

XII ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM
PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL

21 a 25 de maio de 2007

Belém - Pará - Brasil

MODERNIZAÇÃO PROJETUAL E URBANIZAÇÃO EM SÃO PAULO: A ATUAÇÃO DE
WARCHAVCHIK ENTRE 1932 E 1950

José Tavares Correia de Lira (USP)

Modernização Projetual e Urbanização em São Paulo: A atuação de Warchavchik entre 1932 e 1950

Resumo:

Muito conhecido por sua atuação de ruptura no campo arquitetônico brasileiro, a trajetória de Gregori Warchavchik (Odessa, 1896 – São Paulo, 1972) carrega implicações que transcendem o conhecimento de suas relações com o modernismo artístico e literário, ou das vanguardas arquitetônicas no Brasil com o movimento moderno internacional. Uma delas diz respeito à sua inscrição em um momento de radical transformação da cidade de São Paulo a partir da segunda-guerra mundial. O período recortado para análise de sua obra coincide com o relativo arrefecimento do ritmo de sua produção e a mudança no seu caráter, com a entrada em cena de preocupações de ordem fundiária, urbanística e comercial. Muito pouco examinado, em contraponto aos anos de formação e experimentação do arquiteto, o momento coincide com o aparecimento de novos programas e escalas projetuais em sua obra: a sua discreta intervenção em urbanismo, projeto público e edifícios de apartamento em altura permitindo iluminar alguns aspectos do processo de modernização da prática construtiva e intensificação dos ritmos da urbanização de São Paulo, com reflexos bastante perceptíveis na maneira de projetar na cidade. É desse momento, e sob tais aspectos, que trata o presente trabalho.

Modernização Projetual e Urbanização em São Paulo:

A atuação de Warchavchik entre 1932 e 1950

Muito conhecido por sua atuação de ruptura no campo arquitetônico brasileiro, a trajetória de Gregori Warchavchik (Odessa, 1896 – São Paulo, 1972) carrega implicações que transcendem o conhecimento de suas relações com o modernismo artístico e literário, ou das vanguardas arquitetônicas no Brasil com o movimento moderno internacional. Uma delas diz respeito à sua inscrição em um momento de radical transformação da cidade de São Paulo a partir da segunda-guerra mundial. O período recortado para análise de sua obra coincide com o relativo arrefecimento do ritmo de sua produção e a mudança no seu caráter, com a entrada em cena de preocupações de ordem fundiária, urbanística e comercial. Muito pouco examinado, em contraponto aos anos de formação e experimentação do arquiteto, o momento coincide com o aparecimento de novos programas e escalas projetuais em sua obra: a sua discreta intervenção em urbanismo, projeto público e edifícios de apartamento em altura permitindo iluminar alguns aspectos do processo de modernização da prática construtiva e intensificação dos ritmos da urbanização de São Paulo, com reflexos bastante perceptíveis na maneira de projetar na cidade. É desse momento, e sob tais aspectos, que trata o presente trabalho.

O campo profissional de um modernista em crise

É possível que 1932 e suas consequências, como lembrou Warchavchik, tenham de fato agido no sentido da dissolução da sociedade com Lúcio Costa. Não apenas em função de “razões políticas”, mas também pelas dificuldades de comunicação entre o Rio de Janeiro e São Paulo e o acirramento das rivalidades entre as duas cidades depois da revolução constitucionalista¹. Mas a perda de vitalidade da clientela paulistana desde o início do movimento, em paralelo à crescente encomenda carioca de Warchavchik, parece ter correspondido a um momento de institucionalização da nova arquitetura em uma produção moderna oficial, em outras palavras, à passagem no Brasil de uma vanguarda do capital cafeeiro a outra do Estado nacional. Desta alteração fundamental, a vida profissional do arquiteto em São Paulo não viria a se recuperar até pelo menos o final dos anos 30. Uma vez dissolvida a sociedade com Lúcio Costa e concluídas as obras cariocas, a carreira de Warchavchik praticamente se estagnou. E quando entre 1937 e 1939, o arquiteto começou a ensaiar um retorno à atividade, à exceção de três ou quatro projetos residenciais sem interesse e de um ou outro estudo para instituições de caridade, o solo social de intervenção

profissional havia em grande parte sido preenchido pelas demandas colocadas pelo patrimônio imobiliário da família. Demarcando, parcelando ou examinando alternativas para as terras dos Klabin na Vila Mariana ou na Bela Vista, projetando pequenas residências estilizadas ou formas de aproveitamento de terrenos para a esposa e suas irmãs, foi assim que Warchavchik reingressou no mercado profissional depois de meia década de retiro². Uma carta de 1937, enviada por Warchavchik ao casal Segall, então em viagem pela Europa, testemunha a posição estratégica do arquiteto na gestão dos negócios familiares ao longo da década:

*“De novidades, há uma muito importante, é o novo decreto sobre a venda de terrenos a prestações, o qual lhes envio junto. De agora em diante, para se vender terrenos, é preciso pagamento de todos os impostos, aprovação da planta pela Prefeitura, Serviço Sanitário e Autoridades Militares. Todos os contratos de compromisso devem ser registrados, nos registros competentes, conforme vocês verão pelo decreto. Tudo isso vai dificultar enormemente as nossas futuras vendas, isso que sempre fizemos não poderá ser repetido mais.”*³

Warchavchik provavelmente se refere aqui ao decreto lei federal n.58, de dezembro de 1937, relativo ao loteamento e a venda de terrenos, regulamentado no ano seguinte, que determinava que os loteamentos urbanos deveriam ser inscritos no Registro de Imóveis, com aprovação da municipalidade⁴. Tratava-se de impor um freio à irregularidade na abertura de arruamentos e comercialização de terras nas cidades brasileiras, tentativa que entre tantas outras em São Paulo não teria grande efeito, tal o grau de generalização da especulação imobiliária na expansão urbana. É possível que diante das transformações fundiárias na cidade o papel de Warchavchik como arquiteto independente viesse se modificando enormemente haja vista às responsabilidades cada vez maiores na gestão dos valiosos estoques imobiliários de que se tornara, por casamento, um dos proprietários legítimos. Em todo caso, seja em função dos compromissos patrimoniais assumidos, seja da inscrição classista da encomenda, a intervenção profissional de ruptura não apenas vinha amortecendo, mas praticamente desaparecendo de sua prancheta para ascender em seu lugar uma atitude mais realista, pragmática e complacente com as limitações de circunstância.

Por um momento, é verdade, o arquiteto ainda viria a se engajar no movimento cultural de renovação artística em São Paulo. Incentivado provavelmente por Mina e Lasar Segall, juntou-se à tendência contemporânea de estabilização da arte moderna no país, localmente representada pela criação da Sociedade Pró-Arte Moderna. Mas entre os poucos projetos que ainda viria a realizar em São Paulo, os únicos dignos de nota foram sintomaticamente projetados para a própria família na primeira metade da década de 1930: a reforma da casa de Lasar e Jenny na rua Afonso Celso, com a construção do ateliê do artista no terreno ao lado,

pouco antes de seu regresso de Paris em 1932; e a reforma da sua própria residência à rua Santa Cruz entre 1934 e 1935. O sentido de adaptação de que as duas realizações se revestem resume o lugar discreto em que o investimento de vanguarda iria se abrigar depois dali, cada vez mais cedendo espaço a uma encomenda contemporânea estética e materialmente incapaz de conciliar o gosto pelo arrojado e o extravagante com valores nostálgicos, o prestígio com a praticidade e o rendimento, típica da nova elite descendente de imigrantes que começava a se firmar na sociedade e na economia locais. A geometria tradicional do ante-projeto para o Hospital Israelita, de 1937; lições regionalistas no uso dos materiais como na residência de Karl Orberg, no Jardim América, de 1938; soluções de planimetria, implantação e cobertura um tanto complicadas, como nas residências Aristides Vallejo e Boris Dannermann, de 1938, ou na casa de Salomão Klabin, de 1940, no Jardim Europa. Recursos e dificuldades que pareciam ter sido gradualmente suplantados ao longo dos projetos e obras anteriores do arquiteto.

