



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

Francisco Carlos Barros

Auguste Perret e o projeto do Museu de Belas-Artes de São Paulo

Auguste Perret and the project of Museum of Fine-Arts of São Paulo

CAMPINAS

2017

Francisco Carlos Barros

Auguste Perret e o projeto do Museu de Belas-Artes de São Paulo

Auguste Perret and the project of Museum of Fine-Arts of São Paulo

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Dissertation presented to the Institute of Arts of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Visual Arts.

Orientador: Prof. Dr. Haroldo Gallo

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Francisco Carlos Barros, e orientado pelo Prof. Dr. Haroldo Gallo.

CAMPINAS

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

B278a Barros, Francisco Carlos, 1958-
Auguste Perret e o projeto do Museu de Belas-Artes de São Paulo
/ Francisco Carlos Barros. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Haroldo Gallo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto
de Artes.

1. Perret, Auguste, 1874-1954. 2. Patrimônio cultural. 3. Museus.
4. Documentação. I. Gallo, Haroldo, 1952-. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Auguste Perret and the project of Museum of Fine-Arts of São Paulo

Palavras-chave em inglês:

Perret, Auguste, 1874-
1954 Cultural property

Museums

Documentation

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Haroldo Gallo [Orientador]

AnaMaria Tagliari Florio

Nelson Andrade

Data de defesa: 12-09-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuai

Banca examinadora da defesa de Mestrado

Francisco Carlos Barros

Orientador: Prof. Dr. Haroldo Gallo

Membros:

1. Prof. Dr. Haroldo Gallo
2. Prof. Dra. Ana Maria Tagliari Florio
3. Prof. Dr. Nelson Andrade

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno

Data da defesa 12/09/2017

AGRADECIMENTOS

UNICAMP

Agradeço ao Prof. Dr. Haroldo Gallo pela orientação, confiança, estima e amizade desenvolvidos ao longo de todos estes anos.

FAAP

Agradeço aos diretores, professores e funcionários da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP pelo apoio fundamental para a realização deste trabalho.

CITÉ DE L'ARCHITECTURE & DU PATRIMOINE, ARCHIVES D'ARCHITECTURE DU XXe SIÈCLE

Agradeço a Alexandre Ragois pelo pleno acesso aos arquivos de Auguste Perret.

Agradecimento especial
à Teresa Lima, por tudo.

“Se a estrutura de um edifício não é digna de aparecer, o arquiteto cumpriu mal sua missão. Quem esconde um pilar, um apoio, seja no interior ou exterior do edifício, se priva do elemento mais nobre da arquitetura e de seu mais belo ornamento, pois a arquitetura é a arte de fazer cantar o suporte, o ponto de apoio.”

(Auguste Perret, Conferência em 31 de maio de 1933, Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar o projeto de arquitetura do edifício da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), localizado em São Paulo, à Rua Alagoas 903, Pacaembu. Edifício que hoje abriga a Faculdade de Artes Plásticas, o Museu de Arte Brasileira (MAB) e o Teatro FAAP. Projeto este inicialmente idealizado por Armando Álvares Penteado, que chegou a realizar um esboço do edifício, mas que teve seu desenvolvimento a cargo de Auguste Perret, um dos mais importantes arquitetos da primeira metade do século XX, conforme historiadores como Sigfried Giedion e Nikolaus Pevsner. A dissertação resgata materiais gráficos e textuais encontrados nos arquivos da instituição em São Paulo e na *Cité de l'architecture & du patrimoine* em Paris, nos arquivos de arquitetura do século XX. A dissertação se propõe a revisitar sua história e sistematizar as informações encontradas; efetuar análise deste material, contextualizando-o com a cultura no Brasil e na França; disponibilizar todo o material coletado e produzido para futuras pesquisas; valorizar, por meio desse resgate sistemático de memória, esta produção artística e arquitetônica junto às suas comunidades de uso e nas específicas áreas de conhecimento. O resgate sistemático da constituição e história deste edifício é fator de formação de identidade e de apropriação pela comunidade a ele vinculada. Dos que se relacionaram ou se relacionam com o edifício.

Palavras-chave: Auguste Perret, Patrimônio cultural, Museu, Documentação.

ABSTRACT

This dissertation sets to explore the architectural choice behind the Armando Alvares Penteadó Foundation (FAAP) building, located at Alagoas Street, 903, Pacaembu, São Paulo. Today, the building houses a Fine Arts College, the Brazilian Arts Museum and FAAP's Theatre. The architectural project was initially devised by Armando Álvares Penteadó, who sketched it before hand. But it was Auguste Perret who developed the project. He was one of the most important and influential architects of the first half of the XX century, according to historians Sigfried Giedion and Nikolaus Pevsner. This dissertation brings back to light the graphics and texts from FAAP's archives in São Paulo, and from The architectural Archives from the XX Century of the *Cité de l'architecture & du patrimoine*, in Paris, France. The main objectives of this dissertation is to shed a light at it's history and classify the information found in the archives; to study in an artistical context the culture and architecture of the time, in France and Brazil; to make available all the material gathered; to add value, through the systematic rescue of the memories of this artistic and architectural production, in order to promote it amongst its users and the researchers in this specific areas of knowledge. To shed light in the building's history, studying in depth the information gathered will have an impact in the way people relate to it, and help the community to better understand its value and create an identification with it.

Keywords: Auguste Perret, Cultural heritage, Museum, Documentation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Família de Antonio Álvares Penteado	50
Figura 2.	Reprodução de uma aquarela das indústrias de tecidos de Antonio Álvares Penteado, fundadas em 1889 e 1898 e situadas no Brás, servidas por um desvio da São Paulo Railway.....	52
Figura 3.	Um dos aviões de Armando Álvares Penteado	55
Figura 4.	Armando Álvares Penteado em seu Packard, nos jardins da “Vila Penteado”	56
Figura 5.	Auguste Perret, Paris, 1925	59
Figura 6.	Edifício de apartamentos da Rue Franklin	63
Figura 7.	Teatro do Champs-Élysées	66
Figura 8.	Igreja Notre Dame de Raincy	68
Figura 9.	Le Havre.....	70
Figura 10.	FAAP	77
Figura 11.	Hôtel de Ville, Le Havre.....	77
Figura 12.	Coluna FAAP.....	78
Figura 13.	Coluna Musée des Travaux Publics	78
Figura 14:	Hall da FAAP	78
Figura 15:	Hall do Teatro Champs-Élysées.....	79
Figura 16.	Notre Dame du Raincy	80
Figura 17.	Planta Andar Térreo da FAAP	81
Figura 18.	Planta do Estudo do Museu Moderno de Perret.....	81
Figura 19.	Plantas, cortes e elevação da FAAP	82
Figura 20.	Prancha de detalhes construtivos datada de 23 de junho de 1949	83
Figura 21.	Lista de documentos I	85
Figura 22.	Lista de documentos II	86
Figura 23.	Carta de Paul Tournon para Perret	88
Figura 24.	Carta de M. Dygat para Annie Álvares Penteado	89
Figura 25.	Carta de Auguste Perret para M. Dygat	91
Figura 26.	Carta de Annie Álvares Penteado a Auguste Perret I	93
Figura 27.	Carta de M. Dygat para Auguste Perret	95
Figura 28.	Carta de Auguste Perret para Annie Álvares Penteado I	97
Figura 29.	Carta de Auguste Perret para Annie Álvares Penteado II	99

Figura 30.	Carta de Annie Álvares Penteado para Auguste Perret II	101
Figura 31.	Borderô de desenhos enviado por Perret a Annie.....	103
Figura 32.	Instruções para a execução da obra I	104
Figura 33.	Instruções para a execução da obra II	105
Figura 34.	Instruções para a execução da obra III	106
Figura 35.	Bouchardée	108
Figura 36.	Bouchardage	108
Figura 37.	Documento encaminhado de Dygat para Annie Penteado.....	111
Figura 38.	documentos encaminhados para Annie Penteado e Dygat, de Paris..	112
Figura 39.	Cartão de Natal de Annie Penteado para Auguste Perret.....	112
Figura 40.	Bilhete encaminhado para Annie Penteado	113
Figura 41.	Foto da FAAP	114
Figura 42.	Plantas da FAAP	115
Figura 43.	Cortes da FAAP	116
Figura 44.	Elevações da FAAP	117
Figura 45.	Perspectiva aérea da FAAP	118
Figura 46.	Perspectivas da FAAP	119
Figura 47.	Envelope com plantas, cortes e elevações de Perret a Annie Penteado, datado de setembro de 1947	121
Figura 48.	Assinatura de Perret nos desenhos, datado de setembro de 1947....	122
Figura 49.	Envelope de correspondência entre Adolpho Timm (construtor da FAAP) e Annie Álvares Penteado.....	123
Figura 50.	Estudo sobre o Museu Moderno publicado em 1929 pela “Mouseion”, órgão da Sociedade das Nações	124
Figura 51.	Perspectiva da elevação principal	125
Figura 52.	Perspectiva da elevação posterior	125
Figura 53.	Parte da documentação em cópias ozalid.....	126
Figura 54.	FAAP em Construção I.....	127
Figura 55.	FAAP em Construção II.....	128
Figura 56.	FAAP em Construção III.....	129
Figura 57.	Ampliação de detalhe da lista de documentos	130
Figura 58.	Mapa de localização da FAAP	133
Figura 59.	Imagem aérea da localização da FAAP	133
Figura 60.	Imagem aérea da FAAP e seu entorno	134

Figura 61.	Implantação do edifício 1 da FAAP	134
Figura 62.	Fachada principal da FAAP	135
Figura 63.	Vista Posterior	135
Figura 64.	Hall de Entrada.....	135
Figura 65.	Planta de Situação do edifício 1 da FAAP I.....	138
Figura 66.	Planta de Situação do edifício 1 da FAAP II.....	139
Figura 67.	Planta do Embasamento I.....	140
Figura 68.	Planta do Andar Térreo I.....	140
Figura 69.	Planta do 1º Andar I.....	140
Figura 70.	Planta do 2º Andar I.....	141
Figura 71.	Planta da Cobertura	141
Figura 72.	Corte AA I.....	141
Figura 73.	Corte BB I.....	142
Figura 74.	Corte BB II.....	142
Figura 75.	Cortes I.....	143
Figura 76.	Fachada	143
Figura 77.	Cortes II.....	144
Figura 78.	Corte BB III.....	144
Figura 79.	Corte BB IV	145
Figura 80.	Planta do embasamento e fachada principal.....	146
Figura 81.	Planta do andar térreo, fachada posterior e fachada lateral.....	146
Figura 82.	Planta do 1 andar e cortes	147
Figura 83.	Planta de cobertura	147
Figura 84.	Planta do Subsolo II	149
Figura 85.	Planta do Andar Térreo II.....	149
Figura 86.	Planta do 1º Andar II	150
Figura 87.	Planta do 2º Andar II	150
Figura 88.	Corte AA II.....	151
Figura 89.	Corte BB III.....	151
Figura 90.	Fachada Principal.....	152
Figura 91.	Fachada Posterior	152
Figura 92.	Fachada Lateral	153
Figura 93.	Diagrama de simetria	155
Figura 94.	Diagrama de acessos e perímetro	156

Figura 95.	Diagrama de circulação.....	156
Figura 96.	Diagrama de setorização.....	157
Figura 97.	Diagrama de campos visuais	158
Figura 98.	Diagrama de geometria e ritmo	158
Figura 99.	Diagrama de relação entre planta e corte	159
Figura 100.	Diagrama de opacidade e transparência.....	159
Figura 101.	Detalhe construtivo das persianas verticais	162

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15
1.1 Objeto de estudo	15
1.2 Justificativa	16
1.3 Objetivos	19
1.4 Metodologia	19
1.5 Conteúdo	20
2. CAPÍTULO 1: OS LUGARES	22
2.1 O contexto socioeconômico	22
2.1.1 Brasil Colônia	22
2.1.2 Brasil Império.....	23
2.1.3 Brasil República.....	25
2.2 São Paulo.....	28
2.3 Paris	41
3. CAPÍTULO 2: OS HOMENS	50
3.1 A família Penteado	50
3.2 Auguste Perret.....	59
3.2.1 Rue Franklin – 1903	63
3.2.2 Teatro do Champs-Élysées	66
3.2.3 Igreja Notre Dame de Consolation	68
3.2.4 Le Havre	70
3.3 Considerações parciais	71
3.4 Aproximações entre as obras de Perret e o edifício da FAAP	75

4. CAPÍTULO 3: OS DOCUMENTOS	82
4.1 Os documentos apresentados pelos historiadores.....	82
4.2 Documentação encontrada nos arquivos nos arquivos da Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle, Paris	84
4.2.1 Lista de documentos	85
4.2.2 Cartas.....	87
4.2.3 Borderô de desenhos	103
4.2.4 Memorial descritivo.....	104
4.2.5 Bilhetes.....	111
4.2.6 Foto	114
4.2.7 Exemplos da documentação gráfica.....	115
4.3 Documentação encontrada nos arquivos da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP)	120
4.4 Autoria do projeto	130
5. CAPÍTULO 4: O PROJETO	132
5.1 Dados e Localização da FAAP	132
5.2 Projeto atribuído a M. Dygat.....	136
5.2.1 Cópias do projeto atribuído a Dygat, dos arquivos da Cité de <i>l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du</i> <i>XXe siècle</i> , em Paris	138
5.2.2 Originais do projeto atribuído a Dygat, dos arquivos da FAAP.....	144
5.3 Primeiro estudo de Perret, datado de 4 de setembro de 1947	145
5.4 Projeto de Perret, datado de fevereiro de 1949.....	148
5.5 Análise gráfica.....	154
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	167
ANEXOS	171
Texto apresentado no I Congresso Internacional Universidade Anhembi Morumbi	171

1. INTRODUÇÃO

1.1 Objeto de estudo

Esta dissertação investiga o projeto arquitetônico do edifício da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), localizado em São Paulo, à Rua Alagoas 903, Pacaembu. Edifício que hoje abriga a Faculdade de Artes Plásticas, o Museu de Arte Brasileira (MAB) e o Teatro FAAP.

O projeto arquitetônico da FAAP foi inicialmente idealizado por Armando Álvares Penteado, que chegou a realizar um esboço do edifício, mas que teve seu desenvolvimento a cargo do francês Auguste Perret, um dos mais importantes arquitetos da primeira metade do século XX, conforme historiadores comprometidos com o movimento moderno como Sigfried Giedion e Nikolaus Pevsner.

Benevolo (1997, p. 325), em *História da Arquitetura Moderna*, aborda a cultura arquitetônica francesa no período como sendo baseada no classicismo e numa apurada tradição técnica - a prática construtiva. Um dos mais importantes representantes deste movimento, Auguste Perret foi também exímio construtor e apesar de não ter acompanhado a execução do edifício da FAAP, é possível constatar esta tradição impregnada na obra.

O projeto foi desenvolvido entre os anos de 1947 e 1949 e sua construção se estendeu por mais de 20 anos devido a problemas de caixa e financiamento. O edifício configura-se como um bloco pavilhonar de dois pavimentos, assentados sobre um piso-embasamento que o acomoda na topografia. No piso superior seriam instaladas a pinacoteca e as exposições temporárias, e no piso inferior uma escola de artes plásticas.

É possível destacar várias características da obra de Perret nesta edificação: a organização do bloco é nitidamente simétrica; a “coluna Perret”, mais larga na parte de cima do que embaixo, com capitel e perfil facetado por pequenas formas do concreto (aparente), já havia sido utilizada no Museu de Obras Públicas e na prefeitura de Le Havre; a escadaria lembra a que o arquiteto criou para o Teatro do *Champs-Élysées*; e os pequenos vitrais, que compõem um grande mosaico, aproxima-se da luz colorida da catedral *Notre Dame du Raincy* – obra de Perret de 1922.

Os vitrais que compõem as paredes do edifício são de autoria de artistas plásticos brasileiros como Cândido Portinari, Aldemir Martins, Tarsila do Amaral, Djanira e outros, escolhidos por Pietro Maria Bardi. Em 1957 houve uma aproximação entre o Museu de Arte de São Paulo e a FAAP para que esta abrigasse a pinacoteca do museu de Assis Chateaubriand. Lina Bo Bardi chegou a projetar e executar suportes para receber os quadros da exposição inaugural do acervo em 1959, mas esta exposição nunca foi aberta ao público. Houve um desentendimento entre as partes; provavelmente as negociações com a prefeitura de São Paulo sobre o terreno da Av. Paulista, onde seria edificado o MASP, tinham avançado.

1.2 Justificativa

A existência de um edifício de grandes proporções, localizado no bairro de Higienópolis em São Paulo, destinado a abrigar uma escola, um museu e um teatro, e projetado por Auguste Perret, é um fato cultural de considerável relevância. A FAAP é a única obra nas Américas projetada pelos irmãos Gustave e Auguste Perret.

A documentação sobre a obra está dividida entre os arquivos da instituição em São Paulo e na *Cité de l'architecture & du patrimoine* em Paris, nos Arquivos de arquitetura do século XX e não existe nenhum estudo sistematizado sobre o assunto. Historiadores, arquitetos, órgãos de preservação e até agora a própria instituição, não se debruçaram com a devida atenção sobre o assunto, como lembra Fernando Serapião no artigo “*O Paradoxo de Perret em São Paulo*” publicado na revista Projeto Design 298 em dezembro de 2004.

Mesmo os pesquisadores de Perret pouco falaram sobre a obra. Britton (2001, p. 162), em *Auguste Perret*, assim como Gargiani (1993, p. 167), em *Auguste Perret 1874-1954*, mencionam de forma muito breve, que uma das últimas obras do arquiteto foi um museu de Belas-Artes construído em São Paulo, apresentando poucas imagens do projeto.

No fim do século XIX, São Paulo teve um crescimento vertiginoso, a população aumentou de 64 mil para 240 mil habitantes. Esse enorme crescimento foi provocado pela expansão cafeeira no oeste paulista. Para atender a necessidade do escoamento da produção, a malha ferroviária precisou se desenvolver rapidamente. São Paulo tornou-se um importante centro ferroviário e conseqüentemente um

entreposto para onde convergia toda a produção do planalto que, em seguida, era exportada pelo porto de Santos.

A família Penteado gozava de grande importância e prestígio nesta época. Cafeicultores e industriais, foram pioneiros na utilização de maquinário agrícola para aumentar a produtividade e um dos primeiros fazendeiros a substituir a mão de obra escrava por colonos europeus. Tinham forte relação com as artes, muito influenciados pelas constantes viagens a Paris. Na Fábrica de Aniagens Santana, localizada no bairro do Brás, construíram um teatro onde aconteciam espetáculos para os operários, além do Teatro Santana na Rua Boa Vista, anterior ao Teatro Municipal.

Armando Álvares Penteado, filho do conde Antônio Álvares Leite Penteado, estudou em Londres e frequentou por um período a *École des Beaux-Arts*, em Paris. Vivia seis meses por ano na capital francesa e outros seis meses em São Paulo, onde pintava, desenhava, esculpia e estudava fonografia em seu atelier. Possuía também uma oficina mecânica onde se dedicava a motores de carros, balões e aviões. Era sócio do aeroclube da França e amigo pessoal de Alberto Santos Dumont; como se refere Mattar (2010, p. 34), em *Memórias Reveladas: A atuação cultural da FAAP: 1947-2010*.

Ainda em São Paulo iniciou o curso de arquitetura na Escola Politécnica, o que provavelmente o instrumentalizou a elaborar os primeiros croquis do projeto da instituição.

Armando foi casado com a francesa Annie Penteado, mas não tiveram filhos. Tinham em comum a ideia de fundar uma escola de belas-artes, compreendendo pintura, escultura, decoração e arquitetura. Armando morre antes de concretizar este projeto, mas deixa registrado em testamento todas as bases para a sua realização. Meses antes do falecimento, a família havia doado a Vila Penteado para a Universidade de São Paulo para a instalação da faculdade de arquitetura, onde até hoje funcionam os cursos de pós-graduação.

Auguste Perret nasceu na Bélgica, em um período de exílio familiar por questões políticas. Aos sete anos de idade retorna a Paris com a família, onde viveu o resto da vida. Seu pai, Claude-Marie, trabalhava como assentador de pedras e participara da Comuna de Paris. Perret estudou na parisiense *École des Beaux-Arts* e logo começou a trabalhar na firma do pai; com a morte deste juntou-se aos dois irmãos e fundou a *Perret Frères* - empresa de projeto e execução de obras.

Segundo Frampton (1997, p. 124), em *Arquitetura Moderna*, a formatação do pensamento de Perret é atribuída à leitura atenta da obra de Auguste Choisy, professor de arquitetura da *École des Ponts et Chaussées*, e o texto de Paul Christophe sobre o concreto armado e suas aplicações.

Historiadores como Sigfried Gideon e Nikolaus Pevsner atribuem a ele o pioneirismo na utilização do concreto armado em arquitetura, assim como a aplicação do mesmo de forma aparente.

Le Corbusier escreveu *O Paradoxo de Perret* onde descreve a importância do arquiteto na vanguarda técnico-construtiva da aplicação do concreto e o paradoxo da utilização do vocabulário clássico como expressão. Vale lembrar que Le Corbusier trabalhou no escritório de Perret entre 1908 e 1909 e que provavelmente ali adquiriu embasamento na exploração do esqueleto estrutural, como podemos observar no protótipo da casa Dom-ino de 1914.

Perret gozou de grande reconhecimento em vida e foi considerado um dos maiores arquitetos do seu tempo. Recebeu vários encargos públicos como o Ministério da Marinha, o Mobilier Nacional, o Museu de Obras Públicas, entre outros trabalhos. Todos carregados do estilo nacional clássico.

Apesar da origem simples, Perret fazia parte da intelectualidade parisiense da época, como Duchamp-Villon, Picasso, Braque, Ozenfant e Paul Valery. Joaquim Guedes (1996, p. 11) escreve no prefácio do *Eupalinos ou o arquiteto* sobre a provável influência de Perret na obra deste último. Aí encontramos um tangenciamento entre dois indivíduos, Armando Álvares Penteado e Auguste Perret, de origens tão diversas e que tem em comum a conexão com a vanguarda intelectual francesa da época.

O desenvolvimento do projeto do edifício da FAAP esteve primeiramente nas mãos do arquiteto polonês M. Dygat que chegou a consultar Perret sobre o desenvolvimento do projeto. Após sua morte, Perret assume definitivamente esta incumbência.

Apesar de sua grande relevância esse edifício, em sua dimensão artística e arquitetônica, não foi ainda objeto de um estudo acadêmico.

O resgate sistemático da constituição e história deste edifício é fator de formação de identidade e de apropriação pela comunidade a ele vinculada. Dos que se relacionaram ou se relacionam com o edifício.

1.3 Objetivos

São objetivos principais desta dissertação: resgatar materiais gráficos e textuais encontrados nos arquivos da instituição em São Paulo e na *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris; sistematizar as informações encontradas; efetuar análise deste material, contextualizando-o com a economia, a cultura e as artes da época no Brasil e na França; disponibilizar todo o material coletado e produzido para futuras pesquisas; valorizar, por meio desse resgate sistemático de memória, essa produção arquitetônica junto às suas comunidades de uso e nas específicas áreas de conhecimento.

A pesquisa busca ainda confirmar, a partir da sistematização da documentação, a autoria do projeto do edifício a Auguste Perret. Pretende resgatar a história do edifício como fator de formação de identidade e de apropriação pela comunidade a ele vinculada e ainda destacar as características da concepção autoral de Perret que impregnam a edificação em questão, como sua volumetria, seu monumental vestíbulo de entrada, com ampla “escadaria de convite” aos moldes clássicos, assim como o mezanino lateral que libera pé direito de grandes proporções, reforçando assim o caráter monumental do exemplar arquitetônico;

1.4 Metodologia

A pesquisa teve como ponto de partida a organização sistemática do acervo disponível nos arquivos da Fundação Armando Álvares Penteado em São Paulo e da *Cité de l'architecture & du patrimoine* em Paris, nos arquivos de arquitetura do século XX. As visitas aos arquivos da FAAP, além de recolher materiais, teve o objetivo de entrar em contato com as equipes responsáveis por estes arquivos, em busca de informações complementares. O trabalho foi desenvolvido, portanto, a partir de fontes primárias.

A análise da documentação disponível para pesquisa foi suficiente para que pudessem ser observados os detalhes e especificações do projeto.

Numa segunda etapa, leituras foram sistematizadas e desenvolvido o fichamento de livros. O trabalho se desenvolveu com o auxílio de leituras de diversos autores e historiadores que contribuíram com esta pesquisa.

Para o melhor entendimento da análise do projeto foram elaborados textos que estabeleceram uma base teórica fundamental para o estudo do objeto.

A partir do levantamento de documentação gráfica, fotográfica e textual, foram coletados dados existentes nos arquivos históricos. A organização gráfica e metodológica adotada no desenvolvimento da pesquisa contribuiu para o melhor entendimento da obra arquitetônica: sua essência, espaços, atributos, assim como os princípios projetuais presentes na obra.

1.5 Conteúdo

Em sua introdução o trabalho apresenta as justificativas da escolha do tema assim como sua relevância. Situam-se o problema, o objetivo do estudo, os critérios adotados e a estrutura da dissertação.

O primeiro capítulo aborda a contextualização histórica na qual se insere o edifício da FAAP. Além do contexto socioeconômico, também são destacadas as condicionantes culturais das cidades de São Paulo e de Paris.

O segundo capítulo discorre sobre as figuras de Armando Álvares Penteado e Auguste Perret. A respeito do arquiteto são levantadas características de sua linguagem na arquitetura, objetivando fornecer o suporte histórico para o desenvolvimento do estudo.

O texto ainda reforça o que podemos chamar de fio condutor do pensamento do arquiteto que o conduziu às principais decisões projetuais. Os textos elaborados na parte inicial são necessários para a formulação de uma base teórica a respeito de sua arquitetura.

O terceiro capítulo registra a relação de documentos encontrados nos arquivos da instituição em São Paulo e na *Cité de l'architecture & du patrimoine* em Paris, estabelecendo relações entre estas documentações. A partir desta confrontação, explicitar a autoria do projeto, assim como as ideias propostas por Perret para o edifício em estudo.

O quarto capítulo desenvolve a análise do projeto de arquitetura a partir da confrontação da documentação encontrada, estabelecendo comparação entre três temporalidades: os prováveis desenhos de Dygat, os primeiros croquis e o projeto final de Perret.

Esta dissertação apresenta em **Considerações finais**, uma síntese dos resultados e discussão do estudo, ou seja, uma análise e diagnóstico, verificando-se o cumprimento dos objetivos. Sistematiza os dados colhidos e identifica evidências do desenvolvimento de uma metodologia.

Seguem **Referências Bibliográficas** utilizadas na construção da dissertação. E, por fim, o **Anexo** traz texto de autoria de Francisco Barros Haroldo Gallo e, “O Museu de Belas-Artes de São Paulo: Reconhecimento e Chancela”, apresentado no I Congresso Internacional - VII Workshop, realizado em São Paulo na Universidade Anhembi Morumbi, em maio de 2016.

2. CAPÍTULO 1: OS LUGARES

2.1 O contexto socioeconômico

2.1.1 Brasil Colônia

Como em toda a América Latina, o Brasil viria a ser uma colônia cuja função básica seria a de fornecer à Europa gêneros alimentícios ou minérios. A política da metrópole consistia no incentivo à empresa comercial, com base em poucos produtos exportáveis em grande escala e baseados no latifúndio e no trabalho escravo. Essa diretriz atendia aos interesses de acumulação de riqueza na metrópole Portuguesa, em mãos dos grandes comerciantes e da Coroa.

Conforme observa Bresser-Pereira (2015, p. 40) “Os europeus só trouxeram desenvolvimento para suas colônias quando a colonização foi de povoamento, como foi o caso dos Estados Unidos, do Canadá, da Austrália e da Nova Zelândia. Para os demais, onde a colonização foi de exploração mercantil, o colonialismo mercantil foi a origem do atraso.” Esse foi o caso do Brasil. Aqui o clima era tropical e portanto complementar ao da Europa, o que permitiu aos portugueses instalarem um sistema colonial mercantil-escravista voltado à produção de bens agrícolas de alto valor, como o açúcar, a pimenta e o tabaco.

O colono português não vinha com a intenção de se estabelecer definitivamente, mas sim como dirigente da produção de gêneros de grande valor comercial, como empresário de um negócio rendoso; e só a contragosto, como trabalhador. Os colonos vinham para “fazer a América”; esperavam enriquecer rapidamente na produção agrícola e mineral, ou então no tráfico de escravos, e em seguida voltar a Portugal.

No princípio a colonização se caracterizou pelo reconhecimento e posse da terra; o comércio era escasso e se limitava a carregamentos de pau-brasil, importante pelo seu cerne, usado como corante, e pela madeira, de grande resistência, utilizada na fabricação de móveis e de navios.

Num segundo momento, a partir de Tomé de Sousa como primeiro governador geral em 1549, inicia-se efetivamente a colonização, que irá se consolidar ao longo de mais de dois séculos.

A etapa final do Brasil Colônia, nas últimas décadas do século XVIII, corresponde a um conjunto de transformações na ordem mundial e nas colônias, que dão origem à crise do sistema colonial e aos movimentos de independência. O conjunto de monarquias absolutas imperantes na Europa desde o início do século XVI entrou em crise. As colônias inglesas da América do Norte proclamaram sua independência, a Revolução Francesa pôs fim ao Antigo Regime na França e a Revolução Industrial já ocorria na Inglaterra. Outro fator importante era a tendência a limitar ou a extinguir a escravidão. Trata-se de uma etapa de formação do capitalismo industrial e que se relaciona com a ascensão da burguesia ao poder.

A mudança da família real para o Brasil acabou por adiar as aspirações de independência com a criação, pelo regente D. João VI, de instituições próprias do processo de emancipação. A abertura dos portos estabeleceu uma ponte entre a Coroa portuguesa e os setores dominantes da Colônia, especialmente os que se concentravam no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Os benefícios trazidos para a região fluminense, com a presença do rei no Brasil, vinham incentivar a expansão econômica daquela área, ligada aos negócios do açúcar, do café e do tráfico de escravos (FAUSTO, 1997, p. 146).

Logo ao chegar, durante sua breve estada na Bahia, Dom João decretou a abertura dos portos do Brasil às nações amigas (28 de janeiro de 1808). O ato punha fim a trezentos anos de sistema colonial.

2.1.2 Brasil Império

Não havia ainda decorrido o primeiro quarto de século e já nova transformação ocorre: o Brasil surge no cenário mundial como nação independente.

A consolidação da Independência se fez em poucos anos, sem grandes desgastes. Mais do que isso, a emancipação do Brasil não resultou em maiores alterações da ordem social e econômica, ou de forma de governo. Exemplo único na história da América Latina, o Brasil se constituiu como uma monarquia entre repúblicas. Enquanto o Brasil permaneceu unificado, a América espanhola se fragmentou em várias nações após o complicado processo de emancipação.

A grande extensão territorial dotava o Brasil de excepcionais condições naturais de clima e solo, muito diversificadas e propícias ao desenvolvimento. O país se manteve dependente do café, quase unicamente do café, do qual se tornou o maior produtor mundial. O constante crescimento na área do cultivo do café formou um sistema agroexportador poderoso no centro-sul do país, sobre o qual se constituiu um sistema urbano comercial e de serviços de certa envergadura (SINGER, In: GONZÁLEZ e SCHMIDT, 1997, p. 160).

Uma das principais características do Brasil Império foi a manutenção da escravidão, mesmo com as pressões internas e externas para que fosse abolida. A abolição só veio a ocorrer em 1888, o que representou também o fim do Império em decorrência de sua base social ter sido construída sobre os grandes latifúndios escravocratas.

O sistema escravista foi, assim, uma condição da estabilidade do Império, porque mantinha as elites latifundiárias solidárias com o Estado, mas foi também um obstáculo maior ao seu desenvolvimento na medida em que não criava, do lado da oferta, mão de obra educada, e, do lado da demanda, um mercado interno; as duas condições fundamentais para a industrialização. O sistema escravista começou a ceder apenas em 1850, com a extinção do tráfico; e somente acabou em 1888, com a abolição da escravatura, em um momento em que esse sistema já perdera toda funcionalidade econômica, transformando-se em uma mácula moral insustentável para uma sociedade que pretendia ser liberal e moderna. Desde aproximadamente esta data, o Brasil passou a experimentar o desenvolvimento econômico capitalista, ou mais precisamente, um primeiro ensaio de desenvolvimento. Embora fosse um país independente, no período do Império a capacidade de suas elites de mobilizar a sociedade para o desenvolvimento econômico a partir do nacionalismo era muito pequena.

Conforme observa Bresser-Pereira (2015, p. 53) a elite imperial brasileira continuava a ser uma elite de latifundiários à qual se somara uma pequena elite de altos burocratas. Ambas não tinham uma ideia clara de nação, dada sua herança colonial e escravista, e dada sua subordinação cultural à França e à Inglaterra. Havia nela um complexo de inferioridade colonial e uma vontade de "ser europeu", associados ao caráter mestiço de nosso povo e ao baixo nível de desenvolvimento do país, que dificultava a definição do projeto nacional necessário à superação do subdesenvolvimento.

O café começava a se implantar em uma nova zona, no interior de São Paulo – o chamado Oeste Paulista. O cafeeiro foi introduzido, em parte, para substituir a cana nas antigas fazendas. São Paulo fora sempre um produtor marginal de açúcar, no conjunto da economia brasileira. A tendência à queda de preço do produto, em contraste com o café, impulsionou a mudança de uma cultura para outra.

A acumulação de capitais se deu em um momento em que o país buscava alternativas para substituir a força do trabalho escravo. A área cafeeira do Vale do Paraíba nasceu mais cedo, tendo como horizonte o sistema escravista. Só quando ela chegou ao apogeu, veio a extinção do tráfico. Na medida em que a produtividade declinava, a dificuldade de encontrar uma alternativa para a questão da mão de obra tornou-se um grave problema.

A partir da década de 1870, começou a surgir uma série de sintomas de crise do Império. Dentre eles, o início do movimento republicano e os atritos do governo com o Exército e a Igreja. Além disso, o encaminhamento do problema da escravidão provocou desgastes nas relações entre o Estado e suas bases sociais de apoio, além de um conjunto de razões de fundo, em que estão presentes as transformações socioeconômicas que deram origem a novos grupos sociais e à receptividade às ideias de reforma.

Conforme observa Bresser-Pereira (2015, p. 59), não havia nesse período nem nacionalismo, nem ideia de nação. A subordinação cultural à Europa era muito forte. Mas é impossível negar que houve grande realização política no Brasil imperial: a formação do Estado brasileiro (a construção de um sistema constitucional legal e da burocracia patrimonialista responsável pela garantia desta ordem) e a integração do território nacional; ou, em outras palavras, estender a lei do Estado a toda a população do país (conferir “estaticidade” à sociedade brasileira) e impedir o fracionamento político-territorial.

2.1.3 Brasil República

Em menos de cem anos, passamos de colônia a república, deixando de ser um território cuja existência justifica-se meramente como celeiro de riquezas para a metrópole portuguesa, para nos transformarmos em uma nação que procurava meios de se posicionar dentro do cenário mundial.

A mudança do centro político do Brasil do Nordeste para o Rio de Janeiro já ocorrera em meados do século XVIII, em consequência da descoberta do ouro em Minas Gerais, mas será somente um século mais tarde que o eixo econômico do país passa para São Paulo devido ao desenvolvimento do café. Esse desenvolvimento não contou com apoio significativo do Estado; foi resultado da iniciativa de uma burguesia agrária que abandonou o trabalho escravo e soube aproveitar a oportunidade que a produção do café apresentava para transitar de um capitalismo mercantil e patriarcal para um capitalismo em que a ideia e as práticas modernas de produtividade já estavam presentes (BRESSER-PEREIRA, 2015, p. 59).

Em meados do século XIX, a supressão do tráfico de escravos e o início do trabalho assalariado no Brasil a partir da imigração planejada de trabalhadores europeus, sobretudo italianos, espanhóis, alemães e japoneses, marcam, a partir de 1875, uma mudança importante na política, em especial na economia do país. A imigração tem papel decisivo nas três pontas que explicam o processo de industrialização de São Paulo: a produção, a mão de obra e o consumo. Se os imigrantes estavam à frente das principais fábricas, são imigrantes também os operários que tocarão as máquinas, e serão ainda os imigrantes que constituirão o grosso dos consumidores dos artigos produzidos pela indústria local (SINGER, In: GONZÁLEZ e SCHMIDT, 1997, p. 106). Seus conhecimentos técnicos, os quais, ainda que reduzidos, eram superiores aos existentes nas populações tradicionais, foram uma das bases da decolagem da economia brasileira. O Brasil foi um dos países receptores dos milhões de europeus e asiáticos que vieram para as Américas em busca de oportunidades de trabalho e ascensão social. Cerca de 3,8 milhões de estrangeiros entraram no Brasil entre 1887 e 1930. Essa concentração se explica, entre outros fatores, pela forte demanda de força de trabalho para a lavoura de café, naqueles anos. A Primeira Guerra Mundial reduziu muito o fluxo de imigrantes, mas após o conflito constatamos uma nova corrente imigratória que se prolonga até 1930 (FAUSTO, 1997, p. 275).

Em meados do século XIX, no quadro de formação do Estado e de integração territorial, as exportações de café fornecem, afinal, o capital original para que o Brasil superasse o caráter patriarcal e mercantilista de sua sociedade e o caráter patrimonialista e autoritário de seu Estado e, no momento seguinte, realizasse sua revolução industrial. O café, embora monocultura, inicialmente baseada na mão de obra escrava, acabou por alavancar a indústria nacional e criar condições para o seu

posterior desenvolvimento durante o século XX. O capital cafeeiro foi decisivo para a modernização tecnológica não só de São Paulo como de todo o país. Uma das suas atuações mais relevantes foi a implantação do sistema ferroviário, contribuindo para uma maior integração do país.

Conforme observa Bresser-Pereira (2015, p. 59), antes de 1930 o Brasil era um país periférico, agrícola e subdesenvolvido, e sua estrutura social era simples. Sociedade semicolonial e de características quase feudais, com uma economia baseada no cultivo da terra, que estava nas mãos de um pequeno grupo de proprietários; o Brasil era dominado por uma reduzida e poderosa oligarquia. Os senhores da terra, os fazendeiros, que se definiam como aristocratas, estavam tradicionalmente aliados aos grandes comerciantes dedicados ao comércio exterior e, depois da Declaração de Independência, ao capitalismo estrangeiro, inicialmente ao britânico e, mais tarde, já no século XX, também ao norte-americano. Esta oligarquia dominava não só a economia, mas também a política do país, de forma total e tranquila, dada a inexistência, no restante da população, de grupos sociais com um mínimo de consciência e força política para se opor.

O Brasil sempre foi um país capitalista, mas, durante muito tempo, capitalista mercantil em vez de industrial. Antes que a Revolução Capitalista Brasileira se desencadeasse nos anos 30, o Brasil era uma sociedade dual, uma sociedade ao mesmo tempo patriarcal e mercantil, na qual o latifúndio escravista tinha uma herança feudal, mas era essencialmente uma formação social capitalista mercantil. Na sua relação com o exterior, a unidade básica de produção – o latifúndio – seguia a lógica do lucro mercantil, mas, internamente, era uma unidade autossuficiente regida por princípios patriarcais (BRESSER-PEREIRA, 2015, p. 40).

Nas últimas décadas do século XIX até 1930, o Brasil continuou a ser um país predominantemente agrícola. O estado de São Paulo esteve à frente de um processo de desenvolvimento capitalista, caracterizado pela diversificação agrícola, a urbanização e a explosão industrial. No caso da urbanização, a razão principal desse salto se encontra na chegada de imigrantes que se deslocaram das atividades agrícolas.

A cidade se transformara em um campo aberto de possibilidades: ao comércio de rua, às pequenas fábricas, ao artesanato, ao comércio de rua, às fabriquetas de fundo de quintal, aos pequenos construtores e aos profissionais liberais. Outra opção, era empregar-se nas novas fábricas ou no serviço doméstico. A capital

paulista era também o grande centro distribuidor dos produtos importados, o elo entre produção cafeeira e o porto de Santos, e nela se encontravam a sede dos maiores bancos e os principais empregos burocráticos.

Ainda no campo econômico temos como antecedentes da revolução industrial brasileira: o desenvolvimento da indústria têxtil, a partir da metade do século XIX; o surto industrial que ocorre nessa época, marcado pela figura do Barão de Mauá; a instalação de um sistema de transporte ferroviário, ainda que totalmente destinado a servir às necessidades de exportação e não às da integração econômica nacional; o aparelhamento da infraestrutura econômica em geral do país (não somente ferrovias, mas também portos, usinas hidrelétricas, sistema de comunicações), que se tornou possível com a prosperidade trazida pelo café; a tentativa, ainda que fracassada por ter sido meramente especulativa, de se criar uma indústria nacional logo após a Proclamação da República, com o Encilhamento; e, em especial, a Primeira Guerra Mundial, que possibilitaria um extraordinário desenvolvimento da nascente indústria nacional (BRESSER-PEREIRA, 2015, p. 102).

Em 1930 o Brasil estava preparado para realizar sua revolução nacionalista, e encontrou um político com porte de estadista - Getúlio Vargas, que liderou com habilidade essa revolução.

O Brasil até hoje não logrou ser uma nação plenamente independente: é, antes, uma sociedade nacional-dependente, uma sociedade mestiça e periférica cujas elites vivem a permanente contradição de se querer pensar branca e europeia (BRESSER-PEREIRA, 2015, p. 109).

2.2 São Paulo

O Império havia se caracterizado pela valorização do mundo agrário e pelo apoio ao sistema de trabalho escravo. Ao findar o regime monárquico, as principais cidades brasileiras encontravam-se em condições lamentáveis. São Paulo recebia imigrantes europeus, imigrantes vindos de outras partes do país, assim como os escravos libertos; o que ocasionava um crescimento desordenado, extremamente brusco e veloz da cidade, resultando no aumento de uma população de marginalizados e com graves problemas sanitários. Os rios ainda eram utilizados como local de “lavagem” de animais e carroças, mas era também o local preferido das lavadeiras. No Tietê drenavam-se os esgotos, sem nenhum tratamento, o que contribuiu para agravar a péssima situação sanitária.

No final do século XIX as elites paulistas, enriquecidas pela exportação do café, começaram a deixar suas fazendas no interior do estado para se instalar principalmente na capital paulista, que já vivia uma verdadeira explosão urbana. A elite cafeeira, enriquecida pela exportação do café, começou a mudar-se para a cidade em busca de um ideário de modernidade. Seguindo um pensamento higienista, pretendia apagar os traços que lembrassem um passado provinciano e inserir São Paulo no contexto mundial das grandes metrópoles como Nova York, Chicago, Londres e principalmente Paris e ainda torná-la o centro econômico do País.

O “moderno” nessa fase não admitia conviver com o antigo. Tudo que se considerasse moderno merecia admiração, assim como tudo que lembrasse o antigo merecia desprezo. E isso se fez sentir com grande intensidade em São Paulo - a cidade saltou da condição de povoado interiorano, fechado em si mesmo, no qual as famílias mal se encorajavam a sair das casas, para as novas modas e as novas práticas.

Para acentuar o atraso da monarquia, os republicanos empenharam-se na valorização do urbano, em uma ampla modernização técnica e social. Na época isso correspondia a copiar as reformas urbanísticas das cidades europeias, em especial Paris. As classes dominantes, que se consideravam como representantes da civilização europeia nos trópicos empenharam-se em acompanhar todas as mudanças tecnológicas e culturais da Europa, absorvê-las e aplicá-las em âmbito local. O imenso esforço de modernização dos líderes republicanos tornou-se explícito no uso das dimensões simbólicas do urbanismo. As reformas não envolviam apenas a modernização técnica, com a criação de um novo tipo de paisagem urbana, mas também a destruição de todos os vestígios do cenário anterior, do passado monárquico e do período colonial (REIS, 2004, p. 139).

Uma marcante transformação urbanística e arquitetônica é notada em um curto espaço de tempo em São Paulo. A sociedade paulistana queria se integrar à esfera do mundo moderno e para tanto dispensava qualquer elemento que remetesse ao passado colonial e escravista. A adoção da alvenaria de tijolos como técnica construtiva predominante é um símbolo desse momento, que representava uma contrapartida à taipa de pilão, técnica tradicionalmente usada na arquitetura paulistana.

Com o intuito de parecer moderna, com ares europeus, a cidade foi reconstruída, espelhada em modelos em voga naquele continente. São Paulo foi

tomada por uma enxurrada de estilos arquitetônicos. A superficialidade e o ecletismo da aplicação de padrões técnicos e materiais importados se constituíam nos meios eficazes de adequação da construção dos edifícios ao gosto dos proprietários.

São Paulo tinha 31.385 habitantes em 1872, quando foi realizado o primeiro censo nacional. Ficava atrás não só do Rio de Janeiro, de Salvador e Recife, cidades já nascidas com vocação de centros importantes, mas também de Belém, Niterói, Porto Alegre, Fortaleza e Cuiabá. Neste momento se equiparava em população só com São Luís. São Paulo era a prima pobre, a enjeitada, a excluída - capital distante e roceira de uma província que passara os três primeiros séculos e meio de vida imersa no sono das coisas que ainda não aconteceram. Os registros feitos mais ou menos por essa época pelo primeiro fotógrafo da cidade, o carioca Militão Augusto de Azevedo, revelam um vilarejo de casebres mal-ajambrados, ruas de terra batida, charcos, raras pessoas na rua, animais dormindo pelas esquinas. E isso foi ontem, em termos históricos (TOLEDO, 2015, p. 16).

Na última década do século XIX São Paulo viveu crescimento vertiginoso; em dez anos, sua população aumentou de 64 mil para 240 mil habitantes. Esse crescimento, o mais rápido da história da metrópole, foi estimulado pela expansão cafeeira no Oeste paulista, onde o número de pés de café passaria de 220 para 520 milhões. Ao mesmo tempo, para atender às necessidades de escoamento do café, as estradas de ferro se estenderam por mais de 1300 quilômetros. A cidade de São Paulo tornou-se um centro ferroviário e, conseqüentemente, um entreposto para onde convergia toda a produção cafeeira do planalto, que em seguida seria exportada pelo porto de Santos (DEAN, In: MARTINS, 2012, p. 15). A posição estratégica de São Paulo, no entroncamento das estradas de ferro que ligavam o interior ao litoral, motivou a cidade a se transformar no principal centro financeiro, comercial e industrial do país.

Conforme observa Reis (2004, p. 140) a grande novidade urbanística do período republicano foi o aparecimento de bairros industriais e operários, que não existiam anteriormente. Era uma nova faceta do cenário urbano, que passava a ser motivo de preocupação. Nessa época os bairros industriais ficavam necessariamente instalados junto aos trilhos das ferrovias. Contrariamente ao que muitos acreditam, as indústrias paulistas não utilizavam energia elétrica para mover suas máquinas, o que só viria a acontecer depois de 1914. Para movimentar suas

caldeiras, as indústrias dependiam de abastecimento de carvão mineral, que vinha do exterior, principalmente da Inglaterra.

A São Paulo da virada do século era isto: metade avanço metade atraso, metade urbana metade rural, trepidante no seu miolo e sonolenta nos arredores, rica nos nobres e recém-constituídos bairros dos Campos Elíseos e Higienópolis, pobre nos bairros em que se amontoavam os imigrantes, e miserável nos sombrios desvãos urbanos que sobravam para os negros (TOLEDO, 2015, p.28).

O ritmo de crescimento impulsionado pela riqueza do café e pela chegada dos imigrantes era vertiginoso. Mas havia muito a ser feito. Na época do presidente provincial João Teodoro, nos anos 1870, novas ruas tinham sido abertas e outras haviam sido calçadas; algumas das áreas encharcadas das margens do Tamanduateí foram drenadas; mesmo assim, a maior parte das ruas eram irregulares, de calçamento ruim, quando havia. A maioria das casas ainda era feita de taipa e o mato avançava, mesmo junto a áreas de maior movimento. No centro da cidade, a colina abraçada pelos rios Tamanduateí e Anhangabaú, onde tudo pulsava e tudo acontecia, era composto de ruas estreitas.

A paisagem Urbana em 1900 ainda era primitiva. Sob o viaduto do Chá encontrávamos o regato com seus pequenos cultivos. Os bondes puxados a burro, que ligavam o centro da cidade à Avenida Paulista e a outros bairros isolados, atravessavam terrenos não arruados, pastos e chácaras. Só em 1900 os bondes puxados a burro começaram a ser substituídos por bondes elétricos. Nesta época, circulavam pelas ruas de São Paulo não mais do que dois ou três automóveis.

Em 1891, ano em que completaria dezoito anos, Alberto Santos Dumont, o futuro pai da aviação, nascido em Palmira, atual Santos Dumont, Minas Gerais é criado na fazenda de café aberta pelo pai em Ribeirão Preto, fez com a família a primeira viagem à Europa, que durou sete meses. Em Paris, o jovem encantou-se por objetos como motores e balões e adquiriu um automóvel, que mesmo na Europa ainda eram raros. Provavelmente este Peugeot foi um dos primeiros automóveis a circular pela cidade de São Paulo. Nesta mesma época um outro veículo circulava pelas ruas paulistanas, provavelmente pertencente à família Penteado. O automóvel era visto no início mais como um equipamento esportivo do que como meio de transporte, assim como a bicicleta – estas fizeram sua aparição na última década do

século XIX, trazidas da França pelas famílias abastadas, e em pouco tempo viraram mania. Os amantes do esporte teriam ainda um outro atrativo. Em 1894, Charles Miller, paulistano, filho de ingleses, trouxe o futebol para o Brasil.

Com o crescimento da cidade, começam a ocorrer grandes transformações urbanas: o antigo centro deixa de ser local de residências de famílias abastadas e da pequena burguesia, cedendo espaço ao comércio, ao artesanato, aos serviços, e até mesmo a algumas fábricas.

Novos bairros foram surgindo e passaram a desempenhar algumas das funções que estavam até então localizadas no Triângulo. Que começou a ser ocupado por atividades administrativas e comerciais. Passaram a congregar repartições públicas, casas bancárias, lojas e hotéis, além das atividades de lazer: restaurantes, confeitarias, cafés, teatros e depois cinemas. Na Rua São Bento, Rua Quinze de Novembro e Rua Direita é onde se localizavam as lojas e os escritórios, as redações de jornais, os hotéis, os cafés e as confeitarias. Era lá também que se praticava este campeão dos esportes urbanos, no período, que era o *footing*. O bairro dos Campos Elíseos foi o primeiro a ser ocupado, como local de residência da burguesia cafeeira nos 80. Em 1898, os bairros de Higienópolis e Cerqueira Cesar passaram a disputar a preferência da burguesia. Naquele primeiro bairro é que os Silva Prados e os Álvares Penteados construíram seus palacetes (DEAN, In: MARTINS, 2012, p. 16).

Além da área central, as áreas suburbanas viram surgir novas vilas, e os bondes foram os grandes responsáveis por este desenvolvimento. O transporte coletivo contribuiu de forma determinante para o surgimento de bairros como Vila Mariana, Vila Clementino, Perdizes, entre muitos outros. O dinheiro do café havia lançado as sementes do crescimento.

Ao longo dos trilhos e dos pátios de manobras, ergueram-se as primeiras fábricas e os depósitos, graças ao preço relativamente baixo dos terrenos e à facilidade de acesso aos transportes. Ao redor das fábricas, uma vez que as famílias abastadas evitavam terrenos baixos, formaram-se os bairros operários da Barra Funda até o Belenzinho e o Brás, localizados ao longo da Estrada do Rio de Janeiro; começou como ponto de encontro de tropeiros e industrializou-se com a construção do Gasômetro. Já era bairro operário no começo dos anos 80, quando uma cervejaria alemã ali fundada passou a atrair a população imigrante. Os italianos chegaram um pouco depois, e se instalaram também na Luz e no Bom Retiro (DEAN, In: MARTINS, 2012, p.17).

A economia cafeeira lentamente começou a gerar um setor de serviços, empregos no comércio e na burocracia, em número tal que uma pequena burguesia paulistana começou a se constituir.

O crescimento exponencial da cidade teve como consequência a ampliação da desorganização que já ocorrera com o antigo núcleo colonial. A inexistência de planejamento fez da cidade um imenso conglomerado, confuso e caótico, de uma multiplicidade de pequenas vilas e núcleos desarticulados. A forma pela qual a mancha urbana se expandiu resultou numa ocupação do solo com densidade extremamente baixa, entrecortada por grandes espaços vazios.

Até 1900, São Paulo, como todas outras cidades do Brasil, exercia funções burocráticas e culturais. Durante o Império, São Paulo se caracterizava por ser a sede do governo Provincial. Pelo quartel do Exército e pela escola de Direito. Em consequência da expansão cafeeira, nos anos 1880, São Paulo, tanto como Buenos Aires e Montevideu, começou a se tornar, uma coisa inédita na experiência de toda a América Latina, virou uma cidade industrial. O estabelecimento de milhares de pequenas fábricas e centenas de grandes fábricas mudou completamente o rumo da história da cidade tradicional e sonolenta, destinando-a a tornar-se umas das maiores metrópoles do mundo (DEAN, In: MARTINS, 2012, p. 18).

Mesmo assim, em 1900, São Paulo era uma cidade que apenas começava a industrializar-se. Nesse ano, iniciou-se a substituição da iluminação a gás pela eletricidade. A primeira geradora hidroelétrica só foi instalada no ano seguinte pela São Paulo Traction Light and Power Company. Outros fatores contribuíram para a expansão dessa indústria: uma grande oferta de mão de obra e uma ampla rede ferroviária, para transporte de matérias-primas e produtos elaborados.

Pausa para lembrar o espanto que significava a eletricidade, naquele tempo. Era mágica silenciosa, invisível e inodora capaz de acender e movimentar o mundo. Deslumbrava tanto quanto assustava. A introdução dos bondes em São Paulo foi precedida de alertas a respeito dos perigos que poderiam causar. Monstruosas máquinas avançavam sem piedade, podendo ferir e matar. A introdução da luz elétrica foi igualmente precedida de alertas. Ela faria muito mal à vista, podendo causar até cegueira. Do lado do deslumbre, alinharam-se poetas que na eletricidade enxergavam um elemento capital na constituição dessa deusa jamais assaz venerada naqueles anos, que era a Modernidade. (TOLEDO, 2015, p. 43).

A maioria das fábricas foi fundada entre as décadas de 1890 a 1900; trinta e cinco delas empregavam em torno de cem operários. Dos quase oito mil trabalhadores, cinco mil eram estrangeiros.

Os trabalhadores mais qualificados das indústrias eram alojados pelos seus patrões em vilas construídas em partes dos terrenos das empresas. À semelhança das fazendas de café, os trabalhadores eram tratados como colonos, de cujos salários descontavam-se mensalmente os aluguéis das casas, bem como os alimentos e vestuário adquiridos no armazém da fábrica, com o antigo sistema de cadernetas, que vinculava fortemente os trabalhadores à empresa. Paralelamente havia outras formas de habitação popular, que abrigavam trabalhadores menos qualificados. Eram os cortiços, instalados nos casarões do velho Centro e ao seu redor, que por não disporem de água e esgoto, nos primeiros anos da República, foram sendo abandonados por seus antigos moradores. Finalmente havia outra alternativa de moradia operária: as casas da periferia. Trata-se de pequenas residências, em geral autoconstruídas, nos loteamentos populares (REIS, 2004, p.142).

