



EIXO TEMÁTICO:

- | | | |
|---|--|--|
| <input type="checkbox"/> Ambiente e Sustentabilidade | <input checked="" type="checkbox"/> Crítica, Documentação e Reflexão | <input type="checkbox"/> Espaço Público e Cidadania |
| <input type="checkbox"/> Habitação e Direito à Cidade | <input type="checkbox"/> Infraestrutura e Mobilidade | <input type="checkbox"/> Novos processos e novas tecnologias |
| <input type="checkbox"/> Patrimônio, Cultura e Identidade | | |

Os edifícios Saldanha Marinho: relações entre representação, projeto e obra

ALMEIDA, Eneida de
Professor Doutor, USJT – PGAUR. Brasil, prof.eneida@usjt.br

Os edifícios Saldanha Marinho: relações entre representação, projeto e obra

The Saldanha Marinho Buildings: relations among representation, design, and work

RESUMO

Este artigo tem o interesse de estabelecer uma interlocução com o Grupo de Pesquisa da FAU-Mackenzie “A Construção da Cidade: Arquitetura, Documentação e Crítica”, que vem desenvolvendo investigações relativas ao tema da Documentação e Crítica da Arquitetura do Centro Histórico de São Paulo. O estudo concentra-se na apreciação dos documentos reunidos em plataforma *online* na forma de um banco de dados, referentes a um objeto específico: o edifício Saldanha Marinho (1927-30). Pretende-se examinar o material levantado com o intuito de relacioná-lo ao processo de elaboração do projeto. Analisar os desenhos dos projetos e as transformações ocorridas no curso da obra, à luz das discussões presentes naquele ambiente cultural, permite situar o projeto no tempo. Seria cabível confrontar o tratamento plástico, as características tipológicas do edifício em apreciação com os modelos internacionais? Seria adequado situá-lo na fronteira entre o “ecletismo histórico” e o “protoracionalismo”, conforme os termos de Renato De Fusco (1982). Essas são algumas das questões que se propõe discutir no presente trabalho, sem a pretensão de esgotar esses temas, mas evidenciar certas nuances do processo de concepção da arquitetura que transita entre o modelo geral e o fato particular, explicitando uma tensão que, segundo Argan (1988), está na base da produção moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Edifício Saldanha Marinho, concurso de projeto, projeto e obra

ABSTRACT

This article is interested in establishing the interlocution with a research group set up to develop investigations related to the subject, Sao Paulo Historical Center Architecture's Documentation and Criticism. The study is focused on the analysis of the documents online database related to specific object: The Edifício Saldanha Marinho (1927-30). The purpose is to go through the collected material in order to relate this building to its design process. Reviewing the project designs and transformations occurred along its construction process in the light of discussions taken place in that cultural environment allows for placing the design on its time. Would it be suitable to compare the plastic treatment, the typological building features to international models? Would that be suitable to place it on the frontier between “historical eclecticism” and “proto-rationalism”, according to the terms used by Renato De Fusco (1982)? Those are some of the questions proposed for this study without any intension of covering all subjects related to these themes, but highlighting some nuances in the process of architecture ideation which moves freely between the general model to the particular fact, making explicit the tension that, according to Argan (1988), is the grounds for modern production.

KEY-WORDS: Edifício Saldanha Marinho, design competition, design, and work

RESUMEN

Este artículo tiene el objetivo de establecer una interlocución con un grupo de investigación consolidado que viene desarrollando investigaciones relativas al tema de la Documentación y Crítica de la Arquitectura del Centro Histórico de São Paulo. El estudio se concentra en la apreciación de los documentos reunidos en plataforma online en forma de un banco de datos, referentes a un objeto específico: el edificio Saldanha Marinho (1927-1930). Se pretende examinar el material recopilado con la intención de relacionarlo al proceso de elaboración del proyecto. Analizar los diseños de los proyectos y las transformaciones ocurridas en el curso de la obra, a la luz de las discusiones presentes en aquel ambiente cultural, permite situar el proyecto en el tiempo. ¿Sería pertinente confrontar el tratamiento plástico, las características tipológicas del edificio en apreciación con los modelos internacionales? Sería adecuado situarlo

en la frontera entre el “eclecticismo histórico” y el “protorracionalismo”, según los términos de Renato De Fusco (1982). Esos son algunos de los puntos que se propone discutir en el presente trabajo, sin pretender agotar esos temas, poniendo en evidencia ciertos matices del proceso de concepción de la arquitectura que transita entre el modelo general y el hecho particular, explicitando una tensión que, según Argan (1988), está en la base de la producción moderna.
PALABRAS CLAVE: Edifício Saldanha Marinho, concurso de proyecto, proyecto y obra