Em todo caso, é precisamente no embaraço formal do arquiteto, assim como no recolhimento auto-impingido em função da nova conjuntura cultural e política brasileira, e dos negócios imobiliários da família, que se pode apreender a crise profissional que acometia esse obstinado modernista paulistano em tempos de gestação da moderna arquitetura brasileira. Que não se pense que a sua saída de cena neste momento tem a ver com os ataques reacionários de José Mariano Filho – neste início da década de 1930 regenerado pela promoção oficial das teses raciais e políticas de Oliveira Viana – à suposta sovietação da arquitetura brasileira, vista como traição ao catolicismo e ao patriarcalismo das elites nacionais de origem agrária. Nem muito menos que ela resultasse da identificação, por parte de um Christiano Stockler das Neves antes de qualquer um, entre a arquitetura moderna, dita futurista, e a ameaça comunista e judaica às ordens tradicionais, tão bem representadas pelo estilo Luis XVI em sua fusão de modernidade e hierarquia. Apesar do clima de hostilidade, certamente assustador nos anos 1930 a um artista de origem russa e judaica como Warchavchik, é provável que o silêncio do arquiteto nesse momento também repercutisse a eloquência que os acontecimentos arquitetônicos cariocas vinham manifestando desde o concurso para o Ministério da Educação e Saúde, em 1935. Afinal, não havia como um arquiteto do peso de Warchavchik manter-se indiferente às conquistas projetuais dos mais jovens. Por outro lado, com a guerra e a interrupção das atividades dos CIAM, o elo internacional de sua obra parece ter se arrefecido e quando em 1945, o grupo viesse novamente a se estruturar, o grupo brasileiro seria inteiramente formado por profissionais do Rio de Janeiro, à exceção de Henrique Mindlin, e liderado por Oscar Niemeyer⁵. É possível

que a perda de rumo na trajetória de Warchavchik neste período tenha se deixado influenciar por certa atitude preventiva ou de suspensão de seus próprios juízos de projeto ante as experiências formais, estruturais e programáticas de figuras como Marcelo e Milton Roberto, Atilio Correia Lima, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy ou Carlos Frederico Ferreira. Em pleno momento de crise do capitalismo internacional, e vinculando-se talvez a uma “busca proletária das formas da sociedade racional”⁶, a operação desde cedo antecipada pelos modernistas no campo das artes e da literatura, e por eles vislumbrada nas realizações pioneiras de Warchavchik, reencontrava na geração mais jovem de arquitetos formados no Rio um campo aberto à liberdade expressiva através da investigação das possibilidades de novas funções matemáticas⁷ e da nitidez e do contato sensível com a natureza e a história⁸. Não que o florescimento desta nova geração, sobretudo depois da visita de Le Corbusier à cidade em 1936, tenha representado um curto-circuito nas relações entre as vanguardas carioca e paulista. Uma carta de Costa a Warchavchik, datada de 20 de outubro de 1936, dá conta da sintonia entre ambos naquele momento:

*“Querida apenas mandar-lhe um abraço junto com o bilhete que o Corbusier deixou para você. Esteve aqui um mês – pelo que Miná me disse você não recebeu o recado expresso que mandei dois dias antes da chegada. (...) Gostamos muito d'elle – o homem é na verdade UM GENIO. Gregori, aceite com Miná, o garoto e Paulo um abraço da Leleta e as saudades do amigo velho.”*⁹

No entanto, o meio paulistano da arquitetura, antes tão efervescente, não era dos mais animadores. Em contraste com os avanços desses arquitetos cariocas em relação às normas técnicas e projetuais do funcionalismo, a arquitetura de São Paulo ao longo da década de 1930 tornara-se cada vez mais impermeável às ousadias de outrora, apenas de modo esteticamente convencional incorporando os progressos localmente observados na engenharia civil e no urbanismo e em toda parte se adequando às pretensões da explosiva promoção imobiliária¹⁰. Não fosse por isso, e sob os efeitos da revolução de 1932, da desilusão com a SPAM, da exacerbação da xenofobia e do anti-semitismo, do receio de deportação ou por razões de ordem familiar, a reclusão desse arquiteto sem discípulos à casa da rua Santa Cruz também poderia ser compreendida no momento profissional contemporâneo, de regulamentação do exercício da arquitetura no país. Pois em meio ao esforço varguista de organização estatal das ocupações de nível superior, havia sido criado pelo decreto 23.569, de 11/12/1933, o Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agrimensura, o CONFEA, que, por meio de seus conselhos regionais ou CREAs, pretendia redefinir e controlar a divisão de competências entre arquitetos, engenheiros-arquitetos e engenheiros civis, entre outras profissões sob sua alçada, disciplinando a habilitação e a concorrência entre elas, restringindo a atuação de

práticos e licenciados no campo da construção e limitando o exercício da profissão aos diplomados no país ou aos que revalidassem oficialmente os diplomas obtidos no exterior¹¹. Se é verdade que Warchavchik não encontrou as dificuldades habituais de um estrangeiro formado no exterior para se registrar profissionalmente no Brasil¹², ele estava atento às dificuldades de generalização da nova legislação em função dos direitos adquiridos pelos práticos ao longo de anos de trabalho não especializado e barato¹³. Também por aí, e não apenas na construção historiográfica, é possível situar essa mudança de rumos, e o eclipsamento desta promissora carreira de arquiteto.

Rotinização da nova construção

Se levarmos em conta seu currículo profissional depois de 1933, Warchavchik parece ter de fato se isolado. Entre 1934 e 1937 não assinou sequer um projeto e até o final da década eles seriam raros e frequentemente irrelevantes. Não espanta que, à maneira de todos os autores que se debruçaram sobre sua obra, também Geraldo Ferraz, que incluiu em seu catálogo de 1965 praticamente toda a produção do arquiteto até 1933, tenha se contentado com a apresentação de não mais que quatro de seus projetos depois daí. Muito distante do papel renovador desempenhado por suas obras até então, o retorno à atividade parece ter se acomodado às rotinas projetuais solicitadas por um mercado imobiliário cada vez mais competitivo: de um lado, por uma encomenda privada que reabilitava os estilos tradicionais, racionalizando-os à luz dos imperativos técnicos e utilitários colocados pela nova economia do ambiente construído; de outro, por uma encomenda pública também em São Paulo marcada pelo aparato emblemático da modernização conservadora em curso no país, mas também pelas demandas familiares relacionadas à administração do patrimônio familiar dos Klabin.

De fato, ainda que viesse a assimilar algumas das inovações técnicas e econômicas dos negócios contemporâneos da construção, da engenharia e do urbanismo, a verdade é que a arquitetura produzida em São Paulo até o início da década de 1940, inclusive por Warchavchik, em vários sentidos retrocedeu às transformações prefiguradas em sua obra inicial. Em artigo publicado por Rino Levi em 1939, durante a terceira edição do Salão de Maio em São Paulo, era assim que se descrevia o estado da arquitetura:

“em conseqüência das conquistas técnicas e científicas de nossa época, produziram-se profundas modificações na organização da vida. Essas conquistas, como era natural, tiveram grande influência na indústria da construção, não conseguindo porém alterar o espírito que preside a criação arquitetônica. A arquitetura continua sendo um mixto de elementos estilísticos os mais variados e de pretensiosas incrustações decorativas,

usados com o fito de camuflar a maravilhosa pureza de linhas dos esqueletos de ferro e concreto.”¹⁴

E se então já se podia observar “sinais precursores de uma época da renovação para a arte da arquitetura, é sintomático desse curto-circuito com as experiências de vanguarda da década anterior que Warchavchik não viesse a expor em nenhuma das três edições do Salão de Maio. Se a tendência não era exclusiva à arquitetura, mas podia ser observada também com respeito às artes plásticas e à literatura, as particularidades sociais e econômicas desta arte da construção parecem ter varrido do horizonte qualquer vislumbre de ruptura formal. Os periódicos profissionais paulistanos do período retratam a orientação aparatosa ou utilitarista da produção local, quase absoluta da segunda metade de década de 1930 em diante. Seja na *Revista Politécnica*, na qual o gosto florentino, neo-mexicano ou art-déco disputavam a preferência dos leitores com tímidas versões do moderno, seja em *Acrópole*, revista de arquitetos na qual entre as dezenas de projetos divulgados, até pelo menos 1945, continuava a predominar o ecletismo, o tradicionalismo e a estilização¹⁵. Até 1940, aliás, mesmo entre os arquitetos que viriam a desempenhar um importante papel renovador na década seguinte, como Jacques Pillon, Oswaldo Bratke, Eduardo Kneese de Mello ou Vilanova Artigas, a vontade do cliente, a volubilidade do estilo e o acanhamento construtivo ainda imperavam no campo da prática.

Em parte, isto se relaciona com o fato de a atividade do arquiteto naquele momento, confundindo-se com a do construtor, tanto nas grandes quanto nas pequenas firmas, ter deixado pouco espaço à imaginação projetual. Em geral dirigidas por capitalistas e engenheiros, e responsáveis pelo grosso da construção oficial e de mercado, as grandes empresas, assim como as firmas menores onde a sociedade com engenheiros tornara-se uma regra, dificilmente escapavam às pretensões representativas do Estado e das elites, nem aos imperativos comerciais de barateamento de custos e rentabilidade dos empreendimentos.¹⁶ Tanto mais em um momento explosivo da construção civil na cidade que, ultrapassando a casa de um milhão de metros quadrados em 1937, chegara no ano de 1940 a produzir mais de 1,5 milhão de metros quadrados construídos, 5,6 edificações por hora¹⁷. Silvia Ficher resumiu essas condições de atuação do arquiteto que limitavam o projeto às convenções:

“Até meados da década de 1940, o negócio da construção em São Paulo envolvia, em geral, dois tipos de firmas particulares: aquelas que possuíam seus operários, equipamentos e maquinaria e aquelas que trabalhavam por administração. Ambos os tipos podiam se dedicar ou à tarefa unificada da construção ou a tarefas especializadas: estruturas de concreto armado, cantaria, carpintaria, detalhes de estuque, instalações hidráulicas e elétricas, serralharia, jardinagem e mesmo empreita de mão-de-obra. Afora a capacidade empresarial, presente em maior ou menor grau

em qualquer uma das duas circunstâncias, no primeiro caso era preciso uma base financeira; no segundo, os recursos necessários eram mínimos e bastava ter clientes, de vez que o trabalho era repassado por empreita a outras firmas do ramo. Além dessas, havia ainda uma profusão de empresas fornecedoras de materiais, financiadoras e administradoras imobiliárias, todas parte da mesma divisão de trabalho e atuando no mesmo negócio da construção.”¹⁸

