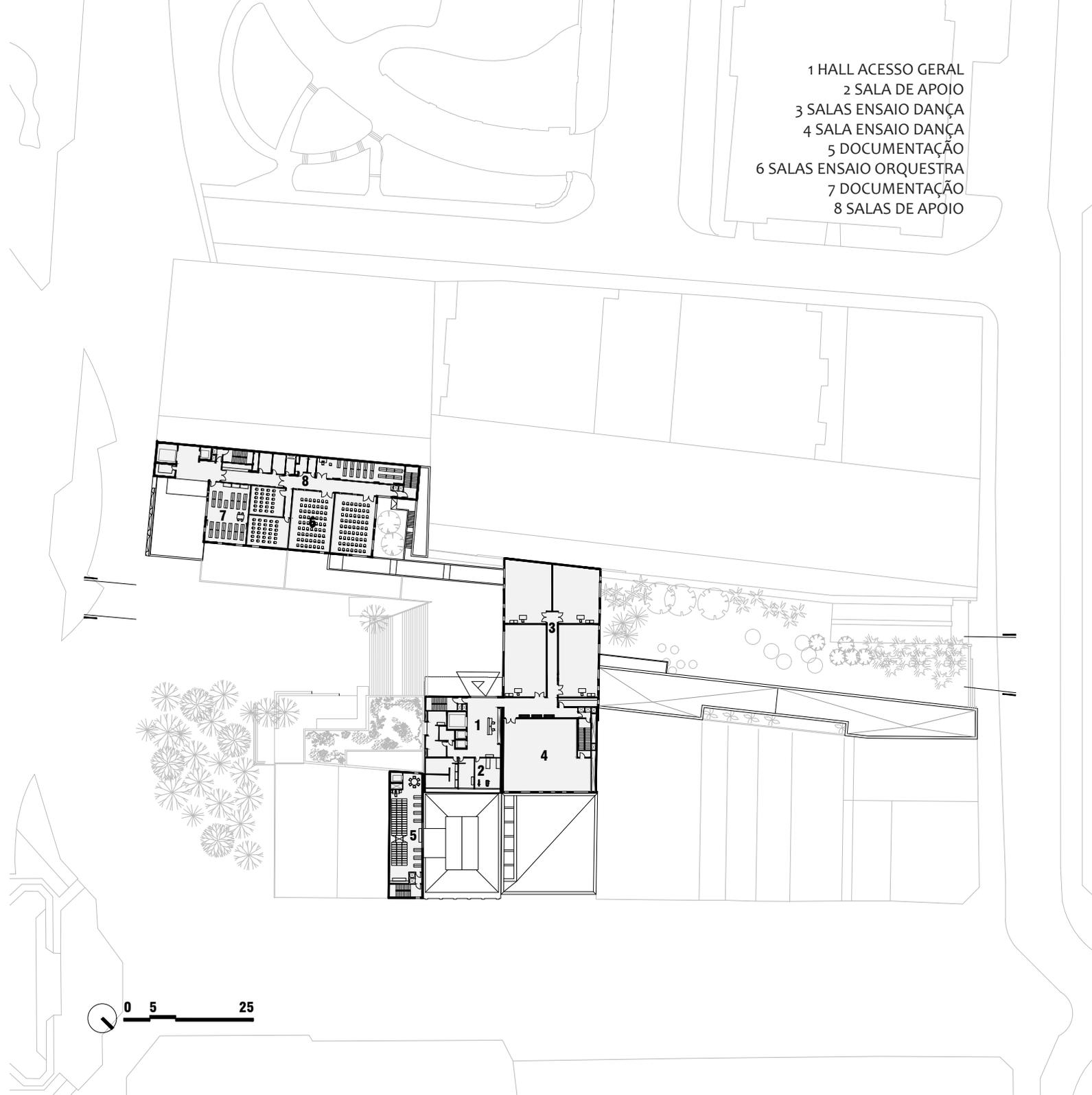


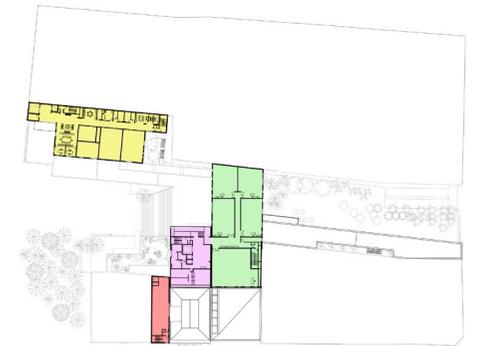
Fig. 116:
Diagrama de usos | Planta baixa | 4º pav

Fig. 87:
Diagrama de usos | Isométrica

Fig. 117:
PLANTA BAIXA | 4º PAVIMENTO
Fonte: Brasil Arquitetura, modificado
pela Autora.



- 1 HALL ACESSO GERAL
- 2 SALA DE APOIO
- 3 SALAS ENSAIO DANÇA
- 4 SALA ENSAIO DANÇA
- 5 DOCUMENTAÇÃO
- 6 SALAS ENSAIO MÚSICA ORQUESTRA
- 7 SALAS DE REUNIÃO
- 8 SALAS DE APOIO



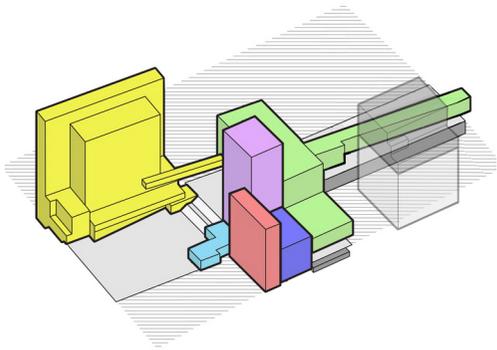
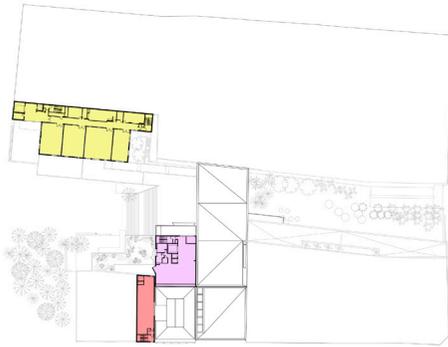
- CORPOS ARTÍSTICOS
- APOIO | ADMINISTRATIVO
- ESCOLAS
- AMPLIAÇÃO ESCOLAS | AUDITÓRIO
- RESTAURANTE
- CPDOC
- SALA DE CONCERTOS
- ESTACIONAMENTO

Fig. 118:
Diagrama de usos | Planta baixa | 5° pav

Fig. 106:
Legenda de usos

Fig. 119:
PLANTA BAIXA | 5° PAVIMENTO
Fonte: Brasil Arquitetura, modificado
pela Autora.





- 1 HALL ACESSO RESTRITO
- 2 ADMINISTRATIVO FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL
- 3 DOCUMENTAÇÃO
- 4 ACADEMIA
- 5 SALAS DE ENSAIO BALÉ
- 6 SALAS DE APOIO

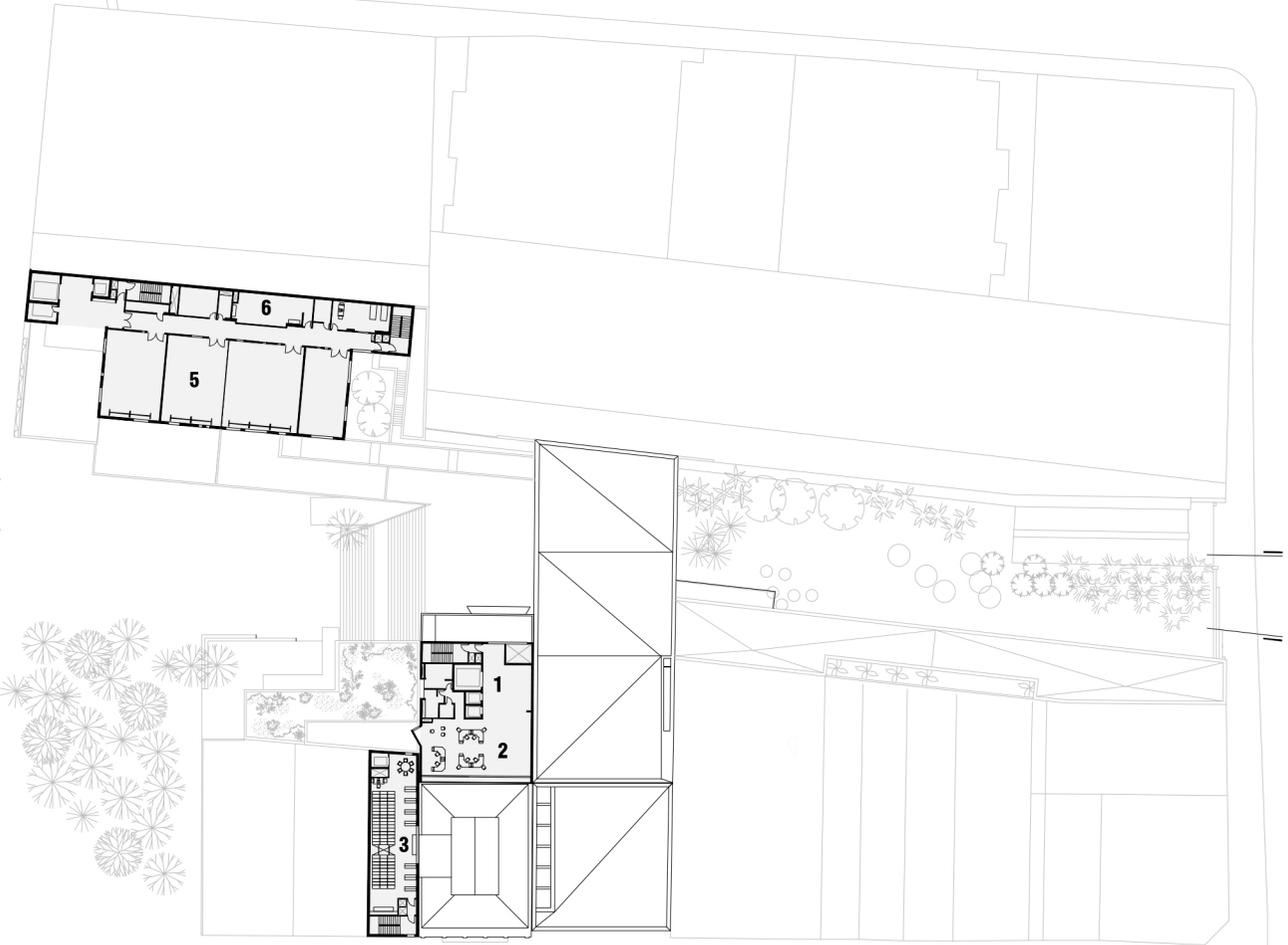
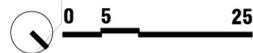


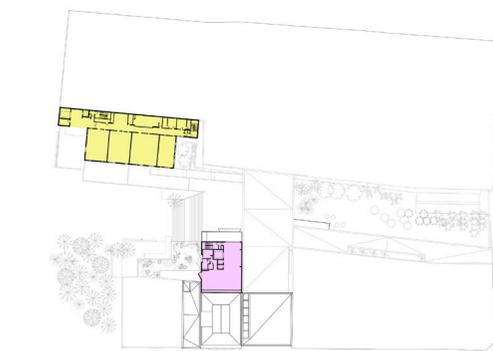
Fig. 120:
Diagrama de usos | Planta baixa | 6º pav

Fig. 87:
Diagrama de usos | Isométrica

Fig. 121:
PLANTA BAIXA | 6º PAVIMENTO
Fonte: Brasil Arquitetura, modificado pela Autora.



- 1 HALL ACESSO RESTRITO
- 2 ADMINISTRATIVO FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL
- 4 ACADEMIA
- 5 SALAS DE ENSAIO BALÉ
- 6 SALAS DE APOIO



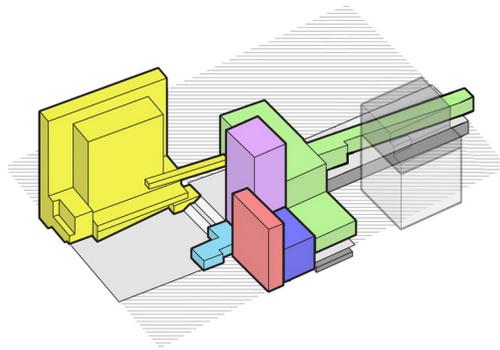
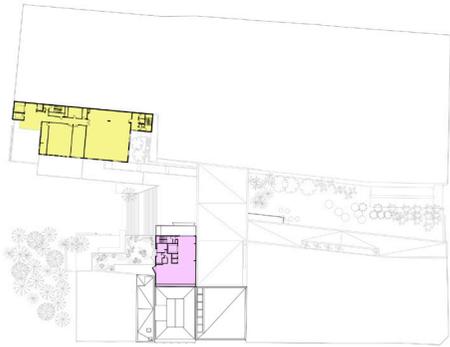
- CORPOS ARTÍSTICOS
- APOIO | ADMINISTRATIVO
- ESCOLAS
- AMPLIAÇÃO ESCOLAS | AUDITÓRIO
- RESTAURANTE
- CPDOC
- SALA DE CONCERTOS
- ESTACIONAMENTO

Fig. 122:
Diagrama de usos | Planta baixa | 7º pav

Fig. 106:
Legenda de usos

Fig. 123:
PLANTA BAIXA | 7º PAVIMENTO
Fonte: Brasil Arquitetura, modificado pela Autora.





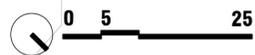
- 1 HALL ACESSO RESTRITO
- 2 ADMINISTRATIVO FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL
- 3 SALAS DE ENSAIO BALÉ
- 4 SALAS DE ENSAIO BALÉ
- 5 SALAS DE APOIO



Fig. 124:
Diagrama de usos | Planta baixa | 8º pav

Fig. 87:
Diagrama de usos | Isométrica

Fig. 125:
PLANTA BAIXA | 8º PAVIMENTO
Fonte: Brasil Arquitetura, modificado pela Autora.



1 HALL ACESSO RESTRITO
 2 ADMINISTRATIVO FUNDAÇÃO TEATRO
 MUNICIPAL
 4 SALAS DE ENSAIO BALÉ
 5 SALAS DE APOIO



- CORPOS ARTÍSTICOS
- APOIO | ADMINISTRATIVO
- ESCOLAS
- AMPLIAÇÃO ESCOLAS | AUDITÓRIO
- RESTAURANTE
- CPDOC
- SALA DE CONCERTOS
- ESTACIONAMENTO

Fig. 126:
Diagrama de usos | Planta baixa | 9º pav

Fig. 106:
Legenda de usos

Fig. 127:
PLANTA BAIXA | 9º PAVIMENTO
Fonte: Brasil Arquitetura, modificado
pela Autora.