1 INTRODUÇÃO

Este artigo tem o interesse de estabelecer uma interlocução com o Grupo de Pesquisa da FAU-Mackenzie “A Construção da Cidade: Arquitetura, Documentação e Crítica”, que desenvolve o projeto de pesquisa “Centro Histórico de São Paulo: Documentação e Estudos de Reabilitação”. O presente estudo concentra-se na apreciação dos documentos reunidos em plataforma *online* na forma de um banco de dados, referentes a um objeto específico: o edifício Saldanha Marinho (1927-30).

Pretende-se examinar o material levantado e sistematizado, especialmente as peças gráficas do concurso, com o intuito de relacioná-las ao processo de elaboração do projeto. Conforme atestam os levantamentos, houve alteração do projeto no curso da execução da obra, a partir do momento em que a Companhia Paulista de Estradas de Ferros adquire o imóvel, antes de propriedade do Automóvel Club de São Paulo.

Um dos objetivos centrais do estudo consiste em realizar uma incursão no universo da representação, que propicie especular sobre a experiência arquitetônica, para além do objeto construído. Nesse sentido, os desenhos informam a respeito de um percurso dinâmico em que se explicitam não apenas os princípios estruturadores da arquitetura, mas também os desvios e reconsiderações.

Analisar os desenhos dos projetos à luz das discussões que animam os debates daquele ambiente cultural, correlacionar a concepção daquele edifício a outros episódios arquitetônicos, compondo o cenário histórico daqueles anos, permite situar o próprio projeto no tempo. De modo equivalente, possibilita discutir acerca das premissas e estratégias adotadas, especialmente no que concerne às soluções técnicas e às escolhas formais.

Essa abordagem consente enveredar por uma discussão que explora as fronteiras nem sempre muito precisas entre um suposto modelo ideal e a realidade figurativa da obra concreta, entre a elaboração teórica e a experiência empírica. Essas são algumas das questões presentes no contexto de formação do movimento moderno e nas reflexões que procuram reconhecer os traços significativos dessas origens e de seus desdobramentos. São discussões que se relacionam com a noção de estilo que perpassa a produção que antecede a produção reconhecidamente moderna.

A investigação a respeito dos princípios e procedimentos metodológicos que informam e orientam a produção arquitetônica internacional desse período apoiam-se especialmente em autores como De Fusco (1982), Argan (1988) e Curtis (2008).

2 O CONTEXTO CULTURAL

A verticalização das edificações do centro de São Paulo, nas primeiras décadas do século XX, pode ser entendida como uma resposta às exigências de modernização e adensamento da ocupação, aos anseios de um progresso técnico associado ao desenvolvimento econômico, decorrente dos impulsos de uma recente industrialização. Como destacam os documentos produzidos pelo Grupo de Pesquisa da FAU-Mackenzie, em apenas quatro décadas havia se constituído no centro histórico da cidade “um parque imobiliário compacto, de alta densidade e intensa verticalização”. São, contudo, tempos de transição, em que é extremamente comum a coexistência do *velho* e do *novo*, das antigas e modernas tipologias.

O desenvolvimento da indústria, em sua origem, coloca em discussão a possibilidade de desenvolver uma cultura genuína face aos aspectos da industrialização, nem sempre visto com bons olhos nessa fase inicial e não se trata unicamente de resistência à serialização, mas identifica-se uma dificuldade generalizada de se mudar repentinamente de padrão estético. Tanto é que diante da adoção de procedimentos técnicos novos, especialmente oportunos para a lógica construtiva dos edifícios verticais, como o esqueleto estrutural de concreto armado – e a decorrente separação entre estrutura e vedação – a organização de espaços internos mais abertos e flexíveis, articulados aos sistemas de circulação vertical e instalações sanitárias concentrados em prumadas localizadas em posições estratégicas, observa-se que os aspectos formais continuam vinculados à tradição acadêmica. (Figura 1)

Figura 1: Imagens dos principais edifícios do Centro Histórico de São Paulo da década de 20.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://sampahistorica.files.wordpress.com/2014/01/1923-edificac3a7c3b5es-de-sc3a3o-paulo-revista-da-semana-bn-rafael-mendes.jpg>. Acesso: 15/07/2014.