Era nestas circunstâncias que, salvo raras exceções, como o caso de Rino Levi¹⁹, o arquiteto trabalhava na década de 1930. É possível que Warchavchik, com seu escritório individual e equipe de operários, se de um lado firmava-se na gestão dos investimentos imobiliários da família, de outro também tenha encontrado dificuldades de concorrência nessa conjuntura empresarial da construção na cidade, e de algum modo procurado transigir com seus parâmetros. O certo é que a arquitetura então produzida na cidade passou ao largo de suas realizações vanguardistas e, no enorme mercado residencial que se formara, continuaram a prevalecer estilos pitorescos simplificados, do neo-colonial, missões, tudor ou normando ao modernismo *art-déco*. Este último, aliás, serviria como nenhum outro à intenção especulativa de verticalização do centro da cidade, tal a conciliação que permitia entre valores estilísticos tradicionais, economia ornamental e construção convencional. É verdade que nos edifícios residenciais, o *art-déco* não se resumia à geometrização escalonada da decoração, chanfras, pregas, ranhuras, escotilhas e torres, mas passou a ser associado a soluções de planta e implantação mais criativas, materiais mais nobres, detalhes mais elaborados e até amplos tetos-jardim. Mas nos edifícios de escritório, onde entre as décadas de 1930 e 1940 a tendência *déco* foi soberana, quase sempre encomendados para fins de locação, as limitações de mercado eram acachapantes: o que inovavam na fisionomia geral dos arranha-céus da geração anterior, sacrificavam às exigências de rendimento máximo das áreas construídas: a marcação da estrutura muitas vezes comprometendo a racionalidade distributiva, o uso do concreto reduzindo-se a malhas de pilares e vigas, e a cobertura quase sempre resolvendo-se à maneira do telhado tradicional. Nas obras públicas, a tendência à racionalização passou a ser freqüentemente interpretada – não nos termos da arquitetura moderna, mas – aos moldes da monumentalidade clássica, resultando no mais das vezes em uma arquitetura ponderosa com toda sua aura de potência e seriedade. São bons exemplos desta tendência as obras da Biblioteca Municipal (1935), do Estádio Municipal do Pacaembu (1938), dos portais dos Túneis da Avenida 9 de Julho (1939) - do qual Warchavchik guardou duas pranchas em seu acervo de projetos -, da Ponte das Bandeiras (1939), da Secretaria da Fazenda (1940), da Delegacia Estadual do IAPTEC (1942), entre seus melhores exemplos edificadas na cidade neste período. Inspirada no neo-classicismo modernizado em voga na conjuntura autoritária

européia dos anos de guerra, essa tendência reconstitucionalista podia ser também apreciada em imponentes realizações privadas das novas forças sociais em ascensão nos anos de pacificação em São Paulo, como na sede das Indústrias Matarazzo (1935), projetada pelo escritório Severo & Villares com assessoria de Marcelo Piacentini, então arquiteto de Mussolini, mas também no Edifício Central (1942) do conde Eduardo Matarazzo, no Clube Espéria (1939) ou na Rádio Difusora de São Paulo (1942)²⁰.

Por mais que estas obras contrastassem com a paisagem eclética dos palacetes ainda muito presentes na cidade, afirmando uma nova imagem de modernidade em relação à antiga metrópole do café, poucas foram as realizações arquitetônicas que fugiram a estes marcos. De fato, o grosso da produção contemporânea continuaria a recorrer em toda parte às soluções estilísticas em vigor, às preferências representativas da ocasião, às oportunidades prefiguradas pelo mercado, a que se combinava uma linha igualmente conservadora na adoção do concreto armado, de resto guardando-se pouco espaço para os novos programas espaciais.

Horizontes modernos do espaço público

Ao contribuir para romper com o monopólio das encomendas governamentais por parte das grandes firmas construtoras, e para ampliar o espaço profissional dos arquitetos, os concursos públicos por vezes se tornaram importantes laboratórios de projeto, mobilizando o repertório contemporâneo e a imaginação arquitetônica. O fato é que desde os anos 1920, vinham abrindo espaço para manifestações de vanguarda, tomadas de posição e confrontos entre distintas tendências e gerações de arquitetos. Foi assim também que, em 1939, realizou-se o concurso de ante-projetos para o Paço Municipal de São Paulo, instituído pelo urbanista Francisco Prestes Maia, nomeado prefeito da capital paulista com o Estado Novo. A idéia vinha sendo acalentada desde o início do século, tendo sido realizada uma primeira edição da concorrência ainda em 1921. A prefeitura da capital continuaria sem sede própria e ameaçada de despejo do Palacete Prates no vale do Anhangabaú quando, em 1930, no *Plano de Avenidas*, elaborado pelo mesmo Prestes Maia, diversas possibilidades para sua construção passaram a ser aventadas: o eixo da avenida São João, o terreno do Convento do Carmo e a extremidade sul do vale do Anhangabaú, na atual praça das Bandeiras. Na perspectiva do Paço para esta última localização, apresentada por Prestes Maia em seu plano, o programa municipal foi resolvido em um grande conjunto monumental inspirado no arranha-céu neoclássico norte-americano simetricamente disposto sobre o vértice do sistema viário em “Y” que conduzia do centro às bordas sul e oeste da cidade, pelas atuais avenidas 9 de Julho e 23 de Maio. Basicamente composto de três grandes volumes, o conjunto formado pelos dois

edifícios nos flancos, com seus efeitos de massa e equilíbrio, e o arranha-céu central que lhe conferia a grandiosidade esperada, absorvia também as faces e cabeceiras do viaduto São Francisco igualmente arrematadas com uma decoração linear que acentuava sua monumentalidade e verticalidade.

As sucessivas gestões municipais ao longo da década de 30, enquanto engavetavam todo esforço anterior de planejamento da cidade, deixariam de lado qualquer solução para o problema. Somente com Fábio Prado, que retomou pontualmente algumas das orientações contidas no *Plano de Avenidas*, o tema do Paço voltou a ser discutido, inclusive incorporando em seu programa as instalações do Departamento de Cultura do município, criado em 1935 e desde então dirigido por Mário de Andrade²¹. Contudo, apenas quando Prestes Maia assumiu a prefeitura em 1938, o concurso foi instituído. Conforme o edital publicado em fevereiro de 1939, o edifício deveria se localizar entre o final da ladeira do Carmo e a praça da Sé, o programa devendo incluir tanto a sede administrativa da prefeitura, com todas as secretarias e repartições associadas, quanto as instalações e o auditório do Departamento de Cultura.

Em abril daquele ano, 48 ante-projetos foram apresentados e 12 pré-selecionados para serem desenvolvidos em projeto e submetidos à concorrência final. Em maio, suas plantas e maquetes foram apresentadas em uma exposição organizada no Teatro Municipal, durante a qual publicou-se o resultado do julgamento²². Conforme a avaliação da comissão julgadora, composta pelos representantes das duas escolas de engenharia locais, do Instituto de Engenharia, da Sociedade de Amigos da Cidade, além da Diretoria de Obras da Prefeitura, da Interventoria Estadual e da própria Prefeitura²³, o resultado foi o seguinte: em primeiro lugar, classificara-se o projeto intitulado “Marco Zero”, de autoria do escritório Severo e Villares, uma composição clássica centralizada por uma imensa torre vertical, claramente deduzida da linha prefigurada no Plano de Avenidas; em segundo lugar, o projeto “Praça Cívica”, composição menos rígida graças à superação da escala do edifício, propostas encabeçada por Gregori Warchavchik e Vilanova Artigas; em terceiro lugar, foi eleito o projeto “Tietê”, de autoria de José Maria da Silva Neves e Cícero Costa Vidigal, segundo um crítico da época, de “um moderno acomodado, com base clássica”, excessivamente ornamental e suntuoso²⁴. Três projetos paulistas no interior de uma concorrência que atraía também o interesse de escritórios cariocas, o que não é de modo algum irrelevante tal a explícita referência de alguns deles às propostas modernas para o concurso do MES de 1935, sua exclusão igualmente testemunhando a antipatia predominante no meio local às inovações cariocas nos projetos públicos. Acerca do concurso, o prefeito Prestes Maia foi eloquente em seu pronunciamento à imprensa:

*“Chegaram 12 projetos, devendo ser metade do Rio e metade daqui (...) Pode-se dizer que foi a mais rude prova até agora imposta aos nossos arquitetos. As dificuldades provinham sobretudo da localização em sítio interessantíssimo mas irregular, o que desconcertou diversos concorrentes; provinham ainda da grandeza do edifício, avaliado em cerca de 30 mil contos, e da necessidade de harmonizar o aspecto geral com os numerosos pontos de vista”*²⁵.