A economia paulista apresentava aspectos promissores, apesar da falta de diversificação dos produtos e de sua dependência do setor exportador. O mercado das primeiras fábricas era um mercado de massa, fácil de conquistar, mesmo considerando-se a qualidade relativamente baixa dos bens produzidos.

Os bancos estrangeiros em São Paulo, representantes de interesses ingleses, alemães e franceses, financiaram a compra de maquinarias europeias para as indústrias pioneiras. Assim, quase à revelia do governo e dos interesses do setor exportador, surgia um setor industrial apoiado pelos bancos estrangeiros que estavam pessoalmente interessados em promover a venda de equipamentos industriais produzidos nas respectivas metrópoles.

No dia 7 de janeiro de 1899, Antônio da Silva Prado torna-se prefeito de São Paulo - o primeiro da história. Sob seu comando terá início uma cadeia de reformas cujo objetivo ainda será adequar a acanhada urbe oitocentista, em muitos aspectos ainda recoberta pelo mofo colonial, aos tempos de riqueza trazida pelo “ouro verde” – apelido da miraculosa plantinha que produzia o miraculoso café (TOLEDO, 2015, p. 24). Antônio da Silva Prado tentou enfrentar alguns problemas. Além de ajardinar a Praça da República e abrir novas avenidas, o largo do Paissandu e a Tiradentes, iniciou o saneamento da várzea e a canalização do rio Tamanduateí. Providenciou a extensão da rede de água até Santo Amaro e ampliou a rede de esgotos (DEAN, In: MARTINS, 2012, p. 19).

Antônio Prado simboliza três transições do paulista em direção ao futuro (1) a do fazendeiro do Vale do Paraíba para o fazendeiro do Oeste paulista; (2) a do fazendeiro para o empresário; e (3) a do homem rural para o urbano (TOLEDO, 2015, p. 53).

São Paulo era uma cidade de maioria estrangeira. Um levantamento realizado em 1893 pela recém-criada Repartição de Estatística e Arquivo do Estado apontava, entre os pouco mais de 130 mil habitantes, um percentual de 54,6% de estrangeiros contra 45,4% de brasileiros. Entre estes, oficiais mecânicos, operários especializados, pequenos empresários e profissionais liberais. Em 1913, havia cerca de 70 escolas italianas. Nesse sentido, São Paulo era uma cidade europeia, em outro continente.

Em 1900, São Paulo era a “metrópole do café”, a “cidade dos italianos”. Uma economia marcada pela especulação caótica e desenfreada, mas baseada, como em nenhuma outra cidade, na massa assalariada e na diversificação, a ponto de conseguir industrializar-se. Uma cidade que nasceu e viveu, por muito tempo, sob o controle de uma elite.

Os componentes desta elite costumava fugir da cidade e viajar para a Europa sempre que possível, enquanto que as massas podiam contar com os novos divertimentos de inspiração europeia: o circo, o teatro musical, os passeios domingueiros nos jardins públicos, encontro nas cervejarias e os *pic-nics* para Santo Amaro.

Bulevar é por excelência o locus onde se dá o espetáculo da cidade. É exclusivo das metrópoles porque só elas possuem população numerosa e diversificada o bastante para imprimir-lhe o ritmo acelerado, ganancioso e caótico que lhe é característico. A São João viria a representar para São Paulo a promoção a outro patamar, com relação ao Triângulo, em cujas ruas estreitas o ir e vir ainda ecoava o *footing* das vilas do interior. Nos quarteirões junto ao centro a avenida apresentava uma variedade de comércios e serviços, entre os quais despontariam os bares, restaurantes e casas de espetáculo. E assim cumpria outra função do bulevar: o lugar em que o solitário se dissolve na multidão, e as relações privadas se exercem em público (TOLEDO, 2015, p. 281).

São Paulo, na década de 1920, daria os primeiros passos na direção de se transformar em metrópole. Neste início de século, dois equipamentos caracterizavam este movimento: o arranha-céu, característico dos Estados Unidos, e o bulevar, concepção de espaço em voga na Europa, principalmente em Paris. Os

arranha-céus simbolizavam o progresso e o desenvolvimento, enquanto que os belos bulevares propiciavam a concentração de grande número de pessoas e a circulação intensa de veículos.

No início do século XX, São Paulo vivia o tempo da eletricidade, da velocidade, da indústria, do rádio, do arranha-céu e do bulevar, em seu caminho para a Modernidade para o seu destino de tornar-se uma metrópole.

Neste mesmo período ocorre a Semana de Arte Moderna de 1922 - o emblemático evento que se tornaria determinante na formação da nossa identidade. Resultante de um contexto repleto de turbulências políticas, sociais, econômicas e culturais, o movimento modernista, além de reunir um grupo de jovens artistas e obras de grande qualidade, tinha como bandeira a luta por uma nacionalidade e uma representatividade brasileira no campo das artes, explorando a contradição entre o antigo e o novo.

O movimento modernista eclodiu em um Mil novecentos e vinte e dois, era o ano do centenário da Independência. Por todo o Brasil planejavam-se comemorações. A celebração do modernismo identificava-se, na propaganda dos rapazes, à celebração do centenário que incentivaram um forte sentimento de mudança. Era uma forma de dar relevância histórica ao movimento. O modernismo seria uma segunda independência, agora da literatura de linguajar empolado, da arte acadêmica e dos temas estranhos à nacionalidade (TOLEDO, 2015, p. 221).

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi promovida inicialmente por jovens intelectuais e artistas na cidade de São Paulo e teve como um de seus marcos iniciais a exposição de pintura de Anita Malfatti em 1917; um marco de ruptura. A artista expôs num salão da Rua Líbero Badaró, cedido pelo rico proprietário Antonio de Toledo Lara, o conde Lara, os quadros que produzira durante temporadas de estudo na Europa e nos Estados Unidos.

Até que, oito dias depois da inauguração da exposição, Monteiro Lobato publica em *O Estado de São Paulo* um duro artigo crítico, cujo título dizia: "Paranóia ou mistificação".

A frágil Anita sentiu o baque e levou anos para recuperar-se. O “grupinho” de que Mário de Andrade fala, no entanto, ganhou ali seu primeiro e poderoso impulso. Eles acabavam de ser contemplados com aquilo de que mais precisavam: o antagonismo para avançar. O antagonismo os unia e dava-lhes consciência de grupo. A exposição Malfatti foi inaugurada apenas 23 dias depois do encontro de Mário com Oswald de Andrade, no evento ocorrido no Conservatório. A principal dupla estava formada. A ela se viria juntar o terceiro maior protagonista desses tempos heroicos – Menotti Del Picchia. Outros chegariam - nas letras, nas artes plásticas, na música. Não que produzissem grandes coisas, naqueles anos, mesmo porque jovens e imaturos. Antes das obras, o que mais afiadamente aprimoraram - e por isso deram tanto o que falar - foi o espírito de combate. (TOLEDO, 2015, p. 216).

Eram tempos de inocência. (TOLEDO, 2015, p. 223).

O movimento modernista foi empreendido por um grupo de jovens intelectuais, poetas, jornalistas e artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro, sendo em boa parte descendentes das oligarquias cafeeiras de São Paulo e com possibilidades de viajar e estudar na Europa. Eles trouxeram para o país modelos artísticos que, unidos à arte brasileira, constituíram o cerne das ideias do movimento modernista. A Semana de Arte Moderna de 22 foi uma manifestação cultural com o intuito de criar um novo olhar sobre a produção artística nacional, exprimindo um senso de renovação sobre os moldes tradicionais até então estabelecidos no campo da arte. É fato então que a Semana de 22 culminou em uma antecipação das contestações que iriam percorrer o Brasil durante a década de 20 e que resultariam na Revolução de 1930. Inclusive, muitos dos participantes dessas revoluções eram artistas que apresentariam seus trabalhos durante a Semana.

A ideia de que se adotasse o formato de uma semana de eventos teria partido da mulher de Paulo Prado, a francesa Marie Lebrun, à semelhança da Semana de Deauville, que ela bem conhecia de sua terra natal.

A semana de Arte Moderna consistiu numa exposição de artes plásticas e em três dias de apresentações, na segunda, quarta e sexta-feira dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922. A entrada de Paulo Prado no projeto possibilitou que se pensasse grande. O evento teria lugar no Theatro Municipal, e contaria também com a presença de artistas do Rio de Janeiro identificados com as novas tendências. Para arcar com as despesas foi lançada uma lista de subscrições, encabeçadas por Paulo Prado e integrada por mais alguns Prado, por Penteado e outros sobrenomes ilustres. O aluguel e as despesas de hospedagem do grupo carioca, entre os quais a grande atração era um músico do qual muito se falava, chamado Heitor Villa-Lobos, seriam cobertos pelo dinheiro arrecadado. (TOLEDO, 2015, p. 224).

O movimento, com suas propostas inovadoras, foi duramente criticado pelas famílias tradicionais paulistas, em plena vigência da República, encabeçada por oligarcas do café e da política conservadora que então dominava o cenário brasileiro. Uma elite de ideais arcaicas, influenciada por modelos estéticos europeus, que viu-se aviltada em sua sensibilidade e em seu modo de compreensão e consumo de arte.

Os paulistanos sentiam-na porventura com mais força do que outros brasileiros, quer pelo processo de industrialização, quer pelo rápido crescimento da população, quer pelo influxo de camadas sociais que balançavam o barco das antigas certezas, quer pelo fato de tão velozmente terem saltado da modorrenta cidade dos períodos colonial e imperial para o projeto de metrópole que se esboçava. Mário de Andrade vai refletir este estado de coisas nos versos nervosos, estranhos, desvairados, da Paulicéia Desvairada. Não importa que a cidade ainda fosse fortemente provinciana, fortemente caracterizada por ruralidades e, perto do que viria, ostentasse ainda o ar de vila interiorana. Importa que os habitantes mais sensíveis, e entre eles em especial os artistas, tinham a sensação de desvario. Andava-se velozmente, nos automóveis e nos bondes elétricos. Aviões (raros, é verdade) cruzavam os ares. A tontura era inevitável. O perigo de queda, permanente (TOLEDO, 2015, p. 215).

O movimento modernista, tal como o traduziam seus líderes foi acentuadamente brasileiro, moderadamente paulista e desbragadamente paulistano (TOLEDO, 2015, p. 222).

Ainda hoje vista como a grande explosão vanguardista brasileira nas artes e na literatura, a Semana de 22 (ocorrida de 11 a 18 de fevereiro de 1922) marca o estopim da ruptura do antigo para o moderno. Os manifestos que, tanto ecoavam os europeus como afirmavam o nacionalismo tupiniquim, inauguraram uma

modernização estética que veio acompanhada de uma aposta na industrialização, que nos possibilitaria sermos, simultaneamente, universais e nacionais.

A Semana de Arte Moderna representou, em suma, um marco, verdadeiro ponto de inflexão no modo de ver o Brasil e que influenciou definitivamente os rumos culturais brasileiros.

Falar da Semana de Arte Moderna é falar também de dona Olívia Guedes Penteado, viúva de Inácio Penteado, ao mesmo tempo tia e prima de Armando Álvares Penteado; a grande dama que se tornara protetora, mecenas e aglutinadora dos jovens da Semana de Arte Moderna. Oswald de Andrade chamava-a de “Nossa Senhora do Brasil”. Dona Olívia era casada com Ignácio Penteado, irmão de Antônio Álvares Penteado, que havia fundado na cidade de Santos uma Casa Comissária, por onde exportava a produção de café da Fazenda Santo Antonio.

A casa de dona Olívia Penteado tinha um lado dando para a Duque de Caxias, outro para a Conselheiro Nébias, e no meio, acompanhando a esquina, um corpo arredondado, coroado por uma cúpula. Fora projetada por – quem mais poderia ser? – Ramos de Azevedo, o arquiteto campeão dos prédios públicos e das residências aristocráticas, e a decoração interior seguia o mesmo rigor patricio, com móveis cheirando a antiguidade, assim como os muitos lustres, cortinas, tapetes persas, pratarias porcelanas, objetos de arte, tudo do mais fino e raro ocupando, como também é próprio de uma residência aristocrática, cada espaço dos amplos salões. Mas dona Olívia era agora modernista; como conciliar esta nova condição com as tradições do século XIX que lhe eram como uma marca genética? A solução, em 1925, foi reformar as antigas cocheiras, transformando-as num ambiente radicalmente diferente – decoração enxuta, móveis de desenho simples e funcionais, linhas geométricas e, para coroar, paredes cobertas por murais encomendados a Lasar Segall. Dona Olívia, notável anfitriã, das maiores que a cidade conheceu, sem deixar de ser uma, agora dividia-se em duas. Os amigos antigos, inclusive poetas parnasianos, como Alberto de Oliveira, ela recebia nos salões da entrada. Na cocheira acolhia Mário, Oswald, Tarsila e companhia num recinto em que os quadros e esculturas que trouxera da Europa – Léger, Picasso e Brancusi – misturavam-se aos dos amigos brasileiros (TOLEDO, 2015, p. 289).

Dona Olívia possuía obras de Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Anita Malfatti, Cícero Dias, Antonio Gomide e Di Cavalcanti, entre outros artistas; algumas delas oferecidas e dedicadas a ela pelos próprios. Victor Brecheret é o artista brasileiro mais bem representado na sua coleção.

O interesse de Dona Olívia Penteado pelo movimento modernista nas artes começa após a realização da Semana de 22, a partir de uma relação mais próxima estabelecida com Tarsila e Oswald de Andrade. Eles viajam juntos para Paris e, sob a orientação dessas novas amigas, Dona Olívia adquire obras de Picasso, Léger, Brancusi, Marie Laurencin, Foujita e André Lhote. Estas, juntamente com algumas obras adquiridas por Tarsila e Paulo Prado, constituem as primeiras obras de arte moderna que chegam ao Brasil. Nesta época também se encontravam em Paris Di Cavalcanti, Brecheret, Villa-Lobos e o escritor Sérgio Milliet.

Na volta a São Paulo, Dona Olívia viaja com Tarsila e Oswald para conhecer o carnaval do Rio de Janeiro; o ano era 1924. Em outra excursão, de trem, Dona Olívia parte para conhecer a Semana Santa em Minas Gerais. Percorre as cidades coloniais do ciclo do ouro - São João Del Rei, Tiradentes, Ouro Preto e Congonhas do Campo - acompanhando o poeta francês Blaise Cendrars, e outro modernista, Mário de Andrade.

Com exceção de Mário, que havia feito uma viagem a Mariana em 1919, para conhecer o poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens, todos os outros excursionistas acabavam de ser apresentados à obra do Aleijadinho, que os assombrara tanto na arquitetura como na escultura (CALIL, In: MORI et al., 2006, p. 79).

O poeta Blaise Cendrars foi importante personagem do período. Oswald e Tarsila já o conheciam dos almoços oferecidos por Tarsila a vários artistas, em seu ateliê de Paris. Com 36 anos, Cendrars já era uma das estrelas do modernismo na França, enturmado com pintores como Chagall, Léger e Modigliani e escritores como Guillaume Apollinaire e Jean Cocteau.

Blaise Cendrars tinha o desejo de fazer algumas entrevistas para um jornal francês sobre a nossa flora e nossos antigos monumentos. A excursão a Minas foi organizada para atender a uma demanda do poeta-jornalista.

Nesta viagem a Minas foi revelado ao grupo o abandono das igrejas, objeto da cobiça dos antiquários e da venda de imagens antigas pelos próprios padres. Dona Olívia Penteado, impactada com o desaparecimento de obras de arte e a total falta de conservação das igrejas e monumentos, participou da fundação de uma sociedade dos amigos dos Monumentos Históricos do Brasil, para fazer frente à omissão da elite dirigente, do clero e do poder público, com relação ao descaso com o patrimônio arquitetônico e artístico nacional. A primeira reunião para discutir os

estatutos dessa sociedade ocorreu na casa de Dona Olivia com a participação de todo o grupo que estivera na viagem. Sob a coordenação de Cendras formou-se a Sociedade dos Amigos das Velhas Igrejas de Minas Gerais, ideia precursora da criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

Mário de Andrade registra a importância das reuniões do pavilhão modernista, assim como a sensibilidade de d. Olivia com relação à mudança dos tempos e das mentalidades: O seu salão, que também durou muitos anos, teve como elemento principal de dissolução a efervescência que estava preparando 1930. A fundação do Partido Democrático, o ânimo político eruptivo que se apoderara de muitos intelectuais, sacudindo-os para os extremismos de direita ou esquerda, baixara um mal-estar sobre as reuniões. Os democráticos foram se afastando. Por outro lado, o integralismo encontrava algumas simpatias entre as pessoas da roda; e ainda estava muito sem vício, muito desinteressado, para aceitar acomodações. Sem nenhuma publicidade, mas com firmeza, d. Olivia Guedes Penteado soube terminar aos poucos o seu salão modernista (AMARAL, In: MATTAR, 2010, p.119).

Dona Olivia Penteado foi uma mulher que esteve à frente do seu tempo, não estava ligada apenas às manifestações artísticas, mas também a política e a projetos sociais. Não é por acaso que é frequentemente citada por artistas, jornalistas, políticos e historiadores.

2.3 Paris

Paris em 1850 era uma cidade na qual problemas e possibilidades sociais, econômicas e políticas efervesciam. Alguns a viam como um lugar doente, assolado por tormentos políticos, dilacerado por lutas de classe e arruinado pela própria decadência, corrupção, crime e cólera. Outros a viam como uma cidade de oportunidades para a ambição privada ou o progresso social; se as chaves certas para o mistério de suas possibilidades fossem encontradas, toda a civilização ocidental poderia se transformar (HARVEY, 2015, p. 131). Apesar de tudo, sua população aumentou rapidamente, de 786 mil habitantes em 1831 para mais de 1 milhão em 1846. Sua indústria crescera de forma notável, tendo inclusive ampliado seu tradicional papel centralizado como o coração nacional das comunicações, das finanças, do comércio, da cultura e, é claro, da administração do Estado.

A República instaurada na França após as revoluções de 1848 caracterizou-se pelas disputas entre as várias facções dos grupos dominantes. Isso permitiu que o presidente Luís Bonaparte manipulasse a situação a seu favor e, em 1851, instaurasse o Segundo Império por meio de um golpe de estado.

Apoiado pela burguesia, pelo exército e pela igreja, Napoleão III pôde transformar novamente a França numa grande potência europeia, desenvolvendo os diversos setores da economia, principalmente a agricultura, as indústrias metalúrgica e têxtil, os transportes e a rede bancária.

No plano político, o Império garantiu a ordem social, assegurando os interesses das camadas proprietárias. Por isso, embora estivessem afastadas do poder, essas camadas apoiavam maciçamente o imperador. No plano social, o desenvolvimento econômico e a execução de inúmeras obras públicas fizeram baixar a taxa de desemprego.

No que diz respeito ao destino de Paris, o fato de ela ter sido entregue ao Barão Haussmann em julho de 1853, logo após a declaração do Império, para empreender a reforma urbana da cidade, foi sem dúvida significativo. Haussmann obteve um extraordinário poder pessoal por meio da autoridade de Luís Bonaparte e estava pronto para usá-lo ao máximo.

Embora algumas necessidades imediatas fossem claras – como a melhoria no acesso ao mercado central de Les Halles, a remoção das favelas em torno do centro da cidade e o aprimoramento na circulação do trânsito entre as estações ferroviárias e em direção ao centro cívico -, havia uma série de questões problemáticas. Elas incluíam obstáculos relativos a meios e fins, ao papel apropriado do Estado em relação aos interesses privados e à circulação de capital, ao grau de intervenção do Estado nos mercados de trabalho, na atividade industrial e comercial, à provisão de moradia e bem-estar social e a outros temas do gênero (HARVEY, 2015, p. 138).

Ainda segundo Benjamin (2006, p. 42), Haussmann queria tornar impossível que no futuro se levantassem barricadas em Paris. Com essa intenção Luís Filipe já introduzira o calçamento com madeira. Mesmo assim, as barricadas desempenharam um papel na Revolução de Fevereiro. Haussmann quer impedi-las de duas maneiras: a largura das avenidas deveria tornar impossível erguer barricadas e novas avenidas deveriam estabelecer um caminho mais curto entre as casernas e os bairros operários. Os contemporâneos batizam esse empreendimento de embelezamento estratégico.

Hausmann monitorava de perto os projetos de mobiliário urbano (como a iluminação a gás, os quiosques e até mesmo o projeto dos mictórios de rua conhecidos como *vespasiennes*). Era obcecado por detalhes de alinhamento. Angulou diagonalmente a ponte de Sully sobre o Sena para que ele alinhasse o Panteão à coluna da Vitória para centralizá-la na recém-criada Place du Châtelet. Insistiu para que o arquiteto Bailly deslocasse o domo de seu tribunal do Comércio para que ficasse na linha de visão daqueles que transitavam pelo recém-construído Boulevard de Sébastopol. Uma assimetria local foi criada para produzir um efeito simétrico em uma escala urbana maior.

Conforme observa Harvey (2015, p. 153) a urbanização de Hausmann foi concebida em uma escala espacial nova e mais grandiosa. Em vez de “coleções de planos parciais de vias públicas consideradas sem vínculos ou conexões”, Hausmann visava a um “plano geral que fosse não obstante suficientemente detalhado para coordenar de maneira adequada as diferentes circunstâncias locais”. Ele ligou comunidades que antes estavam isoladas, e esses vínculos permitiram que elas tivessem papéis específicos na matriz urbana. O espaço urbano era visto e tratado como uma totalidade, na qual diferentes bairros da cidade e diferentes funções eram colocados em relação para que se formasse um todo funcional. No entanto, não se pode negar que os programas de Hausmann varreram algumas comunidades inteiras (a Île de La Cité, por exemplo), abriram rombos gritantes em outras e promoveram gentrificação, deslocamento e remoção.

Hausmann impôs a lógica da linha reta, insistiu na simetria, viu a lógica do todo e estabeleceu o tom, tanto da escala quanto do estilo, assim como dos detalhes, do planejamento espacial. Hausmann viu a reestruturação como um ato artístico, descrevendo seu papel como de um 'artista em demolição'. No entanto, foram a amplitude da escala e a abrangência do plano e da concepção que asseguraram o lugar de Hausmann como uma das figuras precursoras do planejamento urbano modernista.

A abertura das novas avenidas implicou o deslocamento das populações pobres, expulsas dos bairros que haviam habitado por séculos, mas, paradoxalmente, “franqueou toda a cidade, pela primeira vez em sua história, à totalidade de seus habitantes” escreve Berman. A vocação dos bulevares, com suas largas calçadas, sua vistosa arborização e suas luzes, era atrair multidões.” Agora, após séculos de vida claustal, em células isoladas, Paris se tornava um espaço físico e humano unificado” (TOLEDO, 2015, p. 278).

Os novos bulevares criaram suas próprias formas de espetáculo, com a agitação das carruagens e dos transportes públicos em superfícies recém-macadamizadas (que, segundo alguns, serviam para impedir que se erguessem barricadas, com os paralelepípedos). A chegada das novas lojas de departamentos e dos cafés, que invadiram as calçadas dos novos bulevares, tornava poroso o limite entre espaços públicos e privados.

A proliferação de cabarés, circos, concertos, teatros e das populares casas de ópera produziu um frenesi de entretenimento popular. A transformação de parques como Bois de Boulogne e Monceau, e até de praças, como a Square Du Temple, em locais de socialização e lazer também contribuiu para estimular uma forma extrovertida de urbanização que destacava a exibição pública da opulência privada (HARVEY, 2015, p. 288).

O papel dos bulevares, já consolidados durante a Monarquia de Julho como importantes centros de exibição pública, foi reafirmado e transformado em algo muito maior. Sua teatralidade fundiu-se com o mundo performático presente em muitos teatros, cafés e outros locais de entretenimento que pipocavam ao redor, criando assim espaços para a exibição da riqueza burguesa, do consumo ostensivo e da moda feminina. Em resumo, os bulevares tornaram-se espaços públicos onde o fetiche da mercadoria reinava soberano. As novas comunicações ferroviárias também facilitaram o surgimento de formas de lazer inéditas. O número de turistas e estrangeiros aumentou, e os passeios de fim de semana até o litoral ou o campo (temas favoritos dos pintores impressionistas, embora Daumier destacasse mais o trauma de se chegar lá na correria dos “trens do prazer” superlotados) tornaram-se cada vez mais populares (HARVEY, 2015, p. 290).

O bulevar foi, segundo o americano Marshall Berman, no livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar* “a mais espetacular inovação urbana do século XIX, decisivo ponto de partida para a modernização da cidade tradicional”. Haussmann, usando dos poderes discricionários que lhe conferia a ditadura do imperador Napoleão III, saiu rasgando avenidas de trinta até cem metros de largura onde antes se apertavam antigos quarteirões medievais, ampliando os horizontes e abrindo inéditas possibilidades de circulação (TOLEDO, 2015, p. 278).

Em seu texto “Paris, capital do século XIX”, Walter Benjamin trata as galerias, os “*shopping centers*” de meados do século XIX, como o lugar por excelência do homem burguês. As ruas não eram destinadas ainda ao transeunte. “Até 1870, as carruagens dominavam a rua. Era demasiado apertado andar sobre as calçadas estreitas e por isso flanava-se, sobretudo nas passagens, que ofereciam abrigo do mau tempo e do trânsito”, observa ele. O homem que passeia devagar diante das vitrines, caminha sem destino e olha a cidade como se apreciasse uma paisagem.

Conforme observa Harvey (2015, p. 84) “o *flâneur* de Balzac é mais que um esteta, um observador errante; ele também tem propósitos, buscando desvendar nos mistérios das relações sociais e da cidade, buscando penetrar no fetiche. Balzac descreve a si mesmo como um daqueles poucos devotos, pessoas que nunca caminham com desatenção insensata”.

Em comparação com sua conjuntura em 1850, a situação de Paris em 1870 havia mudado fundamentalmente. E as mudanças foram extensas e tiveram raízes profundas, embora não o suficiente para impedir outro grande evento na história da cidade, o levante que deu origem à Comuna de Paris de 1871. No entanto, embora houvesse continuidades entre as revoluções de 1848 e 1871, muita coisa as separava. Os dezoito anos do Império haviam marcado de forma tão intensa a consciência dos parisienses quanto às obras de Haussmann haviam rasgado e reconstruído a estrutura física da cidade.

Com a queda de Napoleão III, a França passou a ser dirigida por um governo provisório. Mais uma vez, foram convocadas eleições. As eleições, realizadas em fevereiro de 1871, deram vitória aos monarquistas que temiam que uma resistência armada da população fizesse ressurgir a revolução social, sufocada em 1848.

Ainda em guerra, Paris sofreu o cerco dos prussianos por cinco meses, que acabou assinando um acordo de paz. O governo republicano ordenou que 417 canhões em poder da Guarda Nacional de Paris fossem entregues a tropas do

exército. A medida tinha por objetivo desarmar as chamadas “classes perigosas”, os trabalhadores, que, a essa altura, tinham participação importante na Guarda Nacional. Os trabalhadores da capital francesa reagiram à medida levantando barricadas. A 18 de março de 1871, foi criada a Comuna de Paris, um governo revolucionário de tendência socialista formado por representantes da população parisiense. Em maio de 1871, tropas do exército ocuparam Paris, destruíram as barricadas e executaram milhares de trabalhadores.

A derrota da Comuna consolidou a Terceira República Francesa que, apesar de instabilidades momentâneas, se manteria até as vésperas da Primeira Guerra Mundial.

Ao analisarmos Paris na mudança de século é inevitável falar em “Belle Époque”. Apesar de alguns autores citarem seu período principal como o final do século XIX e fim no início da Primeira Guerra Mundial, é difícil determinar especificamente limites para a época. A expressão designa mais o clima intelectual e artístico do período. Foi uma época marcada por profundas transformações culturais que se traduziram em novos modos de pensar e viver o cotidiano. Considerada uma era de ouro pelo otimismo, pela beleza, inovação e paz entre os países europeus.

Novas invenções tornavam a vida mais fácil em todos os níveis sociais como o telefone, o telégrafo sem fio, o cinema, a bicicleta, o automóvel e o avião. Estas inovações inspiravam a todos com novas percepções da realidade. A cena cultural estava em efervescência: com seus cafés-concertos, balés, óperas, livrarias e teatros; a arte tomava novas formas com o Impressionismo e o “*Art Nouveau*”.

A *Belle Époque* foi representada por uma cultura urbana de divertimento (parque de diversão e cinema) incentivada pelo desenvolvimento das comunicações e a eletricidade; aliadas ao crescimento urbano propiciaram o surgimento da cultura do divertimento. Os parques e os cinemas transformaram-se em diversão de massa, porque o ingresso era barato e os operários tinham mais horas livres para o lazer. Essa cultura ganhou status social na burguesia através dos cabarés, onde era possível encontrar a fusão dos elementos da cultura erudita com os das classes baixas.

Paris era considerada o centro produtor e exportador da cultura mundial. Era um referencial de vida para a elite financeira e os intelectuais brasileiros, leitores ávidos de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Zola, Anatole France e Balzac. Ir a Paris

ao menos uma vez por ano era quase uma obrigação, pois garantia a conexão com a atualidade do mundo.

Os jornais de arte e literatura floresceram. Paris foi o lar de grandes figuras da literatura, como Victor Hugo e Emile Zola, e gerou uma multiplicidade de revistas expondo novas ideias e criticando as antigas, algumas com grande irreverência. Novas formas de notícias de entretenimento foram abraçadas: os irmãos Lumière introduziram comercialmente as imagens em movimento; o café foi estendido para incluir o entretenimento para os seus clientes e tornou-se o café-concerto; o circo tornou-se mais grandioso e mais exótico, inspirado por um crescente interesse em terras estrangeiras ou de tempos antigos.

Quanto às inovações e a cultura, é determinante o papel do Museu do Louvre. Maior museu de Paris na virada do século era o lugar onde os ricos confraternizavam e se divertiam com as riquezas artísticas produzidas na época.

O Louvre dos 1890 consistia numa velha ala construída no século XVI e uma nova construída no século XIX; além do jardim das Tulherias, cobria uma vasta área no centro de Paris e uma outra nas margens do rio Sena de aproximadamente 48 acres. Inicialmente ricas nas escolas italianas e francesas de pintura, as coleções do Louvre foram ampliadas com aquisições de arte alemã e holandesa, ao mesmo tempo em que Napoleão invadia a Europa. A impressionante coleção de antiguidades do museu incluía obras das escavações do Egito, Grécia e Itália pelos franceses no começo do século XIX e entre obras as preferidas dos artistas, críticos e observadores, estavam as pinturas de artistas holandeses e flamengos do século XVII, como Rembrandt, Franz Hals, Jan Vermeer e Jan Steen e as obras de arte do francês Jean-Baptiste Chardin.

Marcel Proust foi um dos muitos parisienses que receberam educação artística no museu. Por meio de visitas frequentes que fazia com os amigos, desenvolveu o conhecimento da arte primitiva italiana, dos holandeses, dos flamengos e da arte clássica.

Quanto ao lazer do parisiense nesta época, o Rio Sena e o Bois de Boulogne aparecem em destaque. Para os parisienses, em seus momentos de lazer ou para os negócios de turismo, as viagens de barcos e as regatas ao longo do Sena eram os passatempos preferidos, especialmente no verão; já os ônibus-barco constituíam uma nova perspectiva de observação da cidade. Os bosques nos arredores de Paris foram abertos ao público por Luiz XIV; nos anos 1850 eles estavam abandonados. O

Bois de Boulogne foi redesenhado por Haussmann, inspirado no Hyde Park, parque público de Londres desenvolvido por Charles Bridgeman no início do século XVII. O Bois de Boulogne se transformou num lugar muito popular de recreação para os parisienses do final do século XIX.

Um dos grandes marcos da virada do século em Paris foi a Exposição Universal de 1889. A Torre Eiffel foi construída para a Exposição que fazia parte das comemorações do centenário da Revolução Francesa. A primeira linha do Metropolitano de Paris, o Grand Palais, e a Ponte Alexandre III são inauguradas à ocasião da Exposição.

O mais importante trabalho de Eiffel, um símbolo de força e de dificuldades superadas, a torre representou um triunfo da exposição de 1889; o centro de todo debate artístico e arquitetônico. Apesar disso, ainda durante as preparações da exposição, um grande debate sobre a sua demolição teve lugar. Eiffel, que insistiu que a torre deveria ter vários usos - científico, meteorológico, aerodinâmico e telegráfico - gastou toda sua energia para evitar que fosse demolida.

Exposições universais são centro de peregrinação ao fetiche mercadoria. "A Europa se deslocou para ver mercadorias", afirma Taine em 1855. As exposições universais foram precedidas por exposições nacionais da indústria, a primeira das quais ocorre em 1798 no Campo de Marte. Ela decorreu do desejo de "divertir as classes trabalhadoras, tornando-se uma festa de emancipação para elas". Aí, o operariado tem o primado enquanto freguesia. Ainda não se formara o quadro da indústria da diversão. Esse espaço é ocupado pela festa popular (BENJAMIN, 2006, p. 35).

O final do século XIX foi um período de transformações sociais, imenso progresso tecnológico, assim como uma florescente expansão artística. Paris era o centro criativo da Europa. Ao lado da mais tradicional pintura acadêmica e escultura dos salões, evoluiu para uma série extraordinária de estilos vanguardistas, inspirado pelas ideias de notícias sobre percepção e novas formas de representação. Lado a lado com a pintura e escultura, artistas atiraram-se com entusiasmo em outras formas de artes visuais: a arte da impressão, a fotografia, cartaz, artes decorativas e design de interiores.

Paris é a cidade quintessência do final do século XIX, capturando a imaginação dos artistas e escritores, moradores das cidades e viajantes. Talvez nenhuma outra cidade e seus habitantes tenham sido tão analisados, discutidos e

representados por artistas no século XIX. A principal capital da Europa, a cidade da intensidade, energia e excitação, carregava também inquietação com as dificuldades de uma existência urbana – gente e máquinas começam a se mover mais rápido do que qualquer outra coisa.

3. CAPÍTULOS 2: OS HOMENS

3.1 A família Penteadado

Figura 1. Família de Antonio Álvares Penteadado. Ao redor do conde, da esquerda para a direita, seus filhos Stella e Armando, sua mulher, Da. Ana, seu filho Silvio, o genro Caio Prado, as filhas Antonieta e Eglantina.



Fonte: PRADO, 1976, p. 60.

A indústria em São Paulo inicia-se como desdobramento das atividades dos grandes produtores de café. Em sua origem remota temos a fábrica de tecidos do major Diogo Antônio de Barros, instalada na Rua Florêncio de Abreu em 1872. O major Diogo era filho de Antônio Pais de Barros, barão de Piracicaba, potentado da região de Itu e Sorocaba. Numa fase mais madura temos o exemplo do conselheiro Antônio Prado, o primeiro “prefeito” de São Paulo e um dos mais importantes nomes da história da política paulistana. Os lucros do café também foram investidos em fábricas por outro expoente, Antônio Álvares Penteadado. Herdeiro de terras em Santa

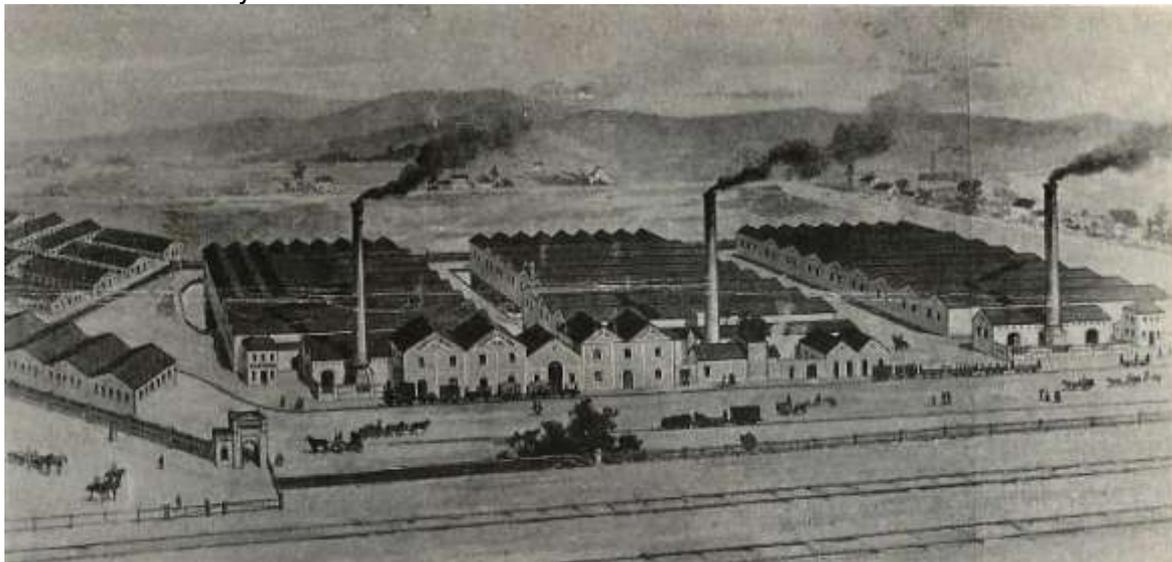
Cruz das Palmeiras se destacou pelo pioneirismo no emprego de imigrantes assalariados e de máquinas agrícolas em seus cafezais. Armando fundou em São Paulo uma fábrica de tecidos de juta em 1889. A escolha é um exemplo de como a indústria, nessa fase, se origina dos negócios do café. Estas atividades comerciais mantinham um elo de Armando Álvares Penteado com as origens rurais, mas, em outras, ele mostrava-se um típico homem da cidade.

Antonio Álvares Penteado nasceu em Mogi-Mirim, em 1852. Era filho de João Carlos Leite Penteado, juiz de direito naquela cidade, e de D. Maria Hygina Alves de Lima. Seu avô, Bernardo José Leite Penteado, fora abastado fazendeiro e gozara de grande prestígio na época em que viveu. Sua primeira esposa, D. Maria Ferreira Penteado, logo faleceu. De seu segundo casamento, com D. Ana Franco de Lacerda, filha dos Barões de Araras, teve cinco filhos: Silvio, Antonieta, Eglatina, Stella e Armando, nascido nos últimos anos do Império (PRADO, 1976, p. 58).

Muito jovem ainda, por volta dos vinte anos, formou a Fazenda Palmares, em Santa Cruz das Palmeiras, terras doadas por seu pai. De início, a mão-de-obra da fazenda era escrava, mas com a abolição da escravatura, passou a empregar imigrantes europeus, principalmente italianos. Trabalharam e viveram na fazenda duzentas famílias italianas. O bem sucedido empreendimento chegou a possuir setecentos e cinquenta mil pés de café.

Aos vinte e cinco anos já planejava suas primeiras investidas no universo industrial; chegou a viajar para a Europa com o objetivo específico de investigar fábricas de papel. Pretendia adquirir maquinário para instalar uma indústria de papel aqui em São Paulo. Acabou optando por investir na fabricação de tecidos impermeáveis que servissem à embalagem do café e do açúcar. Para a fiação e tecelagem, importava a fibra da Índia. Acreditava no progresso do Brasil e na sua liderança na América do Sul. A opção por fabricar tecidos em detrimento do papel se justifica por interesse diretamente ligado à exportação do café.

Figura 2. Reprodução de uma aquarela das indústrias de tecidos de Antonio Álvares Penteadó, fundadas em 1889 e 1898 e situadas no Brás, servidas por um desvio da São Paulo Railway.



Fonte: PRADO, 1976, p. 67

Em 1889, com maquinaria inglesa e conforme os padrões mais modernos fundou a Fábrica Santana, que reunia características da indústria de grande porte. O edifício ocupava uma área de doze mil metros quadrados e ficava na Rua Flórida, no Brás, com as Ruas Henrique dos Santos e Cons. Belizário. Com máquinas Lanchester e Babcocks Wilcox, adquiridas pessoalmente na Casa Urquart Lindsay e C. di Dundee, a fábrica contava de início com cinquenta teares e fora planejada prevendo-se o crescimento da produção. Fornecia água um manancial existente num terreno que Álvares Penteadó possuía na Moóca, a quatro quilômetros da indústria e um grande dínamo produzia luz para cem lâmpadas. A Estrada de Ferro Inglesa construiu com exclusividade desvios nos terrenos e seus vagões paravam às portas da fábrica, colocando-a em comunicação com Santos e cidades do Interior paulista. Cinco anos depois de sua fundação, aí trabalhavam oitocentos operários, na sua maioria italianos, que mantinham uma produção diária de setenta e cinco mil metros de tecido. O empreendimento foi tão bem sucedido que logo teve imitadores na capital paulista (PRADO, 1976, p. 59).

A abertura da Fábrica Santana coincidiu com o auge da produção, assim como da exportação do café paulista. Eram os primeiros passos para a industrialização da cidade de São Paulo, decorrentes do emprego de parte do capital gerado por aquela economia. Neste exato momento ocorria uma grande transformação política no Brasil, a Proclamação da República.

Antonio Álvares Penteadó passou a residir em São Paulo com a família por volta de 1890. Eles se instalaram numa casa na Rua Brigadeiro Tobias. Em 1898

montou uma nova fábrica, agora de tecidos de lã, bem ao lado da primeira – a Fábrica Penteado - numa área de dez mil metros quadrados.

Nessa época, pretendeu completar a educação de seus filhos recebida no Colégio S. Luís de Itu. De modo diferente dos jovens daquela geração anterior, que recebiam formação jurídica e literária na Faculdade de Direito de São Paulo ou, conforme observou Stanley Stein (1) voltavam da Europa com títulos de doutor “às cidades superficialmente envernizadas com cultura europeia e ao interior, onde prevaleciam as bestas de carga, os carros de bois, as senzalas, etc.”; Álvares Penteado viu a necessidade de dar aos seus filhos uma formação uma formação técnica, condizente com as atividades paternas e o novo sistema de vida que seria ditado pelo progresso industrial paulista. Silvio estudou ciências comerciais e técnicas industriais na Municipal Technical School e no Owen’s College de Londres e, em 1901, já estava trabalhando com seu pai. Armando também estudou na Inglaterra. Conhecia mecânica em geral e falava fluentemente o Inglês, Francês e Italiano. Ao mesmo tempo, os irmãos cultivavam em Paris seu gosto pela arte, pelos esportes e pelo espírito francês, mantendo residência naquele centro. iam e voltavam constantemente, trazendo inovações para o Brasil (PRADO, 1976, p. 59).

O início do século XX ficou conhecido como a “*belle époque*” paulista, quando a população começou a desfrutar da riqueza acumulada do café. Os irmãos Penteado, ligados à família Silva Prado pelos casamentos de suas irmãs Antonieta, Eglantina e Estella, formavam respectivamente com Caio Prado, Antonio Prado Jr. e Martinho Prado Neto, um grupo, juntamente com Alberto e Henrique Santos Dumont, que tinham em comum o gosto pela aeronáutica e pelo automobilismo. Em 1903, Silvio Penteado e Antonio Prado Jr., em companhia de alguns amigos, já percorriam as ruas de São Paulo num dos primeiros automóveis chegados à cidade. Em 1905, Silvio Penteado chamou de novo a atenção dos paulistas realizando a primeira ascensão em balão esférico, saindo da capital e chegando a Mogi-Mirim. Eles eram sócios do Aeroclube da França. Armando Álvares Penteado tinha interesse em motores e conhecia a composição dos aviões, chegando a desenhar alguns modelos. Em 1908, expôs com sucesso um de seus aviões na Exposição do Grand Palais de Paris.

Antonio Álvares Penteado realizou alguns empreendimentos no campo do comércio, do ensino e das artes. Em 1900 construiu o Teatro Santana, na Rua Boa Vista, o mais importante da cidade até a inauguração do Teatro Municipal, em 1911. Foi demolido para ceder lugar à construção do Viaduto Boa Vista. Na Fábrica

Penteado também edificou um teatro, onde ocorriam uma vez por semana, as apresentações levadas nos teatros centrais. Naquele tempo, antes da proliferação do rádio e dos cinemas, havia grande procura pelas casas de espetáculos. Discutia-se a atuação dos artistas, tanto profissionais quanto amadores, nos cafés e salões, tendo chegado a circular diariamente um jornalzinho dedicado ao palco.

Outra criação de Antonio Álvares Penteado, e que ficou conhecida como o melhor hotel da cidade, foi a “Rotisserie Sportsman”, que ficava ao lado do Viaduto do Chá, funcionando num prédio adaptado que fazia frente com a Rua São Bento e fundos com a Rua Líbero Badaró. O gerente, o “maitre”, o cozinheiro e as camareiras vieram contratados da França. Em seu salão nobre, com palco e orquestra, eram realizados concertos e recepções.

Em 1900, numa viagem que realizou à Europa com toda a família, teve ocasião de visitar a Grande Exposição Universal de Paris, que reunia o que havia de mais moderno e consagrava um novo estilo, o “art nouveau, o qual procurava unir as artes e a técnica. De volta ao Brasil, resolveu adotar o estilo para vários prédios que mandaria construir. Os arquitetos, então, eram todos estrangeiros ou brasileiros que tinham estudado fora do país. Entre outros, Maximiliano Hehl, Hausler, Domiziano Rossi, Victor Dubugras, Carlos Ekman, Otaviano Pereira Mendes e Francisco Ramos de Azevedo projetavam e construíam nos mais variados estilos: neoclássico, neogótico, neocolonial, normando, “cottage” etc. Alguns dos primeiros projetos “art nouveau” em São Paulo deveram-se à iniciativa de Álvares Penteado confiados ao arquiteto sueco Carlos Ekman, enquanto Victor Dubugras projetava residências no mesmo estilo (PRADO, 1976, p. 62).

A Vila Penteado é uma das obras mais importantes do arquiteto Carlos Ekman e representa um marco na história da arquitetura da cidade por ser um dos únicos exemplares que restam no estilo, simbolizando uma época na vida da elite paulistana, interessada em “*art nouveau*”. A família Penteado ocupou o imóvel de 1902 até 1938.

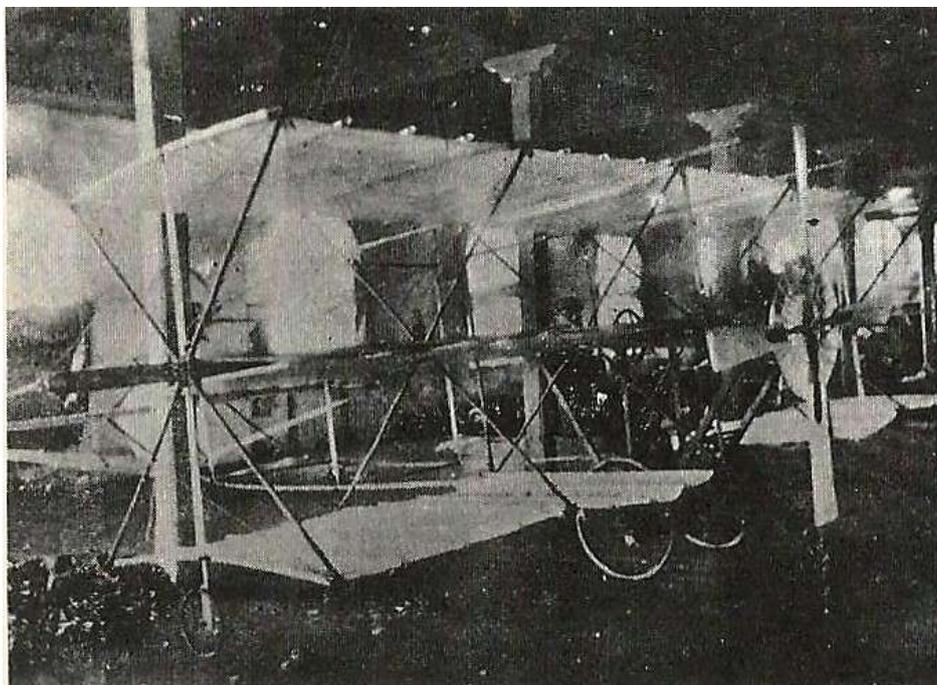
Antonio Álvares Penteado faleceu no dia 25 de maio de 1912, aos sessenta anos de idade, no Hotel Majestic de Paris, para onde fora a fim de tratar de sua saúde.

Diferentemente do seu irmão Silvio, que tinha gosto pelas atividades comerciais e industriais da família, Armando Álvares Penteado era um sonhador, um visionário, apaixonado por ciência e pelas artes, às quais dedicou grande parte da sua vida. Além de sua dedicação às artes, Armando fazia pesquisas no campo da

aeronáutica, fonografia e mecânica em geral. Teve patentes de aviões registradas em Paris, o que demonstra o seu grande interesse em motores.

Armando Álvares Penteado estudou na Inglaterra e falava fluentemente francês, italiano e inglês. A Europa significava também Paris, onde as estadas eram longas. Romântico e sonhador, Armando dedicava a maior parte do seu tempo às artes. Pintava, desenhava, esculpia, pesquisava a fonografia, dedicando-se também à arquitetura, que começara a cursar aqui, na Politécnica. Fascinado pela mecânica e pela aviação, teve um de seus aparelhos expostos em Paris, em 1908, na exposição do Grand Palais (BRANDÃO, 1997, p. 35).

Figura 3. Um dos aviões de Armando Álvares Penteado

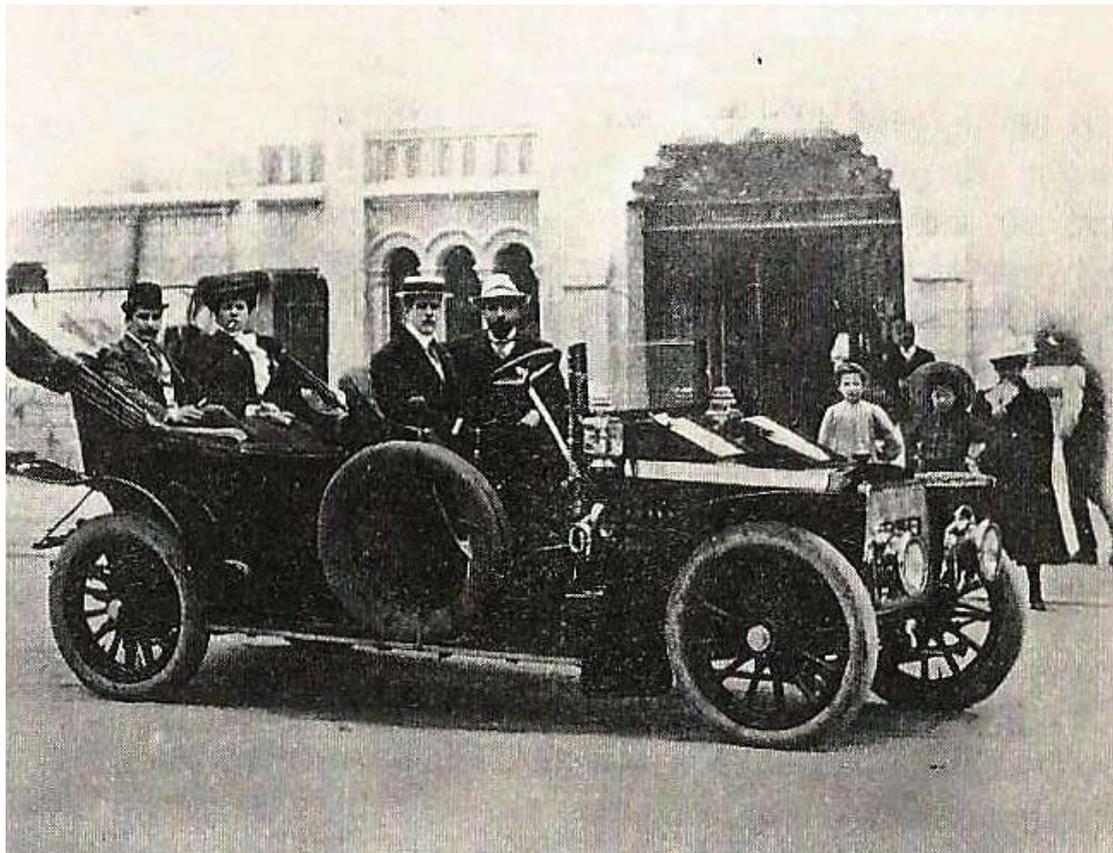


Fonte: PRADO, 1976, p. 68

Ainda em São Paulo, como já foi dito, iniciou o curso de arquitetura na Escola Politécnica, o que o instrumentalizou a elaborar os primeiros croquis do projeto da instituição. Armando Álvares Penteado, filho do conde Antônio Álvares Leite Penteado, estudou em Londres e frequentou por um período a *École des Beaux-Arts*, em Paris. Vivia seis meses por ano na capital francesa e outros seis meses em São Paulo, onde pintava, desenhava, esculpia e estudava fonografia em seu atelier. Suas obras, Infelizmente, tem seu destino ignorado por seus familiares.

Armando possuía também uma oficina mecânica onde se dedicava a motores de carros, balões e aviões. Era sócio do Aeroclub de França e amigo pessoal de Alberto Santos Dumont.

Figura 4. Armando Álvares Penteado em seu Packard, nos jardins da “Vila Penteado”



Fonte: PRADO, 1976, p. 69

Foi casado com a francesa Annie Penteado. Eles não tiveram filhos, mas compartilhavam um projeto em comum: a ideia de fundar uma escola de belas-artistas em São Paulo, compreendendo pintura, escultura, decoração e arquitetura. Armando morre antes de concretizar este projeto, mas deixa registrado em testamento todas as bases para a sua realização.

Meses antes do falecimento de Armando, a família havia doado a Vila Penteado para a Universidade de São Paulo para a instalação da Faculdade de Arquitetura, onde até hoje funcionam os cursos de pós-graduação.

Depois da morte do Conde Penteado, em 1912, os negócios da família foram administrados pelo filho mais velho, Sílvio, que já trabalhava com o pai desde 1901. Armando dedicou-se a consolidar seu patrimônio imobiliário, preocupado com duas

metas: viver em Paris durante seis meses por ano, em contato com artistas, estúdios, exposições, teatros, livrarias; e nos outros seis, dedicar-se a atividades artísticas no ateliê da Rua Ceará, ou às pesquisas mecânicas na oficina localizada num terreno na Rua Alagoas.

A grande atuação de Armando Álvares Penteado aconteceu no campo do ensino, em particular do ensino das artes. Inconformado com o acanhado meio artístico da cidade, onde o pouco que havia era restrito a uma pequena elite, e onde faltavam escolas de arte, decidiu dotar São Paulo de um museu, cujo acervo básico seria sua própria pinacoteca.

