

Publieke landschappen Het Centro Cultural de São Paulo

Christoph Grafe & André Isai Leirner
Photo essay by Marcelo Lerner

Public Landscapes The Centro Cultural de São Paulo

CENTRO CULTURAL

Chasing down the Avenida of the 23rd of May which connects the centre of São Paulo with the south of the conurbation and the old airport, one might be forgiven for overlooking the long, slightly curving bands of concrete occupying the slope along the motorway like a giant hard shoulder channelling the murderous traffic. It is only when one catches a glimpse of the equally enormous grey roof hovering above that it becomes apparent that what at first seems to be a series of unmanaged pieces of public landscaping may in fact be a building.

The Centro Cultural de São Paulo designed by the architects Eurico Prado Lopes and Luis Benedito Telles nestles into its sloping site squeezed between the motorway and another main road so successfully that it remains virtually invisible except for the large exhibition pavilion, which affords it some presence.

Wie over de Avenida 23 de Maio vanaf het centrum van São Paulo richting het zuidelijk deel van de agglomeratie en het oude vliegveld rijdt, ziet gemakkelijk de lange, golvende betonnen banden tegen de helling langs de snelweg over het hoofd, die als een reusachtige harde berm het moorddadige verkeer kanaliseren. Pas als men het al even enorme grijze dak in het oog krijgt dat erboven lijkt te zweven, komt het besef dat wat er in eerste instantie uitzag als een onbeheerd stuk openbaar groen in feite wel eens een gebouw zou kunnen zijn.

Het Centro Cultural de São Paulo, ontworpen door de architecten Eurico Prado Lopes en Luiz Benedito Telles, gaat zo vanzelfsprekend op in het stuk helling dat ingeklemd ligt tussen de snelweg en een andere hoofdweg, dat het vrijwel onzichtbaar blijft. Alleen het grote expositiepaviljoen geeft het enige fysieke aanwezigheid. Het gebouw herbergt enkele van de belangrijkste bibliotheken van de stad, alsmede expositie- en theatterruimten. Niet alleen letterlijk is het weinig opvallend; ook in de discussies over de Braziliaanse architectuur in de jaren zeventig en tachtig wordt het nauwelijks genoemd, terwijl de aandacht voor het betonnen monumentalisme van architecten uit São Paulo als João Batista Vilanova Artigas en Paulo Mendes da Rocha regelmatig terugkomt.¹ Het gebrek aan belangstelling van professionele zijde wordt echter

The inconspicuous quality of the building which contains one of the city's main libraries and spaces for exhibitions and performances is reflected in the almost complete absence of this project in the discourse on Brazilian architecture of the 1970s and 1980s, despite the recurrent waves of attention given to the concrete monumentalism of Paulista architects like Joao Batista Vilanova Artigas and Paulo Mendes da Rocha.¹

The absence of interest on the part of the professional community, however, is more than compensated for by a large and very mixed constituency of users who have found in the cultural centre what is rare in this chaotic, and often hostile city. Rather than offering a number of well-defined public facilities the centre provides a public space which can be occupied and appropriated, a meeting place or an environment to study; a

ruimschoots gecompenseerd door de overvloedige aanwezigheid van een zeer gemengde gebruikers-gemeenschap, die in het culturele centrum iets vindt wat in deze chaotische en vaak vijandige stad zeldzaam is. Het centrum biedt niet een aantal duidelijk omschreven publieke diensten, maar vormt eerder een openbare ruimte waar mensen bezit van kunnen nemen, een schijnbaar grenzeloos oppervlak dat gereed ligt voor de dagelijkse kolonisatie door de gebruikers; hun tijdelijke bezetting levert taferelen op die doen denken aan een kampeerterein, maar dan zonder tenten.

De bezoeker wordt bij binnenkomst op de zacht glooiende vloer die de straat met de binnentuin verbindt onwillekeurig overweldigd wanneer hij of zij zich plotseling geconfronteerd ziet met het scala van activiteiten. Meer dan elk traditioneel beeld of conventionele voorstelling van een cultureel centrum maakt deze veelheid van activiteiten het openbare – en niet-institutionele – karakter van de binnenruimten duidelijk. De hoofdingang, één van de drie ingangen aan de straat, lijkt in eerste instantie een nis in de *keermuur* van het iets verhoogde terras en geeft toegang tot een drie-hoekige ruimte met uitzicht op de tuin. Onder het dak staan potplanten gegroepeerd, omgeven door lage muren, een opstelling die doet denken aan de traditionele huizen; de plantenbakken liggen

verspreid als waren het overblijfselen van gewone huis-tuin-en-keukentuintjes. De ruimten tussen deze muren fungeren als informele ontmoetings-plekken, waar mensen rondhangen in de schaduw alvorens het centrum binnen te gaan of weer verder te lopen.

Binnen wordt de hellende vloer doorsneden door een van de twee gangen die over de hele lengte van het gebouw lopen. Hier openbaart het interieur, dat zich tot op dat punt met succes als een terrassen-landschap heeft vermomd, zich in al zijn complexiteit. De hellende tuin loopt nog een niveau verder omlaag, met aan één kant een zonovergoten binnenterras. Vanuit de gangen is een glimp te zien van een reeks opeenvolgende ruimten. Op weg door de gang komt de bezoeker langs het grote auditorium en langs nog een binnenplaats, tot hij of zij uiteindelijk op een terras belandt met een schitterend, veront-rustend uitzicht op de snelweg die naar de torens

1

In de jaren zestig en zeventig waren er in Europa en het Verenigd Koninkrijk verschillende reizende tentoonstellingen over Braziliaanse architectuur te zien, en waren publicaties over deze twee architecten algemeen verkrijgbaar. In publicaties ter gelegenheid van de expositie in de Architectural Association,

waarin een overzicht wordt gegeven van de Braziliaanse architectuur, wordt het Centro Cultural niet vermeld. Zie: Michael Hensel en Runi Kubokawa, 'Building Brazil' (deel 1), *AA Files*, 37, herfst 1998, pp. 48-56, en het tweede deel in *AA Files*, 38, voorjaar 1999, pp. 52-60.

OASE N°57 / 2001

SÃO PAULO

seemingly boundless surface for everyday colonisation by its users whose temporarily sedentary occupation makes for scenes resembling a campsite for all but the tents.

The visitor entering the building on the gently sloping floor connecting the pavement with the enclosed pine garden cannot help feeling overwhelmed by the sudden revelation of the range of activities which more than any established image or conventional representation of a cultural centre defines the public – and not institutional – character of the spaces in the interior. The main entrance, which is one of three along the street, at first appears as a niche in the retaining wall of the slightly elevated terrace and opens itself into a triangular space overlooking the garden. Under the roof there are low walls, which surround a small array of plant pots reminiscent of those found traditional

houses floating on the slope like remnants of some domestic arrangement. The walls provide a place for informal gatherings of people hovering in the shade before entering the centre or passing by.

