

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

**RUGOSIDADES E REFUNCIONALIZAÇÃO DO ESPAÇO URBANO:  
O CASO DO SESC FÁBRICA POMPÉIA (SÃO PAULO, SP)**

Catherine de Abreu Detroz

Trabalho de Graduação Individual  
(TGI) desenvolvido para a  
conclusão do curso de  
bacharelado em Geografia com  
orientação do Prof. Dr. Fabio  
Betioli Contel

São Paulo, setembro de 2015

## **Resumo**

O presente trabalho tem por objetivo estudar os diferentes usos do prédio do Sesc Fábrica Pompéia, localizado no bairro Vila Pompéia, zona oeste da cidade de São Paulo, conceituando esse processo. Busca-se inseri-lo nos contextos históricos, econômicos e sociais desde sua construção até sua atual utilização contemporânea, verificando também como seu uso está inserido no âmbito dos interesses do capitalismo como consumo cultural e mercadoria.

Palavras-chave: SESC Fábrica Pompéia, refuncionalização, rugosidade, equipamento cultural, indústria cultural.

## **Abstract**

This work aims to study the different uses of the building SESC Pompéia Factory , located in the Vila Pompéia district, west of the city of São Paulo , conceptualizing this process . The aim is to place it in historical, economic and social contexts from its construction to its current contemporary use, checking also as its use is inserted under the interests of capitalism as a cultural consumption and merchandise.

**Keywords:** SESC Pompéia Factory, refunctionalization, rugosity, cultural facility, cultural industry.

## **Lista de Mapas**

<b>Mapa 1</b> – Loteamento da Villa Pompéia, elaborado pela Companhia Urbana Predial em 1910.....	14
---	----

## **Lista de Imagens**

<b>Imagen 1</b> – Residência na rua Coronel Melo sendo construída com a ajuda da família.....	15
<b>Imagen 2</b> – Residência da família Gouveia, na Villa Pompéia na década de 1930.....	16
<b>Imagen 3</b> – Vista aérea geral da Fábrica da Pompéia antes da reforma.....	19
<b>Imagen 4</b> – A fábrica de tambores da Pompéia.....	20
<b>Imagen 5</b> – A fábrica de tambores da Pompéia.....	20
<b>Imagen 6</b> – A fábrica da IBESA – Indústria Nacional de Embalagens S.A. na rua Clélia.....	22
<b>Imagen 7</b> – Atividades no SESC Pompéia antes do restauro.....	24
<b>Imagen 8</b> – Atividades no SESC Pompéia antes do restauro.....	24
<b>Imagen 9</b> – Retirada do reboco das paredes originais do Galpão de atividades gerais.....	28
<b>Imagen 10</b> – Montagem das formas da sala de leitura e biblioteca.....	29
<b>Imagen 11</b> – Concretagem do contrapiso do “leito do rio” .....	29
<b>Imagen 12</b> – Rua interna do SESC Pompéia.....	39
<b>Imagen 13</b> – Área de convivência.....	40
<b>Imagen 14</b> – Entrada do galpão das oficinas e das salas de odontologia.....	41
<b>Imagen 15</b> – Entrada da Choperia.....	42
<b>Imagen 16</b> – Deck de Madeira.....	43
<b>Imagen 17</b> – Prédio do Conjunto Esportivo com as passarelas.....	44
<b>Imagen 18</b> – Prédio do conjunto esportivo, galpão e caixa d’água.....	45

## **SUMÁRIO**

### **Resumo**

### **Lista de Mapas**

### **Lista de Imagens**

**Introdução.....1**

### **Capítulo I – A São Paulo Industrial e o bairro da Vila Pompéia**

**1.1 – A Consolidação da São Paulo industrial.....4**  
**1.2 – Os bairros operários e a Vila Pompéia.....10**  
**1.3 – Sesc Fábrica Pompéia: da fábrica de tambores à equipamento cultural.....19**

### **Capítulo II – O SESC e suas funções na metrópole: equipamentos de lazer, esportivos e de cultura**

**2.1. – Refuncionalização do espaço: o SESC e seus usos atuais.....32**  
**2.2. – Panorama atual das instalações do SESC Fábrica Pompéia.....39**  
**2.3 - Das rugosidades à refuncionalização do espaço: a inserção do SESC Fábrica Pompéia na indústria cultural.....46**  
**Considerações Finais.....52**  
**Referências Bibliográficas.....54**

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

Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

D483r Detroz, Catherine de Abreu  
Rugosidades e Refuncionalização do Espaço Urbano: O  
caso do SESC Fábrica Pompéia (São Paulo, SP) /  
Catherine de Abreu Detroz ; orientador Fabio Bettioli  
Contel. - São Paulo, 2015.  
56 f.

TGI (Trabalho de Graduação Individual)- Faculdade  
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo. Departamento de  
Geografia. Área de concentração: Geografia Humana.

1. SESC Fábrica Pompéia. 2. Refuncionalização. I.  
Contel, Fabio Bettioli, orient. II. Título.

## Introdução

Este trabalho pretende identificar os principais atores envolvidos na refuncionalização do SESC Fábrica Pompéia, localizado na Zona Oeste da cidade de São Paulo, estabelecendo uma periodização das diferentes funções que o estabelecimento teve, desde sua construção original, até os dias atuais.

Todas as grandes cidades latinoamericanas possuem quantidades expressivas de imóveis construídos em épocas pretéritas, que vem sendo refuncionalizados, para atender a necessidades e usos recentes destes espaços urbanos. São Paulo vem sofrendo desde a década de 1970 um enorme processo de refuncionalização em vários de seus bairros, e em edificações específicas, as vezes com intervenção direta do Estado, as vezes com intervenção mais forte da própria iniciativa privada (como é o caso das empresas organizadas a partir do sistema SESC<sup>1</sup>). Dentro deste contexto, como podemos estabelecer uma análise geográfica do problema que buscamos estudar?

Uma possibilidade de estudar o espaço geográfico na contemporaneidade é sugerida pelo geógrafo Milton Santos (1996). Segundo ele, o espaço é um “conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações”. Assim, essa primeira definição teórica permite reconhecer os conceitos de produção do espaço e rugosidades. Seu conceito de rugosidade, observado na refuncionalização do SESC Fábrica Pompéia, faz parte do meio ambiente construído, fração do sistema de objetos do espaço que atestam as marcas particulares de cultura, trabalho, sociedade, economia e tecnologia do momento histórico em que foram criadas. E o espaço produzido é produto das ações humanas, isto é, de uma organização do trabalho que se materializa em formas espaciais. A refuncionalização do SESC Fábrica Pompéia promove uma nova lógica de organização sócio-espacial, voltada para a realização da atividade cultural, de forma a responder a demandas externas ao lugar, que se subordina aos interesses do mercado e aos agentes hegemônicos. A organização do espaço urbano capitalista, com a relação dos investimentos,

---

<sup>1</sup> SESC – Serviço Social do Comércio.

agentes e produção do espaço urbano é compreendida dessa maneira, como descreve Corrêa (2000):

O espaço urbano capitalista – fragmentado, articulado, reflexo condicionante social, cheio de símbolos e campo de lutas – é um produto social, resultado de ações acumuladas através do tempo, e engendradas por agentes que produzem e consomem espaço. São agentes sociais concretos, e não um mercado invisível ou processos aleatórios atuando sobre um espaço abstrato.

A ação destes agentes é complexa, derivando da dinâmica de acumulação de capital, das necessidades mutáveis de reprodução das relações de produção, e dos conflitos de classe que dela emergem.

A complexidade da ação dos agentes sociais inclui práticas que levam a um constante processo de reorganização espacial que se faz via incorporação de novas áreas ao espaço urbano, destinação do uso do solo, deterioração de certas áreas, renovação urbana, relocação diferenciada de infraestrutura e mudança, coercitiva ou não, do conteúdo social e econômico de determinadas áreas da cidade.

A metodologia empregada para a elaboração deste trabalho contou três etapas. A primeira foi de revisão bibliográfica, onde foram selecionados autores e conceitos para nortear a elaboração deste estudo. Esta etapa é a base para o desenvolvimento do trabalho, como escreve Lakatos (2003, p.183):

A pesquisa bibliográfica, ou de fontes secundárias, abrange toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo, desde publicações avulsas, boletins, jornais, revistas, livros, pesquisas, monografias, teses, material cartográfico etc., até meios de comunicação orais: rádio, gravações em fita magnética e audiovisuais: filmes e televisão. Sua finalidade é colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, dito ou filmado sobre determinado assunto, inclusive conferências seguidas de debates que tenham sido transcritos por alguma forma, quer publicadas, quer gravadas.

A segunda etapa foi uma pesquisa documental, onde se resgatou materiais de caráter mais empírico que acrescentassem ao trabalho, como notícias de jornais, mapas e fotos do prédio enquanto fábrica. A terceira etapa foi composta principalmente com os trabalhos de campo. Como produto das realizações de visitas ao SESC Fábrica Pompéia, agregou-se à monografia fotos atuais do prédio e uma entrevista que foi realizada com uma funcionária do SESC Fábrica Pompéia.

O processo de pesquisa que deu origem a este trabalho se desenrolou com alguns empecilhos. A instituição SESC não se mostrou muito receptiva quanto à divulgação de informações sobre seus aparelhos e quanto à realização de possíveis entrevistas com funcionários. Depois de muita conversa com pessoas fora da instituição, mas com alguma ligação com funcionários, foi realizada apenas uma entrevista, por e-mail, com muito custo. O corpo do trabalho foi dividido em dois capítulos com três subitens cada um. No primeiro capítulo é abordado o processo histórico que consolida São Paulo como uma cidade industrializada. Nele também resgatamos o desenvolvimento dos bairros operários na cidade e do bairro da Villa Pompéia, bairro que pode ser considerado uma vila operária. No último subitem do primeiro capítulo, faz-se uma periodização dos usos do prédio em questão. Nesta parte é explicitado todo o processo de transformação de funções da edificação até o método de restauro que a arquiteta Lina Bo Bardi empregou nesta. No segundo capítulo, nosso foco volta-se inteiramente ao SESC Fábrica Pompéia, onde aborda-se o conceito de refuncionalização e “rugosidade”, conceitos extremamente operacionais para análise daquele fixo geográfico. É feito também um panorama dos usos atuais do imóvel e no último subitem procura-se fazer a relação entre a unidade em questão com o consumo de cultura pela sociedade.

## 1.1 A Consolidação da São Paulo Industrial

Ao abordar o processo de origem do capital industrial na cidade de São Paulo, um levantamento histórico da economia cafeeira é fundamental para a sua compreensão, visto que sua industrialização, como afirma Dean (1971, p. 9): “[...] dependeu, desde o princípio, da procura provocada pelo crescente mercado estrangeiro do café”.

O café, a partir do começo do século XIX, tem sua importância ampliada, tornando-se o principal produto brasileiro a ser exportado. É nesse período também que seu cultivo adentra o estado de São Paulo, fazendo sentir seu impacto somente muito mais tarde, na década de 60 do século XIX, quando a abertura da ligação ferroviária entre São Paulo e Santos passa a funcionar, canalizando uma considerável parcela do café paulista a ser exportado. A partir de 1886, o eixo São Paulo- Santos começa a ganhar espaço no negócio cafeeiro, e em 1890 este estado da federação assume a posição de maior exportador brasileiro de café (SINGER, 2004).

O crescimento da população e a intensificação do processo de urbanização, nesse período, são visíveis em São Paulo. Segundo Singer (2004, p.162):

Durante os 14 anos que medeiam 1872 e 1886 a população paulistana cresceu 52%, o que dá uma taxa geométrica de 3% por ano. (...) o que significa que no último quartel do século, mais ou menos, o ritmo de crescimento de população deve ter triplicado.

Sobre a intensificação do processo de urbanização, Singer (2004, p.162) afirma que “entre 1872 e 1886, a população urbana da cidade praticamente dobrou, reduzindo-se em termos tanto absolutos como relativos, a população rural”. Nota-se que o ritmo de crescimento populacional e urbano da cidade de São Paulo é intenso, porém não pode ser comparado com seu ritmo no período industrial. São Paulo, torna-se, assim, entreposto comercial, assumindo papel de polo de desenvolvimento econômico, onde os estabelecimentos bancários começam a se concentrar. O valor para a manutenção de cafezais era muito alto, ou seja, era preciso empenhar grande quantidade de capital para manter o negócio. Assim, fazendeiros, buscando crédito

para a expansão de seus cafezais, unem-se ao negócio bancário obtendo, então, os créditos necessários ou filiando-se a ele. Desse modo, explica Singer (2004, p.167):

[...] o que restou foi a criação, em São Paulo, de uma rede bancária capaz de mobilizar poupanças e eventualmente complementar, se não substituir, a oferta de capital estrangeiro no mercado de capitais, que se constituía em função da cafeicultura.

