



EIXO TEMÁTICO:

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

Edifício Conde de Prates: o palacete e os edifícios modernos

The building Conde de Prates: the mansion and modern buildings

Edificio Conde de Prates: la mansión y los edificios modernos

RIBEIRO, Alessandro José Castroviejo

(1) Professor Doutor, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil, a.castroviejo@uol.com.br



Edifício Conde de Prates: o palacete e os edifícios modernos

The building Conde de Prates: the mansion and modern buildings

Edificio Conde de Prates: la mansión y los edificios modernos

RESUMO

O edifício Conde de Prates, 1952, é de autoria de Giancarlo Palanti, que chefiava na época o departamento de projetos da construtora Alfredo Mathias. Ele é um dos poucos edifícios modernos, no Centro Histórico de São Paulo, que se ergueram isolados na paisagem, no caso, nas encostas do Vale do Anhangabaú. Sua volumetria final guarda relação direta com as ocupações antecedentes; o plano de Bouvard e seus melhoramentos, e o Palacete Prates, 1920, projetado por Samuel das Neves e Cristiano Stockler das Neves: a torre de trinta e três andares é uma extrusão literal do lote e por extensão do palacete. Na história do edifício e de seus projetos pronunciam-se parte dos processos de modernização e urbanização do centro de São Paulo, que abarcam questões ligadas às legislações, às correções de traçado viário, à tecnologia construtiva, e, sobretudo, às variações em torno da construção de uma linguagem moderna da arquitetura no contexto da cidade tradicional.

PALAVRAS-CHAVE: Edifício Conde de Prates, Centro Histórico de São Paulo, Arquitetura Moderna

ABSTRACT

The building Conde de Prates, 1952, is the authorship of Giancarlo Palanti who headed at the time the department of projects of Alfredo Mathias' construction company. It is one of the most modern buildings in the Historic Center of São Paulo city that rose isolated in the landscape, in this case, on the slopes of the Anhangabaú Valley. Its final volumetry is directly related to the former occupations; Bouvard's plan and its improvements, and the Mansion of Prates, 1920, designed by Samuel das Neves e Cristiano Stockler das Neves: the tower of thirty-three floors is a literal extrusion of the lot and by extension of the mansion. In the history of the building and its projects, it is pronounced part of the processes of modernization and urbanization of the center of São Paulo city, which covers issues related to legislation, correction of road layout, constructive technology, and above all, the variations around the construction of a modern language of architecture in the context of the traditional city.

KEY-WORDS: *The building Conde de Prates, Historic Center of São Paulo, Modern Architecture*

RESUMEN:

El edificio Conde de Prates, 1952, es de autoria de Giancarlo Palanti, quien dirigia, en la época, el departamento de proyectos de la constructora de Alfredo Mathias. Él es uno de los pocos edificios modernos en el Centro Histórico de San Pablo que se levantaron aislados en el paisaje, en ese caso, en los declives del Valle del Anhangabaú. Su volumetría final está directamente relacionada con las ocupaciones anteriores; el plan de Bouvard y sus mejoras, y la mansión Prates, 1920, diseñado por Samuel das Neves y Cristiano Stockler das Neves: la torre de treinta y tres pisos es una extrusión literal del lote y por extensión de la mansión. En la historia del edificio y sus proyectos se pronuncian parte de los procesos de modernización y urbanización del centro de la ciudad de San Pablo, que abarcan las cuestiones relacionadas con la legislación, las correcciones del trazado de carretera, la tecnología de la construcción, y en especial, las variaciones en torno de la construcción de un lenguaje moderno de la arquitectura en el contexto de la ciudad tradicional.