Armando acresceu o patrimônio da Escola de Comércio “Álvares Penteado” mediante a doação de um terreno contíguo ao prédio “art nouveau”, no qual, em 1926/1927, Horácio Berlink mandou construir novo edifício para ampliar as instalações da Escola pioneira do ensino das Ciências Contábeis e Atuariais em São Paulo. Quando faleceu, em 1947, Armando e seu irmão Silvio haviam acabado de adquirir as partes da “Vila Penteado”, pertencentes aos herdeiros, fazendo a doação da residência à Universidade de São Paulo, com o objetivo expresso de que nela funcionasse a primeira escola de Arquitetura do Estado. A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo era recém-criada e funcionava precariamente na Escola Politécnica. Mudou-se para a “Vila” em 1948, e hoje, ali são ministrados os cursos de pós-graduação, trabalham grupos de pesquisadores na matéria e em disciplinas afins, funcionando, também, parte da Diretoria (PRADO, 1976, p. 64).

Armando morreu em São Paulo em 27 de janeiro de 1947, tendo deixado um testamento no qual instituía a Fundação Armando Álvares Penteado. O documento, datado de 1938, determinava que uma parte específica de seus bens fosse vendida para se construir, no bairro do Pacaembu, uma Escola de Belas-Artes, compreendendo Pintura, Escultura, Decoração e Arquitetura, com uma Pinacoteca. A escola imaginada por Armando deveria ensinar a desenhar e a fazer reproduções, como faziam as escolas de arte na época. Para a manutenção da instituição havia reservado o aluguel de alguns imóveis.

O planejamento financeiro inicialmente concebido por Armando acabou não acontecendo, por conta de enormes dificuldades financeiras. Ele deixara ações da Companhia Paulista de Estradas de Ferro e uma parte do dinheiro para a Fundação e outra para a esposa Annie, que herdou também o apartamento de Paris e a casa da Rua Ceará. A renda de quatro edifícios no centro da cidade era dividida entre a Fundação e a Escola Politécnica (como ocorre até hoje). Em determinado momento,

Getúlio Vargas congela por decreto os aluguéis por um longo período. A inflação na época passou a crescer rapidamente, em decorrência, entre vários fatores, da dissipação, durante a guerra, dos saldos que o país acumulara e dos custos de obras gigantescas, como a usina de Volta Redonda ou a hidrelétrica de São Francisco. A saúde financeira da Fundação tornara-se insustentável.

Em 1957 houve uma aproximação entre o Museu de Arte de São Paulo e a FAAP para que esta abrigasse a pinacoteca do museu de Assis Chateaubriand. Lina Bo Bardi chegou a projetar e executar suportes para receber os quadros da exposição inaugural do acervo em 1959, mas esta exposição nunca foi aberta ao público. Houve um desentendimento entre as partes; provavelmente as negociações com a prefeitura de São Paulo sobre o terreno da Av. Paulista, onde seria edificado o MASP, tinham avançado. Annie Álvares Penteado solicitou a retirada do acervo de Chateaubriand do espaço da Fundação. Foi quando surgiu a ideia de criar o Museu de Arte Brasileira. O MAB foi inaugurado em 10 de agosto de 1961, com uma monumental exposição dedicada a trezentos anos do Barroco brasileiro, com a mostra “Barroco no Brasil”, que reunia pinturas, esculturas e mobiliário da época. Entre os destaques estavam reproduções de gesso dos 12 profetas de Aleijadinho e elementos da arquitetura barroca que continuam presentes no museu até hoje.

A família Penteado contribuiu de diversas formas na formação da cultura nacional: os irmãos Antônio e Ignácio (marido de Dona Olivia) trouxeram para o Brasil desde a mecanização da lavoura do café, até modernos métodos de administração de empresas. Junto com outras famílias ligadas à produção do café, deram os primeiros passos para a industrialização do país. Antônio construiu a Vila Penteado, palacete *art nouveau* em Higienópolis; seus descendentes doaram o edifício para abrigar a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e hoje é ocupada por uma biblioteca e os cursos de pós-graduação. Dona Olivia cumpriu o papel de uma verdadeira mecenas e seu salão de artes foi um importantíssimo elemento aglutinador de músicos, poetas e artistas, mas fundamentalmente de ideias. Armando nos deixou a Fundação Armando Álvares Penteado, com sua escola, teatro e museu; e, já na década de 1950, Yolanda Penteado Matarazzo se destaca no apoio às Bienais Internacionais de São Paulo.

3.2 Auguste Perret

Figura 5. Auguste Perret, Paris, 1925.



Fonte: BRITTON, 2001, p. 32

Filho de franceses, Auguste Perret (1874-1954) nasceu na Bélgica, no curto período em que a família lá viveu exilada por problemas políticos. Seu pai Claude-Marie, que trabalhava na construção civil como assentador de pedras, foi exilado na Bélgica em decorrência de sua participação na Comuna de Paris em 1870.

Auguste e seus irmãos, Gustave (1876-1952) e Claude (1880-1962), nasceram na cidade de Ixelles. Quando Auguste tinha sete anos de idade (1881) sua família voltou à capital francesa.

Os irmãos tiveram participação ativa nos negócios de construção do seu pai, “Perret et Fils”, a qual ganhou uma grande reputação na construção de edifícios residenciais em Paris. Através de seu pai iniciou um apurado aprendizado sobre construções. Esta formação acabou sendo determinante na carreira de Perret, conhecido como exímio construtor.

Auguste Perret frequentou a École des Beaux-Arts no último decênio do século XIX, sem chegar a obter o diploma, apesar de um percurso brilhante na escola.

Conforme observa Abram (2013, p. 25), um código de ética determinava aos arquitetos o exercício liberal da profissão e um estranhamento dos mesmos a toda a atividade comercial. O código Guadet de 1895 significava para os irmãos Perret a impossibilidade de exercer a profissão de arquiteto e ao mesmo tempo desenvolver uma atividade empresarial.

Com a morte do pai, por volta de 1905, funda com o irmão Gustave, também arquiteto, o Estúdio A. & G. Perret Architectes, e com Gustave e o terceiro irmão Claude - o empresário - a firma de construções Perret Frères Entrepreneurs.

Na École des Beaux-Arts, Auguste Perret recebeu forte influência de quem viria a ser seu amigo pessoal, Julien Guadet, que como professor de teoria, ensinava não apenas os preceitos do Racionalismo clássico, mas também análise de programas e classificação de tipos de edifícios.

Além de Guadet, o pensamento de Perret teve seu desenvolvimento a partir da leitura atenta da obra de Viollet-le-Duc e Auguste Choisy, com quem aprendeu que arquitetura deve ser produzida como disciplina lógica, construtiva e de valores morais.

Dois livros parecem ter influenciado Perret, levando-o a adotar uma estrutura de concreto com vigas horizontais para seu prédio de apartamentos na Rue Franklin, em 1903: a monumental *Histoire de l'architecture* [História da arquitetura] de Auguste Choisy (1899), e o texto de Paul Christophe sobre o sistema Hennebique, *Le Béton arme ET ses applications* [O concreto armado e suas aplicações] (1902). Enquanto o primeiro citava o travejamento grego como antecedente clássico de tais estruturas, o segundo apresentava uma técnica definitiva para a fabricação e o projeto de uma estrutura de concreto armado (FRAMPTON, 1997, p.124).

Choisy, que era professor de arquitetura da École des Ponts et Chaussées, cultivava uma visão determinista da história na qual argumentava que os diferentes

estilos haviam surgido não por modismo, mas como consequência lógica de avanços nas técnicas de construção. Para Choisy, a essência da arquitetura é a construção.

A ênfase que a história de Choisy dava à arquitetura grega e gótica era uma racionalização oitocentista tardia do ideal Greco-gótico formulado pela primeira vez cerca de um século antes do Cordemoy. Essa projeção setecentista da estrutura gótica na sintaxe clássica encontra seu paralelo na caracterização do dórico como estrutura de madeira transposta para a alvenaria. Uma Transposição semelhante seria praticada pelo discípulo de Choisy, Auguste Perret, que insistiu em detalhar suas estruturas de concreto armado no estilo da estrutura tradicional de madeira (FRAMPTON, 2003, p. 11).

Choisy não via nada de irracional na transposição grega de formas em madeira para os componentes em alvenaria da ordem dórica.

A retícula estrutural é para Perret a transformação da construção de tramado de madeira em um organismo não perecível. Para evitar os incêndios, passa-se a construir com materiais rígidos.

Perret começou a construir inspirado em Choisy, para quem a construção é a língua do arquiteto, e a arquitetura é mais do que apenas construção, requer harmonia, proporção e escala. O principal problema estava em conciliar as oportunidades tecnológicas apresentadas pelo uso do concreto armado com o pensamento de Le-Duc, Choisy e Guadet.

Perret acreditava ter encontrado no concreto armado o material que possibilitaria o prosseguimento da tradição acadêmica francesa, desfigurada pelo ecletismo do século XIX, com o racionalismo estrutural gótico de Viollet-le-Duc. Para ele a estrutura era um esqueleto composto por elementos formalmente independentes e articulados entre si, como acontece na ordem clássica.

Perret e Garnier se insurgem contra o ecletismo contemporâneo e recorrem aos dois princípios complementares da tradição remota: o classicismo e a coerência estrutural; a este segundo aspecto se presta admiravelmente o concreto armado, que exatamente neste período torna-se de uso comum e possui tais características de continuidade estática e de adaptabilidade que se torna, a partir de então, para os arquitetos franceses, quase um sistema de construção preferido (BENEVOLO, 1997, p. 325).

A princípio as construções em concreto armado eram consideradas dispendiosas, mas mais duradouras e menos vulneráveis ao fogo. Em pouco tempo,

o concreto armado tornou-se economicamente viável, agregando grande agilidade e flexibilidade nas construções. O concreto transforma o panorama da construção, chegando a converter-se, através da normalização do seu uso, em uma questão especificamente arquitetônica.

Trabalhando com o novo material, que é o concreto armado, ainda que com vocabulário abertamente classicista, as realizações de Perret são caracterizadas pela clareza, pelas composições racionais que demonstram uma atenção cuidadosa pelos elementos geométricos dos retângulos e círculos, e os detalhes sob controle criterioso.

Seu trabalho não demonstra de forma geral interesse no potencial plástico das suas escolhas de materiais, e é mais fácil a leitura a partir de um ponto de vista estrutural, um propósito alargado e disciplinado contendo, é uma enigmática qualidade que até hoje não vem sendo totalmente valorizado. Em contraste com formas contemporâneas mais provocativas, mais visualidade ou formas contemporâneas provocativas seus edifícios tem um ar cerebral, intelectualizado mesmo seus escritos sobre arquitetura foi apresentado em forma de aforismas (BRITTON, 2001, p. 5).

Para a presente análise, foram selecionadas algumas obras de Perret que, de alguma forma, estabelecem embasamento teórico para a comprovação das características da “assinatura” do arquiteto no projeto desenvolvido para o edifício da Fundação Armando Álvares Penteado.

3.2.1 Rue Franklin - 1903

Figura 6. Edifício de apartamentos da Rue Franklin



Fonte: GARGIANI, 1993, p. 75.

Em Paris, os irmãos Perret começaram a projetar e construir suas primeiras estruturas totalmente de concreto. A primeira com estas características foi o edifício de apartamentos da Rue Franklin projetado em 1903. Este edifício pode ser considerado o primeiro em que o concreto armado foi utilizado como forma de expressão artística na arquitetura e o primeiro construído inteiramente em concreto armado. Os edifícios construídos até então utilizavam o concreto como solução estrutural para servir de suporte às composições arquitetônicas convencionais.

O edifício pode ser considerado um dos trabalhos canônicos da arquitetura do século XX, não somente pelo uso inovador do concreto armado, mas também pela maneira como são organizados os espaços internos. As vedações internas do edifício, apesar de estarem alinhadas às colunas, são independentes da estrutura, e isto parece ser uma das principais inovações introduzidas. Este foi o primeiro exemplo de planta “livre” ou flexível (Giedion, In: French, 2009, p. 20). A chamada “planta livre” seria obtida com a remoção das divisões internas. Perret antecipou o posterior desenvolvimento que Le Corbusier compilaria em seus cinco pontos de 1926.

Entre 1908 e 1909 Le Corbusier, na época com 21 anos de idade, trabalhou no escritório de Perret por um ano. Este período serviu para que o primeiro sedimentasse seus conhecimentos técnico-construtivos. Apesar de reconhecer que Perret foi seu “mentor estrutural”, Le Corbusier escreve o conhecido “Paradoxo Perret” – texto no qual refere-se ao descompasso técnico-histórico que acometia o seu tutor, que estava à frente no aspecto técnico do concreto armado, porém adotando um vocabulário clássico como expressão.

No edifício da Rue Franklin, Perret inova tanto nas características plásticas, quanto na liberdade de espaços. Em termos plásticos, utiliza os elementos estruturais de concreto sem disfarces; eles são incorporados à composição da fachada. Quanto à liberdade espacial, é possível distinguir as vigas e os pilares; é nítida a independência entre a estrutura e as paredes de fechamento.

Essas inovações fazem com que este prédio de apartamentos seja considerado o primeiro em que o concreto armado teve sua expressão arquitetônica.

Uma estrutura de concreto armado do tipo usado por Perret consiste em um esqueleto de pilastras e vigas sobre o qual se apóiam as estruturas horizontais, os tamponamentos externos e as eventuais divisões internas. Mas também a arquitetura clássica se baseia numa espécie de engradado de elementos lineares, as ordens arquitetônicas, que servem para relacionar as várias partes de um edifício com o ordenamento prospectivo geral; esta estrutura existe mesmo quando os elementos lisos de tal modo que o hábito permite que se transfira a estes elementos a mesma propriedade de referência espacial (BENEVOLO, 1997, p.328).

Perret concebeu para este edifício uma estrutura de concreto armado que consiste em um esqueleto de pilastras e vigas sobre o qual se apoiam as estruturas horizontais, os tamponamentos externos e as divisões internas. Apresenta rigor na construção, simetria e uma proposta de simplificação formal - todas características

das regras de composição clássica, que se baseia em elementos lineares, que se agrupam em ordens arquitetônicas e servem para relacionar diferentes partes do edifício.

A retícula estrutural patenteada em 1892 por François Hennebique é para Perret a transformação da construção de tramado de madeira em um organismo não perecível, equivalente ao que os templos gregos de pedra estabelecem em relação aos primitivos templos de madeira. “E o prestígio da moldura de madeira é tamanho que se reproduzem todas as suas características, inclusive as cabeças dos pregos” (PERRET apud FRAMPTON, 2000, p. 123).

Pelo fato de ainda desconhecer as características do novo material, Perret revestiu a fachada com pastilhas de cerâmica por temer que o concreto deteriorasse depois de envelhecer. Com o passar dos anos e várias experimentações, Perret se surpreendeu com a integridade física do concreto armado. O método de utilização deste material, utilizado até os dias de hoje, impressiona pela maturidade que a técnica do concreto armado já havia adquirido no início do século XX.

Os cuidados com a composição e proporção da estrutura do edifício, detalhadas e calculadas com sobriedade, já anunciavam que, apesar do enraizamento na tradição clássica do trabalho de Auguste Perret, o concreto armado se apresentava como um material pronto para ser utilizado na construção de edifícios em altura, além da clara indicação do caminho para a execução da fachada e da planta livre, realizadas quase vinte anos depois na catedral de Raincy.

O edifício tem influências neoclássicas em sua forma e de *art nouveau* nos revestimentos externos. Está dividido em 10 pavimentos (incluindo o térreo); os últimos três andares estão escalonados. Cada pavimento é ocupado por um apartamento residencial.

A planta é disposta em forma de “U” aberto para rua, criando um terraço na frente do edifício, superando com habilidade as restrições impostas pelo código de edificações de Paris. Já se pode pensar na planta livre, embora no interior, as paredes “corram” sempre no alinhamento das colunas.

Já a vedação é recoberta com cerâmica na cor castanho, tendo um relevo de grandes margaridas como única presença da linguagem floral. As pastilhas têm motivos florais que seguem a tendência da *art nouveau*.

A adoção do concreto armado nesta obra rendeu a possibilidade de executar lajes mais esbeltas do que as empregadas na época em obras semelhantes, além

do atrasamento progressivo dos últimos pavimentos e a extrapolação de alguns centímetros dos limites edificáveis pela legislação parisiense de 1902. Esses fatores permitiram a Perret construir um imóvel com, no mínimo, dois pavimentos a mais do que os edifícios de alvenaria portante, sujeitos às mesmas restrições normativas.

As conquistas construtivas de Perret avançam ainda mais na presença de um, até então, inédito balanço estrutural de aproximadamente um metro, entre o segundo e o sétimo pavimentos. Alguns pilares não chegam até o solo, sendo descarregados diretamente na viga de bordo do balanço de cada um dos andares.

Os exemplos do edifício da Rua Benjamin Franklin e da igreja em Raincy demonstram racionalismo, mesmo que os avanços da técnica permitissem algo além de um protótipo de balanço e ensaio de planta livre. O concreto armado ainda tenta reproduzir os resultados da estrutura de madeira, inclusive sendo revestido com falsos entalhes através de peças cerâmicas.

3.2.2 Teatro do Champs-Élysées – 1913

Figura 7. Teatro do Champs-Élysées.



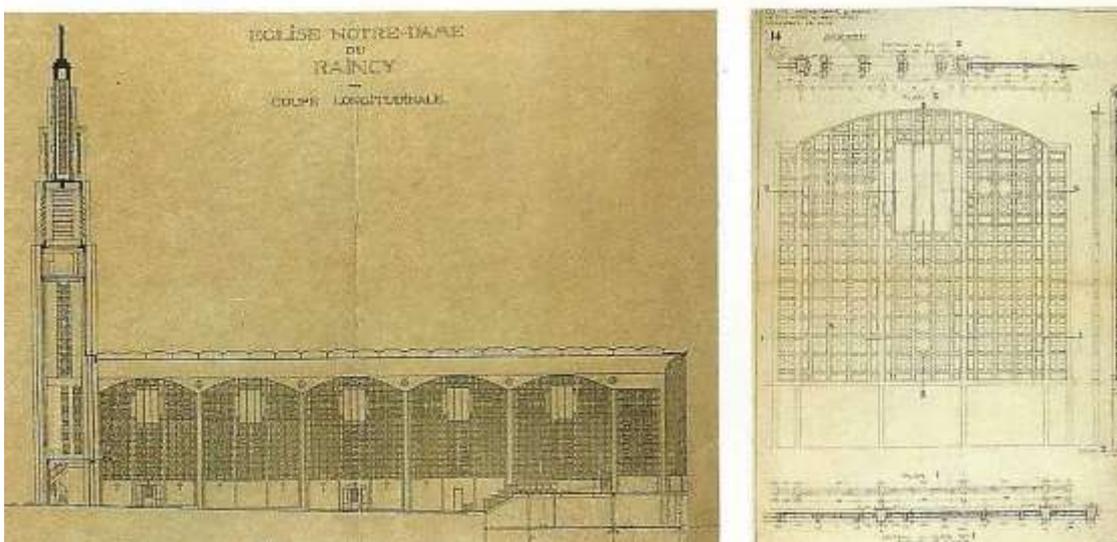
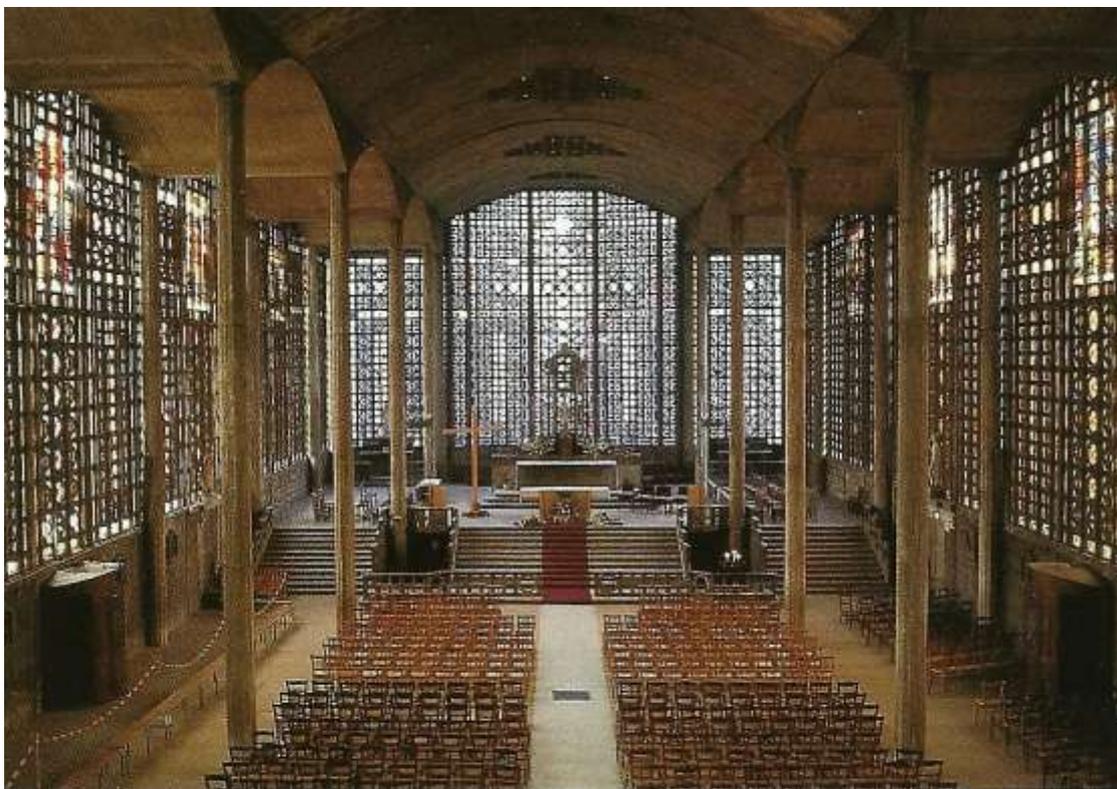
Fonte: BRITTON, 2001, p. 53.

O Teatro do Champs-Élysées foi inaugurado em 2 de Abril de 1913 e pretendia abrigar salas de espetáculos clássicos e um restaurante. O edifício é constituído por três salas: o teatro, que possui 1905 assentos, é dedicado a espetáculos de ópera e música clássica; a Comédia de Champs-Élysées, dedicada ao teatro, tem 601 lugares; e o Studio des Champs-Élysées abriga 230 assentos.

O concreto armado é revestido de mármore branco. O edifício tem afrescos no exterior, de autoria de Antoine Bourdelle; uma cúpula de Maurice Denis, em completo estilo Art Decó, com linhas circulares e retas estilizadas e com um eixo de simetria; pinturas de Édouard Vuillard e Jacqueline Marval; além de uma cortina de palco de Ker-Xavier Roussel. O encontro das obras destes artistas de cultura clássica com o concreto armado acabou conferindo um ar de nobreza à edificação. É uma obra decisiva na história do concreto armado. A cornija pesada e as pilastras simplificadas também conectam o edifício com precedentes clássicos. É considerado por muitos exageradamente simples na sua aparência, com seus volumes geométricos, retangular e cilíndrico, e com linhas retilíneas. Ele foi construído em concreto armado, não apenas por uma escolha estilística, mas também pelas necessidades impostas pelas condições do subsolo, devidas à proximidade do Rio Sena.

3.2.3 Igreja Notre Dame de Consolation- Raincy- 1922

Figura 8. Igreja Notre Dame de Raincy.



Fonte: GARGIANI, 1993, p. 122.

A igreja Notre Dame de Raincy é um projeto desenvolvido por Auguste Perret e seu irmão Gustave Perret logo após a Primeira Guerra Mundial. Segundo a solicitação do contratante, ela deveria ser edificada de forma ágil e com baixo custo; o que acabou acontecendo em catorze meses. A Primeira Guerra Mundial gerou

graves consequências econômicas, o que favoreceu o uso progressivo de novas formas e materiais. Perret já havia demonstrado no Teatro do Champs Elysées que era possível utilizar o concreto armado com economia e expressividade. Além da plasticidade, a ideia da escolha deste material se justificava pelo seu custo muito inferior, se comparado com as pedras talhadas.

Perret racionaliza a estrutura e minimiza a decoração, favorecendo um estilo elegante, mas sóbrio; escolhas bastante impactantes em um momento em que as fantasias orgânicas da art nouveau tinham degenerado para um excesso de arabescos.

O projeto tem características inovadoras, como o concreto de forma aparente em todo o corpo da igreja. Há uma torre sineira com 43 metros de altura e um retângulo na parte traseira, de 56 metros de comprimento e 20 metros de largura. As 32 colunas possuem a seção da base com 43 cm, afinando no topo, chegando aos 35 cm. Possuem marcações estriadas na vertical produzidas pelas ripas de madeira originadas das formas das colunas.

Neste edifício separamos completamente as colunas das paredes, permitindo que a vedação transcorra livremente fora delas. Ao desenhar todas as colunas soltas, formam-se quatro fileiras de colunas ao invés das duas habituais. O maior número de colunas no campo de visão tende a incrementar enormemente o tamanho aparente da igreja, produzindo uma sensação de espacialidade e grandiosidade. A esbeltez das colunas, sua maior altura e a falta de detalhes auxiliam a materializar este efeito (PERRET apud FRAMPTON, 1995 p.132).

A nave central tem o seu teto ligeiramente abobadado e recoberto com concreto. As fachadas laterais são grelhas de cimento pré-fabricadas com vidros translúcidos (paredes-vitral) que formam vitrais multicoloridos por onde se filtra a luz por todo o templo, sendo seu único elemento decorativo. Os vitrais, feitos por Marguerite Hure, vem do conceito gótico da luz ser uma alegoria do próprio Deus.

Assim como em suas obras anteriores, Perret buscou dar ao concreto armado uma expressão estética, utilizando-o sem disfarces. Os elementos estruturais de concreto são perfeitamente incorporados à composição da fachada. Esta por sua vez, não serve de suporte para a ornamentação, mas já encontra em seu próprio desenho a sua expressão arquitetônica. Para Perret, a construção consiste em um

quadro estrutural e seu preenchimento; o ornamento como decoração não é admitido e a função de decorar também é dada pelos elementos estruturais.

Na Igreja Notre Dame de Raincy, a singeleza do acabamento apresenta harmonioso contraste com o vigor e a elegância das proporções. O concreto armado, de forte expressão plástica, representa um marco na questão da planta e fachada livre, que Le Corbusier compilaria em seus cinco pontos de 1926; dois anos depois da conclusão das obras da igreja.

A Catedral de Raincy, a primeira igreja construída em concreto armado na França, é considerada um marco da arquitetura moderna.

3.2.4 Le Havre - 1945

Figura 9. Le Havre.



Fonte: BRITTON, 2001, p. 200.

Durante a Segunda Guerra Mundial, a cidade de Le Havre se transformou em ruínas. Prédios públicos como a prefeitura, a bolsa de valores, os correios, as igrejas, os hospitais e escolas foram destruídos. Após a Segunda Guerra, Perret dedicou-se, até à sua morte, à reconstrução da cidade; um período que durou de 1945 até 1954. O novo plano para a cidade apresentava uma estrutura ortogonal em grelha, marcada por um eixo central e pontuada por amplos espaços abertos. Os edifícios foram constituídos por elementos pré-fabricados e formalmente revelavam uma gramática racionalista simplificada e uniformizada. A cidade fora totalmente destruída e precisava ser repensada de forma a atender as questões em escala urbanística, através da produção em série. O arquiteto sofreu uma série de críticas quanto a esta solução por sua rigidez e intensa monotonia.

O último trabalho de Perret é o desenho da igreja de St. Joseph, na praça central do Havre. Dedicada à memória das vítimas do bombardeio, revela-se, devido a sua altura, um verdadeiro farol à beira mar. Sua torre de 106 m é visível a longa distância e tornou-se um símbolo da cidade portuária. As janelas iluminam o interior com seus vitrais coloridos.

3.3 Considerações parciais

Segundo Benevolo (1997, p. 325), “A cultura arquitetônica francesa é baseada no classicismo e numa apurada tradição técnica, legados de uma recíproca adaptação experimentada durante tanto tempo que quase se pode apresentar como uma identidade”. Isto é, situa-se no paralelismo entre a norma clássica e o rigor na prática construtiva, e através deste paralelismo, as normas adquiriram tal automatismo que passaram a ser interpretadas como se fossem leis naturais. Perret pode ser considerado herdeiro direto desta tradição na França.

A arquitetura clássica refere-se à arquitetura da Antiguidade, à arquitetura grega e de algum modo à toda aquela nela inspirada, como a arquitetura romana.

A essência de todo o pensamento grego é a realização de seu ideal de beleza. No caso da arquitetura são necessários alguns fatores para se atingir este objetivo: a harmonia, a proporção e a combinação de elementos decorativos, de modo que ela seja, de fato, uma bela arquitetura. Ao longo da história da arquitetura clássica, esta essência era definida como a busca por uma harmonia inteligível.

Harmonia esta que se manifestava pela proporcionalidade das partes entre si e principalmente de suas estruturas.

Um edifício clássico é aquele cujos elementos decorativos derivam direta ou indiretamente do vocabulário arquitetônico do mundo antigo – o mundo “clássico”, como muitas vezes é chamado. Esses elementos são facilmente reconhecíveis, como, por exemplo, os cinco tipos padronizados de colunas que são empregados de modo padronizado, os tratamentos padronizados de aberturas e frontões, ou, ainda, as séries padronizadas de ornamentos que são empregadas nos edifícios clássicos (SUMMERSON, 2006, p. 4).

Tem-se como ideal de arquitetura clássica a existência em uma edificação de pelo menos uma das “ordens” da antiguidade.

Quando se opta por uma das ordens para compor um edifício, todos os elementos já são pré-determinados. As ordens são relativamente rígidas e servem de guia para a composição.

Os romanos, ao adotarem arcos e abóbadas em seus edifícios públicos, fizeram questão de empregar as ordens da forma mais visível possível. Talvez achassem que, sem as ordens, um edifício não poderia ser significativo. Talvez procurassem transferir o prestígio da arquitetura religiosa para projetos seculares importantes (...). Apesar de serem, na maioria dos casos, estruturalmente inúteis, as ordens, com cerimônia e grande elegância, dominam e controla a composição à qual estão associadas, tornando os edifícios expressivos (SUMMERSON, 2006, pp. 17-18).

As colunas são compostas por três partes: a base, o fuste (corpo da coluna); e o capitel, que é o elemento no topo da mesma, que apresenta diferentes aparências de acordo com a ordem a que pertence. Sobre o capitel se encontra o ábaco - pequena base para receber as vigas.

Podemos também citar como características da arquitetura clássica o pódio ou embasamento, a simetria, a fachada tripartite e a estrutura independente; todas elas encontradas nas obras de Perret e refletidas no projeto da FAAP.

Ainda conforme observa Summerson (2006, p. 5) “Alguns edifícios modernos – em especial os de Auguste Perret e seus imitadores – são clássicos desse modo, ou seja, foram concebidos em materiais modernos, mas com espírito clássico e considerados clássicos apenas pela presença de traços mínimos”.

É possível afirmar que Perret pertenceu a uma geração de artistas e escritores que dividiram uma visão do ideal de um “classicismo moderno”, ou seja, o encontro dos aspectos mais estáveis da tradição francesa com a transitoriedade dos primeiros anos do século XX.

Segundo Britton (2001, p. 9), no caso de Perret, este classicismo não é entretanto estreito ou de natureza pastiche, ele é um conceito polivalente o qual abarca tanto os princípios estéticos derivado do mundo antigo, e de um subjacente instinto pela precisão e pela ordem.

Perret entendia que o concreto era um material que possibilitava a continuidade da tradição acadêmica francesa, que havia sido desfigurada pelo ecletismo do século XIX. Para ele a estrutura era um esqueleto composto por elementos formalmente independentes e articulados entre si, como acontece na ordem clássica.

Em oposição ao ecletismo do século XIX, Perret se apropria da ideia do classicismo entendido em termos de geometria e clareza, e a coerência estrutural que se harmoniza com a escolha do concreto armado como alternativa construtiva. Ele consegue perceber as características e qualidades plásticas do material e utiliza isto a seu favor quando cria esta nova expressão na construção civil.

Para compreender a sua prática na utilização do concreto armado, e a experiência adquirida através dos trabalhos desenvolvidos juntamente com seus irmãos, escreve Frampton:

A carreira arquitetônica de Perret esteve inexoravelmente ligada à articulação de construção em concreto armado, último demiurgo estrutural do século. O béton armé era uma técnica sem precedentes, porém não o concreto como tal foi concebido pelos romanos [...]. Ao contrário dos edifícios góticos, estes espaços dependiam da força do próprio revestimento monolítico e não do empuxo ou equilíbrio do arco e do contraforte (FRAMPTON, 1995 p. 124).

A obra de Perret além de ser um marco dentro da história da arquitetura por ser percussora da técnica, estimulou a abertura do debate em relação ao uso do concreto armado em um âmbito mais abrangente.

Suas obras serviram como experimentos para o aprofundamento das possibilidades e técnicas relacionadas ao concreto armado. As características de suas construções foram mudando ao longo dos anos, passando por um início

clássico, mas ainda ligado à ornamentação vigente da art nouveau, até o desenvolvimento de edifícios com racionalização de volumes da art déco, de influência clássica.

Perret teve como precursores diretos no seu desenvolvimento do concreto armado: Lambot - agricultor francês, que em 1849 realizou a construção da primeira estrutura de concreto armado: um barco de aproximadamente 4,00m de comprimento por 1,30m de largura com paredes de 0,04m de espessura; Monier - um jardineiro que fabricava vasos e tubos de concreto armado desde 1849; e principalmente François Hennebique, que em 1892 adquire patentes sobre o sistema, resultantes de mais de uma década de experiências construindo estruturas de concreto. Observa-se em seus trabalhos o emprego de estribos, barras longitudinais e barras dobradas, num arranjo bastante similar ao utilizado até aos dias de hoje.

Perret é tido como um semeador do que mais tarde seria o Movimento Moderno, graças ao modo como utilizou o concreto armado, às edificações cada vez mais “limpas” esteticamente e suas plantas livres. Todo o seu trabalho alinha-se a um particular tipo de clássico, inspirando respostas para a modernidade.

No início as estruturas de concreto armado foram substituindo as de madeira ou de metal, paulatinamente. Apesar das formas de madeira tornarem os preços mais elevados, as construções em concreto apresentavam condições mais duradouras e muito menos vulneráveis ao fogo. No princípio do século XX na Europa, o concreto armado já era mais conhecido e passou a ser um material adequado para a construção rápida e econômica de edifícios utilitários, transformando o panorama da construção; chegando a se converter em um problema especificamente arquitetônico.

Uma das principais críticas a Perret diz respeito a ele ter desenvolvido uma arquitetura a partir de uma rigidez clássica, desprezando a evolução plástica do seu tempo, e por não ter aproveitado todas as possibilidades que o concreto armado oferecia. Esse descompasso técnico-histórico foi chamado por Le Corbusier de “paradoxo de Perret” - que consiste em estar-se na dianteira técnica, adotando, porém, o vocabulário clássico como expressão. Mesmo assim, durante toda sua carreira, Auguste Perret gozou em vida de grande prestígio, sendo mais reconhecido até do que o próprio Le Corbusier. Prestígio este que vem historicamente sendo recuperado, devido a redescoberta da extensa documentação dos seus inúmeros

projetos, cerca de 380, na França e no exterior; alguns destes trabalhos, inclusive, começaram a fazer parte dos cânones do modernismo.

Em 1932, em tiragem especial, a publicação *L' Architecture d'Aujourd'hui* dedicada a Perret, consagra o arquiteto como dotado de grande sofisticação, habilidade técnica e excelência como construtor.

O significado do Perret dentro de uma compreensão da integridade da arquitetura foi sistematicamente analisado por Kenneth Frampton como Roberto Gargiani, começaram a fazer a conexão de Perret com um contexto cultural mais amplo, a sua importância em relação ao modernismo foi examinada na mostra *Les Années 30: L'architecture et les Arts de l' Espace entre Industrie et Nostalgie* (1997) que teve a curadoria de Jean - Louis Cohen (BRITTON, 2001, p. 8).

Em novembro de 2013, a Fundação Prada, em Paris, realizou a exposição “Auguste Perret: Oito Obras Primas – Arquitetura de Concreto Armado”. A mostra aconteceu no Palais d'Iéna, projeto do próprio Perret, e teve a curadoria do professor Joseph Abram e o design da mostra coube ao arquiteto holandês Rem Koolhaas.

A arquiteta e historiadora Maria Cristina Wolf de Carvalho, uma das curadoras da exposição FAAP 70+30, reproduz excerto de texto de apresentação da exposição do Palais d'Iéna em que o papel teórico de Perret é sublinhado pela sua autenticidade e relevância: “Auguste Perret trabalhou, durante os anos 1930, em um projeto cultural sem precedentes: criar uma nova ordem arquitetônica, comparável a ordens antigas, mas derivada da técnica de construção.”

Auguste Perret é tido como o último teórico dos racionalistas clássicos, dono de uma condição teórica firme e sintética. Possuía mentalidade aforística e atribuía importância a polaridades como razão e imaginação, ordem e desordem, mobilidade e imobilidade, estrutura e preenchimento.

“Com Perret, efetivamente se encerra, com incomparável dignidade, o ciclo da cultura acadêmica francesa” (BENEVOLO, 1997, p. 330).

3.4 Aproximações entre as obras de Perret e o edifício da FAAP

O ensaio sobre o Museu Moderno de Perret, cujo exemplar da 1ª edição de 1939 encontra-se na coleção pessoal de Armando Álvares Penteado sob guarda do MAB, apresenta as premissas que guiaram a concepção estrutural, espacial e plástica do Edifício 1 da FAAP.

Neste ensaio, Perret propõe conciliar as duas fórmulas de conceber um museu consagrado às belas-artes, a antiga e a moderna, ao mesmo tempo um lugar de deleite e de festa e um lugar de conservação e estudo. A parte central do museu seria destinada ao lugar do deleite, da festa, onde o visitante em um breve passeio poderia ver as obras mais famosas; e nas galerias laterais (simétricas) as obras deveriam ser classificadas por uma ordem cronológica. Quanto à estrutura, Perret enfatiza “se a estrutura não é digna de estar aparente o arquiteto conduziu mal a sua missão”.

A composição deste esqueleto é muito importante porque ela é para o animal do mesmo modo que o esqueleto ritmado equilibrado e simétrico do animal contem e suportam os órgãos, os mais diversos; do mesmo modo o edifício deveria ser simétrica, ritmada equilibrada e ela deverá poder conter os órgãos mais diversos exigidos pelo programa esta ai a base da da arquitetura (LAURENT, 2006, p. 196).

A estrutura deveria ter solidez para durar e transmitir os tesouros para as gerações futuras. Então defende o concreto armado para constituir a ossatura do museu. Um sistema construtivo pensado como um corpo em que todos os componentes se articulam orgânica e racionalmente de acordo com uma lógica irrepreensível.

A iluminação ganha destaque neste ensaio. Perret defende que um museu deveria ser um edifício bem iluminado e bem protegido das variações exteriores de temperatura e de umidade do ar; elementos que produzem as dilatações e as retrações e que, segundo o autor, constituem a principal causa da ruína das obras humanas. Um bom museu depende da qualidade de sua iluminação. Esta deve ser diversa e flexível, pois uma pintura, que apresenta constantemente as superfícies refletidas, deverá receber a luz do zênite. enquanto que a escultura será melhor iluminada por uma luz lateral que tomba do alto. As aberturas laterais devem ser munidas de persianas para o controle da luz natural, comandadas mecanicamente e eletricamente em toda a área expositiva, permitindo a obscuridade total, quando necessário.

No projeto da FAAP encontramos impregnadas as diretrizes estabelecidas neste ensaio. É possível destacar várias características da obra de Perret no Edifício 1 da FAAP: a estrutura aparente em concreto armado, (ela própria “esqueleto” e “ornamento” do edifício); a organização do bloco simétrica e tripartite; a “coluna

Perret”, mais larga na parte de cima do que embaixo, com capitel e perfil facetado por pequenas formas do concreto (aparente), como já fora utilizada no Museu de Obras Públicas e na prefeitura de Le Havre - a chamada “ordem” perretiana.

As linhas do edifício e os elementos arquiteturais – modulação, relevos, colunas, vitrais enquadados em elementos vazados, iluminação natural, hall monumental, escadarias, detalhes de guarda-corpos e corrimãos – remetem ao vocabulário desenvolvido por Perret em seus projetos parisienses, ao teatro de Champs Elysées, à Notre Dame du Raincy, ao Mobilier National e, principalmente à pesquisa tipológica do museu, coroada com o Musée des Travaux Publics (Carvalho, 2003, p. 24).

Figura 10. FAAP



Fonte: Arquivo Juliana Rey

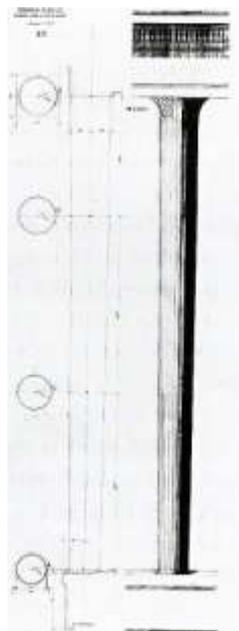
Figura 11. Hôtel de Ville, Le Havre



Fonte: BRITTON, 2001, p. 198

Figura 12. Coluna FAAP

Fonte: Arquivo Juliana Rey

Figura 13. Coluna Musée des Travaux Publics

Fonte: BRITTON, 2001, p. 178.

A “escadaria de convite” aos moldes clássicos, em concreto armado (balanços, curvas), lembra a que ele desenhou para o Teatro do Champs-Élysées; assim como o mezanino lateral que libera pé direito de grandes proporções, reforçando assim o caráter monumental do exemplar arquitetônico.

Figura 14. Hall da FAAP

Fonte: Arquivo Juliana Rey

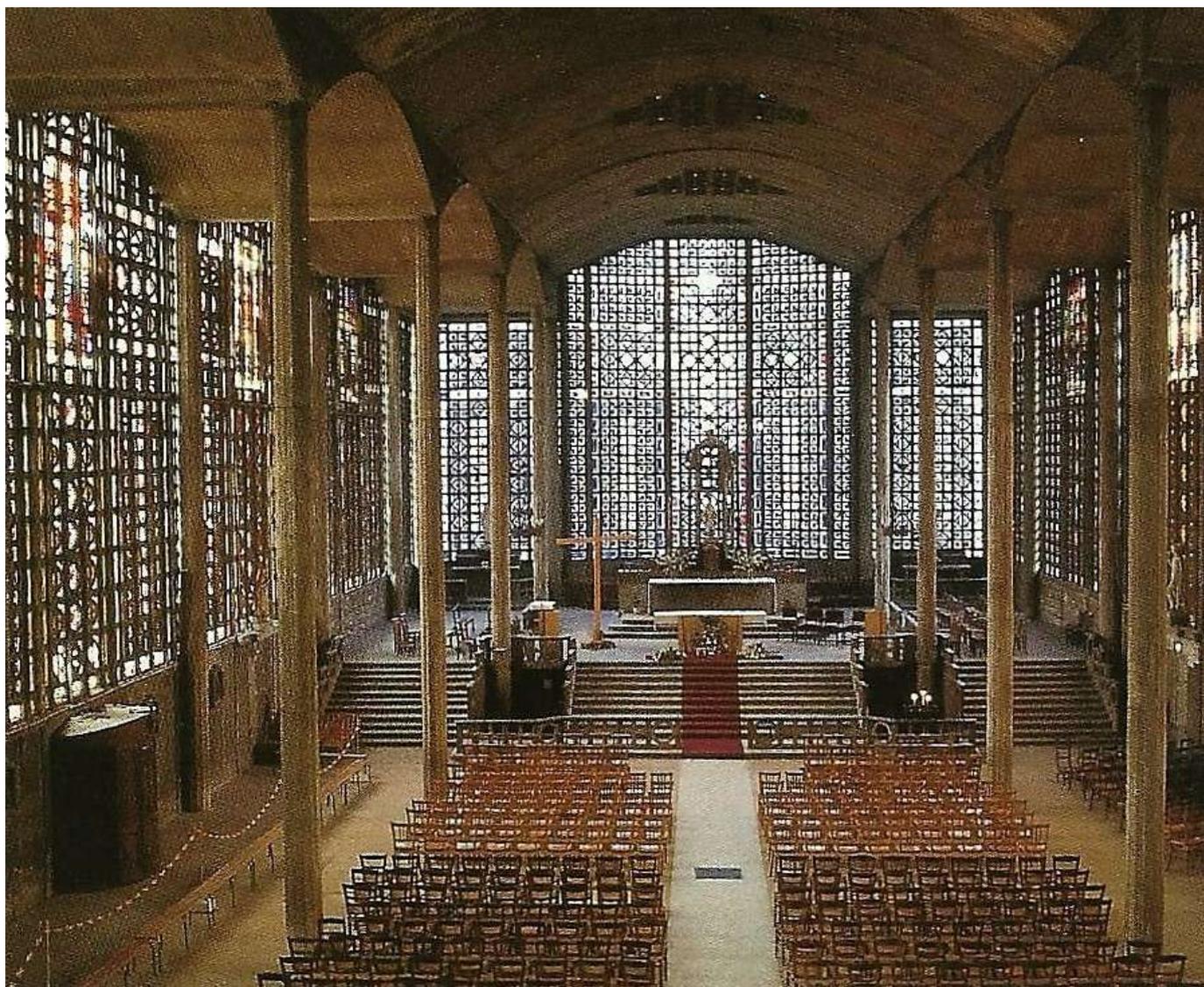
Figura 15. Hall do Teatro Champs-Élysées



Fonte: BRITTON, 2001, p. 198

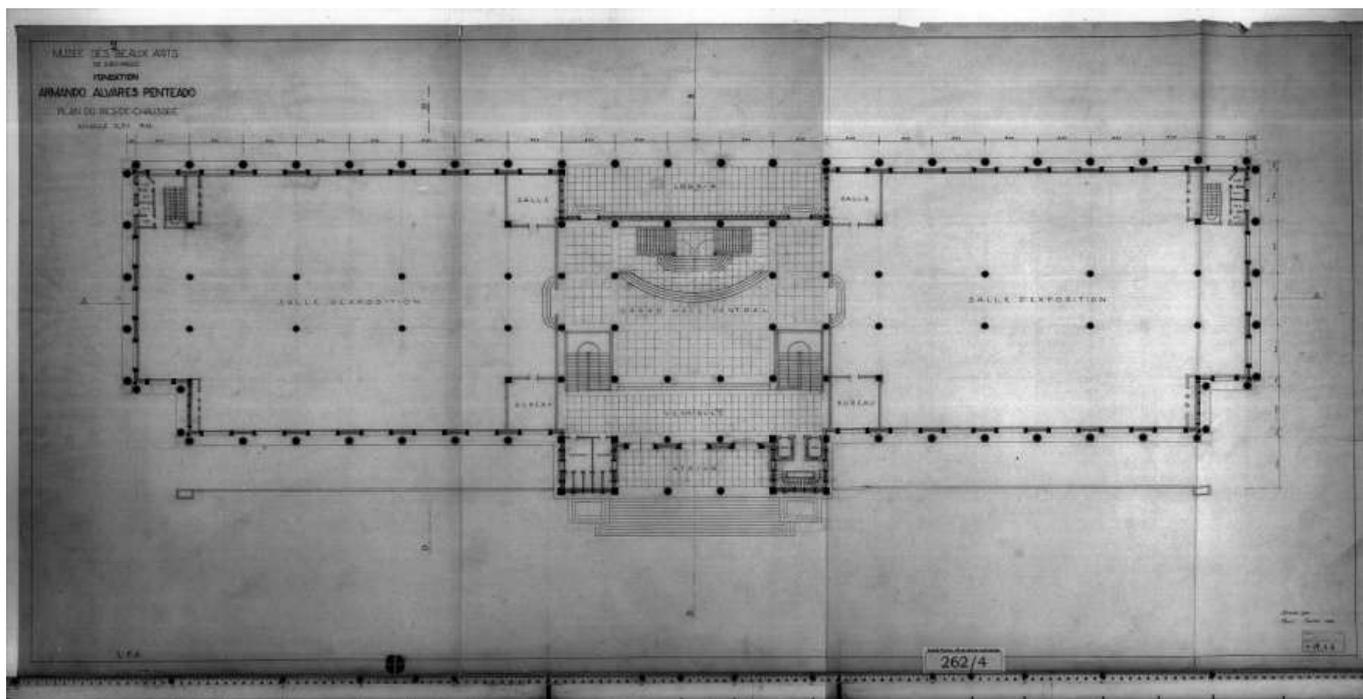
A claustro, o vitral, com o jogo da luz e da vedação, próprios da tradição mediterrânea, que compõem um grande mosaico, aproxima-se da luz colorida da catedral Notre Dame du Raincy. A luz natural defendida por Perret no seu estudo sobre museus, no projeto da FAAP aparece como um testemunho.

Figura 16. Notre Dame du Raincy



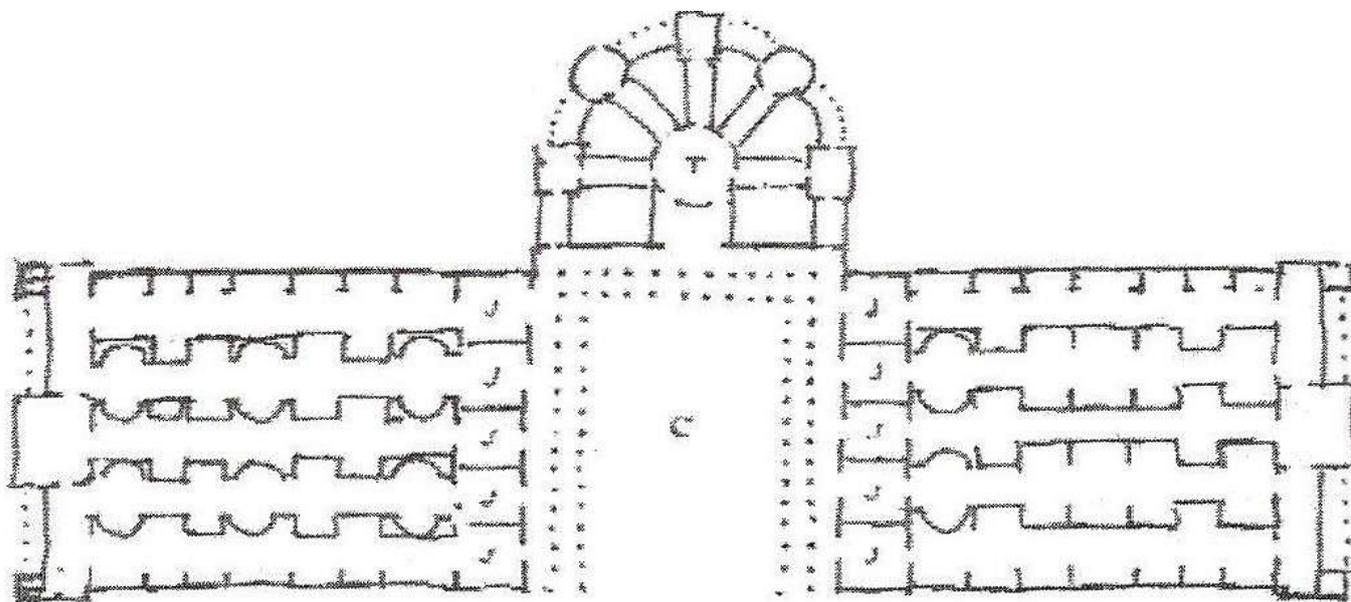
Fonte: GARGIANI, 1993, p.122

Figura 17. Planta Andar Térreo da FAAP



Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

Figura 18. Planta do Estudo do Museu Moderno de Perret



Fonte: LAURENT, 2006, p. 192

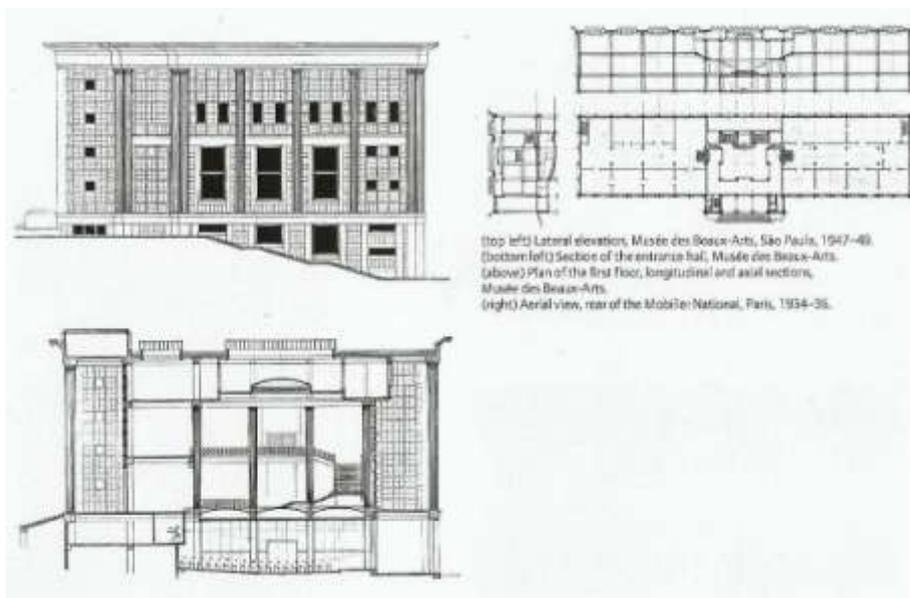
4. CAPÍTULO 3: OS DOCUMENTOS

4.1 Os documentos apresentados pelos historiadores

O trabalho desta pesquisa se iniciou com visitas aos arquivos da Fundação Armando Álvares Penteado em São Paulo e com a consulta aos arquivos da *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle, 127 rue de Tolbiac* em Paris, para a coleta de material gráfico e textual nas fontes originais.

A intenção destas visitas, além de recolher materiais, teve o objetivo de tomar contato com as equipes responsáveis por estes arquivos na busca de informações complementares, a partir de fontes primárias. O acesso a estes arquivos revelou a importância da documentação encontrada, dado o fato de que mesmo os principais pesquisadores de Perret pouco falaram sobre a obra. Britton (2001, p. 162), em *Auguste Perret*, menciona de forma muito breve, que uma das últimas obras do arquiteto foi um museu de Belas-Artes construído em São Paulo, apresentando poucas imagens do projeto.