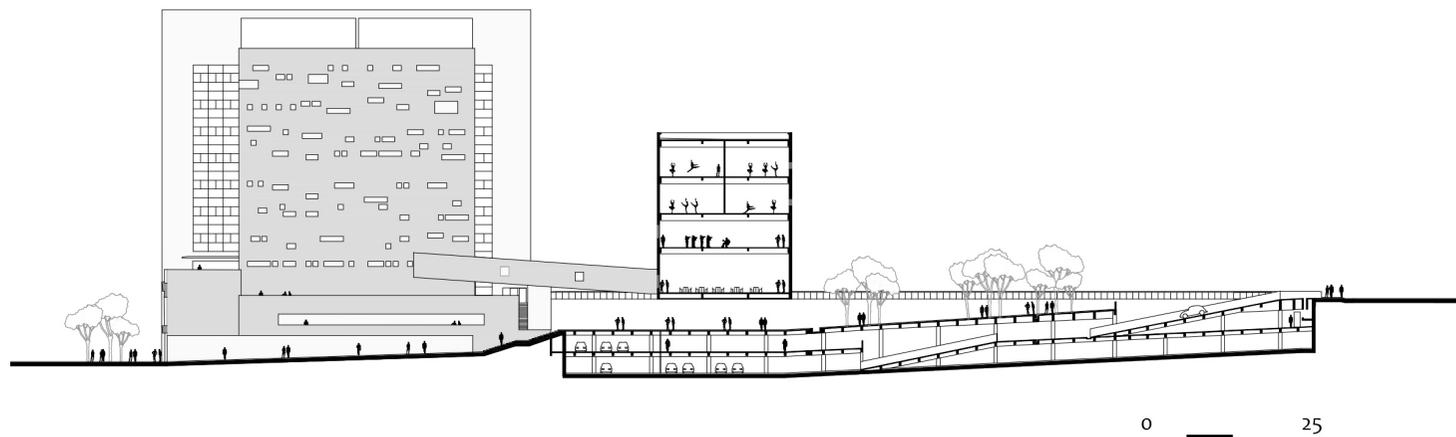
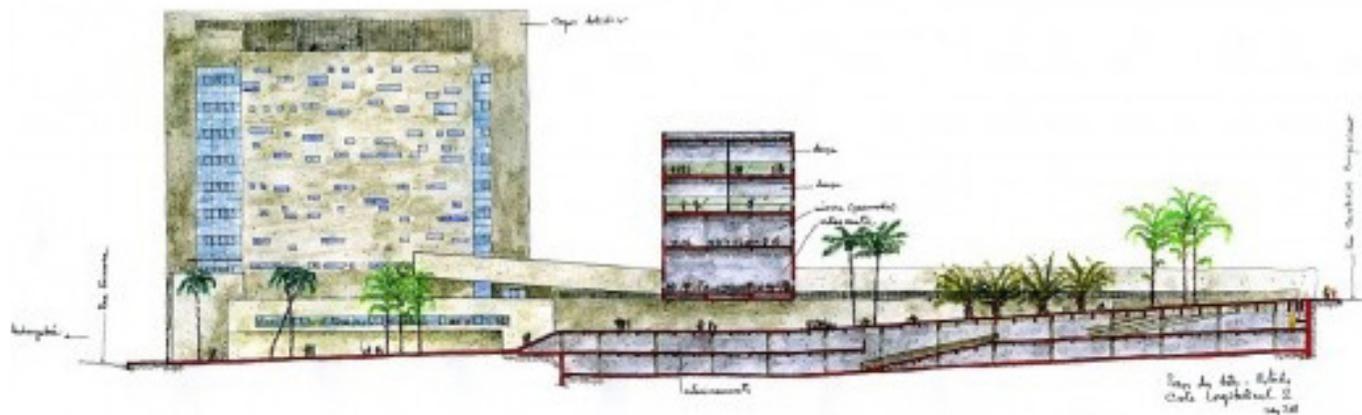


Fig. 128:
Sessão Longitudinal A, Brasil Arquitetura.
Fonte: Brasil Arquitetura.

Fig. 129:
Sessão Longitudinal A ambientada, croquis
para apresentação do projeto, Brasil
Arquitetura.
Fonte: Brasil Arquitetura.



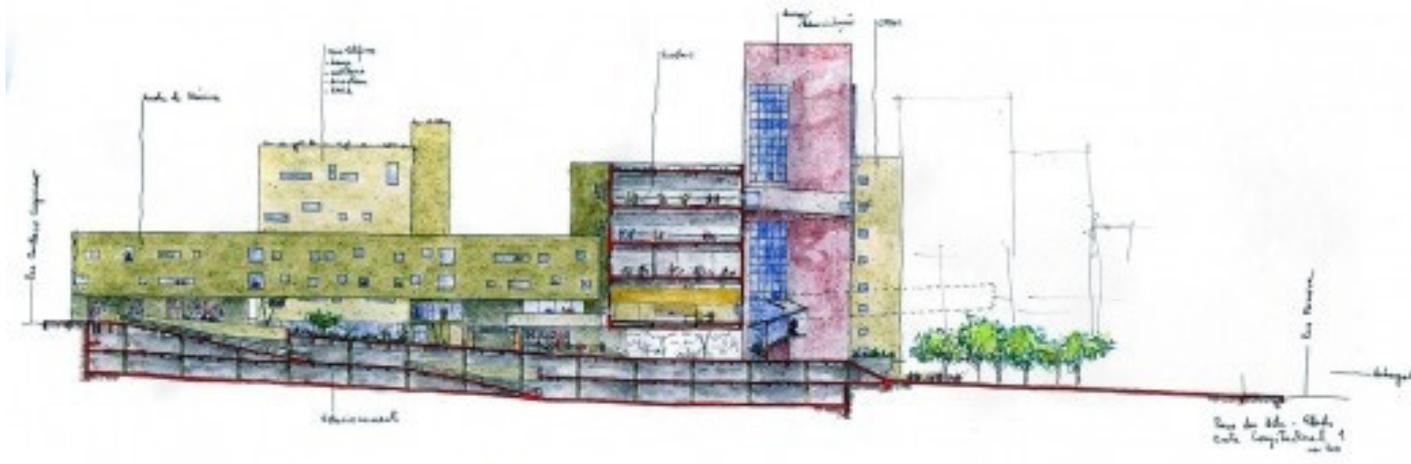
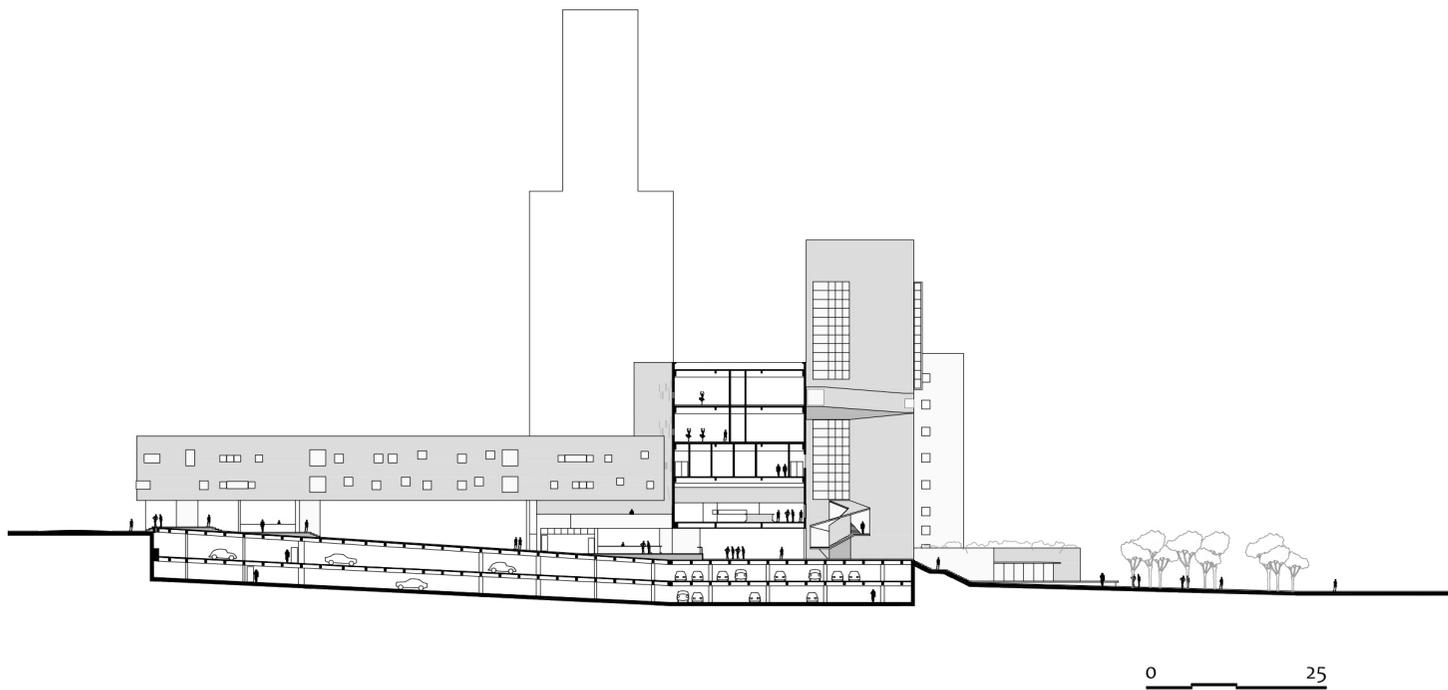


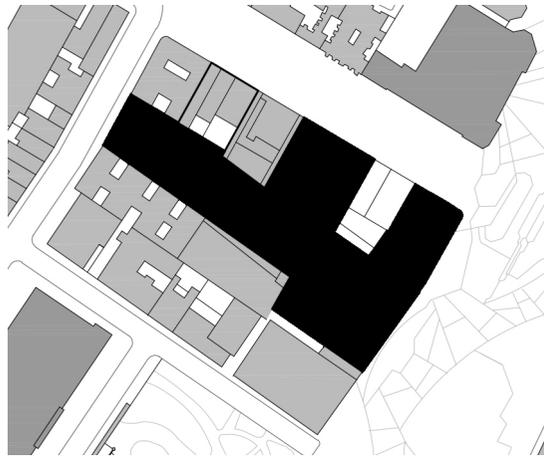
Fig. 130:
Sessão Longitudinal B, Brasil Arquitetura.
Fonte: Brasil Arquitetura.

Fig. 131:
Sessão Longitudinal B ambientada, croquis
para apresentação do projeto, Brasil
Arquitetura.
Fonte: Brasil Arquitetura.

Fig. 132:
Diagrama de síntese para a relação
tempo e espaço *versus* projeto:
a ocupação da esquina entre o a Av. São João
e o Vale do Anhangabaú como metáfora
da apropriação cultural do espaço vazio do
projeto.

Fonte: Autora, 2022, base fornecida por Brasil
Arquitetura.

O PROJETO DA PRAÇA DAS ARTES



obra fase II

A DIMENSÃO CULTURAL DA ARQUITETURA | POÉTICAS DO VAZIO

Esta sessão dedica-se a interpretar aspectos específicos do projeto através de poéticas. Especificamente, interessam as interpretações sobre as particularidades do desenho arquitetônico e das soluções materiais, além das interações culturais entre a arquitetura e usuários operadas através do vazio.

Para iniciar, ainda sob influência da temática anterior, deseja-se ampliar a afirmação do uso do material concreto aparente como demonstração da virtude pública desta arquitetura.

Para tanto, é relevante retomar que, quando a arquitetura moderna foi adotada pelo poder público, no contexto paulista, em meados da década de 70, a arquitetura paulista já se consolidava com características particulares em relação ao restante da produção brasileira. Desde Lina Bo Bardi até Paulo Mendes da Rocha, o brutalismo de São Paulo tem uma estética única que reúne dureza, urbanismo e resiliência em soluções sofisticadas e específicas para seus usos, mas que também são capazes de acomodar a mudança. Neste contexto, o concreto aparente é representante imagético da Escola Paulista, seja pelas suas características construtivas, seja pela expertise técnica das escolas de engenharia em relação a projetos estruturais com o material, seja pelo seu desempenho ao longo da vida útil das edificações, principalmente no que se refere às baixas demandas por manutenção.

Em São Paulo, definitivamente, o concreto expressa uso público. O concreto é parte do imaginário de ambiente urbano da cidade.

Nesse sentido, a Praça das Artes consegue apresentar-se com um exemplo tipicamente paulista e urbano, com referencial arquitetônico apoiado no precedente moderno recém descrito, mas com um passo à frente, enraizando o projeto na contemporaneidade.

A adoção do concreto armado como materialidade única para o projeto está, então, justificada pelos arquitetos na austeridade do material, tendo em vista as dificuldades do poder público brasileiro, de forma generalizada, em manter instituições públicas. Entretanto, além do aspecto técnico-construtivo, o baixo investimento de manutenção do concreto também se refere ao aspecto estético. O concreto aparente envelhece harmonicamente com a cidade; incorpora as marcas das interações com a natureza e com os usuários à sua linguagem visual; registra e testemunha a passagem do tempo. Ao imaginarmos um pixo, ou um grafite, nas paredes brancas do Conservatório Dramático e Musical, cria-se uma imagem muito diferente das mesmas intervenções sobre as paredes das novas edificações da Praça das Artes: se, no primeiro cenário, a representação estaria mais próxima de uma interferência agressiva e proibida; na segunda hipótese os mesmos sinais remetem rapidamente à arte urbana, à expressão das diversas vozes da cidade, e a um convívio desejado entre os agentes urbanos. A fuligem, o limo, os grafites e os pôsteres lambe-lambe são a pátina do concreto aparente.

Ao elaborar sobre as apropriações dos espaços públicos, Hertzberger (2015) afirma que “demarcações privadas no espaço público transforma-se em apropriações conjuntas que transformam o espaço comunitário”, de forma que o domínio público passa a refletir a interação social que promove.

Fig. 133:

Detalhe de fachada do Edifício do Conservatório (branco) e edifício para CPDOC da Praça das Artes.

O concreto aparente ao lado das paredes brancas do Conservatório parece induzir que os grafites sejam feitos apenas no concreto, como se este fosse o lugar adequado para a arte urbana.

Fonte: Autora, 2022.

Fig. 134:

Fotografia área da região central de São Paulo, com edifícios da Praça das Artes à esquerda.

Autor e fonte: Chico Moraes.

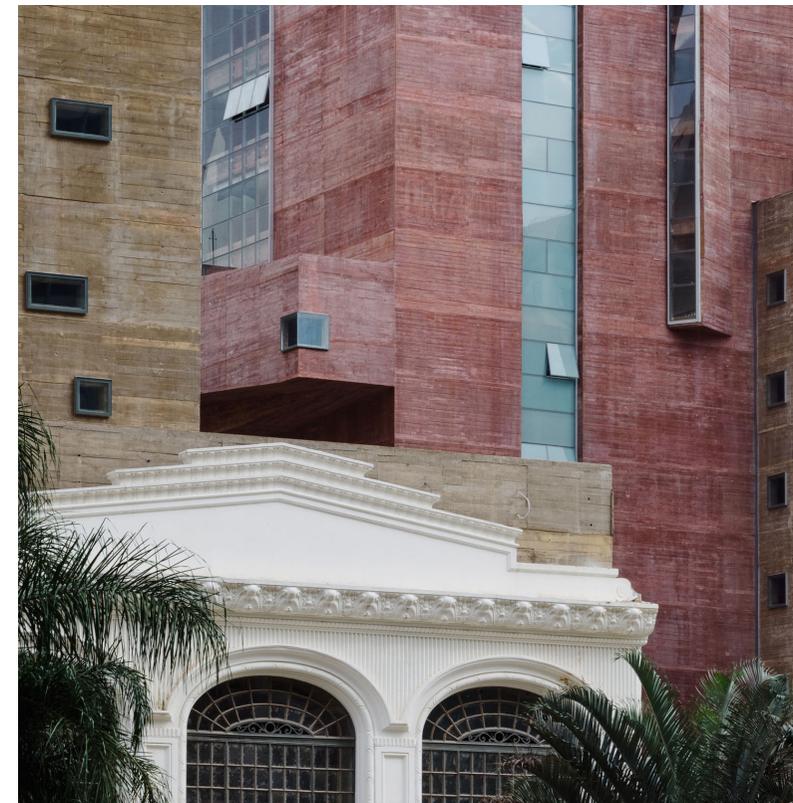
Fig. 135:

Fotografia de detalhe da fachada, com a sobreposição das 3 materialidades do projeto.

Autor e fonte: Nelson Kon.



Ao avançar sobre a interpretação do uso do concreto no projeto da Praça das Artes, esbarramos no sentido de linguagem arquitetônica atribuído ao material: ao explorá-lo em tonalidades de ocre e vermelho terroso, podemos afirmar que os arquitetos buscavam a definição de uma identidade própria ao conjunto arquitetônico. Essa identidade não se constrói através de imposição formal, mas justamente pela unidade do material e pela singularidade da implantação do conjunto adaptada ao entorno, que insere os pesados e maciços blocos na nuvem acinzentada da paisagem urbana de São Paulo como se ali eles sempre estivessem. Apenas um bloco de concreto pigmentado em tom terroso destaca-se: edifício central, verticalizado, destinado à circulação e distribuição dos usuários para todas as regiões do conjunto arquitetônico. Apesar desta extraordinariedade material parecer uma clara referência à funcionalidade atrelada à forma, para Luís Antônio Jorge (2013), a razão desta exceção à regra é outra, trata-se de um capricho poético para a paisagem paulistana: “para refletir as luzes do sol: dos ocres matinais aos rubores do entardecer” .