PALABRAS-CLAVE: *Edificio Conde Prates, Centro Histórico de San Pablo, Arquitectura Moderna*

1 INTRODUÇÃO

O edifício Conde de Prates, 1952, é de autoria de Giancarlo Piretti, que chefiava então o departamento de projetos da construtora Alfredo Mathias (fig.1). Ele é um dos poucos edifícios modernos, no Centro Histórico de São Paulo, que se ergueram isolados na paisagem, no caso, nas encostas do Vale do Anhangabaú. Sua volumetria contínua tem poucas interferências da legislação da época expressa nos recuos progressivos a partir de determinadas alturas e da conformação do lote, tão marcantes nos edifícios erguidos no centro. Ainda assim, sua volumetria final guarda relação direta com ocupação antecedente - o Palacete Prates, 1920, projetado por Samuel das Neves e Cristiano Stockler das Neves: ou seja, a torre de trinta e três andares é uma extrusão literal do lote e por extensão do palacete. Se a leitura retrocede um passo atrás, vai de encontro ao Viaduto do Chá e ao plano de Bouvard e seus melhoramentos. Na história do edifício pronunciam-se parte dos processos de modernização e urbanização do centro de São Paulo, que abarcam questões ligadas às legislações, às correções de traçado viário, à tecnologia e, sobretudo, às variações em torno da construção de uma linguagem moderna da arquitetura: levantamentos realizados até o momento indicam ao menos três projetos para a torre com tratamentos estilísticos distintos sob uma mesma base estrutural de concreto armado. Este artigo prossegue abordando: as relações entre o edifício e a cidade; os três projetos¹ elaborados para o Conde de Prates e o projeto definitivo; dois outros edifícios modernos (Banco Paulista do Comércio e Azevedo Villares), contemporâneos ao Conde de Prates; e discussão final em torno da construção arquitetura moderna na cidade tradicional.

Edifício Conde de Prates, 1952



Fonte: Condomínio Conde de Prates

¹ Até o momento foram identificados dois projetos básicos para o edifício. Um terceiro pode ter existido, considerando-se a existência de uma perspectiva localizada nos arquivos do condomínio.

2 O EDIFÍCIO E A CIDADE

Os primeiros arruamentos que dariam origem à formação do lote, no qual se encontra o Conde Prates, remontam aos primeiros e marcantes traçados coloniais: a Rua São Bento ligando os conventos de São Bento e São Francisco, a Rua Direita dando na Igreja da Misericórdia e a Rua da Quitanda penetrando para o interior do Triângulo, e a incipiente rua Nova de São José, posteriormente Libero Badaró. A construção do primeiro viaduto do Chá de Jules de Martin estabelecerá o ponto de contato entre as duas colinas, mas será o plano de Bouvard que definirá a espacialidade da Praça do Patriarca, com a demolição de casarios no prolongamento da rua da Quitanda: “o alargamento da Libero aconteceu, em sua maior parte, entre os anos de 1911 e 1914, interligando a outras obras e melhoramentos, como a abertura de uma praça na esquina com a rua Direita (a futura praça do Patriarca, concluída em 1924) e o alargamento da rua de São João” (Simões Júnior, 2004, p. 140)(fig. 2).

Se as precedências deixam sempre seus rastros é no plano de Bouvard para o Parque do Anhangabaú que se encerra a primeira volumetria que daria origem ao edifício Conde de Prates. O plano foi objeto de um acordo entre as elites locais e teve que acomodar interesses diversos: parte deles vinculados à Eduardo da Silva Prates (Conde Prates). De forma que Bouvard ao elaborar o parque promoveu a tessitura entre as duas colinas e ao mesmo tempo configurando a volumetria das edificações fronteiriças. Benedito Lima de Toledo trata esses palacetes como “Os Blocos do Parque do Anhangabaú” e assim os explica:

A expressão bloco deixa claro que os novos edifícios seriam volumes bem definidos no Parque, subordinados à ordenação da área. Quando se tem em mente a preocupação do Vereador Silva Telles de que novos edifícios na Rua Libero Badaró deveriam ter frente para o Vale, ou de propostas ulteriores, que falavam em frente para “os dois lados”, isto é, para a Rua e para o Vale, a ideia de bloco vinculava-se a um conceito de volume, uma concepção espacial, portanto. Era o que a população já aprendera a admirar no Teatro Municipal, aquele elegante volume desfrutando ampla vista sobre o Vale, assentado em sua esplanada (1989, p. 94).

A fórmula, segundo Toledo, foi bem aceita pelo Conde Prates que mandou construir um terceiro bloco na cabeceira do Viaduto do Chá. Os prédios inicialmente destinavam-se a comércio no térreo e escritórios nos demais pavimentos; se quanto ao uso dos edifícios havia alguma discussão programática, na intenção formal os propósitos eram mais claros – os blocos arquitetônicos faziam parte da composição urbana do vale (fig. 2).