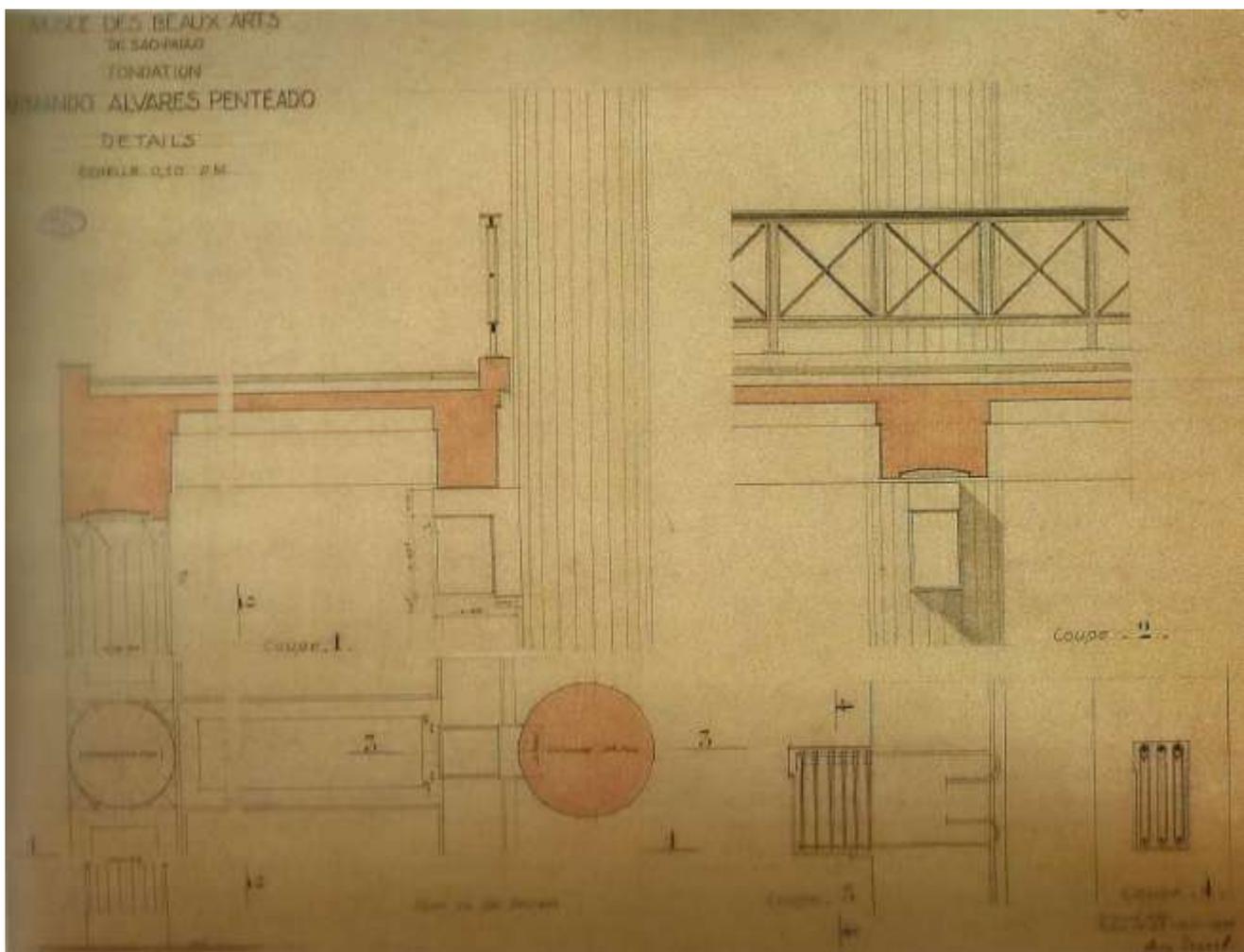
Figura 19. Plantas, cortes e elevação da FAAP



Fonte: BRITTON, 2001, p.162

Do mesmo modo, Gargiani (1993, p. 167), em *Auguste Perret 1874-1954*, apresenta uma única prancha de detalhes construtivos do edifício da FAAP, datada de junho de 1949.

Figura 20. Prancha de detalhes construtivos datada de 23 de junho de 1949



Fonte: GARGIANI, 1993, p.167

Poucos foram os detalhes construtivos encontrados nos arquivos da FAAP assim como na *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*. Para obter o detalhe acima, Gargiani provavelmente teria acessado os arquivos de Paris. O detalhe mostra os desenhos das secções dos pilares e a sua amarração com o terraço.

4.2 Documentação encontrada nos arquivos da *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle, Paris*

Dentre os documentos em poder do escritório *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle* encontramos: fotografias, plantas, croquis e um memorial descritivo do projeto; correspondências entre o arquiteto Auguste Perret e as pessoas envolvidas com a construção no Brasil – os arquitetos M.Dyगत e Paul Tournon - e a esposa de Armando Álvares Penteado, Annie Penteado, que coordenou as providências concernentes a execução do projeto após sua morte.

No acervo da instituição em Paris encontram-se alguns desenhos de autoria não comprovada. Pela própria catalogação, levanta-se a hipótese de serem os desenhos executados por Dyगत, provavelmente baseados nos croquis de Armando Álvares Penteado.

4.2.1 Lista dos documentos

Figura 21. Lista de documentos I

Chapitre C. Projets datés	
PERAU-262	
1947-1949. Musée des Beaux-Arts (Fondation A. A. Penteadó), Sao Paulo (Brésil)	
<i>Auteur(s) du projet :</i>	
Gustave Perret (architecte), d'après un projet de Alvares Penteadó.	
Auguste Perret (architecte), d'après un projet de Alvares Penteadó.	
<i>Commanditaire(s) :</i>	
Fondation Armando Alvares Penteadó (Sao Paulo, Brésil).	
<i>Autre(s) protagoniste(s) :</i>	
Monsieur Dygat (architecte).	
<i>Photographe(s) :</i>	
Albin Salaün (photographe).	
<i>Adresse(s) :</i> rue Itapolis et rue Alagoas - Sao Paulo (São Paulo), Brésil.	
<i>Programme :</i> musée et maison attenante.	
<i>Indexation typologique :</i>	
- musée (lieu d'exposition, musée, 13- archi. de culture, loisirs, sports)	
<i>Nature(s) de(s) opération(s) :</i>	
ARCHITECTURE-INGENIERIE	
<i>Contexte(s) de(s) opération(s) :</i>	
Commande ou inconnu	
<i>Etat :</i> réalisé.	
<i>Source 1re date :</i> documents graphiques.	<i>Source 2e date :</i> documents graphiques.
<i>Ancienne(s) réf. inventaire :</i> 535 AP 83/2 ;	CNAM 49-01 ;
<i>Commentaire :</i> le dossier contient également deux enveloppes postales contenant les plans pour un projet de résidence privée datée de 1957.	
+ pochette de documents en double (535 AP 83/2).	
<i>Organisation des dossiers :</i>	
1. Pièces écrites	
2. Documents graphiques : préliminaires	
3. Photographies	
4. Documentation annexe	
5. Chemises d'origine	
<i>Commentaires relecture :</i>	
Pièces écrites	
535 AP 445/7	<i>Quantité de doc. non précisée. Condit. : boîte(s) de doc. (jusqu'à 26 x 37 cm)</i>
Lettre de M. Dygat à A. Perret, 22 nov. 1947.	
Lettre de A. Perret à M. Dygat à propos du musée, 1947.	
Lettre de P. Tournon à A. Perret, 1947.	
Correspondance avec Mme Alvares Penteadó, 1947-1950.	
Présentation technique du musée par A. Perret, 1949.	
Documents graphiques : préliminaires	

Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

Figura 22. Lista de documentos II

Projets datés - PERAU-262	
535 AP 262/1	<i>Quantité de doc. : 11 (nbr. exact). Condit. : pochette(s) de doc. à plat (jusqu'à 90x125 cm)</i>
[Projet de l'architecte Dygat ?] Plans des niveaux, coupes, façades, situation (éch. 1/500e à 1/100e). N.d. (11 tirages; cotes CNAM 49-01: 29 à 39). [Cote Archives nationales: 535 AP 83/2].	
535 AP 262/2	<i>Quantité de doc. : 18 (nbr. exact). Condit. : pochette(s) de doc. à plat (jusqu'à 90x125 cm)</i>
Plans Adolpho Timm et cia: relevé topographique de la parcelle, détails en plan et en élévation de la façade, deux jeux de plans des niveaux et coupes concernant la maison, accompagnées de leur enveloppe d'envoi dont l'une adressée à Mme Annie Alvares Penteado et l'autre intitulée "Plantas estudos Itatiarica" (éch. 1/500e à 1/50e). Nov. 1947-janv. 1949 (crayon sur calque et tirages; cotes CNAM 49-01: 14[t], 14[t1], 19, 19[1], 19[2], 19[3], 19[4], 19[5], 19[6], 19[7], 20, 20[1], 20[2], 20[3], 20[4], 20[5], 20[6], 20[7]). [Les documents CNAM 49-01: 19 et 20 correspondent aux enveloppes d'envoi; les autres documents ont été cotés CNAM a posteriori]. [Cote Archives nationales: 535 AP 83/2].	
535 AP 262/3	<i>Quantité de doc. : 9 (nbr. exact). Condit. : pochette(s) de doc. à plat (jusqu'à 90x125 cm)</i>
Etude de plans, coupes (éch. 1/200e). Avril-sept. 1947 (crayon sur calque et tirages; cotes CNAM 49-01: 1, 5, 15[t], 16, 16[t], 17, 17[t], 17[t1], 18, 18[t]). [Cote Archives nationales: 535 AP 83/2].	
535 AP 262/4	<i>Quantité de doc. : 16 (nbr. exact). Condit. : pochette(s) de doc. à plat (jusqu'à 90x125 cm)</i>
Plans de conception (série numérotée par l'architecte): plans des niveaux, coupes, façades, détails de façades (éch. 1/100e à 1/10e). Fév.-juin 1949 et n.d. (crayon et encre sur calque et tirages; cotes CNAM 49-01: 1 à 13, 21 à 23). [Cote Archives nationales: 535 AP 83/2].	
535 AP 262/5	<i>Quantité de doc. : 5 (nbr. exact). Condit. : pochette(s) de doc. à plat (jusqu'à 90x125 cm)</i>
Perspectives extérieures. N.d. (crayon et encre sur calque, crayon de couleur sur tirage et tirages; cotes CNAM 49-01: 24 à 28). [Cote Archives nationales: 535 AP 83/2].	
Photographies	
535 AP 660/18	<i>Quantité de doc. non précisée. Condit. : boîte(s) de doc. (jusqu'à 26 x 37 cm)</i>
Vues du chantier, n.d. (nég. NB; clichés anonymes). Vues du musée de São Paulo en construction, janv. et juil. 1950; vue de l'entrée du cimetière de Thiais (Ch. Halley, architecte), n.d. (épr. NB; clichés Albin Salatin et anonymes). Vues ext. et int. du bâtiment (notamment vitrail), n.d. (épr. coul.; clichés anonymes).	
Documentation annexe	
Documentation annexe numérique	<i>Quantité de doc. : 2 (nbr. exact). Condit. : archives numériques</i>
Vues de la façade et vue intérieure, n.d. (2 épr. NB; cliché Christian Freigang). [fichiers numériques uniquement]	
Chemises d'origine	
Doc. éliminé après reproduction	<i>Quantité de doc. : 2 (nbr. exact). Condit. : autre(s)</i>
Anciennes chemises utilisées par l'agence Perret et éliminées en 2003. Cotées CNAM 49-01-3000 à 49-01-3001.	

4.2.2 Cartas

As cópias das correspondências foram organizadas em ordem cronológica, para facilitar uma melhor compreensão das relações estabelecidas entre os protagonistas da concepção do projeto da Fundação Armando Álvares Penteado. Relacionadas a seguir com as respectivas traduções.

A primeira carta é datada de 9 de agosto de 1947, entre Paul Tournon e Perret. Tournon nesta época trabalhava como arquiteto colaborador de Perret. A carta relata o envio do projeto de Armando Álvares Penteado e do arquiteto Dygat a Perret, com a solicitação de uma opinião sobre o mesmo. Armando havia falecido em São Paulo, a 27 de janeiro do mesmo ano.

A segunda carta data de 5 de setembro de 1947, entre M. Dygat e Annie Álvares Penteado. Após a morte de Armando Álvares Penteado, sua esposa Annie ficou à frente das negociações em torno do projeto. Nesta carta tratam de esboços.

A terceira carta é datada de 6 de setembro de 1947, entre Auguste Perret e M. Dygat. Esta correspondência reforça a existência de um projeto inicial de Armando Álvares Penteado, desenvolvido por Dygat. Perret teria enviado a Dygat e a Annie um relatório sob a forma de esboços.

A quarta carta é de Annie Álvares Penteado a Auguste Perret. Nesta, Annie agradece o envio do relatório e revela que Dygat se refere a ele como seu mestre.

A quinta carta é datada de 22 de setembro de 1947, entre M. Dygat e Auguste Perret. Aqui Dygat demonstra grande satisfação por Perret ter acolhido sua proposta projetual, baseado nas ideias iniciais do Sr. Penteado. Reconhece os conselhos recebidos a respeito das proporções das traves do pórtico do museu e das proporções da parte central em relação ao conjunto. Dygat assume a postura de reconhecimento de um aluno frente ao seu mestre.

A sexta carta, datada de 17 de outubro de 1947, de Auguste Perret para Annie Álvares Penteado. Nesta carta Perret menciona contato com Silvio Álvares Penteado (irmão de Armando) sobre regularização de honorários. Silvio Penteado ocupou a primeira presidência da Fundação Armando Álvares Penteado.

A sétima carta, datada de 16 de fevereiro de 1949, de Auguste Perret para Annie Álvares Penteado. Esta tem como assunto a finalização dos planos de projeto.

A oitava e última carta é datada de 2 de maio de 1949, de Annie Álvares Penteadó para Auguste Perret. Annie agradece entusiasticamente as modificações trazidas ao projeto.

09/08/1947

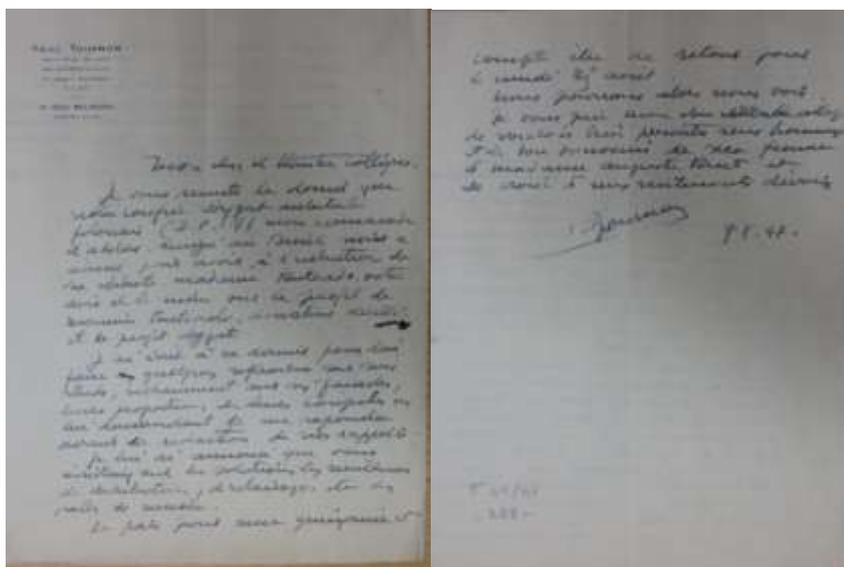


Figura 23. Carta de Paul Tournon para Perret ¹

“Meu caro e ilustre colega.

Eu vos envio o dossiê que nosso confrade Dygat, arquiteto polonês (D.P.L.G.) meu camarada de ateliê, emigrado para o Brasil, nos endereçou para ter, a pedido da sua cliente, senhora Penteadó, nossa opinião sobre o projeto do Sr. Penteadó, infelizmente falecido, e o projeto Dygat.

Eu escrevi a este último para fazer algumas reflexões sobre seu estudo, especialmente sobre as fachadas, suas proporções, e suas contas, lhe pedindo para me responder antes da redação do nosso relatório.

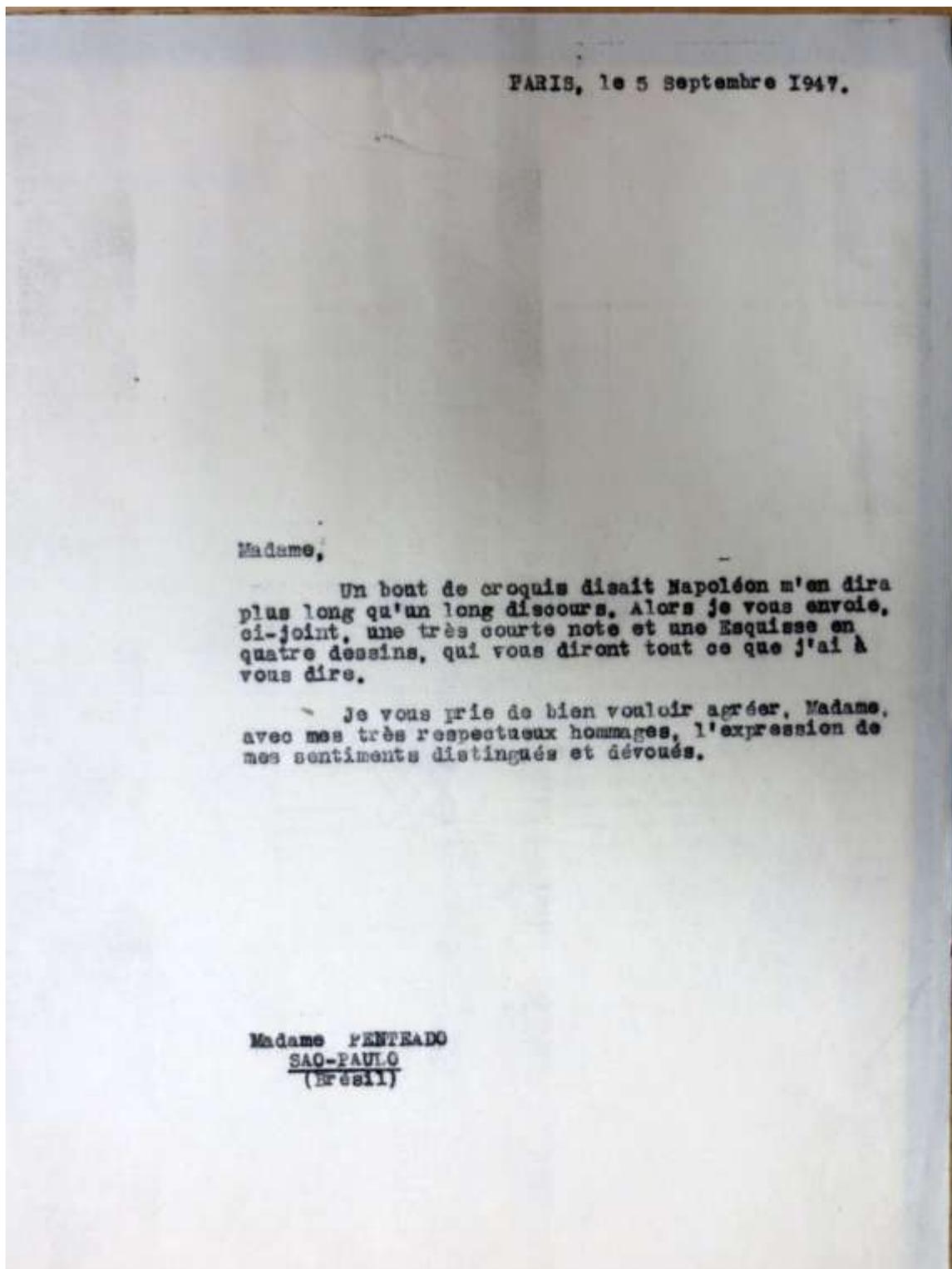
Eu lhe anunciei que o Sr. insistiria sobre as melhores soluções de distribuições, de iluminação das salas do museu.

Eu farei todo o possível para estar de volta na segunda, 20 de agosto

Nós poderemos então nos ver. Eu vos peço meu caro e ilustre colega de apresentar minhas homenagens e as lembranças de minha mulher à senhora Auguste Perret e creia nos meus devotados sentimentos”

¹ Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

05/09/1947

Figura 24. Carta de Perret para Annie Álvares Penteadó²

² Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

“Um pedaço de croquis, dizia Napoleão, fala mais que um longo discurso. Então eu vos envio, em anexo, uma nota curta e um esboço em quatro desenhos, que dirão tudo o que tenho a vos dizer.

Peço Madame que queira agregar minhas mais respeitosas homenagens, a expressão de meus sentimentos distintos e devotados.”

06/09/1947

PARIS, le 6 Septembre 1947.

Mon cher Confrère,

Madame Penteado a demandé à Paul Tournon et à moi-même un rapport sur le Projet que vous avez dressé d'un Musée pour Sao-Paulo, après le projet de M. Penteado lui-même.

Paul Tournon vous a déjà écrit à ce sujet.

Pour ce qui me concerne, j'ai fait mon rapport sous la forme d'une esquisse en quatre dessins qui vous en diront plus long qu'un long discours. J'y ai joint une courte note que je vous envoie avec mon esquisse.

J'envoie à Madame Penteado, qui vous la communiquera mon étude sur le Musée moderne publiée en 1929 par "Rousselon", organe de la société des Nations.

Tout cela pour essayer de faire au mieux.

Avec mes meilleurs souvenirs et l'expression de mes sentiments bien cordiaux.

Mr. DYGAT
Architecte
1022 rua Barão de Limeira
SÃO-PAULO (Brésil)

Figura 25. Carta de Auguste Perret para M. Dygat ³

³ Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

“Meu caro confrade,

Madame Penteado pediu a Paul Tournon e a mim mesmo um relatório sobre o projeto que o Sr. desenhou de um Museu para São Paulo, depois do projeto do próprio Sr. Penteado.

Paul Tournon já vos escreveu a esse respeito.

No que me diz respeito, eu fiz meu relatório sob a forma de um esboço em quatro desenhos que vos dirá mais que um longo discurso. Eu acrescentei uma pequena nota que vos envio com o meus esboços.

Eu envio a Madame Penteado, que vos comunicará meu estudo sobre o Museu Moderno publicado em 1929 pela “Museum”, órgão da sociedade das Nações.

Tudo isto para tentar fazer da melhor forma possível.

Com as minhas melhores lembranças e a expressão de meus sentimentos cordiais.”

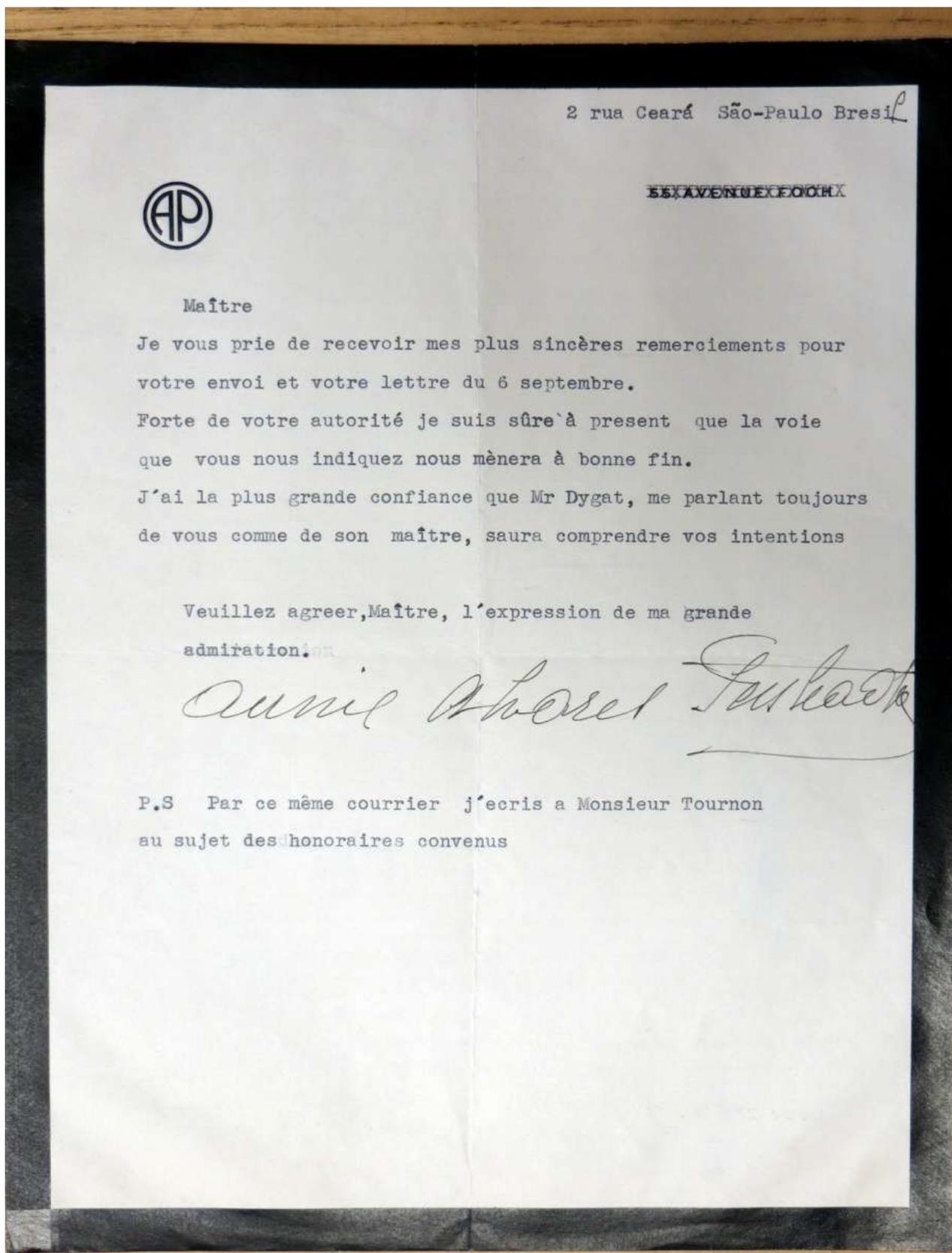


Figura 26. Carta de Annie Álvares Penteadó a Auguste Perret l⁴

⁴ Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

“Mestre

Eu vos rogo receber os meus mais sinceros agradecimentos pelo vosso envio e vossa carta de 6 de setembro.

Confiante de vossa autoridade estou segura no presente momento, que o caminho que o senhor nos indica nos levará a bom termo.

Eu tenho a maior confiança que Mr. Dygat, que sempre me fala do senhor como seu mestre, saberá entender vossas intenções.

Queira agregar, Mestre, a expressão de minha grande admiração.

P.S. Por essa mesma correspondência eu escrevo a Mr Tournon sobre os honorários combinados.”

22/09/1947

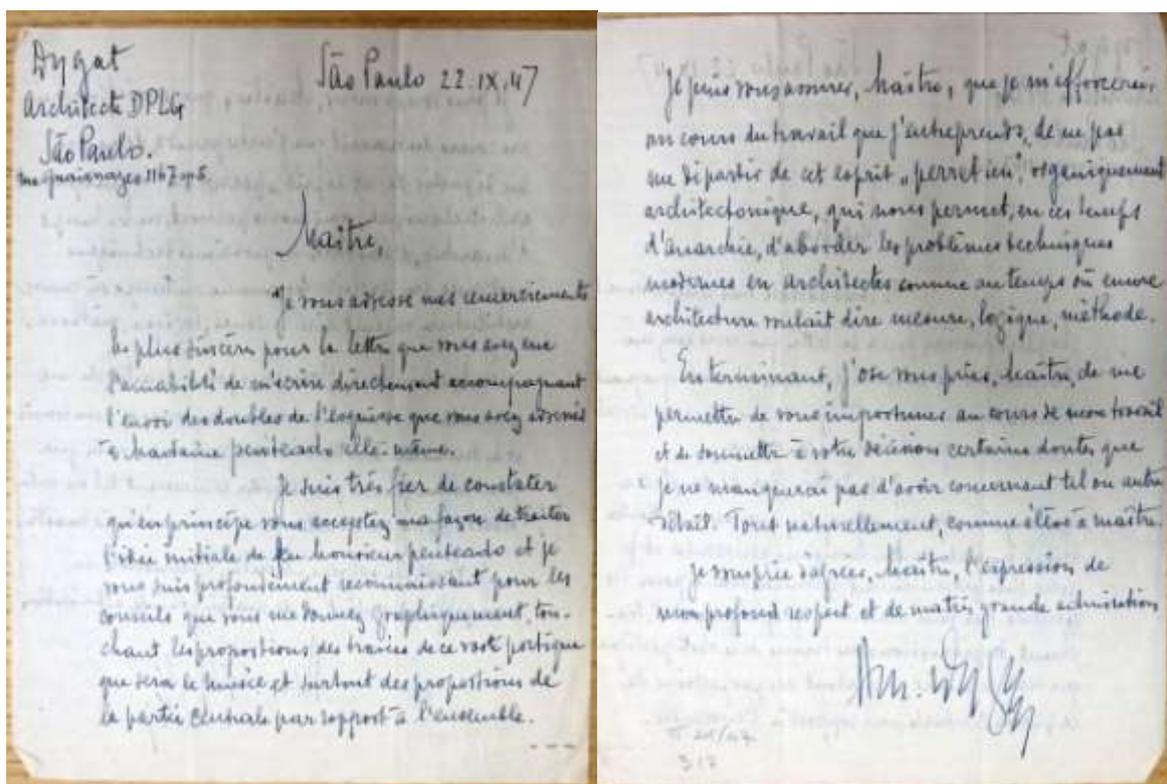


Figura 27. Carta de M. Dygat para Auguste Perret ⁵

⁵ Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

“Mestre,

Vos dirijo os meus agradecimentos mais sinceros pela carta que o senhor teve a amabilidade de me escrever diretamente acompanhando o envio dos duplos esboços que o senhor mandou para Madame Penteado.

Eu estou muito orgulhoso em constatar que em princípio o senhor aceita minha maneira de tratar a ideia inicial do finado senhor Penteado e eu sou profundamente grato pelos conselhos que o Sr me dá graficamente que dizem respeito as proporções das traves deste vasto pórtico que será o museu e sobretudo as proporções da parte central em relação ao conjunto.

Posso vos assegurar, Mestre, que eu me esforçarei ao longo do trabalho que emprenderei de não me afastar deste espírito “perretien”, organicamente arquitetônico, que nos permite nestes tempos de anarquia, de abordar problemas técnicos modernos em arquitetos como no tempo em que arquitetura ainda queria dizer medida, lógica, método.

Terminando, eu ousa vos pedir, Mestre, que me permita vos importunar ao longo do meu trabalho e de submeter a vossa decisão algumas dúvidas que eu não deixarei de ter no que diz respeito a um ou outro detalhe. Bem naturalmente, como de um aluno a seu mestre, eu vos rogo agregar, Mestre, a expressão de meu profundo respeito e de minha grande admiração.”

17/10/1947

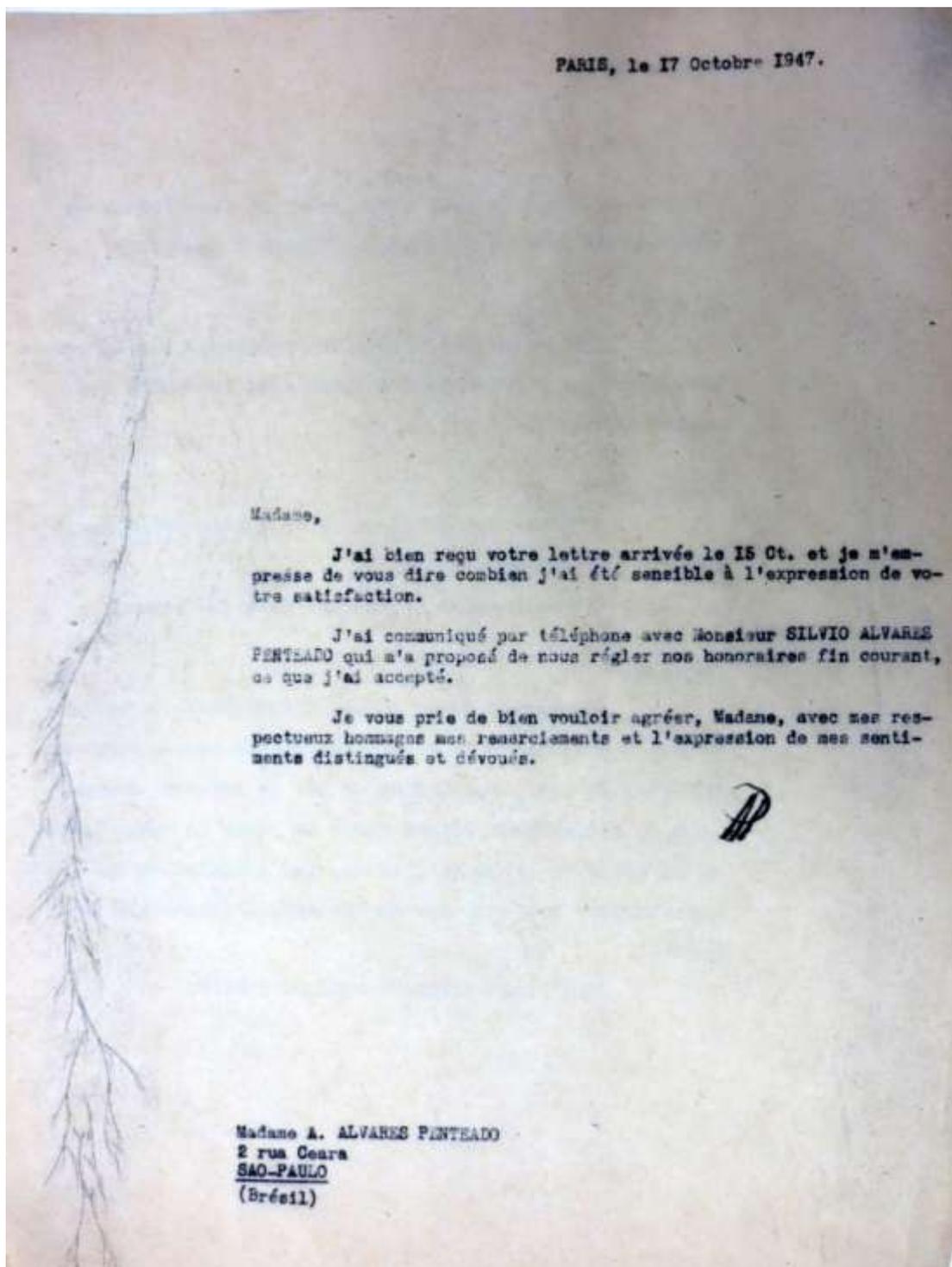


Figura 28. Carta de Auguste Perret para Annie Álvares Penteado I⁶

⁶ Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

“Madame,

Eu recebi sua carta em 15 de outubro e me apresso em vos dizer quanto eu fiquei sensibilizado com a expressão de vossa satisfação.

Eu me comuniquei por telefone com o senhor Silvio Álvares Penteado que me propôs de regularizar nossos honorários correspondentes, o que eu aceitei.

Peço que queira agregar, Madame, minhas mais respeitadas homenagens e agradecimentos e a expressão de meus sentimentos distintos e devotados.”

16/02/1949

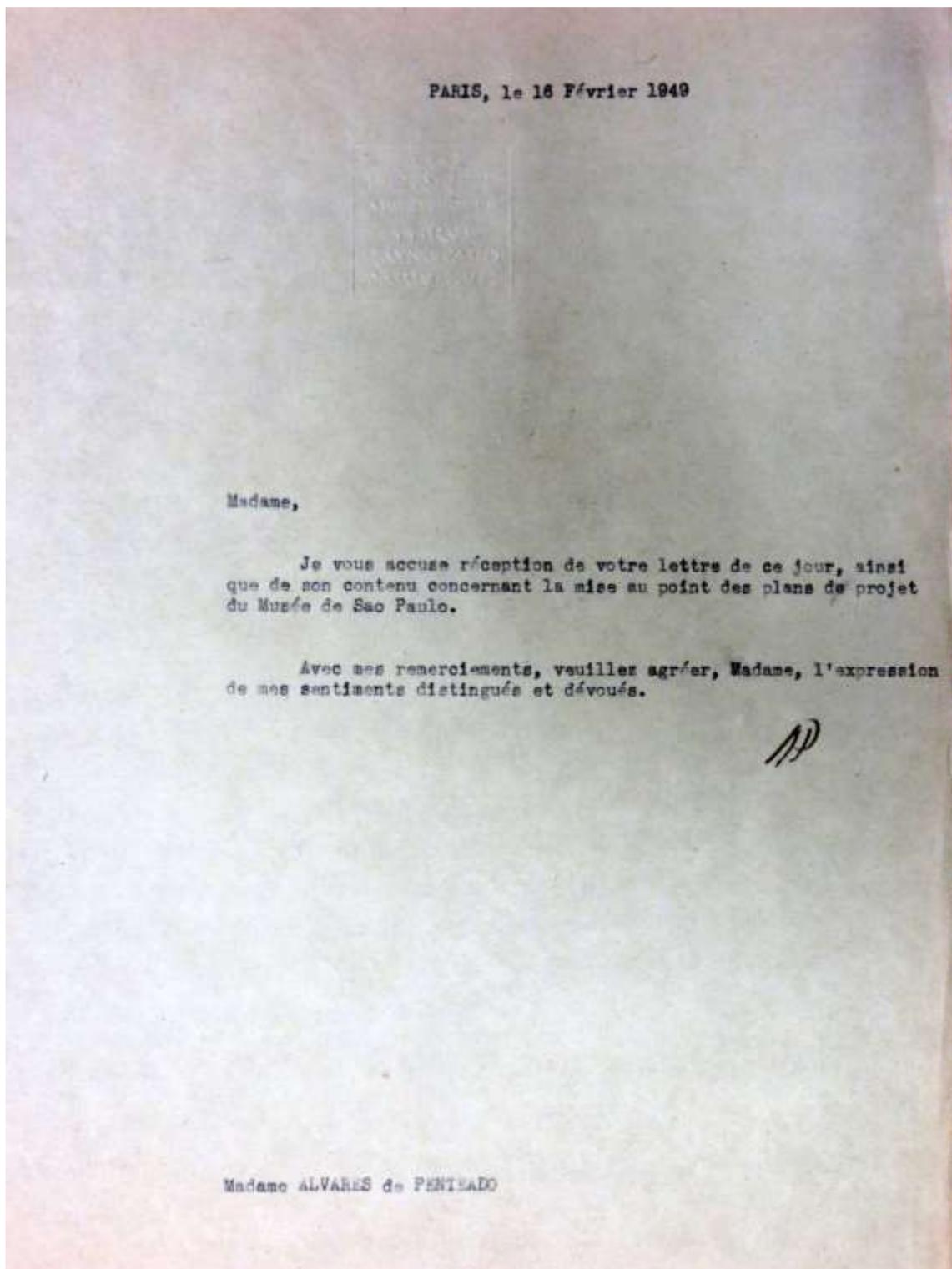


Figura 29. Carta de Auguste Perret para Annie Álvares Penteado II⁷

⁷ Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

“Madame,

Acuso a recepção da sua carta de hoje, assim como do seu conteúdo que diz respeito à finalização dos planos de projeto do Museu de São Paulo.

Com meus agradecimentos, queira agregar, Madame, a expressão dos meus sentimentos distintos e devotados.”

02/05/1949

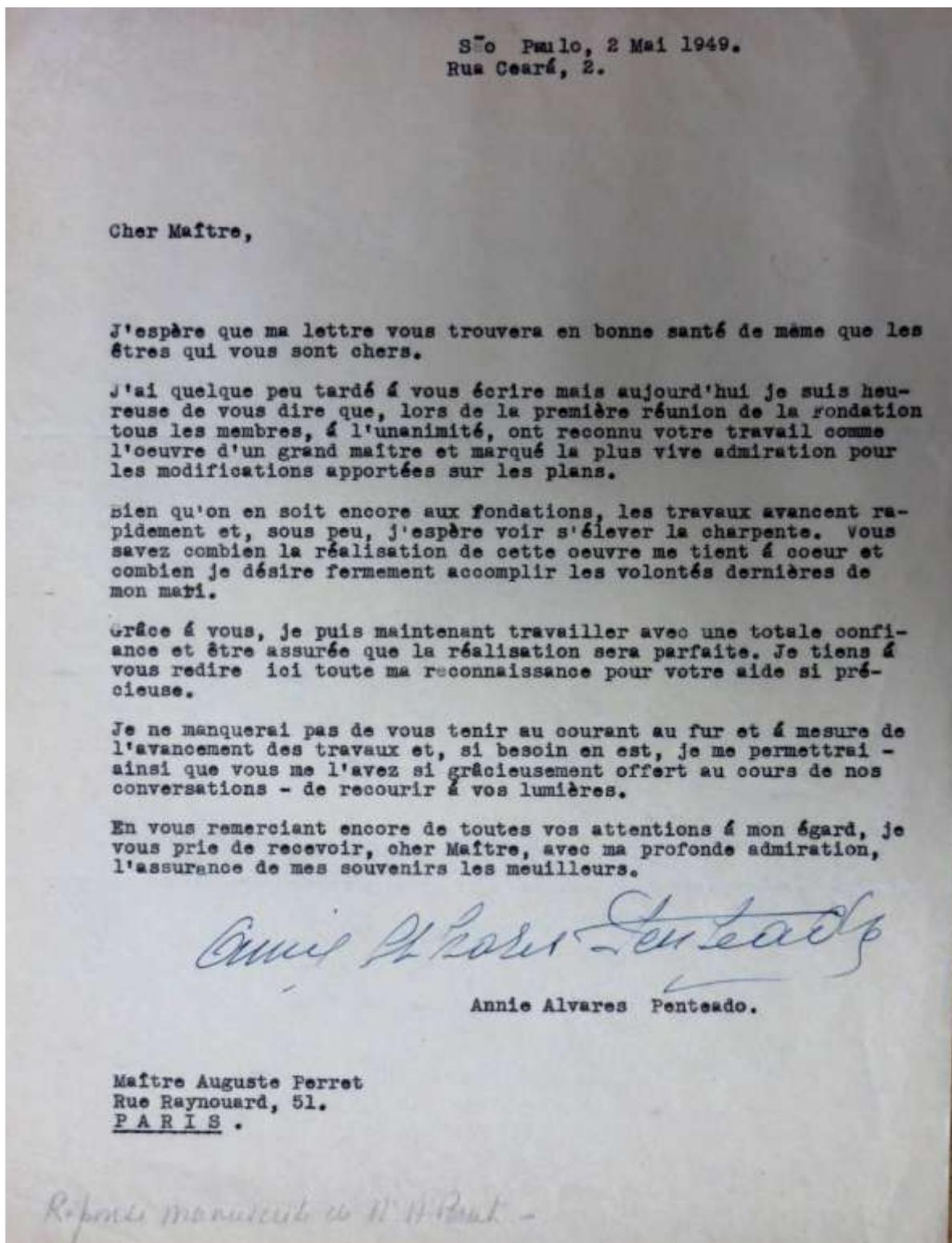


Figura 30. Carta de Annie Álvares Penteado para Auguste Perret II ⁸

⁸ Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

“Caro mestre,

Espero que minha carta o encontre com boa saúde, assim como aqueles que vos são caros.

Eu me demorei um pouco a vos escrever, mas hoje fico feliz em dizer que, desde a primeira reunião da Fundação, todos os membros, na sua unanimidade, reconheceram vosso trabalho como a obra de um grande mestre e expressaram a mais viva admiração pelas modificações trazidas para os projetos.

Ainda que estejam na etapa de execução das fundações, os trabalhos avançam rapidamente e, em breve, eu espero ver se elevarem as estruturas. O senhor bem sabe o quanto a realização desta obra me é cara e o quanto eu desejo firmemente cumprir os últimos desejos de meu marido.

Graças ao senhor, eu posso agora trabalhar com total confiança e ficar segura de que a realização será perfeita. Gostaria de declarar mais uma vez meu reconhecimento por vossa ajuda tão preciosa.

Eu não deixarei de vos colocar a par na medida em que os trabalhos avancem, e, em caso de necessidade, eu me permitirei – já que o senhor graciosamente me ofereceu, ao longo de nossa conversação – recorrer a vossos esclarecimentos.

Em agradecimento ainda por toda vossa atenção a mim dispensada, eu rogo que recebais caro Mestre, com minha profunda admiração, a certeza dos meus melhores pensamentos.

Annie Álvares Penteado

Mestre Auguste Perret
Rue de Raynouard, 51
Paris.”

4.2.3 Borderô de desenhos

19/02/1949

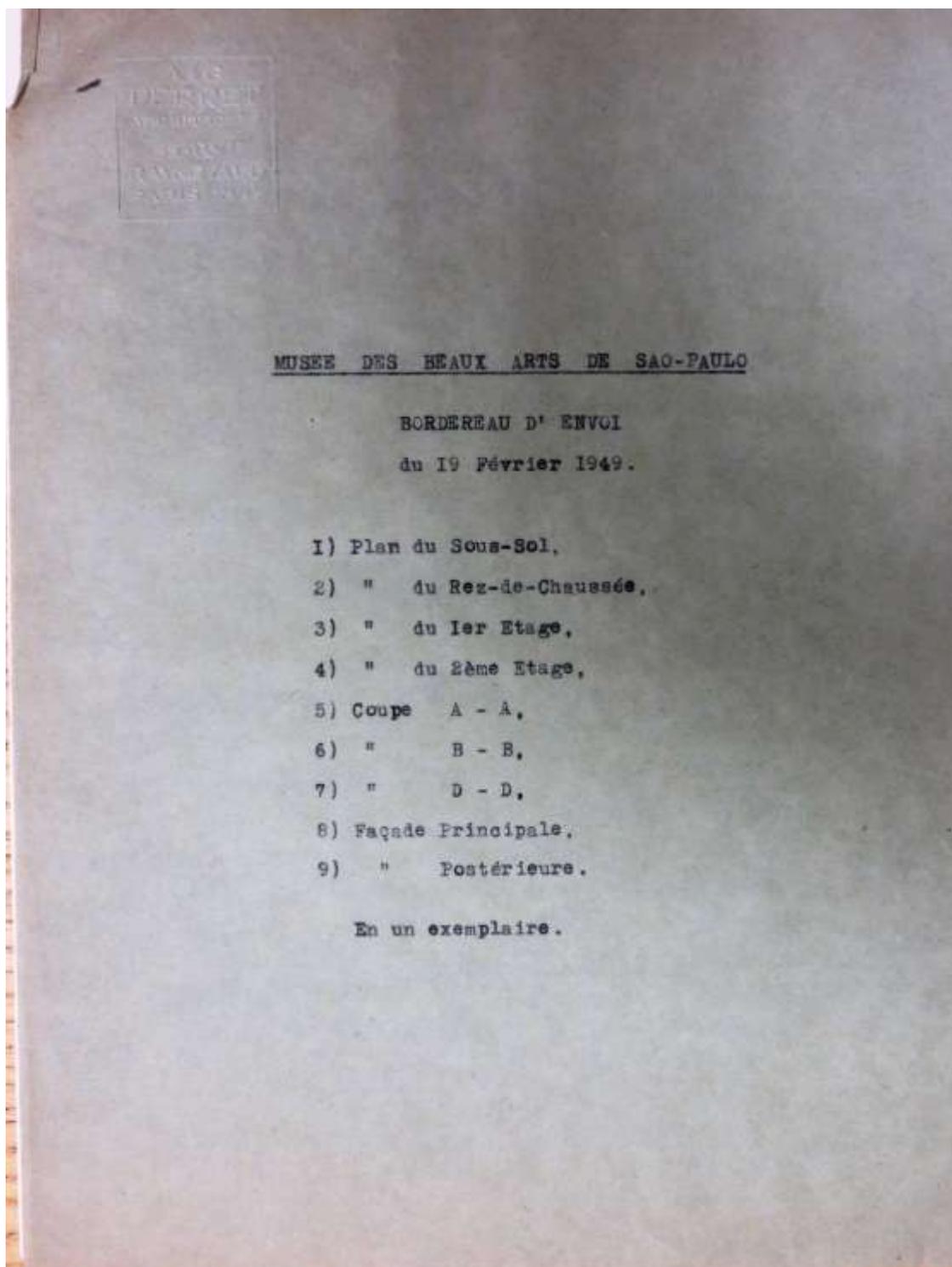


Figura 31. Borderô de desenhos enviado por Perret a Annie⁹

⁹ Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

4.2.4 Memorial descritivo

O memorial descritivo trata dos procedimentos a serem adotados para o melhor e mais preciso desenvolvimento da etapa construtiva. Aborda desde a adequação da edificação no terreno até detalhes de acabamento.

11/03/1949

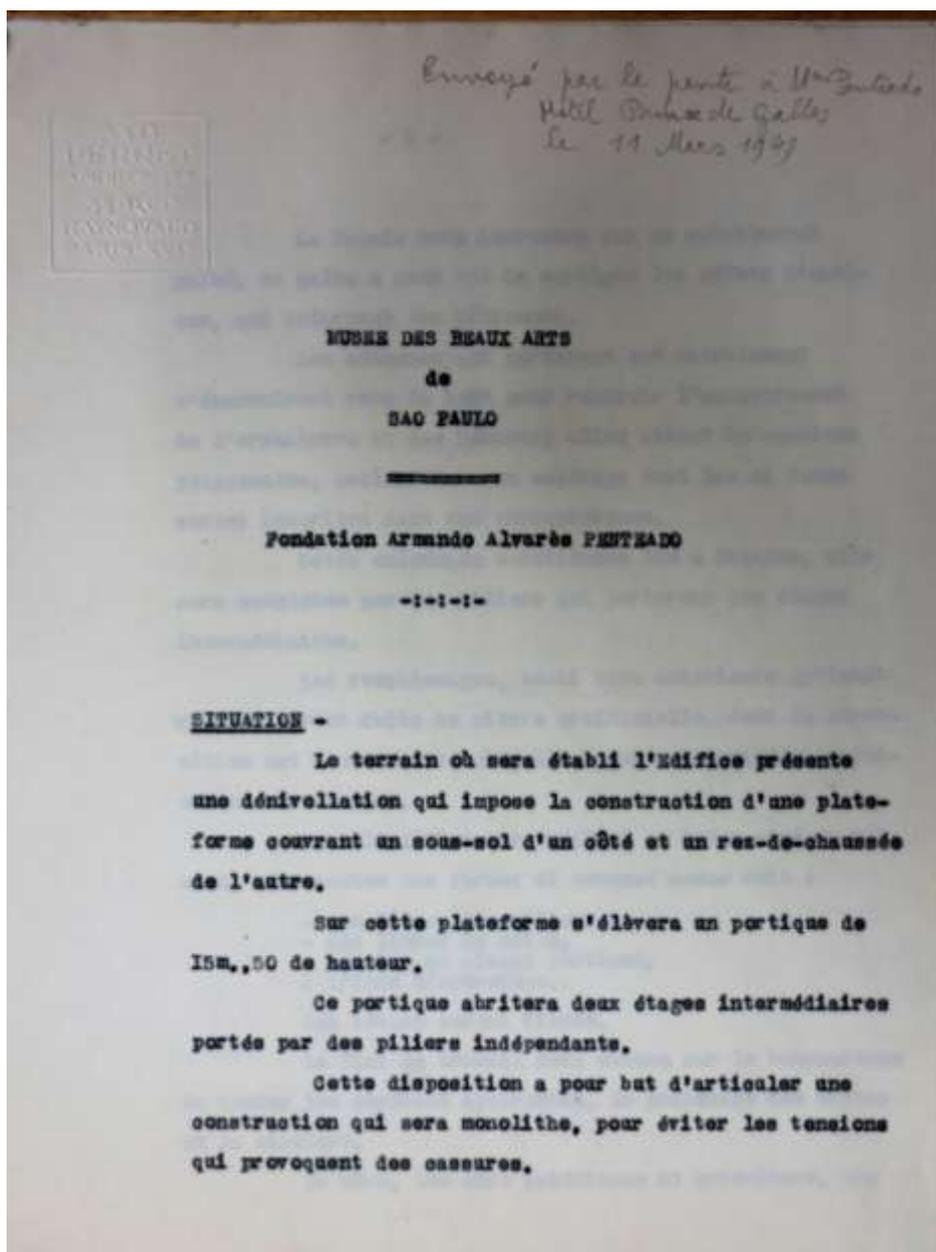


Figura 32. Instruções para a execução da obra l¹⁰

¹⁰ Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

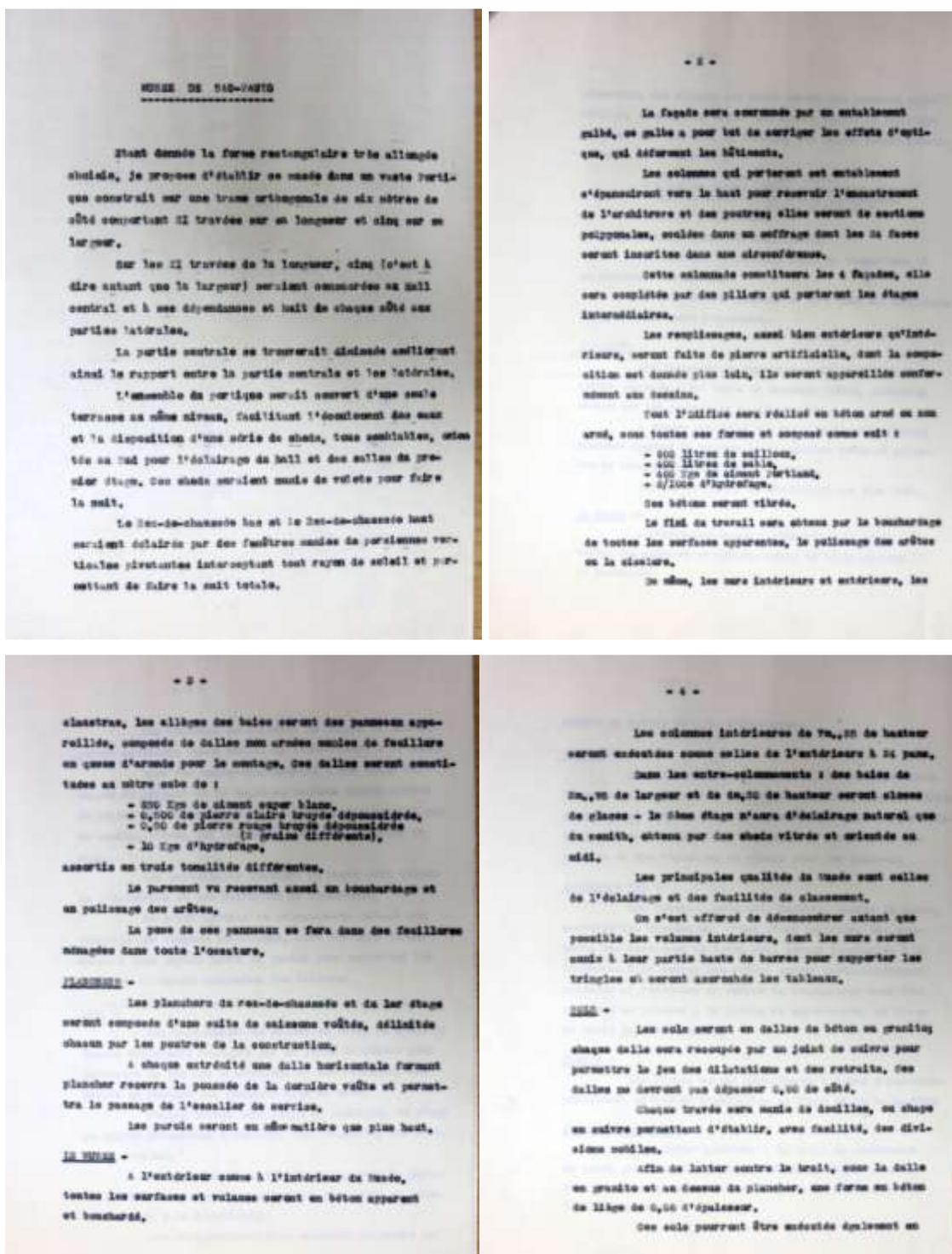


Figura 33. Instruções para a execução da obra II¹¹

¹¹ Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

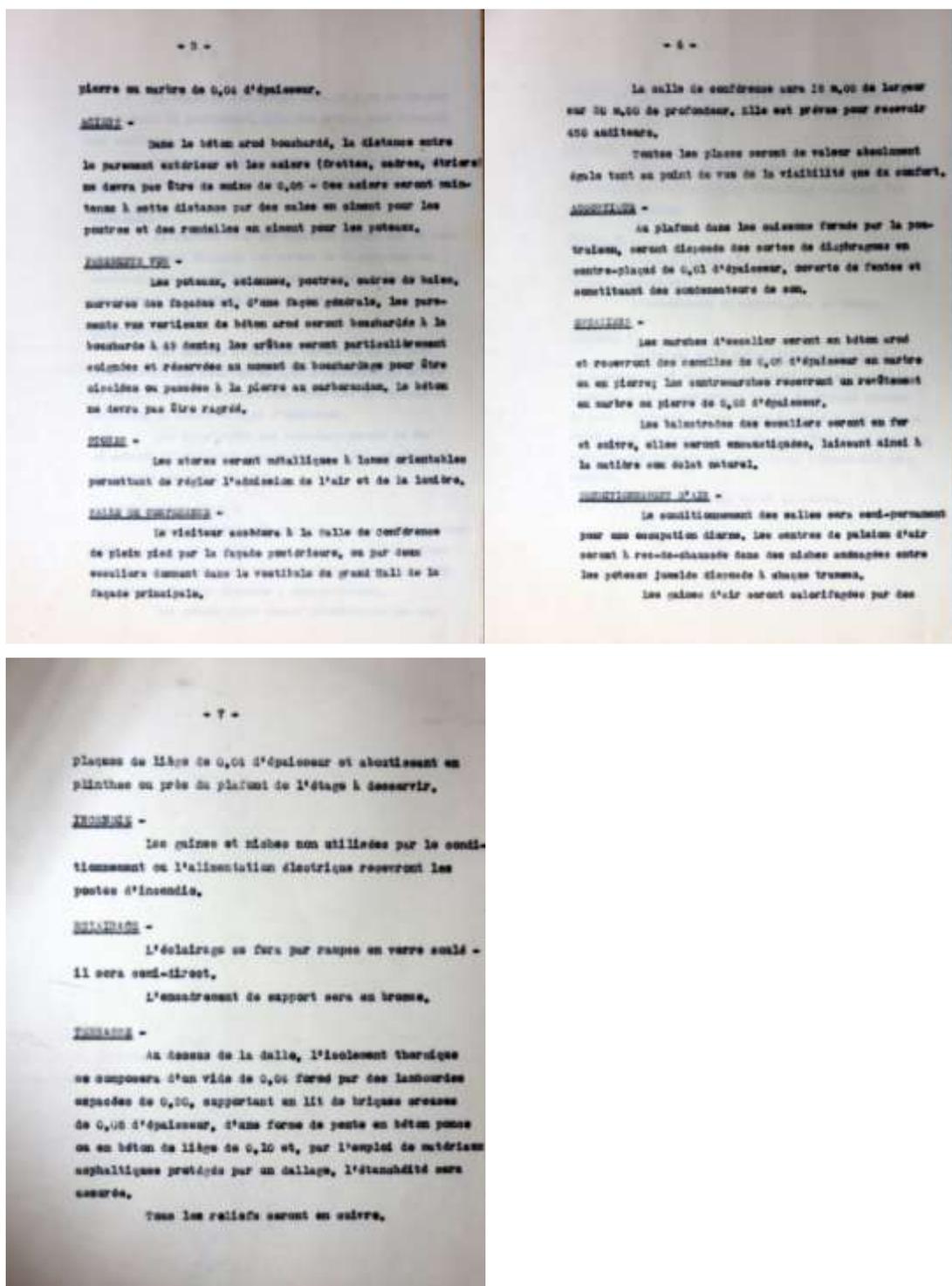


Figura 34. Instruções para a execução da obra III¹²

Enviado pelo correio à Madame Pentado – Hotel Prince de Galles – 11 de março de 1949:

¹² Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle, em Paris*

**“Museu de Belas Artes de São Paulo
Fundação Armando Álvares Penteado**

Situação

O terreno onde será estabelecido o edifício apresenta um desnível que impõe a construção de uma plataforma cobrindo um subsolo de um lado e um térreo de outro. Sobre esta plataforma se elevará um pórtico de 15,50m de altura.