É como se uma espécie de inércia impedisse uma transformação radical de hábitos e gostos, limitando as alterações aos aspectos incontornáveis da mudança de escala dessas novas edificações que integram o processo pioneiro de verticalização. Como se reformulam os conceitos de beleza articulados à experimentação de novas formas e à utilização de novos materiais, nesse contexto de transição em que a produção humana adquire pouco a pouco novos contornos e responde a novas exigências técnicas e de representação?

Embora as questões tecnológicas e funcionais reclamassem por transformações, nota-se um descompasso entre os quesitos técnicos e aqueles ligados ao repertório formal, que tendem a permanecer arraigados ao passado.



A esse respeito, desperta interesse o teor de acaloradas discussões acerca dos estilos travadas entre os arquitetos do ambiente paulistano que nas primeiras décadas do século XX se posicionavam com veemência em favor desta ou daquela vertente inspirada na tradição. Assinalam-se aqui as discussões entre Ricardo Severo, defensor do estilo Neocolonial, e Christiano Stockler das Neves, partidário do Estilo *Luiz XVI*, mantendo-se fiel ao aprendizado adquirido em sua formação na Pennsylvania.¹

Para Ricardo Severo, a ascendência lusitana presente na arquitetura colonial constituía um forte traço de identidade cultural que deveria ser cultivado. Interessante atentar ao cunho nacionalista de suas argumentações: reconhecia na produção dos tempos coloniais o “tradicionalismo como plasma da alma popular, como esquema anatômico da nação, como espírito vital da pátria”.

Christiano Stockler das Neves, por sua vez, recorria ao tratadista Cloquet para contrapor-se às teses de Severo. Segundo o estudioso francês, devia-se “ou bem adaptar as fórmulas de um estilo histórico ou bem inventar fórmulas inteiramente novas.” Com base nas considerações do tratadista, o arquiteto explicava que o estilo histórico pretensamente indicado por Severo como apto a ser ressuscitado era “espúrio e decadente”, assim como as manifestações barrocas, expressão de gosto “bizarro e extravagante”. Do mesmo modo que desaconselhava ter como referência a produção colonial, na medida em que não correspondia a um autêntico lastro a partir do qual se apoiar, também não autorizava a invenção de fórmulas inteiramente novas, justamente pelo fato de a sociedade brasileira encontrar-se ainda em processo de formação cultural. Assim concluía: “Para ter um estilo acentuado é preciso que ele se forme primeiro. (...) Até que nosso *typo* não se fixe, não podemos ter sagração entre os povos formados”. Não havendo outra saída, propunha, de consequência, que se apelasse ao estilo *Luiz XVI*.

É justamente a defasagem entre as discussões de estilo e as exigências técnicas, o problema enfocado por Lemos a seguir. A partir dessa perspectiva, assinala dois importantes aspectos não considerados pelos debatedores: o primeiro é a desatenção ao fato de que “as comunicações já estavam desenvolvidas, as técnicas enriquecidas com o desenvolvimento do concreto armado e os programas de necessidades profundamente alterados clamando por novidades”; o outro é o predomínio de uma visão elitista que desconhecia “a possibilidade de se incluir na polêmica a produção popular”. O autor enfatiza o quanto essas apreciações denotam desprezo em relação à presença marcante dos imigrantes, principalmente os *capimastri* italianos, que exerciam seu ofício valendo-se de uma experiência calcada em uma memória ligada ao universo clássico, “uma arquitetura popular tipicamente paulistana (...)”.

Em seu relato sobre a produção arquitetônica paulistana desse período, Lemos observa o surgimento do estilo *Art Déco*, já no final da década de 20, não apenas no âmbito dos empreendimentos de maior vulto, mas também presente na produção popular. Elisiário da

¹ O debate entre os profissionais em defesa de determinados posicionamentos estilísticos, especialmente frequentes durante as duas primeiras décadas do século XX, são relatadas por LEMOS (1986, p. 91-92), a partir de consultas a jornais e periódicos paulistanos da época. A título de exemplo, o autor refere-se a uma conferência ministrada por Ricardo Severo na Sociedade de Cultura Artística, em 1914 (publicada em 1916), exortando os presentes a alinharem-se em favor de uma produção artística tradicionalista. Cita ainda um artigo de sua autoria na revista *A cigarra*, de março de 1916, em que o engenheiro português parabeniza o prefeito Washington Luiz pelo interesse demonstrado em relação à arquitetura colonial.