A cobertura na imprensa e o público visitante à exposição foram enormes, e tanto revistas especializadas como a *Revista Politécnica* e a *Revista de Engenharia Mackenzie*²⁶, quanto jornais importantes como *O Estado de S. Paulo* e o *Diário da Noite* se dedicaram a examinar e avaliar as propostas, antes mesmo que a comissão julgadora se pronunciasse a seu respeito. Para um analista cuidadoso do concurso, o Paço Municipal deveria funcionar como uma “casa da cidade”, a sua arquitetura representando o “padrão” adequado a uma cidade “que não para de crescer”, “inquieta” e “evolutiva”. Neste sentido, deveria antes de tudo “ter fisionomia própria, um *‘physique du rôle’*, capaz de sugerir logo ao primeiro golpe de vista a sua função”; mas também “fixar, se não um estilo, pelo menos certa ‘maneira’ nossa”²⁷. E se toda boa arquitetura deveria ser “expressiva” do povo, julgava o autor anônimo, estrategicamente identificando-se à posição do homem comum:

“Dentre os doze projetos apresentados, a nosso ver, só um ou dois nos parecem representativos, pelo seu aspecto arquitetônico, do fim a que se destinam; e parecem determinar, pelo seu espírito de época (pois que realmente não temos um estilo nosso), o nosso caráter de povo moderno, ainda em formação, mas já integrado no mundo de hoje”.²⁸

Mobilizando categorias da estética oitocentista como a verdade de destino, o espírito de época ou o estilo de um povo, na ótica do crítico, essas propostas dignas de elogio eram justamente as que melhor representavam as tendências locais de ruptura: “Paraquedas”, de autoria de Flávio de Carvalho, premiada com uma menção honrosa no certame, e a própria “Praça Cívica”.²⁹ Para ele, o projeto de Flávio de Carvalho era o único que “afirmava”, que não deixava dúvidas acerca do que vinha: “torreão de vidro de trinta e muitos andares, ele se planta no local (segundo os planos de urbanização do centro, que o instruem) como a ponta de um compasso que vai traçar um novo círculo cidadão”.³⁰ Quanto a “Praça Cívica”, o comentário foi mais longo:

“Concepção grandiosa sob todos os aspectos: o arquitetônico, o urbanístico e o utilitário, por exemplo. Mas examinando apenas o primeiro desses aspectos, dir-se-ia que falta certa elevação ao corpo principal, o que lhe dá um ar de fábrica. Mas poder-se-ia replicar que esse abatimento é proposital, para não esmigalhar pelo volume, o Palácio da Justiça e para dar maior realce ainda, pelo contraste, ao “*campanille*” de cem metros de altura, onde se alojará o arquivo municipal e que sustentará o clássico relógio dos *‘hôtels de ville’*. Detalhe importante esse do relógio, nos paços municipais, que dá a

hora oficial da cidade. Arquitetonicamente importante, porque, tradicional, como já é, convencional se quiserem, entretanto o fato é que ele marca o edifício, define-o, completa-lhe o *'physique du rôle'*, diz que aquilo 'é' um Paço Municipal. Há em todo o tratamento do projeto, uma fortíssima originalidade. Citamos um detalhe, ao acaso: o do pórtico em tapa-vento, decorado de relevos ou desenhos comemorativos. O projeto preconiza, com clarividência, uma indispensável solução para o problema do homem do Largo da Sé. Talvez o largo mais feio que há no mundo: propõe a sua transformação, com a supressão de uma quadra (a do prédio Santa Helena), numa 'praça cívica' de condignas proporções. E, com isso, respeita o projeto das obras já feitas, ou em execução, e que não poderiam ser desprezadas: a Catedral e o Palácio da Justiça".³¹

O destaque adquirido pelo projeto de Warchavhik em parceria com o jovem engenheiro-arquiteto recém-formado pela Escola Politécnica, João Batista Vilanova Artigas, era certamente proporcional à lucidez, inusual nas demais propostas, com que nele os arquitetos enfrentaram a situação e o programa, atentos às incontornáveis implicações urbanísticas, representativas e funcionais do tema e à tendência à monumentalidade cara às obras públicas paulistas desde a gestão Fábio Prado. De fato, o projeto destacava-se de todos os demais pelo misto de ousadia e sensibilidade na resolução do programa em uma praça municipal e rejeição das soluções de implantação dominantes ora no topo da ladeira do Carmo fechando a praça do Palácio da Justiça, ora no cotovelo da avenida Rangel Pestana sem maiores preocupações viárias. Evitando conceber o edifício como uma massa isolada, a sua disposição propunha reunir as praças da Sé e Clóvis Beviláqua e demolir a quadra da qual fazia parte o edifício Santa Helena, de modo a criar um único espaço público central ao redor do qual, periféricamente, o novo Paço Municipal, o Palácio da Justiça e a Catedral da Sé passariam a compor uma moldura coerente, e sob o qual seria implantado um terminal de ônibus e estacionamento de veículos liberando o espaço aberto ao uso cívico.

A preocupação com o redesenho das quadras, a definição de acessos, o aproveitamento da topografia, o controle de gabaritos e a multiplicação de relações diagonais evoca as lições do urbanismo de Camillo Sitte tão influentes na urbanística italiana, seja a de Giovanonni, seja a de Piacentini, antigos mestres de Warchavchik na Escola de Roma, que desde 1927 vinham se debatendo com a problemática dos antigos centros urbanos no interior dos planos reguladores³². No entanto, se mais do que em qualquer projeto anterior de Warchavchik o moderno classicismo piacentiniano comparece na modinatura racional e na colunata tradicional que articula o edifício à praça pública, ao resolver o edifício na escala da cidade as relações de simetria tornavam-se mais complexas. Talvez haja nele também algum diálogo com os experimentos de Le Corbusier com conjuntos públicos, o Palácio das Nações, o Palácio dos Sovietes, o Centrosoyous. Ao menos em sua proposta de um conjunto mais

integralmente ativo e monumental, capaz de estruturar o todo de modo ao mesmo tempo mais coeso e articulado. A disposição fora de eixo da torre dos arquivos municipais, a apropriação dos desníveis do terreno na distribuição dos usos, o rebaixamento aos fundos do bloco perpendicular do Departamento de Cultura estabelecem com o entorno uma relação bem menos hierárquica do que de costume e por certo dissonante face às demais propostas apresentadas. Se parecia distanciar-se ao mesmo tempo da tendência eclética dominante e do classicismo fascista, tampouco parecia acomodar-se à “escola hoje dominante dos projetos cariocas da Esplanada do Castelo”³³ também ali representados.

No entanto, nenhum dos projetos parece ter convencido a comissão julgadora e segundo o parecer oficial, datado de 5 de julho de 1939, e assinado por João Ulhoa Cintra, Dácio de Moraes, Francisco Silva Telles, Heribaldo Siciliano, Jorge Prziembel, Francisco Kosuta, Ary Torres, Ademar de Moraes e Carlos Gomes Cardim, os 12 projetos apresentados apenas resolviam parcialmente o problema:

“a) orientação do edifício de forma a que se marque o eixo da avenida Rangel Pestana com uma torre (Marco Zero, Jaraguá, Helius, Paraquedas); b) formação de praça cívica, acessível – mas não essencial ao trânsito geral – pondo em destaque o Paço, o Palácio da Justiça, e adaptável a certas cerimônias cívicas (Praça Cívica); c) não esquecer entretanto que a cidade de Anchieta é do lado do largo da Sé, e que, portanto, a frente para esse largo (Rangel Pestana alargada) é de capital importância não só sob o ponto de vista tradicional, como mesmo, sob o do conjunto do centro cívico da cidade (Praça Cívica); d) distribuição funcional das plantas (Paraquedas, Praça Cívica, Jaraguá, Tietê, Civitas); e) evitar o excesso de paredes de vidro (Praça Cívica, Jaraguá, Marco Zero, Civitas, Tietê, Helius, Eu); a), b) e c) obrigatoriamente determinariam a implantação.”³⁴

Apesar de visivelmente favorável ao projeto classificado em segundo lugar, nada seria encaminhado a não ser o pagamento dos prêmios aos projetos classificados³⁵. Em 1946, a idéia seria retomada e organizado novo concurso. De novo, a proposta de Warchavchik, desta vez para o terreno da atual Câmara Municipal, seria muito bem avaliada por críticos abalizados como Geraldo Ferraz e Anhaia Mello, e de novo o concurso seria abandonado. Pelo impasse, Warchavchik anos depois responsabilizaria a própria prefeitura, sugerindo uma incongruência entre as concepções vigentes no quadro de engenheiros responsável pela organização dos concursos e o senso de monumentalidade que o projeto requeria.³⁶ Faltava-lhe, segundo ele, o senso de permanência necessário a uma sede do poder público e para livrar-se do provincianismo e da mesquinha local só restava chamar uma nova concorrência “ao alcance da grande arquitetura de nosso tempo”:

“Uma concorrência internacional para o Paço Municipal de São Paulo seria um apelo aos Neutra, aos Le Corbusier, aos Gropius, aos Nervi, à equipe de Taliesin, a tantos

*outros grandes mestres da arquitetura mundial. Ao lado da repercussão do acontecimento, a nossa jovem e vitoriosa arquitetura brasileira encontraria ocasião rara de defrontar-se com a arquitetura internacional, numa prova única”.*³⁷

Esquivando-se às referências imediatas na urbanística italiana, entre 1939 e 1946 o arquiteto parecia reaproximar-se de suas matrizes arquitetônicas, celebrando inclusive a dita “vitoriosa arquitetura brasileira”, isto é, a arquitetura carioca³⁸, de certo modo confessando uma reconciliação em andamento em sua obra com o movimento que anos antes retirara-lhe da liderança das transformações nacionais no campo do projeto.