Este pórtico abrigará dois andares intermediários colocados sobre colunas independentes. Esta disposição tem por objetivo articular uma construção que será monolítica, para evitar as tensões que provocam as fraturas.

Dada a forma retangular bem alongada escolhida, proponho estabelecer a construção do museu em um vasto pórtico, sobre uma trama ortogonal de seis metros de lado comportando 21 vigas sobre seu comprimento e cinco sobre sua largura. Sobre as 21 vigas do comprimento, cinco (quer dizer, o mesmo que a largura) seriam destinadas ao hall central e suas dependências e oito de cada lado para as partes laterais. A parte central ficaria diminuída, melhorando assim a relação entre a parte central e as laterais.

O conjunto do pórtico seria coberto por um só terraço no mesmo nível, facilitando o escoamento da água e a disposição de uma série de *sheds*, todos iguais, orientados ao sul pela iluminação do hall e das salas do primeiro andar. Estes *sheds* seriam munidos de venezianas para cortar a claridade. O piso térreo baixo e o piso térreo alto seriam iluminados por janelas munidas de persianas verticais pivotantes, interceptando os raios solares e permitindo a escuridão total.

A fachada será coroada por um entablamento de contorno curvo, que tem por objetivo corrigir os efeitos de ilusão de ótica que deformam as construções. As colunas que suportarão este entablamento abrirão para o alto para receber o engate da arquitrave e das vigas.

Elas serão secções poligonais, escoadas numa forma em que as 24 faces serão inscritas em uma circunferência. Esta série de colunas constituirá as quatro fachadas, que serão completadas pelos pilares que darão suporte aos andares intermediários.

Os preenchimentos, tanto os interiores quanto os exteriores, serão feitos de pedra artificial, cuja composição será descrita posteriormente; eles serão dispostos conforme os desenhos.

O edifício será feito inteiramente de concreto armado ou não armado, em todas as suas formas e composto como segue:

- 800 litros de cascalho
- 400 litros de areia
- 400 kg de cimento Portland
- 3/100e de impermeabilizante

Este concreto deverá ser vibrado.

A finalização do trabalho será obtida pelas marteladas com a *bouchardée*¹³ de todas as superfícies aparentes, o polimento das arestas ou pelos detalhes cinzelados.



Figura 35. *bouchardée*¹⁴



Figura 36. *bouchardage*¹⁵

Do mesmo modo, as paredes interiores e exteriores, os claustros, peitoris, serão de painéis aparelhados compostos de placas de cimento, não armado, munidos de entalhes arredondados para a montagem. Estas lajes serão constituídas por metro cúbico de:

- 650 kg de cimento super-branco
- 0,500 de pedra clara triturada e peneirada
- 0,50 de pedra vermelha triturada e peneirada (dois grãos diferentes)

¹³ *bouchardée* – utensílio usado para o processo da *bouchardage* - técnica manual para acabamento rústico da pedra ou do concreto. As cabeças deste tipo de martelo são intercambiáveis e variam de 20 a 49 dentes quadriculados e a forma das pontas são piramidais, de maneira a provocar as asperezas no momento do impacto. Segundo o Dicionário da Arquitetura Brasileira de Corona & Lemos (1972, p.85) – Bujarda Espécie de martelo com o qual se faz a PICOLA das superfícies das pedras aparentes dos muros de alvenaria. A bujarda possui cabeça quadrada guarnecida de “bicos de diamante” ou pequenas saliências piramidais justapostas chamadas “dentes”, que variam de número, segundo o acabamento que se deseja.

¹⁴ Fonte: <http://www.wikiwand.com/fr/Boucharde> Acesso em: 30 de setembro de 2016

¹⁵ Fonte: <http://www.wikiwand.com/fr/Boucharde> Acesso em: 30 de setembro de 2016

10 kg de impermeabilizante, em três tonalidades diferentes.

O adorno aparente recebe também *bouchardage* e o polimento das arestas.

A colocação dos painéis se fará nas aberturas realizadas em todo o esqueleto.

Pavimentos

Os pisos do térreo e do primeiro andar serão compostos por uma série de caixas abobadadas, delimitadas cada uma pelas vigas da construção.

A cada extremidade uma laje horizontal formando o piso receberá a elevação da última abóbada e permitirá a passagem da escada de serviço.

As paredes serão do mesmo material especificado acima.

O museu

No exterior e no interior do museu, todas as superfícies e volumes serão em concreto aparente e com o acabamento em *bouchardée*.

As colunas interiores de 7 m, 35 de altura serão executadas como as do exterior com 24 faces.

Nestas entre-colunas: as aberturas de 2,95m de largura e 6,20m de altura serão fechadas por vidros – o segundo andar só contará com a claridade natural do zênite, obtida pelos *sheds* vidrados e orientados ao meio-dia.

As principais qualidades do museu são estas: claridade e facilidade de organização.

Há um esforço de suavizar, tanto quanto possível, os volumes interiores, na medida em que as paredes serão munidas em suas partes superiores de barras para suportar os trilhos onde serão instalados os quadros.

Piso

Os pisos serão feitos em lajes de concreto ou em granito; cada laje será recortada por uma junta de cobre para permitir o jogo de dilatações e retrações. Estas lajes não deverão ultrapassar 0,80 cm de lado.

Cada compartimento será munido de soquetes, ou chapa de cobre, permitindo estabelecer, com facilidade, as divisões móveis.

A fim de combater o ruído sob a laje em granito e sobre o assoalho, uma camada em cortiça de 0,08 cm de espessura.

Estes pisos poderão ser executados igualmente em pedra ou mármore de 0,04 cm de espessura.

Ferragens

No concreto armado com acabamento em *bouchardage*, a distância entre a fachada exterior e as ferragens (aros, caixilhos, estribos) não deverá ter menos do que 0,05 cm – estas ferragens serão mantidas a certa distância pelos calços em cimento para as vigas; e anéis em cimento para os pilares.

Ornamentos aparentes

Os pilares, colunas, vigas, quadros, nervuras das fachadas e, de uma forma geral, os ornamentos aparentes verticais de concreto armado serão em *bouchardée* de 49 dentes; as bordas serão particularmente cuidadas e reservadas para o momento da *bouchardage* para serem cinzeladas ou passadas pelo processo abrasivo do *carborandum* (composto de silício e carbono). O concreto não deverá ser polido.

Aletas

As aletas serão metálicas com lâminas orientáveis, permitindo regular a admissão do ar e da luz.

Sala de Conferência

O visitante acessara a sala de conferência pelo térreo na entrada posterior, ou por duas escadas no vestíbulo do grande hall da entrada principal.

A sala de conferência terá 18 m de largura por 20m de profundidade. Ela está prevista para receber 450 pessoas.

Todos os lugares serão absolutamente iguais tanto do ponto de vista da visibilidade quanto do conforto.

Acústica

No teto, dentro de pequenas caixas formadas pelo conjunto das vigas, serão dispostos em forma de diafragmas em compensado de 0,01 cm de espessura, abertos em fendas e constituindo condensadores de sons.

Escadas

Os degraus da escada serão de concreto armado e receberão revestimentos de 0,05 de espessura, em mármore ou em pedra; os espelhos receberão um revestimento em mármore ou pedra de 0,02 cm de espessura.

As balaustradas das escadas serão em ferro e cobre. Elas serão encausticadas, deixando assim o material em seu brilho natural.

Condicionamento de ar

O condicionamento das salas será semipermanente para uma ocupação diurna. Os centros de pulsão de ar serão no térreo, nos nichos emparelhados dispostos no espaço entre duas colunas.

Os dutos de ar serão isolados pelas placas de cortiça de 0,04 cm de espessura e terminando em rodapés ou perto do teto do outro andar.

Saída de Incêndio

Os dutos e nichos não utilizados pelo condicionamento ou alimentação elétrica receberão os equipamentos de incêndio.

Iluminação

A iluminação se dará por trilhos em vidro fundido e será semi-direta. O enquadramento de suporte será em bronze.

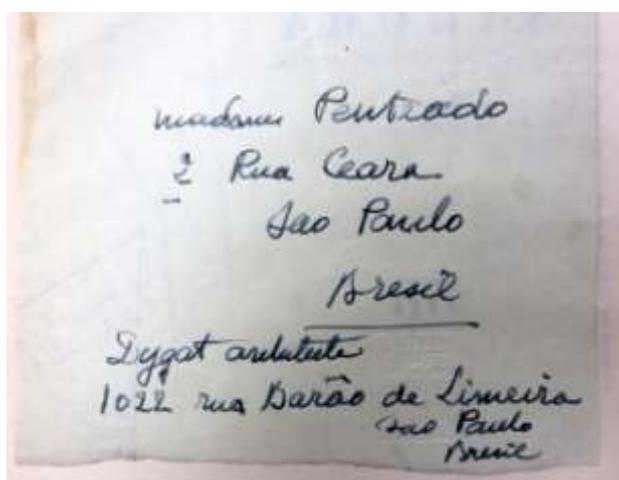
Terraço

Embaixo da laje o isolamento térmico será composto de um vazio de 0,04, formado por barrotes, espaçados de 0,30 cm, suportando uma camada de tijolos vazados de 0,08 cm de espessura, em forma de concreto lixado e inclinado ou em concreto com cortiça de 0,10 cm e, para o emprego de materiais asfálticos protegidos por uma laje. A vedação estará assegurada.

Todos os relevos serão em cobre.”

4.2.5 Bilhetes

Figura 37. documento encaminhado de Dygat para Annie Penteadó ¹⁶



¹⁶ Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

Figura 38. documentos encaminhados para Annie Penteadó e Dygat, de Paris ¹⁶

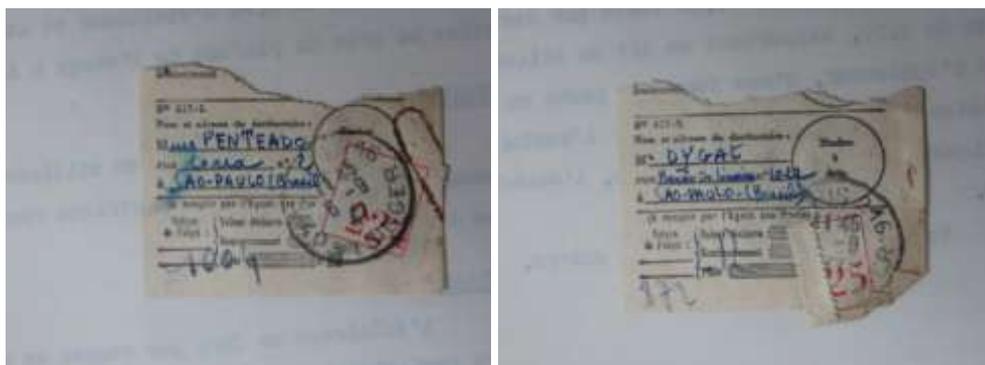


Figura 39. Cartão de Natal de Annie Penteadó para Auguste Perret ¹⁶



“Minhas melhores lembranças e toda minha gratidão.

A obra só pode prosseguir lentamente... mas, de todo modo, avança.

Queira agregar minhas saudações, caro mestre, e meus melhores votos.

Annie Penteadó”

27/01/54

R 27/1.54
 M. AP. légèrement souffrant
 me charge de vous répondre.
 Il a été très sensible à vos vœux
 et heureux d'apprendre que
 la construction du Musée se
 poursuit et que vous en êtes
 satisfaite.
 Il vous envoie avec ses
 hommages tous ses meilleurs
 vœux pour 1954 -

Figura 40. bilhete encaminhado para Annie Penteadó ¹⁷

“M. AP. ligeiramente adoentado me encarrega de responder à senhora.

Ele foi muito sensível aos seus votos e muito contente em saber que a construção do Museu continua e que a senhora está satisfeita.

Ele vos envia suas homenagens e os melhores votos para 1954”

¹⁷ Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

4.2.6 Foto

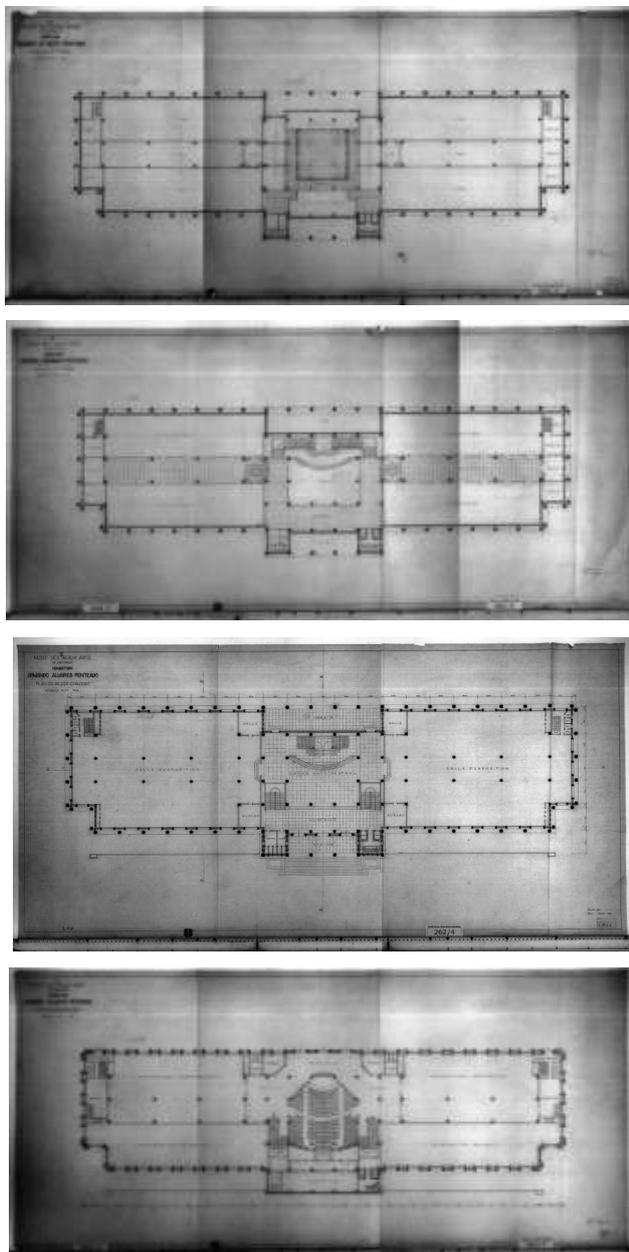
Figura 41. Foto da FAAP



Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

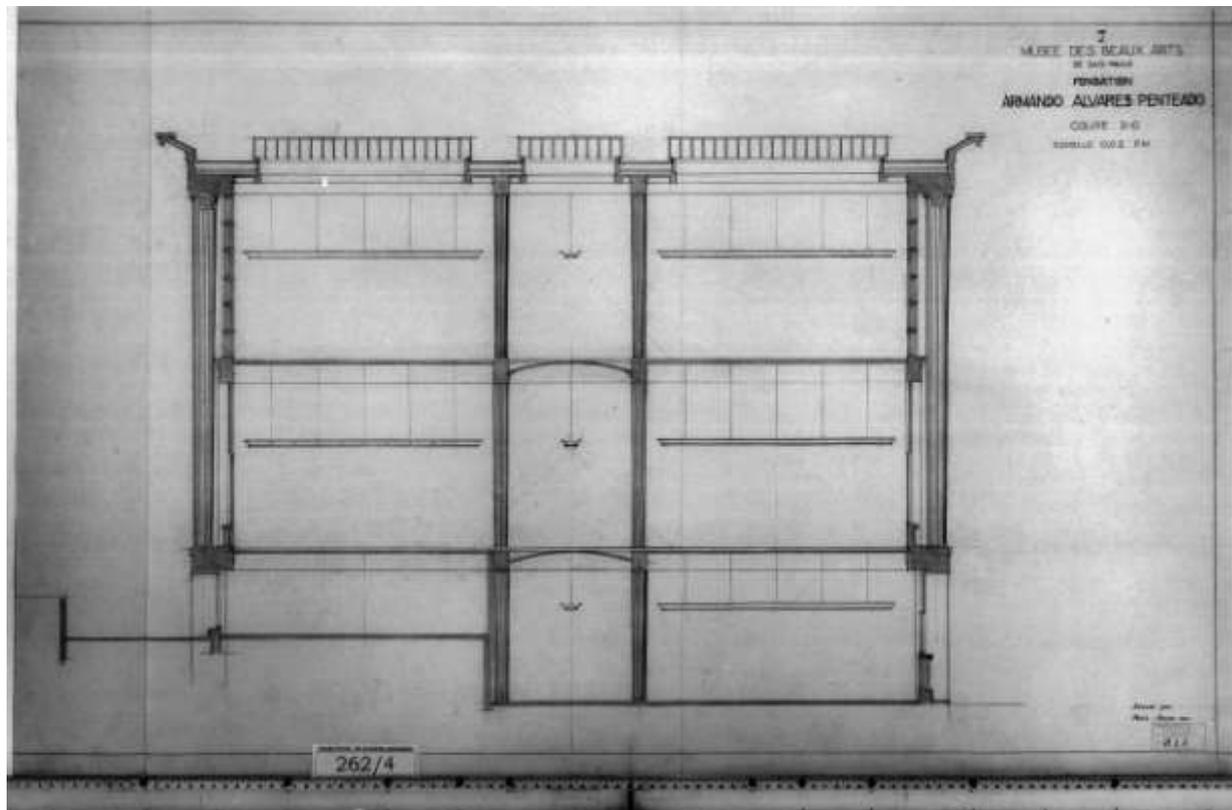
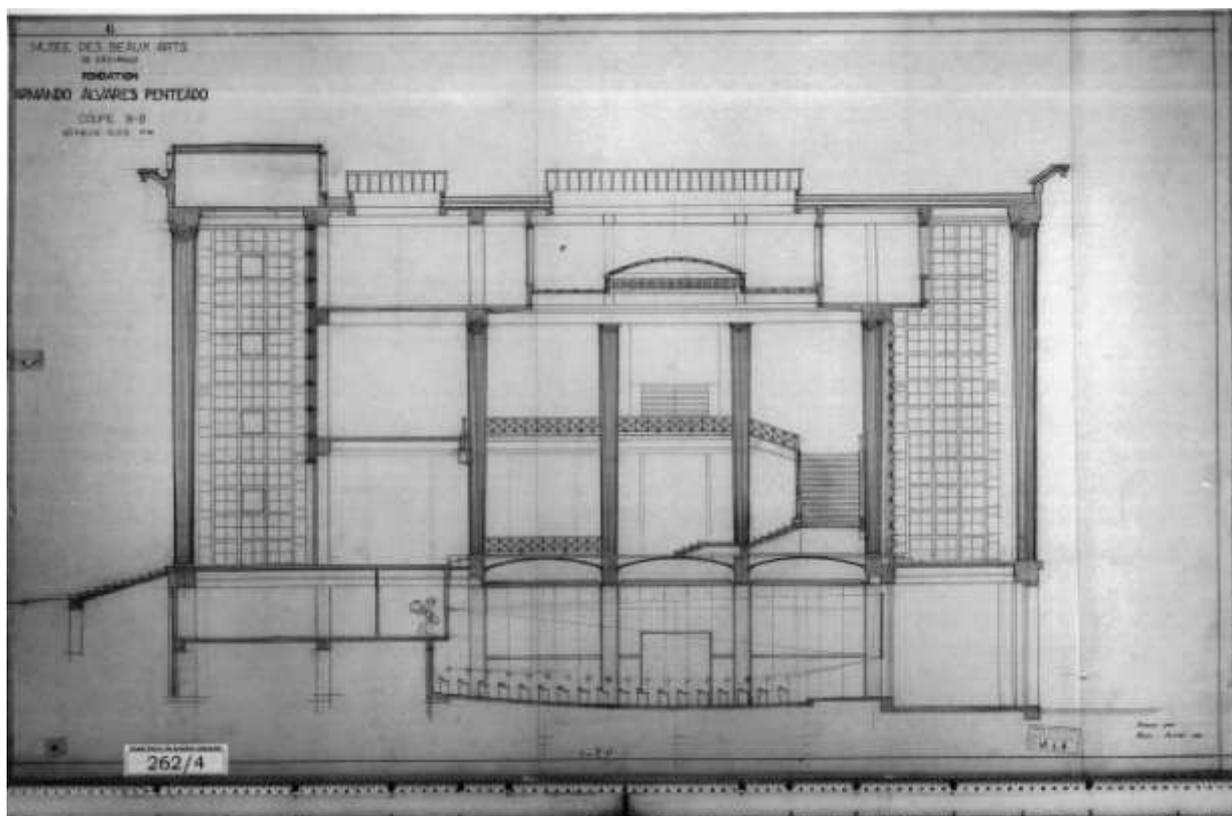
4.2.7 Exemplos da documentação gráfica

Figura 42. Plantas da FAAP



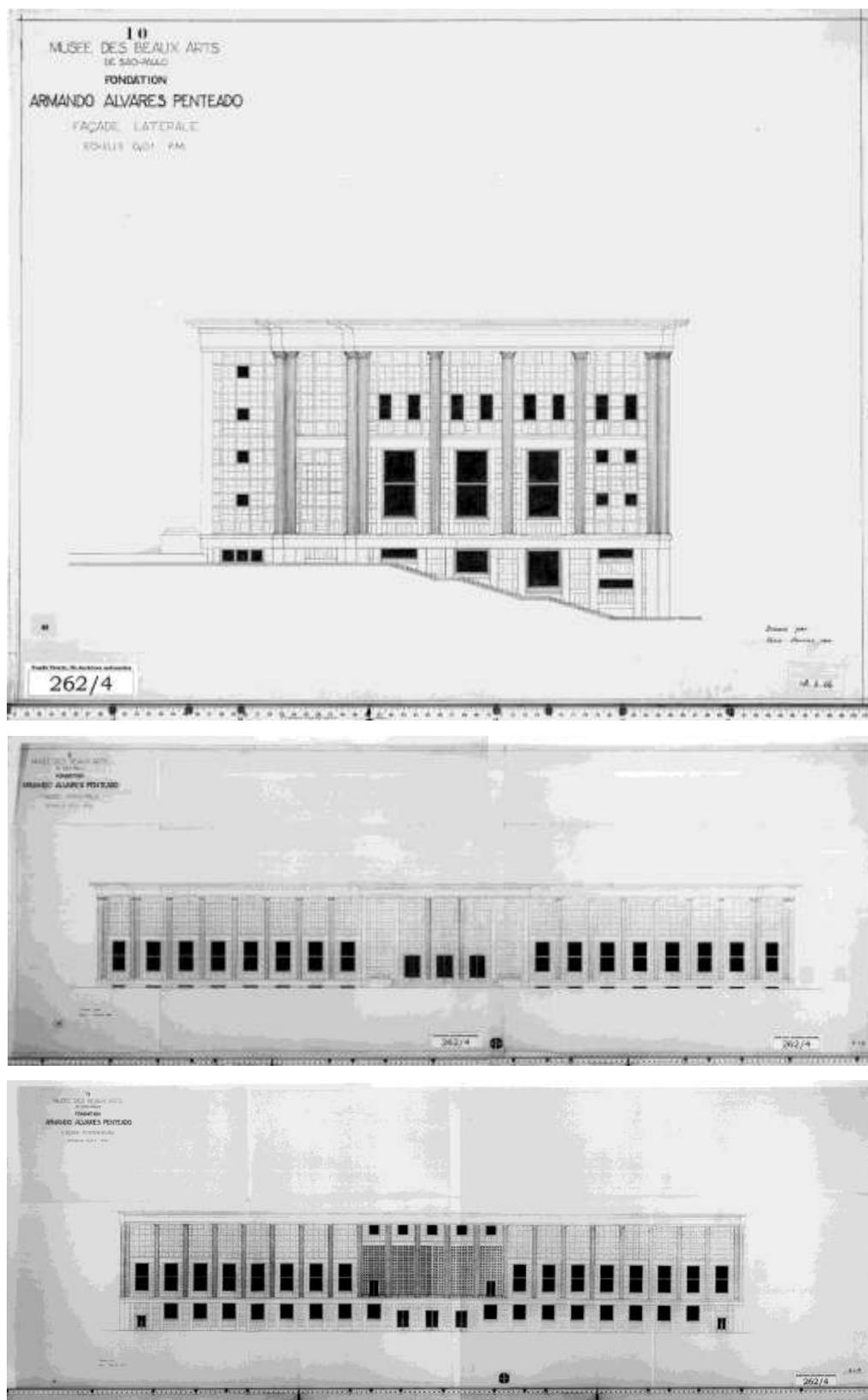
Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

Figura 43. Cortes da FAAP



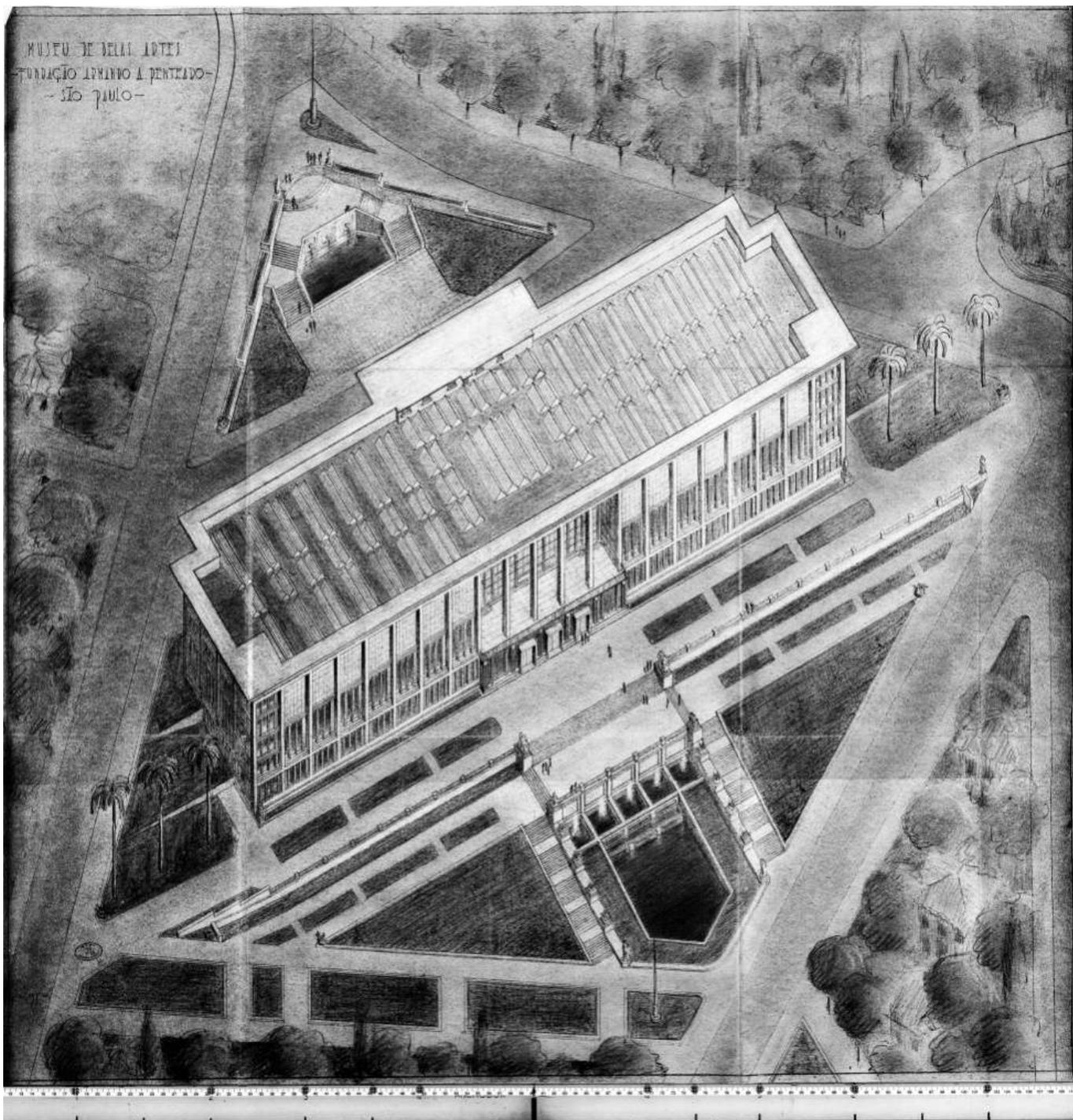
Fonte: Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle, em Paris

Figura 44. Elevações da FAAP



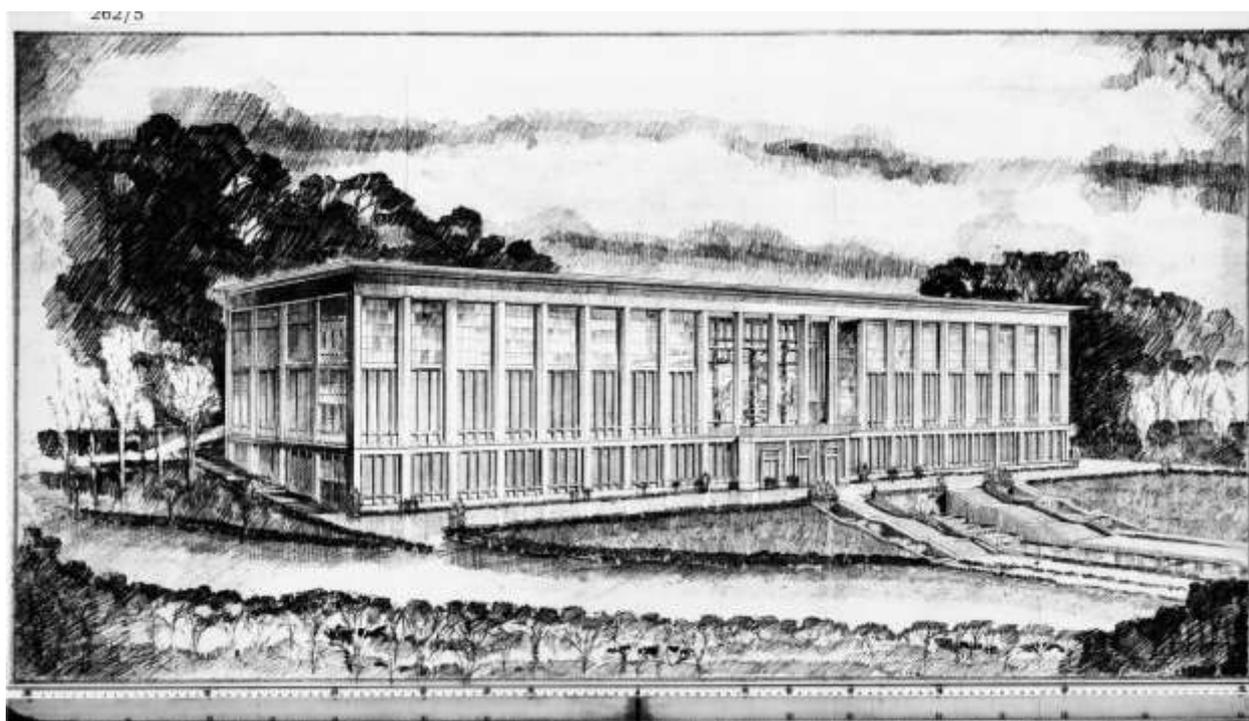
Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

Figura 45. Perspectiva aérea da FAAP



Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

Figura 46. Perspectivas da FAAP



Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle, em Paris*

4.3 Documentação encontrada nos arquivos da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP)

Em 2016 a Fundação Armando Álvares Penteado iniciou um processo de organização e catalogação de todo o material referente ao edifício sede do Museu. Provavelmente parte da documentação ainda encontra-se dividida entre amigos e familiares de Armando Álvares Penteado. O processo se iniciou com a restauração das cópias ozalid¹⁸ do projeto original executado pelo escritório de Auguste Perret, em poder do *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris.

No caso da documentação gráfica referente ao projeto legal, isto é, os desenhos necessários para aprovação de projeto ou reforma junto à prefeitura, estes sim são originais. Em Paris podemos encontrar cópias destes documentos.

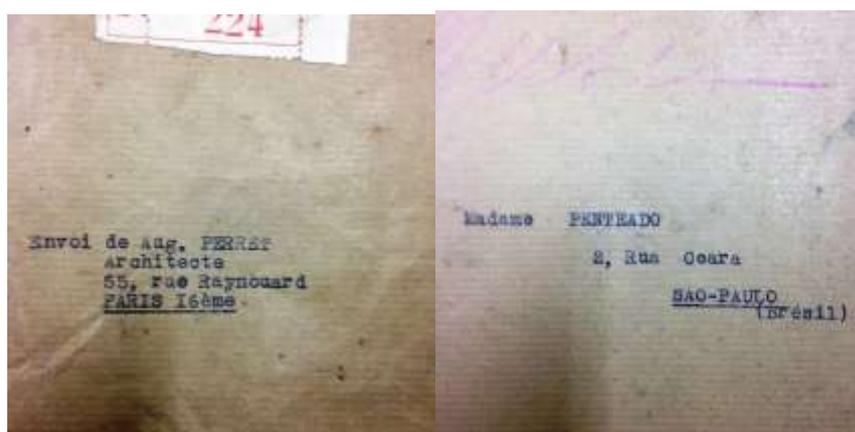
No acervo da instituição FAAP encontramos duas ilustrações com diferentes perspectivas do edifício sem especificação da autoria dos mesmos.

Os arquivos da FAAP dispõem de desenhos referentes ao primeiro estudo realizado por Perret para o edifício do museu, datados de setembro de 1947. Estes desenhos estão assinados por Perret. Junto com esta documentação encontra-se um exemplar do estudo sobre o Museu Moderno publicado em 1929 pela "Mouseion", órgão da Sociedade das Nações.

O acervo ainda possui uma série de fotos da época da execução da obra, que vem atestar algumas das alterações na edificação em relação ao projeto original.

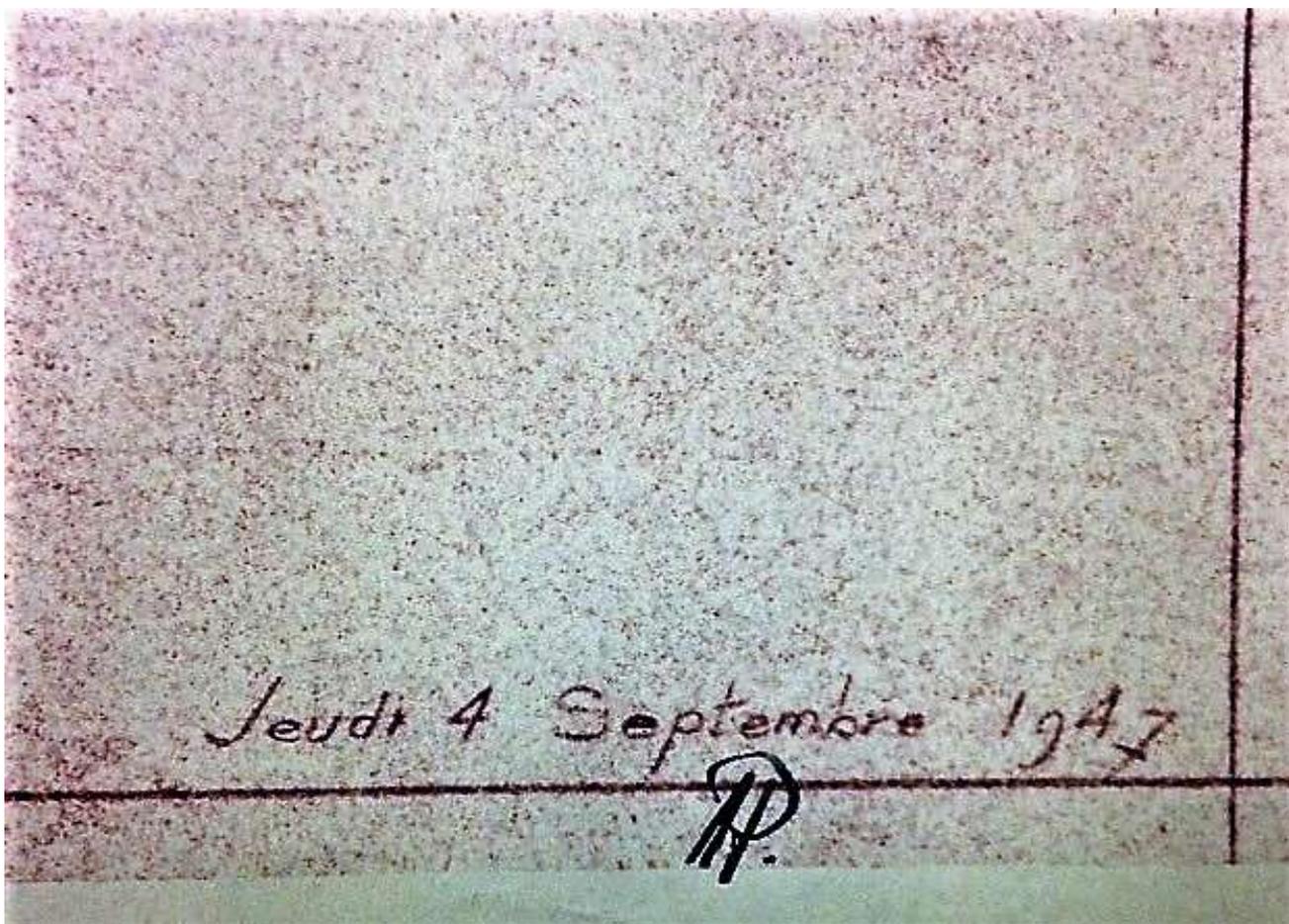
¹⁸ Cópia obtida por processo químico, com a exposição à luz ultravioleta e ao gás amoníaco. Este papel permite reproduzir a imagem em preto e branco de um original negativo em fotolito (também chamado "filme"), papel vegetal ou outro tipo de transparência

Figura 47. Envelope com plantas, cortes e elevações de Perret a Annie Pentead, datado de setembro de 1947



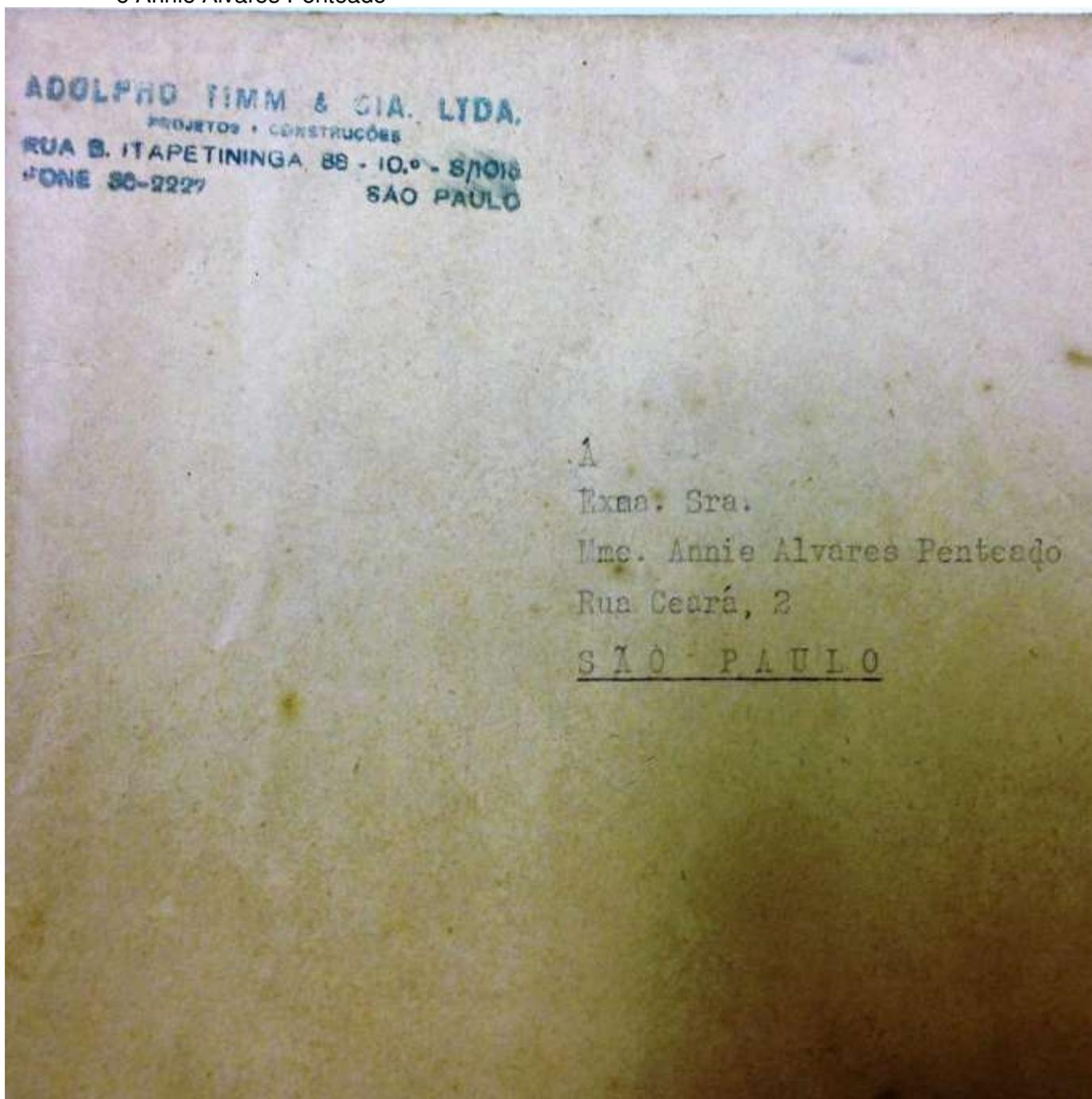
Fonte: Arquivo FAAP

Figura 48. Assinatura de Perret nos desenhos, datado de setembro de 1947



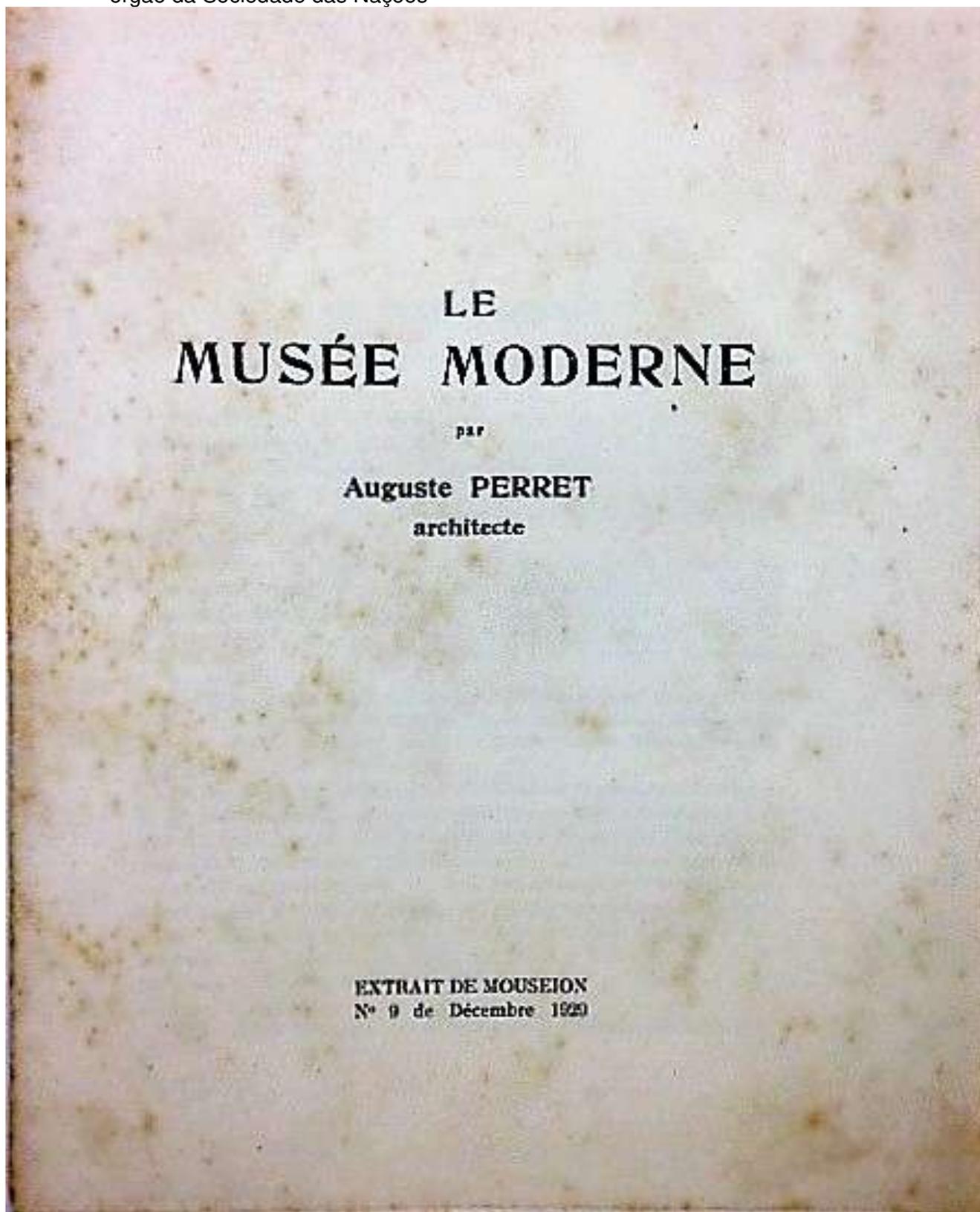
Fonte: Arquivo FAAP

Figura 49. Envelope de correspondência entre Adolpho Timm (construtor da FAAP) e Annie Álvares Penteado



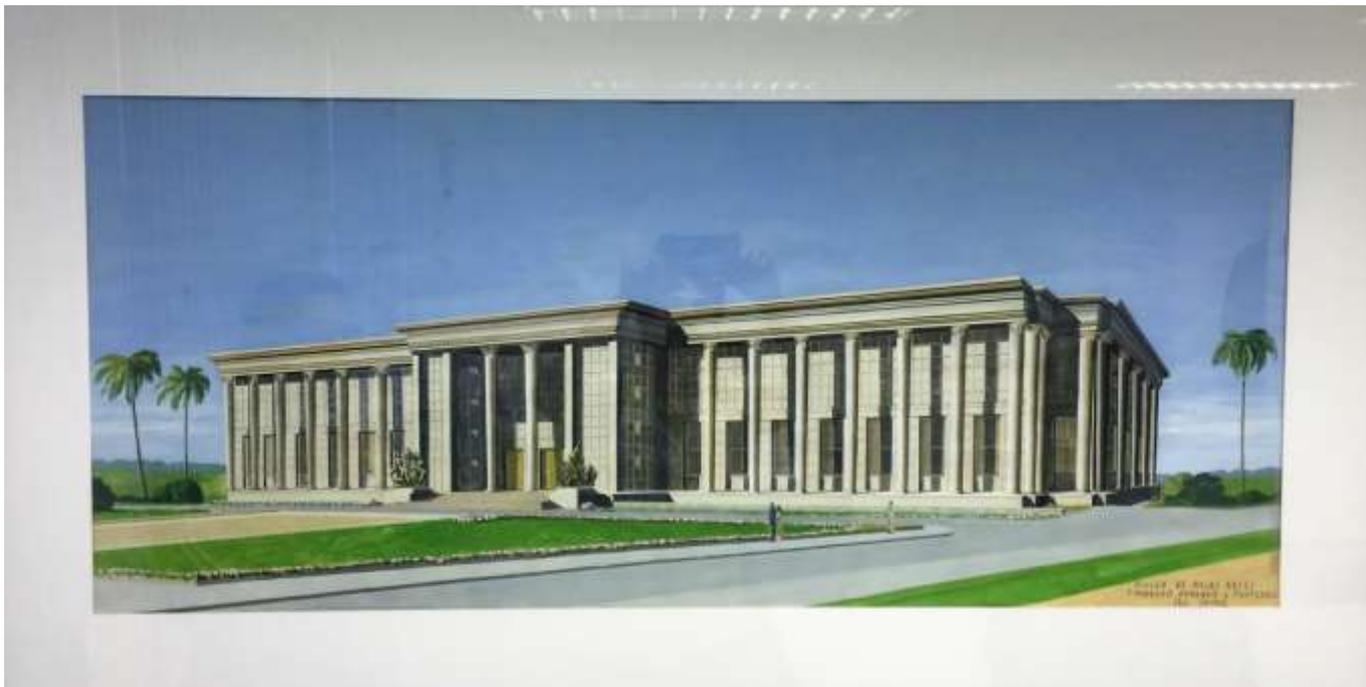
Fonte: Arquivo FAAP

Figura 50. Estudo sobre o Museu Moderno publicado em 1929 pela “Mouseion”, órgão da Sociedade das Nações



Fonte: Arquivo FAAP

Figura 51. Perspectiva da elevação principal



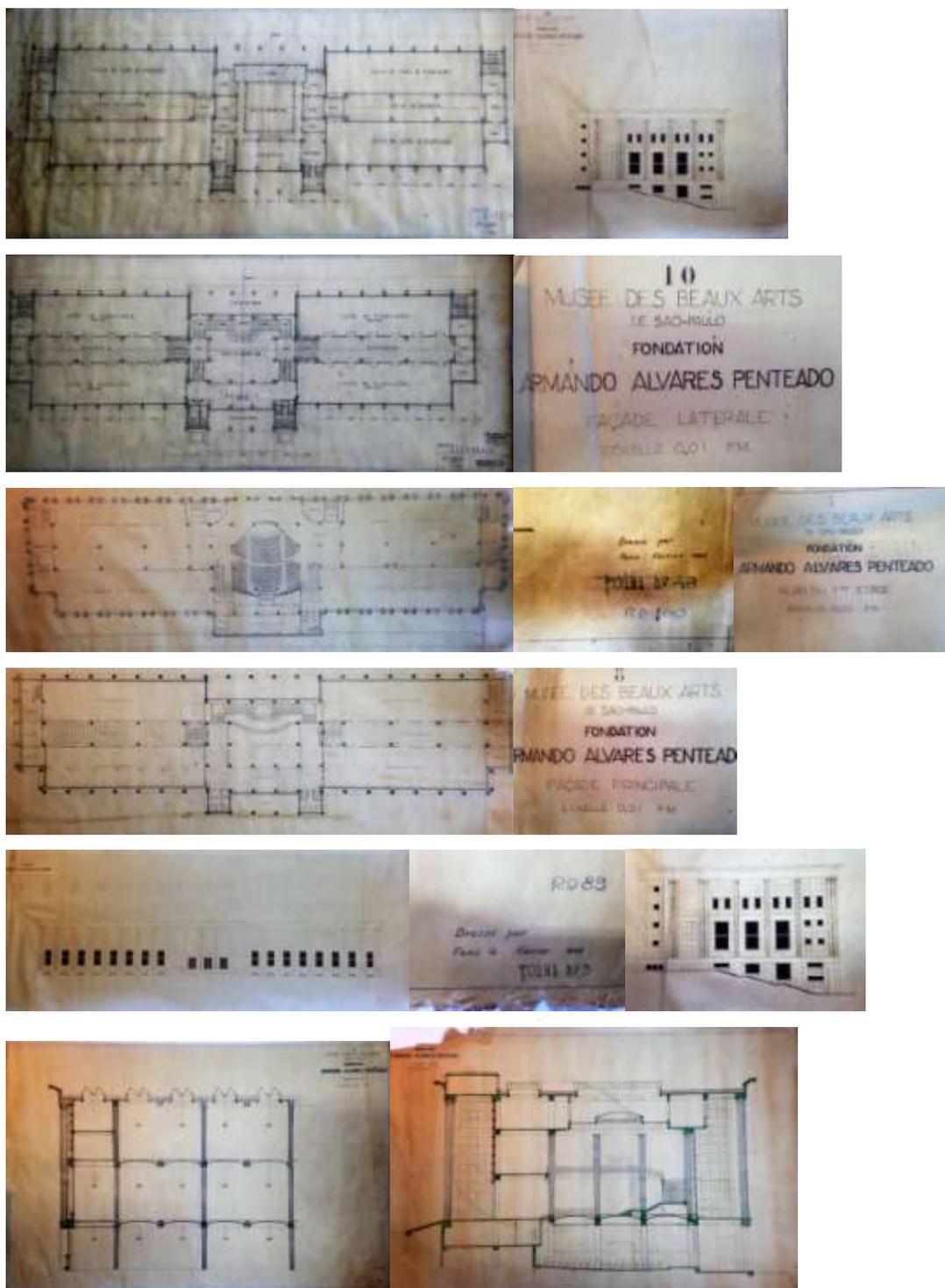
Fonte: Arquivo FAAP

Figura 52. Perspectiva da elevação posterior



Fonte: Arquivo FAAP

Figura 53. Parte da documentação em cópias ozalid



Fonte: Arquivo FAAP

Figura 54. FAAP em Construção I



Fonte: Arquivo FAAP

Figura 55. FAAP em Construção II



Fonte: Arquivo FAAP

Figura 56. FAAP em Construção III



Fonte: Arquivo FAAP

4.4 Autoria do projeto

Figura 57. Ampliação de detalhe da lista de documentos

Auteur(s) du projet :

Gustave Perret (architecte), d'après un projet de Alvares Penteado..