Ainda sobre as poéticas da materialidade, pode-se comentar que essa envolvente em concreto aparente, marcada minuciosamente pela textura da carpintaria que a deu forma, por mais opaca que seja, guarda em si um grau de transparência fenomênica¹⁴, aquela que revela sua técnica construtiva e apresenta-se como um fazer, como “obra aberta”. Mas esta casca rígida de concreto não é sólida por completo, é recortada por uma variedade de aberturas quadriláteras translúcidas que anseiam somar um número tão grande quanto o de edifícios de prismas retangulares que povoam o entorno imediato da Praça.

A disposição das janelas, por mais que possa parecer desordenada, à primeira vista, está longe de ser arbitrária – ainda que o sentido de aleatoriedade, segundo Wisnik (2013) foi buscado pelos arquitetos justamente para fazer oposição à uma ordenação mais clássica e universalista – intenção que permeia vários aspectos do projeto já apresentados neste estudo. A composição destas aberturas é especulada por muitos pesquisadores, tamanha força de identidade elas carregam no projeto. Para Wisnik (2013), a interface da arquitetura se dá com a música e o paralelo da composição entre cheios e vazios das fachadas da Praça pode ser encontrado em partituras musicais de John Cage, um dos mais influentes compositores americanos do Século XX, conhecido por introduzir a ideia de “música aleatória”, onde elementos do acaso eram inseridos nas composições e execuções musicais.

Fig. 136:
Partitura Organ 2/ASLSP, John Cage.
Fonte: Sheetmusic.com

Fig. 137:
Diagramas de fachadas de edifícios da
Praça das Artes, Luciano Margotto: Síntese
sobre páginas do livro “Um lance dados
jamais abolirá o acaso”, Mallarmé (acima);
Disposição tipográfica nas janelas da Escola
de Dança e Música (abaixo).
Fonte: Margotto, 2013, p. 152.

Fig. 138: Fotografia da fachada dos Corpos
Artísticos.
Autor e fonte: Nelson Kon.

“Se Oscar Niemeyer, no edifício-sede da Mondadori (1968), em Milão, explica a variação dos vãos dos arcos pela vontade de criar uma forma ritmada, próxima à síncope do samba, aqui Marcelo Ferraz faz alusão à irregularidade das partituras de John Cage.” (WISNIK, 2013, p. 41)

Já Antônio Jorge (2013) e Margotto (2016) compartilham de uma visão mais próxima que relaciona a arquitetura à literatura. Ambos autores concordam que as aberturas quadrangulares atuam nas fachadas como espécies de caracteres, “de todos os tamanhinhos e tamanhões”, para Antônio Jorge; “maiúsculas, negritos e itálicos”, para Margotto; de modo a conformarem uma linguagem explícita. Margotto acrescenta que o concreto armado, como fundo, em sua textura e cores específicas, completa um idioma, e avança o paralelo com a literatura com a seguinte provocação: “é verso ou prosa?”. O autor elabora sua resposta, atravessada pela contribuição de críticos literários como

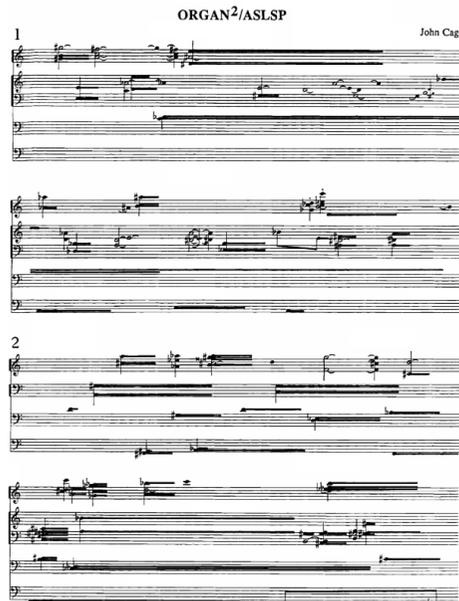
¹⁴ Referência aos termos de Colin Rowe e Robert Slutzky no texto “Transparência literal e fenomenal”, in Gávea n. 2. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1985. Neste escrito, a transparência literal é definida como a percepção simultânea de locações distintas, através da literalidade da qualidade de transparência de materiais como o vidro. O termo transparência fenomenal, por sua vez, indica uma transparência das relações que não são físicas, ou seja, refere-se à nossa capacidade de interpretar abstrações formais a partir de um objeto real.

Octávio Paz, Edgar Allan Poe e Paul Valéry, pela busca do ritmo na arquitetura como chave para distinção entre os gêneros literários. Em camadas, Margotto conclui:

“Em poucas palavras, na Praça das Artes há um vaivém de imagens e pausas, marca inequívoca da poesia. [...] Pode-se dizer, portanto, que se trata de um poema, ou melhor, de vários poemas curtos. Nascido da palavra, o poema resulta em algo que transpassa, ou seja, o poema transcende a linguagem. [...] Assim, conclui-se, não sem alguma licença, claro, que a Praça das Artes é uma experiência poética que desemboca em um poema arquitetônico.”
(MARGOTTO, 2016, p. 156)

A análise de Antônio Jorge é mais sucinta e rapidamente direciona o paralelo da arquitetura para a literatura enquanto prosa, trazendo a análise da apreensão da linguagem que se altera desde o ponto de observação, como quem lê versus quem escreve o texto, assim como quem observa ou quem vive a arquitetura:

“Se, do lado da parede voltada para a cidade, esta escrita elabora ‘textos’, do lado de dentro, o que lemos são ‘frases’, em que as ênfases prevalecem – típico das frases subtraídas de um com(texto)”.
(JORGE, 2013, p. 69)



As formulações imagéticas construídas por Wisnik, Antônio Jorge e Margotto enriquecem a leitura do projeto a partir de poéticas, mas cabe a este estudo retomar às representações originais do projeto a fim de observar a narrativa contida nos pormenores dos desenhos de criação. Neles, a provável relação com aberturas irregulares das torres de concreto do Sesc Pompeia de Lina, que teve a colaboração de Marcelo, se confirma.

Os desenhos com punho do Brasil Arquitetura (página a seguir) apresentam uma evolução de estudos de fachada, onde os primeiros croquis demonstram a intenção de aleatoriedade tanto nos tamanhos quanto nos formatos, ainda que a disposição geral das esquadrias resguarde alinhamentos nos eixos x e y, ordenamento provavelmente relacionado ao pé-direito dos pavimentos e à modulação interna dos ambientes. Nos dois primeiros desenhos¹⁵, aberturas maiores aproximam-se de quadriláteros com as quatro faces retas¹⁶, enquanto as aberturas menores apresentam-se em formato irregular, com traçado arredondado e orgânico, à exemplo das aberturas do Sesc Pompéia. Esses estudos devem ter sido superados durante o processo criativo, pois aparecem sobrepostos por um “X” em cada um deles. Em seguida, a versão final da fachada parece ter sido encontrada: um terceiro desenho de elevação externa, que praticamente repete o primeiro, mas agora apresenta todas as aberturas em formato de perfeitos quadriláteros, com um ordenamento ainda mais claro oferecido pelos alinhamentos propostos entre faces retilíneas das esquadrias e pela gama de modulações definida (formatos 1x1, 3x1, 4x1 e 4x4). Seções esquemáticas das salas de ensaio acompanham os desenhos de composição de fachada, onde as alturas das esquadrias são estudadas a partir do ponto de vista do aluno em situação de aula ou ensaio.

A mesma interpretação que traz à luz a imagem do Sesc Pompéia pode ser construída sobre os desenhos de autoria de Marcos Cartum. Em peças individuais do acervo do projeto, encontram-se dois desenhos da mesma fachada (também a mesma elevação externa estudada pelo Brasil Arquitetura). Sobre estas, não é possível afirmar se foram desenvolvidas em sequência, mas pode-se observar que uma delas, menos elaborada nos detalhes, representa novamente pequenas aberturas irregulares, como as de Lina. A outra, que completa todo o volume do bloco das escolas voltado para a Rua Conselheiro Crispiniano, e traz maiores detalhes de ambientação e do entorno (sinais que podem ser lidos como indícios de um desenho de etapa mais avançada de projeto, já

¹⁵ Assumindo que os desenhos foram elaborados na sequência comumente adotada para preenchimento de uma folha em branco, desde o topo esquerdo da página para a canto direito oposto.

¹⁶ Essa afirmação pode estar equivocada devido ao baixo grau de definição da digitalização do documento: com algum melhoramento de precisão, poder-se-ia afirmar se inclusive as aberturas maiores têm as quinas arredondadas e algumas laterais com traçado levemente orgânico.

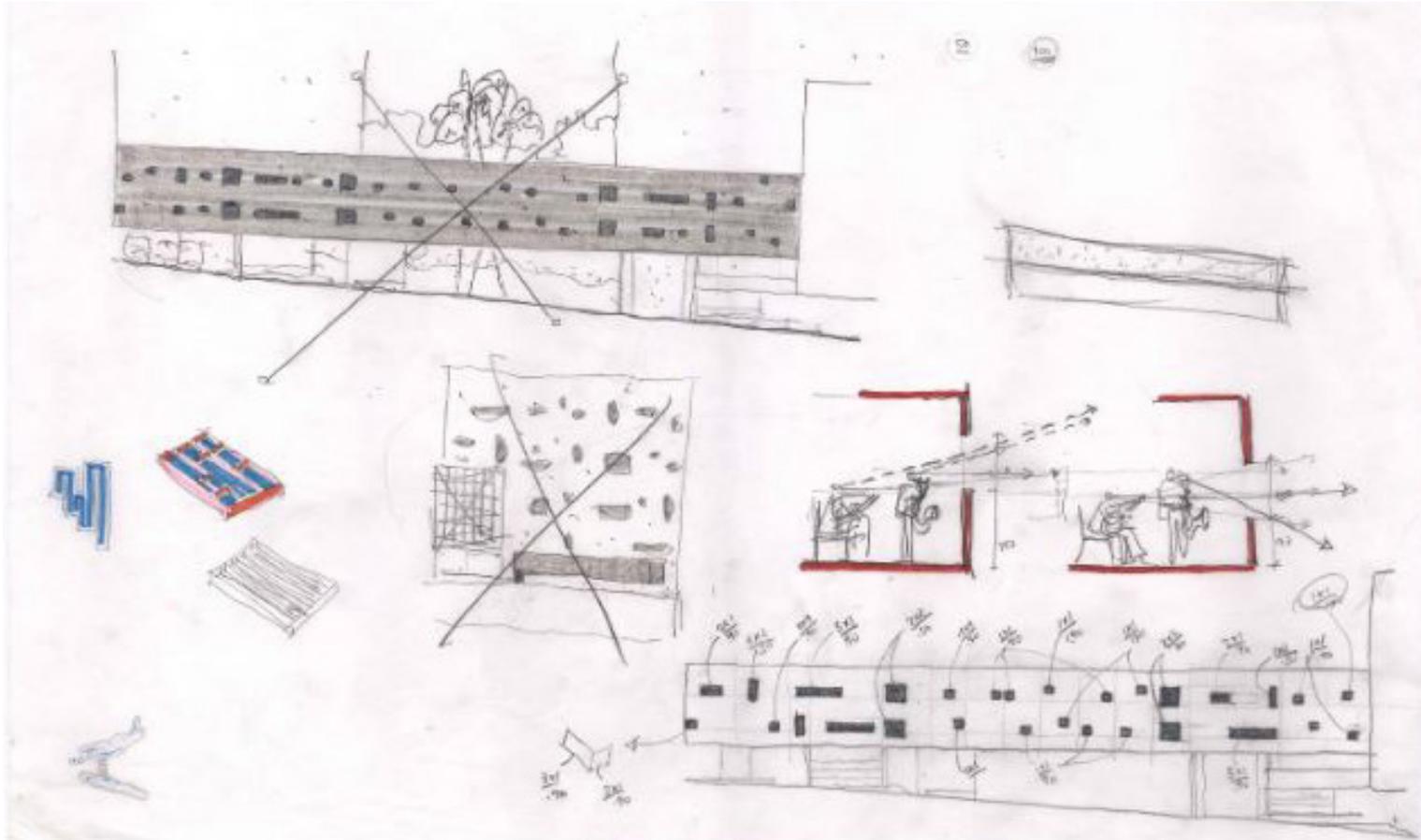


Fig. 139:
Croquis de concepção de fachadas, Brasil
Arquitetura.
Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de
Matosinhos, Portugal.

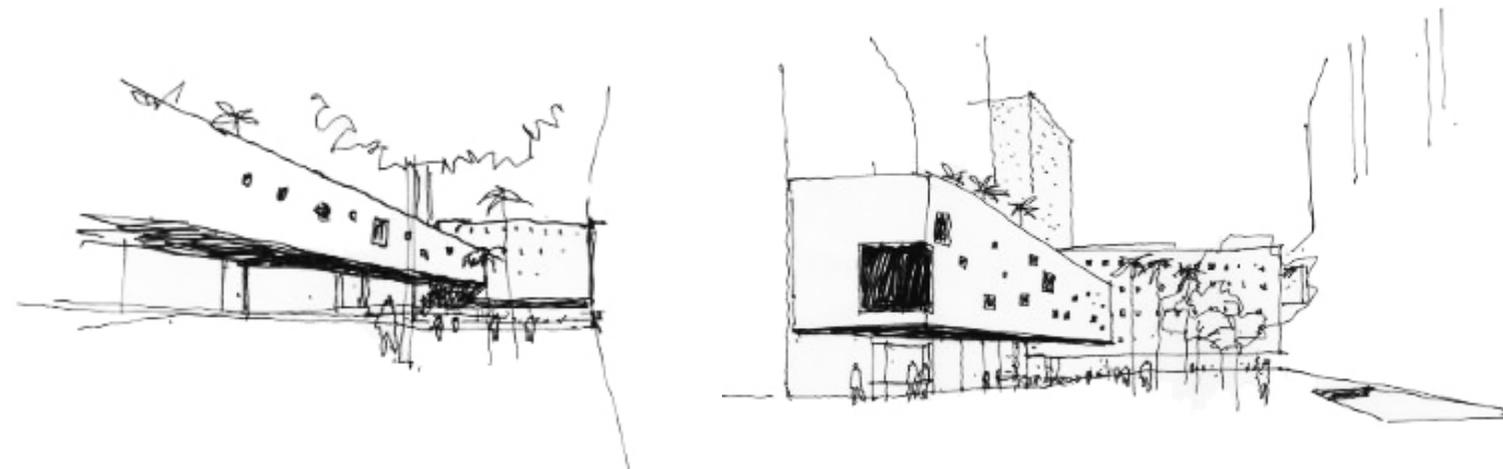


Fig. 140:
Croquis de concepção de fachada, Marcos
Cartum.
Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de
Matosinhos, Portugal.

Fig. 141:
Croquis de concepção de fachada, Marcos
Cartum.
Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de
Matosinhos, Portugal.

almejando a apresentação do mesmo), representa as aberturas em formatos regulares, quadriláteros, inclusive com a intenção da abertura na quina do bloco – ideia que se materializa na obra construída, ainda que com formato mais horizontalizado em relação à abertura desenhada por Cartum.

Estas duas análises convergem para a influência da arquitetura do Sesc Pompeia na concepção da Praça das Artes, seja pelo repertório profissional (especialmente de Marcelo Ferraz), seja pela vivência urbana dos três arquitetos moradores de São Paulo. Com isso, não se objetiva descartar a hipótese de que as poéticas percorridas anteriormente para a leitura da obra não integram, também, o imaginário dos arquitetos durante o seu processo criativo. Muito antes pelo contrário: acredita-se que o enraizamento de projetos como o da Praça das Artes na contemporaneidade está justamente nesta sobreposição entre os elementos de valor do precedente arquitetônico com as influências da atualidade, sejam eles provenientes das artes, música, literatura, sociologia, geografia, etc, sem a necessidade de totalizar aqui todas os fatores que podem incidir sobre o projeto de arquitetura contemporâneo.

Conforme discorrido, o principal ponto de conexão entre os projetos da Praça das Artes e do Sesc Pompéia é a combinação de janelas em posição irregular nas fachadas, mas há também referências nos percursos externos em passarelas, na materialidade do concreto aparente e na ambiência de salas de ensaio.

Além disso, a aproximação entre a Praça das Artes e o Sesc Pompeia extravasa a questão formal e incide sobre a noção de cidadela, ou seja, atinge o viés do urbanismo. As simetrias entre os projetos estão tanto na densidade e variedade dos volumes construídos quanto na conformação monolítica dos mesmos, que não distinguem estrutura e vedação, além do térreo livre que cria travessas internas que alternam a escala da metrópole para a da vizinhança rapidamente.