Portanto, a ideia de bloco como uma peça dessa espacialidade terá continuidade no projeto do edifício Conde Prates: não mais como um palacete, mas como uma torre de serviços que o reproduz e o alonga - dos iniciais seis pavimentos aos 33 andares de hoje – literalmente uma extrusão a partir do embasamento postado no vale.

O primeiro palacete que dá origem ao Conde Prates encontrava-se implantado na vertente do Vale, tinha um embasamento que nascia na cota inferior mais próximo do leito do parque e encerrava-se no nível mais alto na cota da Libero Badaró: nesse nível, um belvedere circundava em forma de “U” o bloco do palacete propriamente dito, definindo acessos ao prédio, que ocorriam pelo próprio belvedere e pela Libero Badaró: estas qualidades e condições seriam mantidas e incorporadas nos projetos subsequentes da torre.

Em 1938 seria construído o segundo Viaduto do Chá em concreto armado, de autoria de

Elisiário Bahiana, em substituição ao antigo viaduto que foi mantido durante a construção do novo, e só depois demolido: fato que também explica o novo traçado do viaduto, passando limpo ao palacete dos Prates. No mapa Vasp-Cruzeiro, 1954, é possível identificar o novo viaduto já construído e a projeção do antigo palacete, então já demolido: na ocasião o Conde de Prates encontrava-se em construção (fig.3).



Foto: Guilherme Gaensly; Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 3: Mapa Vasp-Cruzeiro, 1954. O palacete demolido e sua projeção

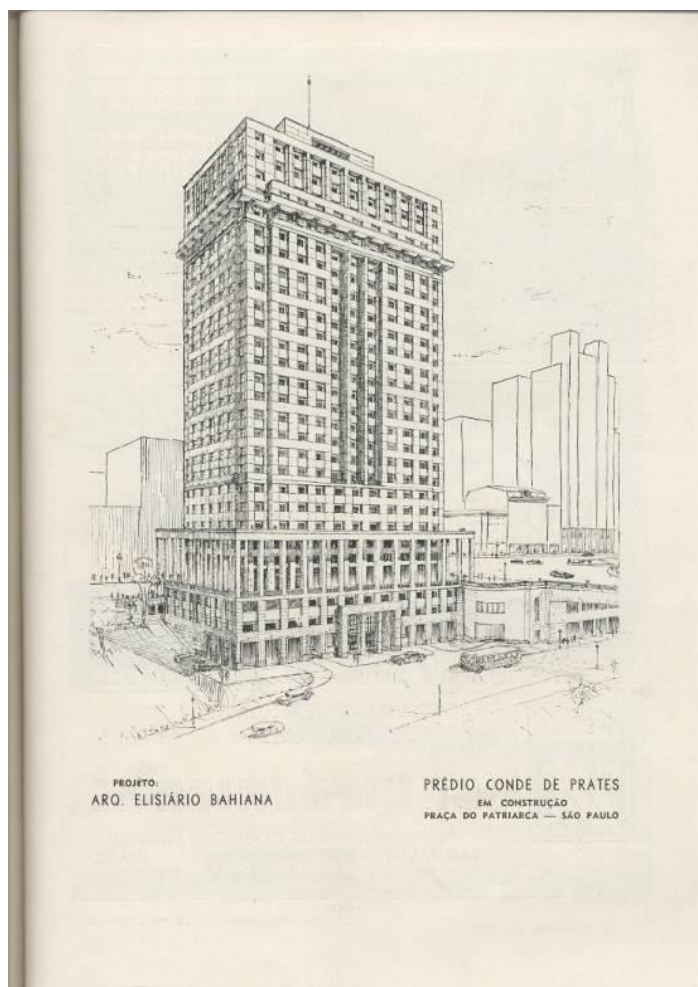


3 TRÊS PROJETOS PARA O EDIFÍCIO

O projeto mais antigo para o Conde de Prates, de autoria de Elisiário Bahiana, é de 1945. Sua linguagem já despojada de ornamentos de ordem clássica, ainda mantém a tradicional tripartição; base, desenvolvimento e coroamento. Nas fachadas principais, voltadas para o Parque do Anhangabaú e Libero Badaró, pórticos salientes e reentrâncias demarcam entradas e denunciam valores em torno da simetria biaxial. Neste projeto havia entre os pilares fechamentos de alvenaria que promoviam uma predominância dos cheios sobre os vazios - janelas - postas uma a uma. Uma perspectiva da época, registra em seu rodapé: projeto Arq. Elisiário Bahiana; Prédio Conde Prates; em construção, Praça do Patriarca São Paulo (fig.4).