Auguste Perret (architecte), d'après un projet de Alvares Penteado..

Commanditaire(s) :

Fondation Armando Alvares Penteado (Sao Paulo, Brésil).

Autre(s) protagoniste(s) :

Monsieur Dygat (architecte).

Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

A documentação sobre o edifício da Fundação Armando Álvares Penteado encontrada nos arquivos da *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, vem atualizar o debate sobre a questão da autoria do projeto arquitetônico. Todas as informações indicam que o trabalho foi desenvolvido em etapas e em parcerias eventuais, o que se assemelha a um projeto colaborativo. Armando Álvares Penteado idealiza o museu e faz um primeiro croqui do edifício. A partir destes primeiros desenhos, o arquiteto polonês M.Dygat (emigrado ao Brasil) desenvolve e dá corpo ao projeto. Auguste Perret, em um primeiro momento faz considerações sobre o mesmo, para em seguida, imprimir seu vocabulário de forma decisiva.

As cartas apresentam a evolução do projeto de maneira cronológica, com dados, acordos estabelecidos, indivíduos envolvidos, acertos comerciais, etc.. É através delas que conseguimos confrontar informações textuais e gráficas, assegurando uma maior credibilidade a toda a pesquisa.

O memorial construtivo deixa aflorar o exímio construtor que era Perret. A atenção à implantação do edifício, a busca das proporções, a técnica construtiva, os detalhes arquitetônicos, etc.

A distância do Brasil, a impossibilidade de acompanhar a obra e as dificuldades encontradas pela instituição em financiar a construção nos aponta os possíveis motivos que levaram a ocorrência de mudanças significativas no projeto durante a sua execução.

A instituição em Paris apresenta dúvidas quanto a autoria de alguns desenhos, indicando Dygat como possível autor. Os desenhos não apresentam datação, o que dificulta uma análise mais precisa.

Finalmente, um cartão de natal enviado por Annie Penteado a Perret, indica que a esposa de Armando Penteado tratou dos procedimentos relativos a obra diretamente com o arquiteto.

A recente descoberta de rica documentação na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) vai possibilitar, enfim, a sistematização de um arquivo específico sobre o edifício na instituição. A Fundação Armando Álvares Penteado, através do MAB (Museu de Arte Brasileira), iniciou processo de catalogação e restauração das plantas do projeto do seu arquivo, e um movimento de pesquisa junto a familiares e parceiros, no intuito de ampliar a documentação.

Com os preparativos para a comemoração dos 70 anos de existência da Fundação Armando Álvares Penteado, em 2017, a FAAP reconheceu a importância de aperfeiçoar este arquivo e jogar luz sobre a história do edifício sede da instituição.

5. CAPÍTULO 4: O PROJETO

A partir da confrontação dos desenhos encontrados nos arquivos da FAAP, em São Paulo e nos arquivos da *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris, com o levantamento fotográfico da obra, tanto as fotos da época da construção quanto as atuais, resultantes da pesquisa bibliográfica e do trabalho em campo, pretende-se comparar três temporalidades: os prováveis desenhos de Dygat, os primeiros croquis e o projeto final de Perret.

Esta análise poderá ser de extrema valia para futuras pesquisas acerca das mudanças ocorridas no edifício ao longo dos anos, a fim de se identificar o que permaneceu de original, segundo o projeto de Perret, em seus aspectos físicos, em suas proporções e dimensões estéticas e artísticas, após as intervenções.

Nas pesquisas do arquivo da FAAP encontramos desenhos referentes aos diversos estágios do projeto:

- 1) Possíveis desenhos de Dygat
- 2) Croquis de Perret
- 3) Projeto de Perret
- 4) Possíveis desenhos de Adolpho Timm, com propostas de alterações a serem feitas durante a obra
- 5) Projeto atual, resultante de reformas empreendidas com o passar dos anos

Esta pesquisa se atem aos 3 primeiros momentos.

5.1 Dados e Localização da FAAP

Endereço: Rua Alagoas nº 903

Cidade: São Paulo

Bairro: Higienópolis

CEP: 01242-902

Projeto original: Armando Álvares Penteado/ Dygat/ Auguste Perret

Ano do projeto: 1947/1949

Ano de conclusão da obra: 1970

Uso: Faculdade de Artes Plásticas, Museu de Arte Brasileira (MAB) e o Teatro FAAP

Quadro de Áreas

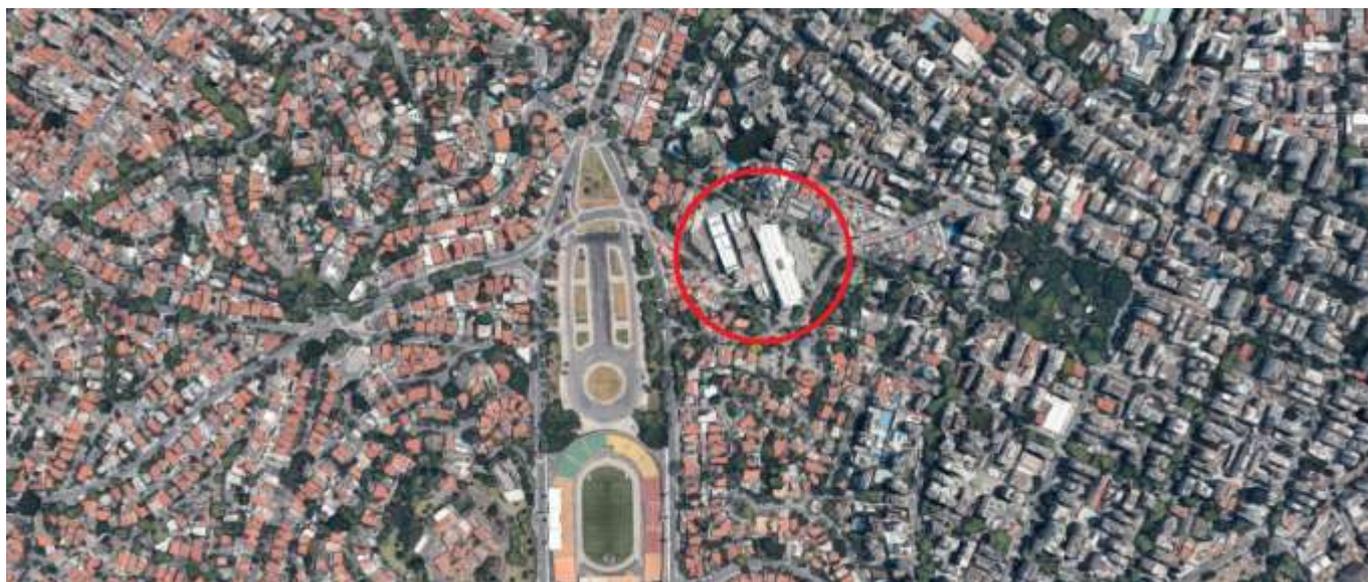
1º Subsolo.....	3.272,38 m2
Intermediário.....	3.789,60 m2
Térreo.....	4.006,00 m2
1º Pavimento.....	3.696,32 m2
2º Pavimento.....	1.047,50 m2
Total.....	15.811,30 m2

Figura 58. Mapa de localização da FAAP



Fonte: Google Maps. Acesso em:05 de janeiro de 2017

Figura 59. Imagem aérea da localização da FAAP



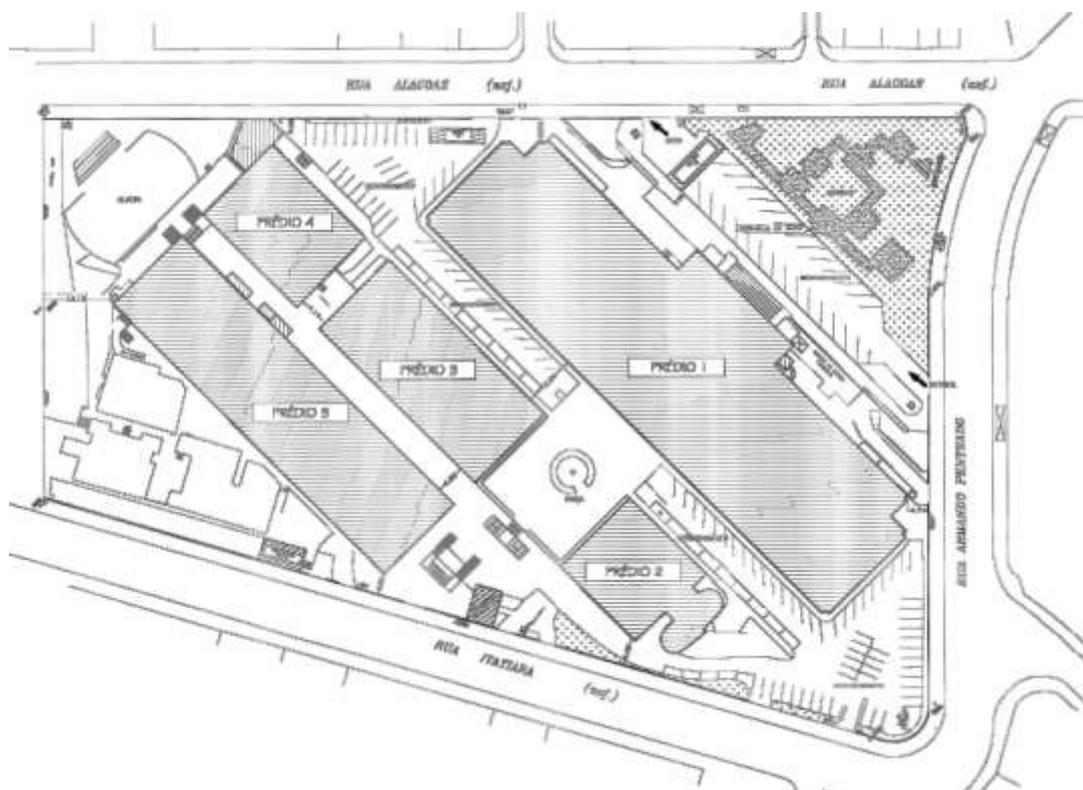
Fonte: Google Earth. Acesso em:05 de janeiro de 2017

Figura 60. Imagem aérea da FAAP e seu entorno



Fonte: Google earth. Acesso em:17 de outubro de 2016

Figura 61. Implantação do edifício 1 da FAAP



Fonte: Arquivo FAAP

Fotos do edifício datadas de novembro de 2016**Figura 62.** Fachada principal da FAAP

Fonte: Arquivo Juliana Rey

Figura 63. Vista Posterior

Fonte: Arquivo Juliana Rey

Figura 64. Hall de Entrada

Fonte: Arquivo Juliana Rey

5.2 Projeto atribuído a M.Dygat

Até o momento não foi encontrado nenhum desenho de autoria de Armando Álvares Penteado, apenas correspondências que indicam a existência de croquis iniciais de Armando e posterior desenvolvimento do projeto a cargo do arquiteto M.Dygat. Na relação de documentos apresentados pela *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle* em Paris aparece uma indicação de projeto de possível autoria de Dygat.

Destes desenhos encontramos as cópias em Paris e alguns originais nos arquivos da FAAP, onde já é possível identificar algumas das principais características do edifício: a monumentalidade, a edificação tripartite, o embasamento, a simetria, a implantação, o programa, a circulação vertical e horizontal e a estrutura modular.

O programa de uso do edifício, nos três projetos estudados, é o mesmo: no piso embasamento estão localizados: a sala de conferências, duas salas de exposições temporárias, depósitos, reserva técnica e sala de maquinário. No pavimento térreo situam-se o átrio, o vestíbulo, o grande hall e as salas das exposições principais. No primeiro pavimento encontramos mais quatro salas de exposições. No segundo pavimento a diretoria, a administração e a biblioteca. A configuração do teatro como encontramos hoje só veio a se configurar nos desenhos de Adolpho Timm; até então, este espaço tinha a função de uma sala de conferências equipada com sistema de projeção. Com Timm a posição do teatro foi invertida, isto é, onde hoje se encontra a entrada principal, segundo o projeto original, seria justamente o local destinado a abrigar um pequeno palco, onde caberia não mais que uma mesa para um palestrante.

Nos desenhos que se referem à implantação da obra e ao corte, encontramos o projeto do entorno, com um obelisco na esquina da Rua Alagoas com a Rua Itápolis, como marco de entrada; escadarias acomodando a edificação no terreno; bases para esculturas junto à entrada principal e fontes de água: uma próxima ao obelisco e outra no lado oposto, como que demarcando uma entrada secundária. Em uma das elevações atribuídas a Dygat, observa-se de forma insinuada, junto da escadaria principal, sobre os pedestais laterais, duas esculturas equestres. Uma outra referência de escultura pode ser observada alinhada ao pórtico, situado no

encontro das ruas e mais outras quatro, divididas duas a duas, na entrada das galerias no primeiro pavimento, onde se localizariam as salas de exposições.

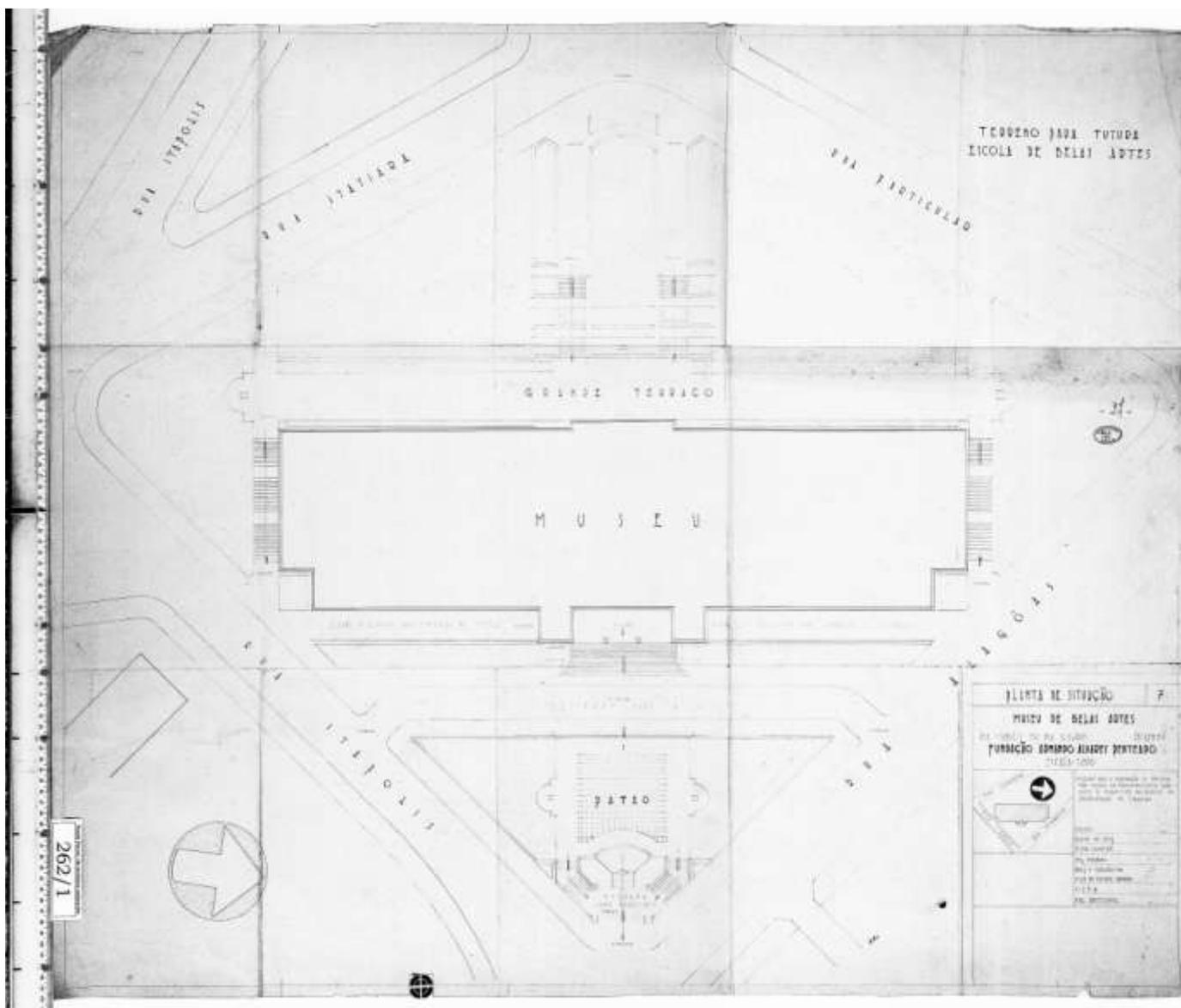
Já nos arquivos de Paris foram encontradas algumas perspectivas, estas porém, não apresentam características do vocabulário de Perret: as colunas perretianas ainda não aparecem; todas as colunas externas são retangulares e a escadaria do grande hall difere do que normalmente encontramos nos projetos perretianos; o que faz crer que estes desenhos sejam de autoria de Dygat.

Na fachada posterior encontramos um terraço que avança do alinhamento da fachada, exatamente com a mesma largura e na posição oposta ao pórtico de entrada. Esta característica só pode ser observada nos prováveis desenhos de Dygat; já nos primeiros croquis de Perret, datados de 1947, este detalhe desaparece e não retorna mais aos projetos que vieram a seguir. Este terraço se relaciona com o grande hall através do painel de vitrais. Nestes desenhos eles já aparecem insinuados e com proporções maiores do que aquelas que Perret viria a conceber em seguida.

Nas fachadas já se nota o acabamento de almofadas quadriculadas que, de alguma forma, indica o desejo de racionalização da alvenaria.

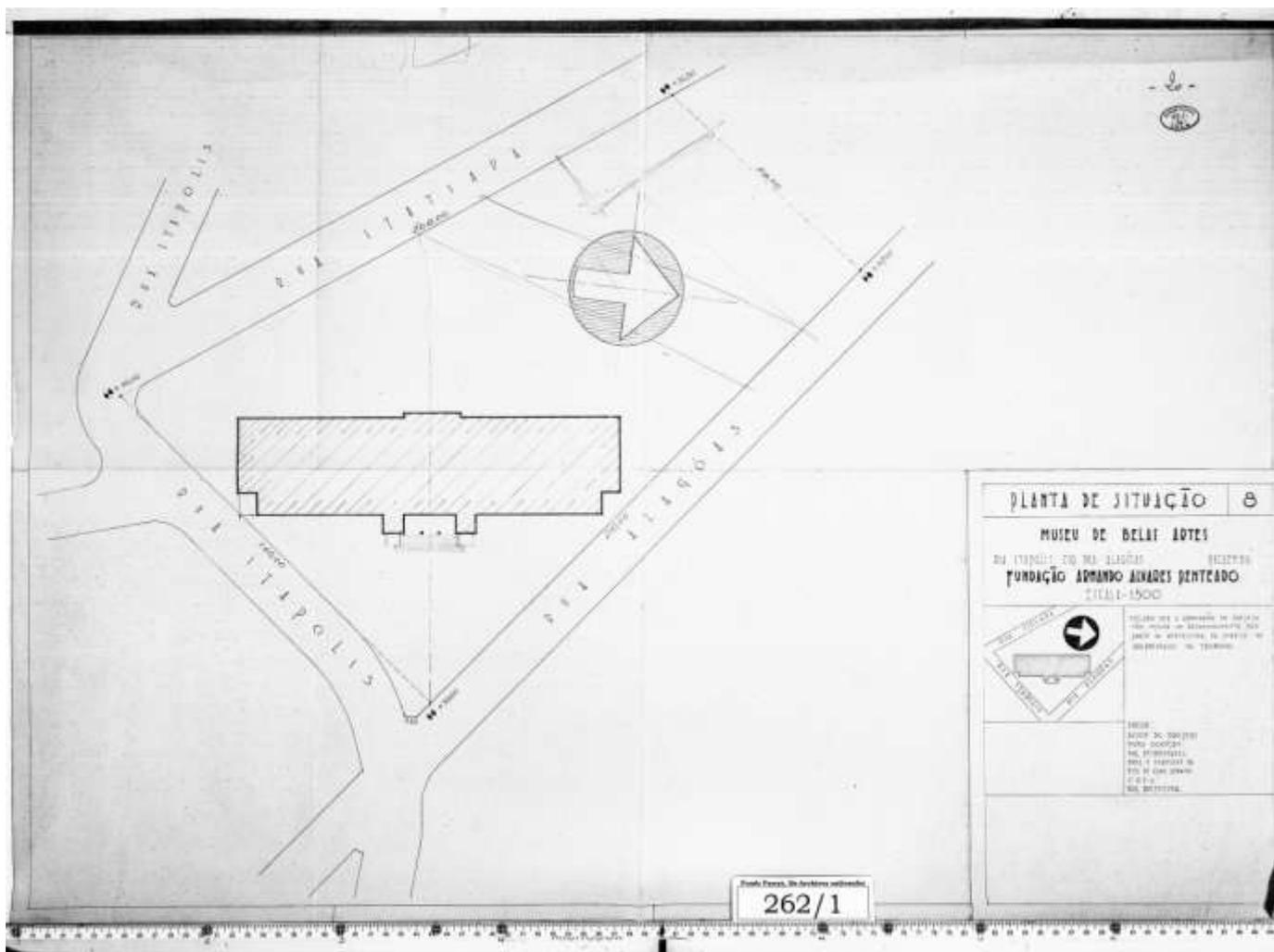
5.2.1 Cópias do projeto atribuído a Dygat, dos arquivos da *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris.

Figura 65. Planta de Situação do edifício 1 da FAAP I



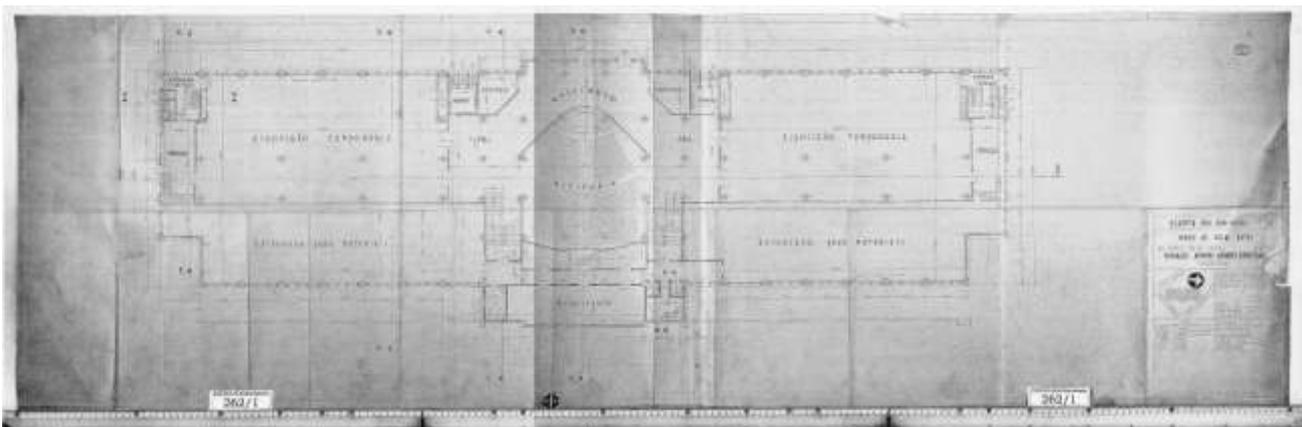
Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

Figura 66. Planta de Situação do edifício 1 da FAAP II



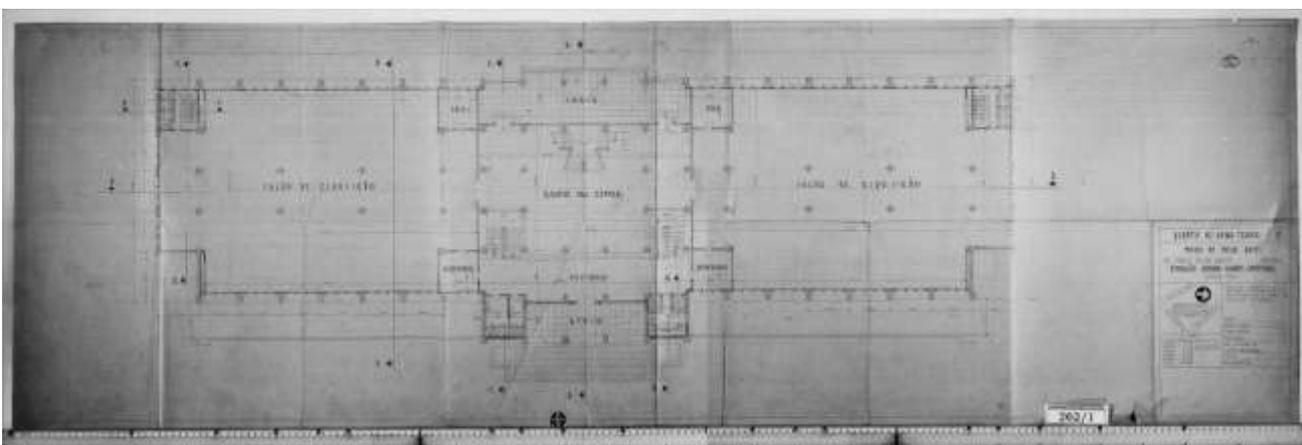
Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

Figura 67. Planta do Embasamento I



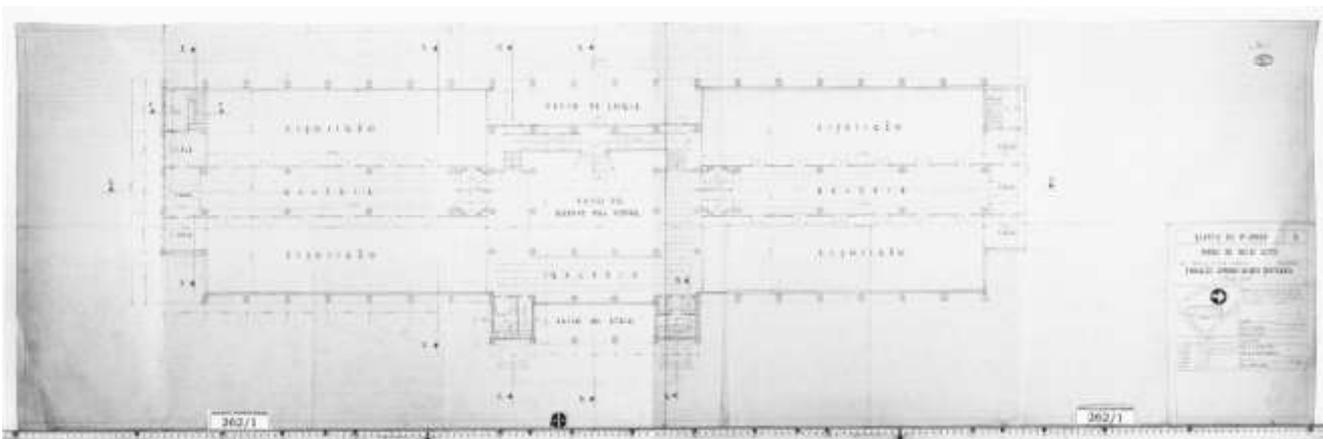
Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

Figura 68. Planta do Andar Térreo I

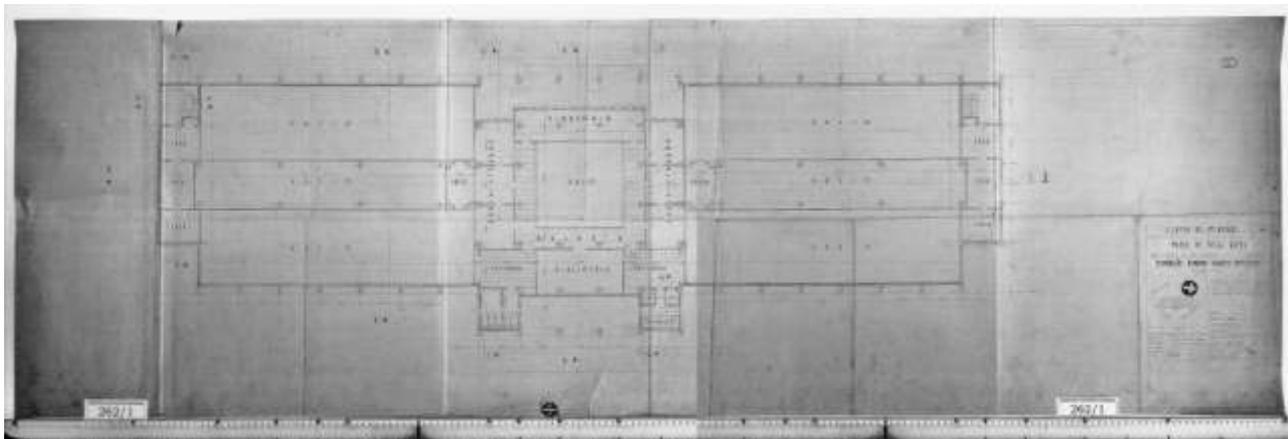


Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

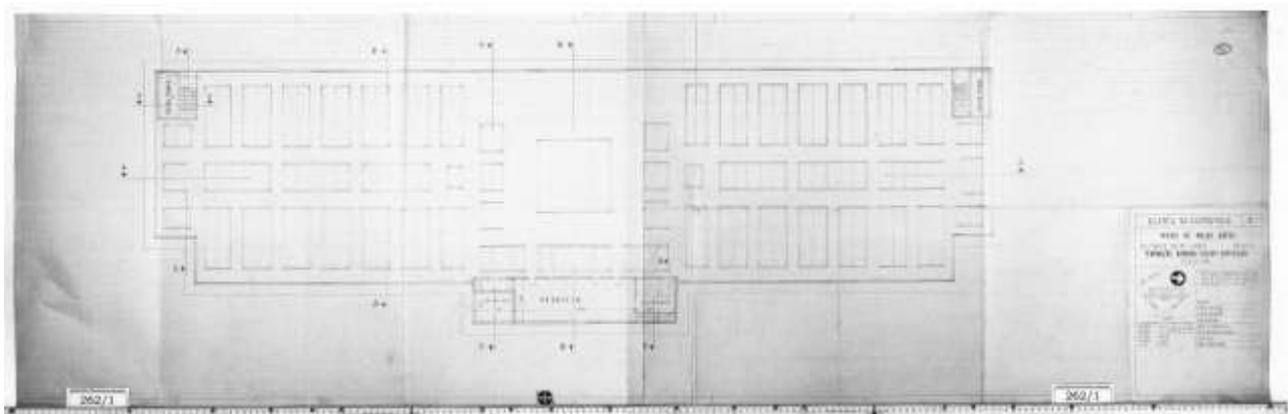
Figura 69. Planta do 1º Andar I



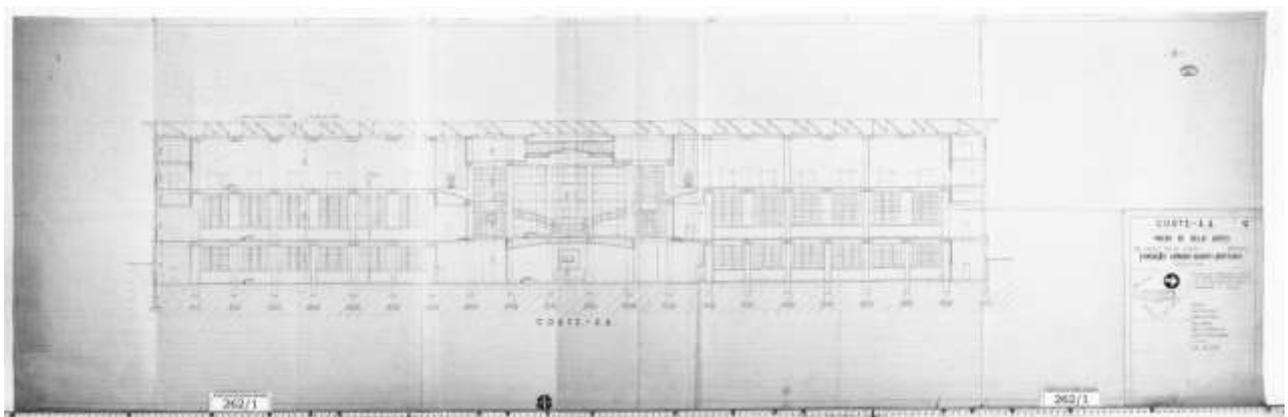
Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

Figura 70. Planta do 2º Andar I

Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

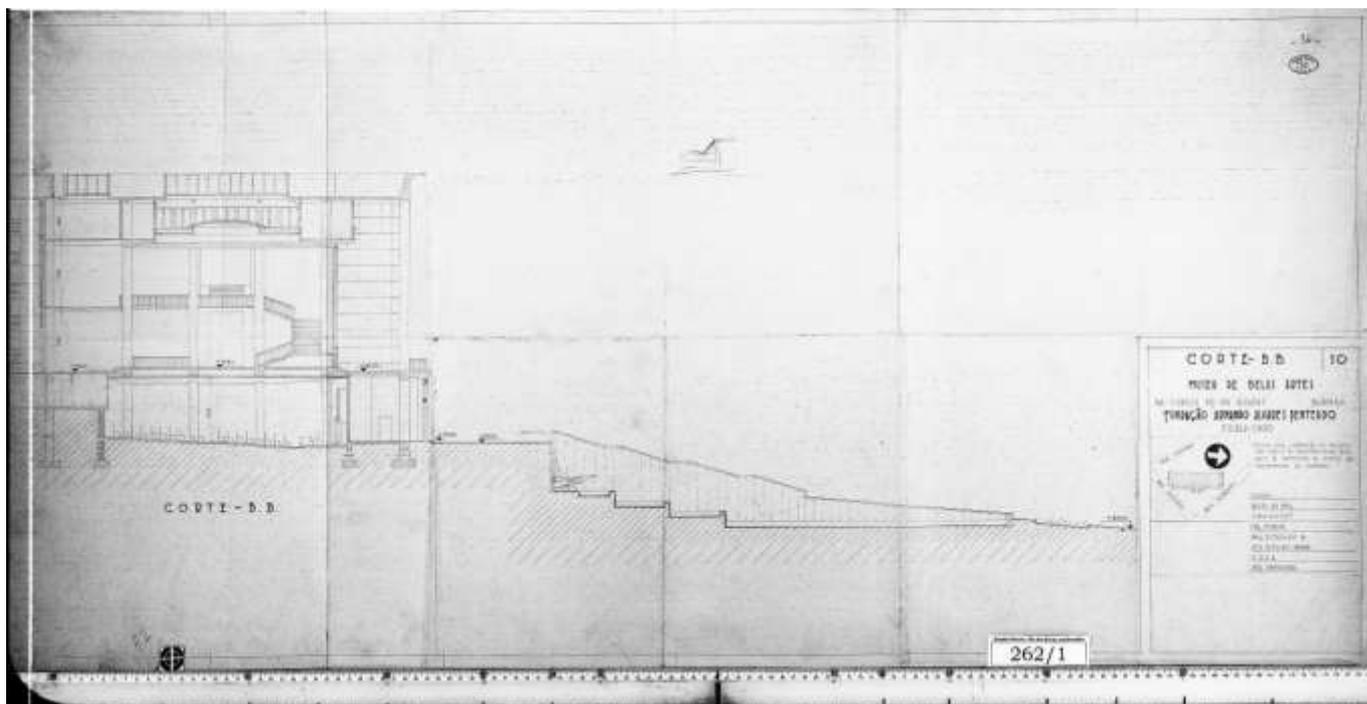
Figura 71. Planta da Cobertura

Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

Figura 72. Corte AA I

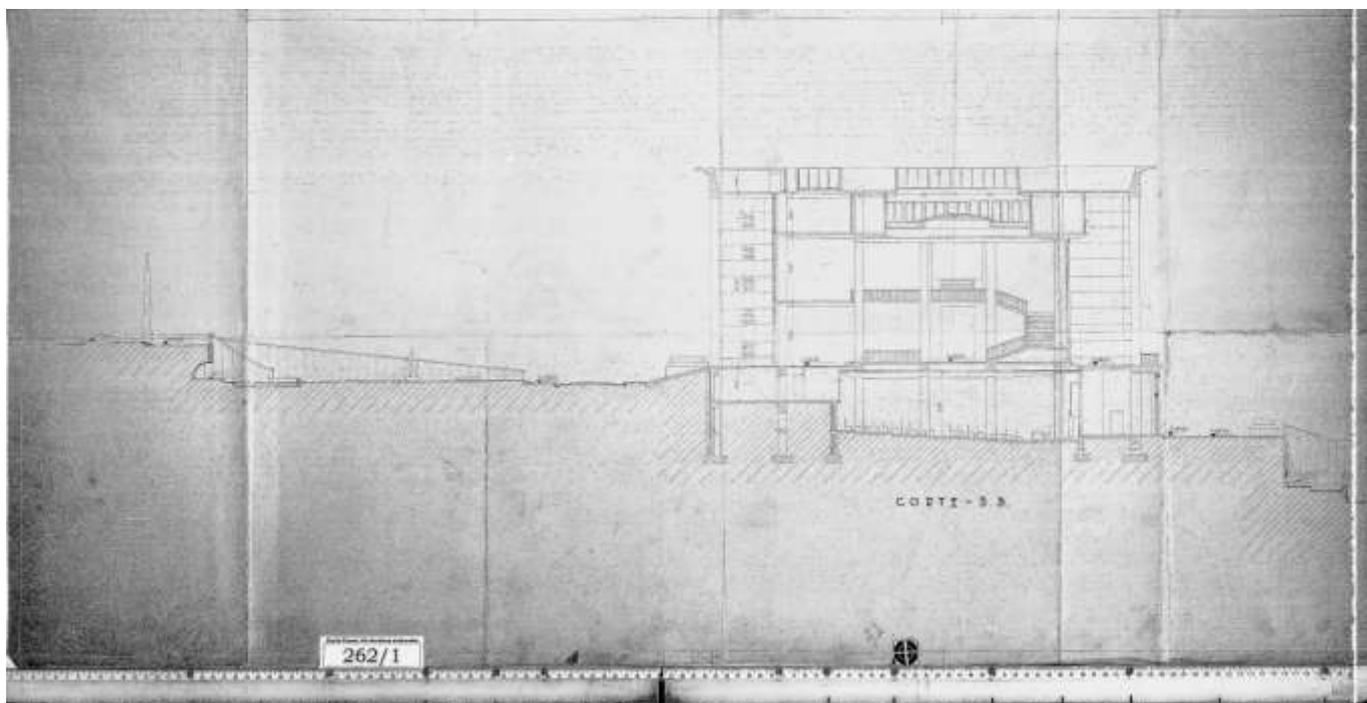
Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

Figura 73. Corte BB I



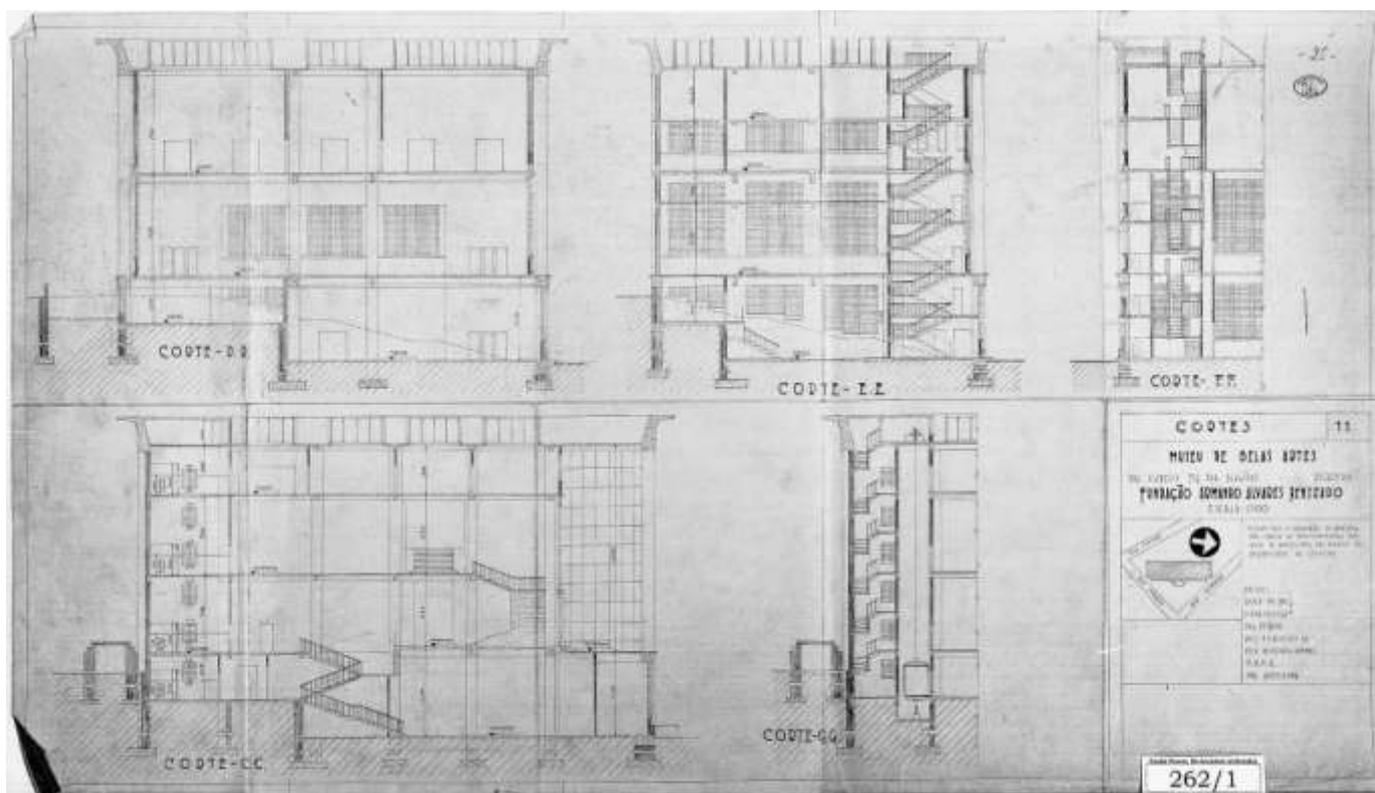
Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

Figura 74. Corte BB II



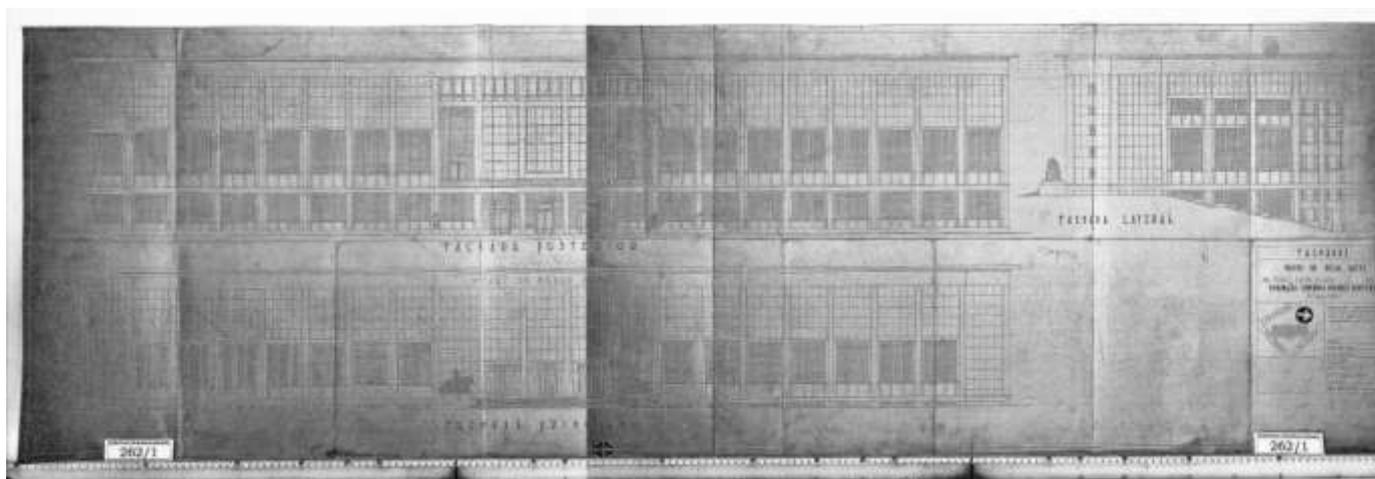
Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

Figura 75. Cortes I



Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle, em Paris*

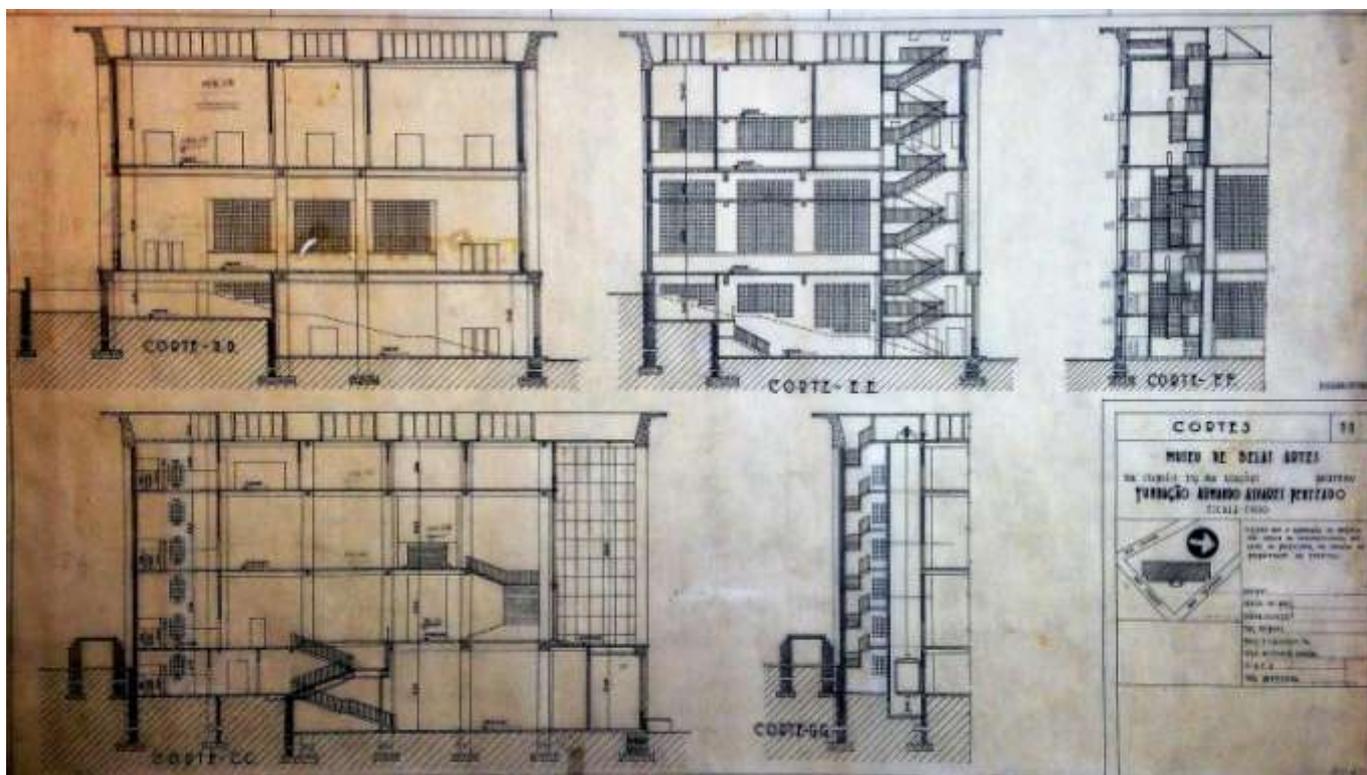
Figura 76. Fachadas



Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle, em Paris*

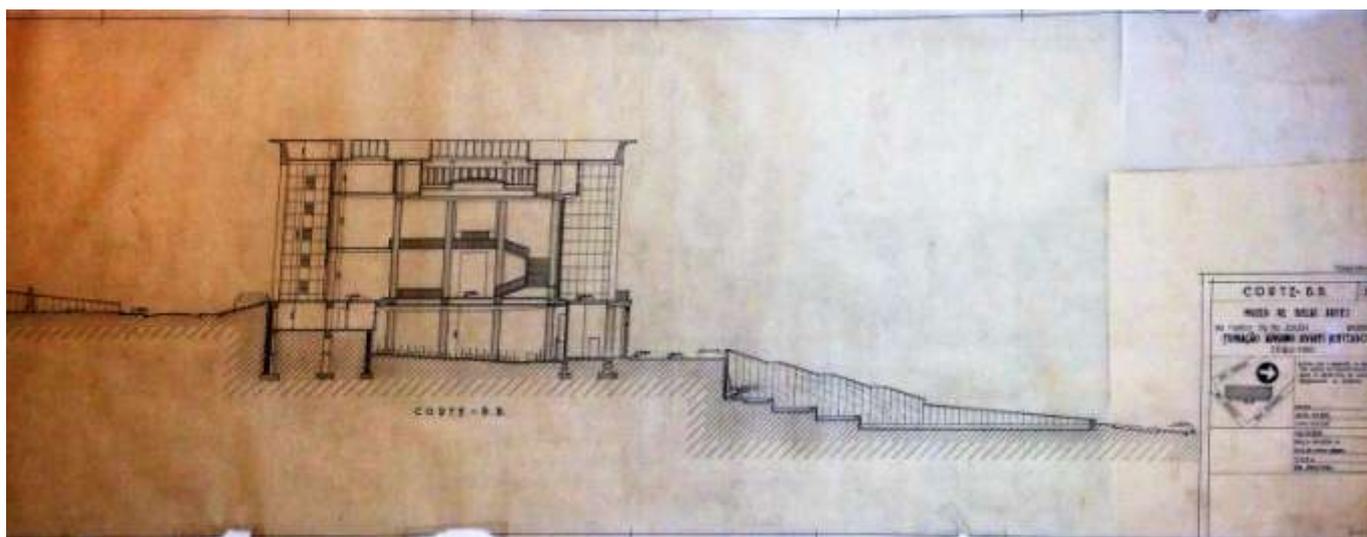
5.2.2 Originais do projeto atribuídos a Dygat, dos arquivos da FAAP

Figura 77. Cortes II

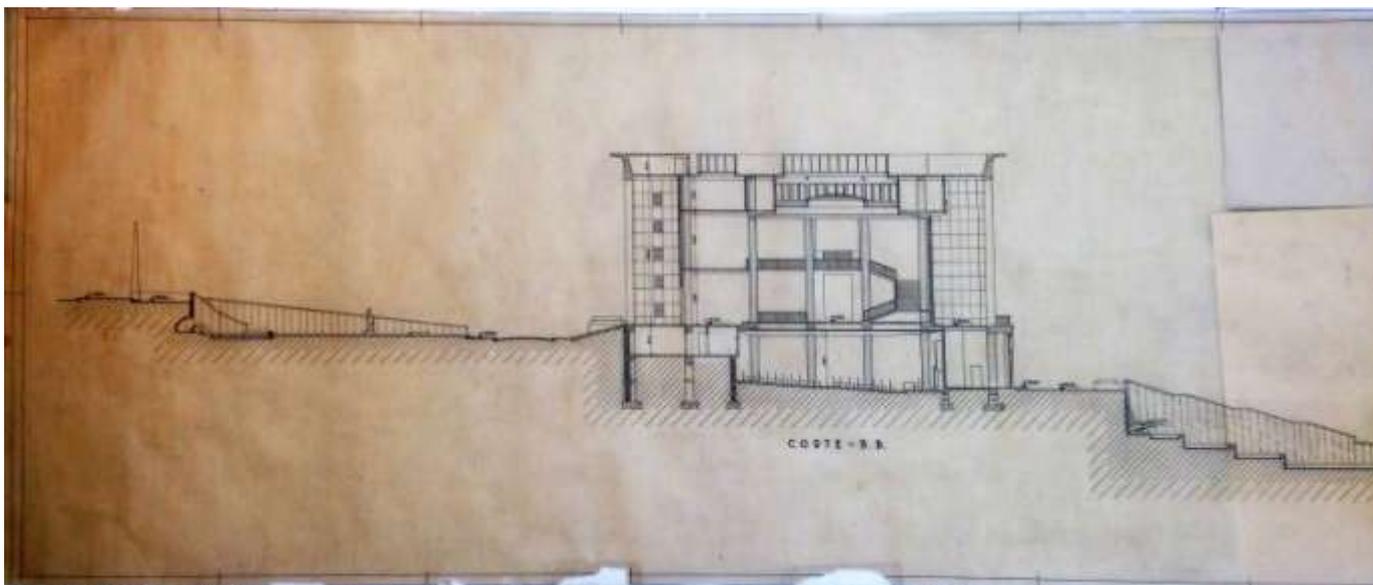


Fonte: Arquivo FAAP

Figura 78. Corte BB III



Fonte: Arquivo FAAP

Figura 79. Corte BB IV

Fonte: Arquivo FAAP

5.3 Primeiro estudo de Perret, datado de 4 de setembro de 1947

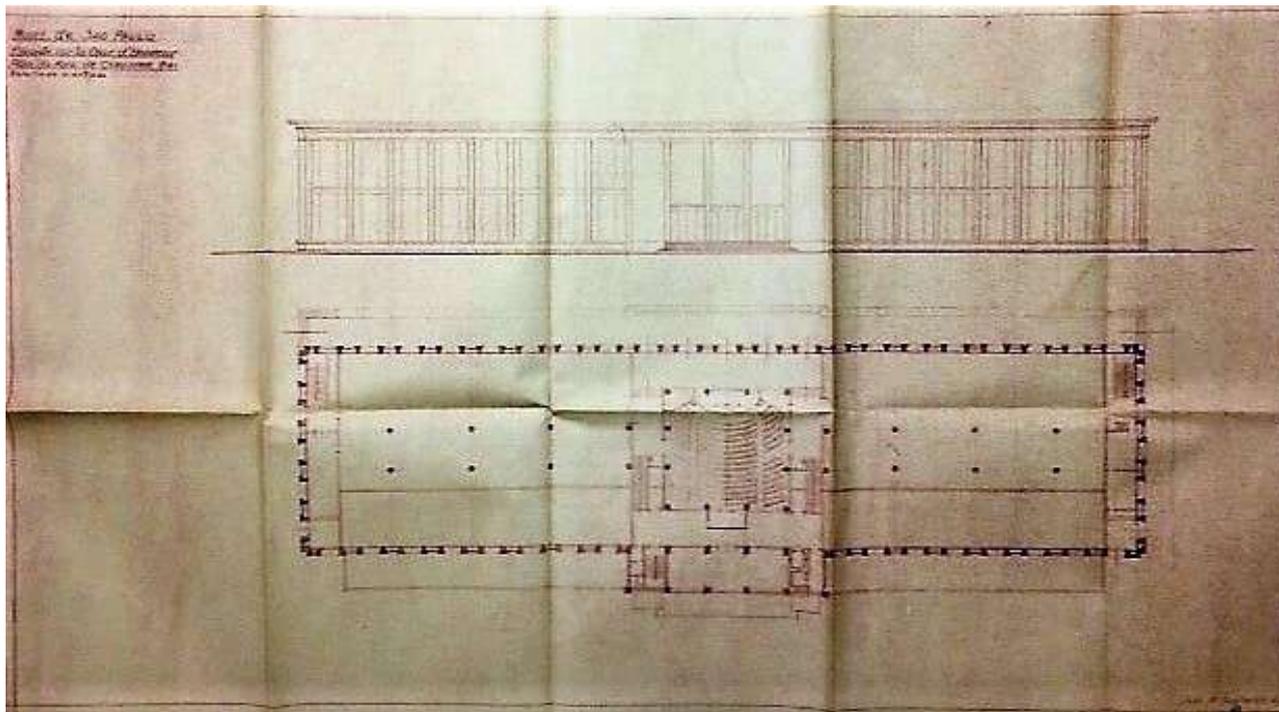
A primeira correspondência documentada entre os envolvidos no projeto do Museu de Belas-Artes de São Paulo é datada de 9 de agosto de 1947. A carta relata o envio do projeto de Armando Álvares Penteado e do arquiteto Dygat a Perret, com a solicitação de uma opinião sobre o mesmo. Armando havia falecido em São Paulo, a 27 de janeiro do mesmo ano.