As referências de imaginário urbano despertadas pelo projeto Praça das Artes seguem por outros cenários emblemáticos da paisagem urbana paulista. O bloco central da Praça apresenta uma configuração espacial e construtiva muito próxima ao Masp, conforme destaca Montaner a seguir. Não parece exagero mencionar que o vão do Masp como o espaço público mais importante de São Paulo e que a denominação de “vão da Praça”

Fig. 142 (acima, esquerda):
Praça das Artes desde o terraço sobre o espaço de convivência.
Autor e fonte: Nelson Kon.

Fig. 143 (acima, centro):
Fotografia externa do Sesc Pompéia desde os espaços livres internos do complexo.
Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Fig. 144 (acima, direita):
Fotografia externa do Sesc Pompéia desde o entorno imediato.
Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Fig. 145 (centro, esquerda):
Circulações externas e varandas da Praça das Artes.
Autor e fonte: Nelson Kon.

Fig. 146 (centro, direita):
Passarelas entre edificações do Sesc Pompéia.
Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Fig. 147 (abaixo, esquerda):
Salas de dança da Praça das Artes.
Autor e fonte: Nelson Kon.

Fig. 148 (abaixo, direita):
Salas multiuso do Sesc Pompéia.
Autor e fonte: Leonardo Finotti.



para o espaço livre sob o bloco central surge em referência à arquitetura de Lina (retornar às fotografias apresentadas na página 61, que aproximam as imagens dos térreos livres do MASP e Praça das Artes).

“As obras do Brasil Arquitetura reestabelecem as relações entre cultura e memória urbana e social dos lugares: cada espaço se realiza com especial cuidado e confiança na matéria e na técnica. O espaço de convivência tem a mesma estrutura de grande espaço sanduiche do Masp de Lina Bo Bardi.”
(MONTANER, 2013)

Retornando às poéticas próprias da Praça das Artes, agora podemos discorrer sobre a envoltória do projeto como um todo, com a intenção de se referir à combinação do concreto aparente, em suas cores e texturas, à miríade de aberturas quadriláteras dispostas sobre os extensos panos da fachada. Por mais sólida e austera que possa parecer, esta envoltória do conjunto é a outra estratégia, junto da composição formal, a oferecer uma interface de articulação entre espaço construído x livre, entre as esferas privada x pública da cidade, entre matéria e etéreo. Se admitirmos as atividades praticadas no interior dos edifícios como obras de arte (em referência aos espetáculos de música ou dança, ainda que em estágio preparatório), o vidro transparente das aberturas, ao passo que mata a aura e dessacraliza a arte, democratiza-a¹⁷.

A fachada do conjunto oferece, então, presentes diários à cena urbana, com enquadramentos de bailarinas ou músicos em exercício. Estes recortes visuais através das aberturas podem ser apreendidos à distração ou por olhares atentos: experiências sedutoras à espera de prolongar o instante, capturar a subjetividade e elevar a condição da experiência diária daqueles que circulam pelo espaço livre da Praça. Estas janelas, elementos de arquitetura de maior força visual, atuam diretamente na criação da atmosfera do lugar, estabelecendo uma sensibilidade emocional através da tensão agradável entre interior e exterior¹⁸. Da mesma forma, a atmosfera interna dos edifícios é contaminada pelo contexto da cidade e os artistas, em ensaio, podem alimentar-se da vigorosa urbanidade.

Pode-se dizer que a poética do material da envoltória do edifício reside, finalmente, nas próprias funções primordiais: estrutura e vedação estão resolvidas através da única

Fig. 149:
Fachada desde a Praça, Edifício das Escolas.
Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Fig. 150:
Fachada desde a Praça, Edifício das Escolas.
Autor e fonte: Leonardo Finotti.

Fig. 151:
Diagrama, gráficos de estudos das perturbações das tensões decorrentes das aberturas nas paredes estruturais do conjunto.
Autor: FTOyamada.
Fonte: NOSEK, 2013.

¹⁷ Referência ao pensamento de Walter Benjamim em relação à aura da arte.

¹⁸ Referência ao conceito de Atmosfera de Peter Zumthor, in *Atmósferas: entornos arquitectónicos – las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

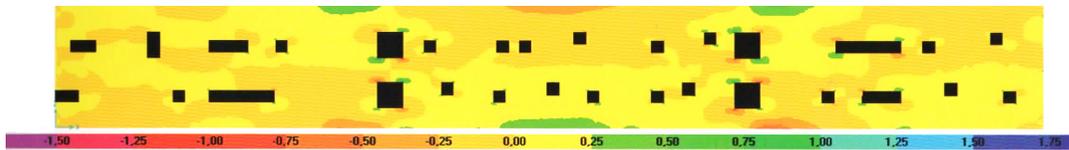


Gráfico das tensões no eixo horizontal

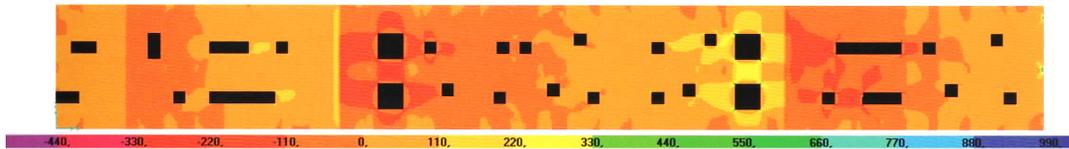


Gráfico das tensões no eixo vertical

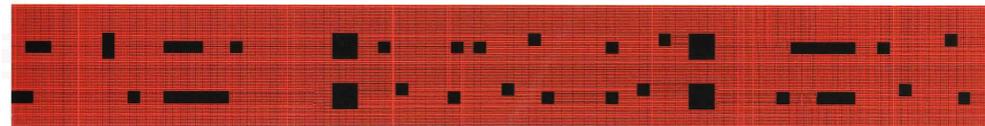


Gráfico da discretização da geometria

materialidade do concreto armado. Desta forma, as paredes, que são estruturais, são responsáveis pela liberação dos grandes vãos nas faces voltadas ao interior da quadra. O concreto também atende às necessidades de isolamento acústico requeridas pelas atividades de música e dança, tendo em vista a localização do complexo em pleno centro da capital paulista, entretanto, há de se isolar as atividades internas do conjunto entre si. Para tanto, a equipe multidisciplinar do projeto valeu-se de tecnologias sofisticadas de acústica civil ao detalhar lajes e paredes flutuantes que isolam as vibrações dos ambientes em relação à estrutura portante do edifício e impedem que as mesmas sejam transmitidas entre os pavimentos. Painéis acústicos para paredes e forros completam o sistema e participam da arquitetura.

A eficiência do isolamento acústico é tamanha que observar a cidade dos últimos andares do edifício pode equivaler a experiência cinematográfica: de dentro das salas, enquanto se ouve a música performada em piano, ou sopros, testemunha-se pelas janelas o Vale do Anhangabaú através de seus fluxos e movimentos. Enquanto o programa no térreo se abre como uma grande praça para a cidade, os últimos pavimentos oferecem um mirante silencioso, como se o concreto filtrasse a visão da cidade.

Ainda no âmbito das experiências promovidas pela envoltória do edifício, se o conjunto de aberturas quadriláteras estabelece um padrão de visualização do entorno desde o interior do edifício – emolduramentos da paisagem - a escada responsável pelo acesso social à Sala de Espetáculos do Conservatório oportuniza um acontecimento extraordinário.

O volume desta escada é externo ao corpo da edificação e possui forma escultórica: sustentados por uma coluna central, os lances e patamares estão em balanço estrutural e, visualmente, também parecem se movimentar. É inevitável associar este desenho, no contexto deste texto, às imagens da dança e aos movimentos de bailarinos. Mas a referência de excepcionalidade que se quer dar ênfase aqui pertence ao fato de que, devido à materialidade do vidro que reveste o volume de planta triangular da escada, o contato visual interior versus exterior é total e único; em nenhum outro lugar do projeto essa interação é possível¹⁹. A estratégia projetual parece estar à altura da função original do elemento arquitetônico – acesso do público visitante à Sala do Conservatório em dias de espetáculo – mas, prolongando a observação sobre o tema, pode-se assumir mais uma interpretação.

Fig. 152 (acima, esquerda):
Desenho de concepção da escada para
acesso ao conservatório, Brasil Arquitetura.
Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de
Matosinhos, Portugal.

Fig. 153 (acima, direita):
Desenho de concepção de fachada do
edifício de circulações verticais, Brasil
Arquitetura.
Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de
Matosinhos, Portugal.

Fig. 154 (abaixo, esquerda):
Fotografia da escada de acesso à Sala do
Conservatório.
Autor e fonte: Leonardo Finotti

Fig. 155 (abaixo, direita):
Instalação artística na escada e acesso à
Sala do Conservatório.
Autor desconhecido.
Fonte: Instagram Praça das Artes.

¹⁹ Referência aos ambientes internos de acesso abrangente da Praça das Artes, onde circulam públicos internos (alunos, professores) e visitantes. No volume administrativo, há, também, um rasgo vertical com pele de vidro através dos pavimentos, mas tratam-se de ambientes de circulação restrita à funcionários do complexo.

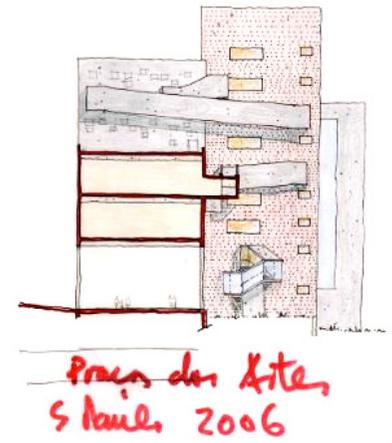
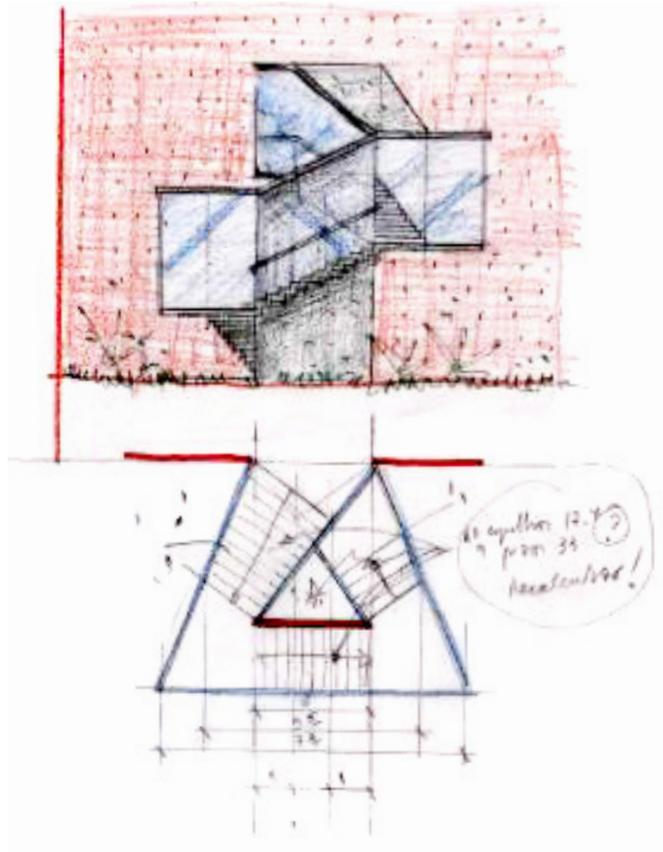


Fig. 156:
Sala de Espetáculos do Conservatório
Dramático e Musical, com lustre apagado.
Autor e fonte: Leonardo Finotti

Fig. 157:
Sala de Espetáculos do Conservatório
Dramático e Musical, com lustre aceso.
Autor e fonte: Nelson Kon

Fig. 158:
Espaço de convivência, Praça das Artes.
Autor e fonte: Nelson Kon

Fig. 159:
Croqui para tapeçarias do forro do espaço
de convivência.
Autor: Edmar de Almeida.
Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de
Matosinhos, Portugal.

Fig. 160:
Artesã em trabalho de fabricação
das tapeçarias do forro do espaço de
convivência.
Autor desconhecido.
Fonte: NOSEK, 2013

Sem um espaço para abrigar a espera do público nos instantes que antecedem o espetáculo, a passagem pela escada envidraçada parece ser capaz de criar um momento de transição entre o cotidiano e a arte, pois não se trata de uma circulação comum, e sim de um caminhar que se demora na observação da paisagem urbana ou da própria movimentação na Praça. Esta escada cria uma imagem de foyer para o Conservatório, no qual a cidade é o grande plano de fundo. E, a depender da criatividade dos artistas, ou da montagem dos eventos, a escada é, também, palco: conforme demonstrado na Figura 139, sua forma exuberante, as cores do concreto e a pele de vidro compõem um profícuo cenário artístico.

Para finalizar, a Praça das Artes possui elementos que conectam os espaços à cultura popular brasileira que podem ser observados desde o viés da poética.

O lustre da Sala do Conservatório chama-se “Urucum”, pois seu formato foi inspirado no fruto de mesmo nome. A fruta era usada pelos índios, que retiravam do urucum a matéria prima para produzir uma tinta de coloração avermelhada, que podia ser usada como protetor solar, repelente de insetos ou simbolizando agradecimento aos deuses. A luminária foi projetada e executada pelo designer Rodrigo Moreira, natural de Natal – RN,



em parceria com a Madeieira Marcenaria e Serralheria. A peça tem aproximadamente 1800 leds, pesa 100 kg e mede 2,5 de diâmetro (NOSEK, 2013).

Além do lustre da Sala do Conservatório, o teto do espaço de convivência é coberto de tecidos feito por uma equipe de 12 fiandeiras do Triângulo Mineiro, em teares coloniais de quatro liças e quatro pedais, com fios de cobre e algodão industrializado. O projeto da composição das tapeçarias para o teto de 320 metros quadrados é de autoria do também mineiro Edmar de Almeida, desenhista, pintor, artista têxtil, design, mosaicista e iconógrafo sacro que trabalhou com a arquiteta Lina Bo Bardi durante 20 anos (1960-80) em São Paulo.

É interessante observar, na aproximação das fotografias da Sala de Espetáculos do Conservatório com as do espaço de convivência (Figuras 142 e 143, respectivamente), que as referências ao artesanato brasileiro, através deste elemento, junto à arquitetura, seja ela neoclássica ou contemporânea, reproduzem a aproximação entre o popular e o erudito que se pretende proporcionar através das atividades de ensino e divulgação artística da Fundação Theatro Municipal praticadas na Praça das Artes.

Fig. 161 (esquerda, acima):
Praça das Artes, obra concluída, 2013.
Autor e fonte: Nelson Kon.

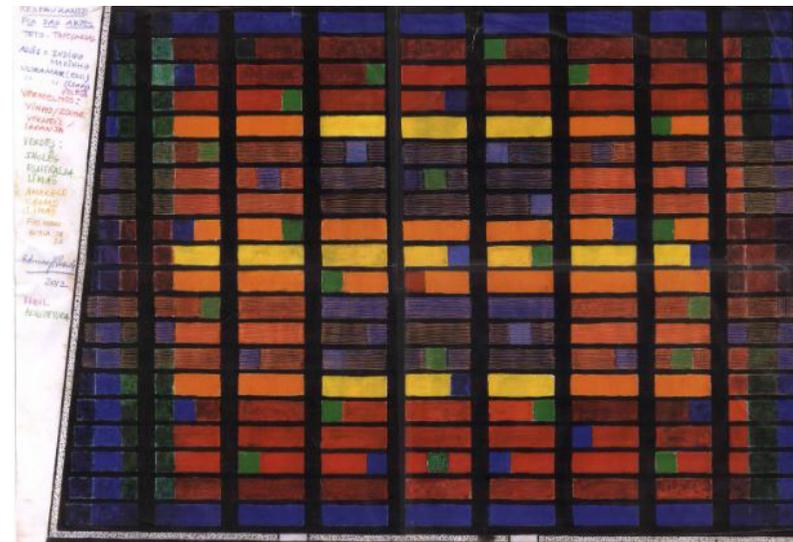
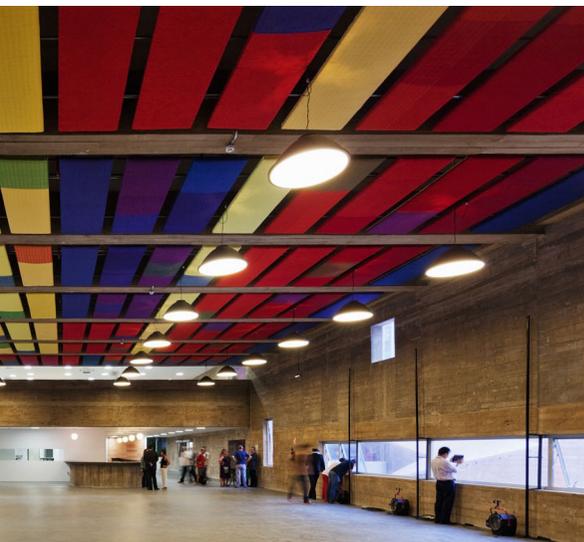
Fig. 162 (esquerda, abaixo):
Praça das Artes, obra concluída, 2013.
Autor e fonte: Nelson Kon.