O café, que trouxe o negócio bancário à cidade, tem incontestável importância para o avanço da indústria, como afirma Dean (1971, p. 10), “O café era a base do crescimento industrial nacional primeiro que tudo, porque proporcionava o pré-requisito mais elementar de um sistema industrial – a economia monetária”.

O negócio cafeeiro também proporcionou, através da fixação de fazendeiros em São Paulo, outra condição para o avanço da economia da cidade. Como explica Singer (2004), a migração dos fazendeiros para a cidade é um dos fatores responsáveis pelo aumento da população e pela expansão de alguns ramos da indústria. Explica essa transformação, Eva Blay (1985, p.48) ao mencionar que:

Para absorver a alta e pequena burguesia e mais o operariado, a cidade adota um novo recorte no espaço: a partir de 1880 as chácaras, pelas quais estava dividido o espaço urbano de São Paulo, começam a ser loteadas, ampliando a comercialização dos terrenos urbanos e estendendo, além do Triângulo Central, os limites da cidade. A extinção de chácaras através do loteamento vem responder à diferenciação econômica voltadas cada vez mais para a produção industrial e a fixação da força de trabalho livre na cidade.

Foi também o café que proporcionou a construção de uma rede ferroviária relevante em São Paulo, conectando-a à um amplo mercado potencial. Segundo Dean (1971), as linhas foram construídas com os lucros dos fazendeiros e também de estrangeiros. A primeira estrada de ferro de grande significado econômico foi a antiga São Paulo Railway, hoje Estrada de Ferro Santos-Jundiaí, construída entre os anos de 1860 e 1868. Completa Singer (2004, p.168), em relação a este fixo geográfico:

Em 1872, deu-se a concessão da Estrada de Ferro São Paulo-Rio que, partindo de São Paulo, alcança Mogi das Cruzes em 1875, Jacareí, São José dos Campos, Caçapava e Taubaté no ano seguinte e Pindamonhangaba, Guaratinguetá e Cachoeira em 1877,

entroncando nesta cidade com a Estrada de Ferro Central do Brasil (antiga D. Pedro II). Completava-se desta forma a ligação de São Paulo com a capital federal.

Diversas outras estradas de ferro foram construídas no decorrer do final do século, entre elas a Estrada de Ferro Sorocabana, em 1875, que ligava São Paulo à Sorocaba e diversas outras conectando cidades do interior do estado. No final da década de 1880, São Paulo estava interligada com as mais importantes regiões do estado.

Importante também para o desenvolvimento da indústria foram os serviços públicos, mais uma contribuição do avanço do cultivo do café. No ano de 1877, surge a Companhia Cantareira, que fornece à cidade os serviços de águas e esgotos. Surge também o serviço de bondes, em 1872, e o serviço de energia elétrica, que em São Paulo e Sorocaba foram construídas por empresas europeias e norte-americanas, esperançosas em obter lucros devido ao crescimento urbano das cidades. O maior investimento foi o da empresa *São Paulo Tramway, Light and Power Company*, em 1899, que contou, segundo Dean (1971, p. 15),

[...] com 10 milhões de dólares de capital e destinada a organizar um sistema de bondes elétricos. Gradativamente, como subsidiária da *Brazilian Traction, Light and Power Company*, incorporada por canadenses, foi absorvendo outras companhias locais de energia, telefone e gás e instalou a capacidade térmica e hidrelétrica necessária a fornecer energia para a indústria e para os serviços de utilidade pública.

Outra grande contribuição para o desenvolvimento do parque industrial paulistano, foi o aumento da chegada de imigrantes em São Paulo, em decorrência da expansão da lavoura cafeeira. A cidade recebe, na última década do século XIX, quase 200.000 pessoas, resultante do próprio crescimento e da entrada de imigrantes, principalmente italianos. Esse enorme contingente de mão-de-obra ultrapassou a necessidade real deste mercado. Isto, segundo Blay (1985), salienta o deslocamento dos colonos do café para a crescente indústria.

Retomando Blay (1985), a autora observa que o imigrante, com a crise do café, é forçado a deixar o campo por diversos motivos, e estes o encorajam para o novo mercado fixado na cidade:

[...] as baixas remunerações obtidas no trabalho das fazendas, a impossibilidade de reunir um capital que permitisse comprar terras e se tornar um produtor independente, a excessiva oferta de mão-de-obra que dava ao grande fazendeiro a possibilidade de rebaixar a remuneração e de substituir os trabalhadores que se afastavam; estes são fatores diretamente relacionados com a produção cafeeira. Por outro lado, a instalação de uma produção industrial na cidade abria um novo mercado de trabalho atraente e dotado de perspectivas alternativas que o campo não oferecia (BLAY, 1985, p.110).

Estes imigrantes colaboraram com o surgimento e desenvolvimento de quase todos os tipos de atividades industriais, e também contribuíram para estabilizar essas novas atividades, devido ao fato de serem numerosos consumidores, como evidenciado no trecho abaixo:

Certas atividades industriais, como as gráficas, de óptica e de construção civil, forma introduzidas graças ao elemento imigrantes; e noutras, como a de produtos alimentares, a de mobiliário, a de chapéus e a de tecidos, embora sem ser pioneiros, esses estrangeiros tomaram desde logo uma posição de destaque, que se manteve através dos anos (MATTOS in AZEVEDO, 1958, p. 12).

A urbanização é a forma constituída pelo mercado interno de produtos industriais (SINGER, 2004). As cidades se desenvolvem decorrentes da exportação, sendo o locus de uma grande variedade de serviços que complementam o comércio externo. Assim, esses serviços constituem, de acordo com Singer (2004, p. 176), como

[...] um terceiro setor da economia, que se distingue do setor do mercado externo, porque sua produção é consumida no próprio país e do setor de subsistência porque produz unicamente para o mercado, não havendo nele quase nenhum autoconsumo. Chamamos a este setor de “setor de mercado interno”.

Assim, quando se aumenta a exportação, aumenta-se o setor do mercado interno (que se torna, portanto, totalmente dependente do mercado externo). E com a

expansão do mercado interno, expande-se também a urbanização. Com a mudança estrutural da ampliação do mercado externo, da substituição do trabalho escravo pelo trabalho livre e da urbanização, a consequência foi o surgimento de um mercado interno expressivo, provido majoritariamente por produtos importados.

Em razão da ampliação do trabalho assalariado, a renda decorrente da exportação se multiplicava pela economia. Quando as exportações encontravam-se em período de contração, a procura por produtos importados mantinha-se elevada, e consequentemente acarretava na elevação dos preços destes, o que criava uma proteção à indústria nascente (SINGER, 2004).

Outro fator para a formação da indústria ocorre quando se realiza a abolição da escravatura, onde o governo adere uma política de crédito menos rígida, que segundo Singer (2004, p. 178), “(...) vai ser a causa imediata do período de tumultuoso crescimento econômico conhecido pelo nome de encilhamento (1889-1900)”. A criação de indústrias se intensifica nesse momento, sendo possível o surgimento de condições benéficas para o desenvolvimento industrial.

Em 1920, segundo Singer (2004), a produção industrial paulista é de 31,5% do total nacional. Nos anos que se seguem, a tendência à concentração de indústrias aumenta em São Paulo. Entre 1920 e 1938, São Paulo toma o lugar do Rio de Janeiro como maior centro industrial. Ainda segundo Singer (2004), em 1935, a indústria paulistana agregava 58,7% das fábricas do estado, empregava 56,5% dos operários e propiciava 61,5% do valor da produção industrial do Estado. No decorrer da década de 1940, o estado de São Paulo tinha a maior concentração de capacidade manufatureira da América Latina (DEAN, 1971).

O último fator decisivo para o desenvolvimento da zona industrial em São Paulo a ser discutido aqui é sua localização geográfica, que lhe concedeu acesso às diversas áreas do mercado interno do estado, favorecida ainda pela implementação do sistema ferroviário já mencionado.

Como visto, vários foram os fatores decisivos para a consolidação do parque industrial em São Paulo. Considerando as notáveis consequências para a cidade de São Paulo devido à economia cafeeira, não se pode deixar de notar que muitas vezes o café é superestimado e tido como único e principal papel para o desenvolvimento da cidade. Como observa Singer (2004, p.172):

Esta tendência apresenta a indústria como subproduto do café. O exemplo de outras cidades comerciais que não se industrializaram já mostra que isto não é verdadeiro. (...) constituíram-se, graças ao café, determinadas condições que facilitaram o desenvolvimento industrial do país e fizeram com que ele se localizasse de preferência na área São Paulo-Rio. Seria uma demonstração de incompreensão do processo, no entanto, supor que estas condições foram por si só suficientes para desencadeá-lo.

A indústria foi extremamente beneficiada pela economia cafeeira, foi a partir dela que surgiram condições que facilitaram, e não determinaram sozinhas, as condições para o desenvolvimento da indústria nacional.

## 1.2 – Os bairros operários e a Vila Pompéia

### As vilas operárias

As transformações ocorridas nos âmbitos econômico e social na cidade de São Paulo nas últimas décadas do século XIX, propiciaram o surgimento de condições necessárias para a industrialização e para um rápido crescimento urbano.

Desse modo, começa a se desenvolver o parque industrial paulistano e, junto a ele, uma crescente classe operária urbana. Em decorrência do projeto imigrantista, que tinha como foco garantir trabalhadores para a cafeicultura, a cidade de São Paulo possuía um grande contingente de mão-de-obra, manifestando um notável crescimento demográfico no final do século XIX. Essa oferta de mão-de-obra, segundo Morangueira (2006), apresenta, por ter baixo custo, vantagens para a indústria. Porém, vem acompanhada da urgência à disponibilização de moradias e questões relacionadas à saúde pública.

As áreas que abrigavam essa mão-de-obra operária ficavam geralmente às margens das ferrovias, e eram compostas por casas de cômodos e cortiços. Como descreve Morangueira (2006, p.17), essas habitações eram “(...) insalubres, sem higiene, constituindo focos de disseminação de doenças que punham em risco as mais diversas classes sociais”. Ainda sobre essas condições, descreve Bandeira Júnior (1901, *apud* Blay, 1985, p. 52): “As casas são infectas, as ruas, na quase totalidade não são calçadas, há falta de água para os mais necessários mistérios, escassez de luz e esgotos”.

A grande maioria das casas operárias não possuía saneamento básico. Os tipos de habitações operárias mais comuns além dos próprios cortiços, eram o hotel-cortiço, que contava com vários quartos destinados normalmente à operários solteiros; os sobrados convertidos em cortiços, que eram casas transformadas e divididas em vários aposentos para abrigar várias famílias; as vendas com cômodos nos fundos, que funcionava como o próprio nome já diz, uma venda com espaços em seus fundos destinados ao aluguel por operários e a casinha, também construída com características de cortiço, destinada também ao aluguel para operários.

Os problemas de higiene advindos dessas moradias incentivaram o poder público e os chamados higienistas a se preocuparem em intervir na questão das habitações operárias. Em 1886, é criado o Código de Posturas, que inclui medidas que determinam como deveriam ser as habitações operárias. Assim, o poder público cria uma comissão para averiguar essas habitações, que teria continuidade com o Código Sanitário do Estado de 1894 (MORANGUEIRA, 2006).

Os proprietários dos cortiços, por sua vez, pertenciam à classe dominante. Estes temiam por sua saúde, devido à falta de higiene de seus locatários, mas também temiam perder seus lucros, visto que possuir um cortiço na época era um negócio altamente rentável. Observa Blay (1985, p.63) que

O burguês, seja ele o grande fazendeiro, comerciante, financista, industrial, ou o pequeno comerciante, que investe seu capital em habitações operárias ou cortiços, constituem duas categorias sócias que detêm um poder que supera interesses públicos, como o da saúde da população.

Após a elaboração do Código Sanitário, as leis higienistas tornam-se mais rigorosas, e o modelo da vila operária passa, segundo Morangueira (2006, p.25),

[...] a ser considerada como ideal, como moradia apropriada para os pobres, devendo localizar-se fora das áreas urbanas. Acreditava-se que a habitação destinada a abrigar uma única família eliminaria os focos de insalubridade, a degeneração moral e as doenças.

Neste momento surge, segundo Blay (1985, p. 72) “(...) da parte do organismo estatal, a primeira proposição de construção de vilas operárias em São Paulo”. O poder público estimulava os empresários a construíssem moradias higiênicas, fora do perímetro central da cidade. Para Blay (1985), as vilas operárias eram, para o governo, a solução mais viável, pois todos os problemas de saúde, especulação imobiliária e vazios urbanos seriam sanados. Assim, as moradias da classes de baixa renda eram deslocadas para a periferia, deixando as áreas mais centrais da cidade para o uso das elites urbanas.

Além disso, como observa Morangueira (2006, p. 37): “(...) para o empresário industrial a construção de moradias era vista como um negócio e para tanto deveria dar lucro, onde o aluguel constituía uma forma de recuperar seus investimentos”.