Na segunda correspondência, datada de 5 de setembro de 1947, Perret menciona o envio de quatro desenhos e enfatiza os croquis como a melhor forma de tecer comentários sobre o projeto de Dygat.

Nos arquivos da FAAP, junto com os primeiros desenhos de Perret encontra-se a brochura do estudo sobre o Museu Moderno publicado em 1929 pela "Mouseion", órgão da Sociedade das Nações. Nesta documentação é possível observar, por um detalhe construtivo - o desenho de persianas verticais controladas mecanicamente - a grande atenção que Perret destinava à questão da iluminação natural e o seu respectivo controle.

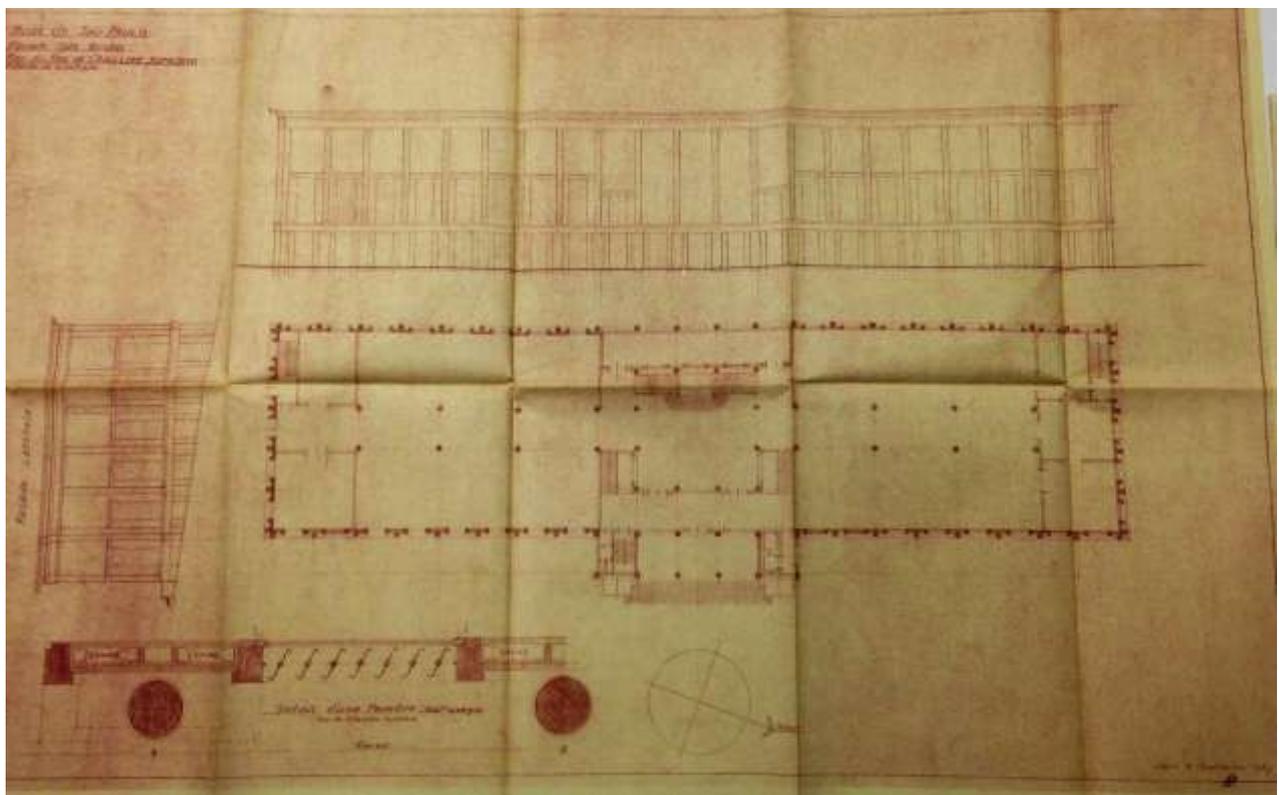
As colunas perretianas estão presentes desde os primeiros desenhos. Algumas alterações já estão configuradas, como a escada do grande hall e o terraço posterior, que agora limita-se ao alinhamento da edificação. As aberturas que acontecem entre os intercolúnios são um pouco mais alongadas do que aquelas projetadas por Dygat.

Figura 80. Planta do embasamento e fachada principal



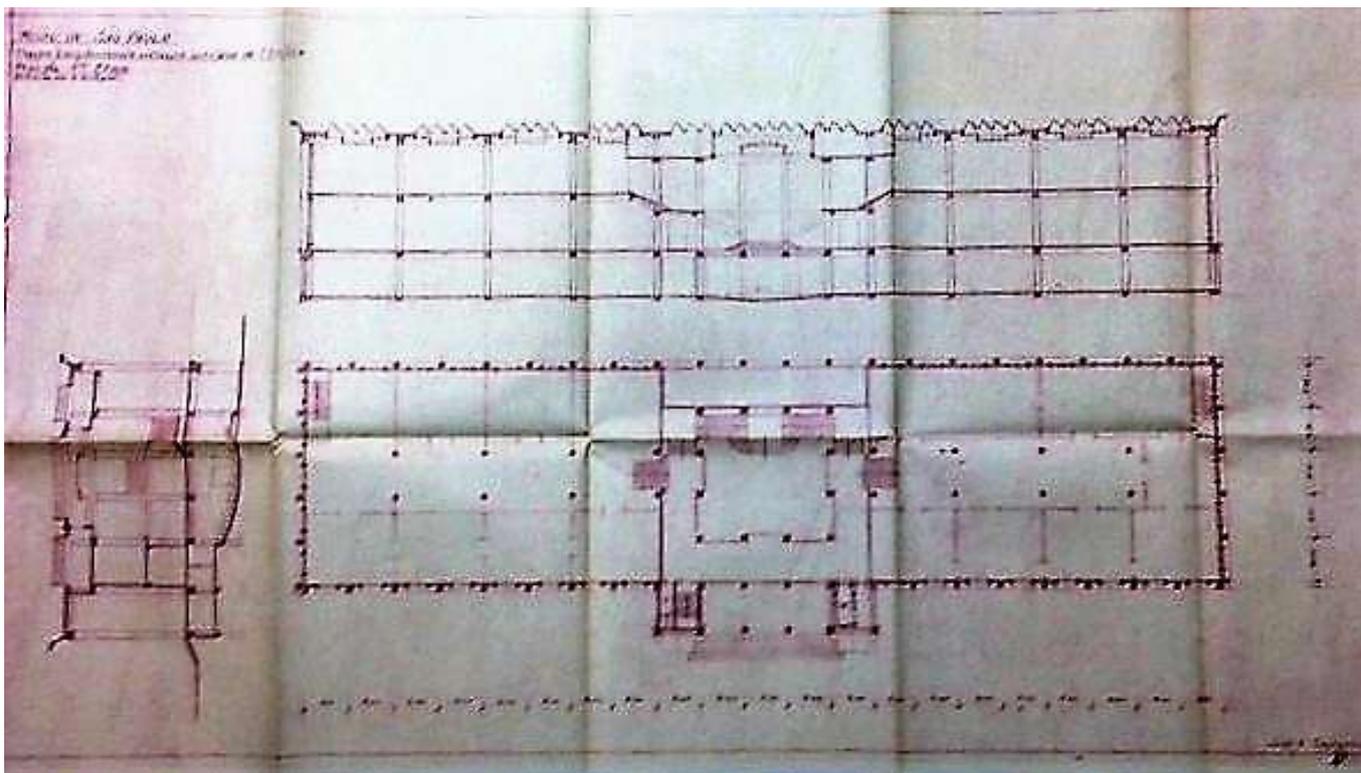
Fonte: Arquivo FAAP

Figura 81. Planta do andar térreo, fachada posterior e fachada lateral



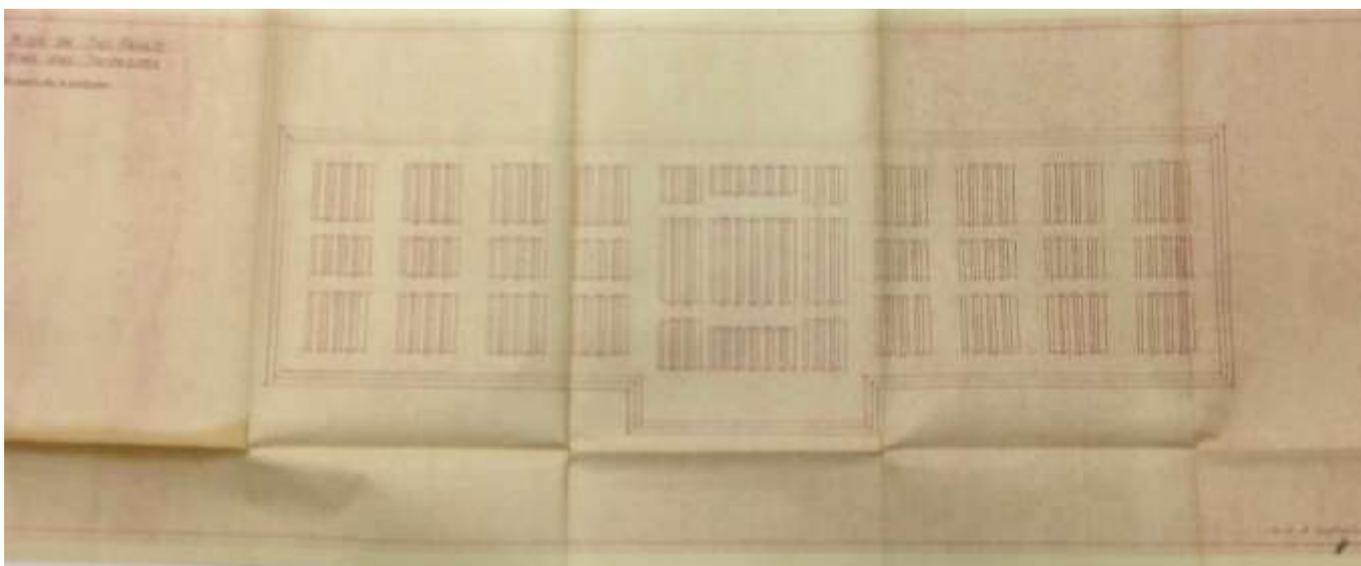
Fonte: Arquivo FAAP

Figura 82. Planta do 1º andar e cortes



Fonte: Arquivo FAAP

Figura 83. Planta de cobertura



Fonte: Arquivo FAAP

5.4 Projeto de Perret, datado de fevereiro de 1949

Esta etapa de desenvolvimento dos desenhos também encontra uma referência direta nas correspondências entre os envolvidos no projeto. Uma carta datada de 16 de fevereiro de 1949 de Auguste Perret endereçada a Annie Penteado tem como assunto a finalização dos planos de projeto.

Estes desenhos correspondem ao projeto executivo, isto é, aquele que serve de base para os projetos complementares, como de elétrica, hidráulica e estrutura, assim como os desenhos que deveriam seguir para a obra e que serviriam como referência para a construção.

Estes são os últimos desenhos desenvolvidos por Perret para a FAAP. Aqui as escadarias do grande hall já possuem o seu desenho definitivo, a coluna perretiana adquire sua configuração final e as elevações, com as proporções exatas, já estão configuradas.

O projeto do entorno que encontramos nos prováveis desenhos de Dygat não aparece nesta etapa do desenvolvimento do projeto de Perret.

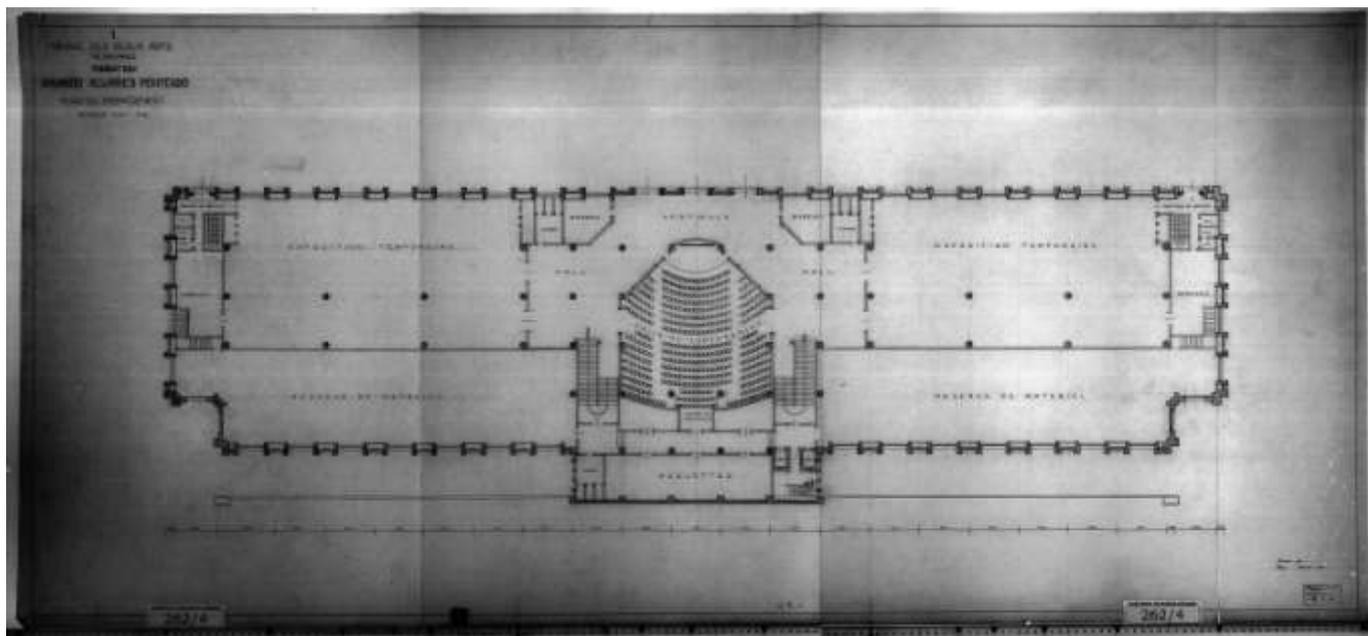
No que concerne às fachadas, já se observam as aberturas e os desenhos dos acabamentos de almofadas quadriculadas nas alvenarias, que aparecem na sua configuração final.

Também está presente nestes desenhos a questão da iluminação natural e artificial (direta e indireta).

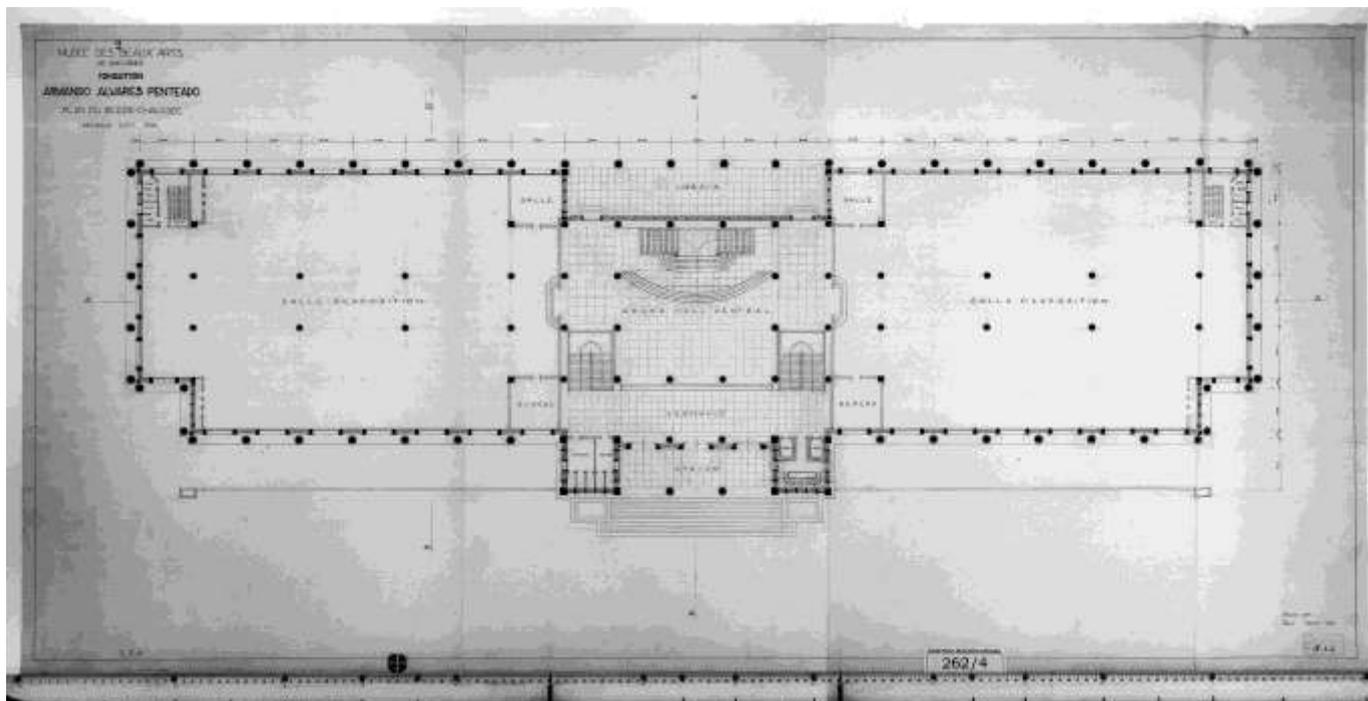
Os peitoris surgem pela primeira vez com seu desenho definitivo.

Apesar de Perret ser um exímio construtor, ele não acompanhou o desenvolvimento da obra e as orientações descritas por ele no memorial descritivo não foram atendidas em sua totalidade.

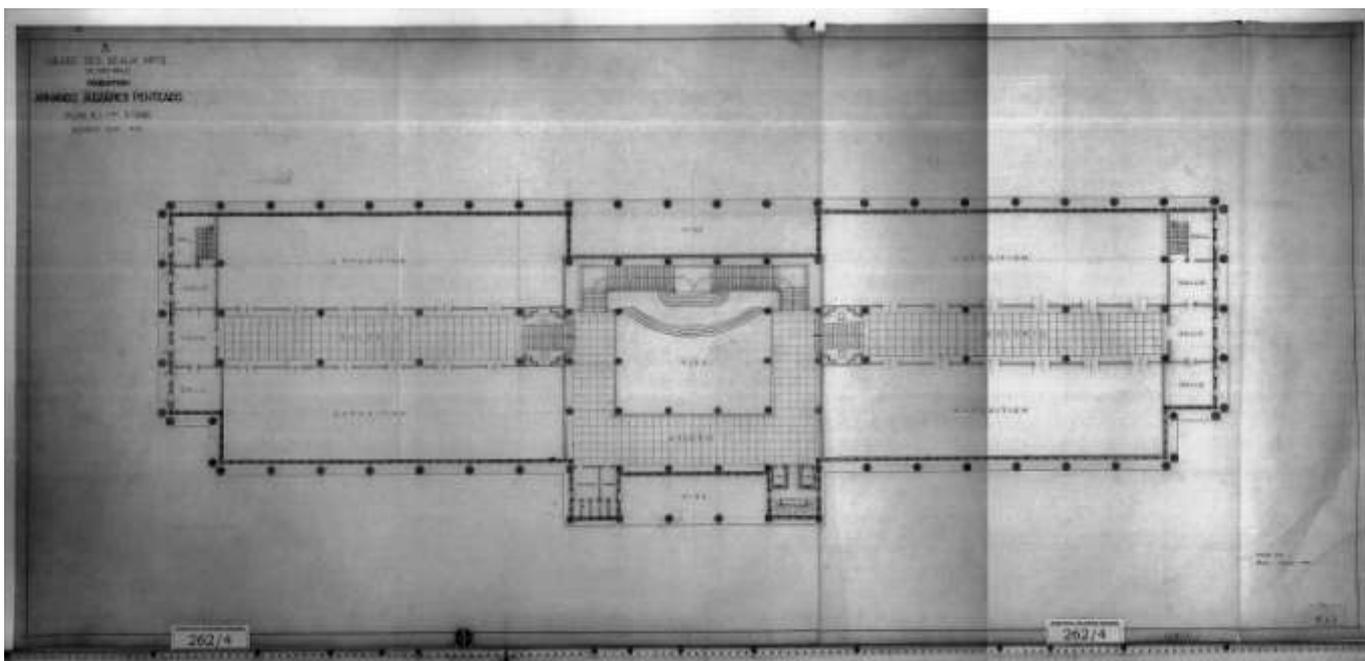
O projeto foi desenvolvido entre os anos de 1947 e 1949 e sua construção se estendeu por mais de 20 anos devido a problemas de caixa e financiamento. Aí encontramos a mais provável justificativa para as diversas alterações ocorridas na execução da obra, hipótese esta que é reforçada pelo longo período de construção.

Figura 84. Planta do embasamento II

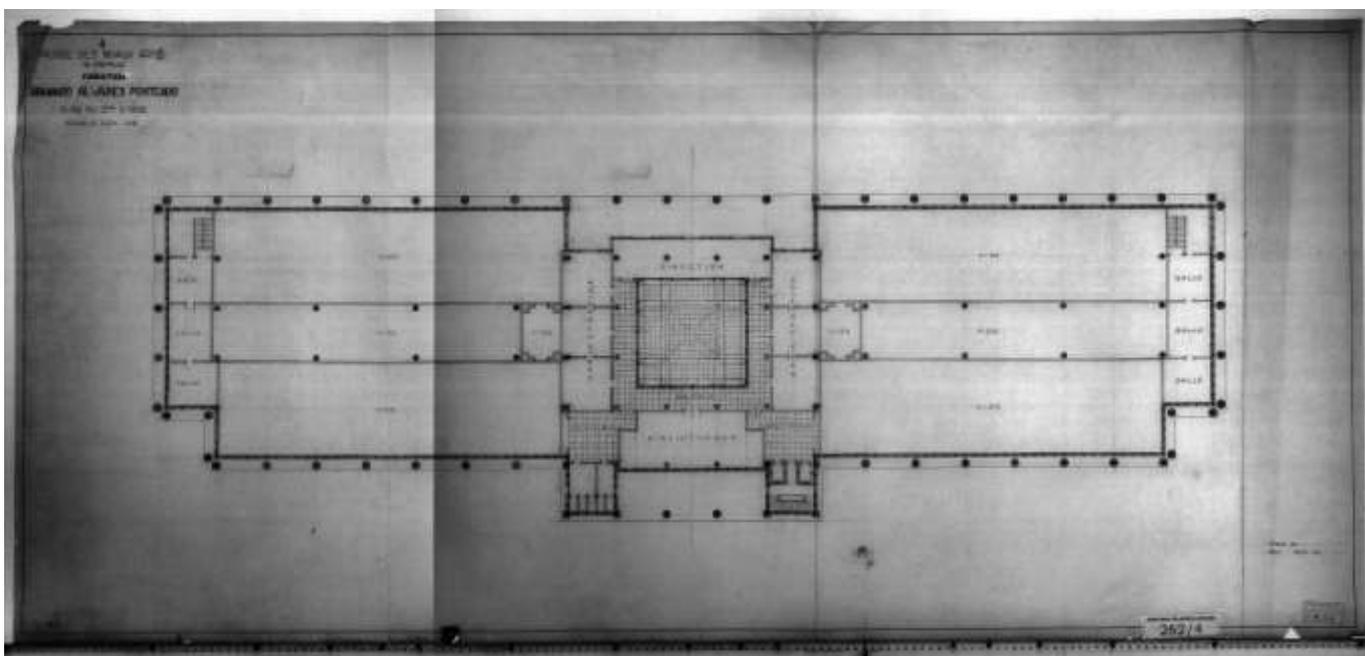
Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle, em Paris*

Figura 85. Planta do Andar Térreo II

Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle, em Paris*

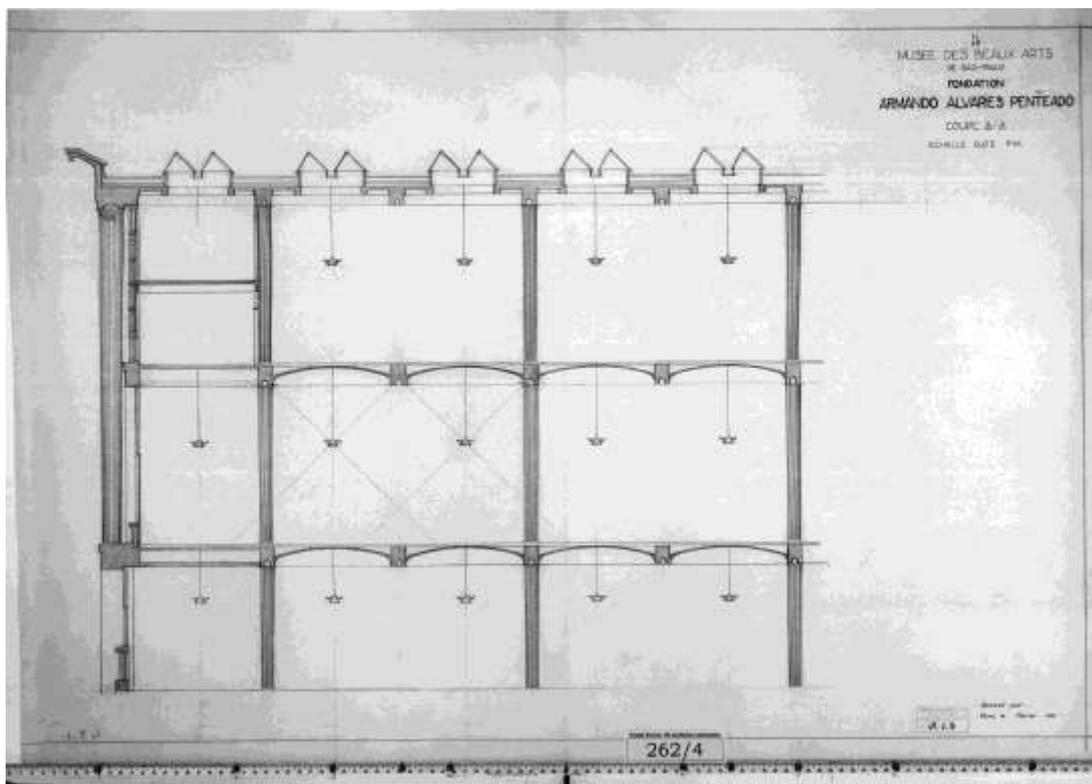
Figura 86. Planta do 1º Andar

Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle, em Paris*

Figura 87. Planta do 2º Andar

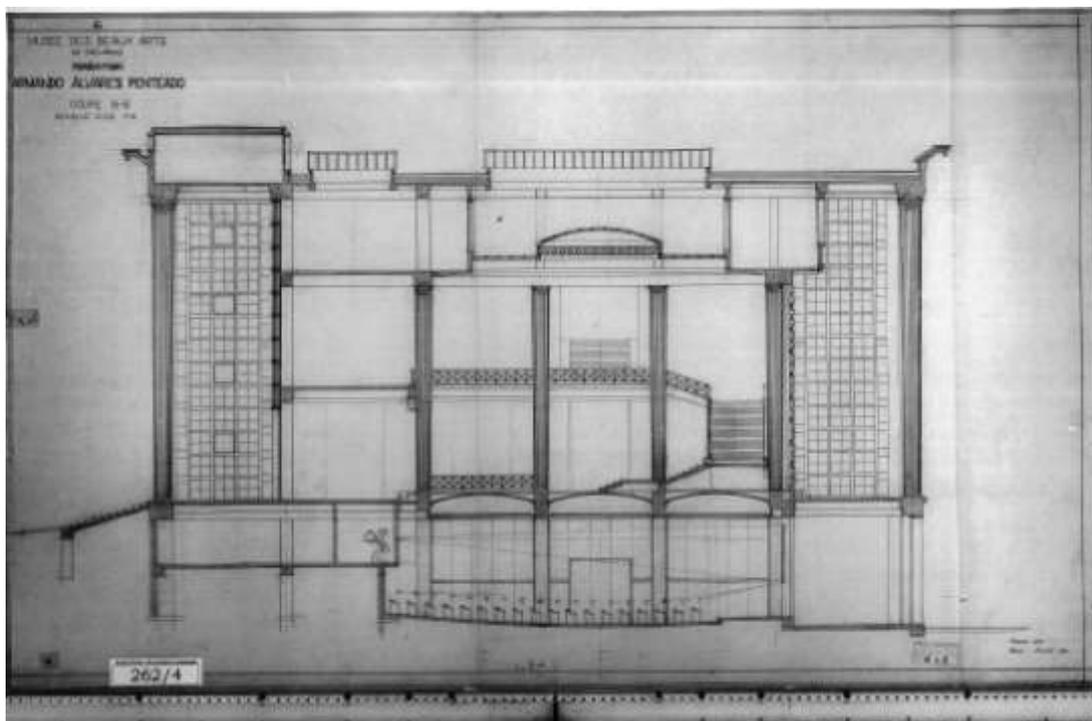
Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle, em Paris*

Figura 88. Corte AA II

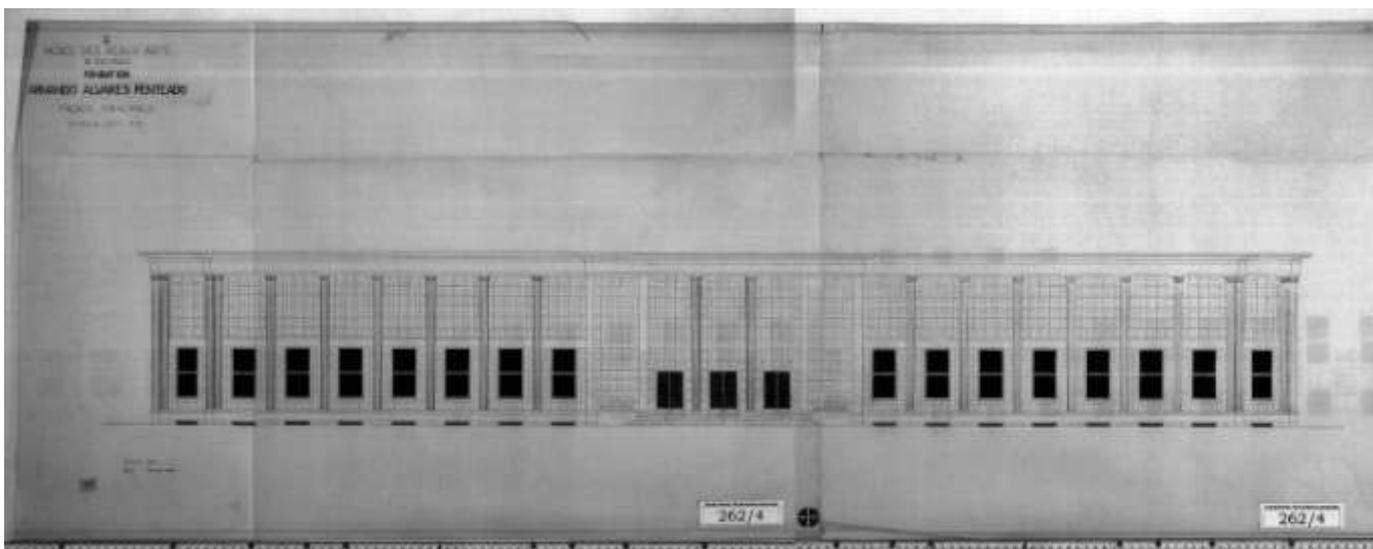


Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

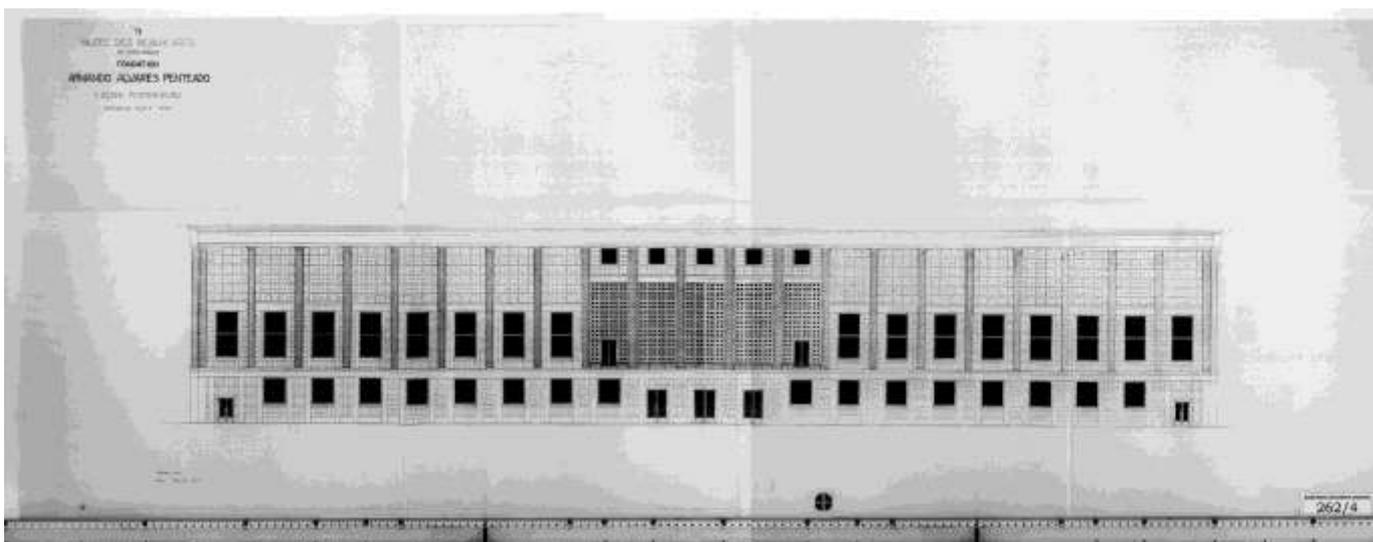
Figura 89. Corte BB III



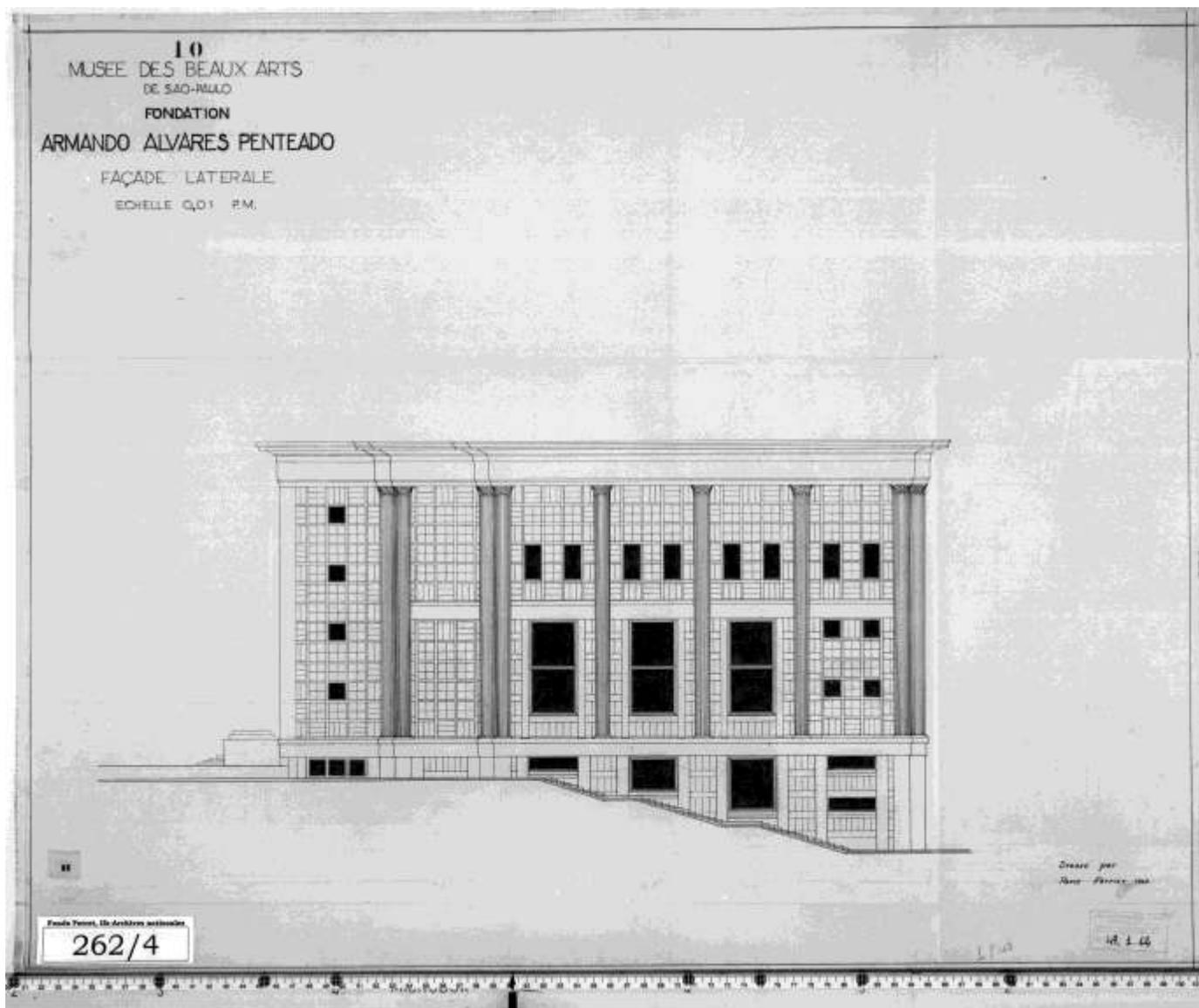
Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

Figura 90. Fachada Principal

Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle, em Paris*

Figura 91. Fachada Posterior

Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle, em Paris*

Figura 92. Fachada Lateral

Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

5.5 Análise gráfica

A importância da análise gráfica se encontra na necessidade de compreensão das relações espaciais e formais que se mostram insuficientes se nos detivermos apenas nos textos e no conjunto gráfico que corresponde às plantas, cortes e elevações. A análise gráfica propicia uma síntese que facilita o entendimento das estratégias utilizadas no desenvolvimento do projeto.

Ana Tagliari (2002, p. 154) em “Frank Lloyd Wright: Princípio, espaço e forma na arquitetura residencial” disserta sobre a origem do método de análise:

“A constituição do método gráfico passou por algumas significativas transformações ao longo de pelo menos duzentos anos. É certo que esse método nasceu da tentativa de estabelecer preceptivas, ou seja, ensinamentos de projeto. Nos tratados de Arquitetura que temos conhecimento, sempre houve a tentativa de compilar o conhecimento da época, com a clara intenção de servir de modelos de pensamento. No entanto, podemos afirmar que o propósito de dissecar um edifício em suas partes-componentes por meio de desenhos para fins compositivos, ou seja, com a intenção de classificar e combinar esses elementos durante a prática arquitetônica, ocorreu a partir do Tratado de Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*, publicado em 1802 em Paris”.

Desde então uma série de pesquisadores se debruçaram sobre esta questão: Aby Warburg (1866-1929) e seus discípulos Erwin Panofsky (1892-1968) e Ernest Gombrich (1909-2001); Banister Fletcher (1866-1953); Rudolf Wittkower (1906-1971); Colin Rowe (1920-); Rob Krier (1938-); Rudolf Arnheim (1904-2007); Geoffrey Baker; Roger Clark e Michael Pause; Paul Laseau e James Tice; Francis D.K. Ching; entre outros. No Brasil coube a Wilson Flório a primeira pesquisa sobre o assunto, em 2002, em seu livro *Projeto Residencial Moderno e Contemporâneo: análise gráfica dos princípios de forma, ordem e espaço de exemplares da produção arquitetônica residencial*.

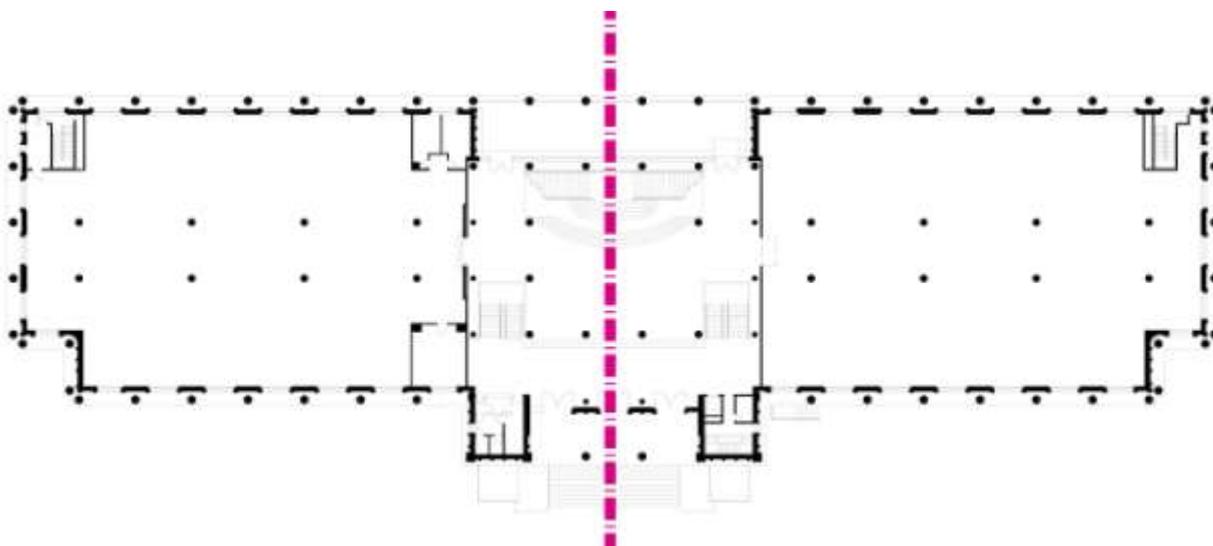
O método de análise do projeto de Auguste Perret para o Museu de Belas-Artes de São Paulo tem como ponto de partida o trabalho de Ana Tagliari que apresenta referências do desenvolvimento desta tradição.

Os três pavimentos do projeto do edifício da FAAP nos seus respectivos tempos, isto é, projeto de M.Dygat, croquis de Perret e projeto de Perret, apresentam configurações muito semelhantes nos três pavimentos, daí a escolha de analisar o projeto por diagramas, e utilizando como base somente o pavimento térreo, por si só representativo de toda a edificação.

Simetria

A linha tracejada da figura abaixo representa o eixo central da edificação. É possível observar que a composição do edifício é absolutamente simétrica; características estas originadas na tradição clássica e encontradas no vocabulário arquitetônico de Perret.

Figura 93. Diagrama de simetria

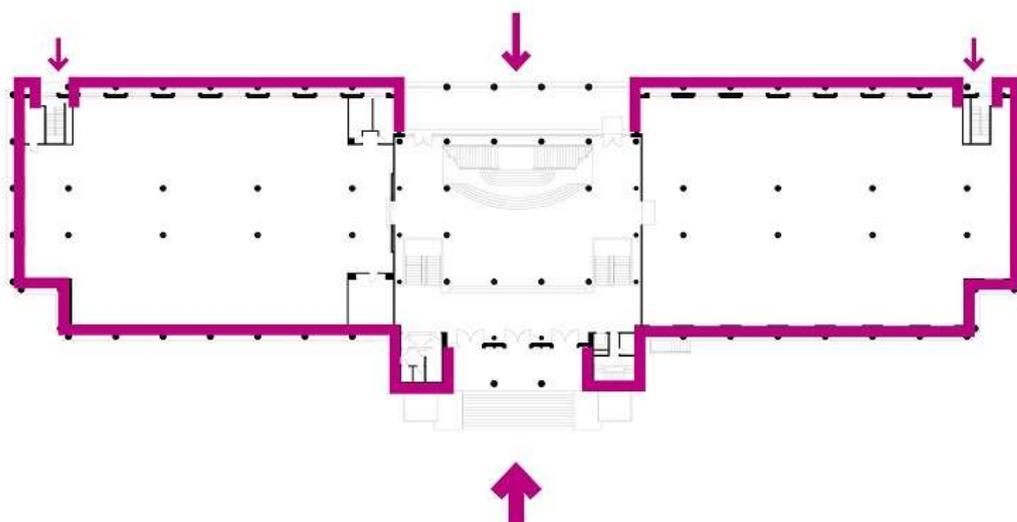


Fonte: Arquivo pessoal

Acessos e perímetro

A linha mais espessa na planta representa o perímetro da edificação. As setas e seus respectivos tamanhos correspondem à hierarquia da importância de acesso. No pavimento térreo se encontra a entrada principal. No piso embasamento se encontra uma entrada secundária e duas entradas de serviço.

Figura 94. Diagrama de acessos e perímetro

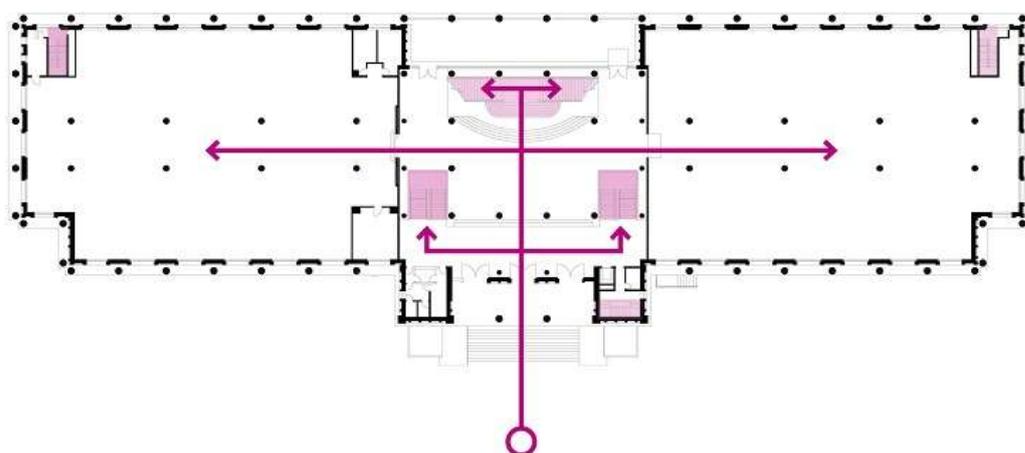


Fonte: Arquivo pessoal

Circulação

A circulação está representada por linha com seta a partir do acesso principal. O grande hall é o articulador da circulação horizontal assim como a vertical.

Figura 95. Diagrama de circulação

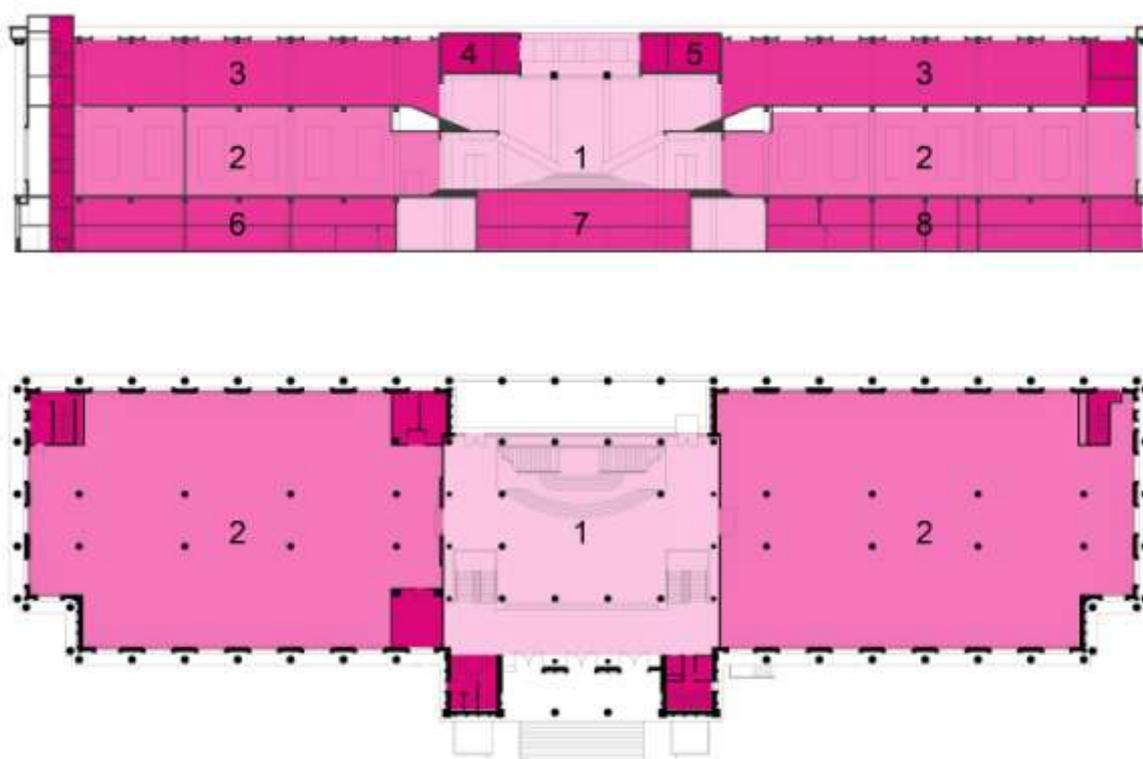


Fonte: Arquivo pessoal

Setorização

Na planta, o cinza mais escuro indica o espaço ocupado pelo grande hall e o mais claro as salas de exposição. Este desenho nos remete ao ensaio sobre o Museu Moderno de Perret, onde a parte central do museu, além de ser a entrada principal, seria destinada ao lugar do deleite, da festa, onde o visitante em um breve passeio poderia ver as obras mais famosas. Nas galerias laterais (simétricas) as obras deveriam ser classificadas por ordem cronológica.

Figura 96. Diagrama de setorização

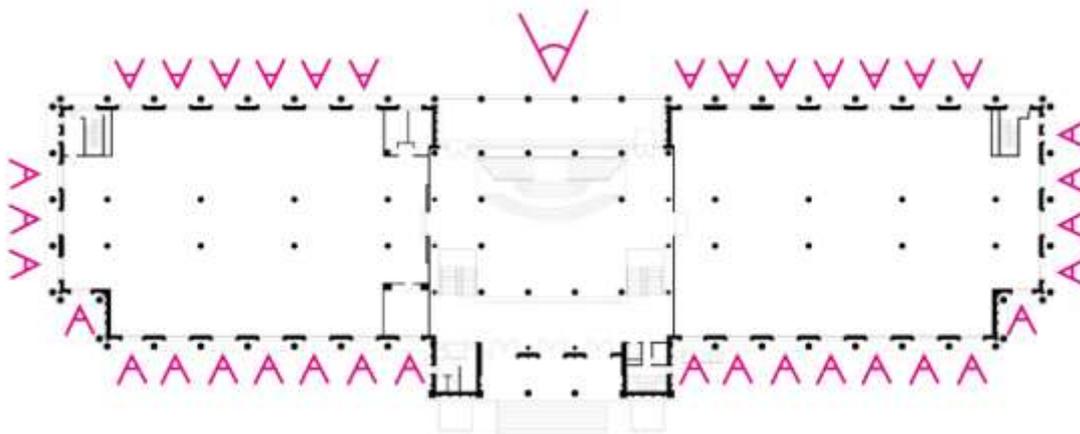


1. Grande hall central
2. Salão de exposição
3. Exposição
4. Diretoria
5. Biblioteca
6. Depósitos
7. Teatro
8. Exposições temporárias

Campos visuais

Na planta, o cone visual corresponde ao campo visual do observador estático.