Fig. 163 (centro):
Praça das Artes, obra concluída, 2013.
Autor e fonte: Nelson Kon.

Fig. 164 (centro):
Praça das Artes, obra concluída, 2018.
Autor: Nelson Kon.
Fonte: Brasil Arquitetura

Fig. 165 (direita, acima):
Praça das Artes, obra concluída, 2018.
Autor: Nelson Kon.
Fonte: Brasil Arquitetura

Fig. 166 (direita, abaixo):
Praça das Artes, obra concluída, 2018.
Autor: Nelson Kon.
Fonte: Brasil Arquitetura.







CUSTO TOTAL DA OBRA: 136 milhões de reais;
ÁREA: 28.500 m²;
FICHA TÉCNICA SECRETARIA MUNICIPAL: Marcos Cartum;
ARQUITETURA: Brasil Arquitetura - Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, com Luciana Dornellas;
COLABORADORES: Cícero Ferraz Cruz, Fabiana Paiva, Anselmo Turazzi, Carol Silva Moreira;
EQUIPE: Anne Dieterich, Beatriz Marques de Oliveira, Felipe Zene, Fred Meyer, Gabriel Grispum, Gabriel Mendonça, Victor Gurgel, Pedro Del Guerra, Thomas Kelley, Vinícius Spira;
ESTAGIÁRIOS: André Carvalho, Júlio Tarragó, Laura Ferraz;
DESENVOLVIMENTO DE PROJETO EXECUTIVO: Apicás Arquitetos, Yuri Faustinoni, Elcio Yokoyama e Ingrid Taets;
PROJETO ESTRUTURAL: FTO Yamada;
PROJETO DE FUNDAÇÕES: Infraestrutura;
PROJETO DE INSTALAÇÕES ELÉTRICAS E HIDRÁULICAS: PHE Engenharia;
PROJETO DE ACÚSTICA E CENOTECNIA: Acústica & Sônica;
PROJETO LUMINOTÉCNICO: Ricardo Heder;
PROJETO DE AR-CONDICIONADO E EXAUSTÃO: TRThermica;
PAISAGISMO: Raul Pereira Paisagismo;
CONSULTORIA DE IMPERMEABILIZAÇÃO: Proassp;
CONSULTORIA DE CAIXILHOS: Aluparts;
CONSULTORIA DE COZINHA: Gisela Porto;
CONSTRUTORA: Consórcio Construcap/Triunfo ;
RESTAURO: Kruchin Arquitetura ;
PAINÉIS DE TAPEÇARIA MINEIRA (FORRO DO RESTAURANTE): Edmar de Almeida;
PROJETO E EXECUÇÃO LUMINÁRIA URUCUM (SALA DE CONCERTOS): Rodrigo Moreira e Madeeeira Marcenaria;

PREMIAÇÕES

PRÊMIO APCA 2012. Concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte, 1º lugar na categoria “Obra de Arquitetura”.

PRÊMIO ICON AWARDS 2013. Promovido pela revista Icon (Londres, UK), 1º lugar na categoria na categoria “Edifício do Ano”. O projeto concorria com obras de grandes nomes da arquitetura internacional: Herzog & de Meuron (concorrendo com o Parrish Art Museum, em Long Island, Nova York), Renzo Piano (The Shard, em Londres), o SANAA (Louvre-Lens, França) e Hugh Broughton (que disputava com o Halley VI, estação de pesquisas na Antártica).

PRÊMIO O MELHOR DA ARQUITETURA 2013. Promovido pela Revista Arquitetura & Construção, da Editora Abril, na categoria “Edifícios Culturais”.

BIENAL DE ARQUITETURA DE SÃO PAULO 2013. Promovido pelo Instituto de Arquitetos - IAB de São Paulo. A Praça das Artes foi escolhida como uma das sedes do evento para esta edição que, sob o título “Cidade: Modos De Fazer, Modos De Usar”, escolheu diversas obras pela cidade de São Paulo para receber o evento.

IX BIAU 2014. O júri da Bienal Ibero Americana de Arquitetura e Urbanismo reconheceu 30 trabalhos dentro dos campos da arquitetura e do urbanismo que contribuíram para melhorar a qualidade de vida dos cidadãos da América Latina, Espanha e Portugal. A Praça das Artes figurou entre as quatro obras brasileiras premiadas.

FINALISTA MCHAP 2014. Praça das Artes entre os 5 projetos brasileiros nomeados para o Prêmio das Américas Mies Crown Hall (Santiago de Chile, Chile).

FINALISTA DESIGNS OF THE YEAR 2014. O projeto do Brasil Arquitetura representou o Brasil no concurso anual promovido pelo Design Museum de Londres, UK.

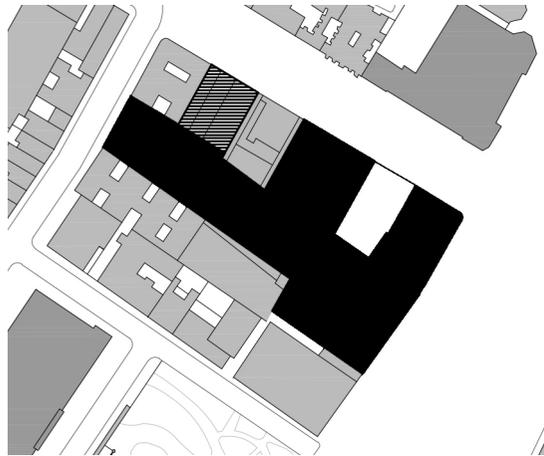
PRÊMIO GUBBIO 2019 PARA AMÉRICA LATINA E CARIBE. Promovido pela Direção Geral de Patrimônio, Museus e Centro Histórico da Cidade de Buenos Aires, em conjunto com a Associação Nacional de Centros Históricos e Artísticos, Oficina do Historiador da Cidade de Habana e CICOP Argentina. Praça das Artes eleita como melhor intervenção em patrimônio histórico urbano.

FINALISTA MCHAP 2022. Praça das Artes entre os 38 projetos nomeados para o Prêmio das Américas Mies Crown Hall. O vencedor será anunciado em janeiro de 2023.

Fig. 167:
Diagrama de síntese para a relação
tempo e espaço versus projeto:
área de projeto construída, em 2022, com
demarcação da projeção das áreas de
futura ocupação.

Fonte: Autora, 2022, base fornecida por Brasil
Arquitetura.

O PROJETO DA PRAÇA DAS ARTES



obra fase III

IMAGINÁRIOS POSSÍVEIS | VAZIOS OUTROS, VAZIOS FUTUROS

Esta seção, que finaliza a análise do objeto de estudo, apresenta um posicionamento temporal indefinido. Ao falar sobre o projeto da fase 3 da Praça das Artes, o texto estará falando de um tempo passado, uma vez que o projeto desta etapa aconteceu em conjunto com as demais. Entretanto, por ainda não ter sido executada, os espaços projetados pertencem apenas às representações e ao imaginário: nenhum componente de realidade e de materialidade pode ser inserido às reflexões desta arquitetura. Esta é uma das questões colocadas aqui: observar o projeto, olhando ao passado, e projetar-se²⁰ ao futuro para vislumbrar suas futuras articulações e apropriações.

²⁰ O termo “projetar-se”, enquanto verbo, repetindo a raiz do vocábulo “projeto”, demonstra a ideia de projeto enquanto força criadora que se lança ao futuro para construir algo que ainda não existe, ao passo que reitera o paralelo entre projeto e pesquisa.

A segunda questão proposta é a exploração das relações com o projeto para o Novo Vale o Anhangabaú. Aqui, estaremos tratando com algo posterior à Praça das Artes, ou seja, um futuro que, por mais que pudesse ser vislumbrado pelos projetistas²¹, não fez parte da realidade de projeto da Praça. Porém, registros demonstram que o projeto do Novo Vale já vislumbrava, por sua vez, a existência da Praça das Artes como parte integrante seu território de atuação.

²¹ O projeto para um Novo Vale do Anhangabaú era especulado desde 2007, desde a primeira data de visita do arquiteto Jan Gehl, a convite da Secretaria Municipal de Relações Internacionais, durante a Gestão de Gilberto Kassab. O objetivo do encontro do arquiteto dinamarquês com funcionários da Prefeitura era pensar, no médio e longo prazos, pontos importantes para o futuro da cidade de São Paulo. Fonte: Revista Projeto, 2020.

A Fase III do projeto da Praça das Artes ocupa os últimos 4 lotes da Quadra 27 que ainda carregam a herança fundiária portuguesa²². A ortofoto do ano de 2017 (página 174) registra os últimos galpões de 1 a 2 pavimentos voltados à Avenida São João entre as demais edificações de maior planta e altura que ocupam os demais lotes do quarteirão.

Em termos de programa e espacialidade, a nova edificação atenderá a ampliação das escolas de música e dança, que aumentará o número de salas de ensaio individuais e proporcionará espaços de maior área para os ensaios coletivos. Esse programa de educação ficará no corpo central da nova edificação e o acesso dos alunos a às salas continuará acontecendo pela entrada principal do conjunto (torre central em concreto vermelho): a condução dos usuários desde a circulação vertical até o edifício da Fase III acontecerá por uma passarela horizontal externa ao volume principal, a exemplo do que acontece para a chegada no volume dos Corpos Artísticos.

²² Referência à característica tipológica de estreita testada e farta profundidade.

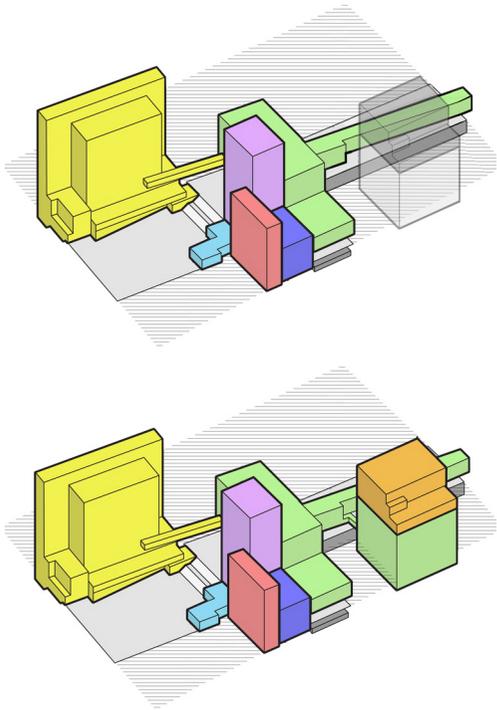


Fig. 168 e 169:
Diagrama de usos, isométrica,
com adição da Fase III do projeto.
Fonte: Brasil Arquitetura, modificado
pela autora.

No térreo haverá um auditório, importante equipamento para ensaios dos alunos, mas que também poderá ser usado para locações externas. Sua localização na base da edificação permite acesso direto dos visitantes ao nível da Praça. Aqui, não haverá mais um ponto de “costura urbana” no que se refere à circulação peatonal: uma vez que a conexão de miolo de quadra versus Av. São João já está estabelecida, o uso do térreo para o equipamento com potencial uso público para a comunidade, conectado ao espaço livre, é a possibilidade de manter máximo contato da edificação com a cidade. Desta vez, não haverá uma “escada dançante” a recepcionar o público, e sim um jardim singular, que além de criar um pequeno espaço de transição entre a Praça e o auditório, soluciona o arranjo formal entre o volume em fita das escolas e a nova edificação.

As soluções destes dois distintos acessos, ademais de responderem a condicionantes físicos, parecem demonstrar um respeito à hierarquia entre os auditórios do complexo, cuja chave está na valorização do patrimônio arquitetônico. Para o auditório de uso cotidiano e eventos diversos, contido em uma edificação ordinária do conjunto²³, está proposto um acesso informal, ou despojado. A solenidade sugerida pela escada forma escultórica e translúcida está reservada para a entrada à edificação extraordinária da Praça das Artes, o Edifício do Conservatório: é o prólogo para a sala de espetáculos que carrega a notoriedade de já ter sido a mais famosa da cidade.

No topo da edificação, ocupando os dois últimos pavimentos, estará a Discoteca Oneyda Alvarenga, antiga Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Fundada em 1935 pelo então Diretor do Departamento de Cultura, Mário de Andrade, a discoteca foi dirigida por Oneyda Alvarenga desde sua fundação até o final da década de 60 do século XX. O Acervo é composto de música popular, folclórica e erudita, de procedência nacional e estrangeira, disponível para consulta e audição. São discos de 78rpm, 33rpm e CDs, além de partituras, periódicos e livros de música. Atualmente, o acervo está resguardado pelo Centro Cultural de São Paulo (CCSP) (ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO, 2022).

O destaque da futura edificação está na inversão do espaço livre construído, que passa do térreo para o último pavimento. Os espaços da Discoteca são arrematados por um terraço livre que ocupa metade da planta, sendo a outra metade ocupada por espaços

²³ Dada a composição aditiva do complexo da Praça das Artes, os volumes do conjunto não se destacam individualmente - à exceção da torre de circulações verticais e administração, que se salienta pela altura e cor do concreto aparente, conforme já mencionado anteriormente.

polivalentes. Os dois ambientes fechados do último pavimento aparecem com plantas livres nos desenhos dos arquitetos. Alguns indícios indicam um programa provável: caixas de elevadores com acesso direto do térreo sugerem a possibilidade de um espaço de acesso público, e não apenas de usuários da edificação; a planta retangular ao fundo, seguida de um salão, com portas de correr que permitiriam integração do terraço, parecem indicar o programa de um restaurante ou cafeteria, ou ainda uma sala de estudos com cantina. Todas as possibilidades relacionam-se com integração social e seriam consoantes às demais estratégias de priorização de uso coletivo nos espaços mais nobres do conjunto.

Enquanto o vazio do térreo da Praça propõe-se à vivência da cidade, o vazio da Discoteca, nas alturas, dedica-se a contemplá-la. Valendo-se da lateralidade com o eixo da Avenida São João, as miradas alcançarão distância em suas duas direções. A experiência visual, então, será diferente daquela apreendida pelas aberturas quadriláteras dos blocos altos das edificações, pois os recortes da cidade emoldurados pelo concreto serão substituídos pelo panorama completo, 180°. Ouvir a cidade também terá outro tom: nem a intensidade do térreo, nem o isolamento das edificações.