Inside, the sloping floor intersects with one of the two corridors running along the length of the building. Here the interior, which up to that point successfully disguises itself as a terraced landscape, reveals itself in its complexity. The sloping garden continues to yet another lower level and on one side is overlooked by a sunlit courtyard terrace. The corridors offer a glimpse of a sequence of spaces. Walking down the passage the visitor passes the main auditorium, another courtyard and finally reaches a terrace with the sublime, disconcerting view of the motorway leading towards the ziggurats of downtown São Paulo. To the north of the garden

there is the main space of the cultural centre, a huge lobby connecting the library on the lower levels with exhibition spaces on the ground and upper floors. The sudden unveiling of the full extent to which the building is carved out of the slope is entirely unexpected. This effect is further enhanced by the course of diagonal ramps cutting through the void like a grandiose exercise in civil infrastructure. Two wide ramps run down to the library level, the central area of which, lit via roof lights, establishes itself as the main plaza of

1

Brazilian architecture of the 1960s and 1970s was the subject of travelling exhibitions in Europe and the United Kingdom and publications on the work of these two architects became widely available. In publications accompanying the exhibition at the Architectural Association and giving an overview of Brazilian architecture the Centro Cultural is not mentioned. See for example: Michael Hensel and Runi Kubokawa, 'Building Brazil' (part I), *AA Files*, 37, Autumn 1998, p. 48-56, and the second part in *AA Files*, 38, Spring 1999, p. 52-60.



van de binnenstad van São Paulo loopt. Aan de noordkant van de tuin bevindt zich de belangrijkste ruimte van het cultureel centrum, een reusachtige foyer die de bibliotheek in het lagere gedeelte verbindt met de expositieruimten op de begane grond en de hogere verdiepingen. Hier wordt zichtbaar in welke mate het gebouw in de berghelling is uitgegraven, en dat komt als een complete verrassing. Het effect wordt nog versterkt door de diagonale hellingbanen die hier bij elkaar komen en die de lege ruimte doorsnijden als een grandioos voorbeeld van civiele infrastructuur. Twee brede hellingbanen lopen omlaag naar de bibliotheek, waarvan het centrale gedeelte, verlicht via lichtkoepels, dienst doet als het centrale plein van een tweede benedenverdieping. Waar de hellingbanen bij elkaar komen vervloeien ze met de vloer, op een vergelijkbare manier als buiten het gebouw de viaducten voortkomen uit de snelweg en zich losmaken van de grond. Uit de hellingbanen die naar de hoger gelegen expositieverdiepingen lopen spreekt eenzelfde nonchalance. Het is niet duidelijk of je ze moet zien als een voortzetting van de expositieruimten of als afzonderlijke verkeerselementen. Overal is de grens tussen de ruimten voor verkeer en de ruimten bedoeld voor duidelijk omschreven activiteiten onbestemd: in de gangen, die eerder de afmeting hebben van straten dan van inwendige

verbindingsruimten, op de terrassen, die dwarsverbindingen vormen, en zelfs in de brede wenteltrappen die naar de kantoren beneden leiden en die breed genoeg zijn voor een complete optocht inclusief de paarden van de koning van Denemarken. De alomtegenwoordige generositeit, uitbundigheid zelfs, die alle circulatieruimten kenmerkt, doet alle delen van het gebouw samensmelten tot één ononderbroken constructie van niveaus en hellingen. De bezoekers worden uitgenodigd de ene ruimte na de andere te verkennen, en betreden op hun tocht onbekommerd en ongemerkt alle verschillende niveaus, want in principe bewegen zij zich steeds horizontaal, met slechts minimale afwijkingen. De drie ingangen aan de straat – er waren er in totaal vijf gepland, maar twee zijn nooit gerealiseerd – en het ongelimiteerde aantal keuzemogelijkheden voor wandelingen maken het gebouw uiterst toegankelijk, waardoor de afzonderlijke delen onderling optimaal verbonden zijn, maar niet transparant. Het totale vloeroppervlak fungeert in feite als één doorlopend oppervlak met onbegrensdde mogelijkheden om door de gebruikers tot leven te worden gebracht.

De losse wijze waarop hier formeel gebruik en informeel gebruik gecombineerd worden is het resultaat van een ontwerpproces dat alle ingrediënten bevatte die kenmerkend waren voor het

a new ground floor. Where the ramps meet, they merge with the ground in much the same way that outside the building traffic viaducts emerge from the landscaping of the motorway. The ramps leading up to the upper exhibition storeys display a similar nonchalance. It is unclear if they should be read as extensions of exhibition spaces or separate elements of circulation. The ambiguity between places for circulation and those dedicated to defined activities is evident everywhere in the building; in the corridors which are dimensioned like streets rather than interior connections, the terraces which provide transverse connections and even the wide circular flights of stairs down into the offices which would be wide enough for an entire procession including the horses of the king of Denmark. The ubiquitous generosity, largesse even, that characterises

all the circulation spaces allows the parts of the building to merge into one continuous formation of levels and slopes. The visitor is constantly invited to explore space after space and remains happily unaware of the changes of level that are part of his or her itinerary as the mode of movements remains seamlessly horizontal, with only minor inflections. With three entrances on the street – another two were intended but never realised – and a multitude of options for ambling inside, the building has a high degree of permeability which allows its parts to be maximally connected but not transparent. The entire floor area effectively operates as one continuous surface, which provides unlimited opportunities for being activated by its users.

This loose arrangement of formal and informal use is the result of a design process which had all the ingredients that char-

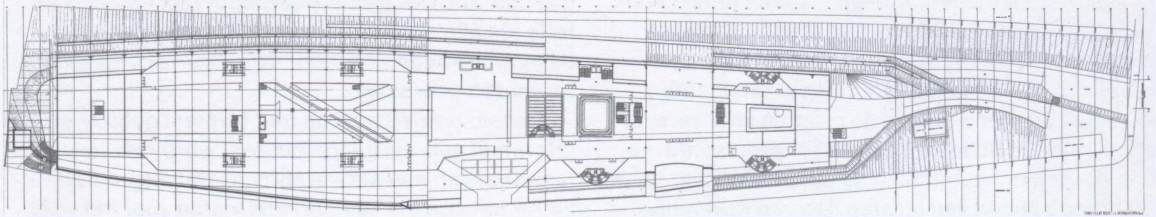
acterised much of urban politics and planning in São Paulo in the late 1970s and early 1980s: an ambitious faith in the civilising effect of culture, the conflicting objectives of consecutive political administrations, the pragmatics and impossibilities involved in building in a rapidly developing city and an ambition for architectural experiment.² The site of the Centro Cultural, awkward as it is and completely surrounded by infrastructure, was left over after the construction of the São Paulo metro. Connected to the new public transport system and afforded with direct road access, it was initially reserved for large-scale commercial development of the sort that later emerged on the southern edge of the city. It was