O projeto final atribuído a Palanti e Mathias, data de 1952. Registros fotográficos da obra de 02/03/1953 mostram que as preparações das formas para concretagem da laje, no nível da Libero Badaró, ainda estavam incompletas; de qualquer maneira as fundações e três pisos já se encontravam concretados. Estes fatos indicam que a obra deve ter tido seu início em anos anteriores ao projeto final. Anuncio publicado no "O Estado de São Paulo", em 1948, apresenta o lançamento do edifício.

Figura 4: Perspectiva Elisiário Bahiana



Fonte: IPHAN

Uma perspectiva sem data e autoria (?) recolhida na zeladoria do prédio indica ter havido uma proposta intermediária também despojada de ornamentos, mas que enfatizava as linhas verticais de maneira mais expressivas, entre as quais eram postas duas janelas de vão pleno, intermeadas por espaletas provavelmente de alvenaria (fig.5). Esta solução intermediária se contrapõe ao projeto final caracterizado por uma torre fechada por esquadrias de alumínio e vidro, na qual se enfatizam as linhas horizontais demarcadas por meio de pares de vigas salientes (por pavimento), que percorrem as quatro faces do prédio, promovendo a partição das esquadrias e a continuidade “desimpedida” das janelas corridas (fig.6).

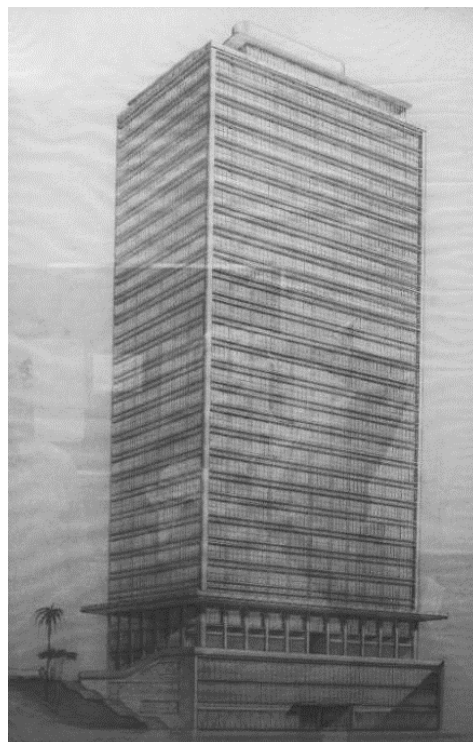
Ainda quanto às esquadrias, cabe mencionar o fato - relatado por Oswaldo Ferreirinha atual síndico do edifício e na época funcionário da construtora - de que o engenheiro Alfredo Mathias foi levado à Argentina para verificar uma solução em vidro e esquadria de alumínio mais resistente à irradiação. Pelo visto, a viabilidade da solução técnica contribuiu para as modificações dos projetos iniciais, permitindo a Palanti uma solução mais ao caráter moderno.

Ao se atentar sob as plantas (tipo) dos projetos de 1945 (Bahiana) e 1956 (Palanti/Mathias) é possível constatar tanto no embasamento, como nos andares superiores um mesmo número de pilares, a mesma disposição central de elevadores, escadas, sanitários e vazios para ventilação e iluminação. Também é possível verificar alterações quanto ao nº de elevadores, à disposição da escada principal e sanitários: a proposta final reduz os conjuntos de escritório a quatro unidades bem definidas e ao incorporar a escada ao núcleo central promove uma regularidade maior dos espaços em torno do mesmo, eliminando a circulação interna entre conjuntos (figs. 7 e 8).