Cunha Bahiana é mencionado como um dos precursores dessa corrente², trazendo-a do Rio de Janeiro, onde se formou. Refere-se ao Edifício Saldanha Marinho como o primeiro de São Paulo a exibir esse estilo. Tece uma curiosa associação ao referir que, na década de 30, o *Art Déco* populariza-se por uma provável influência de Gregori Warchavchik que, embora “procurasse ter vínculos com o funcionalismo de Le Corbusier, veio a propiciar a rápida propagação do estilo devido, principalmente, aos seus interiores, estes francamente ligados à novidade recém-popularizada devido à decoração ali exposta”. (Figura 2)

Figura 2: Duas imagens do Edifício Saldanha Marinho de 1947 e 2013

Fonte: <http://www.saopauloantiga.com.br/rua-libero-badaro-1947-2013/>. A foto da esquerda pertence ao acervo da revista LIFE.
Acesso: 15/07/2014

Convém salientar que Lemos, ao abordar o ecletismo, situa a adoção do estilo *Art Déco* em



uma condição antecedente à produção modernista propriamente dita. Preponderam em sua narrativa os aspectos ligados às discussões estilísticas.

Além do Edifício Saldanha Marinho, a documentação reunida pelo Grupo de Pesquisa menciona, dentre os edifícios da década de 30 vinculados à expressão do *Art Déco*: a Biblioteca Municipal (1935), de Jacques Pilon e o Edifício do Banco de São Paulo (1938), de Antônio Carlos de Arruda Botelho, hoje sede da Secretaria de Turismo. Os demais edifícios citados já não se enquadram propriamente na classificação *Art Déco*, pois apresentam uma linguagem mais nitidamente modernista, amplos caixilhos de formato quadrangular e frisos horizontais que suavizam a verticalidade da fachada. São eles: o edifício SULACAP (1933-34), os edifícios do escritório Pilmat a que está vinculada a produção de Jacques Pilon: Jaraguá, Itá, Paissandu (1935-38), São Manuel (1937), Anhumas (1939); e, por fim, o Edifício Mesbla (1938), de Auguste Rendu. No elenco elaborado pelos pesquisadores, merece destaque o antigo Banco de São Paulo (1938), projeto de Álvaro Carlos de Arruda Botelho, pela “maneira como se funde na

² Não obstante Lemos, entre outras fontes bibliográficas traga essa informação, os textos produzidos pelo Grupo de Pesquisa aqui tomados como referência reportam, a partir de Segawa (Arquiteturas no Brasil: 1900 – 1990, São Paulo, Edusp, 1998, p. 59) um dado curioso: “Em 1979, numa entrevista com o velho arquiteto [Elisiário Bahiana], ele não compreendia o significado desse termo. (...) Ele recusava também o rótulo de “futurista” – um termo que popularmente trazia uma conotação pejorativa nas décadas de 1929 e 1930. Em todas as hipóteses, seu trabalho era “moderno”, “gênero Perret”.”

morfologia urbana e pela variação de desenvolvimento vertical determinados por dois logradouros distintos a Rua XV de Novembro e a Ruas São Bento”. (Figura 3)

Figura 3: antigo Edifício do Banco de São Paulo



Fonte: Secretaria de Estado da Cultura. Extraída do banco de dados do Grupo de Pesquisa da FAU- Mackenzie “A Construção da Cidade: Arquitetura, Documentação e Crítica.”

Dois edifícios dos anos 30 que compõem essa listagem apresentam características formais particularmente distintas: o Azevedo Villares (1938) é identificado como edificação “cuja expressão formal se filia aos parâmetros dos arranha-céus norte-americanos” e o Edifício Esther (1935), de Álvaro Vital Brasil e Adhemar Marinho, descrito como um dos exemplos notáveis de “obras de arquitetura filiada ao movimento moderno”. (Figuras 4 e 5)

Figura 4: Edifício Azevedo Villares: reprodução fotográfica de desenho original.



Fonte: Acervo do Banco de Dados do Grupo de Pesquisa da FAU- Mackenzie.

Figura 5: Perspectiva do Edifício Esther.