Foi também em meio a esse impulso modernizador de fôlego raso que, ainda em 1939, abriu-se nova concorrência para a remodelação da Praça da República. O objetivo era amarrar o perímetro de irradiação que passava pela praça, de modo a orientar a expansão oeste da cidade sem mutilar o parque, nem eliminar a Escola Normal. Também auxiliado por Artigas, Warchavchik apresentou na ocasião uma proposta bastante simples, basicamente composta de duas sugestões: a substituição da ligação viária entre a rua do Arouche e a Sete de Abril por uma avenida mais larga entre a Barão de Itapetininga e a Vieira de Carvalho, e o zoneamento da praça em duas porções: uma diretamente ligada à Escola constando do próprio parque, e outra, mais estreita, reservada ao estacionamento de ônibus e automóveis, com o aproveitamento do subsolo, acessível pela avenida Ipiranga. Para o controle do trânsito perimetral propuseram também a criação de ilhas rotatórias, arrematadas por monumentos comemorativos. Desta vez o projeto, sintomaticamente batizado de “Trânsito”, nem chegou a ser julgado, tendo a sua ousada apresentação gráfica sido recusada pela comissão organizadora do concurso³⁹.

A acachapante metrópole vertical

O envolvimento de Warchavchik nessas concorrências públicas certamente ajudaram a novamente projetá-lo no mercado de trabalho local depois de meia década de ostracismo. Testemunham também uma alteração importante no sentido de sua intervenção: tanto em termos de linguagem, quanto de contexto. Ela pode ser entrevista, por exemplo, na construção em 1938 da residência de classe média para a Companhia Melhoramentos Gopouva, proprietária dos terrenos lindeiros à recém-inaugurada avenida Rebouças, em fase de loteamento, empresa que vinha desde então patrocinando outros projetos residenciais de arquitetos de renome na cidade como parte de uma campanha de promoção da área. Se neste projeto são evidentes as concessões e hesitações do arquiteto em face do mercado imobiliário, a planta resulta menos eficiente e a volumetria, mais rígida do que qualquer de suas casas

anteriores. Marcada talvez pelo forte impacto que o conjunto habitacional expressionista construído por Flávio de Carvalho na Alameda Lorena entre 1936 e 1938 produziu na opinião pública local⁴⁰, a linha curva ali adotada com decisão é apenas um indício de uma revisão bem mais profunda em andamento em sua obra. Antecipa um interesse na produção carioca contemporânea, que alguns anos depois se traduzirá em uma maior exploração das possibilidades plásticas e estruturais do concreto armado ao enfrentar os requisitos do programa arquitetônico em detrimento das soluções estáticas e volumétricas tradicionais do conjunto prismático diretamente implantado sobre o terreno.

Também de 1938 são suas primeiras investidas nas experiências de construção em altura na área central da cidade. Foi o caso, por exemplo, dos estudos de edifícios de apartamentos de renda em terrenos da esposa nos Campos Elíseos, com os seis andares permitidos para a área pelo código de obras. Constituindo talvez um dos primeiros sinais de uma aproximação mais corajosa do arquiteto à conjuntura de verticalização em São Paulo, no período ainda marcado pela quadra européia densa, de imóveis de aluguel⁴¹, alguns desses esquemas prefiguram o Edifício Mina Klabin Warchavchik, construído em 1939, à rua Barão de Limeira. É verdade que seus primeiros desenhos desta série retratam uma tentativa de extrapolação da escala do lote individual em soluções padrão ao nível do quarteirão. Mas se o estudo de plantas revela alguma evolução – da kitchenet ao quarto e sala – e até alguma liberdade nos arranjos, vãos e aberturas, a ausência de uma reflexão acerca da quadra continuaria a impedir, inclusive na solução final, a superação da desconfortável divisão entre apartamentos de frente e de fundos, dos inconvenientes fossos internos e das estruturas de circulação internalizadas e individualizadas, herdadas das construções assobradadas tradicionais.

Talvez o espectro de alternativas tenha sido limitado pelas próprias condições de seu pequeno escritório liberal, no caso aventurando-se na construção civil em um momento de monopólio da incorporação pelas grandes empresas do ramo e ausência de mecanismos institucionais de socialização da produção como a construção condominial. É possível, por outro lado, que o projeto definitivo apenas representasse um primeiro estágio de um empreendimento maior na região. De qualquer modo, o resultado construído constitui uma prova do rápido amadurecimento do arquiteto em relação às exigências tipológicas e à diversificação de suas referências de projeto. Além da escala nova de intervenção com estruturas verticais em áreas de urbanização histórica como o centro de São Paulo, vêem-se inovações formais e funcionais importantes no edifício. A exploração plástica do concreto armado nos peitoris contínuos, avançando sobre as áreas sombreadas e sinuosamente

debruçando-se para além das faixas de esquadria, revela certa atenção à engenharia e à arquitetura cariocas, na intenção talvez de sugerir um desligamento do solo e das condições materiais, senão a construções contemporâneas na cidade que mobilizam o efeito dinâmico das curvas, como os edifícios Columbus (1930-34), de Rino Levi, e Santo André (1935), de Jacques Pilon, ainda marcados pelo *art dèco*, ou os prédios Arthur Nogueira (1936), de Vital Brasil e Ademar Marinho, e Bandeira Paulista (1936-39), construído pela construtora Severo e Villares, onde o uso do concreto armado já permite maior liberdade de plantas e fachadas.

Para além da geometria puramente branca dos projetos anteriores a 1933 despontam no edifício Mina Klabin Warchavchik elementos, por assim dizer, de humanização, entrosados com a escala da cidade, como nas propostas urbanísticas anteriores. Lonas de proteção das varandas que movimentam a fachada em jogos de luz e cor nos pavimentos ao longo do dia, o recurso à textura rústica no andar térreo assim como a muros rebaixados em alvenaria aparente, resultantes do recuo de seis metros instituído por lei de 1914 para a avenida. Construído em lote de 10,5 metros de frente e 39,9 de fundos, a planta básica seguia os parâmetros contemporâneos da construção econômica⁴², sendo resolvida pela disposição de dois apartamentos em cada piso, recuando-se as kitchnets de fundo de um dos limites laterais do terreno de modo a assegurar-lhes melhores condições de iluminação e aeração, e procurando reduzir a sensação de confinamento das áreas de serviço também pela supressão dos quartos de empregada. O edifício recebeu o prêmio de melhor edifício de apartamentos construído na cidade entre 1939 e 1940, na primeira edição do concurso de fachadas organizado pelo prefeito Prestes Maia com a finalidade de estimular construtores, arquitetos e engenheiros a “combater a mediocridade e anarquia arquitetônicas que em muitos casos tem contribuído para afeiar a nossa metrópole.”⁴³ Na memória descritiva do projeto, o arquiteto assim apresentou o edifício:

*“construção de concreto armado, sobre colunas reforçadas e divisões em laminas de concreto. Os apartamentos sobre a Alameda Barão de Limeira são destinados a pequenas famílias, dispondo de um living e de dois dormitórios. Os apartamentos dos fundos destinam-se a solteiros ou casais sem filhos, pois dispõe de um único, mas grande ambiente com cozinha e banho dotados de todo conforto, armários embutidos, trilhos para cortinas, cozinhas completas, inclusive geladeira. A residência do zelador é nos fundos do terreno, ajardinado para os brinquedos dos filhos dos inquilinos. As janelas de metal, são do Liceu de Artes e Ofícios”.*⁴⁴

Ainda que no geral a produção do arquiteto deste período não prime pela inovação, nem pela coerência dos princípios de projeto adotados, algumas dessas alternativas também podem ser apreciadas em outras obras de sua autoria. A pesquisa da monumentalidade, ainda que de

outra natureza, pode-se encontrar, por exemplo, no projeto para o Estádio Municipal de Santos, de 1942, e na fachada modernizada do edifício de escritórios Leôncio Perez, construído na mesma cidade em 1943. Ainda que nem um nem outro tragam qualquer contribuição para o desenvolvimento do programa ou do sistema construtivo. Mesmo em um projeto também premiado pela prefeitura – ao lado do edifício de apartamentos Germaine, projetado por Enrico Brand para Germaine Lucie Burchard – como a melhor residência unifamiliar construída em São Paulo no biênio 1941-2, como a residência Salomão Klabin (tio de Mina Klabin, casado com Luba Segall, irmã de Lasar) à avenida Europa, percebe-se o esforço do arquiteto em acomodar a tradição historicista em uma imagem cenográfica de modernidade à americana, com suas colunatas e balcões monumentais, amplos beirais, fenestração maneirista e planta perfeitamente ordenada e hierarquizada.