Figura 5: Perspectiva projeto intermediário



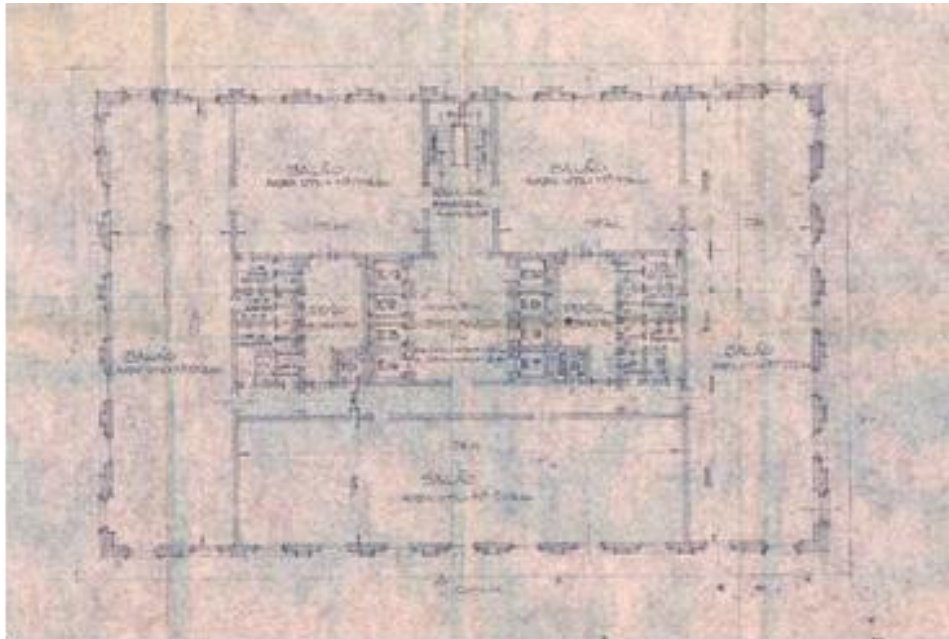
Figura 6: Perspectiva proposta final



Fonte: Condomínio Conde de Prates

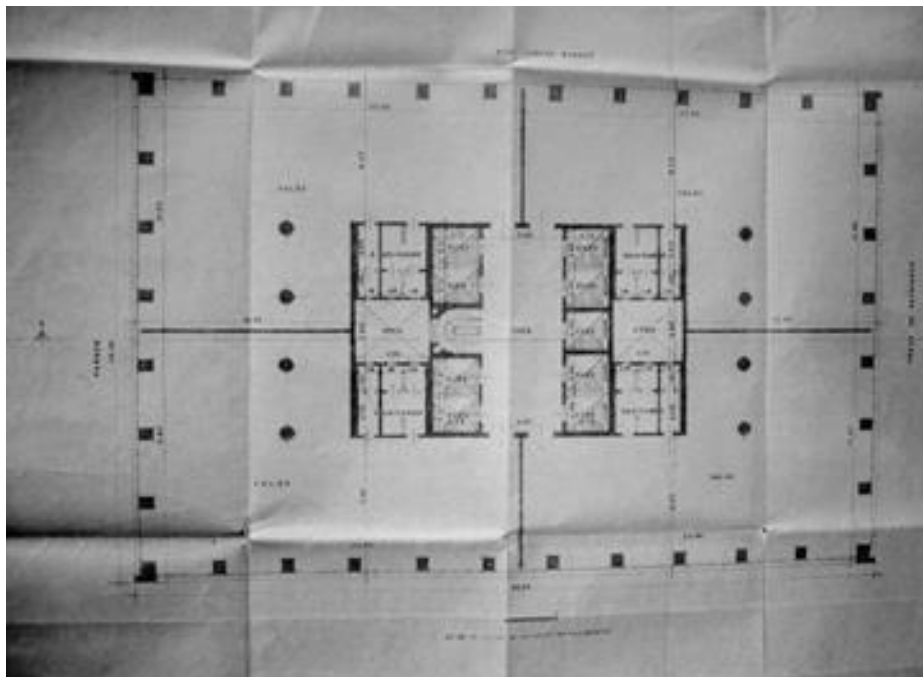
Fonte: Condomínio Conde de Prates

Figura 7: Planta tipo, projeto Bahiana



Fonte: IPHAN

Figura 8: planta tipo, projeto Palanti



Fonte: Condomínio Conde de Prates



4 O PROJETO DEFINITIVO

O projeto definitivo do Conde de Prates provavelmente ocorreu no início de 1952: dando continuidade aos demais projetos e atado à, projeção do antigo palacete. Ou seja, sua projeção era o limite do perímetro do novo edifício. Entenda-se a projeção em duas etapas: a primeira referindo-se diretamente ao embasamento (subsolos do antigo palacete) e a segunda ao corpo elevado da construção. Esses dois segmentos são quase integralmente mantidos na nova torre. Sob esse aspecto, o tipo embasamento + torre mantém-se o mesmo, guardando-se as disparidades de altura final das edificações. As modificações na geometria do terreno foram poucas. Em parte decorrentes da construção do novo Viaduto do Chá – que limitou e interferiu na área original do terreno. Na “Escritura de compromisso de permuta e obrigações”, são acordados entre os proprietários e a municipalidade:

- a permissão de estender a construção até o alinhamento da Rua Líbero Badaró. O motivo encontrava-se na necessidade de conter com arrimo a encosta da Líbero, com isso a área do terreno passaria de 1.153 m² para 1.250 m², permitindo um poço “inglês” sob a calçada da rua;
- a manutenção do terraço público e da galeria coberta pela Líbero Badaró (o antigo belvedere, que já era uma concessão, dessa maneira mantinha-se a servidão pública;
- ficava também proibida qualquer ligação interna do prédio com o viaduto, assim como pelo lado oposto, que poderia apenas ter aberturas para iluminação e ventilação;
- na fachada para o Vale do Anhangabaú ficou permitido o acesso com portas pela rua do Vale;
- o novo gabarito ficaria determinado por um volume de 42,5 x 28,25 x 80 m;
- para suportar o terraço, foi permitida uma ampliação dos porões do prédio para o terreno circundante.

Pelos termos do acordo, entende-se que o edifício teria então 80 m de altura, a contar pela cota mais alta da Líbero Badaró, desconsiderando-se os pavimentos inferiores contidos na primeira volumetria do embasamento. Dessa maneira, estavam definidas as diretrizes para a construção do edifício e provavelmente um primeiro projeto moderno foi apresentado em 1952 e, posteriormente, aprovado em 1956.