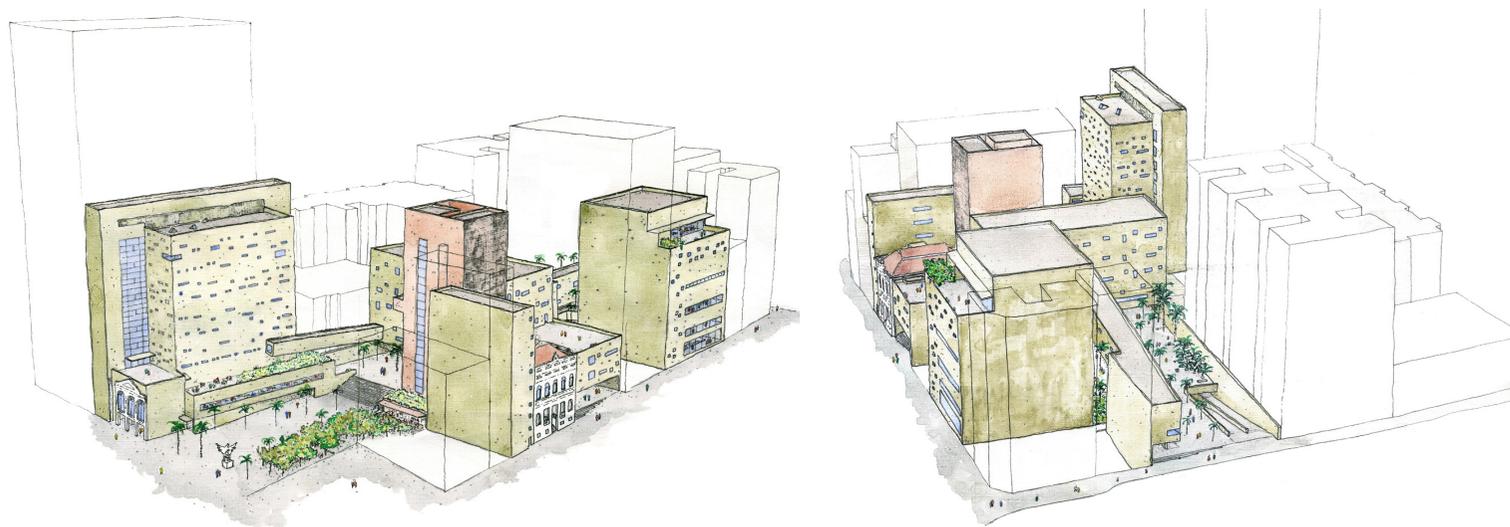


Fig. 170:
Perspectiva aérea desde a esquina da Rua C. Crispiano com Av. São João, desenho à mão livre, representação para apresentação do projeto.
Fonte: Brasil Arquitetura.

Fig. 171:
Perspectiva aérea desde a esquina da Rua Formosa (Vale do Anhangabaú) com Av. São João, desenho à mão livre, representação para apresentação do projeto.
Fonte: Brasil Arquitetura.

Esquerda para direita, linha por linha:

Página 170:

Fig. 172:

PLANTA BAIXA | 2° SUBSOLO COM FASE III

Fig. 173:

PLANTA BAIXA | 1° SUBSOLO COM FASE III

Fig. 174:

PLANTA BAIXA | TÉRREO COM FASE III

Fig. 175:

PLANTA BAIXA | 1° PAV. COM FASE III

Página 171:

Fig. 176:

PLANTA BAIXA | 2° PAV. COM FASE III

Fig. 177:

PLANTA BAIXA | 3° PAV. COM FASE III

Fig. 178:

PLANTA BAIXA | 4° PAV. COM FASE III

Fig. 179:

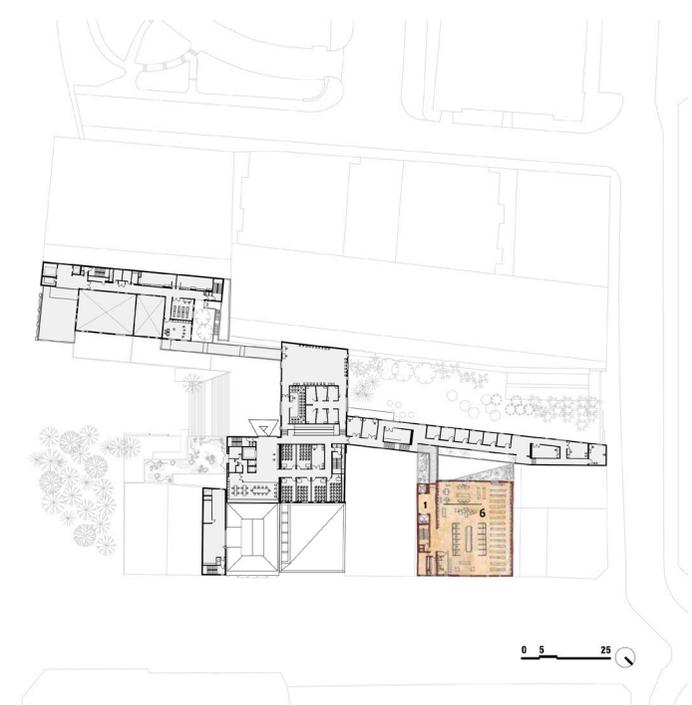
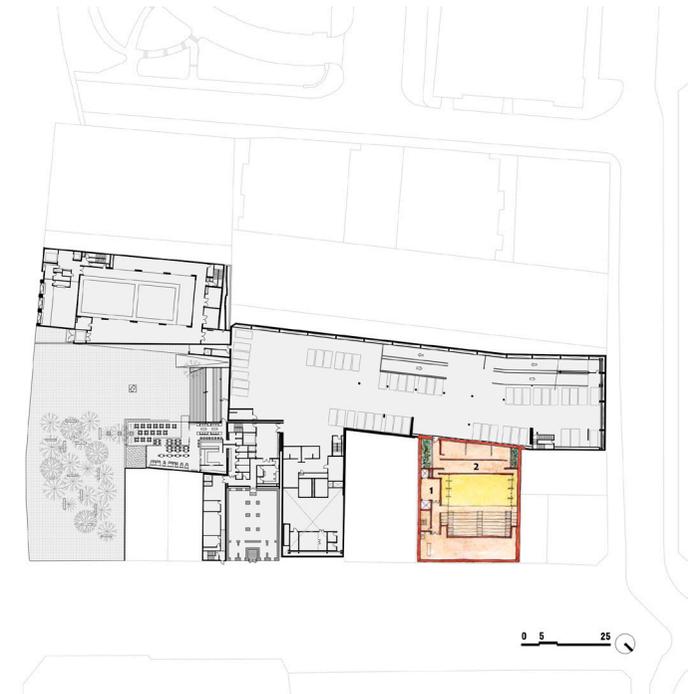
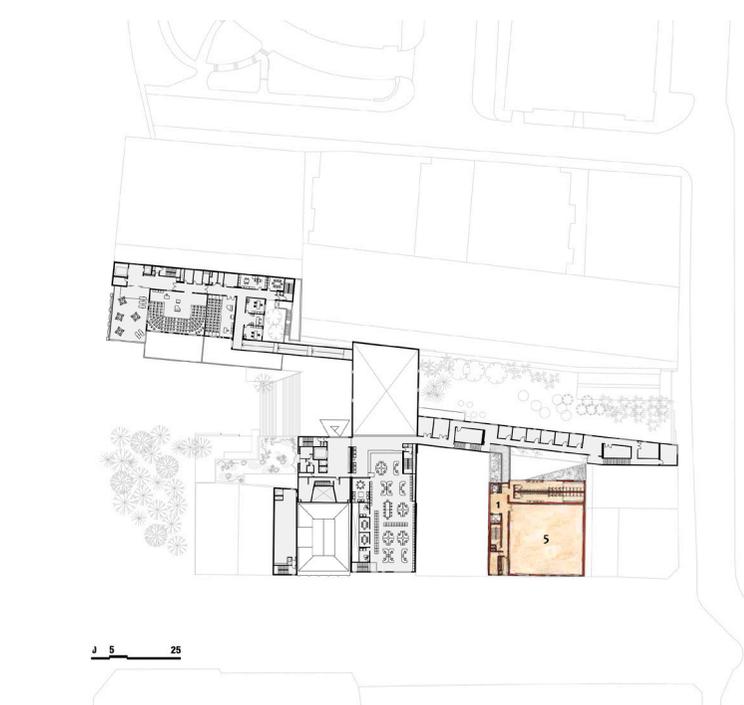
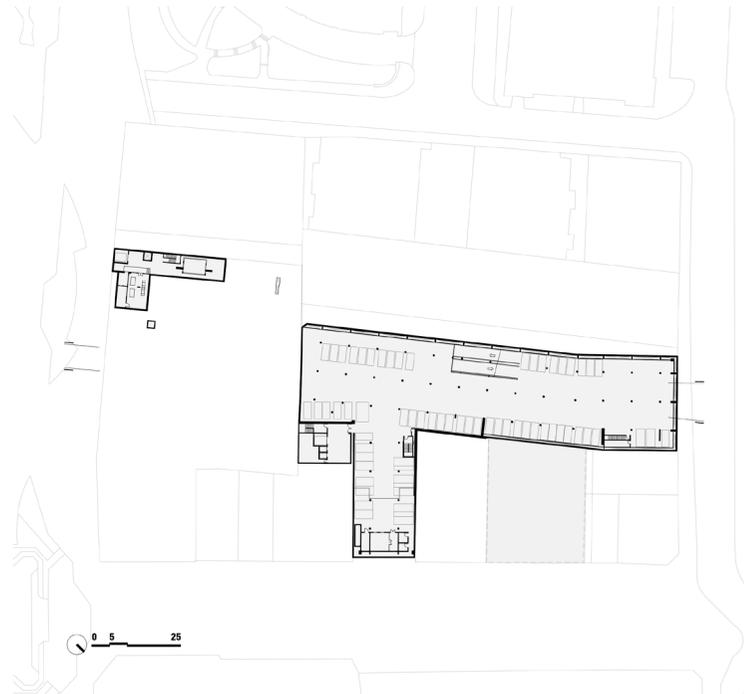
PLANTA BAIXA | 5° PAV. COM FASE III

Fonte: Brasil Arquitetura (plantas) e Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal (croquis), modificado pela Autora.

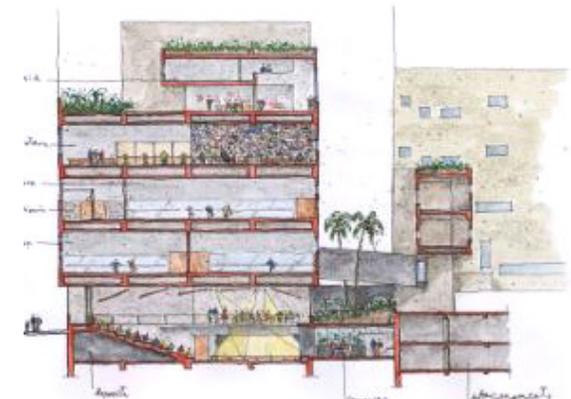
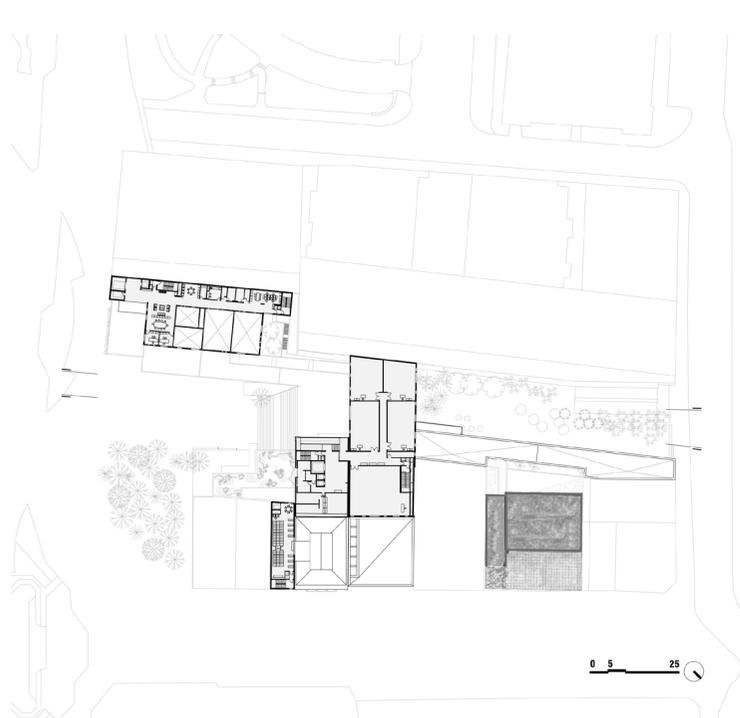
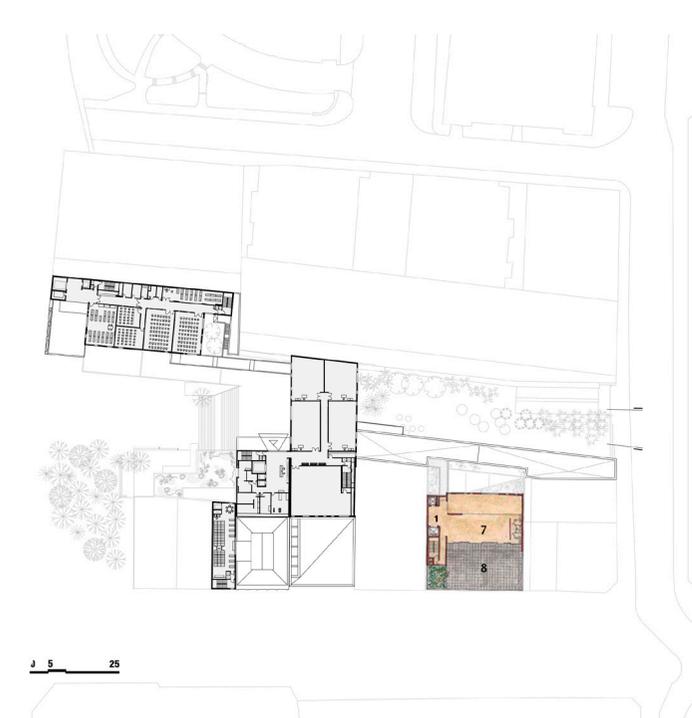
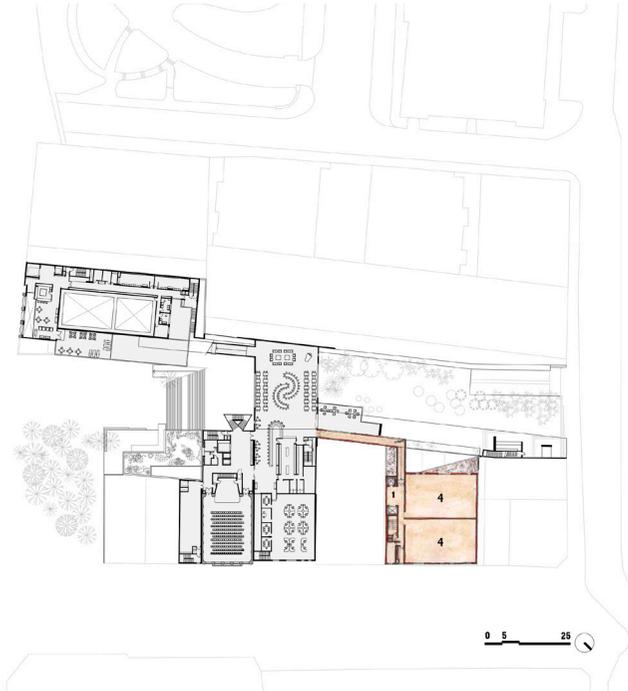
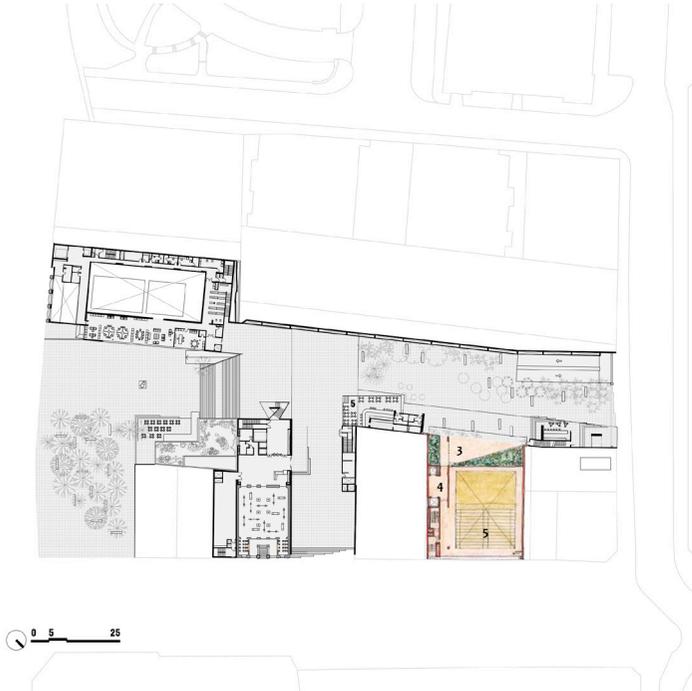
Fig. 180:

Croquis de corte do edifício da Fase III, representação para apresentação do projeto, Brasil Arquitetura.

Fonte: Acervo Casa de Arquitectura de Matosinhos, Portugal.