2

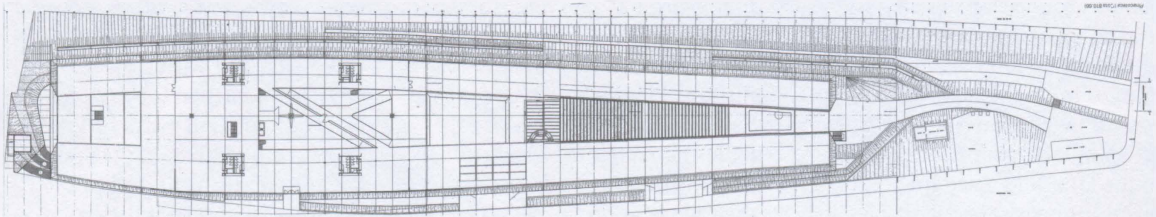
Much of the account of the design process is based on extensive interviews by the authors with the architect Luis Telles and architectural historian Monica Camargo who is affiliated with the Centro Cultural.

stedelijk beleid en de stadsplanning in São Paulo eind jaren zeventig, begin jaren tachtig: een ambitieus geloof in het beschavende effect van cultuur, de onderling tegenstrijdige doelstellingen van opeenvolgende politieke overheden, de praktijk en de onmogelijkheden van het bouwen in een snel groeiende stad en de ambitie om met architectuur te experimenteren.² De locatie van het Centro Cultural, lastig gelegen te midden van bestaande infrastructuur, was een strook die na de aanleg van de metro van São Paulo was overgebleven. Vanwege de goede aansluiting met dit nieuwe systeem van openbaar vervoer en de toegankelijkheid vanaf de weg werd de locatie in eerste instantie bestemd voor commerciële ontwikkeling op grote schaal, van het type dat later aan de zuidkant van de stad zou verrijzen. Pas toen Olavo Setubal begin jaren zeventig burgemeester van São Paulo werd, kreeg de locatie een culturele bestemming. Setubal was

de eigenaar van een van de grootste banken van Brazilië en een politicus met verlichte ideeën, die de toestand van de armen in de stad wilde verbeteren door ze toegang te geven tot onderwijs en cultuur. Zijn ambities vielen samen met die van de openbare bibliotheek van São Paulo, die haar diensten aan het publiek wilde uitbreiden door toegankelijker voorzieningen te creëren dan binnen het bestaande gebouw in het stadscentrum mogelijk was. Aansluitend bij een oudere, negentiende-eeuwse filantropische traditie van beter onderwijs voor de achtergestelde bevolking door deze toegang tot kennis te bieden, leek de bibliotheek een ideale katalysator voor de wederopbouw van dit stedelijk gebied, dat door de langdurige bouwactiviteiten voor de aanleg van de metro grondig was ontwricht. Setubal besloot de plannen voor commerciële ontwikkeling af te blazen ten gunste van een nieuwe openbare bibliotheek met veel ruimte voor



Plattegrond entreeniveau / Entrance level plan
Plattegrond niveau daktuin / Roof garden plan



only when Olavo Setubal, the owner of one of Brazil's largest banks and a politician driven by an enlightened political agenda seeking to improve the plight of the urban poor by giving access to education and culture, became mayor of São Paulo in the early 1970s that the site was reserved for a cultural programme. Setubal's ambition coincided with the intention of São Paulo's public library to extend its service to the public by offering more accessible facilities than could be realised in the existing building in the city centre. True to an older nineteenth-century philanthropic

tradition of raising the educational standard of a deprived population by giving access to knowledge, the library appeared to be an ideal vehicle for the regeneration of an urban area that had been seriously disrupted by the long construction process of the underground system. Setubal decided to abort the plans for commercial development in favour of a new public library with ample space for exhibitions and other facilities. The director of the library convened a group of specialists who were sent out to study large established institutions in Europe and North America, but

when the envoys returned to Brazil it soon became clear that a consistent brief for a building could not be written from their conflicting findings.

The way out of this state of affairs was to call in the assistance of Lopes and Telles. Both architects had at that time little experience with cultural institutions and their choice must have aroused some concern in the established circles of the followers of Vilanova Artigas who had dominated the cultural end of the architectural production in the previous decades. Lopes and Telles' approach was informed by their previous experience in

exposities en andere voorzieningen. De directeur van de bibliotheek riep een aantal specialisten bijeen en stuurde hen erop uit om grote instituten in Europa en Noord-Amerika te bestuderen. Toen de afgezanten echter in Brazilië terug waren, werd al gauw duidelijk dat aan de hand van hun tegenstrijdige bevindingen niet zo maar even een consistent programma van eisen voor een gebouw kon worden opgesteld.

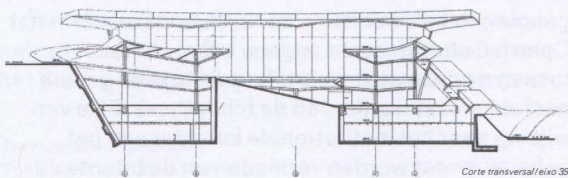
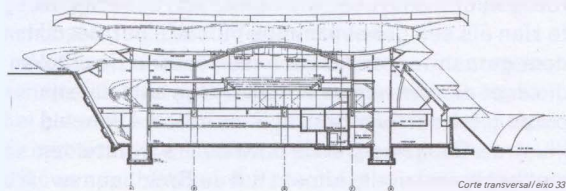
Om uit deze impasse te komen werd de hulp ingeroepen van Lopes en Telles. Geen van deze beide architecten had op dat moment veel ervaring met culturele instellingen, en dat de keuze op hen viel moet in de gevestigde kringen – de aanhangers van Vilanova Artigas, die in de afgelopen decennia de architectuurproductie in de culturele sector had gedomineerd – dan ook enige zorg gewekt hebben. De benadering van Lopes en Telles was gebaseerd op hun ervaring met ruimtelijke planning en op de

introductie van het concept van het *Bürolandschaft*. De interpretatie van het gebruik van het gebouw en de formulering van een programma van eisen werden daarom voorafgegaan door een grondige bestudering van de beoogde activiteiten. Deze ogenschijnlijk conventionele, functionalistische benadering van de werking van het gebouw ging echter gepaard met heel wat radicalere architectonische ideeën, die ze presenteerden als een poging om een buitenlandse ontwerptraditie in Brazilië te introduceren. In tegenstelling tot de

2

De beschrijving van het ontwerp-proces is voor een groot deel gebaseerd op uitgebreide interviews van de auteurs met architect Luis Telles en architectuurhistorica Monica Camargo, die verbonden is aan het Centro Cultural.

