

Notas sobre um edifício demolido: o ateliê de Aldemir Martins, projeto de Carlos A. C. Lemos

[*Notes on a demolished building: the atelier of
Aldemir Martins, by Carlos A. C. Lemos*

Felipe de Araujo Contier¹

Raquel Furtado Schenkman Contier²

RESUMO • Este artigo documenta e analisa o ateliê do artista Aldemir Martins (1922-2006), projetado em 1972 por Carlos Lemos (1925-2025) no Sumaré, São Paulo, e demolido em 2020. Com base em desenhos, fotos e notas da família, examina o partido arquitetônico, a adaptação ao terreno em declive, a estrutura de concreto aparente e os três níveis sob cobertura inclinada. O estudo situa a obra no contexto da arquitetura paulistana dos anos 1970, marcada por brutalismo, referências vernáculas e experimentação formal, ressaltando o valor afetivo do espaço para o artista. Ao reunir registro e análise crítica, o texto busca preencher lacuna sobre um exemplar desaparecido da arquitetura moderna brasileira e refletir sobre a perda de bens culturais não tombados. • **PALAVRAS-CHAVE** • Arquitetura moderna; brutalismo;

patrimônio cultural. • **ABSTRACT** • This article documents and analyzes the atelier of artist Aldemir Martins (1922-2006), designed in 1972 by Carlos Lemos (1925-2025) in Sumaré, São Paulo, and demolished in 2020. Based on family drawings, photos, and notes, it examines the architectural concept, adaptation to the sloped site, exposed concrete structure, and three levels under a sloping roof. The study places the work in the context of 1970s São Paulo architecture, marked by Brutalism, vernacular references, and formal experimentation, highlighting the space's personal value for the artist. Combining record and critical analysis, it seeks to fill a gap on a lost example of Brazilian modern architecture and reflect on the loss of unprotected cultural assets. • **KEYWORDS** • Modern architecture; brutalism; cultural heritage.

Recebido em 2 de setembro de 2025

Aprovado em 25 de fevereiro de 2026

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

CONTIER, Felipe de Araujo; CONTIER, Raquel Furtado Schenkman. Notas sobre um edifício demolido: o ateliê de Aldemir Martins, projeto de Carlos A. C. Lemos. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 93, 2026, e10787.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n93.2026.e10787

1 Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM, São Paulo, SP, Brasil).

2 Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP, São Paulo, SP, Brasil).

“Caro professor Lemos e Clara

*Recebemos no DPH uma denúncia e ao mesmo tempo
pedido de proteção para a casa que foi o atelier de
Aldemir Martins.
Estão demolindo na quadra várias casas, possivelmente
para construção de um empreendimento.
Não sei se haverá o que fazer ainda, mas pesquisando
muito rapidamente achei bastante interessante o projeto
e gostaria de ao menos obter e registrar mais
informações sobre a história da casa.
Poderia ser uma conversa ao telefone, ou um relato
breve que seja, sobre como foi a encomenda dessa casa,
uma descrição de seus espaços e, se houver, a
indicação de publicação do projeto. Mas precisaria ser
com urgência, já que há tapumes à sua frente e sua
vizinha foi hoje ao chão.”*

*“Cara Raquel,
Li atentamente a sua mensagem e lembrei-me de uma
frase de Oscar Niemeyer. Quando avisaram o arquiteto
que seu projeto da fábrica Duchen, na rodovia Dutra,
ia ser demolido, ele respondeu que aquele projeto
seguiria fielmente a um programa e que a construção
estava vazia e a fábrica desativada, podendo, portanto,
ser passível de demolição. Hoje, o atelier de Aldemir
Martins, meu querido amigo, está vazio. Deixou de
acolher o pintor.
Recentemente, o Pedro, filho de Aldemir, me telefonou
dizendo que havia vendido o imóvel e que iria entregar
as chaves naquele dia. Estava contente porque também
iria receber um apartamento no edifício a ser
construído no local. Lembrei-me de Oscar.
Agora, quanto à preservação da edificação projetada
por mim, do ponto de vista ético, desejo me abster.
Portanto, nada a declarar.
Atenciosamente.*

prof. Carlos A. C. Lemos”³.