A partir disso, é notável a segregação que o Código Sanitário visa legitimar. O espaço é dividido: de um lado há a elite, e do outro os operários, como aponta Blay (1985, p. 51):

A estruturação espacial associa-se à conformação social que a cidade adquire: formam-se bairros operários assim como se formam bairros de alta burguesia. Os chamados bairros operários ocupam principalmente as zonas de várzea, inundáveis e insalubres.

A iniciativa privada, então, deu início em São Paulo à construção de vilas operárias, como aponta Morangueira (2006, p. 36)

Nesse contexto foram projetadas habitações nem sempre condizentes com a realidade vivida e que sofriam controle por parte dos empresários. Muitas grandes indústrias possuíam vilas em suas proximidades, ocupadas por trabalhadores, controladas pelos industriais, que delas eram proprietários e assim mantinham seus empregados sob custódia.

Havia dois tipos de vilas operárias. Uma mantida por empresas e voltada a seus funcionários, e a outra promovida por investidores privados que visavam sua locação. O primeiro tipo de vila, que tinha a intenção de manter os trabalhadores próximos às fábricas, tinha um investimento seguro, pois além de a quantidade de casas ser menor que a quantidade de operários, o aluguel destas era descontado diretamente de suas folhas de pagamento.

Para Rolnik (1981), a vila operária tinha a função de promover moradias higiênicas para os pobres, além de fornecer empregos. Assim, tinha também como função reprimir, punir, proibir e educar. Além de assegurar o suprimento da força de trabalho, as vilas assumiam caráter de contentoras de conflitos, podendo interferir no comportamento dos moradores.

Apesar do surgimento de diversas vilas operárias construídas pelas fábricas e pelo setor privado, dentro dos moldes propostos pelo poder público, as habitações precárias dos anos 1910 e 1920, mantêm-se nos anos 1930 e 1940, com poucas mudanças. Apesar de diversas tentativas para extinguir os cortiços, eles continuavam a persistir e outros novos eram fundados. Isso demonstra a ineficaz fiscalização e o pacto de alguns proprietários dessas moradias, com a Câmara Municipal (Morangueira, 2006).

## A Vila Pompéia

Seguindo em concordância com o modelo higiênico-sanitarista, a Vila Pompéia está localizada no eixo sudoeste da cidade de São Paulo, onde consolidaram-se bairros residenciais da elite. É apresentado por Azevedo (1958, p.349) da seguinte forma:

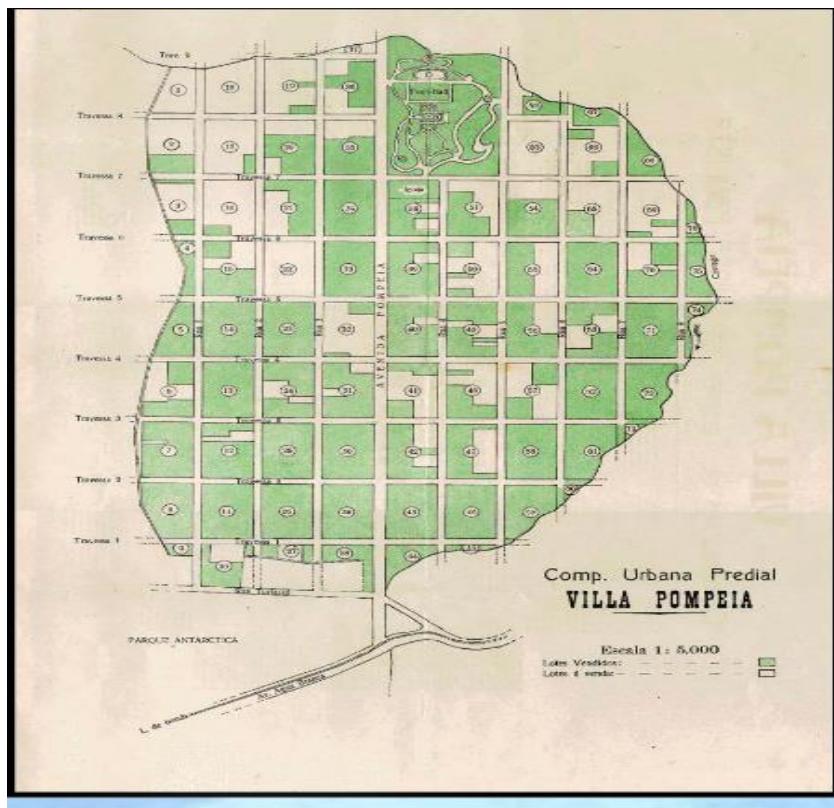
Ao sul da Água Branca e em contato com as Perdizes, o Sumaré e a região da Lapa, encontra-se o bairro da Vila Pompéia, cujo casario ocupa os terraços do Tietê (725-730m), as colinas e as encostas do espião divisor Tietê-Pinheiros, alcançando a cota de 795 metros em seu ponto mais elevado.

O bairro está situado entre as várzeas do córrego da Água Preta e um braço do córrego da Água Branca. Outra característica geográfica do bairro, é apontada por Azevedo (1958, p. 321): “(...) há os bairros que se localizam nos espiões divisores e em vales fortemente entalhados, o que lhes dá uma fisionomia toda particular. São assim Perdizes, Vila Pompéia e Sumaré”.

No período de 1910 a 1930 se dá o loteamento e o início da ocupação da área, conhecida como Chácara do Bananal, parte do sítio de Virgílio Goulart. Em 1911, a chácara é vendida para a Companhia Urbana Predial, propriedade de Rodolfo de Miranda, que inicia seu loteamento. É só a partir de 1930 que começa a sua ocupação.

Em homenagem à sua esposa, Dona Aretusa Pompéia, Rodolfo de Miranda batiza o loteamento de Villa Pompéia. Com quase 800 metros de altitude, proporcionando

um clima “quase europeu” para a área, Rodolpho de Miranda apelidou a Vila Pompéia de a “Suíça Brasileira” (WAKAHARA, s/d, p. 3).



Mapa 1. Loteamento da Villa Pompéia, elaborado pela Companhia Urbana Predial em 1910.  
Fonte BINDI, Lydia in WAKAHARA, Julio (s/d).

A Villa Pompéia, situada próxima ao bairro da Barra Funda e do eixo ferroviário industrial desenvolvido naquela área, trouxe uma população composta em sua maioria por operários empregados nas indústrias ali presentes, como também uma população pertencente à classe média. Segundo Azevedo (1958, p. 347) “(...) o fator principal da formação dessa área industrial reside na proximidade das estradas de ferro “Sorocabana” e “Santos-Jundiaí”, sem falar no menor custo dos terrenos da várzea”.

Muitas fábricas foram instaladas na região da Vila Pompéia, como as Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, a Fábrica de Vidros Santa Marina, a Companhia Melhoramentos, o Curtume Franco-Brasileiro, a White Martins e a Fábrica de Tambores dos Irmãos Mauser.

Grande parte da população da Pompéia era composta por imigrantes europeus, vindos da Itália, Portugal, Hungria, Espanha e França (WAKAHARA, s/d, p. 5). Os operários fixaram-se nas vilas operárias de propriedade das indústrias da área, como a vila operária das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo e a vila da Fábrica de Vidros Santa Marina, em habitações populares para aluguel ou em habitações próprias, de pequeno porte, muitas construídas pelas próprias famílias que ali se instalaram (WAKAHARA, s/d, p. 8).



Imagen 1. Residência na rua Coronel Melo sendo construída com a ajuda da família.  
Fonte Coleção José Luiz Figueiredo in WAKAHARA, Julio Abe (s/d).

Além da população mais modesta, a Pompéia também recebeu população de classe média, por motivo de sua proximidade com o bairro de Perdizes. Concentrava-se a ocupação dessa parcela da população ao longo da Avenida Pompéia, em residências maiores e melhor elaboradas (AZEVEDO, 1958 *apud* TRAMONTINO, 2011, p.131). Como mostra um estudioso daquele bairro, “Na Avenida Pompéia ergueram-se casarões que reproduziam, na medida do possível, as mansões da Avenida Paulista, abrigando a classe média alta. Em outras ruas, casas simples, conjuntos populares e pequenas vilas (... )” (WAKAHARA, s/d, p. 8)



Imagen 2. Residência da família Gouveia, na Vila Pompéia na década de 1930.  
Fonte Coleção Família Gouveia in WAKAHARA, Julio Abe (s/d).

A partir de 1930, inicia-se a ocupação expressiva da Vila Pompéia, e nas décadas de 40 e 50, consolida-se a ocupação majoritariamente residencial, tanto de padrão de renda “média” quanto “baixa” (TRAMONTINO, 2011).

O processo de ocupação lento pode ser explicado pela falta de estrutura de transportes, como explica Tramontino (2011, p. 136)

A lentidão desse processo de ocupação da Vila Pompéia é reflexo não exatamente de precariedades no bairro, ou de problemas urbanos como as enchentes que assolavam os moradores da região da Barra Funda, mas da ausência de atendimento por transportes públicos. Esta carência de transportes durou até a década de 1940, quando o bairro passa a ser servido por ônibus urbanos.

A autora continua a explicação, afirmando ainda que

No caso específico da Vila Pompéia, a inexistência de linhas de bondes que a atendessem fazia com que os moradores do bairro fizessem grandes deslocamentos a pé para chegar aos locais de trabalho ou em pontos de comércio e serviços, o que tornava a área pouco interessante para o estabelecimento de moradia. A linha de bondes mais próxima estava localizada na rua Guairacu (TRAMONTINO, 2011, p. 137).

Para melhor compreendermos esta história da formação do bairro, completa Azevedo (1958, p. 349) que “Um dos motivos que deve ter influído na lentidão de

seu crescimento foi a ausência de linhas de bondes, problema que só foi resolvido quando se instalaram as primeiras linhas de ônibus”.

A partir de 1950, os terrenos vagos tornam-se quase não existentes e a Vila Pompéia encontra-se densamente ocupada. A população fixada na Vila Pompéia conservava as mesmas particularidades, desde o começo do processo de ocupação do bairro: operários em sua maioria e populações de classe média (TRAMONTINO, 2011)

A infraestrutura pública começa a ter que acompanhar esse adensamento populacional, e são fundadas então duas escolas; a Escola Estadual Miss Browne, na Rua Padre Chico, e a Escola Estadual Doutor Edmundo Carvalho, na Rua Tibério (TRAMONTINO, 2011)

Já na década de 1960, são construídas novas ruas e edificações, com a canalização dos córregos da Água Preta e Água Branca, devido aos efeitos de sua poluição, que torna a céu aberto o esgoto e frequentes as enchentes nas áreas de várzea do bairro<sup>2</sup>.

Em 1970, não são verificadas muitas transformações, mas a duração das mudanças ocorridas nas décadas desde a fundação do bairro permanece influenciando o cotidiano das pessoas no lugar. É observada a propagação de edificações de pequeno porte e a implantação de mais uma escola estadual, a E.E. Professora Zuleika Barro Martins Ferreira. Observa-se também a conservação do eixo industrial (TRAMONTINO, 2011).

Ao final da década de 1970 é notado o início do processo de relocalização industrial no bairro. Esse movimento é notado pela implantação de edifícios comerciais em lotes situados no eixo antes prioritariamente industrial (TRAMONTINO, 2011).

---

<sup>2</sup> É no final dos anos 60 que a percepção dos efeitos da poluição se faz sentir. Naquele momento, 41% dos imóveis estavam ligados à rede coletora de esgotos; mas, do esgoto coletado, apenas 10% passava pelas estações de tratamento existentes na cidade. Esse era o mais baixo índice de cobertura do século: os efeitos do padrão periférico de crescimento haviam reduzido a percentagem de domicílios ligados à rede de 71% em 1940 para 58% em 1970, aumentando em centenas de vezes o volume coletado e jogado aos rios (ROLNIK, 2003, p.52).

É a partir deste contexto de concentração e contração de áreas livres que, em meados da década de 1980, começa a ser instalado o Sesc Fábrica Pompéia, que a partir da restauração de uma antiga fábrica, procura manter a memória do bairro industrial.

### 1.3 – Sesc Fábrica Pompéia: da fábrica de tambores à equipamento cultural<sup>3</sup>



Imagen 3. Vista aérea geral da Fábrica da Pompéia antes da reforma.

Fonte Arquivo Lina Bo Bardi e P. M. Bardi. Foto Peter Sheier. In OLIVEIRA, Liana P. P.(2007).

O Sesc Fábrica Pompéia<sup>4</sup> encontra-se em um dos lotes que pertenciam à Chácara do Bananal, parte do sítio originalmente de propriedade de Virgílio Goulart. Em 1911, a chácara é vendida para a Companhia Urbano Predial, que tinha como proprietário o senhor Rodolpho de Miranda, que começou seu loteamento, como mencionado.