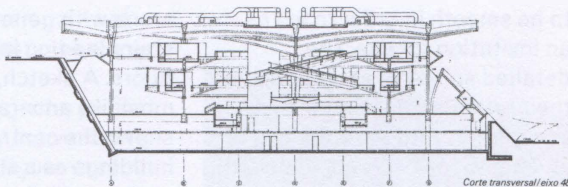
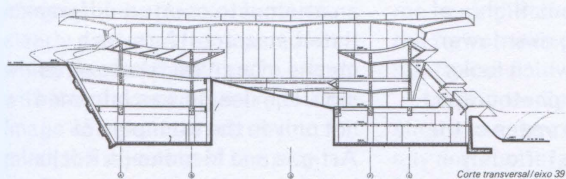
Dwarsdoorsneden / Cross-sections



PUBLIEKE LANDSCHAPPEN

7

OASE N°57 / 2001



space planning and the introduction of the concept of the *Bürolandschaft*. Consequently, the architects' interpretation of the use of the building and the development of a brief focussed on a precise study of the envisaged activities. Underneath this seemingly conventional functionalist concern for the workings of a building there was, however, a more consciously radical architectural agenda, which disguised itself as an attempt at introducing a foreign design tradition to Brazil. In complete opposition to the design approach of the two dominant schools of Brazilian

modern architecture – the organicist form-making of Rio architects like Niemeyer and the abstract monumentalism of the Paulistas – the Centro Cultural is based on a conception of the sequences of uses and circulation. The building is generated by a diagram, which describes the flows of movement and is based on an idea of maximal permeability and the absence of barriers. The emphasis on circulation is not a unique feature of the Centro Cultural but is a more broadly shared preoccupation in post-war Brazilian architecture. In the São Paulo architecture faculty (1961), for instance,

Vilanova Artigas has the visitor enter the building via ramps overlooking the main assembly hall, which is located under a huge concrete box containing studios and offices. The effect of this elaborate access system, however, is entirely different and enhances the taciturn monumentality of the building, which stands like a sphinx on the campus. At the Centro Cultural nothing was allowed to stand between the potential user, who had to be put at ease, and the library. Any reference to the institutional character of the building had to be avoided and the internal circulation needed

benadering van de twee dominante scholen in de moderne Braziliaanse architectuur – het werken met organische vormen van architecten als Niemeyer uit Rio de Janeiro, en het abstracte monumentalisme van de architecten uit São Paulo – is het Centro Cultural gebaseerd op het concept van de opeenvolging van gebruiks- en circulatieruimten. Het gebouw is ontstaan vanuit een diagram dat de bewegingsstromen weergeeft en is gebaseerd op het principe van maximale toegankelijkheid en afwezigheid van barrières. De nadruk op de circulatie is geen exclusief kenmerk van het Centro Cultural: in het naoorlogse Brazilië hebben vele architecten zich ermee beziggehouden. In de architectuurfaculteit van São Paulo (1961) laat Vilanova Artigas de bezoeker bijvoorbeeld het gebouw binnenkomen via hellingbanen met uitzicht op de aula, die gelegen is onder een reusachtige betonnen doos waarin ateliers en kantoren zijn ondergebracht. Het effect van deze ingewikkeld vormgegeven entree is hier compleet anders dan in het Centro Cultural en draagt bij aan de stille monumentaliteit van het gebouw, dat als een sfinx op de campus staat. In het Centro Cultural mocht er geen enkel obstakel zijn tussen de potentiële gebruiker, die op zijn gemak gesteld moest worden, en de bibliotheek. Elke verwijzing naar het institutionele karakter van het gebouw moest worden vermeden en de interne cir-

culatie moest soepel verlopen en tot gebruik uitnodigen. De gedetailleerde studie van de activiteiten die er plaatsvinden en hun onderlinge relaties en de bijzondere aandacht voor het functioneren van een open, toegankelijke bibliotheek hadden ten doel te anticiperen op de handelingen en processen om toegang tot informatie soepel te laten verlopen. De gebruiker zou vanaf de straat naar de tuin en het terras doorlopen en zich dan opeens, bijna zonder het te beseffen, in de koele studiezaal op de begane grond bevinden. Om een ongehanderde beweging mogelijk te maken moesten overgangsruiden zo ervaren worden dat men aan elke opeenvolgende ruimte kon wennen, zich deze eigen kon maken, zonder de indruk van een hiërarchie te suggereren.

Met een programma van eisen dat geleidelijk aan vorm kreeg vanuit de analyse van de activiteiten, kwamen de architecten uiteindelijk tot een voorlopig ontwerp van een soort arena met ruime trappen die naar steeds lager gelegen verdiepingen leidden. Op een schets die nog het meest weg heeft van een röntgenfoto is de centrale ruimte van het complex te zien als een geheimzinnige duistere put, bevolkt door geraamten, en met een dakconstructie erboven die doet denken aan een reusachtige spin die zijn poten uitstrekt over het gat in de grond. Dit beeld illustreert ook hoezeer de ontwerpers worstelden met het bouwkundig idioom dat de Braziliaanse

to be smooth in order to act as an invitation for use. The detailed survey of activities and their relationships and the preoccupation with the workings of an open-access library aimed at following and anticipating the processes and proceedings of gaining access to information with ease and comfort. The users would have to proceed from the street to the garden and the terrace and find themselves, almost without realising it, in the cool reading room on the ground floor. In order to achieve an uninhibited movement, the experience of transitional spaces needed to afford the opportunity for gradual adjustment and appropriation while avoiding associations with hierarchy.

Working with a brief that gradually evolved from the analysis of the activities, the architects produced a preliminary design that resembled an

arena with generous flights of stairs leading into ever-lower floors. A sketch, which looks most like an x-ray photograph, shows the central space of the buildings as a mysteriously obscure pit populated by skeletons and covered by a roof structure reminiscent of a giant spider spreading its legs above the void in the ground. The image also reveals the extent to which the designers were wrestling with the architectural idiom that dominated Brazilian architecture in the 1970s. While the feet on which the beams rest evoke associations with similar structural elements in the architecture faculty, the overall idea appears to be informed by Mendes da Rocha's Brazilian pavilion at the 1970 Osaka Expo which had developed the theme of the articulated landscape hiding auxiliary spaces under a concrete surface and protected by concrete roof. The roof was

an attempt to create a differentiated structural form as a means of architectural expression. The design was informed not only in the examples of Artigas and Mendes da Rocha but also by the architecture of Willheim and Fragelli among others.³ It was as a clear effort to establish a combination between architecture and structural engineering aimed at creating new a standard; an effort that can be traced back to Nervi and his modern contemporaries. Lopes' sketch illustrates that the architects of the cultural centre were at this point operating within the established architectural language of their prominent local confreres.