- 1 CIRCULAÇÃO VERTICAL
- 2 CAMARINS
- 3 ACESSO AUDITÓRIO/JARDIM
- 4 SALAS DE ENSAIO COLETIVO
- 5 SALA DE ENSAIO COLETIVO
- 6 DISCOTECA
- 7 RESTAURANTE/CAFETERIA
- 8 TERRAÇO



O Projeto para o Novo Vale do Anhangabaú é resultado de um longo processo, iniciado em 2007, o qual passou por fases de consultorias – incluindo a participação do arquiteto dinamarquês Jan Gehl, consultas populares, concurso fechado para projeto de arquitetura, urbanismo e paisagismo, e projeto executivo. Por se tratar de um dos espaços públicos mais importantes da cidade, há muitas discussões e críticas acerca das formas de condução desse processo. Entretanto, o objetivo de trazê-lo à discussão não está na sua viabilização, e sim na observação de como o projeto do Novo Vale do Anhangabaú sofreu influência pela relação de vizinhança das Praça das Artes.

Alguns desenhos de concepção de projeto, bem como esquemas de apresentação do processo de projeto, informam a presença da Praça como provável definidora de parte do novo desenho urbano do vale, na região às suas margens.

No croqui esquemático em planta baixa, de punho do escritório paulista Biselli Katchborian Arquitetos (BKA, escritório integrante da equipe responsável pelo projeto executivo), a Praça das Artes é representada por uma flexa pontilhada, símbolo que indica movimento e direção de fluxos. Linhas que cortam o vale se relacionam com a região da Praça e indicam um provável desenho de projeto que dê destaque a esta relação.

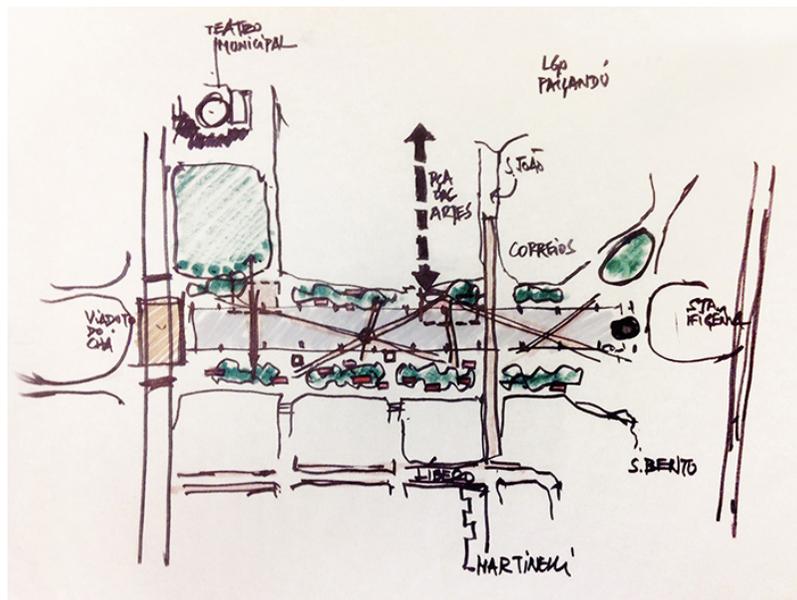


Fig. 181:
Croqui de concepção do projeto Para o Novo
Vale do Anhangabaú.
Autor e fonte: BKA Arquitetos.

Em representações mais tardias do projeto, já para fins de apresentação do mesmo, é possível constatar que as indicações dos traços iniciais se confirmaram. De fato, o ponto de encontro entre térreo livre da Praça das Artes e Vale do Anhangabaú tornou-se a região com maior potencial para a montagem de eventos de pequeno a médio porte. Para as ocasiões menores, cotidianas, os recortes da Praça das Artes em direção ao interior do quarteirão oferecem uma escala mais humana em relação à nova esplanada do Vale. Já para as situações de grandes aglomerações, a escala monumental do Anhangabaú faz-se apropriada e a instalação de palcos e infraestruturas nas proximidades da Praça coloca-a na posição de infraestrutura, uma espécie de backstage para o Vale.

Estas ações projetuais reforçam a presença da Praça das Artes no Vale do Anhangabaú e indicam o estabelecimento de uma relação positiva entre os dois espaços livres. Entretanto, dada a juventude de ambos projetos (Fase II da Praça das Artes inaugurada em 2018 e Novo Vale do Anhangabaú aberto em 2021), e considerando o fato de que a operação do Vale é consorciada, será preciso um período maior de tempo para observar se, de fato, o potencial espacial da região, principalmente no que se refere à relação entre Praça versus Vale, será disfrutado amplamente pela população.

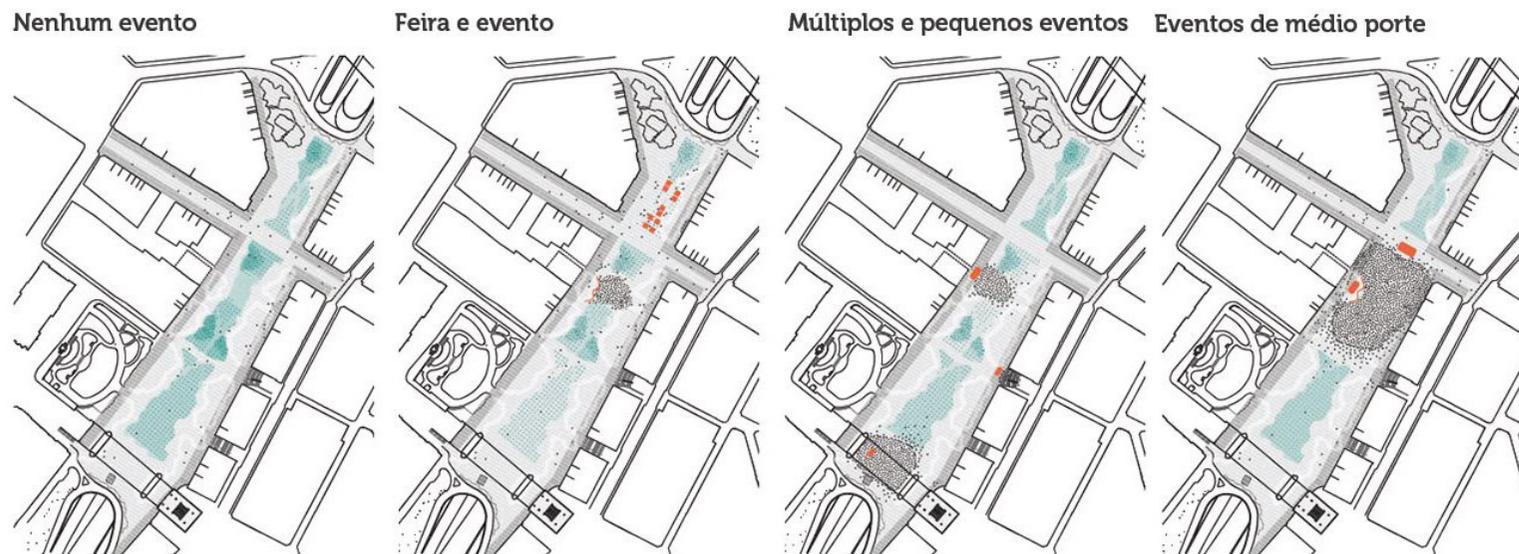


Fig. 182 a 183:
Esquemas em vista superior para utilização do Novo Vale do Anhangabaú em situações cotidianas e de eventos coletivos. A Quadra 27 é representada com a intercessão do espaço vazio proposto pelo projeto da Praça das Artes.

Fonte: Secretaria de Desenvolvimento Urbano de São Paulo.

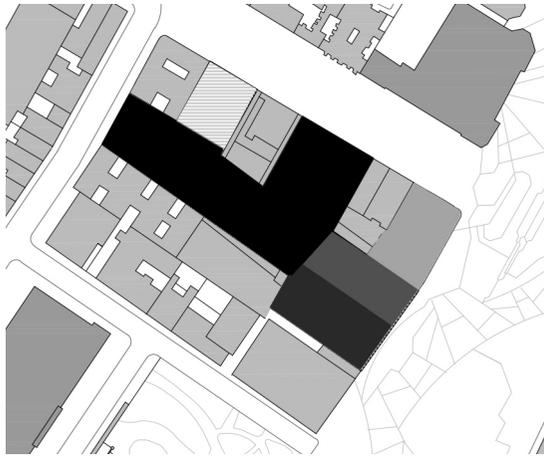


Fig. 184:
Ortofoto Centro Histórico de São Paulo, 2017.
Praça das Artes com obra completa e Vale do
Anhangabaú em fase final de execução.

Fonte: GeoSampa, Prefeitura de São Paulo.

Fig. 185:
Diagrama de síntese para a relação
tempo e espaço versus projeto:
simultaneidade de todas as fases do projeto
na conformação da forma projetada final.

Fonte: Autora, 2022, base fornecida por Brasil
Arquitetura.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

“É inevitável que a obra que construímos como arquitetos sirva de ponto de partida para nosso ensino, e obviamente o melhor caminho para explicar o que se tem a dizer é fazê-lo com base na experiência prática.” HERTZBERGER, 2015, p 34.

O pressuposto do projeto enquanto pesquisa em arquitetura e urbanismo estabeleceu um fio condutor para este trabalho. O estudo das relações formais, funcionais e socioculturais na interface do projeto do conjunto arquitetônico da Praça das Artes e de seu contexto imediato no Centro Histórico de São Paulo transforma a prática dos arquitetos em campo experimental para revisões da teoria. Ao se acrescentar à discussão a camada reflexiva das representações em arquitetura como metodologia de trabalho, a pesquisa passa a afirmar seu caráter enquanto objeto de estudo e experimentação acadêmicos.

Ao retomar o paralelo entre projeto e pesquisa proposto por Ayoub (2004), que defende a aproximação entre os temas ao ponto de se tornarem sinônimos, a leitura dos estudos de Fraga (2020), em relação ao papel das representações sobre o projeto, pode contribuir aqui, ao se substituir a referência do autor ao projeto de arquitetura pela pesquisa acadêmica, no sentido de esclarecer os potenciais e limitações das representações para a construção desta pesquisa.

“Cada tipo de representação refletindo as convenções, técnicas e materiais empregados, tende a mostrar ou ressaltar aspectos diferentes do objeto em projeto. As representações implicam em modos de ver que dão suporte às elaborações mentais da concepção arquitetônica. Traduzir essas elaborações mentais em meio material segundo convenções pré-estabelecidas (o que pode ser entendido simultaneamente como possibilidade e restrição) coloca um primeiro obstáculo a ser vencido. O resultado do uso desses meios

de representação é a colocação de potenciais implicações sobre o pensamento do projetista a partir de certos modos de ver por eles condicionados, impondo suas possibilidades e restrições, enfatizando determinados aspectos em detrimento de outros, induzindo o raciocínio por seus desvios, proporcionando associações involuntárias: suporte e obstáculo.”
(FRAGA, 2020, p 131)

O que se pretende concluir no amparo do raciocínio de Fraga é que, da mesma forma com que os meios das representações operam sobre o fazer arquitetônico (este entendido enquanto “cosa mentale”¹) a seleção das representações elencadas para este estudo, bem como as técnicas de apropriações das mesmas para a pesquisa (redesenho, produção de novos e inéditos desenhos, combinações de imagens, edição de fotografias, aproximações entre representações de mesma natureza e de natureza diferentes, entre outros – sendo alguns excluídos da apresentação final deste trabalho, representam o obstáculo para a pesquisa. A postura adotada em relação às representações do projeto para a elaboração da pesquisa, em sua maioria, é lúcida: definidos os temas a serem estudados à luz do projeto, identificou-se nas representações as imagens que expunham tais qualidades dentro do fazer projetual, ou mesmo nos registros da obra concluída. Porém, algumas constatações acerca das intenções projetuais para a Praça das Artes não eram vislumbradas previamente e só puderam ser elaboradas no trato com as representações. As representações carregam, portanto, sua característica dual² também dentro desta pesquisa.

Dados os encerramentos aos temas que se referem à fundamentação da pesquisa, retorna-se o foco ao projeto da Praça das Artes, com ênfase nos seus desdobramentos e atravessamentos.

A área central de São Paulo sofre perda de população e atividades desde a década de 60. A exemplo de outras cidades mundiais, os dinâmicos conjuntos de espaços públicos do centro da cidade, lugares de encontro e de prática cidadã, passaram a figurar em segundo plano nas políticas de planejamento uma vez que as grandes vias intraurbanas passaram a ser os principais vetores de crescimento das cidades. A Quadra 27 foi, por

¹ Referência ao reconhecido caráter intelectual da atividade do arquiteto que, segundo Fraga (2020), reforça a ideia da arquitetura como criação humana fundada na racionalidade.

² Conceito elaborado pela autora na secção “as representações em arquitetura”, página 41.

um extenso período de tempo, um recorte exemplar dessa realidade de esvaziamento. A formação fundiária portuguesa, típica da região, que estruturou o quarteirão em pequenos lotes, de estreita testada e farta profundidade, tornou-se obsoleta com as novas funções - práticas e simbólicas - atribuídas ao Centro Histórico pelas políticas de Planejamento Urbano ao longo dos anos.

Atuar arquitetonicamente através da Praça das Artes neste território mostrou-se viável devido à combinação complexa entre agentes (Secretarias da Prefeitura Municipal, profissionais do setor público, mercado imobiliário, projetistas, artistas e usuários) e estratégias (políticas, administrativas, técnicas-projetuais) alinhados na visão de construção de cidades mais sustentáveis, dentro dos contextos e realidades das cidades Latino-americanas, nas quais evitar o avanço da mancha urbana e a criação de concentrações periféricas, em detrimento da subutilização das infraestruturas centrais existentes, é postura fundamental. No que se refere à concepção da Praça das Artes enquanto elemento propulsor da recuperação do Centro Histórico de São Paulo, Montaner reitera:

“[...] o objetivo é recuperar a vitalidade dos centros históricos para não desperdiçar sua potencialidade simbólica, centralidade e capacidade infraestrutural, buscando assim frear a extensão da mancha urbana enquanto o centro morre. Para isso, é vital implementar intervenções arquitetônicas e de reforma urbana que se baseiam, essencialmente, em reabilitar e potencializar o existente.”
(MONTANER, 2013)

A leitura deste contexto permite concluir que o projeto da Praça das Artes opera a partir da dimensão pública e histórica do seu território. A percepção do espaço enquanto resultante de fatores sociopolíticos ao longo dos anos, associada a um espírito propositivo dos arquitetos, é demonstrada logo nos primeiros gestos projetuais, os quais invertem a tradicional lógica de projeto: o conjunto não nasce de fora para dentro, e sim das “entranhas do quarteirão”³ em direção à cidade. A combinação das estratégias funcionais e estruturais na solução de implantação constroem o mais importante espaço do conjunto: a praça. “A ênfase é a construção do vazio”, para retomar Margotto (2014) por última vez.

³ Termo utilizado por Marcelo Ferraz em entrevista sobre o projeto.

⁴ “O urbanismo baseado em edifícios como monumentos autônomos, livremente dispersos, deu origem a um enorme ambiente exterior – na melhor das hipóteses, uma agradável paisagem de parque onde sempre nos sentimos excluídos.”
(MONTANER, 2013, p. 78).