5 DOIS OUTROS MODERNOS

As variações estilísticas contidas na história projetual do Conde Prates poderiam ser desdobradas para outros edifícios da época. Os edifícios Banco Paulista (Rino Levi, 1947-54) na esquina da Rua Boa Vista com Ladeira Porto Geral; e o Azevedo Villares (Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo e Villares, 1938-46) na esquina das ruas 15 de Novembro e do Tesouro, são casos significativos destes cotejamentos enriquecedores. Ambos foram implantados em lotes de esquina de conformação irregular que remontam aos primeiros traçados coloniais. Ambos são marcados pela mesma legislação, ou seja, os escalonamentos (recuos) sucessivos. Ambos foram construídos em concreto armado e esquadrias de ferro. Ambos eram destinados aos serviços, com comércio no térreo. Em ambos, também, as disposições dos elevadores e caixas de escada, como sanitários respondem a uma mesma lógica (ou estratégia): estão postados contra as empenas e divisas laterais dos lotes lindeiros, deixando livres as fachadas voltadas para as ruas (figs. 9 e 10).

O Azevedo Villares revela-se como uma torre escalonada nos moldes dos arranha-céus de Nova York. O Banco Paulista do Comércio, tais condições não foram possíveis; a irregularidade acentuada do lote e a legislação impuseram uma dupla volumetria. Uma foto de época enquadra, pela Rua Boa Vista, cercado de edificações ecléticas (que seriam em breve postas abaixo), a imagem dá a entender que se trata de uma única volumetria: mas, pela Ladeira Porto Geral desenvolve-se o outro corpo escalonado semelhante à legislação adotada nas experiências americanas.



Figura 9: Banco Paulista do Comércio

Fonte: Rino Levi: arquitetura e cidade. São Paulo, Romano Guerra, 2001



Figura 10: Azevedo Villares

Fonte: Banco de dados digital, Grupo de Pesquisa Centro Histórico de São Paulo, UPM.

Um olhar mais atento para os edifícios nos mostra as diferenças entre dois fazeres “modernos”: um de caráter mais pragmático e expressionista o Azevedo Villares e o outro imbuído de um programa de arte e arquitetura comprometido com a arquitetura moderna racionalista, o Banco Paulista do Comércio; (figs. 11 e 12).