The turning point that launched the shift towards the decidedly anti-formalist approach of the building came when the client brushed the preliminary scheme aside. The proposition of a structure as the

architectuur in de jaren zeventig domineerde. Terwijl de sokkels waarop de balken van het Braziliaanse paviljoen op de Expo rusten doen denken aan gelijksoortige constructie-elementen in de architectuurfaculteit, lijkt het totaalbeeld meer ontleend te zijn aan het door Mendes da Rocha ontworpen Osaka in 1970. Hierin werd het thema ontwikkeld van het gearticuleerde landschap met dienst ruimten die schuilgaan onder een betonnen oppervlak overkoepeld door een betonnen dak. Het dak was een poging om een gedifferentieerde structurele vorm te scheppen als middel tot architectonische expressie. Het ontwerp ontleende niet alleen elementen aan de voorbeelden van Artigas en Mendes da Rocha, maar ook aan de architectuur van, onder anderen, Willheim en Fragelli.³ Het was duidelijk een poging een combinatie tot stand te brengen tussen architectuur en constructie, een streven dat terug te voeren is op Nervi en zijn tijdgenoten. De schets van Lopes laat zien dat de architecten van het cultureel centrum in dit opzicht binnen het gevestigde architectonische idioom van hun prominente plaatselijke confrères bleven.

Het keerpunt dat de balans deed doorslaan naar een doelbewust anti-formalistische benadering van het gebouw, kwam toen het voorlopige ontwerp door de opdrachtgever van tafel werd geveegd. De dakoverspanning werd als te groot ervaren en het

voorstel van een monumentale constructie als verwijzing naar het openbare karakter werd afgewezen. Na een periode waarin de architecten hadden gewerkt met in hun achterhoofd het ongetwijfeld fascinerende beeld van een gigantisch complex, moet de afwijzing van het voorstel de professionele zekerheden waar de schets zo duidelijk blijk van geeft, aan het wankelen hebben gebracht. In de praktijk bleek het trauma van het afgeketste project juist een enorme prikkel te zijn voor een complete herziening van het ontwerp en van het besluitvormingsproces over de vorm van het gebouw, niet gehinderd door een van tevoren vaststaand bouwkundig schema. Het leek alsof de architecten, verlost van de zelfopgelegde dwang om een vooropgezet beeld te scheppen, zich vrij voelden om het te realiseren project in al zijn radicaliteit te ontwikkelen. Mede door druk van buitenaf – met name de dwingende noodzaak om het project versneld te ontwikkelen – kreeg het ontwerp zijn conceptuele kracht en werden de eerste formalistische impulsen geneutraliseerd.

Het nieuwe ontwerp wierp bijna alle conventionele architectonische vormen overboord, behalve het grote platte dak van het expositiepaviljoen, en

3

Zie Hensel en Kubokawa, 'Building Brazil' (deel 1), p. 54.

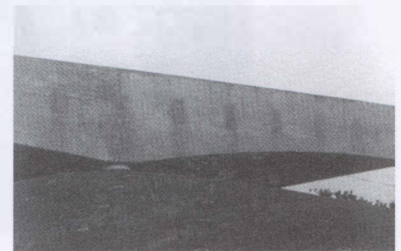
imagery of the government was clearly denied. After a period in which the architects had worked with the undoubtedly compelling image of a giant structure in mind, the rejection of the proposal must have undermined the professional certainties so clearly in evidence in the sketch. In the event the trauma of the lost project proved to be an immensely powerful stimulus for a complete reassessment of the design and the process of determining the form of the building without conforming to a preconceived architectural figure. It seemed as if the architects, liberated from a self-inflicted compulsion to produce a defined image, found themselves free to develop the full radicalism of the realised project. Partly brought about by external pressure, above all an urgent necessity to speed up the development of the project, the design acquired its conceptual vigour in the same

measure that the remnants of the form-making impulse were neutralised.

In the new design the project shed almost every conventionally architectural figure except for the large flat roof of the exhibition pavilion and was instead developed entirely from the four floor planes. This operation, while limiting the range of options, gave the opportunity for defining the spaces by gently manipulating the floors, by cutting out voids to create larger spaces for courtyards and auditoria and by bending the horizontals to connect the floors. At the edges the floor planes were inflected to establish the boundary of the building. The modelled and articulated surface produces an extraordinary range of very differentiated conditions without erecting walls.

3

See Hensel and Kubokawa, 'Building Brazil' (part I), p. 54.



Mendes da Rocha, paviljoen Osaka / Osaka pavilion



Vilanova Artigas, architectuurfaculteit van São Paulo (interieur grote hal) / Architecture Faculty of São Paulo (interior main hall)

het werd daarentegen volledig vanuit de vier vloer-niveaus ontwikkeld. Deze werkwijze beperkte weliswaar het aantal keuzemogelijkheden, maar bood wel de gelegenheid ruimten te definiëren door de vloeren licht te manipuleren, door vides te maken voor binnenplaatsen en auditoria en door de horizontale vlakken te buigen en zo de verdiepingen met elkaar te verbinden. Met dit gemodelleerde en gearticuleerde oppervlak wordt een uitzonderlijk bereik aan uiteenlopende situaties geschapen zonder dat daarvoor muren noodzakelijk zijn. Terrassen, holten, bordessen en grote zalen komen uit de hellingen, de horizontale en schuine vlakken voort. Binnen de begrenzingen die de locatie aan het gebouw stelt, wordt elk denkbaar verschil tussen het binnen- en buitenlandschap opgeheven, evenals elk idee van een gevel. In plaats daarvan zijn de vloeroppervlakken gebogen om ruimte te bieden aan plantenbedden en zo een oppervlak te creëren

dat het interieur scheidt van de straten eromheen en tegelijkertijd een filmische, zij het beperkte, blik biedt op het stadslandschap. Gezien door nauwe spleten krijgen fragmenten van het straatleven – mensen die over het trottoir lopen, de frisdrankverkoop met zijn dagelijkse handeltje en de ononderbroken verkeersstroom – een vreemde en nadrukkelijke nabijheid. Deze visuele effecten onderstrepen de ambiguïteit van de begrenzingen van het gebouw. De kijker wordt uitgenodigd de openingen als panoramaramen te zien, maar door de wijze waarop ze geplaatst zijn is het onmogelijk inzicht te krijgen in de onderlinge verhoudingen tussen de uitzichten. Er zijn alleen beelden van beweging, los van hun context. Daardoor is dit gebouw, dat van buitenaf een bouwwerk zonder gevel lijkt dat als het ware oplost in zijn omgeving, letterlijk gezichtloos, van binnenuit vensterloos: in elk geval weigert het om het ingekaderd zicht op de