Figura 97. Diagrama de campos visuais

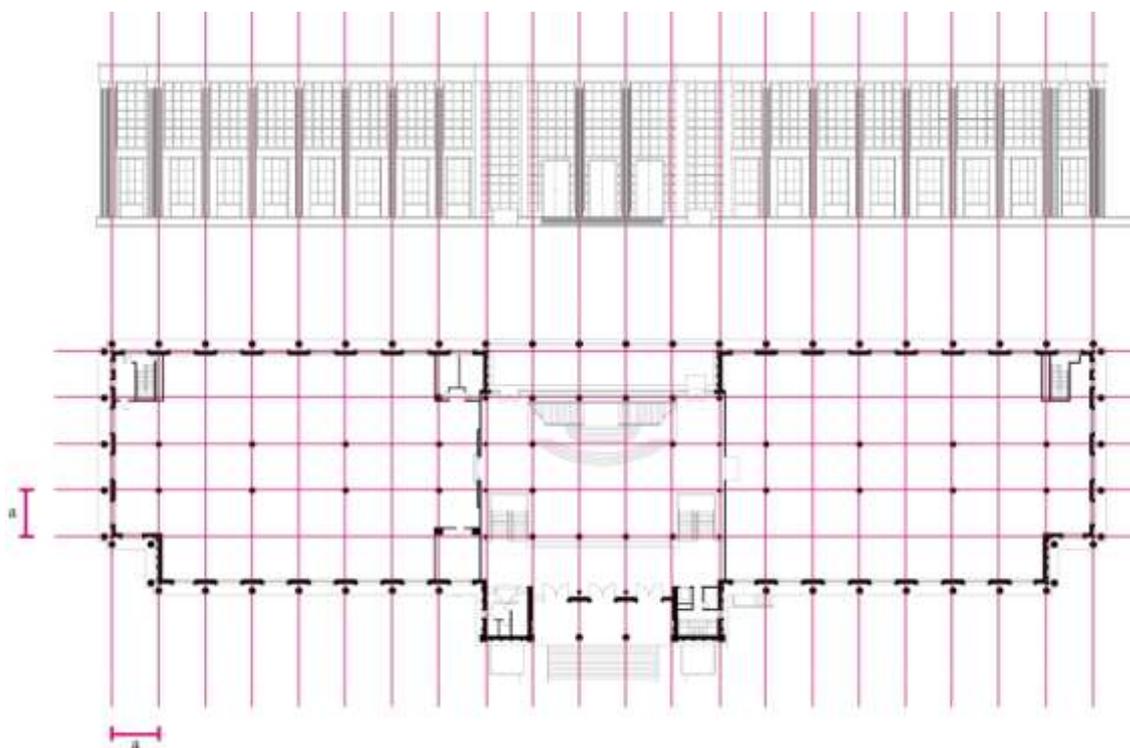


Fonte: Arquivo pessoal

Geometria e ritmo

Na planta e na elevação, as linhas contínuas (horizontais e verticais) mostram a malha, enquanto algumas figuras geométricas identificam a geometria e o ritmo.

Figura 98. Diagrama de geometria e ritmo

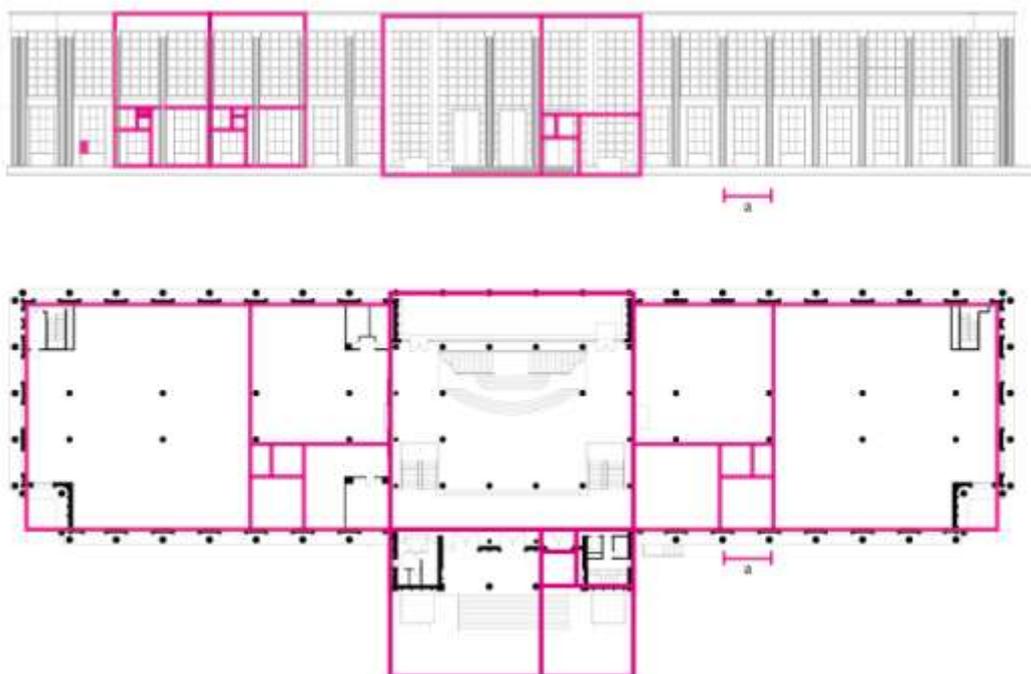


Fonte: Arquivo pessoal

Relação planta-corte

As linhas, na planta e no corte, correspondem a relações geométricas, que mostram a relação planta-corte.

Figura 99. Diagrama de relação planta-corte

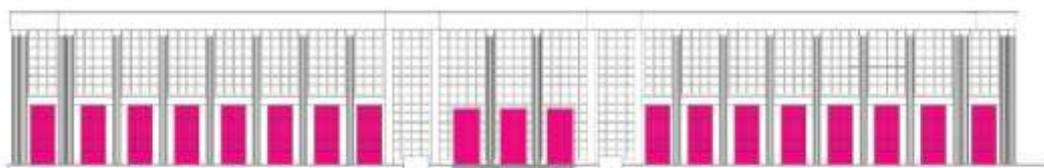


Fonte: Arquivo pessoal

Opacidade e transparência

As áreas de cor mais escuras correspondem às aberturas da fachada principal.

Figura 100. Diagrama de opacidade e transparência



Fonte: Arquivo pessoal

A análise gráfica vem reforçar os pressupostos iniciais acerca das características clássicas impregnadas no projeto da Fundação Armando Álvares Penteado como o pódio ou embasamento, a simetria, a configuração tripartite da edificação e a harmonia que se manifesta na proporcionalidade das partes; características estas encontradas também em outras obras de Perret.

O arquiteto entendia que o concreto possibilitava a continuidade da tradição acadêmica francesa que havia sido desfigurada pelo ecletismo do século XIX. Para ele a estrutura é um esqueleto composto por elementos formalmente independentes e articulados entre si, o que pode ser observado no caso do edifício da Faap pela análise dos diagramas desenvolvidos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na lista de materiais gráficos e textuais referentes ao projeto do edifício da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) nos arquivos *da Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris, encontramos uma grande quantidade de informações ordenadas e sistematizadas sobre o edifício.

Esta relação de materiais gráficos e textuais vem ampliar estudos anteriores, principalmente quanto à autoria do projeto do edifício. Todas as informações coletadas indicam um trabalho desenvolvido em etapas e de característica colaborativa. A partir de um croqui inicial realizado por Armando Álvares Penteado, o arquiteto polonês M.Dygat (que era um entusiasta da obra de Perret), desenvolveu e aperfeiçoou a ideia. Após o falecimento de Armando Álvares Penteado, sua esposa Annie teria solicitado aos arquitetos Paul Tournon e Auguste Perret, considerações

a respeito do trabalho de Dygat. Talvez o próprio Dygat teria tido esta iniciativa. Finalmente Perret, que num primeiro momento somente opina sobre o projeto, em uma segunda instância imprime seu vocabulário de forma decisiva.

Apesar de Perret estar sempre a frente do seu escritório, é determinante a participação de seu irmão Gustave Perret em todos os projetos desenvolvidos pela empresa Estúdio A. & G. Perret Architectes, da qual eram sócios, incluindo este do Museu de Belas Artes de São Paulo.

A documentação até agora encontrada nos arquivos da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) caracteriza um processo inaugural da construção de um arquivo sobre o edifício na instituição. O Museu de Arte Brasileira (MAB) se responsabilizou por restaurar as cópias ozalid que se encontram em seu arquivo e organizar e sistematizar os documentos recentemente encontrados.

Importante salientar que até o momento não foi encontrado nenhum desenho de autoria de Armando Álvares Penteado referente ao edifício.

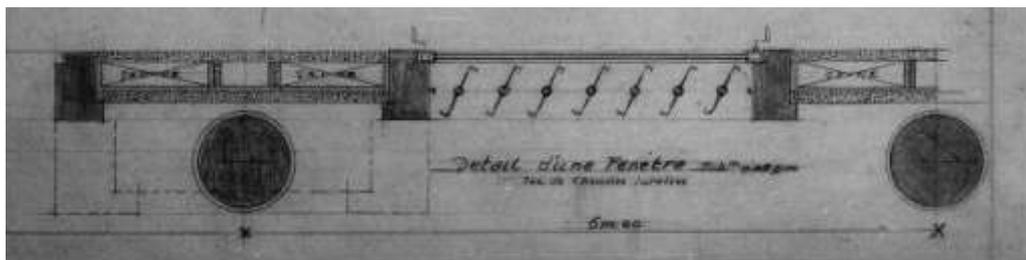
Com os preparativos da comemoração dos 70 anos de existência da Fundação Armando Álvares Penteado, em 2017, a FAAP reconheceu a importância de aperfeiçoar este arquivo. Boa parte da documentação provavelmente ainda encontra-se dividida entre amigos e familiares de Armando Álvares Penteado.

O projeto foi desenvolvido entre os anos de 1947 e 1949 e sua construção se estendeu por mais de 20 anos devido a problemas de caixa e financiamento. Armando Álvares Penteado, na época da assinatura de seu testamento, havia destinado o aluguel de diversos imóveis para financiar a construção, todavia o mercado de locação de imóveis na época de Getulio Vargas sofreu um grande revés e o planejamento inicial foi frustrado. Aí encontramos a provável justificativa para diversas alterações ocorridas durante a execução.

Apesar das orientações descritas por Perret no memorial descritivo, o projeto não atendeu inteiramente as indicações fornecidas pelo arquiteto.

As persianas metálicas verticais, projetadas para controle de iluminação nunca foram executadas.

Figura 101. Detalhe construtivo das persianas verticais



Fonte: *Cité de l'architecture & du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle*, em Paris

As colunas que deveriam ser redondas, com a parte superior mais larga do que a base e em concreto aparente, foram executadas conforme o projeto somente no interior da edificação; posteriormente foram revestidas com massa e pintura. As colunas que compõem as fachadas não chegaram a ser executadas como o planejado. A forma arredondada foi moldada em tijolos, que receberam revestimento em massa e pintura. Através do arquivo fotográfico da FAAP, que corresponde a época da sua execução, observa-se que as colunas externas não são estruturais. Uma alteração inconcebível para o autor do projeto. Em todo o edifício restaram apenas duas colunas na sua concepção original; as que se encontram atualmente dentro do palco do Teatro FAAP.

No exterior e no interior do museu, todas as superfícies e volumes deveriam ser em concreto aparente e com o acabamento em *bouchardage*. Nem uma coisa nem outra foram executadas.

O palco do teatro, que no projeto original localizava-se junto à entrada, teve seu posicionamento invertido.

Os vitrais sofreram alterações de desenho e proporções. No projeto de Perret, o desenho dos vitrais se aproximava daquele da Igreja Notre Dame de La Consolation, em Raincy, em que os mesmos são menores, lisos e desprovidos de imagens.

O objeto desta pesquisa - o projeto de um museu de Belas-Artes para São Paulo e as questões de autoria do mesmo, documentação e resgate de memória - são também parte da exposição *FAAP 70+30*, em cartaz na instituição em comemoração aos seus 70 anos, completados em 2017. Dentro da exposição uma sala dedicada ao tema será inaugurada: “*O edifício da FAAP – um legado arquitetônico*”.

Alguns desdobramentos poderão surgir a partir desta exposição, como uma pesquisa junto a familiares e amigos de Armando Álvares Penteado com o intuito de agregar novas informações. Do mesmo modo, deve ser desenvolvido um trabalho de pesquisa sobre Adolpho Timm, responsável pela construção do edifício. Com formação de engenheiro-arquiteto, ele provavelmente foi o grande responsável pelas mudanças ocorridas durante a sua construção, com o intuito de alcançar a viabilidade econômica do empreendimento. Além disso, identificar as interferências ocorridas, com o passar dos anos na edificação, como pilares, vitrais, pormenores, acabamentos, etc. e desenvolver uma investigação sobre a expressão artística do edifício - um dos paradigmas do movimento moderno em arquitetura é a integração entre o artefato arquitetônico com outras expressões e linguagens artísticas, como é o caso dos vitrais do edifício em questão. Esse aspecto compõe com outros a dimensão do chamado “projeto global”. Por fim, refletir sobre a necessidade ou não de seu tombamento como forma de valorização, proteção e preservação, apresentando a ideia de chancela como uma alternativa de novas abordagens para a questão da preservação.

A escola de Belas-Artes da FAAP, um dos elementos que compõem o projeto inicial do museu idealizado por Armando Álvares Penteado, que incluía ainda o teatro e o museu propriamente dito, tem nesta origem e nesta história elementos determinantes para seu caráter e sua identidade. Influenciada pelo fato de se originar de uma fundação, assim como por ocupar um espaço com a qualidade proporcionada pela arquitetura de Auguste Perret, vem desempenhando o papel de um centro criativo onde já foram formadas gerações de uma vanguarda artística com importante papel no panorama das artes no Brasil.

As referências à tradição clássica não chegaram a desaparecer na arquitetura moderna, embora tenham sido incorporadas de modo abstrato à nova linguagem. Estas relações foram evitadas, para não contaminarem a ideia do novo, do inédito, que sustentava o Movimento Moderno.

A historiografia da arte e da arquitetura defendem a tese de que a arte moderna produzida no século XX tem sua origem mais remota no final do século XVIII e início do século XIX.

Em seu livro “Modernidade e Tradição Clássica”, Alan Colquhoun analisa a presença fundadora da tradição clássica na modernidade arquitetônica, iluminando

conceitos como classicismo, romantismo e racionalismo, e relaciona-os com a prática e a crítica da arquitetura dos últimos duzentos anos.

A ideia de composição foi herdada pela vanguarda do século XX diretamente da tradição acadêmica. Além disso, em ambos os casos esta retirava sua autoridade da mesma causa, a saber, a falta de qualquer regra de estilo culturalmente imposta. Se esse fosse realmente o caso, não seria a primeira vez que um movimento revolucionário tomava emprestadas as estruturas e instituições do próprio regime que procurava destruir (COLQUHOUN, 2004, p. 54).

O sentido de “composição” que encontramos na modernidade teve sua origem nas raízes na Antiguidade. Ela diz respeito à noção de se dispor as partes de um corpo arquitetônico em um sistema de proporções. De maneira geral, a teoria clássica entre os séculos XVI e XVIII tinha como preocupação primordial a disposição das partes.

O desenvolvimento de um racionalismo fundado na lógica da estrutura teve lugar principalmente na França e Viollet-le-Duc como o seu mais importante representante. Ele via na arquitetura gótica um princípio construtivo racional que devia tornar-se o paradigma metodológico da arquitetura do futuro. A vanguarda do início do século XX tem sido vista como inserida nessa herança em sua promoção de uma arquitetura fundada na aplicação da produção e da mecanização industrial.

A formação das ideias e doutrinas de Perret teve suas origens no classicismo de Guadet, mas principalmente sobre o papel central desempenhado pelo racionalismo de Viollet-le-Duc.

Perret tornou o concreto armado aceitável enquanto material visível da construção aos olhos daqueles que praticavam a arquitetura como arte; e isto ele o fez atribuindo ao concreto uma estética retangular, facilmente reconhecida e facilmente digerida. Os exemplos do edifício da Rua Benjamin Franklin e da igreja em Le Raincy demonstram tal racionalismo, mesmo que os avanços da técnica permitissem algo além de um protótipo de balanço e ensaio de planta livre. Ainda em Le Havre encontramos qualidades tão caras ao Movimento Moderno: racionalidade, funcionalidade e o emprego de materiais industrializados.

A resposta de Le Corbusier a Paris foi diferente. Nos princípios do concreto armado, desenvolvidos por Auguste Perret, ele parece ter encontrado uma interpretação para o racionalismo construtivo que era compatível com seu idealismo. Um motivo para isso era a

natureza plástica do concreto e sua maleabilidade à vontade do projetista. Porém, em vez da síntese do classicismo “à la Behrens” e do racionalismo de Perret que ele alcançara com a Villa Schwob, Le Corbusier evidentemente ainda estava totalmente consciente do conflito entre um idealismo estético que tendia em direção ao clássico e um vanguardismo que desejava abraçar as tendências mais modernas (COLQUHOUN, 2004, p. 106).

Le Corbusier procurava justificar a arquitetura como uma disciplina autônoma e normativa e, nesse sentido, pertencia à tradição da teoria arquitetônica francesa.

Enquanto o projeto do Museu de Belas-Artes de São Paulo era elaborado (1947-1949) o modernismo no Brasil já se encontrava em estágio avançado. Gregori Warchavchik, arquiteto ucraniano radicado no Brasil e formado em Roma daria os primeiros passos, com a Casa Modernista da Rua Itápolis (1929), e com os artigos veiculados na imprensa, com suas opiniões sobre a necessidade de modernização e adequação da arquitetura com o advento da máquina e de um novo entendimento da relação entre arte e vida.

Em 1936 no Rio de Janeiro é elaborado o projeto do Ministério da Educação e Saúde com o pensamento da vanguarda europeia que tinha em Le Corbusier seu representante. A equipe era composta por Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Vieira e Oscar Niemeyer. Estes, juntamente com os irmãos Roberto, foram os principais nomes da chamada “Escola Carioca”. Já em São Paulo a “Escola Paulista” compunha-se de arquitetos como Rino Levi, Oswaldo Bratke e João Baptista Vilanova Artigas, além dos arquitetos estrangeiros, que aqui aportaram principalmente após a Segunda Guerra Mundial, como Lina Bo Bardi e Franz Heep.

Podemos considerar um contraponto ao projeto da FAAP, pelas respectivas datas de projeto, e pela proximidade física, o Edifício Louveira, de Artigas. O projeto (1946-1948) além de inovar ao aplicar o conceito de arquitetura racionalista, também absorveu elementos da arquitetura moderna que estão empregados neste projeto como, por exemplo, a estrutura independente em concreto, o uso de pilotis e rampas. Considerado um importante representante da arquitetura moderna na cidade, a obra caracteriza-se pela composição de duas lâminas paralelas intermediadas por um pátio interno ajardinado. A implantação propiciou a integração do espaço público e privado, assimilando a Praça Vilaboim, que está em frente ao edifício.

Quando da Inauguração do edifício da FAAP no início dos anos 1970, a construção de Brasília já completara 10 anos. Na época o edifício enfrentou enorme resistência junto aos arquitetos, pois, segundo eles, se apresentava fora de hora e contexto.

Como lembra Fernando Serapião no artigo “*O Paradoxo de Perret em São Paulo*” publicado na revista Projeto Design 298 em dezembro de 2004:

“E, naquela época, isso até faria sentido: as opções estilísticas adotadas pelo francês possuem tal caráter clássico, que louvá-lo poderia ser um desserviço aos valores da cultura local. Ainda mais em um tempo de acirramento político, em que a lógica de Perret poderia ser confundida com a do italiano Marcello Piacentini e do alemão Albert Speer”.

A arquitetura clássico-moderno ou clássico-racionalista foi deixada de lado por muito tempo por preconceito e incompreensão, mas tem sido objeto de revisão e estudos detidos pela historiografia e crítica. É curioso notar como, na distância do tempo e após a passagem pela fase da pós-modernidade, novos olhares são colocados sobre a tradição acadêmica. Hoje, abrem-se caminhos para novas apreensões, que a veem a partir de um mesmo plano da chamada arquitetura das vanguardas, podendo vir a esclarecer aspectos obscuros das interpretações existentes. Em São Paulo, onde sua presença é tão marcante e definidora da paisagem, esta revalorização abre perspectivas que contribuirão para compreender melhor uma época (CARVALHO, 2003, p. 27).

O distanciamento histórico propicia novos olhares e reflexões sobre o passado. Talvez tenha chegado o momento de revalorizar a obra de Marcello Piacentini, Jacques Pilon, a firma Severo & Villares (sucessora do escritório técnico Ramos de Azevedo), assim como Perret em São Paulo, todos representantes da arquitetura clássico-moderna ou clássico-racionalista.

A existência de um edifício de grandes proporções, localizado no bairro do Pacaembu em São Paulo, destinado a abrigar uma escola, um museu e um teatro, e projetado por Auguste Perret, é fato cultural de considerável relevância. O prédio chega até nós como símbolo e ao mesmo tempo testemunha; é o único grande edifício patrocinado pela vigorosa elite paulistana cafeeira do início do século XX. Este reconhecimento vem valorizar, por este resgate sistemático de memória, essa produção arquitetônica junto às suas comunidades de uso e nas específicas áreas de conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAM, Joseph. **Auguste Perret**. Paris: Éditions du patrimoine, 2013.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. [1939]. **Passagens**. Belo Horizonte, Ed. UFMG; São Paulo, Imprensa Oficial, 2006, p. 53-67.

BOITO, Camilo. **Os restauradores**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **FAAP: 50 anos**. São Paulo: DBA, 1997.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. **A construção política do Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2015.

BRITTON, Karla. **Auguste Perret**. New York: Phaidon, 2001.

CALIL, Carlos Augusto Machado. **Sob o signo do Aleijadinho: Blaise Cendrars precursor do Patrimônio Histórico**. – p.79-90; in, MORI, Victor Hugo; SOUZA, Marise Campos de; BASTOS, Rossano; GALLO, Haroldo (orgs.) Patrimônio: Atualizando o debate – São Paulo: 9a SR/ Iphan, 2006.

CARVALHO, Maria Cristina Wolff de. **Von den Beaux Arts zum Klassischen Rationalismus in São Paulo**. in Ent.Bau.Denk, Kassel: Kassel Universität, Novembro 2003, nr4, 22-27.

CHOAY, Françoise. **O Patrimônio em questão: antologia para um combate**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011

COLLINS, Peter. **Concrete: The Vision of a New Architecture**. Great Britain: R. MacLehose and Company Limited, 1959.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C.. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1997.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FRENCH, Hilary. **Conjuntos Habitacionais do século XX**. Porto Alegre: Bookman, 2009.

GARGIANI, Roberto. **Auguste Perret 1874-1954**. Milão: Electa, 1993.

GIEDION, Siegfried (1990). **Espaço Tempo e Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes.

GORELIK, Adrian. **Das vanguardas à Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2005.

HARVEY, David. **Paris, capital da modernidade**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

KAUFMANN, Emil. **Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1982.

LAURENT, Christophe; LAMBERT, Guy; ABRAM, Joseph. (orgs). **Auguste Perret Anthologie des écrits, conférences et entretiens**. Paris: Le Moniteur, 2006.

MABIRE, Jean-Christophe. **L'Exposition Universelle de 1900**. Paris: L'Hamattan, 2000.

MARTINS, Carlos A. F.. Identidade nacional e Estado no projeto modernista. Modernidade, Estado e tradição. In: GUERRA, Abílio. (org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira_parte 1**. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 279-298.

MARTINS, M. L. R. R.. **Vila Penteado 1902-2012: pós-graduação 40 anos**. São Paulo: FAUUSP, 2012.

MATTAR, Denise (org.). **No tempo dos modernistas; D. Olivia Penteadó, a senhora das Artes.** São Paulo: FAAP-Fundação Armando Álvares Penteadó, 2002.

MATTAR, Denise (org.). **Memórias Reveladas: A atuação cultural da FAAP: 1947-2010.** São Paulo: FAAP, 2010.

MOTA, Carlos Guilherme; LOPEZ Adriana. **História do Brasil: uma interpretação.** São Paulo: Editora 34, 2015

PEVSNER, Nikolaus. **História e las Tipologias Arquitectonicas.** Barcelona: Gustavo Gilli, 1979.

PRADO, M. C. N. H.; MACHADO, Lucio Gomes (orgs.). **Vila Penteadó.** São Paulo: FAUUSP, 1976.

REIS, Nestor Goulart. **São Paulo Vila Cidade Metrópole.** São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2004.

SINGER, Paul. América del Sur 2006: de la geografia a la historia. In: GONZÁLEZ, Helena & SCHMIDT, Heidulf. **Democracia para uma nueva sociedade (modelo para armar).** Caracas: Nueva Sociedad, 1997.

SUMMERSON, John. **A Linguagem Clássica da Arquitetura.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

TAGLIARI, Ana. **Frank Lloyd Wright: Princípio, espaço e forma na arquitetura residencial.** São Paulo: Annablume, 2011.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. **A capital da vertigem: uma história de São Paulo de 1900 a 1954.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou o arquiteto.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

Periódicos

SERAPIÃO, Fernando. O “**Paradoxo de Perret em São Paulo**”. Revista Projeto Design 298, dezembro 2004, p. 122-5.

Referências na internet

Bouchard. In: **WIKIWAND**, 2006. Disponível em: <<http://www.wikiwand.com/fr/Boucharde>>. Acesso em: 30 set 2016.

Google earth. Disponível em: <<https://www.google.com.br/intl/pt-PT/earth/>>. Acesso em: 17 out 2016.

ANEXOS

Texto apresentado no I Congresso Internacional - VII Workshop, realizado em São Paulo na Universidade Anhembi Morumbi, que ocorreu entre os dias 16 e 19 de maio de 2016 com o título: O MUSEU DE BELAS-ARTES DE SÃO PAULO: RECONHECIMENTO E CHANCELA, escrito por Haroldo Gallo e Francisco Barros.

O MUSEU DE BELAS-ARTES DE SÃO PAULO: RECONHECIMENTO E CHANCELA

Francisco Barros, Haroldo Gallo

FAAP: Fundação Armando Álvares Penteado (Brasil)
UNICAMP: Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

Resumo

O Museu de Belas-Artes de São Paulo tem sua sede no edifício I da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), localizado em São Paulo, à Rua Alagoas 903, Pacaembu. Edifício que hoje abriga a faculdade de Artes Plásticas, o Museu de Arte Brasileira (MAB) e o Teatro FAAP.

A existência de um edifício de grandes proporções, localizado no bairro de Higienópolis em São Paulo, destinado a abrigar uma escola, um museu e um teatro, e projetado por Auguste Perret, é um fato cultural de considerável relevância.

O projeto do edifício inicialmente foi idealizado por Armando Álvares Penteado, que chegou a realizar um esboço do mesmo, mas teve seu desenvolvimento a cargo de Auguste Perret, um dos mais importantes arquitetos da primeira metade do século XX, conforme historiadores como Sigfried Giedion e Nikolaus Pevsner.

A pesquisa tem por objetivo: resgatar materiais gráficos e textuais encontrados nos arquivos da instituição em São Paulo e na *Cité de l'architecture & du patrimoine* em Paris, nos arquivos de arquitetura do século XX; sistematizar as informações encontradas; efetuar análise deste material, contextualizando-o com a cultura, as artes e a arquitetura da época no Brasil e na França; elaborar material gráfico para melhor compreensão do edifício; comparar projeto original e a obra edificada;

disponibilizar todo o material coletado e produzido para futuras pesquisas e valorizar, por meio desse resgate sistemático de memória, essa produção artística e arquitetônica junto às suas comunidades de uso e nas específicas áreas de conhecimento.

O resgate sistemático da constituição e história deste edifício é fator de formação de identidade e de apropriação pela comunidade a ele vinculada. Dos que se relacionaram ou se relacionam com o edifício.

A partir da sistematização de todo o material existente, comprovando a autoria do projeto e sua importância cultural, segue imediatamente a reflexão sobre a necessidade ou não de seu tombamento.

Palavras-chave: Museu, pesquisa de projeto, história, chancela



Fig. 1 Museu de Belas-Artes de São Paulo – FAAP

1 JUSTIFICATIVA

1.1 O edifício

Estudar o edifício projetado por Auguste Perret em São Paulo oferece oportunidade única de revisitar sua história, sistematizar documentação, disponibilizar material gráfico e textual deste objeto artístico - arquitetônico, e ao mesmo tempo, refletir sobre a mútua influência e contaminações entre arte e arquitetura.

O Museu de Belas-Artes de São Paulo tem sua sede no edifício I da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), localizado em São Paulo, à Rua Alagoas 903, Pacaembu. Edifício que hoje abriga a faculdade de Artes Plásticas, o Museu de Arte Brasileira (MAB) e o Teatro FAAP. Projeto inicialmente idealizado por Armando Álvares Penteado, que chegou a realizar um esboço do edifício, mas que teve seu desenvolvimento a cargo de Auguste Perret, um dos mais importantes arquitetos da primeira metade do século XX, conforme historiadores como Sigfried Giedion e Nikolaus Pevsner.

O projeto foi desenvolvido entre os anos de 1947 e 1949 e sua construção se estendeu por mais de 20 anos devido a problemas de caixa e financiamento. Benevolo em *História da Arquitetura Moderna (1997,325)* [1] aborda a cultura arquitetônica francesa no período como sendo baseada no classicismo e numa apurada tradição técnica - a prática construtiva. Perret é um dos mais importantes representantes deste movimento. Apesar de não ter acompanhado a execução do edifício da FAAP, é possível constatar esta tradição impregnada na obra.

O edifício configura-se em um bloco pavilhonar de dois pavimentos, assentados sobre um piso-embasamento que o acomoda na topografia. Em sua concepção original seriam instaladas no piso superior a pinacoteca e as exposições temporárias, e no piso inferior, uma escola de artes plásticas.



Fig. 2 Auguste Perret c 1925

É possível destacar várias características da obra de Perret nesta edificação: a organização do bloco é nitidamente simétrica; a “coluna Perret”, mais larga na parte de cima do que embaixo, com capitel e perfil facetado por pequenas formas do concreto (aparente), já fora utilizada no Museu de Obras públicas e na prefeitura de Le Havre; a escadaria lembra a que ele desenhou para o Teatro de *Champs-Élysées* e os pequenos vitrais, que compõem um grande mosaico, aproxima-se da luz colorida da *Notre Dame du Raincy*. Os vitrais que compõem as paredes do edifício são de artistas plásticos brasileiros como Portinari, Aldemir Martins, Tarsila do Amaral, Djanira e outros; escolhidos por Pietro Maria Bardi.

1.2 O tombamento

Recente mobilização de moradores do Edifício Apracs, de autoria de Artacho Jurado, em São Paulo, objetivando o tombamento do mesmo, gerou uma série de discussões dentro do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) sobre a

possibilidade de conceder ao edifício uma chancela que reconheça sua importância, sem a necessidade de um efetivo tombamento.

O DPH, muito criteriosamente, observou a existência de outros edifícios no bairro de Higienópolis, que são representantes da arquitetura moderna, e que teriam inclusive maior relevância do que o APRACS, com possibilidade de tombamento. Deste debate surgiu a ideia de estender a todos os edifícios do bairro que possuam relevância arquitetônica, os mesmos critérios.

Se a proposta de chancela apresenta novas abordagens do problema, estas devem passar por um estudo cuidadoso dentro dos órgãos responsáveis pelo patrimônio e em seguida por um amplo debate junto a sociedade civil.

Caso a proposta de chancela torne-se consistente e obtenha a aprovação dos órgãos de preservação, poderia ser aplicada com propriedade no caso do edifício do Museu de Belas-Artes de São Paulo.

Mesmo com a ausência do tombamento, a direção da instituição vem adotando, desde sua origem, ações como reformas internas ou a construção de novas edificações sem, no entanto, descaracterizar o edifício principal. Isto se deve às ideias visionárias de seu fundador Armando Álvares Penteado, que deixou elencadas em testamento todas as diretrizes de uso e de ocupação do edifício.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO

A documentação sobre a obra está dividida entre os arquivos da instituição em São Paulo e na *Cité de l'architecture & du patrimoine* em Paris, nos arquivos de arquitetura do século XX e não existe nenhum estudo sistematizado sobre o assunto. Historiadores, arquitetos, órgãos de preservação e até agora a própria instituição, não se debruçaram com a devida atenção sobre o assunto, como lembra Fernando Serapião no artigo “O Paradoxo de Perret em São Paulo”, publicado na revista Projeto Design 298 em dezembro de 2004.

Mesmo os pesquisadores de Perret pouco falaram sobre a obra. Karla Britton, em *Auguste Perret (2001,162)*, [2] menciona de forma muito breve, que uma das últimas obras do arquiteto foi um museu de Belas-Artes construído em São Paulo, apresentando poucas imagens do projeto. Ainda Roberto Gargiani [3] em *Auguste*

Perret 1874-1954 (1993,167) apresenta uma única prancha de detalhes construtivos do edifício, datada de junho de 1949.

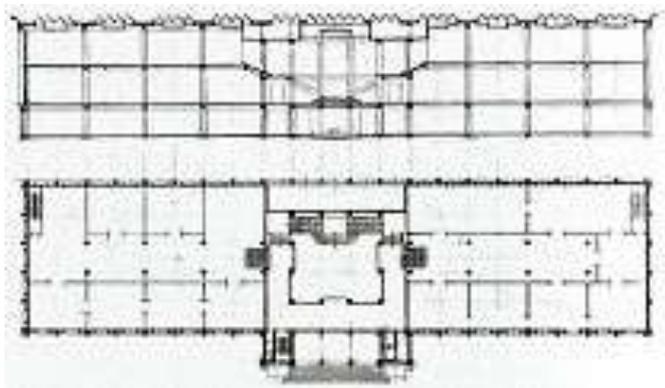


Fig. 3 Planta do 1º pavto. E corte longitudinal do Museu de Belas-Artes de São Paulo, 1947-49.

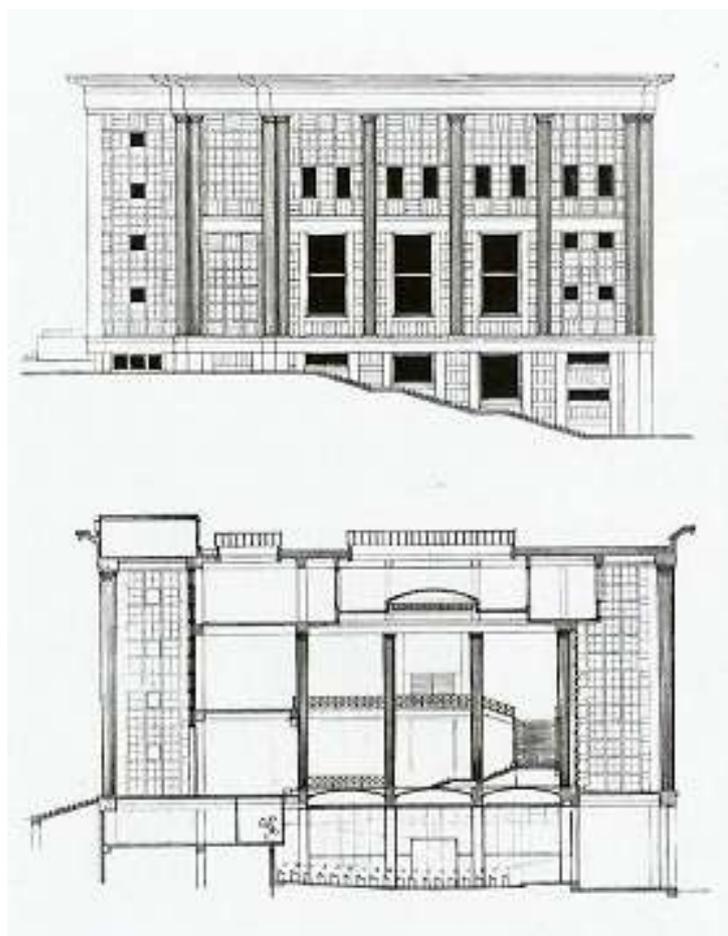


Fig. 4 Elevação lateral e corte do hall de entrada do Museu de Belas-artes de São Paulo.

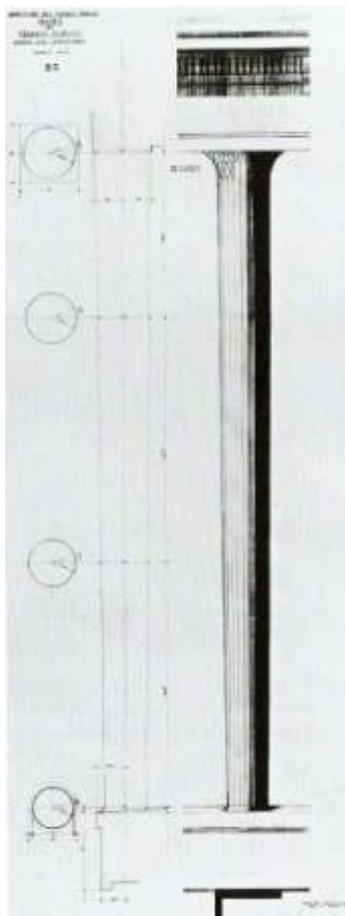


Fig. 5 Coluna Perret.

No fim do século XIX, São Paulo teve um crescimento vertiginoso, a população aumentou de 64 mil para 240 mil habitantes. Esse enorme crescimento foi provocado pela expansão cafeeira no oeste paulista. Para atender a necessidade do escoamento da produção, a malha ferroviária precisou se desenvolver rapidamente. São Paulo tornou-se um importante centro ferroviário e conseqüentemente um entreposto para onde convergia toda a produção do planalto que, em seguida, era exportada pelo porto de Santos.

A família Penteadó gozava de grande importância e prestígio nesta época. Cafeicultores e industriais, foram pioneiros na utilização de maquinário agrícola para aumentar a produtividade e um dos primeiros fazendeiros a substituir a mão de obra escrava por colonos europeus. Tinham forte relação com as artes, muito influenciados pelas constantes viagens a Paris. Na Fábrica de Aniagens Santana, localizada no bairro do Brás, construíram um teatro onde aconteciam espetáculos para os operários, além do Teatro Santana na Rua Boa Vista, anterior ao Teatro Municipal.

Armando Álvares Penteado, filho do conde Antônio Álvares Leite Penteado, estudou em Londres e frequentou por um período a *École des Beaux-Arts*, em Paris. Vivia seis meses por ano na capital francesa e outros seis meses em São Paulo, onde pintava, desenhava, esculpia e estudava fonografia em seu atelier. Possuía também uma oficina mecânica onde se dedicava a motores de carros, balões e aviões. Era sócio do aeroclube da França e amigo pessoal de Alberto Santos Dumont.

Ainda em São Paulo iniciou o curso de arquitetura na Escola Politécnica, o que o instrumentalizou a elaborar os primeiros croquis do projeto da instituição.

Armando foi casado com a francesa Annie Penteado, mas não tiveram filhos. Tinham em comum a ideia de fundar uma escola de belas-arts, compreendendo pintura, escultura, decoração e arquitetura. Armando morre antes de concretizar este projeto, mas deixa registrado em testamento todas as bases para a sua realização. Meses antes do falecimento, a família havia doado a Vila Penteado para a Universidade de São Paulo para a instalação da faculdade de arquitetura, onde até hoje funcionam os cursos de pós-graduação.

Auguste Perret nasceu na Bélgica, em um período de exílio familiar por questões políticas. Aos sete anos mudou-se para Paris com a família, onde viveu o resto da vida. Seu pai, Claude-Marie, trabalhava como assentador de pedras e participava da Comuna de Paris. Perret estudou na parisiense *École des Beaux-Arts* e logo começou a trabalhar na firma do pai; com a morte deste juntou-se aos dois irmãos e fundou a *Perret Frères* - empresa de projeto e execução de obras.

Segundo Frampton em *Arquitetura Moderna (1997,124)*,^[4] a formatação do pensamento de Perret é atribuída à leitura atenta da obra de Auguste Choisy, professor de arquitetura da *École des Ponts et Chaussées*, e o texto de Paul Christophe sobre o concreto armado e suas aplicações.

2. RELEVÂNCIA

Historiadores como Sigfried Gideon e Nikolaus Pevsner atribuem a Perret o pioneirismo na utilização do concreto armado em arquitetura, assim como a aplicação do mesmo de forma aparente.

Le Corbusier escreveu *O Paradoxo de Perret* onde descreve a importância do arquiteto na vanguarda técnico-construtiva da aplicação do concreto e o paradoxo da utilização do vocabulário clássico como expressão. Vale lembrar que Le Corbusier trabalhou no escritório de Perret entre 1908 e 1909 e que provavelmente ali adquiriu embasamento na exploração do esqueleto estrutural, como podemos observar no protótipo da casa Dom-ino de 1914.

Perret gozou de grande reconhecimento em vida e foi considerado um dos maiores arquitetos do seu tempo. Recebeu vários encargos públicos como o Ministério da Marinha, o Mobilier Nacional, o Museu de Obras Públicas, entre outros trabalhos. Todos carregados do estilo nacional clássico.

Apesar da origem simples, Perret fazia parte da intelectualidade parisiense da época, como Duchamp-Villon, Picasso, Braque, Ozenfant e Paul Valery. Joaquim Guedes escreve no prefácio do *Eupalinos ou o arquiteto* (1996, 11) [5] sobre a provável influência de Perret na obra deste último. Aí encontramos um tangenciamento entre dois indivíduos, Armando Álvares Penteado e Auguste Perret, de origens tão diversas e que tem em comum a conexão com a vanguarda intelectual francesa da época.

O desenvolvimento do projeto do edifício da FAAP esteve primeiramente nas mãos do arquiteto polonês M. Dygat que chegou a trabalhar com Perret e era seu grande admirador. Após sua morte, Perret assume definitivamente o projeto.

Apesar de sua grande relevância, esse edifício, em sua dimensão artística e arquitetônica, não foi ainda objeto de um estudo acadêmico sistemático.

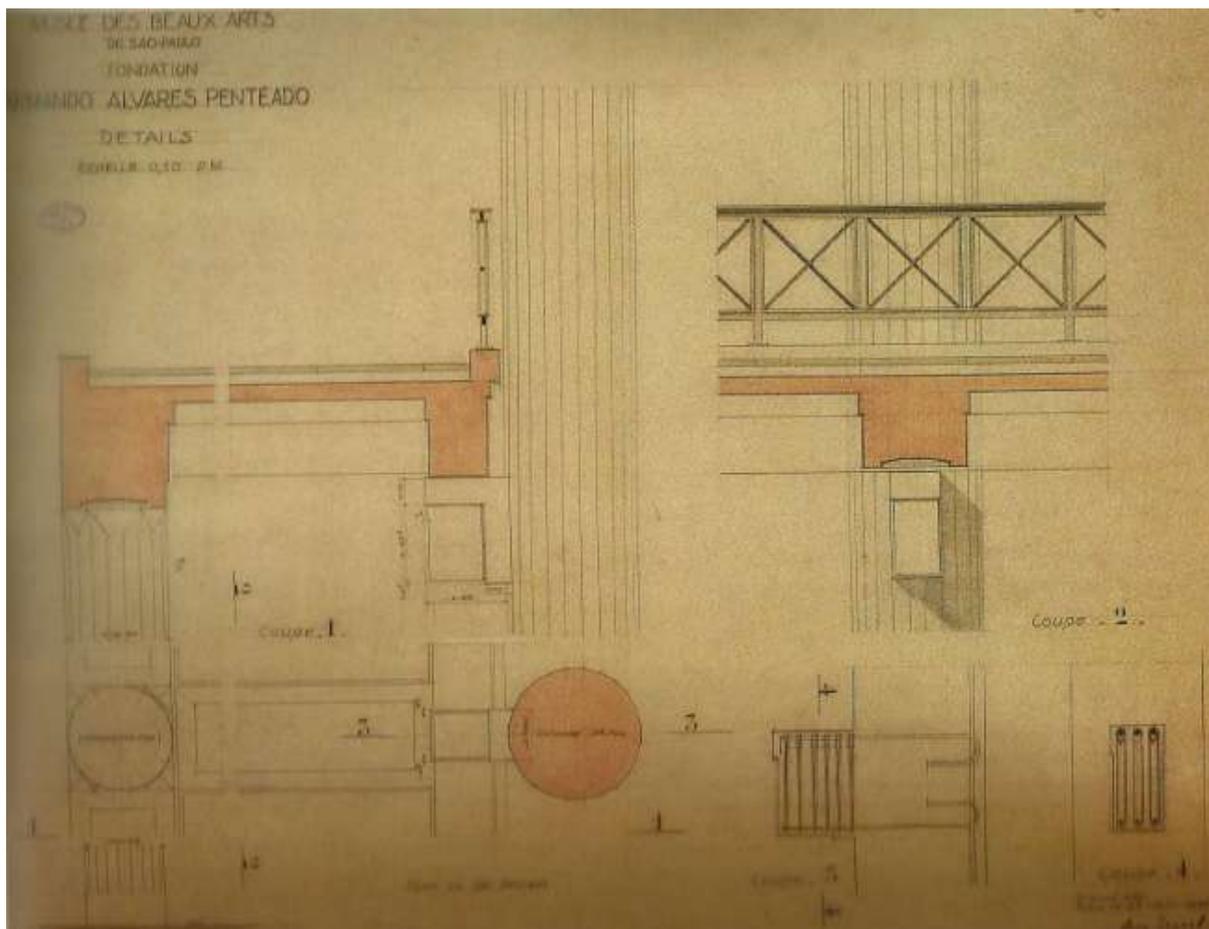


Fig. 6 Detalhamento construtivo do Museu de Belas-Artes de São Paulo, 23 de junho de 1949.

4 CHANCELA

Do jeito que vem sendo praticado, o tombamento é um instrumento que consegue desagradar a todos: o governo fica responsável por bens que não tem interesse em conservar ou não pode arcar com os custos; os proprietários se irritam com a burocracia, os limites e as proibições; e o público, por sua vez, não consegue entender quais os critérios para a manutenção de alguns edifícios, enquanto outros conjuntos significativos são demolidos.

Existem várias leis de incentivo ao proprietário de imóvel tombado: no âmbito municipal, foi instituída legislação que estabelece isenções do IPTU para os imóveis que forem restaurados. As chamadas “Operações Urbanas” também dispõem de mecanismo, como a possibilidade de venda do potencial construtivo excedente, cujos recursos devem ser destinados à execução de obras de restauro. Além desses

mecanismos, existe ainda a chamada Lei Mendonça, de incentivo a projetos culturais no âmbito municipal, e a Lei Rouanet no âmbito federal. Mesmo com toda a legislação existente, é de fundamental importância o debate constante entre poder público, setor empresarial e sociedade civil, em busca de alternativas e aperfeiçoamento da legislação, buscando a construção de uma flexibilidade de enfrentamento para cada caso.

Por enquanto, o tombamento continua sendo o principal instrumento de proteção para eleger e preservar, através de uma legislação específica, os bens que apresentem valores de caráter histórico, arquitetônico, cultural, ambiental ou afetivo para uma sociedade.

O bairro do Pacaembu, em que o edifício está inserido, foi tombado pelo CONDEPHAAT na Resolução. SC 08/91, de 14 de março de 1991; em seguida o CONPRESP o tombou ex-officio na Resolução nº 42/conpresp/1992, de 11 dezembro de 1992. Ainda assim, o tombamento em especificidade do edifício do Museu de Belas-Artes de São Paulo se justificaria pela importância de seu caráter arquitetônico, histórico e cultural. O autor do projeto arquitetônico, Auguste Perret, foi um dos mais importantes arquitetos da primeira metade do século XX, pioneiro na utilização do concreto armado em obras de arquitetura, assim como do partido do concreto aparente, além de ter sido mentor técnico-construtivo de Corbusier. Como fato histórico e cultural, configura-se em uma obra de grandes proporções, no limite entre os bairros do Pacaembu e Higienópolis, representante de uma elite cafeeira, conectada com a cultura europeia, em especial a francesa, em uma época de grande efervescência política e cultural; momento de formação de uma cultura nacional, principalmente arquitetônica.

Mesmo com a ausência do tombamento, a direção da instituição vem adotando, desde sua origem, ações como reformas internas ou a construção de novas edificações sem, no entanto, descaracterizar o edifício principal. As edificações ao redor guardam um recuo adequado, tem uma arquitetura que não estabelece concorrência e apresentam um gabarito respeitoso. Isto se deve às ideias visionárias de seu fundador, Armando Álvares Penteado, que deixou em testamento todas as diretrizes de uso e de ocupação do edifício.

Se, como afirmou Viollet-Le-Duc, (2000, 65) [6] “o melhor meio de conservar um edifício é encontrar-lhe um emprego”, o edifício da FAAP é testemunho de que o

uso constante do bem, acompanhado de intervenções criteriosas, garantem a sua integridade.

A obra não passou intacta. Algumas mudanças de pormenores e texturas ocorreram, como é o caso do revestimento dos pilares, que acabaram ocultando o concreto aparente, com perfil facetado por pequenas formas de madeira. Uma pequena ação de desvendar este concreto teria forte impacto no resgate da sua originalidade. A tradição de Viollet-Le-Duc e Camilo Boito chama atenção para a necessidade de uma criteriosa fase analítica preceder a qualquer intervenção, mesmo as mais simples, como é o caso de um desbastamento.

Por si só, o tombamento do edifício do Museu de Belas-Artes de São Paulo não basta. As principais Cartas Internacionais de Preservação, como a Declaração de Amsterdã, reafirmam que a preservação só se torna viável a partir de uma ação local, com a participação da sociedade, que pode opinar e fiscalizar. A educação tem papel fundamental neste processo, na medida em que, através do conhecimento da história e importância de seu patrimônio, uma comunidade adquire sentimentos, como de afetividade e de pertencimento pelos lugares e pelo que eles representam.

No ano de 2015 surge uma novidade: a associação de moradores do APRACS (Edifício Parque das Acácias), localizado em Higienópolis, se mobilizou no intuito de tombar o edifício para preservar suas características. Projeto de Artacho Jurado, como tantos outros espalhados pela cidade de São Paulo, contribuiu de forma significativa na construção da paisagem urbana.

Arquiteta Ana Marta Ditolvo, que participou dos debates junto aos condôminos e o DPH, apontou que a determinação do grupo de proprietários em sua mobilização obrigou o Departamento a dar uma atenção especial ao caso. Muito criteriosamente, o DPH observou a imprudência de se tombar o APRACS sem um prévio inventário do bairro; levando-se em conta a existência de outros edifícios representantes da arquitetura moderna, de até maior relevância que o APRACS, que não possuem até o momento nenhum estudo ou inventário, e que mereceriam constar de uma lista de prédios a serem tombados.

O DPH começou a pensar na solução da chancela como uma forma de reconhecer o patrimônio sem a necessidade do tombamento. Isto é: seria concedida ao edifício uma chancela de reconhecimento do seu valor histórico e/ou arquitetônico, sem, no entanto, a obrigatoriedade de respeito à legislação. Além

disso, os projetos desenvolvidos na edificação não precisariam ser aprovados pelas instâncias de preservação.

A chancela se configura em uma forma efetiva de preservação ou se trata de uma medida que visa contemporizar pressões de grupos e associações organizadas que solicitam o tombamento de edifícios? Será que a partir da concessão da chancela para um determinado bem, de alguma forma ele se preserva? Estas e outras dúvidas surgem como elementos inaugurais e contribuirão para o amadurecimento da ideia.

A chancela não diminui a necessidade de um estudo que contemple as diretrizes para a preservação de um edifício. Ela não deve servir apenas para diminuir o enorme trabalho interno do DPH, que não tem condições de fazer o inventário e a análise de todos os edifícios potencialmente relevantes. A chancela aparentemente surge como uma medida emergencial para garantir que bens sejam preservados sem o risco de um tombamento equivocado, que gere um posterior destombamento, acarretando uma sobrecarga desnecessária de trabalho.

Caberia ao próprio condomínio a contratação de profissionais especializados para a elaboração de uma vistoria, de um laudo técnico e de um plano de manutenção; e ao DPH, por sua vez, desenvolver um projeto educativo com a elaboração de palestras, cartilhas, guias e roteiros com as diretrizes de preservação. De um modo geral a comunidade é na sua grande maioria leiga; não possui o olhar e a percepção do que realmente importa para a preservação de um patrimônio. Daí a importância de um projeto educativo.

Essa nova abordagem pode propiciar uma maior participação da comunidade, que atuaria de forma mais ativa nos processos que visam salvaguardar edifícios e outros bens; o que poderia levar a uma “contaminação” positiva de associações de edifícios, de bairros etc., a partir do consenso de que com a ação voluntária, sem a necessidade do tombamento, é possível desenvolver uma boa política de preservação.

A chancela, ao invés do tombamento, parece ser o mais indicado no caso específico do Museu de Belas Artes de São Paulo. Esta nova abordagem, que dispensa os processos guiados por rígidas normas, seria mais um incentivo e também um reconhecimento ao trabalho de conservação que já vem sendo desenvolvido pela instituição. Desde sua origem, as intervenções que foram realizadas no prédio do Museu e no seu entorno, não descaracterizaram o edifício principal. Um cuidado que

obedece as diretrizes de uso e ocupação do edifício deixadas em testamento pelo seu idealizador Armando Álvares Penteado.

O reconhecimento da relevância do edifício do Museu de Belas Artes de São Paulo propiciado por uma chancela, assim como o resgate de sua formação e de sua história, são fatores de apropriação de identidade da comunidade a ele vinculada e daqueles que, de uma forma ou de outra, se relacionaram ou se relacionam com o edifício.

REFERÊNCIAS:

[1] BENEVOLO, Leonardo (1997). História da Arquitetura Moderna. São Paulo: Perspectiva.

[2] BRITTON, Karla. Auguste Perret. (2001). New York: Phaidon.

[3] GARGIANI, Roberto. (1993). Auguste Perret 1874-1954. Milão:Electa.

[4] FRAMPTON, Kenneth (1997). História Crítica da Arquitetura Moderna. São Paulo: Martins Fontes.

[5] VALÉRY, Paul (1996). Eupalinos ou o arquiteto. Rio de Janeiro: Ed. 34.

[6] VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel (2014). Restauração. São Paulo: Ateliê Editorial.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

ARGAN, Giulio Carlo (1992). Arte Moderna. São Paulo: Companhia Das Letras.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola (1997). FAAP: 50 anos. São Paulo: DBA.

BOITO, Camilo (2003). Os restauradores. São Paulo: Ateliê Editorial

CHOAY, Françoise (2011). O Patrimônio em questão: antologia para um combate. Belo Horizonte: Fino Traço.

MATTAR, Denise (2010). Memórias Reveladas: A atuação cultural da FAAP: 1947-2010. São Paulo: FAAP.

MARTINS, M. L. R. R. (2012). Vila Penteado 1902-2012: pós-graduação 40 anos. São Paulo: FAUUSP.

PEVSNER, Nikolaus (1979). História e las Tipologias Arquitectonicas. Barcelona: Gustavo Gilli.

PRADO, M. C. N. H. (1976). Vila Penteado. São Paulo: FAUUSP.

Periódicos:

SERAPIÃO, Fernando. O “**Paradoxo de Perret em São Paulo**”. Revista Projeto Design 298, dezembro 2004, p. 122-5.