No Banco Paulista a ausência dos anteparos solares expõe melhor a ossatura independente e suas mais imediatas consequências: no caso, pilares soltos no espaço sobre os quais se apoiam os planos horizontais (lajes de piso), encerrados pelo pano vertical das esquadrias de ferro e vidro; em suma, uma materialização do esquema Dom-ino.

No Azevedo Villares, uma laje nervurada vence sem pilares intermediários os vãos do salão dos escritórios. As nervuras encontram-se expostas (sem forros ou qualquer enchimento que as esconda) e coincidem rigorosamente com pilares postados nas extremidades das fachadas; a ideia de plano contínuo não faz parte das preocupações e nem a intenção de expor os pilares como elementos principais de expressão arquitetural. O que se vê são pilares encostados nas

espessas paredes externas e uma aparente desvinculação entre o espaço interior e o tratamento dispensado às fachadas. Aparente porque os pilares são incorporados indiretamente no jogo compositivo das fachadas, marcando a posições dos cheios e vazios. A opção foi por janelas de pequena modulação; fixadas de maneira convencional em parapeitos e montantes de alvenaria: controlando, assim, a estanqueidade das esquadrias de ferro, por meio de sistema convencional já testado. No Banco Paulista, ao contrário, as esquadrias metálicas são contínuas e estão fixadas nos planos das lajes de caixão perdido.

As plantas do Banco do Comércio não deixam muitas dúvidas quanto aos princípios e às operações de projeto: se quer enfaticamente a sobreposição dos planos paralelos (lajes) sobre colunas soltas no espaço, promovendo os contínuos espaciais: a estrutura independente nos termos de sua ideação: nessas circunstâncias, fica exposta a técnica que controla a linguagem e deixa manifestar seus elementos essenciais – a planta livre e principalmente a fachada livre e corrida. O que reitera uma tripla procura pela transparência, pela leveza e pelas delgadas espessuras.



Fonte: Arquivo AJCR



Fonte: Revista Acrópole nº 146

6 A CONSTRUÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NA CIDADE TRADICIONAL

Na formação dos contemporâneos edifícios Conde de Prates, Banco Paulista e Azevedo Villares assuntos comuns os perpassam: as marcas da cidade tradicional e das diversas legislações são inegáveis. Há também uma simultaneidade e variação de estilos sob uma mesma base estrutural de concreto armado independente. Porém, as diferenças quanto ao manuseio desta técnica em particular, sinalizam interpretações distintas quanto às inovações modernas. De modo geral pode-se constatar um progressivo caminho em direção às arquiteturas de caráter moderno, ao estilo e caráter das vanguardas modernas, e posteriormente ao denominado estilo internacional.

Na sucessão dos três projetos inventariados no Conde de Prates, ficam claras as transformações estilísticas rumo a uma linguagem moderna da arquitetura, na qual a depuração de elementos – ou economia de meios, sinalizava uma progressiva diminuição da espessura das paredes externas dos edifícios e dos elementos verticais que intermediavam o intercolúnio. Esta mesma diferença pode ser verificada entre O Banco Paulista e Azevedo Villares. Este fato foi de certa maneira semelhante em outros contextos internacionais, particularmente, Chicago e Nova York. Em 1928, Lewis Mumford já comentava o fenômeno, ponderando: “talvez o princípio orientador da arquitetura moderna seja o de economia: economia de material, economia de meios, economia de expressão”. E mais adiante acrescentaria: “o próprio interesse pela economia deu uma sanção especial aos materiais mais leves, que são mais fáceis de transportar e, habitualmente, mais fáceis de erigir: a estrutura metálica, a superfície de vidro ou compósita destinada a servir de revestimento para o interior, a divisão flexível, tomaram o lugar das peças mais embaraçosas e estáticas” (1961, p. 430).

Estas generalidades abarcam com certeza os edifícios aqui tratados; com mais ou menos fidedignidade. Entretanto, há um aspecto de ordem estética que distingui os fazeres modernos: a relação diante da possibilidade técnico-expressiva da estrutura independente; que são trabalhadas de maneiras distintas nos três edifícios comentados.