A bem da verdade, esse regresso de Warchavchik às arquiteturas tradicionais na virada da década de 1930 para a de 40, ao lado das boas realizações que até o fim da vida empreenderia, não exprime uma atitude de nostalgia, mas antes de complacência com as solicitações estilísticas da nova clientela em ascensão, senão de absenteísmo em relação às plataformas de vanguarda, que em São Paulo, aliás, tendiam a certa ingenuidade e popularismo, e a plataformas de politização ora comprometidas com a denúncia realista das injustiças sociais ora com a exaltação das representações oficiais da nação e da cultura⁴⁵. Esta de fato vinha se transformando ao longo dos anos. As encomendas aristocráticas, com a bancarrota do café, haviam se tornado mais escassas e, enquanto avançavam a encomenda familiar, desenvolvia-se um vasto campo de trabalho junto às novas elites imigrantes, formada de industriais, comerciantes, banqueiros, investidores imobiliários e profissionais liberais: alguns dos Crespi e dos Matarazzos, Germaine Burchard, Edward Croke, Boris Dannermann, alguns Jafet, Maluf, Assad e Salim, um Greber, um Nielsen, um Herz, projetos para os Vallejo, os Lenci, os Perez, os Zuppo, e outros para famílias da própria comunidade judaica na cidade, como os Lafer, os Cherkassky, Bartchevsky, Bloch, Regensteiner, Abramsom, entre outros. Se a oscilação entre o clássico e o pitoresco aqui e ali viria a lhe render algum avanço projetual, e relativo prestígio no mercado, na maior parte das vezes parece ter contribuído para manchar sua reputação de arquiteto junto aos círculos profissionais que se postulavam herdeiros das vanguardas. De todo modo, à medida que o ambiente profissional paulistano começava a se renovar – com a organização dos profissionais em entidades representativas, a ampliação do mercado da arquitetura modernos, a chegada de arquitetos europeus treinados na referência aos grandes mestres do modernismo, o estreitamento dos laços com a produção carioca contemporânea, a realização de exposições, a circulação maior

da informação contemporânea e a criação das primeiras escolas autônomas de arquitetura na cidade – Warchavchik parecia encerrar-se no passado. Em um passado glorioso, porém já superado. Mas se a sua atividade perdia relevância no presente, cada vez mais isolada na identidade do pioneiro, nem por isso deixaria de aludir a muitos dos novos dilemas e desafios colocados à arquitetura moderna em São Paulo em seu processo de afirmação.

O fato é que, cada vez mais encerrado na figura do pioneiro ou do precursor, o trabalho de Warchavchik a partir da década de 1940 parece ter perdido interesse entre os críticos e arquitetos contemporâneos. Tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo. O que não era de estranhar já que desde a criação da sessão paulista do *Instituto de Arquitetos do Brasil*, em 1943, o esforço de reconexão da produção local com a nova arquitetura carioca, depois de uma década de retrocessos em São Paulo, constituíra-se em um movimento coletivo, profissional e institucionalmente ancorado, de reconsideração das origens do movimento moderno brasileiro. Em um dos primeiros contrapontos entre a produção contemporânea do Rio e de São Paulo, na exposição de projetos realizada durante o *I Congresso Brasileiro de Arquitetos*, realizado na capital paulista em 1945⁴⁶, a defasagem entre uma e outra realidades tornara-se evidente. Ao lado das inovações e arrojo cariocas, a arquitetura de São Paulo surgia ao público visitante como expressão de atraso, senão de gritante conservadorismo. O próprio prefeito da cidade, o engenheiro Prestes Maia, que não era nenhum entusiasta do movimento moderno mas desde o início de seu mandato vinha patrocinando o monumentalismo clássico nas obras públicas, reconheceu essa inferioridade de São Paulo em relação ao Rio, responsabilizando o quadro da formação profissional local como sua causa principal: não havia na cidade uma escola de arquitetura autônoma, o curso de engenheiros-arquitetos da *Escola Politécnica* vinha se esvaziando ano a ano, a mentalidade puramente construtiva dos arquitetos locais limitando-lhes a imaginação projetual no enfrentamento das novas concepções formais, espaciais e estruturais. Se foi sem dúvida “o arquiteto Gregori Warchavchik quem o iniciou [o caminho da arquitetura moderna] aqui, em primeiro lugar, no país. Hoje, porém, a contribuição paulista cedeu à importância incontrastável da arquitetura que o Rio está fazendo.”⁴⁷ Aproveitando a oportunidade, o engenheiro-arquiteto Carlos Gomes Cardim Filho viria a defender abertamente, à exemplo dos cariocas, a adoção da arquitetura moderna nos prédios públicos também em São Paulo, “capital industrial de toda a América do Sul”⁴⁸. Talvez porque para além de uma mentalidade profissional mais atualizada, para ele, o atraso da produção paulista pudesse ser em grande medida atribuído a essa ausência de encargos públicos disponíveis aos modernos. Coisa que um outro arquiteto paulista notaria anos depois.⁴⁹

Em São Paulo, ademais, profissionais experientes formados no Rio, como Eduardo Corona, Abelardo de Souza e Hélio Duarte, vinham se estabelecendo desde o final da segunda guerra e teriam papel importante na fundação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Fosse em *Acrópole*, fosse nos demais periódicos de arquitetura surgidos ali no início da década de 1950, em *AD* ou *Habitat*, o nivelamento da produção local com as realizações cariocas parece ter se tornado uma causa de geração⁵⁰. Tratava-se certamente de escapar ao academicismo ainda dominante na cidade, inclusive no interior das instituições politécnicas onde localmente vinham se formando os arquitetos desde o final do século XIX⁵¹. Além de fugirem ao “muro das lamentações” do estilo, arquitetos como Rino Levi ou Kneese de Mello precisavam encarar – pensava um influente arquiteto carioca – as necessidades e possibilidades arquitetônicas do presente⁵².

E neste processo, em São Paulo da virada dos anos 1930 para os 40 parece ter ocorrido algo semelhante ao que, segundo Scully, se passou nos Estados Unidos durante o período de maior industrialização: a mobilidade social das novas elites urbanas, orgulhosas de sua riqueza e inseguras quanto ao futuro, teria levado ao isolamento muitos dos artistas americanos mais criativos de várias gerações. Se ali, a perda de vitalidade da obra de Wright entre os anos 1910 e 1920 é emblemática⁵³, aqui o fenômeno que impediu artistas da importância de Warchavchik – e guardadas as especificidades, também de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Victor Brecheret entre outros integrantes de primeira água da Semana de Arte Moderna – de amadurecerem, senão levando-os a retrocederem em relação a suas próprias conquistas artísticas anteriores na busca de certos valores de permanência, parece relacionar-se com transformações no mundo das trocas simbólicas vividas na cidade naquele momento. Isto é particularmente visível em inúmeras obras de Warchavchik deste período. Difícil compreender muitas das realizações contemporâneas de Warchavchik, principalmente no campo das residências unifamiliares de elite, sem considerarmos certo conformismo com os exageros e incertezas das clientelas em ascensão e decadência. É o caso dos *cottages* racionalizados projetados em 1942 para Carlos Klinkert ou Anna de Carvalho Sampaio, no Pacaembu, ou do palacete para Vasco Lenci, com jardim, horta e galinheiro, de 1943, no Jardim Europa.

Mas se é verdade que a produção arquitetônica em São Paulo até praticamente o final da segunda-guerra não parece ter sofrido grande impacto dos discursos e realizações de vanguarda do período anterior, e que a própria arquitetura de Warchavchik posterior a 1933 revela incongruências doutrinárias, concessões ao gosto médio e evidentes retrocessos, depois daí será possível reconhecer um intercâmbio mais estreito da produção local com as

experiências cariocas. O edifício Louveira, de 1946, de Artigas, ou a sede paulistana do IAB, projetado em 1947 por um time também composto por arquitetos formados no Rio, são alguns dos exemplos mais notáveis a este respeito. Alguns dos projetos de Warchavchik dessa década são também significativos deste processo: residências de veraneio no Guarujá, projetados para uma afluyente clientela paulista e neo-brasileira; edifícios de apartamento, que desde então começavam a beneficiar da expansão do mercado imobiliário local; e alguns clubes de elite claramente marcados pelo contato com a produção carioca contemporânea. Se, de um lado, estas encomendas testemunham a diversificação programática em sua folha profissional, de outro, assinalam um período novo em sua obra, absolutamente irreduzível aos experimentos dos anos 1920 e início da década seguinte.

Se em todas elas é possível observar uma tomada de distância face a suas próprias referências de vanguarda, a tendência é ainda mais visível em seus projetos de arranha-céu para São Paulo. Com efeito, muito recorrente no debate contemporâneo no país⁵⁴, a oscilação entre referenciais funcionalistas e organicistas, urbanos e rurais, racionais e rústicos é mais diluída nos projetos de edifícios de apartamentos. Tanto nos estudos para condomínios no litoral, como o edifício Tejereba, no Guarujá, quanto em projetos edifícios de apartamentos em áreas de verticalização acelerada da cidade de São Paulo, como os edifícios Roberto Simonsen e Moreira Salles, em Higienópolis e na República respectivamente.

Nos anos 1940, em São Paulo, o processo de verticalização era ainda mais acelerado, acompanhando as estratégias de valorização imobiliária. Sobretudo na conjuntura da segunda guerra mundial, com a emergência de novos circuitos financeiros na produção do espaço e a expansão da atividade imobiliária como campo de investimento de lucros da indústria, do comércio e da exportação agrícola. Para a expansão imobiliária surgem novas fontes de crédito, até então incipientes: fundos previdenciários, companhias de capitalização, caixas econômicas, seguradoras⁵⁵. E se do ponto de vista da habitação social, o congelamento dos aluguéis instituído com a Lei do Inquilinato em 1942 desestimulou a inversão de capitais para o setor da construção civil e ampliou ainda mais a crise habitacional na cidade; do ponto de vista do mercado imobiliário, representou uma alteração nos padrões de investimento, no sentido da especulação com a compra e venda de imóveis, da verticalização dos bairros no entorno imediato do centro, com a produção de apartamentos maiores para as classes média e alta, de condomínios e, mais adiante, de kitchens para o mercado popular⁵⁶. Até porque depois de sua reformulação em 1944 a Lei começaria a isentar de sua alçada os imóveis novos, abolindo a partir de 1950 o papel do arbitramento dos aluguéis nestes casos. Assim, o aumento do preço da terra se, de um lado, contribuía para o processo de urbanização das

periferias da cidade por meio da auto-construção e da irregularidade, de outro, reproduzia-se por meio da intensificação do aproveitamento do solo urbano nas áreas mais centrais. Neste processo, mudou também o caráter da verticalização, de um lado espalhando-se pelos bairros e se tornando predominantemente residencial, de outro, com a consolidação da indústria de elevadores no país, ampliando as alturas, as massas edificadas tornando-se objeto de regulação urbanística enquanto tais⁵⁷.