Em 1915, como apontam registros de nossa pesquisa documental, Daniel Heydenreich apropria-se das terras em que hoje encontra-se o Sesc, através de um contrato hipotecário. Lá ele instala uma serraria, alguns depósitos e garagens. Daniel Heydenreich as vende em 1922 para um parente, Adolf Heydenreich, que lá permanece até sua morte. Em 1936 a firma alemã Mauser & Cia Ltda., pertencente aos irmãos Mauser, compra da viúva de Adolf Heydenreich parte do lote, adquirindo

<sup>3</sup> As informações que deram base à redação desse sub-item do trabalho foram extraídas das teses “A capacidade de dizer não”, de Liana P.P. de Oliveira, 2007 e “Três Centros Culturais da cidade de São Paulo”, de Rogério Cenni, 1991.

<sup>4</sup> O SESC Fábrica Pompéia será apresentado mais circunstancialmente no capítulo 2 deste trabalho.

o restante em 1938. Neste mesmo ano é construída a fábrica de tambores metálicos da empresa no lote.



Imagen 4. A Fábrica de Tambores da Pompéia.

Fonte Arquivo Lina Bo Bardi e P. M. Bardi. Foto H. G. Flieg. In OLIVEIRA, Liana P. P. (2007).



Imagen 5. A Fábrica de Tambores da Pompéia.

Fonte Arquivo Lina Bo Bardi e P. M. Bardi. Foto H. G. Flieg In OLIVEIRA, Liana P. P. (2007).

O projeto da fábrica construída está fundamentado nos moldes de um característico projeto inglês da década de 1920, com aspecto simples e rigoroso, sendo utilizados tijolos aparentes e rebocados, detalhes tipicamente ingleses. Possui estrutura em

concreto armado, molde conhecido como Hennebiqueano, devido ao pioneiro de uso desta estrutura ter sido o francês François Hennebique. Como mostra relato da arquiteta Lina Bo Bardi,

Entrando pela primeira vez na então abandonada Fábrica de Tambores da Pompeia, em 1976, o que me despertou curiosidade, em vista de uma eventual recuperação para transformar o local em centro de lazer, foram aqueles galpões distribuídos racionalmente conforme os projetos ingleses do começo da industrialização europeia, em meados do século XIX. Todavia, o que me encantou foi a elegante e precursora estrutura de concreto. Lembrando cordialmente o pioneiro François Hennebique, pensei logo no dever de conservar a obra (BARDI in VAINER e FERRAZ, 2013, p.16)

E, de acordo com Castro (2002 *apud* OLIVEIRA, 2007, p.29):

A utilização dos projetos ingleses no começo da industrialização brasileira foi muito comum. A fábrica de tambores dos irmãos Mauser, transformada no Sesc-Pompéia em São Paulo, as Indústrias Reunidas Matarazzo juntamente com outras fábricas desse período, distribuídas pelos bairros do Brás e Mooca e pelo interior de São Paulo, como o engenho Central em Piracicaba, exemplificam essa tipologia de edição fabril.

No ano de 1939, a Mauser & Cia Ltda. muda sua razão social para Fábrica Nacional de Tambores, e em consequência da Segunda Guerra Mundial, por razões políticas, acaba sendo desapropriada e os Mauser tendo que regressar a Alemanha.

Com o terreno embargado, em 1945 vai à leilão sendo comprado pela IBESA (Indústria Nacional de Embalagens S.A.), fabricante de tambores, coordenada pela CONFAB (Companhia Nacional de Forjagem de Aço). Posteriormente, em 1952, a IBESA abrigou a linha de montagem de geladeiras da CONFAB, que produzia a Gelomatic a querosene. Seu objetivo era comercializar as geladeiras na área rural, onde ainda não havia eletricidade, mas também eram vendidas em bairros sem energia elétrica da cidade de São Paulo. Depois, iniciou-se a produção das geladeiras elétricas, conhecidas como “Ibesinhas”<sup>5</sup>. Até o final de 1960, a fábrica de geladeiras era bem conhecida, devido estar localizada próxima ao antigo largo da

---

<sup>5</sup>Informações retiradas do sítio eletrônico <http://vfcoisasantigas.blogspot.com.br/>, acessado em julho de 2015.

Pompéia, que era parada de ônibus obrigatório por todos que vinham do interior de São Paulo. Entre 1962 e 1963 o prédio principal passou por algumas transformações e foram acrescentados também outros dois galpões menores.



Imagen 6. A fábrica da IBESA – Indústria Nacional de Embalagens S.A. na rua Clélia.  
Fonte Arquivo Lina Bo Bardi e P. M. Bardi. Foto H. G. Flieg. In OLIVEIRA, Liana P. P. (2007).

Em 1968, a IBESA é comprada pela Indústrias Pereira Lopes, e muda para instalações maiores. A fábrica então é leiloada e em 1971 o SESC adquire o prédio. É elaborada pelo SESC no período entre 1969 a 1974, uma nova meta para prestações de serviços, que tinha como objetivo construir novos centros sociais maiores e mais modernos em São Paulo. Assim, o SESC, à procura de um espaço na zona oeste da capital, toma conhecimento da antiga fábrica desativada e a adquire para a implantação de seu novo centro de lazer.

O SESC – Serviço Social do Comércio – é categorizado como uma entidade paraestatal que possui interesse público, mas não pertence ao corpo de instituições governamentais. O SESC é sustentado por contribuições dos empregadores, estas compulsórias, calculadas sobre a folha de pagamento dos empregados, e por repasses do Governo Federal. No estado de São Paulo, o SESC foi instalado em 30 de outubro de 1946, na capital. Inicialmente possuía seu foco em prestação de assistência na área de saúde (médico-odontológico e sanitário) e também de apoio na área de assistência jurídica aos comerciários (OLIVEIRA, 2009).

Segundo Oliveira (2009, p.58) o foco inicial do SESC deve ser compreendido no

[...]contexto do desenvolvimento do cenário urbano de São Paulo. As diretrizes mais assistencialistas justificam-se porque grande parte da classe de trabalhadores (principal público-alvo do SESC) das primeiras décadas do processo de industrialização encontrava-se em situação bastante vulnerável a diversos problemas de saúde pública presentes numa cidade de crescimento rápido e desorganizado como São Paulo.

Como já visto anteriormente nesta monografia, boa parte dos trabalhadores da cidade vivia em cortiços ou moradias simples, nos bairros que se constituíam próximos às principais ferrovias.

Nos anos seguintes são incorporados outros equipamentos ao SESC, em função dos temas defendidos pelos seus diretores, como o lazer e a educação. No final da década de 1940, o SESC já possuía atividades de manifestação artística em sua programação. A partir da década de 1950 a porção cultural e de lazer da programação aumenta e se intensifica cada vez mais ao decorrer das décadas.

Voltando à antiga fábrica adquirida pelo SESC, de 1973 a 1976 funcionou no espaço, muito precariamente, uma série de atividades como cursos de artes marciais, ginástica, jogos esportivos e teatro infantil, além da sede de um grupo de escoteiros, enquanto se avaliava o método que iria ser utilizado para a inserção da nova unidade (além da definição de qual arquiteto seria responsável pelo projeto de adequação do prédio).

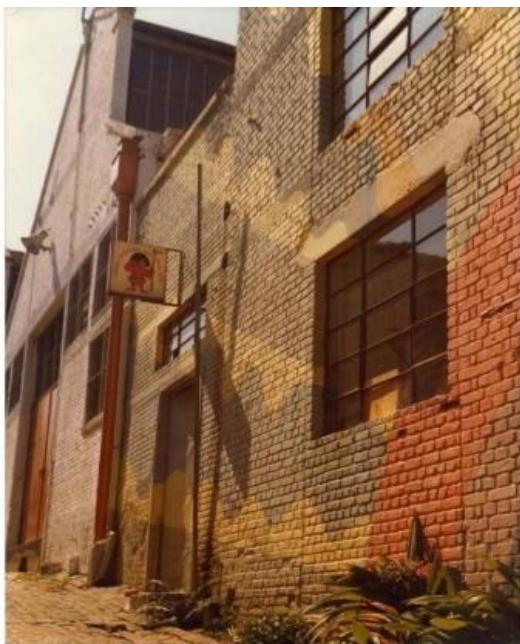


Imagen 7. Atividades no SESC Fábrica Pompéia antes do restauro (sede do grupo de escoteiros)  
Fonte Arquivo Lina Bo Bardi e P. M. Bardi. Sem crédito. In OLIVEIRA, Liana P. P. (2007)



Imagen 8. Atividades no SESC Fábrica Pompéia antes do restauro.  
Fonte Arquivo Lina Bo Bardi e P. M. Bardi. Sem crédito. In OLIVEIRA, Liana P. P. (2007)

Em entrevista com uma animadora cultural do SESC Fábrica Pompéia<sup>6</sup>, é relatado um pouco do processo de escolha do arquiteto pelo SESC, e junto com essa escolha o método que iria ser utilizado para o projeto:

Sei que é um projeto da arquiteta Lina Bo Bardi, mas era para ser do também arquiteto Júlio Neves. Ele, ao contrário de Lina, queria demolir a fábrica e construir um prédio do zero. Não foi realizado, segundo ele, por razões econômico-financeiras, mas sabemos que a equipe relacionada ao restauro não era a favor da demolição, então chamaram a Lina Bo Bardi, que era esposa de um grande amigo do diretor do SESC na época.

A decisão de preservar a estrutura do prédio, então, foi da própria equipe do SESC e da arquiteta convidada, Achilina Bo Bardi, que considerava o prédio um “documento histórico”. Lina nasceu em 1914, em Roma. Formou-se em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, e em 1946 casa-se com Pietro Maria Bardi, com quem nesse mesmo ano muda-se para São Paulo, por convite de Assis Chateaubriand, que convida seu marido a fundar o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Lina realizou muitos projetos no Brasil, entre os mais famosos estão o Museu de Arte de São Paulo e a restauração do Solar do Unhão, em Salvador.

Com a aprovação do projeto da arquiteta, as atividades realizadas até então nos galpões são interrompidas e, assim, iniciam-se as obras. Lina Bo Bardi teve a colaboração de dois arquitetos estagiários para o processo de restauro e para a construção do prédio do bloco esportivo, Marcelo Carvalho Ferraz e André Vainer, e também dos engenheiros do SESC. Foi montado então um escritório no canteiro de obras, um barracão de madeira, onde a relação com todos os envolvidos era mais próxima e a facilidade em resolver questões referentes à detalhes e acabamentos era maior. O escritório é descrito pelo filósofo Eduardo Subirats (*SUBIRATS apud OLIVEIRA, 2007 p.40*) da seguinte forma

Era uma casinha de madeira, de paredes escorridas pelas chuvas e pelo bolor, que se sustinha sobre umas delgadas pilastras. Conheci

---

<sup>6</sup> Entrevista realizada por e-mail com a animadora cultural Larissa Soares. São Paulo, 10/03/2015.

mais tarde estas delicadas estruturas nas encontrais da selva amazônica, só que agora a exuberante vegetação estava substituída pela selvagem monumentalidade de um subúrbio industrial de São Paulo. O conjunto era frágil, chegava-se à casinha por uma tenebrosa escada, que logo dava-se lugar a uma passarela. Seu interior oferecia assoalhos, um alegre espetáculo: empoeirados arquivos, mesas e cadeiras velhas, muitas pastas com recorte de jornais, revistas e alguns textos manuscritos. Uma certa desordem. E, aqui e ali, referências a um museu de arte popular brasileira: joguinhos maravilhosos, bonecos lavrados por mãos delicadas e toscas ao mesmo tempo, cerâmicas cheias da mais sensual fantasia. E esse era o obrador, a oficina, como se chamavam os ateliês dos artistas que construíram as Igrejas na Idade Média europeia.

Para o uso das técnicas de restauro, Lina utilizou os princípios e critérios da Carta de Veneza, documento apresentado por arquitetos e restauradores nesta cidade em maio do ano de 1964. Esta carta definiu que as restaurações deixassem de ser reproduções fiéis e imutáveis de uma obra, e que fosse realizado uma recuperação de um espaço mutável e vivo dentro ambiente histórico a qual está inserida.

Além da Carta de Veneza, Lina Bo Bardi, adepta do Movimento Pós-Moderno, o qual, na arquitetura, se define pela integração entre presente e o patrimônio herdado pela experiência, utiliza-se dos métodos de restauro do chamado “Restauro Crítico”. Como observa Bierrenbach (2007), seus critérios estão baseados em suas concepções sobre tempo histórico, onde ela comprehende as relações entre passado, presente e futuro. Assim, esses entendimentos em relação ao diálogo do presente com o passado, guiam seus projetos de restauro (BARDI apud FERRAZ, 1993, p. 29):

A palavra restauração lembra, em geral, as tristes restaurações. Dentro de um certo período histórico precedente, há a destruição de um edifício, isto é, a destruição pelo Tempo, ou pelos homens, por incidentes, por uma guerra, um terremoto. Em geral a restauração é a restituição de um estado primitivo de tempo, de lugar, de estilo. Depois da Carta de Veneza, de 1965, as coisas melhoraram, mas aquela marca de ranço numa obra restaurada permanece. É muito difícil não perceber ou sentir isso num restauro.