Terraces, caves, decks and grand halls emerge from the slopes, planes and ramps. Inside the boundaries imposed on the building by the limits of the site, any possible difference between interior and exterior landscape is eliminated, as is the very notion of a facade. Instead, the floor planes are folded to provide plant beds and a surface separating the inside from the surrounding streets and offering limited, filmic views of the cityscape. Seen through narrow splits fragments in the street – people walking on the pavement, the refreshment vendor doing his temporary trade and the inces-

sant flow of traffic – acquire a strange and urgent proximity. These visual effects underscore the ambiguity of the boundaries of the building. The viewer is invited to see the apertures as panoramic windows, but then their positioning deprives him or her of the ability to establish an understanding of respective distances. There are only images of movement, isolated from their context. In consequence, the building which from the outside appears or, it could be argued, disappears as a structure without a facade, literally faceless, is similarly windowless on the inside in that it refuses to offer

the framed pictorialisation of an outside world that we have learned to understand as a window. This treatment of the distinction between interior and exterior, or its denial, is not an exclusive feature of the São Paulo building. The rendering of the urban context as a range of moving pictures, however, lends support to the privilege of movement over static figures that more than anything characterises this project. Both visual experiences combined with the physical one of ambling on a potentially infinite surface induce a remarkable sense of freedom where one shifts

buitenwereld te bieden dat wij als een raam hebben leren interpreteren. Deze behandeling van het onderscheid tussen binnen en buiten, of de ontkenning daarvan, is geen exclusief kenmerk van dit gebouw in São Paulo. De manier waarop de stedelijke context wordt teruggebracht tot een serie bewegende plaatjes is echter een duidelijk voorbeeld van hoe hier beweging de voorkeur krijgt boven statische beelden, een gegeven dat dit gebouw meer dan wat ook karakteriseert. De beide voornoemde visuele ervaringen, gecombineerd met de fysieke ervaring van rondwandelen over een potentieel onbegrensd oppervlak, geven een opmerkelijk gevoel van vrijheid: men kan heen en weer schakelen tussen aangename anonimiteit en interactie, rondzwerven of zich af en toe tijdelijk nestelen op stedelijk meubilair. Door deze ervaringen te bieden creëert het Centro Cultural met buitengewoon veel succes het beeld – zo niet de

blijvende werkelijkheid – van een 'civic society' waar mensen het recht en de mogelijkheid hebben vrijelijk met elkaar om te gaan, zonder dat status daarbij een rol speelt.

Het institutionele karakter van het project wordt niet zozeer geïllustreerd door het beeld van een gebouw of door het monumentale uiterlijk van een object, als wel door de manier waarop de ruimte wordt gebruikt. In het overvloedig gebruik van terrassen klinkt zowel het stedelijke verschijnsel van de straat-'loggia' door als het comfort van een veranda.⁴ Het architectonische object wordt in

4

In Brazilië dient de veranda van oudsher als een semi-openbare ruimte om mensen te ontvangen en formele en publieke werkzaamheden te verrichten. Deze traditie is ontleend aan de inheemse plattelands-

architectuur, die de ruimte onder het uitstekende dak gebruikte als een verhoogd terras van waaruit men het land kon overzien en waar men bezoekers kon ontvangen zonder ze binnen te laten.



between the pleasure of anonymity and the opportunity for interaction, roaming and cruising or settling temporarily on pieces of urban furniture. By offering these experiences the Centro Cultural is singularly successful in constructing the image, if not the lasting reality, of a civic society where people are entitled and able to engage with each other freely and without reference to their status.

Rather than being provided by the image of a structure or by an object's monumental appearance the institutional character of the programme is illustrated by the way that space is being

used. The extensive use of terraces echoes both the urban feature of a street-'loggia' and the comfort of a veranda.⁴ The architectural object is to some extent dispersed over the urban landscape by its sloped walls and the horizontality of the extensive roof garden. What is left is a series of intervals creating an environment. In this handling of the landscape the Centro Cultural is different from the effect achieved in other buildings that also used terracing and circulation and which were built around this time.⁵ As a matter of fact the contour lines of the natural slope are multiplied in such

4

The Brazilian tradition uses the veranda as a semi public space for receiving people and performing formal and public duties. This tradition is rooted in vernacular rural architecture that used the space under the roof extension as an elevated terrace to survey the land and allowed strangers to be received outside the house.

5

Although in Artigas' Jaú Bus Station (1973) circulation and terracing are the very elements that constitute space the singular structural gesture given to the roof creates an expression of the structure that altogether overrules the building's assertion as a landscape. The structure has an important hierarchising effect, which structures the whole building and demarcates a defined territory over the existing ground.

zekere zin over het stedelijk landschap verspreid door de hellende muren en de horizontaliteit van de uitgestrekte daktuin. In deze benadering van het landschap bereikt het Centro Cultural een ander effect dan het geval is bij andere gebouwen waarbij ook gebruik is gemaakt van terrassen en circulatie en die rond dezelfde tijd zijn gebouwd.⁵ Feitelijke worden de contourlijnen van de natuurlijke helling op zo'n manier vermenigvuldigd dat de verschillende niveaus als voortzettingen van de straat werken. Dit verdubbelen van de oorspronkelijke helling houdt niet op bij de begane grond. Het wordt op zo'n manier uitgewerkt dat de verschillende niveaus waarmee het gebouw in verbinding staat binnen naadloos worden voortgezet. Het resultaat is een voortzetting van de straat in een veelgelaagd landschap dat het lineaire karakter van de straat ondermijnt zonder er een antithese van te worden. Het is alsof het complex een tweede infrastructuur heeft toegevoegd aan de straat en daardoor de straat tot bibliotheek transformeert en de bibliotheek tot een onderdeel van de straat maakt.⁶

Qua constructie is het gebouw verrassend hybride. De eerste indruk is er een van een rauwe betonnen monoliet, net zoals de architectuurfaculteit en het paviljoen in Osaka, terwijl het in feite een complex en in potentie zeer elegant bouwwerk is waarin stalen pijlers gecombineerd worden met

betonnen vloeren, die in een modernere bouwindustrie zouden zijn geprefabriceerd, maar hier ter plekke zijn gegoten. De keuze voor een stalen geraamte komt voort uit het idee dat het gebouw de licht gebogen lijnen van de begrenzingen van de locatie moest volgen. Met de primitieve constructiemethoden die in Brazilië gebruikelijk zijn was de vereiste precisie niet haalbaar. Waarschijnlijk onder invloed van de vroege voorbeelden van de Europese en Engelse hi-tech-architectuur stelden Lopes en Telles een gebouw voor als een bouwdoos van beperkte aantallen op maat gemaakte elementen. De schetsen van de steunbalken ondersteunen deze interpretatie van het ontwerp; het plan is getekend als een groot oceaanschip of de vleugel van een vliegtuig, waarbij elke balk is gemodelleerd naar zijn specifieke plaats binnen het ontwerp als geheel. De balken zijn gebaseerd op een module van 1,25 m breed. In de andere richtingen is de indeling vrij. De simpele opzet maakte een grote mate van flexibiliteit mogelijk bij het plaatsen van de verticale steunpunten; een vrijheid die tot in het extreme werd uitgebuit in het ontwerp van de kolommen zelf, die ieder afzonderlijk aan een specifieke reeks eisen voldoen. Deze benadering van de bouwconstructie vroeg echter het uiterste van de bekwaamheid van de aannemer, en de ontwerpers moesten het verloop van de bouw voortdurend in de gaten houden. Uit de

a way that the various levels act as extensions of the street. This doubling of the original slope does not stop at the ground level. It is worked out in such a way that the different levels to which the building is connected find a seamless continuation inside the building. The result is an extension of the street in a multilayered landscape, which undermines its linear character without establishing itself as an antithesis to the street space. It is as if the structure added a secondary infrastructure to the street and, by doing so, it transforms the street into a library and the library into part of the street.⁶