Fonte: Revista Acrópole maio 1938, Ano I nº 1. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/1>. Acesso: 16/07/2014.

Pela denominação *Eclétismo Historicístico* ou fenômeno Histórico-Eclético, Renato De Fusco (1982, p. 3) identifica a produção europeia de uma fase da história do Século XIX:

“em que coexistem estilos diversos e todos fazendo referência a diferentes períodos históricos precedentes; assim o neoclássico, o neogótico, o neorenascimento, o neobarroco, etc. Constituem, outrossim, retornos, *revivals* respectivamente da arquitetura do mundo antigo, medieval, do renascimento, etc., sem falar das tendências que se remetem ao gosto exótico. Não é nossa intenção desmentir essa nomenclatura, que na verdade traduz a precisa intenção dos arquitetos militantes em ditas tendências”. (Tradução da autora).

Em sua abordagem, De Fusco não confirma a conotação depreciativa muitas vezes atribuída pela crítica a essas obras. De modo equivalente, aproxima a produção da Escola de Chicago à arquitetura eclética, interpretação não usual em outras fontes historiográficas, e adota esse critério baseado na premissa de que, embora manifestem entre si poéticas diversas, essas obras têm em comum tanto causas quanto exigências ligadas ao mundo industrializado ocidental. Sua classificação é, portanto, de caráter mais amplo na medida em que associa essa produção arquitetônica ao nascente urbanismo moderno. O autor acentua que, não obstante a revolução industrial, o progresso tecnológico, a produção e o comércio dos bens de consumo em larga escala, conjuntamente tenham incidido diretamente no campo da construção civil, essa fase inicial foi marcada pelo hibridismo. Assim prossegue:

Essa coexistência do velho e novo sob a égide de uma comum técnica, a qual é contemporaneamente causa e efeitos das transformações em ato, se observa em todos os campos da cultura oitocentista. Assim temos – limitando-se ao setor das construções e deixando para outro parágrafo o relato mais geral dos manufaturados – a coexistência de antigas e modernas tipologias, de tendências voltadas à recuperação do passado e de outras nitidamente de vanguarda, de *Ecole polytechnique* (1794), chamada inicialmente *Ecole des travaux publics*, e de *Ecole des Beaux-Arts* (1806). (Tradução da autora).

São justamente essas dicotomias, esclarece De Fusco, que o autorizam a considerar todo o fenômeno tecnológico da arquitetura do final dos setecentos ao desenrolar do século XIX como um processo enquadrado no *eclétismo historicístico*.

É necessário pontuar que as polêmicas e obras que envolvem a noção de ecletismo acontecem no contexto brasileiro com certa defasagem de tempo em relação ao fenômeno europeu.

3 ACERCA DOS ESTILOS

É inegável que as discussões relacionadas aos estilos ganham maior expressão no período romântico, associadas à ruptura da tradição impulsionada pelas rápidas e profundas transformações do mundo moderno ocorridas em concomitância com o desenvolvimento da revolução industrial. É pertinente relacionar essas questões com a origem das discussões ligadas à preservação e restauração dos bens culturais. A esse respeito, são esclarecedoras as considerações de Paul Philippot³ (1982, p. 43) que articula dois aspectos entre si para melhor explicar esse momento: a ruptura com a tradição e a própria consciência histórica das transformações em curso. Assim se expressa:

As origens do restauro se interligam às da consciência histórica moderna que amadureceu no final do século XVIII. A palavra 'restauro' – no seu significado mais amplo, como equivalente de conservação ou preservação – pode ser entendida, sob essa ótica, como expressão da maneira moderna de manter contato vivo com as obras do passado. Esse modo se desencadeou depois que o evento da revolução industrial e o desenvolvimento de uma consciência histórica interromperam a ligação tradicional com o passado que persistiu sob diversas formas, da origem das civilizações até o final do século XVIII.

De fato, a partir do momento dessa ruptura, o passado foi considerado pelo homem ocidental como um desenvolvimento concluído, a ser examinado à distância, como se observa uma paisagem. De um lado, essa nova separação histórica produziu as condições para uma aproximação ao passado mais objetiva e científica, sob a forma de conhecimento histórico. Mas a cognição puramente científica não pôde, por si mesma, assegurar a continuidade que era garantida pela tradição. Para superar o hiato que o conhecimento histórico abriu entre o transcurso e o presente, desenvolveu-se uma nova espécie de contato, baseado no sentimento de que o próprio passado foi realmente perdido, mas continuava a viver através da nostalgia. Tal nostalgia romântica retrospectiva, que substituiu a continuidade da tradição entre passado e presente, combinava historicismo e nacionalismo e conduziu, a partir do final do século XVIII, não somente aos diversos *revivals* estilísticos na arte e na arquitetura, mas também a uma infeliz confusão entre conservação e reconstrução. (Tradução da autora).