Foi neste momento que bairros como Higienópolis, Vila Buarque, Santa Cecília, Higienópolis, Consolação, Bela Vista e Jardins começariam a se transformar inteiramente, de bairros tradicionais de habitação de classe média e alta em bairros cada vez mais densos e verticalizados. Para tal, o zoneamento da cidade a partir de 1947 desempenhou um papel decisivo, atuando “como instrumento discriminatório” e até casuísta na proteção dos valores imobiliários dos bairros mais nobres da cidade. Operando basicamente sobre dois elementos de controle, o uso e o volume da construção: “manteve-se a estratégia da legislação vigente em São Paulo, desde o início do século, de limite da altura e exigência de afastamentos, estabelecendo-se uma relação com a largura da rua.”⁵⁸ O ano coincide com o início da incorporação de edifícios na cidade, atividade diretamente articulada às estratégias de expansão do mercado de compra e venda⁵⁹.

É neste contexto que se insere o projeto de Warchavchik de um edifício residencial de dez pavimentos na esquina entre as ruas Aureliano Coutinho e Marquês de Itu, em Higienópolis, de 1948. Concebido em um momento de grande transformação do bairro, a proposta relaciona-se com esse momento de inversão no processo de verticalização da cidade dominante até então. Segundo Sarah Feldman, Higienópolis é desde a virada dos anos 1930 para os 40 a expressão mais clara deste processo, o êxito comercial dos empreendimentos ativando a rápida transformação da silhueta habitacional do bairro, com a substituição dos antigos palacetes *belle époque* por luxuosos prédios de apartamentos, muitos dos quais projetados por arquitetos modernos então muito atuantes no mercado imobiliário, como Rino Levi, Jacques Pilon, Franz Heep, Victor Reif, Oswaldo Bratke, Artacho Jurado entre outros. Encomendado pelo empresário Roberto Simonsen, talvez devido à morte do industrial o projeto não foi executado. No entanto o seu desenho tem muito em comum com o modelo de implantação dominante no bairro: isolado no terreno e bastante permeável à cidade graças à disposição de praças e ruas no seu interior. Composto de dois blocos geminados com entradas independentes, ligeiramente deslocados um do outro de modo a obedecer os recuos legais, é composto de amplos apartamentos, dez em cada bloco, que se ligam na cobertura através de um generoso terraço jardim, parcialmente coberto, onde se localiza o salão de festas do

condomínio. Certos elementos, como os rasgos circulares na cobertura, os amplos avarandados e jardineiras suspensas, o denteado das sacadas, o uso de pilares estruturais como brise-soleil e de persianas de madeira conferem certa animação ao conjunto, em estreito diálogo com esta geração de projetos em São Paulo muito atenta à produção carioca contemporânea.

Um outro projeto em área igualmente nobre do centro expandido da cidade, a avenida São Luiz, foi construído em 1951 em um momento de rápida verticalização da área e em parte também projetada pela mesma geração de arquitetos modernos atuantes na cidade⁶⁰. Assim como os demais edifícios ali construídos, o Moreira Salles seguiu as normas previstas no Código de Obras da cidade, que estipulava o aproveitamento total da largura dos lotes conforme a largura das ruas e alturas maiores na razão dos recuos laterais, donde a forma escalonada desta torre de 20 pavimentos. O acesso principal no térreo cria uma rua interna ondulada que atravessa toda a quadra em direção à rua Basílio da Gama. Além dos dois andares de garagem nos subsolos, com acesso mecânico, e da sobreloja condominial com as habitações dos zeladores, a planta do pavimento tipo é composta de dois amplos apartamentos, de dois e três dormitórios, salas generosas, copa e cozinha, articuladas pelos tradicionais vestíbulos senhoriais. Além do acabamento cuidadoso, no detalhamento de materiais de revestimento em cerâmica, madeira e metal, no desenho das esquadrias, chama atenção o jogo de linhas e planos nas duas faces do edifício, rompendo com a impressão de confinamento e movimentando de maneira controlada a disposição das aberturas, as superfícies de iluminação e a marcação dos recuos e alturas, que evoca os esquemas construtivistas e neoplasticistas tão influentes em muitos dos primeiros arranha-céus do movimento moderno.

¹ Carta de Warchavchik a Siegfried Giedion. Original em francês. São Paulo, 27/7/1934. *Warchavchik – Correspondência*, 016B-018A.

² Entre os mais de quatrocentos projetos classificados pela biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP junto ao acervo Gregori Warchavchik, não há qualquer projeto listado entre 1933 e 1937. De 1937, há o ante-projeto de uma creche à Rua Jorge Velho, o ante-projeto do Hospital Israelita Maurício Klabin à r. Vergueiro e de três residências, uma para Joaquim Campos Salles à r. Argentina, outra para Lisa Abramson na Vila Mariana e uma terceira para Cia de Melhoramentos Gopouva, à Av. Rebouças. De 1938, há projetos de residência para Aristides Vallejo, em Santos, para José Vieitas, no Jardim América, e de reforma na residência Boris Dannermann, na av. Brasil, também em São Paulo. De 1939, há duas versões, uma tradicional outra moderna, para um asilo de velhos, à rua Dr. Pinto Ferraz. Entre os projetos para herdeiros de Maurício F. Klabin, de 1937 a 1939, vide PW 196 711.63vm, PW 196 728.1bla, PW 196.1bl, PW 196 711.63ac, PW 196 728.3ax, PW 196 728.3res, PW 196 728.3cm, PW 196 728.3cp, PW 196 728.3ca.

³ Carta de Gregori Warchavchik a Jenny e Lasar Segall. Original datilografada, em papel timbrando da empresa de terras da família. São Paulo, 16/12/1937. Arquivo do Museu Lasar Segall.

⁴ Marta Dora Grostein. *A cidade clandestina: os ritos e os mitos. O papel da “irregularidade” na estruturação do espaço urbano no município de São Paulo, 1900-1987*. São Paulo, FAU-USP, 1987 (Tese de doutorado), p.183-4.

⁵ Eric Mumford. *The CIAM discourse on urbanismo, 1928-1960*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2000, pp. 111, 161.

⁶ Roberto Schwarz. O progresso antigamente. In *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.110.