Há também, nos direcionamentos iniciais do projeto, uma recusa ao que Montaner (2013) chamou de “urbanismo baseado em edifícios autônomos”⁴. Desde o ponto de vista da cidade, o vazio da Praça das Artes, embora seja o ambiente externo do conjunto, está dentro: dentro do quarteirão, em um intervalo físico e tridimensional delimitado pelas construções - sejam elas do próprio complexo da Praça ou edificações vizinhas - e dentro de um espaço urbano que não é definido apenas pelo contexto material, mas também pelo seu caráter imaterial, ou seja, um ambiente psicológico (da mente, da psique e do espírito) definido pela atmosfera artística e cultural, que sugere interações sociais e desperta encantamentos, e pela sensação de segurança promovida pela escala humana e qualidade espacial do lugar. Este vazio, através do seu programa vago, é o vínculo das relações internas e externas do projeto, articulando arquitetura e cidade simultaneamente. Para Hertzberger (2015), a qualidade desta relação entre arquitetura e urbanismo é a chave para a dissolução do limite entre as esferas pública e privada:

“Devemos considerar a qualidade do espaço das ruas e dos edifícios relacionando-os uns aos outros. Um mosaico de inter-relações - como imaginamos que a vida urbana seja - requer uma organização espacial na qual a forma construída e o espaço exterior (que chamamos rua⁵) não apenas sejam complementares no sentido espacial e, portanto, guardem uma relação de reciprocidade, mas ainda, e de modo especial - pois é com isto que estamos preocupados -, na qual a forma construída e o espaço exterior ofereçam o máximo de acesso para que um possa penetrar no outro de tal modo que não só as fronteiras entre o exterior e o interior se tornem menos explícitas, como também atenuem a rígida divisão entre o domínio privado e o público.”
(HERTZBERGER, 2015, p 79)

O mesmo autor traz, ainda, contribuições pertinentes a essa discussão ao considerar que o uso dos termos público e privado com conotação antagônica em arquitetura e urbanismo é improdutivo, pois, uma vez que os usuários disfrutem da oportunidade de usar porções do espaço público para seus próprios interesses, o caráter público deste espaço é colocado em questão ao menos que temporariamente. O pensamento de Hertzberger é consoante à tese de Wisnik (2012), que reflete a contemporaneidade pelo aspecto da ausência de limites definidos entre conceitos considerados, até então, como opostos. Ambos autores concordam que, na grande maioria dos casos, há uma mistura

⁵ Aqui, podemos substituir a referência de rua mencionada pelo autor pela imagem do térreo livre na Praça das Artes.

de usos e constante tensão entre os domínios público e o privado. Condições para a privacidade e condições para manter os contatos sociais com os outros são igualmente necessárias para a construção de espaços urbanos cívicos “que funcionem não só para estimular a interação social como também para refleti-la”⁶.

Nos recortes deste estudo, o que se pode concluir é que o projeto, ao resistir imperativamente à lógica estritamente privada herdada da característica fundiária da região, construiu um espaço público que não excluiu a esfera privada, mas democratizou-a: permitiu que outros, muitos outros usuários pudessem utilizar o espaço para suas práticas particulares dentro da coletividade do espaço público. O vazio da Praça substituiu o imaginário dos espaços residuais do Centro Histórico pela ideia do espaço livre repleto de vitalidade social e cultural, componentes próprios das práticas cidadãs. Ofereceu à cidade de São Paulo um lugar, enquanto ambiente e lacuna temporal, livre dos propósitos individuais do consumo e da lógica produtiva. Este intervalo é a condição espacial para o encontro e o diálogo entre mundos de ordens diferentes.

Da mesma forma com que, pelo olhar da cidade, o ambiente externo da Praça representa um espaço interno, os ambientes internos dos edifícios do conjunto carregam a imagem de espaço urbano. Embora a relação entre interior e exterior seja, antes de mais nada, uma questão de organização espacial e grau de acessibilidade, o fato de uma área parecer mais com uma rua ou com um ambiente interno está mais associado, no caso em estudo, às propriedades dos espaços. A aplicação de elementos e materiais tipicamente externos aos ambientes internos da Praça das Artes faz com que estes espaços pareçam menos íntimos. Estas indicações sensoriais guiadas pelos recursos arquitetônicos, reconhecidas por experiências espaciais, materiais e imagéticas prévias, intensificam a percepção do caráter público do complexo. Cidade e arquitetura não se distinguem no projeto, estão intimamente vinculados pelo vazio construído.

Aproximar a “arquitetura urbana” da Praça das Artes à poética será feita, uma última vez, no amparo do pensamento e da sensibilidade do arquiteto Peter Zumthor. E, neste momento, o conceito de poética não se relaciona, apenas, às intenções projetuais ou ao processo do projeto: ele está atrelado agora, também, à vivência da obra construída.

Em seu reconhecido texto “Atmosferas: entornos arquitetônicos, as coisas ao meu

⁶ HERZBERGUER, H. Lições de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 64.

⁷O livro se baseia em uma conferência ministrada em 1º de Junho de 2003 no ateliê de arte do palácio de Wendinghausen, Na Alemanha, dentro do Festival de Música e Literatura “Wege durch das Land” de Ostwestfalen-Lippe.

redor⁷” (2006), o autor fala sobre um tema de seu central interesse: a busca pela qualidade própria da arquitetura. Para o Zumthor, a qualidade arquitetônica reside na capacidade de comoção que um edifício pode apresentar.

“Que diabos me comove neste edifício? Como posso projetar algo assim? Como posso projetar algo parecido ao espaço desta fotografia (que, para mim, é um ícone pessoal)? Nunca vi este edifício e, ainda assim, gosto de seguir olhando a ela. Como podem projetar com tanta presença, coisas belas e naturais que me comovem uma e outra vez?”
(ZUMTHOR, 2006, p. 13)

Para Zumthor, a resposta a estas perguntas, ou seja, a qualidade da arquitetura, está no conceito de “atmosfera”. Assim como acontece com as impressões pessoais, a atmosfera na arquitetura comunica uma sensibilidade emocional e uma percepção que funciona a uma incrível velocidade, diferente dos outros pensamentos que temos mais comumente, “pensar mentalmente de A a B de uma forma ordenada”.

E como podemos perceber se a atmosfera está presente no espaço vivido? O autor valeu-se do relato de uma experiência pessoal para explicar de que forma sua percepção apreendeu a atmosfera daquele lugar⁸.

“Então, o que me comoveu ali? Tudo. Tudo, as coisas, as pessoas, o ar, os ruídos, as cores, as presenças materiais, as texturas e as formas. Formas que não posso entender. Formas que posso tentar ler. Formas que me parecem belas. E o que mais me comoveu? Meu próprio estado de ânimo, meus sentimentos, minhas expectativas quando estava ali sentado. Me vem à cabeça a célebre frase inglesa, que remete a Platão: ‘a beleza está nos olhos de quem vê’. Quer dizer: tudo está dentro de mim. Então faço o experimento de tirar a praça diante de mim, e já não tenho os mesmos sentimentos. Um experimento simples, desculpem-me pela simplicidade da ideia. Acontece que, ao sair da praça, meus sentimentos desaparecem com ela. Nunca teria tido tais sentimentos sem essa atmosfera da praça. Há uma troca entre as pessoas e as coisas. Com isso tenho que tratar como arquiteto. E penso: esta é a minha paixão. Existe uma magia do real. Conheço muito bem a magia do pensamento. E a paixão do pensamento belo. Mas me refiro a algo que, com frequência, encontro mais incrível: a magia do verdadeiro e do real.” (ZUMTHOR, 2006, p. 17-19. Tradução nossa.)

⁸ Segundo Montaner, 2017, p.13 e 14, “Introduzir a experiência na arquitetura é fundamental para incluir o subjetivo, o perceptual, o sensorial e o corporal, ao mesmo tempo em que se reforça o fenômeno da arquitetura contemporânea enquanto construção social. O importante é que, por meio do subjetivo, se construa um mundo intersubjetivo e social. Por conseguinte, a experiência coloca a imaginação, as vivências e as intenções dos criadores em sintonia com as experiências, as necessidades e os desejos e as aspirações dos usuários.”

O lugar descrito por Zumthor em suas memórias é uma praça.

“Aqui estou, sentado em uma praça ao sol, uma grande arcada, larga, alta, linda sob o sol. A praça, - em frente a casas, igrejas, monumentos – como um grande panorama frente aos meus olhos. Nas minhas costas, a parede do café. A justa densidade de pessoas. Um mercado de flores. Sol. Às 11h. O rosto em frente à praça em sombra, de uma pacífica cor azul. Ruídos maravilhosos, conversações próximas, passos na praça, no chão de pedra, pássaros, um rápido murmúrio da multidão, sem automóveis, sem tremores de motores, de vez enquanto ruídos de uma obra distante. Me dou conta que o começo das férias tornou lento o caminhar das pessoas. Duas freiras – isto é real, não estou inventando-, duas freiras cruzam a praça gesticulando, com um andar rápido, cada uma delas está com uma bolsa de plástico. A temperatura: agradavelmente fresca, quente. Estou sentado sob a arcada, em um sofá estofado de cor verde, na praça, a estátua de bronze sobre um alto pedestal, em frente a mim, me dá as suas costas, contemplando, como eu, a igreja com suas duas torres.”
(ZUMTHOR, 2006, p. 15. Tradução nossa.)

A descrição da praça de Zumthor traz inúmeras imagens para a Praça das Artes e oportuniza uma potente construção de representação através da grafia. O panorama frente aos olhos é o Vale do Anhangabaú com os edifícios Martinelli, Grande São Paulo e Banespa, entre outros, ao fundo.

Os ruídos maravilhosos daqui podem ser os mesmos de lá, pois também estaremos sem automóveis e sem motores no interior da Quadra 27 - mas aqui, ainda, podemos esperar os sons dos ensaios musicais entre a murmura da multidão.

Topar com bailarinas, ou músicos com seus instrumentos clássicos, também seria real. A observação dos movimentos artísticas emoldurados pelas aberturas quadriláteras da edificação substituiria a contemplação da igreja com suas torres.

A sombra pacífica ao sentar-se sob o Vão da Praça.

O que [me] comove aqui? Tudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?** in O que é contemporâneo e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ARANTES, O. B. F. – **O lugar da arquitetura depois dos modernos.** São Paulo: Edusp, 1993.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Organização e prefácio de Márcio Seligmann-Silva; tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019.

COSTA, S. S. F. **Edifícios modernos e o traçado urbano no centro de São Paulo (1938-1960).** São Paulo: Annablume, 2015.

CRARY, J. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GALVANESE, H. C.; PINTO, M. F. **Requalificação do centro de São Paulo – Projeto Corredor Cultural,** In VARGAS, H. C.; CASTILHO, Ana Luisa H. (Orgs.). **Intervenções em centros urbanos. Objetivos, estratégias e resultados.** Barueri: Manole, 3ª edição 2015, p.123- 152.

- HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2015.
- HERTZBERGER, H. **Lições de Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- JORGE, L. A. **Sobre a espessura e as veredas das artes do projeto**. NOSEK, V. (ORG) Praça das Artes. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- KOOLHAAS, R. **Três textos sobre a cidade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- MONTANER, J. M. **Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura da ação**. Tradução Maria Luisa de Abreu Lima Paz. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- NOSEK, V. **A quadra da Praça das Artes e a cidade**. In NOSEK, V. (ORG) Praça das Artes. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- ROZESTRATEN, A. S. **Representações: imaginário e tecnologia**. São Paulo: Annablume, 2019.
- ROWE, C; SLUTZKY, R. **Transparência literal e fenomenal**. In Gávea n. 2. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1985.
- SANTOS, M. **Pensando o espaço do homem**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- VALENTIM, F. (org). **Um guia de arquitetura em São Paulo: doze percursos e cento e vinte e quatro projetos**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- ZEVI, B. **Saber ver a Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- ZUMTHOR, P. **Atmósferas: entornos arquitectónicos – las cosas a mi alrededor**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- WISNIK, G. **O arquiteto como proponente de problemas e militante cultural**. In GUERRA, A.; FERRAZ, M. G.; ROMANO, S. Brasil Arquitetura: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, projetos 2005-2020. São Paulo: Romano Guerra, 2020.

REVISTAS E PERIÓDICOS DIGITAIS

- BICCA, P. Arquiteturas do Vazio. Teoria n. 201.02. Vitruvius, 2017. Disponível em <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.201/6432>>. Acesso 30 de outubro de 2022.

CALIL, C. A. **Sede de Cultura**. COELHO, T. (ORG) A cultura pela cidade. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

GUERRA, A. **Quadra aberta, uma tipologia urbana rara em São Paulo**. Projeto urbano, n. 124.01. Vitruvius, 2011. Disponível em <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/11.124/3819>>. Acesso em: 29 de agosto de 2022.

GUERRA, A. **Prêmio APCA 2012 – Categoria “Obra de arquitetura” Premiada: Praça das Artes / Brasil Arquitetura e Marcos Cartum**. Drops, n. 063.08. Vitruvius, 2012. Disponível em <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/13.063/4629>>. Acesso em: 29 de agosto de 2022.

ITO, T. **Arquitetura diagrama**, El Croquis 77 + 99. El Escorial: 2001.

MONTANER, J. M. **A Praça das Artes, reconstruindo São Paulo**. Minha cidade n. 159.04. Vitruvius, 2013. Disponível em <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/14.159/4914>>. Acesso 25 de agosto de 2022.

NOBRE, E. A. C. **Políticas urbanas para o Centro de São Paulo: reabilitação ou renovação? Avaliação das propostas da Prefeitura do Município de São Paulo de 1970 a 2004**. Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP., pg. 214-231, São Paulo, 2009.

VÁZQUEZ RAMOS, F. G. **As representações da cidade subterrânea: cheio versus vazio**. In: III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2014, São Paulo. Anais.

DISSERTAÇÕES E TESES

AYOUB, H. A. A. S. **Abraão Sanovicz: o projeto como pesquisa**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

FRAGA, C. A. S. **Representação como suporte e obstáculo – uma ambiguidade operativa na concepção arquitetônica**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre,

2020.

GRINOVER, M. M. **Uma idéia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi**. 2010. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

HEREÑU, P. E. R. **Sentidos do Anhangabaú**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

MARGOTTO, L. **Lições da arquitetura: leituras a partir de poéticas**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

NOBRE, E. A. C. **Reestruturação econômica e território: Expansão recente do terciário na marginal do Rio Pinheiros**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

NOBRE, E. A. C. **Dos planos diretores às operações urbanas consorciadas: a ascensão do discurso neoliberal e dos grandes projetos urbanos no planejamento paulistano**. Tese (Livre-docência) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea**. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ENTREVISTAS E DOCUMENTÁRIOS

CASA DA ARQUITETURA. **Studio Casa 01: Entrevista Marcelo Ferraz**. Youtube, 5 de abril de 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tvIQP9awmos>>.

GALERIA DE ARQUITETURA. **Praça das Artes – Brasil Arquitetura**. Youtube, 13 de fevereiro de 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=fn2IS9aZZpQ>>.

WEBSITES

BRASIL ARQUITETURA. **Projetos>Culturais>Praça das Artes**. Disponível em <<http://brasilarquitetura.com>>. Acesso em: 20 outubro de 2022.

CARLOS Augusto Calil. **Verbetes da Enciclopédia**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3083/carlos-augusto-calil>>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL. **Início>Secretarias>Cultura>Fundação Theatro Municipal>Centro de Documentação e Memória**. São Paulo, 2020. Disponível em <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fundacao_theatro_municipal/centro_de_documentacao_e_memoria/index.php> Acesso em: 10 setembro de 2022.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Apresentação do Projeto para a Praça das Artes para a Prefeitura Municipal de São Paulo**. São Paulo, 2006. Disponível em <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/a31cd_praca_das_artes2.pdf>.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, fizeram parte de minhas vivências durante o mestrado e na elaboração dessa dissertação, entre docentes, discentes e corpo técnico-administrativo da FAU USP.

À CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

À minha orientadora, professora Anália M. M. de Carvalho Amorim, meu maior agradecimento pela acolhida generosa na FAU, pelas orientações inteligentes e esclarecedoras e pelo olhar sensível às ideias aqui apresentadas.

Ao professor Carlos Fraga, pela orientação no Exame de Qualificação e pelas inúmeras conversas amigas que sempre foram fontes de inspiração.

À professora Helena Ayoub, pela valorosa e gentil contribuição no Exame de Qualificação.

Aos professores Luciano Margotto e Milton Braga, os quais pude acompanhar durante os estágios PAE e aprender por suas dedicadas e instigantes práticas docentes.

Ao colega de mestrado Leandro Giles, pelo companheirismo durante o curso das disciplinas e pelo apoio recíproco no sombrio período de isolamento social devido à pandemia de Covid-19.

A Luciana Bernardo, João Moura e Letícia Lopes, funcionários da Sustentidos Organização Social de Cultura, por me acompanharem na visita guiada pela Praça das Artes.

À Marina Lacerda e todos os companheiros do Grupo Desvios, pelas sensíveis reflexões teóricas, pelas trocas pessoais e pela oportunidade de construir coletivamente conhecimento acadêmico para além do ambiente universitário.

Aos amigos, pelas alegrias e dores compartilhadas, mas sobretudo pelo incentivo e entusiasmo pela vida. Em especial, à Bárbara Kreutzfeld, pelo convívio diário, repleto de generosidade, compreensão e respeito.

À minha família, pelo suporte constante, exemplo honesto e amor verdadeiro.