Como já observado nas considerações de Lemos a respeito da arquitetura brasileira, e nas explicações de De Fusco envolvendo a produção europeia, não apenas os estudos históricos e as intervenções de restauro baseavam-se na interpretação dos fatos arquitetônicos como investigação relacionada à evolução tipológica e estilística, também a produção arquitetônica dos séculos XVIII e XIX foi informada e conduzida por essa compreensão.

3 O CONCURSO E O PROJETO

Um dos principais objetivos do estudo consiste em realizar uma incursão no universo da representação, que propicie especular sobre a experiência arquitetônica. Nesse sentido, os desenhos informam a respeito de um percurso dinâmico em que se explicitam não apenas os princípios estruturadores da arquitetura, mas também os desvios e reconsiderações.

Uma edição da Revista de Engenharia Mackenzie (nº 45, nov. 1927), conforme os levantamentos colhidos pelo Grupo de Pesquisa, comenta quatro projetos que participaram do

³ Paul Philippot (1925-), professor e pesquisador belga, exerceu suas atividades principalmente em Roma, onde atuou por vários anos em colaboração com Cesare Brandi, no Instituto Central de Restauro, e na condição de diretor do ICROOM (Centro Internacional de estudos para a Conservação dos bens culturais) criado em Roma pela UNESCO.

concurso para a sede do Automóvel Club de São Paulo, dentre os quais o primeiro colocado, de autoria de Christiano Stockler das Neves.

O artigo traz uma comparação entre os projetos apresentados. O primeiro ponto indicado é a estratégia de implantação que, ao ocupar integralmente a quadra de formato triangular, situa escadas e elevadores no vértice localizado no cruzamento da Ladeira São Francisco com a Rua do Ouvidor, liberando a frente junto ao alinhamento da Rua Líbero Badaró para a disposição dos ambientes mais amplos.

Outras características assinaladas fazem referência ao arranjo espacial das plantas, às dimensões dos ambientes e às condições de iluminação. Atenção especial é dedicada ao tratamento das fachadas ao qual se vincula o conceito de “caráter” conferido ao edifício. “Entendido como aquilo que informa sobre a natureza da edificação, era assunto relevante dos arquitetos de formação acadêmica”, conforme assinalam os pesquisadores, indicando uma correlação entre o uso e os atributos físicos do edifício, em especial, à composição das fachadas que deveria obedecer a uma relação de conformidade e adequação.

Esse quesito é um ponto forte do projeto vencedor – denominado “*Pourquoi-pas*” que, segundo a matéria publicada, apresentava motivos arquitetônicos que conferiam “um aspecto de nobreza ao edifício que é destinado a nossa elite”. (Figuras 6 e 7)

3 AS ADAPTAÇÕES AO NOVO USO

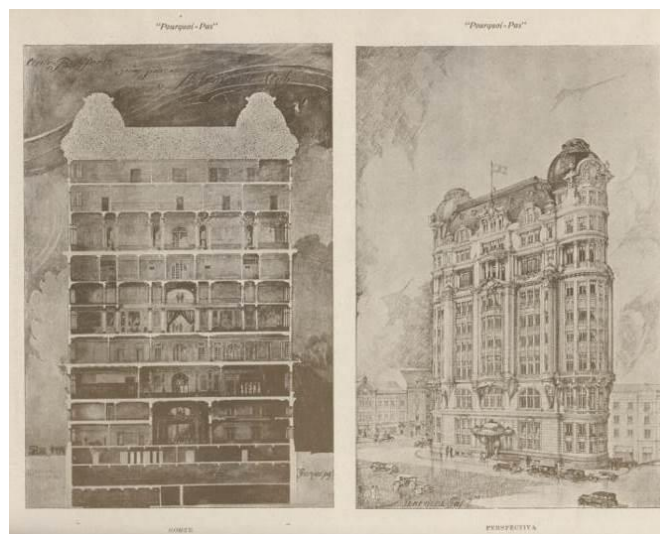
A noção de caráter continua presente na alteração de projeto após a aquisição do empreendimento pela Companhia Paulista de Estrada de Ferro, basta comparar a elevação do edifício segundo o projeto de Christiano Stockler das Neves e a configuração definida pelo projeto de Elisiário da Cunha Bahiana. De acordo com Ficher (2005, p. 118), conforme assinala a documentação reunida, a modificação foi feita para que suas fachadas fossem executadas “à moderna” para fugir do passadismo então em voga.