- ⁷ Joaquim Cardozo. Dois episódios da história da arquitetura moderna brasileira. *Módulo*, n.4, Rio de Janeiro, mar. 1956; Idem. Forma estática – forma estética. *Módulo*, n.10, Rio de Janeiro, ago. 1958.
- ⁸ Sophia da Silva Telles. Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo. *Novos Estudos*, n. 25, São Paulo, out. 1989, pp. 75-94.
- ⁹ Apud Geraldo Ferraz. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo: MASP, 1965, p. 242.
- ¹⁰ Nadia Somekh. *A cidade vertical e o urbanismo modernizador*. São Paulo: EDUSP/ Nobel/ FAPESP, 1997; Marcus André Barreto Campelo de Melo. O Estado, o boom do século e a crise da habitação. In A. Fernandes e M.A. Filgueiras Gomes (orgs.). *Cidade e História*. Salvador: UFBA/Anpur, 1992.
- ¹¹ José Carlos Garcia Durand. *A profissão do arquiteto (estudo sociológico)*. Rio de Janeiro: CREA, 1972.
- ¹² Obteria o seu registro junto ao CREA-SP ainda em 1934. Cf. R138/1934. As pesquisas no arquivo do CREA-Rio Grande Sul revelaram a imensa dificuldade que os profissionais estrangeiros, naturalizados ou formados no exterior encontrariam para adquirir a sua licença profissional a partir de 1934. Cf. Gunther Weimer. *Arquitetos e construtores no Rio Grande do Sul, 1892-1945*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2004.
- ¹³ Carta de Warchavchik a Siegfried Giedion. Original em francês. São Paulo, 27/7/1934. *Warchavchik – Correspondência*, 016B-018A.
- ¹⁴ Rino Levi. O que ha na arquitetura. In *RASM: revista anual do salão de maio*. São Paulo, mai. 1939.
- ¹⁵ Maria Lucia Bressan Pinheiro. *Modernizada ou moderna? A arquitetura em São Paulo, 1938-45*. São Paulo, FAUUSP, 1997 (tese de doutorado).
- ¹⁶ Luís Saia. *Arquitetura Paulista*. In Xavier, Alberto. *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 106-119; Lena Coelho Santos. *Arquitetura paulista em torno de 1930-1940*. São Paulo, FAUUSP, 1985 (dissertação de mestrado); Ilda Helena Castello Branco. *Arquitetura no centro da cidade: edifícios de uso coletivo, São Paulo 1930-1950*. São Paulo, FAUUSP, 1989 (dissertação de mestrado).
- ¹⁷ Nelson Mendes Caldeira. Crescimento de São Paulo. *Urbanismo e viação*, n.12, vol. 4, Rio de Janeiro, jan. 1941.
- ¹⁸ Silvia Ficher. Op. Cit., p. 240.
- ¹⁹ Que desde meados da década de 30 já havia conseguido se impor no mercado de trabalho exclusivamente como projetista. Cf. Ficher. Op. cit., pp. 244-5.
- ²⁰ Maria Lucia Bressan Pinheiro. Op. cit.
- ²¹ Campos. Op.cit., p.572; Maria Ruth Amaral de Sampaio. *São Paulo 1934-1938: os anos da administração Fábio Prado*. São Paulo: FAU-USP, 1999.
- ²² Anteprojectos do Paço Municipal de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3/5/1939, p.7.
- ²³ Constituída a comissão julgadora dos ante-projetos para a construção do futuro Paço Municipal. *Jornal da Manhã*, São Paulo, 4/5/1939.
- ²⁴ O Paço Municipal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13/5/1939, p.7.
- ²⁵ Os architectos brasileiros foram submettidos a uma rude prova: fala ao Diário da Noite, sobre os 12 projectos apresentados para a construção do Paço Municipal, o prefeito Prestes Maia. *Diário da Noite*, São Paulo, 2/5/1939.
- ²⁶ Ariosto Mila. O futuro paço municipal. *Revista Politécnica*, vol. XXXV, num. 130, São Paulo, abr.-jun. 1939, pp. 217-23; Antonio Arantes Monteiro. O novo paço municipal. *Revista de Engenharia Mackenzie*, vol. XXIV, n.72, São Paulo, mai. 1939, p.94.
- ²⁷ Notícias Diversas: O Paço Municipal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9/5/1939, p.6.
- ²⁸ O Paço Municipal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10/5/1939, p.7.
- ²⁹ Dos restantes, “Braz” era muito preso ao clássico, grande mas não grandioso; “Civitas”, de autoria da construtora Severo, Villares e Cia, tinha grandiosidade, combinava bem a monumentalidade clássica com a comodidade moderna, mas era um típico “monumento de sabor ‘yankee’”; “Eu” era “obra clara, desembaraçada, corajosa”, grandes paralelepípedos de 18 andares em cimento-armado, “essencialmente estrutural”, porém com certa frieza de mausoleu; “Helius” não passava de “um pedacinho de Nova York visto pelo lado errado do binóculo”; “Jaraguá”, de autoria de Carlos Henrique Porto, Humberto Paulino e Sylvio Jaguaribe Hermann, apesar de sua “inspiração e opulência”, faltava-lhe porém a tal “physique du rôle”; “Marco Zero”, também do escritório Severo e Villares, que ganharia o primeiro lugar no concurso, revelava “perfeito savoir-faire”, mas o seu virtuosismo esfriava a obra; “Pacaembu”, que evocava a solução volumétrica do Ministério da Educação, tinha um ar de hospital com sua colunata desproporcional à massa dos andares; da mesma forma que os desenhos de “Rio”, de “um moderno excessivamente frio” com os seus dois volumes cúbicos entrecortados, um vertical, outro horizontal; “Tietê”, de autoria de José Maria da Silva Neves e Cícero Costa Vidigal, que ficaria em terceiro lugar no concurso, era de um “moderno burguês”; e por fim “Viribus Unitis”, em estilo dórico, revelava “certo achanamento no todo”. Cf. O Paço Municipal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10/5/1939, p.7; O Paço Municipal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11/5/1939, p.8; O Paço Municipal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12/5/1939, p.9; O Paço Municipal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13/5/1939, p.7.
- ³⁰ O Paço Municipal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13/5/1939, p.7.
- ³¹ Idem, ibidem.
- ³² Donatella Calabi. *Storia dell’urbanistica europea: questioni, strumenti, casi esemplari*. Turim: Paravia, 2000, pp.184-9.
- ³³ Os architectos brasileiros foram submettidos a uma rude prova. *Diário da Noite*, São Paulo, 2/5/1939. No artigo, destaca-se uma fotografia da maquete de Praça Cívica.
- ³⁴ Julgados hontem os projectos do Paço Municipal. *Folha da Manhã*, São Paulo, 7/7/1939, p.16.
- ³⁵ Warchavchik e Artigas receberam trinta contos de réis pela classificação. Cf. Prefeitura do Município de São Paulo. Ofício n. 512, Proc. n. 69.947/37, São Paulo 29/07/1939. Apud *Warchavchik – Correspondência*. Escritório Carlos Warchavchik.
- ³⁶ Geraldo Ferraz. Entrevista com Warchavchik. *Diário de S. Paulo*, 21/11/1951.
- ³⁷ G. Ferraz. Um Paço Municipal à altura de São Paulo. *Diário de S. Paulo*, 18/9/1952.

-
- ³⁸ Beatriz Cappello notou o desnível entre a recepção inicial da arquitetura moderna produzida no Brasil, marcada pela figura de Warchavchik e seu alinhamento com a pauta dos primeiros CIAMs, e aquela muito presente nos periódicos europeus do pós-guerra que acentuavam a contribuição original dos arquitetos brasileiros aos rumos da produção internacional. Até 1960, segundo a pesquisa da autora, quase a totalidade da produção difundida no exterior provinha dos círculos cariocas de arquitetura moderna. Cf. Cappello. Op. cit..
- ³⁹ Geraldo Ferraz. Op. cit., 1965, p.215.
- ⁴⁰ Luiz Carlos Daher. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo: Projeto Editores, 1982.
- ⁴¹ Nadia Somekh. *A cidade vertical*. Op. cit., p.23.
- ⁴² Maria Ruth Amaral de Sampaio (org.). *A promoção privada de habitação econômica e a arquitetura moderna, 1930-1964*. São Carlos: Rima, 2002.
- ⁴³ Apontará os mais belos edifícios construídos na cidade. *O Estado de S. Paulo*, 9/1/1943. Apud Castello Branco. Op. cit., p.220. Projeto também muito divulgado no exterior. Além de constar do catálogo de Philip Goodwin, foi publicado no número especial sobre o Brasil da revista norte-americana *Architectural Record* (já. 1943); sendo também publicado em separado na mesma revista (out. 1944) e na própria capa da revista francesa *L'homme et l'architecture* (jan.-fev. 1946).
- ⁴⁴ Apud Castello Branco. Op. cit., p. 217.
- ⁴⁵ Aracy Amaral. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. 3ª. ed., São Paulo: Studio Nobel, 2003; Maria Cecília França Lourenço. *Maioridade do moderno em São Paulo, anos 30/40*. São Paulo, FAU-USP, 1990, (tese de doutorado).
- ⁴⁶ 1º. Congresso Brasileiro de arquitetos. *Acrópole*, São Paulo, Jan.- fev. 1945.
- ⁴⁷ Prestes Maia, em entrevista ao Diário da Noite. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 26/01/1945, apud, Souza. Op. cit., 1988.
- ⁴⁸ Carlos Gomes Cardim Filho. A exposição Brazil Builds em Jundiaí. *Acrópole*, n. 97, São Paulo, dez. 1945.
- ⁴⁹ Roberto Cerqueira Cesar. A arquitetura em São Paulo. *Acrópole*, n. 184, São Paulo, jan. 1954.
- ⁵⁰ Paula Gorenstein Dedecca. *Crítica paulista de arquitetura carioca: recepção e diferenciação da produção brasileira moderna nas revistas especializadas de São Paulo (1945-1960)*. São Paulo, FAUUSP/CNPq, 2006 (Relatório final de pesquisa de Iniciação Científica PIBIC).
- ⁵¹ Gloria Maria Bayeux. *O debate da arquitetura moderna brasileira nos anos 50*. São Paulo, FAU-USP, 1991 (Dissertação de mestrado), pp. 84ss.
- ⁵² Marcelo Roberto. Arquitetura, urbanismo e o muro das lamentações. *Acrópole*, n. 130, São Paulo, set. 1948.
- ⁵³ V. Scully. Op. cit. p. 57.
- ⁵⁴ Gloria Maria Bayeux. Op. cit.; Adriana Irigoyen. *Wright e Artigas: duas viagens*. São Paulo: Ateliê Editorial/ FAPESP, 2002.
- ⁵⁵ Marcus André Barreto Campelo de Melo. O Estado, o boom do século e a crise da habitação. In A. Fernandes e M.A. Filgueiras Gomes (orgs.). *Cidade e História*. Salvador: UFBA/Anpur, 1992.
- ⁵⁶ Nabil Bonduki. *Origens da habitação social no Brasil: arquitetura moderna, Lei do Inquilinato e difusão da casa própria*. São Paulo: Estação Liberdade/ FAPESP, 1998, pp. 209-245; Sarah Feldman. *Planejamento e zoneamento: São Paulo, 1947-1972*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2005, p. 16.
- ⁵⁷ Nadia Somekh. Op. cit., pp. 24, 114.
- ⁵⁸ Sarah Feldman. Op. cit., pp. 97-147.
- ⁵⁹ Maria Adélia A. de Souza. *A identidade da metrópole*. São Paulo: EDUSP/Hucitec, 1994.
- ⁶⁰ José Eduardo de Assis Lefèvre. *De beco a avenida: a história da rua São Luiz*. São Paulo: EDUSP, 2006.