O projeto do SESC Fábrica Pompéia foi realizado em duas fases, totalizando 9 anos. A primeira fase foi de recuperação estrutural e adaptação dos galpões da fábrica. Essa primeira fase data de 1977 a 1982. A segunda fase conta com a construção das torres de concreto aparente para acomodar o bloco esportivo. Não houve modificação estrutural nenhuma nos conjuntos de galpões.

Ninguém transformou nada. Encontramos uma fábrica com uma estrutura belíssima, arquitetonicamente importante, original, ninguém mexeu... O desenho de arquitetura do Centro de Lazer Fábrica da Pompéia partiu do desejo de construir uma outra realidade. Nós colocamos apenas algumas coisinhas: um pouco de água, uma lareira" (BARDI in Ferraz, 1993, p. 22).

Os materiais utilizados nas alterações foram cuidadosamente escolhidos, a fim de integrar o antigo e o novo naturalmente, porém evidenciando certa diferenciação (OILIVEIRA, 2007). Por entre os galpões e os blocos, foram incorporados elementos sutis, que transformaram o espaço da fábrica e agregam ao projeto moderno um lado que incorpora culturas e valores populares, como o forno de barro localizado na pracinha próxima à entrada, os móveis feitos de "caixotes" de madeira, as samambaias e as espadas de São Jorge, distribuídas ao longo da rua interna, os "mandacarus" vermelhos que fazem a vez de grades nas passarelas que ligam os blocos esportivos, o "Rio São Francisco" dentro do galpão de convivência e diversos outros detalhes. Como mostra uma transcrição do pensamento da arquiteta,

A cultura é um fato de todo dia. E o que a gente conseguiu pôr, dentro de um plano da realidade – de certa realidade – é esse fato prático da cultura, que vai das coisas mais humildes até certas coisas importantes" (BARDI apud OLIVEIRA, 2007).

Na primeira fase de restauração, o objetivo era então de manter as características da fábrica. As paredes rebocadas foram "lavadas" com jatos de areia, para assim, dar lugar aos tijolos à vista; as telhas foram limpas e recolocadas. O intuito era evidenciar a evolução da fábrica no decorrer do tempo. Os acréscimos à arquitetura não tiveram requinte, e assim, foi utilizado muito concreto – e tijolos de concreto –

em diversas áreas da edificação; a tubulação é toda aparente, pintada com cores diferentes de acordo com suas funções; os paralelepípedos da rua interna central foram recuperados e os tambores antigos produzidos pela fábrica foram pintados para serem usados como lixeiras.



Imagen 9. Retirada do reboco das paredes originais do Galpão de atividades gerais.  
Fonte Arquivo Lina Bo Bardi e P. M. Bardi. Sem crédito. In OLIVEIRA, Liana P. P. (2007)

Para o galpão de atividades gerais, ou espaço de convivência, foram inseridas poucas alterações, como a instalação de um mezanino com mesas e cadeiras (criados pela própria Lina Bo Bardi) para leitura e salas com sessões de vídeo abaixo. Foram instaladas uma lareira e um espelho d' água, ou, para Lina, o “Rio São Francisco”. No galpão que abriga a Choperia e o Restaurante foi instalada uma grande cozinha industrial e em seu anexo um bar/cafá.



Imagen 10. Montagem das formas da sala de leitura e biblioteca.

Fonte Arquivo Lina Bo Bardi e P. M. Bardi. Sem crédito In OLIVEIRA, Liana P. P. (2007)



Imagen 11. Concretagem do contrapiso do “leito do rio”.

Fonte Arquivo Lina Bo Bardi e P. M. Bardi. Sem crédito. In OLIVEIRA, Liana P. P. (2007).

O galpão onde foi instalado o teatro foi o que contou com mais alterações. Ele é composto – como será abordado mais detalhadamente no próximo capítulo – de duas plateias opostas, abrigando o palco em seu meio, e mais duas galerias superiores. Foi instalado também um volume suspenso, o qual liga ao teatro os camarins e o acesso da galeria do teatro. O galpão dos ateliês teve sua disposição inspirada, como explica Oliveira (2007, p.60)

[...]na obra do arquiteto holandês Aldo Van Eyck, conhecido pelos seus projetos de parques infantis lúdicos. Seus limites são marcados

por blocos de concretos, com 2,20m de alturas, dispostos em volumes circulares e retilíneos com aberturas desencontradas, favorecendo um percurso que promove mais um jogo, uma brincadeira no espaço. A arquiteta batiza os segmentos de “muros labirinto”. O assentamento desses blocos favorece a ideia do “inacabado”, mostrando o cimento escorrendo pelas superfícies externas.

A segunda fase do projeto foi edificada de 1982 a 1986. Ela conta com a construção dos dois blocos esportivos e a torre da caixa d’água, que se torna o símbolo do Fábrica Pompéia. A construção das torres de concreto, segundo Oliveira (2007, p.83), “(...) contrastando com a antiga fábrica de tijolos compartilha a obra com o entorno: através da diferença de unidade o conjunto dialoga com o antigo bairro fabril em processo de crescimento vertical devido à especulação imobiliária”.

As torres que se comunicam por passarelas, três simétricas e uma assimétrica, abrigam as salas de atividades, piscina e as quadras. A mais comprida e estreita abriga a circulação: possui dois elevadores e escadas. É somente por ela que se consegue chegar aos andares mais elevados da torre menor e mais larga. Em seu interior estão localizados o piso de atendimento ao público, salas para exames médicos, *cyber-café*, vestiários e as salas de lutas, danças, atividades físicas e salas de palestras.

Já na torre mais robusta estão concentradas as quadras esportivas com cada um dos pavimentos pintados de uma cor, com referência às estações do ano. Localiza-se lá também a piscina aquecida.

Uma torre cilíndrica com 75 anéis de concreto foi projetada para ser a caixa d’água do Centro de Lazer. Como a chaminé original da fábrica estava destruída, optou-se por construir uma nova torre, apelidada por Lina de “chaminé”, o que se torna elemento símbolo em desenhos da arquiteta, onde ao invés de soltar fumaça, solta flores.

Faz parte desta fase também a cobertura do córrego da Água Preta pelo deck de madeira, apelidado por Lina de “praia” o qual analisaremos com mais detalhes no próximo capítulo

Percebe-se assim que o restauro realizado no Sesc Fábrica Pompéia por Lina Bo Bardi tem princípios estruturais conectados com seu entendimento sobre tempo, espaço e história. Lina quis manter presente todo o processo atrelado ao prédio: desde sua função fabril até a transformação em centro de lazer. Como observa Bierrenbach (2007, p. 27)

A restauração não estabelece uma interpretação da história de caráter único e definitivo. Não se promove uma versão do passado, do presente ou do futuro que encerre uma imagem fixa, que deva ser permanentemente reeditada nas consciências de cada geração. Pelo contrário, estimula-se uma leitura da história pautada em uma imagem dinâmica, que seja reativada permanentemente em cada consciência.

## 2.1 – Refuncionalização do espaço: o SESC e seus usos atuais

A evolução do prédio do SESC Pompéia permite que sejam abordados dois conceitos centrais para a geografia urbana: o conceito de “refuncionalização” do espaço e o conceito de “rugosidades”, termo proposto pelo geógrafo Milton Santos ([1978] 2002) para se referir as formas passadas do espaço construído, estes, os “resíduos” de momentos pretéritos que se revelam através da “supressão, acumulação e superposição de tempos”. No caso em tela, a rugosidade é uma antiga fábrica construída nos moldes da arquitetura industrial inglesa, onde a arquiteta Lina Bo Bardi manteve suas principais características intactas, mas incorporando elementos modernos à construção. A noção de “rugosidades” acrescenta a concepção de que a produção do espaço é tanto construção quanto destruição de formas e funções sociais dos lugares: a antiga fábrica de tambores torna-se um novo centro cultural. Pode-se então fazer aqui um paralelo com a ideia de refuncionalização, que segundo Evaso (1999, p. 35) refere-se a

[...] alterações no sistema de valores que atinge o sistema material que compõe o espaço construído (...). Refuncionalizar é (...) alterar a função de determinada coisa, e só. Não atrela, de modo algum, a mudança de função com intervenções na constituição física do elemento do sistema material, mas, atribui, a esse elemento, um novo valor de uso.

A desconstrução e construção do espaço não estão somente ligadas à destruição e construção de objetos fixos, mas também às relações que os conectam em distintas combinações através do tempo. Este parece ser o raciocínio que embasa o conceito de “rugosidade”, proposto por Milton Santos. Para o autor (SANTOS, 1980, p.138),

[...] as rugosidades nos oferecem, mesmo sem tradução imediata, restos de uma divisão de trabalho manifestada localmente por combinações particulares do capital, das técnicas e do trabalho utilizados (...). O espaço, portanto, é um testemunho; ele testemunha um momento de um modo de produção pela memória do espaço construído, das coisas fixadas na paisagem criada. Assim o espaço é uma forma, uma forma durável, que não se desfaz paralelamente às mudanças de processos; ao contrário, alguns processos se adaptam às formas preexistentes enquanto que outros criam novas formas para se inserir dentro delas.

Logo, o espaço-paisagem imprime nos fixos um certo momento de um modo de produção. Carlos (2008, p. 86) diz algo semelhante, ao mencionar que

Assim, a diferenciação dos usos será a manifestação espacial da divisão técnica e social do trabalho, num determinado momento histórico. A forma em que se apresenta é decorrente do grau de desenvolvimento das forças produtivas materiais da sociedade, das condições em que se dá a produção e do desenvolvimento do processo de humanização do homem.

Na mesma linha, Moraes (2005) observa que as formas espaciais são dotadas de história, integrando a elas os momentos passados que as deram início. Para o autor,

Todos sabemos que as formas espaciais são produtos históricos. O espaço produzido é um resultado da ação humana sobre a superfície terrestre que expressa, a cada momento as relações sociais que lhe deram origem. Nesse sentido, a paisagem manifesta a historicidade do desenvolvimento humano, associando objetos fixados ao solo e geneticamente datados. Tais objetos exprimem a espacialidade de organizações sócio-políticas específicas e se articulam sempre numa funcionalidade do presente (MORAES, 2005, p.15).

Os objetos fixados ao solo que manifestam “a espacialidade de organizações sócio-políticas específicas” de seu tempo, estão compostos em um sistema que Santos (2002) denomina sistema de objetos. Isso quer dizer que, para o autor, o espaço é um conjunto intrínseco de sistemas de objetos e sistemas de ações.

Santos também afirma que o espaço cristaliza os momentos anteriores, dispondo de papel privilegiado no encontro entre o passado e o futuro, “mediante as relações sociais do presente que nele se realizam” (SANTOS, 2002, p.120). Castells assevera ainda que “espaço é tempo cristalizado” (CASTELLS, 2000, p. 500). Estas formas do passado, ou ainda o “tempo cristalizado” podem ser interpretadas como as “rugosidades” de Milton Santos. Forma, espaço construído ou paisagem são “o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares” (SANTOS, 2008, p. 140). As ideias, valores e formas de organizações sociais, econômicas e políticas passadas são representadas por estas formas.

Os produtos históricos são, dessa maneira, as formas espaciais que as relações sociais deram origem. Para Moraes (2005), os objetos fixos ao solo expressam a espacialidade de organizações sócio-políticas passadas, que se organizam para incorporar uma funcionalidade do momento presente. Segundo o autor, a produção de formas espaciais pela sociedade indica projetos e interesses, onde construções são estimuladas pelo espaço construído (MORAES, 2005, p.24):

Tem-se que a produção do espaço expressa determinações econômicas (ligadas à tecnologia, aos materiais e às funções), mas também todo um rol de outros condicionantes (manifestos na tradição, na simbologia, no estilo etc), e que explica-lo redonda em articular essa rede de mediações no movimento histórico-concreto. A historicidade engata os vários planos em uma trama una, na qual o próprio espaço é apenas uma dimensão. A paisagem resulta dessa trama (histórica, de múltiplas determinantes), sendo mais do que a materialização da produção imediata na superfície da Terra.

Continua o autor (MORAES, 2005, p.25),

Acatando a circularidade desse processo, percebe-se que o espaço produzido propicia leituras. Estas, em si momentos de produção dos lugares, retroalimentam o processo ao veicularem projetos e interpretações, ao realizarem a valorização subjetiva do espaço. A manifestação da consciência, que diretamente nos interessa. Neste ponto, delineia-se claramente o lugar enquanto representação. Não mais a paisagem tomada (...) como registro histórico e antropológico, mas a própria leitura da paisagem como elemento revelador de uma época e uma cultura. O discurso sobre o espaço em si mesmo apreendido enquanto produto histórico e cultural, pré-ideação básica na produção do próprio objeto sob o qual se exercita.