Figura 6: Concurso Automóvel Club, projeto vencedor, Cristiano Stockler das Neves.



Fonte: Banco de dados do Projeto de Pesquisa FAU-Mackenzie

Figura 7: Concurso Automóvel Club, projeto vencedor, Cristiano Stockler das Neves



Fonte: Banco de dados Grupo de Pesquisa FAU-Mackenzie.

É importante destacar que a alteração do projeto deu-se com a obra já iniciada, o que condiciona e, de certo modo, limita as transformações de projeto. A esse respeito, convém mencionar as considerações de Dácio A. de Moraes, o engenheiro responsável pela adaptação do projeto inicial ao novo uso e pela condução dos trabalhos nessa segunda etapa ocorrida no início de 1930. Desperta atenção a alusão ao *modus operandi* do arquiteto comparado ao do engenheiro, quando refere-se à necessidade de se reiniciar a obra interrompida com certa urgência: “Era a vez, portanto, da razão superar a todo e qualquer impulso da imaginação ou de ordem sentimental que tanto seduzem aos arquitetos” (...)“o programa precisava ser do máximo realismo, muito bem pensado e nada precipitado”. Essa ponderação confirma um lugar-comum ao se identificar as especificidades do ofício de cada um desses profissionais, talvez com uma ponta de soberba.

Um aspecto importante da adaptação realizada por Dácio de Moraes refere-se à necessidade de transformação dos espaços internos dos vários pisos com o propósito de uniformizá-los entre si, com base na definição de uma planta-tipo mais apropriada para a função dos escritórios a serem instalados. Às exigências programáticas ligadas ao uso previsto inicialmente, cujo traço representativo traduzia-se na configuração de ambientes amplos e suntuosos com diferentes arranjos espaciais para cada andar, sobrepõem-se as novas ditadas pela condição utilitária, pela praticidade que se impõe a um espaço de trabalho.

Os estudos do Grupo de Pesquisa referem-se a um texto de Dácio A. de Moraes publicado na Revista Polytechnica (1934) com o relato das alterações realizadas e de suas motivações.

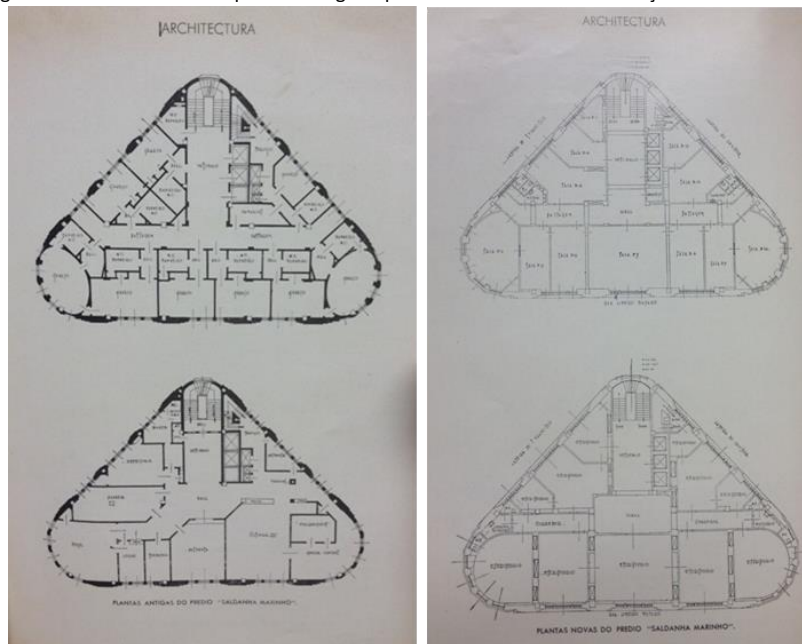
Com relação às plantas, também foram alteradas as posições dos sanitários que, ao invés de se localizarem no vestíbulo, foram deslocadas para a extremidade da circulação disposta paralelamente à fachada principal. As salas situadas nesse alinhamento ganham, segundo esse novo arranjo, uma distribuição mais regular. O novo esquema valeu-se do traçado perpendicular a partir dos lados do triângulo que definem o perímetro do edifício. (Figura 8)