Structurally the building is surprisingly hybrid. The first impression is one of a raw concrete monolith like the architecture faculty and the Osaka pavilion, whereas in fact it is a complex and potentially quite elegant structure combining steel

columns with concrete floors, which a more advanced building industry would have prefabricated, but which were cast *in situ* here. The choice of a steel structure originates from the idea that the building was to follow the very slightly bending lines of the boundaries of the site. With the primitive construction methods used in Brazil the necessary level of precision could not be achieved. Presumably influenced by the early examples of European and English high-tech architecture, Lopes and Telles proposed the vision of a building as a tailored and controlled assemblage of elements. The sketches of the cross beams support this reading of the design; the project is drawn like a large ocean liner or the wing of an aeroplane with every single truss fashioned to its specific position within the design in its entirety. The beams are laid out on a module of

1.25 metres transversally. The longitudinal module is free.

This simple layout offered a large amount of flexibility for the placing of the vertical supports; a freedom that was used to the extreme in the design of the columns each of which responds to a specific set of requirements. This approach of the building structure, however, pushed the capacities of the contractor to the edge and it would have required constant monitoring by the designers. The unfinished state of much of the construction reveals that the architects were far too optimistic in their ambitions. It did not help that a new Neo-liberal administration imposed a complete change of the programme of the building while construction was under way. The city library was to remain but it would be incorporated in a cultural centre with a much wider range of activities, including theatre performances

onvoltooide staat van grote delen van het gebouw blijkt wel dat de architecten veel te hoog hadden gegrepen. Dat een nieuw, neoliberal stadsbestuur een complete verandering van het bouwprogramma oplegde terwijl met de bouw al begonnen was, hielp ook niet echt. De stadsbibliotheek kon blijven, maar moest worden opgenomen in een cultureel centrum met een veel breder scala van culturele activiteiten, waaronder theatervoorstellingen en exposities. De uitbreiding van het project was mogelijk dankzij de ruime opzet van het plan, maar er moesten wel belangrijke vernieuwende bibliotheekvoorzieningen geschrapt worden. Het grote auditorium werd bijvoorbeeld gesitueerd waar oorspronkelijk een uitleenbibliotheek was gepland, en de volledig glazen lichtkoepel in het plafond viel niet te combineren met een bestemming van de ruimte voor optredens. Dat deze koepel vervolgens onder een dikke laag zwarte verf verdween is maar een van de vele voorbeelden van de ruwe behandeling die het gebouw sinds zijn opening heeft moeten verduren.

De geschiedenis van de voltooiing en ontvangst van het Centro Cultural is niet zonder trieste en zelfs tragische episodes. Niet alleen werd het gebouw onderworpen aan een ongemotiveerde verandering in het oorspronkelijke programma van eisen, het project werd ook gekaapt door het nieuwe regime van Paulo Maluf, wiens machtsovername een

5
Hoewel in het door Artigas ontworpen busstation van Jaú (1973) circulatie en terrassen de elementen zijn die de ruimte bepalen, verleent het dak, dat in één architectonisch gebaar is geconstrueerd, het gebouw een expressie die de notie van het gebouw als landschap overstemt. De constructie heeft een sterk hiërarchiserend effect dat het hele gebouw zijn structuur geeft en een vastomlijnd territorium afbaken in de bestaande omgeving.

6
De vele problemen tijdens de bouw hebben ertoe geleid dat het Centro Cultural de São Paulo tot op de huidige dag ontbreekt in het architectonisch discours. Alleen al de enorme schaal van het gebouw, plus de infrastructurele kwaliteiten ervan en de manier waarop het in het landschap is geplaatst, maken het tot een van de eerste voorbeelden van moderne stedelijke landschaps-architectuur.

7
Van 1974 tot 1979 was generaal Ernesto Geisel president van Brazilië. Hij was betrokken bij de militaire staatsgreep van 1964, die werd uitgevoerd door generaal Medici om 'communistische' krachten de kop in te drukken, een ontwikkeling die parallel loopt met de gebeurtenissen in Chili (Pinochet) en Argentinië (Junta Militar). Na een periode van extreme onderdrukking, waaraan niet alleen Niemeyer, maar ook Artigas en Mendes da Rocha waren onderworpen – om het tot de architecten te beperken –, kwam geleidelijk een periode van politieke openheid op gang. Tijdens deze periode waren slechts twee politieke partijen toegestaan, de Arena, die samenwerkte met de militaire regering, en de MDB, een algemene oppositiepartij die onderdak bood aan een breed scala van politieke richtingen. In 1979 volgden Paulo Maluf en Reynaldo de Barros (Arena) Paulo Egidio Martins en Olavo Setubal (MDB) op. Dit bracht een sterke politieke verschuiving in het beleid met zich mee in de richting van een conservatief liberalisme.

and exhibitions. The extension of the programme was possible because of the generous layout of the scheme but important innovative library facilities had to be scrapped. The main auditorium, for example, was located in what was designed as a circulating library and its fully glazed lantern conflicted with the use as a performance space. Its subsequent covering with a thick layer of black paint is just one of the many examples of the rough treatment that the building had to endure after its opening.

The story of the completion and reception of the Centro Cultural is not free from sad, even tragic episodes. Not only had the building been subjected to an unmotivated change of the brief, the project was also associated with the new regime of Paulo Maluf whose accession to power dismayed large part of the liberal intelligentsia who had supported the initiative before.⁷

As to what prompted the rededication of the project as Latin America's first cultural centre, one can only speculate. Probably it was the worldwide attention for the Centre Pompidou that nurtured the desire to create a local pendant to the glamorous European example. Toward the completion the architects increasingly lost control of the project to the contractor. The Centro was inaugurated in 1982 while large parts of the building were still incomplete; they have remained so ever since. In the event the reality of the building could not be further away from the vision of a technologically controlled environment. The air conditioning equipment and the thin membrane designed to control the intensity of light and to conceal the rough roof structure were never installed. Yet it is exactly the unfinished quality and the fact that after the completion

6
The cultural isolation of Brazil during the construction of the project is translated in a rather differentiated organisational strategy for its time. A troubled construction process led to the absence of the Centro Cultural de São Paulo in the architectural discourse to the present date. The building's sheer scale combined with its infrastructural and landscaping qualities places it as one of the first examples of contemporary urban landscape architecture.