Nota-se, assim, que essas novas formas são resultado de interesses do espaço já construído, onde estas adaptam-se às demandas atuais da sociedade. Para Antas Jr. (2011) a partir dessa demanda, muitos locais são refuncionalizados no intuito de suprir e se adequar à lógica de produção urbana

A cidade tomada em seu conjunto apresenta uma dinâmica de transformação incessante. Nela são implementados novos objetos e sistemas técnicos com funções contemporâneas para incorporar as lógicas hegemônicas, tornadas globais no presente período. Influenciada por esse processo, grande parte dos objetos e sistemas técnicos restantes no espaço urbano é submetida a

refuncionalizações, adequando a lógica produtiva da cidade ao movimento geral do sistema produtivo (ANTAS JR., 2011, s/p).

É possível notar então que a instalação do SESC Fábrica Pompéia acompanha essa mudança de processo, fixando-se em uma antiga fábrica de tambores metálicos, uma forma preexistente com função passada que já não corresponde mais aos interesses da lógica de produção do capital no momento. Assume assim uma nova função, que corresponde à presente lógica reprodutiva. O prédio que abriga o SESC Fábrica Pompéia localiza-se em um espaço de intensa mudanças históricas produzidas na cidade. Como explica Luchiari (2006), mudanças como estas são mais comuns – e intensas – nos centros históricos das cidades. Para a autora (LUCHIARI, (2006, s/p),

Os centros urbanos, sobretudo os que testemunharam os processos sociais que originaram as cidades; ou os que simbolizaram fortemente a dinâmica de uma economia agrícola (como a cana e o café, no Brasil), ou industrial, são heranças que carregam a multiplicidade da história, com seus fluxos e refluxos, na produção do espaço.

As refuncionalizações modificam o sistema de valores e o sistema de objetos, produzindo assim um novo contexto material e social, permeado por conservações e mudanças, correspondendo às novas exigências sociais e econômicas.

Portanto, a refuncionalização do espaço é intrinsecamente ligada à história das formas: as que desapareceram, aquelas das quais restam apenas resíduos e as que assumiram novos papéis em função de outras recém-criadas. É desse modo que a cidade, em seu funcionamento sistêmico, permanece sempre apta a acolher o nexo da divisão social e territorial do trabalho, garantindo a realização material da sociedade local e/ou regional na história, ou seja, criando condições para receber a energia que dá vida e força às economias de mercado, abertas e expansionistas por definição (ANTAS JR., 2011, s/p).

Dessa maneira é estabelecida uma nova relação entre formas e usos pretéritos com formas e funções contemporâneas, onde estes dois fundem-se abrindo passagem para uma nova organização sócio-espacial. Logo, a refuncionalização de edificações

está ligada a conservação e/ou atualização das formas e a mudança de velhas funções, isto é, os conteúdos existentes naquele lugar, conceitos inseparáveis, como aponta Santos (2008, p.100):

A forma e o conteúdo somente existem separadamente como “verdades parciais”, abstrações que somente reencontram seu valor quando vistos em conjunto. A relação entre o continente e o conteúdo, entre a forma e o fundo, é muito mais do que uma simples relação funcional. (...). Nós sabemos que, se as formas constituem o sistema da atualidade, é somente porque as ações nela existentes são sempre atuais, e desse modo as renovam. O enfoque do espaço geográfico, como o resultado da conjugação entre sistemas de objetos e sistemas de ações, permite transitar do passado ao futuro, mediante a consideração do presente (SANTOS, 2009, p. 100).

Portanto não se pode falar de forma sem falar de conteúdo, pois um dá sentido ao outro. As formas materiais tendem a permanecer e os conteúdos são alterados, e este movimento só acontece por razão das características singulares que cada forma possui. Dessa maneira é preciso ser considerado que uma mesma forma pode “funcionar” com diversos conteúdos. Santos ([1994] 2008, p.102 e 103), neste sentido, assevera ainda que

Assim, a forma-conteúdo não pode ser considerada, apenas, como forma, nem, apenas como conteúdo. Ela significa que o evento, para se realizar, encaixa-se na forma disponível mais adequada a que se realizem as funções de que é portador. Por outro lado, desde o momento em que o evento se dá, a forma, o objeto que o acolhe ganha uma outra significação, provinda desse encontro. Em termos de significação e de realidade, um não pode ser entendido sem o outro e, de fato, um não existe sem o outro. Não há como vê-los separadamente. A ideia de forma-conteúdo une o processo e o resultado, a função e a forma, o passado e o futuro, o objeto e o sujeito, o natural e o social. Essa ideia também supõe o tratamento analítico do espaço como um conjunto inseparável de sistemas de objetos e sistemas de ações.

O SESC Fábrica Pompéia, proporciona à antiga fábrica – uma forma antiga – uma nova função. Ao considerar o método utilizado pela arquiteta para restaurar a fábrica de tambores a fim de refuncionalizá-la, é possível estabelecer relações com os conceitos de *rugosidades* e *refuncionalização* aqui abordados. Lina Bo Bardi introduz no Brasil a técnica de restauro para edificações arquitetônicas denominado

“Restauro Crítico”. Este surge na Itália com o intuito de restaurar o que foi destruído na Segunda Guerra Mundial. Por isso, a técnica nasce com forte influência de preservação de memória, o que faz com que seus seguidores valorizem fortemente o contexto histórico em que a edificação foi construída e o momento histórico presente, fazendo junção desses momentos da maneira mais uniforme possível. O novo método, segundo Lina Bo Bardi: “Tem por base o respeito absoluto por tudo aquilo que o monumento representa como poética dentro da interpretação moderna de continuidade histórica, procurando não embalsamar o monumento mas integrá-lo ao máximo na vida moderna” (BARDI, 1963 *apud* BIERRENBACH, 2007).

A influência da Restauração Crítica no pensamento de Lina para a restauração e refuncionalização da fábrica aparece logo no começo do projeto, quando a arquiteta propõe que se faça um encontro com o passado, mas que se combine com a vida de todos os dias, naquilo que se refere ao presente diretamente. Ela introduz nessa técnica seu conceito de “presente histórico”, que pode ser explicado como a exclusão da possibilidade de se existir apenas uma interpretação dos fatos passados e presentes. Segundo Lina, a história deve ser analisada por cada ser humano, mantendo-a aberta a interpretações (BIERRENBACH, 2007)

É preciso se liberar das “amarras” não jogar fora simplesmente o passado e toda a sua história; o que é preciso é considerar o passado como presente histórico. O passado, visto como presente histórico, é ainda vivo, é um presente que ajuda a evitar as arapucas... Frente ao presente histórico, nossa tarefa é forjar outro presente, “verdadeiro”, e para isso não é necessário um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de hoje que se apresentam a vocês e tudo isso não se aprende somente nos livros. (...). Na prática, não existe o passado, o que existe é um presente histórico. (BARDI, 1992 *apud* BIERRENBACH, 2007, p. 17)

A arquiteta considera que o passado precisa ser reanimado pelo presente. E o presente necessita ser influenciado pelo passado, porém sem que aconteça uma renúncia à contemporaneidade. O que é mais importante para Lina é a relação construtiva que o presente mantém com o passado (BIERRENBACH, 2007).

Isto posto, o SESC Fábrica Pompéia surge em um contexto em que diversos conceitos estão interligados. Desde sua instalação em uma fábrica abandonada até sua restauração, a unidade está inserida como rugosidade na cidade de São Paulo. Sua existência valoriza e representa fundamentalmente a historicidade econômica e social do local onde está instalado, desde a construção da forma, com antiga função, até a instalação da nova função.

## 2.2 – Panorama atual das instalações do SESC Fábrica Pompéia<sup>7</sup>



Imagen 12. Rua interna do SESC Fábrica Pompéia. Fonte Catherine A. Detroz.

Um recurso de método bastante utilizado ao longo da história da geografia é a descrição da paisagem e dos elementos do espaço geográfico. No caso de nossa pesquisa, podemos dizer que os equipamentos e infraestruturas do prédio são distribuídos em galpões por toda a extensão da rua central interna, a “espinha dorsal do conjunto” (SANTOS *in* FERRAZ e TRIGUEIRA, 1996), que tem início na calçada da Rua Clélia e término na área que abriga o conjunto esportivo. Percorrendo a rua interna, com ponto de partida na Rua Clélia, estão localizados, à direita, o *hall* de entrada que conta com uma sala para assessoria de imprensa e os escritórios da administração; a área de convivência; o teatro e as oficinas de criatividade. No lado esquerdo da mesma rua interna, encontra-se o bar café; a Comedoria, que durante o dia funciona como restaurante por peso, e a choperia, que pela noite abriga os espetáculos musicais. Por fim, no último galpão funcionam o almoxarifado e as oficinas de manutenção do SESC. No final da rua interna, estão instalados os dois blocos esportivos, interligados por passarelas; o deck/solarium, um ripado de madeira que cobre toda a área esportiva, cobrindo o córrego da Água Preta canalizado – que a prefeitura não permitiu soterrar –, e a torre da caixa d’água

<sup>7</sup> As informações que deram base à redação desse sub-item do trabalho foram extraídas principalmente do sítio eletrônico do SESC Pompéia e da tese “Três Centros Culturais da Cidade de São Paulo”, de Roberto Cenni, 1991.

## ÁREA INTERNA

A área de convivência do SESC Fábrica Pompéia possui 4.700 m<sup>2</sup> de área coberta sem divisórias, como explicou a arquiteta Lina Bo Bardi, em seu projeto original: “Não separamos as atividades por salas, salinhas e andares, como habitualmente se faz. Integramos os ambientes para que as pessoas se movimentem como se estivessem numa praça pública, numa rua, numa comunidade mesmo” (BARDI *apud* CENNI, 1991, p.132). Dentro desta área há um amplo espaço destinado à exposições e instalações artísticas; uma biblioteca, que possui acervo composto de aproximadamente 8.000 obras, incluindo livros de arte, infanto-juvenil, ficção nacional e estrangeira, poesia, biografia e história em quadrinhos. Ali também é oferecido para uso local, jogos de tabuleiro (xadrez e damas), que podem ser utilizados na sala de jogos, localizado no mezanino; um espaço de leitura com capacidade para 164 pessoas, onde além de livros, pode-se consultar jornais, revistas nacionais e estrangeiras e acessar à internet nos 21 terminais disponíveis; sala de vídeo e um grande espelho d’água, que segundo Lina Bo Bardi, “é uma espécie de Rio São Francisco aqui dentro, servindo de traço de união entre áreas de funções diferentes”(BARDI *apud* CENNI, 1991, p. 135) sua estrutura é de concreto aparente e os seixos que se encontram em seu interior foram trazidos de Minas Gerais. Há também uma lareira e diversos mobiliários criados pela própria arquiteta.



Imagen 13. Área de convivência. Fonte Catherine A. Detroz

Com capacidade para 774 pessoas sentadas, o teatro – instalado onde antes havia o espaço para a linha de montagem de geladeiras da CONFAB – possui estrutura diferenciada, transformado em uma semi-arena, onde o palco acomoda-se entre duas plateias com arquibancadas em concreto, uma de frente à outra. Os assentos não possuem estofado intencionalmente, explica a arquiteta: “A cadeirinha de madeira do Teatro da Pompéia é apenas uma tentativa de devolver ao teatro seu atributo de “distanciar e envolver”, e não apenas de sentar-se” (BARDI *in* VAINER e FERRAZ, 2013, p.62)

Já as oficinas foram instaladas em um galpão em que cada atelier possui área de 40 a 100 m<sup>2</sup>, delimitadas por uma parede de 2 metros de altura, feitas de concreto. Lá encontram-se o ateliê de gravura, de cerâmica, têxtil, técnicas mistas, fotografia, marcenaria, artemídia e um mini-auditório voltado para projetos em teoria e história da arte. Com exceção do atelier de cerâmica, que possui formato circular, os outros estão dispostos em formato ortogonais. No fim deste galpão encontra-se um bloco de 3 pavimentos com as cinco clínicas odontológicas, o laboratório fotográfico, o estúdio musical, as salas de dança e os vestiários.



Imagen 14. Entrada do galpão das oficinas e das salas de odontologia. Fonte Catherine A. Detroz

## Comedoria e Choperia

O Restaurante do SESC Fábrica Pompéia, que recebe o nome de Comedoria, possui área de 1.400 m<sup>2</sup> e é constituído por um grande salão com mobiliário projetado por Lina Bo Bardi e, através de vidros, é separado dos 700 m<sup>2</sup> da cozinha industrial, onde é possível acompanhar a preparação da comida, fornecida a preços populares. As 19h o restaurante é fechado, dando lugar à Choperia, que abriga espetáculos culturais, principalmente musicais, com capacidade para 800 pessoas, e onde são servidas bebidas alcoólicas. Em espaço anexo está instalado o Bar/Café, que possui 80 m<sup>2</sup>, que serve lanches, doces e bebidas não alcoólicas.