As alterações mais relevantes de Dácio de Moraes, do ponto de vista construtivo, correspondem à construção de duas lajes nos vazios do grande salão de festas, entre o 6º e o 7º andar e outra entre o piso térreo e o 1º pavimento. O acréscimo desses pisos intermediários preenchendo vazios de ambientes com pés-direitos altos determinou a necessidade de executar reforços nas nervuras do *radier* e nos muros perimetrais.

Quanto à expressão formal as diferenças são significativas: o edifício perde os adereços que o caracterizavam como um exemplar do estilo *Luiz XVI*, conforme as declaradas predileções do autor do primeiro projeto, para assumir um tratamento mais contido, consoante com as formas do que se conhece por estilo *Art Déco*, ou seja, formas lineares básicas que acentuam a verticalidade do volume. Na configuração da fachada principal foram mantidos o ritmo e dimensão das aberturas, na distribuição do espaço interno conservaram-se os eixos principais de circulação e a posição de escadas e elevadores.

Como assinalam os pesquisadores essa circunstância relacionada à interrupção da obra e alteração de uso e projeto, é mais comum do que se pode inicialmente supor. Lembra-se situação semelhante que envolve o Edifício CBI do Vale do Anhangabaú, com projeto inicial de Elisário Bahiana, e reformulação de Lucjen Korngold a quem se deve a configuração final.

Figura 8: Saldanha Marinho: plantas antigas e plantas novas conforme alterações de Dácio Moraes



Fonte: Banco de dados do Grupo de Pesquisa FAU-Mackenzie

4 ALGUMAS QUESTÕES PARA DEBATE

Seria cabível confrontar o tratamento plástico ou as características tipológicas do edifício Saldanha Marinho com os modelos internacionais? Quais as aproximações plausíveis com os fenômenos da produção ocorridos na Europa e nos Estados Unidos? Seria adequado situá-los na fronteira entre o “ecletismo histórico” e o “protoracionalismo”, conforme terminologia adotada por Renato De Fusco (1982, p. 119), ao comentar sobre a produção que reflete “causas e exigências comuns a todo o mundo ocidental industrializado”, mas que mantém fortes vínculos com a tradição formal e estilística do passado. A pertinência de tal associação



estaria baseada na condição de transitoriedade dessa produção, como se estivesse a caminho da simplificação geométrica e depuração formal que transformariam radicalmente a concepção e conformação e representação do espaço.

Curtis (2008, p. 23), ao discorrer sobre o trabalho dos pioneiros do movimento moderno, no continente europeu, explica que não se interessam propriamente em criar um novo estilo. Ao invés disso, a noção de uma “arquitetura moderna”, nos termos expressos pelo autor, implica, por um lado, um envolvimento franco com as novas realidades sociais e tecnológicas resultantes da industrialização, por outro, a rejeição das imitações superficiais das formas do passado, para dar lugar a uma representação mais “direta” e “honesta” do mundo contemporâneo, compatível com uma perspectiva de um futuro melhor.

Essas são algumas das questões propostas para debate sem ter a pretensão de esgotar esses temas, mas sim evidenciar certos nuances do processo de concepção da arquitetura que transitam entre o modelo geral e o fato particular, explicitando uma tensão que, segundo Argan (1988), está na base da produção moderna.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Marcos Carrilho pelo convite para participar deste simpósio com a possibilidade de compartilhar importante material de estudo e realizar proveitosas conversas.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. *L'arte moderna*. Florença: Sansoni, 1988.
- Banco de dados Centro Histórico de São Paulo: Faculdade de Arquitetura e urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie.
- CURTIS, W. *Arquitetura moderna desde 1900*. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- DE FUSCO, R. *Storia dell'architettura contemporanea*. Bari: Laterza, 1982.
- LE MOS, C. A. C. “Ecletismo em São Paulo”. Em: FABRIS, A. (org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1987.
- PHILIPPOT, P. “Restauro: filosofia, critério, linee di guida”. Em CARBONARA, G. (org.). *Saggi sul restauro e dintorni antologia*. Roma: Bonsignori, 1998.