Lúcio Costa em “Razões da Nova Arquitetura” (1933-35) disseca esse elemento chave e deixa clara a dimensão estética do advento técnico-construtivo, a estrutura independente; entendida como a nova técnica que parece ao mesmo tempo subordinar e liberar todas as demais – da planta à fachada livre. Uma vez definida tal condição os assuntos de linguagem (ou estilo) surgiriam como decorrência lógica e natural da nova técnica. “A nova técnica reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais. O que a caracteriza e, de certo modo, comanda a transformação radical de todos os antigos processos de construção – é a ossatura independente” (Costa, 2007, p. 27). Dessa forma as paredes foram destituídas do pesado encargo que lhes fora sempre atribuído, agora lhes cabendo uma nova função, a de simples vedação. “Assim, aquilo que foi – invariavelmente – uma espessa muralha durante várias dezenas de séculos, pôde, em algumas dezenas de anos, graças à nova técnica, transformar-se (quando convenientemente orientada, bem entendido: sul no nosso caso, em uma simples lâmina de cristal” (Costa, 2007, p. 28). Mais adiante acrescenta: parede e suporte representam hoje, portanto, coisas diversas; inconfundíveis. Como consequência, essas poderiam ser fabricadas com materiais leves, à prova de som e das variações de temperatura. De raciocínio a nova técnica não apenas garantiria liberdade à planta como também se estenderia à fachada “já agora denominada livre”.

Esta atitude diante da nova técnica é o que distingue em diferentes graus as posturas

modernas aqui apresentadas. Colin Rowe em a “Estrutura de Chicago” também sublinha o caráter essencial da estrutura para a arquitetura moderna, que passou a deter o papel que na antiguidade clássica e no renascimento cabiam a coluna” (1999, p. 91-2). Diante desta questão ele aponta uma distinção de fundo entre o caráter pragmático da estrutura para a arquitetura americana de Chicago e as interpretações provenientes das vertentes europeias mais idealizadas. Nos Estados Unidos a economia (e a tipologia comercial) recomendava o emprego dos reticulados; na Europa, empregavam-se igualmente estruturas de tijolos, de concreto armado e seus inovadores mais importantes não davam grande importância às recomendações econômicas (1999, p. 97). Neste sentido, Rowe dirá que na América o edifício vertical era uma realidade e na Europa um sonho. Em suma, na Europa seus inovadores atribuíram à estrutura uma função ideal, geral e abstrata: o desenho de Le Corbusier para a Casa Dom-ino representa, precisamente, essa valorização; e talvez constitua a ilustração perfeita ao sentido que teve a estrutura para o Estilo Internacional (1999, p. 107).

O contraponto entre uma arquitetura (e estrutura) de caráter mais pragmática, ofertada por uma indústria emergente e outra mais afeita às idealidades, ilumina a discussão aqui desenvolvida. A começar pelo Azevedo Villares: para o qual a estrutura independente de concreto, está submetida às questões de ordem construtiva mais pragmáticas, e a um expressionismo arquitetônico imaginativo para além dos discursos racionalistas. No Banco Paulista do Comércio, o que se encontra é casamento entre idealidade moderna e construção, no qual a estrutura é – de acordo com a doutrina moderna europeia- o núcleo técnico expressivo. E finalmente, no Conde de Prates, de expressão mais afeita ao estilo internacional, que incorpora a estrutura independente, porém a traz (ou adapta) para os limites e acomodações de um fazer construtivo pragmático.

REFERÊNCIAS

- Banco de dados Centro Histórico de São Paulo: Faculdade de Arquitetura e urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie,
- COSTA, Lucio. Lucio Costa : Sobre Arquitetura [sic]/Lucio Costa; organizado por Alberto Xavier. – 2 ed. / coordenada por Anna Paula Canez. Porto Alegre; UniRitter, 2007
- MUMFORD, Lewis. L’ architettura americana oggi. Milão, Casabella, 457/458, 1980.
- RIBEIRO, Alessandro José Castroviejo. Edifícios Modernos e o Centro Histórico de São Paulo: dificuldades de textura e forma. Tese de Doutorado, FAUUSP, São Paulo, 2010.
- ROWE, Colin. Manierismo y arquitectura Moderna y otros Ensaos. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 1999.