Imagen 15. Entrada da Choperia. Fonte Catherine A. Detroz

## ÁREA EXTERNA

### Conjunto Esportivo

A imposição da área *non-edificandi*, área esta sobre o Córrego da Água Preta, apresentou problemas ao uso deste espaço, uma vez que a Prefeitura impediu soterrá-lo. Para contornar o problema, foi projetado um grande deck de madeira – a

praia. Segundo a ideia contida no projeto original, tratava-se de

Uma galeria subterrânea de ‘água pluvial’ (na realidade o famoso córrego das Águas Pretas) que ocupa o fundo da área da fábrica da Pompéia, transformou a quase totalidade do terreno destinado à zona esportiva ‘non edificandi’. Restaram dois ‘pedaços’ de terreno livre, um à esquerda, outro à direita, perto da torre-chaminé-caixa d’água – tudo meio complicado. Mas como disse o grande arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright: ‘as dificuldades são nossos melhores amigos’. Reduzida a dois pedacinhos de terra, pensei na maravilhosa arquitetura dos ‘fortes’ militares brasileiros, perdidos perto do mar (...). Surgiram, assim, os dois ‘blocos’, o das quadras e piscinas e o dos vestiários. No meio, a área ‘non edificandi’. E... como juntar os dois blocos? Só havia uma solução: a solução aérea, onde dois ‘blocos’ se abraçam através de passarelas de concreto protendidos (BARDI in FERRAZ, 1993, p. 200).



Imagen 16. Deck de madeira. Fonte Catherine A. Detroz.

Os dois enormes prédios de concreto aparente do conjunto esportivo foram construídos pela Método Engenharia S.A.. São interligados por 4 níveis de passarelas, que levam aos 3 ginásios poliesportivos com 5 quadras. A maior das torres é destinada às quadras polivalentes e à piscina aquecida. No piso térreo encontra-se a piscina, nos quatro superiores estão instaladas uma ou duas quadras polivalentes, com grandes aberturas irregulares nas paredes de concretos, no lugar

de janelas, fechadas por uma treliça de madeira. A arquiteta explica sua ideia para estas: “Tenho pelo ar-condicionado o mesmo horror que tenho pelos carpetes. Assim, surgiram os “buracos” pré-históricos das cavernas, sem vidros, sem nada. Os “buracos” permitem uma ventilação cruzada permanente” (BARDI *in* VAINER e FERRAZ, 2013, p.81). A outra torre é a torre de serviços, que possui onze pavimentos, contando com uma lanchonete, vestiários, salas de lutas, ginástica, dança, expressão, exames e palestras. São nesses blocos que ocorrem as práticas de ginástica geral, dança e expressão, futebol, basquete, voleibol, yoga, hidroginástica, natação, atividade física para gestantes e para idosos, ginástica multifuncional, corrida, futsal feminino, karatê, taekwondo e natação e hidroginástica, na piscina aquecida. Nesta instalação também acontece parte das atividades do Programa Curumim, projeto do SESC Fábrica Pompéia iniciado em meados de 1987, que atende crianças de 7 a 12 anos com atividades educativas que visam estimular o desenvolvimento integral destas, por meio de jogos cooperativos, iniciação esportiva, artes, entre outras atividades.



Imagen 17. Prédio do conjunto esportivo com as passarelas. Fonte Catherine A. Detroz

Na área do conjunto esportivo, encontra-se também a caixa d’água, formada por anéis de concreto aparente. As verdadeiras chaminés foram demolidas antes da compra da fábrica pelo SESC.



Imagen 18. Prédio do conjunto esportivo, galpão e caixa d'água. Fonte Catherine A. Detroz.

## 2.3 – Das rugosidades à refuncionalização do espaço: a inserção do SESC Fábrica Pompéia na indústria cultural

A refuncionalização de edifícios em áreas urbanas se enquadra naquilo que Harvey (2013) denominou de “o pós modernismo das cidades”, ou seja, a partir da década de 1960, com a ênfase em operações pontuais, que compreendem as ações que almejam a preservação do patrimônio, as noções de “planejamento urbano” foram trocadas pelas noções de “projeto urbano”. São utilizados diversos tipos de fixos geográficos que se tornam “obsoletos” nesse processo, como antigas estruturas industriais, estações de trens, mercados, entre outros, para permitir nelas o desenvolvimento de atividades culturais e difundir a espetacularização do patrimônio. Harvey (2013, p. 64 e 65) afirma que já no começo da década de 70 foi possível observar, de forma mais significativa, a relação inerente entre cultura e mercado com a comercialização da história por meio de seus objetos e espaços. O excesso de bens culturais patrimonializados e a propagação de museus atestam a profusão de uma dita “indústria da herança”. Dessa maneira, a inserção de novos capitais em um determinado local, ou segundo Harvey (2013), de “modalidades flexíveis de acumulação e gerenciamento”, presume a busca por novas formas espaciais ou na refuncionalização de formas preexistentes, possibilitando que os fluxos de bens e informações se intensifiquem. As vantagens comparativas podem ser de duração rápida, ou transitórias, e produzir formas espaciais que terão suas funções diluídas a partir do momento que as vantagens locacionais converterem-se a facilidades para a reprodução do capital. Segundo o autor (HARVEY, 2013, p. 265)

O aumento da competição em condições de crise coagiu os capitalistas a darem muito mais atenção às vantagens localizacionais relativas, precisamente porque a diminuição de barreiras dá aos capitalistas o poder de explorar, com bom proveito, minúsculas diferenciações espaciais (...). A fuga de capitais, a desindustrialização de algumas regiões e a industrialização de outras (...) se tornam o pivô na transformação espacial sob condições de acumulação mais flexível.

A incorporação de bens culturais está embasada no valor econômico atribuído aos lugares, que escolhe formas e as torna atrativas para o consumo cultural (LUCHIARI, 2006). Featherstone (1995, p.140) aponta que

[...] a cidade pós-moderna, portanto, está muito mais consciente de sua própria dimensão imagética e cultural: ela é um centro de consumo cultural, tanto quanto de consumo geral, e este (...) não pode ser desvinculado dos signos e imaginários culturais, de modo que os próprios estilos de vida urbanos, a vida cotidiana e as atividades de lazer são influenciadas, em graus variados, pelas tendências simulacionais pós-modernas.

Assim, a instalação da unidade do Sesc Pompéia na antiga fábrica se insere nesse contexto de tornar funções culturais atrativas para serem cada vez mais consumidas. Como observa Bourdieu (2002, p.49) instituições que procuram utilizar bens culturais para promover a difusão de relações mercantis – como parece ser o caso do Sesc,

[...]se apoiam em uma relação com a cultura que é, inseparavelmente, uma relação com a “economia” e com o mercado, as instituições da produção e difusão de bens culturais (...) tendem a organizar-se em sistemas que, entre si, são homólogos de forma estrutural e funcional, além de manterem uma relação de homologia estrutural com o campo das frações da classe dominante (na qual é recrutada a maior parte de sua clientela).

O Sesc Fábrica Pompéia, desde sua inauguração ficou marcado simbolicamente na produção cultural de São Paulo, como a criação de um espaço

[...] de vanguarda, de novo. Tanto é que um dos grandes projetos do SESC Pompéia – isso na fase inicial – foram 16 noites de performances. Foi um projeto muito marcante, São Paulo nunca tinha visto nada parecido com aquele projeto. Isso, de uma certa forma, definiu o perfil do SESC Pompéia. Um perfil que você pode acompanhar até hoje – o perfil do SESC Pompéia (SILVESTRE, 2004 apud DINES, 2007, p.201)

Segundo a animadora cultural Larissa Soares, funcionária da unidade da Pompéia, em entrevista concedida, diz que “ Frequentar o SESC Pompéia gera um certo

‘status’, eu percebo. Parece que se você frequenta o Pompéia, você está inserido no meio cultural da cidade de São Paulo”<sup>8</sup>.

Assim, muitos lugares que almejam ser atrativos para o consumo investem no potencial cultural que possuem, priorizando principalmente a dimensão estética e imagética das formas pretéritas para se moldarem aos interesses econômicos e às utilidades do presente. O entendimento dos mecanismos que indicam essa estratégia é feito pela análise dos meios de produção, circulação e consumo dos bens culturais.

Na esfera da produção, Bourdieu (2013) debate o papel e as formas de atuação dos “especialistas em produção simbólica”, grupo formado por acadêmicos, intelectuais e artistas, que legitimam e validam um código comum de significações a um agrupamento de objetos, conferindo-os uma sucessão de valores que lhes proporcionem alguma legitimidade cultural. Bourdieu fez parte da produção de uma sociologia que formalizou as conexões entre gosto e classe social. A teoria proposta por essa sociologia de Bourdieu faz uma análise das práticas culturais, ou o consumo de cultura, a partir da perspectiva das desigualdades sociais e dentro da luta das classes por reconhecimento no espaço social (OLIVEIRA, 2009)

Nessa linha, afirma Dines (2007, p. 253)

Os modos de vida estão diretamente relacionados a estilos de vida e formas de sociabilidade nos quais são traçados, no cotidiano, hábitos e condutas que tecem os diferentes modos de consumo, de acordo com a dimensão do gosto e necessidades específicas. Assim, podem-se entender os bens culturais e o seu consumo como carregados de uma primeira significação e de uma legitimidade que lhes atribui o mercado, configurando-se como operadores culturais, com os quais se estabelecem os termos da convivência social com base em novas características.

O Sesc Fábrica Pompéia presta serviços de lazer e cultura, e neste sentido podemos considerá-lo como um elemento da atual indústria cultural brasileira. A

---

<sup>8</sup> Entrevista concedida por e-mail pela animadora cultural do Sesc Fábrica Pompéia, Larissa Soares. São Paulo, 10/03/2015.

indústria cultural, por sua vez, é sempre produzida a partir de novas necessidades da sociedade contemporânea. Segundo Adorno e Horkheimer, a economia de bens culturais é altamente rentável porque

Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los abertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho (ADORNO e HORKHEIMER ,1985 p. 60).

Quando se pensa na sua edificação e na sua estética de uso, atentamos para o que Peet (1997) observa sobre essas manifestações de refuncionalização, que revelam a identidade de como o capitalismo estaria passando por uma “fase semiótica”, onde o poder do signo assume o lugar do objeto. Para o autor,

[...]a cultura é crescentemente importante no capitalismo. O capitalismo caminha para uma espécie de fase semiótica, quando o signo tem poder, o signo toma o lugar do objeto. Você consome objetos por causa de seus signos, suas conotações de algo mais “ (PEET, 1997, p.141).

Assim, não consumimos somente os objetos em si, mas os signos e seus significados conjunturais, ou seja, simulacros da globalização. Baudrillard (1981, p. 143) também afirma “já não consumimos coisas, mas somente signos”.

A conservação do edifício que abriga atualmente o SESC Fábrica Pompéia contribuiu para atrair a população para um local moderno e não-convencional, que consome a simbologia do lugar, e consequentemente o mercado cultural do mesmo, transformando-o assim em “centro cultural”. A refuncionalização do SESC Fábrica Pompéia, nesse sentido, pode ser entendido como um processo de transformação destinada para consumo cultural – ou de lazer –, dentro de uma nova ordem material e imaterial, que restabelece diferentes formas de novos lugares, processo que tem base em grande parte numa nova dinâmica da indústria cultural, e da consolidação de uma “cultura de consumo” (FEATHERSTONE, 1995). Featherstone (1997, p. 36) ao explicar essa “cultura de consumo” e a indústria cultural, faz menção à Escola de Frankfurt, que segundo ele, possui “ uma das teorias mais claras sobre o poder das

forças produtivas da sociedade – no sentido de atrelar o consumo para que se adeque a seus desígnios”.

A ideologia que alimenta essa nova concepção de urbanismo, que coloca a cultura no centro da economia, lembra Luchiari (2005, p. 96):

[...]não significa que a ordem econômica seja, numa relação causal, a produtora de cultura, mas que a cultura é cada vez mais importante para o capitalismo (...). Ao contrário do que se imagina, o capitalismo não destruiu os sistemas cognitivos que elegem mitos e símbolos para a interpretação de mundo. Ele acolheu esta construção social e associou a ela uma nova e vigorosa racionalidade econômica.

E, segundo a mesma autora, os projetos de refuncionalização demonstram um campo de disputa que envolve principalmente três sujeitos sociais (LUCHIARI, 2005, p. 99): o Estado, as empresas e a sociedade civil. Nesse processo, unem-se os setores público e privado (sobretudo os empreendedores imobiliários), a fim de reconstruir ou reinventar o ambiente construído. Dessa maneira, o patrimônio cultural é apropriado não apenas sob critérios históricos, estéticos e estilísticos, mas direcionado as várias modalidades de consumo, tanto locais quanto globais. Assim, o patrimônio reverte-se em mercadoria altamente valorizada, na procura por um diferencial inserido em um mercado global de cidades.