7
From 1974 to 1979 General Ernesto Geisel was the president of Brazil. He was involved in the 1964 military coup-d'état conducted by General Medici to repress 'communist' forces in a movement that corresponded with the events in Chile (Pinochet) and in Argentina (Junta Militar). Following a period of extreme repression to which not only Niemeyer but also Artigas and Mendes da Rocha were subjected, to mention only architects, a period of political opening started very gradually. During this period only two political parties were allowed, the Arena, which collaborated with the military government, and the MDB, a general opposition party gathering a wide range of political tendencies. In 1979 Paulo Maluf and Reynaldo de Barros (Arena) succeeded Paulo Egidio Martins and Olavo Setubal (MDB) bringing about a strong shift in the conduction of state affairs towards a conservative liberal tendency.

klap in het gezicht was van de liberale intelligentsia, die het initiatief tot dan toe hadden gesteund.⁷ Men kan slechts speculeren over de aanleiding tot de herbestemming van het project als het eerste cultureel centrum van Latijns-Amerika. Waarschijnlijk was het de wereldwijde aandacht voor het Centre Pompidou in Europa die de wens voedde om een plaatselijke tegenhanger te scheppen. Naarmate de voltooiing naderde, verloren de architecten de zeggenschap steeds meer aan de aannemer. Het Centro werd in 1982 voor het publiek geopend, terwijl grote delen van het gebouw nog niet klaar waren; dat is sindsdien zo gebleven. In feite zou het gebouw zoals het in de praktijk is niet verder kunnen afstaan van de visie van een technologisch gecontroleerde omgeving. De airconditioning en het dunne membraan dat was ontworpen om de lichtintensiteit te controleren en de ruwe structuur van het dak te verdoezelen, zijn nooit geïnstalleerd. Toch zijn het juist de onvoltooide staat en het feit dat na voltooiing bepaalde ruimten leeg zijn gebleven die het gebouw nu zo flexibel maken. Terwijl het Centro Cultural bij zijn opening een enorme witte olifant moet hebben geleken, en ondanks het feit dat er zeker nog een tweede bouwcampagne nodig is om het te voltooien, lijkt de onvoltooide en slecht onderhouden staat van het gebouw geen beletsel te zijn geweest voor zijn aanvaarding door een publiek dat

niet makkelijk zijn weg vindt naar culturele instellingen. Integendeel, de onafgewerktheid van veel details lijkt de gebruikers juist te hebben uitgenodigd om zich het gebouw toe te eigenen op een manier die de initiatiefnemers en ontwerpers met al hun goede bedoelingen nooit hadden kunnen voorspellen. Het ideaal van een 'civic society' belichaamd in een ultramodern gebouw is mislukt, alleen om opnieuw uitgevonden te worden in de meer anarchistische realiteit van de kolonisering van de ruïne van het gebouw.

De vergelijking met het Centre Pompidou, dat als model werd opgelegd aan het instituut in São Paulo, is veelzeggend. Piano en Rogers presenteerden hun ontwerp met veel succes als een wat conventionele versie van de 'Fun Palace'-experimenten van de jaren zestig: een gebouw dat zich afficheert als een eigentijdse stedelijke ervaring door de massa's bezoekers zichtbaar te maken die het gebouw binnengaan via glazen buizen en liften aan de buitenkant. Het laten zien van de beweging was zowel schokkend als aantrekkelijk en leek destijds radicaal. Een herdefiniëring van de relatie tussen het interieur van het gebouw en de stedelijke omgeving leverde het echter niet op. Integendeel, beide realiteiten bleven los van elkaar bestaan, en sinds het gebouw in 1999/2000 een algehele opknapping kreeg en er binnen liften werden aangebracht,

parts of the project remained empty that today account for the surprising adaptability of the building. While the Centro Cultural must have seemed a gigantic white elephant when it was inaugurated, and in spite of the apparent need for another campaign to finish it, its incomplete and unmaintained state seems to have had no adverse effect on the level of acceptance by a public which does not find its way into cultural institutions easily. On the contrary, the rawness of much of the detailing appears to have invited the users to establish a practice of appropriation that the initiators and designers despite all their admirable intentions could not have predicted. The ideal of a civic society embodied in a thoroughly modern building has failed only to be re-invented by the more anarchic reality of the colonisation of its ruins.

The comparison with the

Centre Pompidou, which was imposed as the model for the São Paulo institution, is telling. Piano and Rogers very successfully positioned their design as a somewhat conventionalised version of the Fun Palace experiments of the 1960s: a structure which advertised the image of a contemporary urban experience by visualising the masses of visitors entering the building via glass tubes and lifts on the outside of the building. This exposure of movement was both shocking and attractive, and it appeared very radical at the time. It did, however, not amount to a redefinition of the relationship between the interior of the building and its urban surroundings. On the contrary, both realities continued to co-exist and since the general overhaul in 1999/2000 and the positioning of lifts on the inside the organisation of the Centre Pompidou has become to resemble a fairly

conventional deep-plan building with an Industrial Baroque facade. In São Paulo Lopes and Telles rejected this strategy that privileges the image of change and movement over the provision of the opportunity for actually inhabiting a space. The concept of a public building as a series of interconnected surfaces and the open but highly differentiated plan and section of the Centro Cultural continue to offer very new and never exhausted possibilities for inhabitation and use which the citizens of São Paulo have learned to accept.

The authors would like to thank the Secretaria Municipal de Cultura do Estado de São Paulo for their support and Luiz Benedito Telles for making the drawings and sketches available. Eurico Prado Lopes, Ligia Velloso Nobre and Monica Camargo provided us with important advice and information, without which this article could not have been written.

is het Centre Pompidou qua indeling in feite een vrij conventioneel gebouw geworden met een compacte plattegrond en een industriële barok-gevel. In São Paulo hebben Lopes en Telles deze strategie verworpen, omdat die het beeld van verandering en beweging voorrang geeft boven de mogelijkheid om een ruimte ook werkelijk te gebruiken/bewonen. Het concept van een openbaar gebouw als een reeks onderling verbonden oppervlakken en de open, maar sterk gedifferentieerde plattegrond en doorsnede van het Centro Cultural bieden steeds nieuwe en nog lang niet uitgeputte mogelijkheden voor bewoning en gebruik, en de bewoners van São Paulo hebben geleerd die te benutten.

Vertaling: Bookmakers, Nijmegen

De auteurs danken de Secretaria Municipal de Cultura do Estado de São Paulo voor hun ondersteuning en Luiz Benedito Telles voor het beschikbaar stellen van tekeningen en schetsen. Eurico Prado Lopes, Ligia Velloso Nobre en Monica Camargo hebben belangrijke adviezen en informatie gegeven zonder welke deze tekst niet had kunnen worden geschreven.

PUBLIEKE LANDSCHAPPEN