Da mesma maneira, Featherstone diz que a valorização da cultura vai além do valor e dos objetos culturais propriamente ditos, mas expande-se aos “ambientes recriados e simulados que acolhem algumas das formas culturais mais populares e pós-modernas (...)” (FEATHERSTONE, 1995, p. 149). Harvey (2013) discute a acumulação de capital em projetos urbanos pensados para atingir a população, e assevera que

A ênfase dos ricos no consumo levou, no entanto, a uma ênfase muito maior na diferenciação de produtos no projeto urbano. Ao explorarem os domínios dos gostos e preferências estéticas diferenciados (fazendo tudo o que podiam para estimular essa tendência), os arquitetos e planejadores urbanos reenfatizaram um forte aspecto da acumulação de capital: a produção e consumo do que Bourdieu (1977;1984) chama de “capital simbólico”, que pode ser definido como “o acúmulo de bens de consumo sumptuosos que atestam o gosto e a distinção de quem o possui”. Esse capital se transforma, com efeito, em capital-dinheiro, que “produz seu efeito

próprio quando, e somente quando, oculta o fato de se originar em formas ‘materiais’ de capital”. O fetichismo (a preocupação direta com aparências superficiais que ocultam significados subjacentes) é evidente, mas serve aqui para ocultar deliberadamente, através dos domínios da cultura e do gosto, a base real das distinções econômicas (HARVEY, 2013, p. 80 e 81).

O SESC Fábrica Pompéia, assim, parece também ter surgido a partir destas necessidades da indústria cultural, que visa atingir a população com sua estética e seu poder de “detentor da cultura”, transformando esta em mercadoria. Luchiari nos ajuda a sustentar este argumento quando escreve sobre a valorização do local através da refuncionalização do patrimônio. Para a autora (LUCHIARI, 2005, p. 101),

Os projetos de revitalização (...) têm procurado uma parceria entre o Estado, que investe em infra-estruturas e programas não-rentáveis, o setor privado que é estimulado em investir nestas áreas por meio de empreendimentos comerciais, e a sociedade que, através do consumo de bens e serviços da indústria cultural reintegra estas áreas à malha urbana

Desse modo, os serviços prestados pelo SESC Fábrica Pompéia, inserido dentro dessa esfera da indústria – e do consumo – cultural, adquirem na sociedade atual uma importância singular quando o trabalho e as práticas de lazer apresentam uma dimensão diferenciada. É adicionado assim, um valor ampliado às esferas do lazer e da cultura, ainda mais quando estas passam a ser geradoras de renda, por se constituírem em fonte de trabalho.

## Considerações Finais

O presente trabalho buscou realizar uma periodização das formas e usos do atual prédio que abriga hoje o SESC Fábrica Pompéia. Nesse sentido, procurou-se inicialmente fazer um resgate da fase industrial da cidade de São Paulo – período em que a construção da fábrica se dá –, e suas implicações socioeconômicas na cidade. Partindo desse pressuposto, foi resgatado o percurso do prédio desde sua construção, inserido em uma São Paulo que se industrializava com as condições proporcionadas pela economia cafeeira em vigência, até seu atual uso como centro de cultura e de lazer da população paulistana.

Com a industrialização, a cidade de São Paulo se urbanizou rapidamente, desenvolvendo, a partir daí, uma grande oferta de atividades culturais para sua crescente população. É neste contexto que a antiga fábrica que deu origem ao atual SESC Fábrica Pompéia, é construída por imigrantes alemães, em 1938, no bairro da Villa Pompéia, localizado próximo ao eixo ferroviário industrial que se desenvolveu nesta área da cidade. Por estar localizado próximo à ferrovia que servia de transporte para as indústrias, o bairro foi formado majoritariamente pela população de operários empregados nas indústrias no entorno, caracterizando-o assim como uma vila operária.

Ao fazer esse resgate da história da cidade de São Paulo e do bairro da Vila Pompéia, recriamos o contexto que permite entender melhor o surgimento do SESC como instituição. Ela, originariamente criada para prestar serviços médicos aos comerciários, foca nos operários que, antes da criação das vilas operárias pelas fábricas, residiam em lugares insalubres, quase sempre sem saneamento básico e, consequentemente, com a saúde debilitada. O espaço da antiga fábrica de tambores metálicos – e que serviu também para a montagem de geladeiras – é embargado e, assim, o SESC a compra em um leilão.

Até o espaço da fábrica se tornar uma unidade do SESC ele passa por funções parecidas, como a fabricação de tambores metálicos e uma linha de montagem de geladeiras. A partir de 1971 a antiga forma começa a ter nova função, quando o SESC compra a fábrica já desativada.

O processo de refuncionalização do prédio, onde as formas são mantidas e as funções são renovadas, permite entender esta transformação de uma “rugosidade” em um fixo geográfico contemporâneo, no meio urbano paulistano. Assim, a produção do espaço conta com a destruição de funções sociais dos fixos para atender às novas demandas da lógica do capital no tempo presente.

Voltando à ideia de Santos (2008) de que as formas pretéritas do ambiente construído são os resquícios de momentos também pretéritos, podemos observar como o SESC Fábrica Pompéia hoje demonstra de modo literal esse conceito. Uma fábrica de tambores, com função considerável na época da cidade industrial, não atenderia aos interesses do capital atualmente. Sua função foi modificada a fim de atender à estes interesses, mas sua forma continua a mesma, permanecendo viva a memória de tempos pretéritos e da antiga manifestação técnica e social do trabalho, conciliando sua antiga estrutura com seus novos usos.

Quando se estuda o meio de inserção desta forma refuncionalizada na indústria cultural, conclui-se que o método de refuncionalização oferece ao capital novas possibilidades para sua reprodução. Atores privados de transformação do espaço urbano tem se apropriado das peculiaridades da forma, ou seja, a arquitetura produzida nos tempos idos, como um meio de reprodução de seus capitais.

O SESC Fábrica Pompéia é de elevada importância na área arquitetônica e na área de prestação de serviços para a cidade de São Paulo. Uma informação muito importante, mas que não cabia ao trabalho relatar, trata de seu processo de tombamento. O Iphan (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) aprovou no dia 5 de março deste ano de 2015 o tombamento do centro cultural Sesc Fábrica Pompeia. O Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Iphan considerou o edifício um “marco da Arquitetura brasileira” por “seus valores culturais e estéticos”.

Pode-se concluir então que o SESC Fábrica Pompéia possui imenso valor simbólico, tanto por sua arquitetura, tanto por sua preservação, e pela excelente prestação de serviços de lazer e de cultura, porém, não se pode ignorar a origem de sua existência, permeada por interesses de mercado atuais.

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. A Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Editora Zahar – 2<sup>a</sup> Edição, 1985
- ANTAS JR, R. M. Notas sobre o uso do conceito de Circuitos Espaciais Produtivos para estabelecer o nexo entre a Reestruturação Urbana e as Refuncionalizações do Espaço: um estudo sobre os fixos de saúde no Estado de São Paulo. *Anais do XIV Encontro Nacional da ANPUR*, Rio de Janeiro, 2011.
- AZEVEDO, Aroldo de (org). A cidade de São Paulo. Volume III. AGB, 1958
- BAUDRILLARD, Jean. *For a critique of the political economy of the sign*. St. Louis: Telon Press – 3<sup>a</sup> Edição, 1981
- BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. Lina Bo Bardi: tempo, história e restauro. Revista CPC, São Paulo, n.3, p. 6-32, novembro.2006/abril.2007
- BLAY, Eva. Eu não tenho onde morar: Vilas operárias na cidade de São Paulo. São Paulo: Editora Nobel – 1<sup>a</sup> Edição, 1985
- BOURDIEU, Pierre. A produção da Crença. Porto Alegre: Editora Zouk – 2<sup>a</sup> Edição, 2002
- \_\_\_\_\_. A Distinção: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Editora Zouk – 2<sup>a</sup> Edição, 2013
- CASTELLS, Manuel. A sociedade em rede. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra – 4<sup>a</sup> Edição, 2000
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. A (Re)Produção do Espaço Urbano. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – 1<sup>a</sup> Edição, 2008
- CORRÊA, R.L. O espaço urbano. São Paulo: Editora Ática – 4<sup>a</sup> Edição, 2<sup>a</sup> Reimpressão, 2000
- CENNI, Roberto. Três Centros Culturais da Cidade de São Paulo. São Paulo, Dissertação (mestrado), ECA-USP, 1991
- DEAN, Warren. A industrialização de São Paulo. São Paulo: Editora Edusp – 2<sup>a</sup> Edição, 1971

- DINES, Yara Schreiber. Cidadelas da Cultura no Lazer: um estudo de antropologia da imagem do SESC SÃO PAULO. São Paulo/ PUC-SP: Tese de Doutorado, Departamento de Ciências Sociais, 2007
- EVASO, Alexander Sergio. A refuncionalização do espaço. In: Revista Experimental, nº6, p.33-54, março, 1999
- FEATHERSTONE, Mike. Cultura de Consumo e Pós-Modernismo. São Paulo: Editora Studio Nobel – 1ª Edição, 1995
- FEATHERSTONE, Mike. O Desmanche da Cultura: Globalização, Pós-modernismo e Identidade. Editora Studio Nobel – 1ª Edição, 1997
- FERRAZ, Marcelo C. (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e Pietro M. Bardi – 1ª Edição, 1993
- HARVEY, David. Condição Pós-Moderna. São Paulo: Editora Loyola – 24ª Edição, 2013
- LUCHIARI, Maria Tereza Duarte Paes. A Reinvenção do Patrimônio Arquitetônico no Consumo das Cidades. GEOUSP, Espaço e Tempo, São Paulo, nº 17, pp.95-105. 2005
- \_\_\_\_\_. Patrimônio Cultural – Uso público e privatização do espaço urbano. AGETEO, Rio Claro/SP, nº1, pp.47-60. 2006
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. Metodologia do trabalho científico. São Paulo: Atlas – 3º Edição, 2011.
- MATTOS, Dirceu Lino de. “O Parque Industrial Paulistano”. In: AZEVEDO, Aroldo de. Aspectos da Metrópole Paulista. Volume III. AGB, 1958
- MORAES, Antonio Carlos Robert. Ideologias Geográficas. São Paulo: Editora Annablume – 5ª Edição, 2005
- MORANGUEIRA, Vanderlice de Souza. Vila Maria Zélia: Visões de uma vila operária em São Paulo (1917 -1940). São Paulo, dissertação (mestrado), FFLCH-USP, 2006
- OLIVEIRA, Liana P. P. A capacidade de dizer não. Mestrado. AU-MACK.2007
- OLIVEIRA, Maria Carolina de Vasconcelos. Instituições e públicos culturais: um estudo sobre mediação a partir do caso Sesc- São Paulo. Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Sociologia.2005.

- PEET, Richard. A Produção cultural de formas econômicas. In: Experimental, Laboplan/FFLCH/USP, Ano II, N. 03, São Paulo, SP, 1997. (pp. 117-136)
- ROLNIK, Raquel. Cada um no seu lugar! São Paulo, início da industrialização: geografia do poder. São Paulo, dissertação (mestrado), FAU USP, 1981.
- \_\_\_\_\_. São Paulo. 2ª Edição. Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2003.
- SANTOS, Milton. Espaço e Sociedade. Petrópolis: Vozes, 1980
- \_\_\_\_\_. A Natureza do Espaço. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002
- \_\_\_\_\_. Técnica, Espaço, Tempo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008
- SINGER, Paul. “São Paulo”. In: SZMRECSÁNYI, Tamás. História Econômica da cidade de São Paulo. São Paulo: Editora Globo – 1ª Edição, 2004
- TRAMONTINO, Vania Silva. O espaço livre na vida cotidiana. Usos e apropriações nos espaços livres na cidade de São Paulo, nas áreas do Terminal Intermodal da Barra Funda e do Sesc Fábrica Pompéia. Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2011.
- TRIGUEIROS, Luiz; FERRAZ, Marcelo Carvalho (Orgs.). *SESC fábrica da Pompéia*. Blau Portfolio Series, volume 5. Lisboa, Blau, 1996.
- VAINER, André e Marcelo Ferraz (org.). Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia. SESC-SP, 2013.
- WAKAHARA, Julio Abe (coord). “Itinerários no tempo: Memória Vila Pompéia”. Projeto Museus de Bairro da Secretaria de Estado da Cultura. Realização: Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura e Centro Cultural Pompéia. São Paulo, Sem data.

### **Sítios Eletrônicos consultados**

[www.sescsp.org.br/unidades/11\\_POMPEIA/](http://www.sescsp.org.br/unidades/11_POMPEIA/) - acessado em julho de 2015

[www.vfcoisasantigas.blogspot.com.br](http://www.vfcoisasantigas.blogspot.com.br) – acessado em julho de 2015