³ Troca de e-mails entre a autora, funcionária do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) da cidade de São Paulo, e o professor Lemos em outubro de 2020. Foi a partir dessa conversa e dos fatos que se sucederam que decidimos escrever este artigo.

O ateliê do artista plástico Aldemir Martins (1922-2006), projetado pelo arquiteto Carlos Lemos (1925-2025), em 1972, na rua Paracuê n. 181, bairro do Sumaré, São Paulo, foi demolido em outubro de 2020 para dar lugar a um novo empreendimento residencial que ocupou grande parte da quadra, próxima ao metrô Vila Madalena, na borda externa do perímetro de tombamento do bairro do Sumaré, em área definida no Plano Diretor Estratégico de 2014 e na Lei de Parcelamento, Uso e Ocupação do Solo de 2016 como Zona Eixo de Estruturação da Transformação Urbana – ZEU. Ou seja, incluído em um raio de adensamento construtivo da cidade em função da proximidade ao transporte de massas, o edifício, que serviu de ateliê para o artista até o fim da sua vida e que vinha sendo mantido por sua família, estava fadado a desaparecer⁴. A tímida mobilização pela preservação do imóvel chegou ao Departamento do Patrimônio Histórico da Prefeitura de São Paulo já com o processo de demolição em curso, e o pedido foi arquivado pouco tempo depois. Apesar do desfecho, aquela mobilização despertou o interesse em registrar os últimos instantes do edifício e buscar documentos para sua compreensão, o que se revelou uma oportunidade para lançar luz sobre a obra do arquiteto Carlos Lemos e sua relação com Aldemir Martins⁵.

4 É de se notar que a perda acelerada na cidade de São Paulo do seu patrimônio arquitetônico e cultural, como é o caso do ateliê de Aldemir Martins, é recorrentemente tensionada por esforços de preservação e de transformação urbana de maneira desigual (SCHENKMAN, 2021, p. 142).

5 No intuito de contar sobre a existência dessa edificação e sua história, visitamos e fotografamos a demolição em andamento em meio à pandemia de covid-19, quando o setor da construção civil se manteve ativo enquanto parte da sociedade se manteve recuada do debate público. Posteriormente, o contato com documentos do projeto que estavam em posse da família Martins possibilitou refletir mais amplamente sobre a obra e seu papel como um ponto de encontro entre os campos da arquitetura e das artes na cidade.



Figura 1 – Vista do ateliê a partir do tapume para demolição instalado na rua Paracuê. Foto: Felipe Contier, 2020

Carlos Lemos foi professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), trabalhou no estado e teve escritório com Oscar Niemeyer em São Paulo e depois seu próprio, além de ter sido um importante pesquisador da história da arquitetura brasileira. Começou a atuar como docente na FAU/USP em 1954 onde lecionou por mais de 40 anos. Entre 1969 e 1988 participou e colaborou com o recém-criado Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat) e foi depois conselheiro no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e no Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). Sua atuação longa e plural no ensino, na pesquisa, junto ao poder público e em escritório de projetos é uma referência no campo. Manteve também por toda a vida uma produção e interesse nas artes e no desenho, frequentando cursos, espaços e salões de artes conforme conta em sua autobiografia (LE MOS, 2005). Dedicou-se a explicar as tradições arquitetônicas europeias introduzidas no Brasil pelos portugueses e sua relação com as manifestações populares e acomodações regionais na sua prática de ensino e em suas publicações, como no *Dicionário da arquitetura brasileira* (CORONA; LEMOS, 1972) ou em artigo dedicado à imaginária paulista (LE MOS, 1970). Mas, apesar de sua trajetória acadêmica e profissional voltada ao patrimônio arquitetônico e aos estudos históricos referenciados em documentação, o professor Lemos não dedicou os mesmos esforços a documentar seus próprios projetos construídos, o que certamente contribuiu para que essa sua obra fosse

menos conhecida, embora seja extremamente interessante. É o que pretendemos demonstrar a partir destas notas sobre o projeto da casa-ateliê.



Figura 2 – Vista do ateliê após a demolição do muro lateral. Foto: Felipe Contier, 2020



Figura 3 – Interior do ateliê em demolição. Foto: Felipe Contier, 2020

ARQUITETURA E ARTES PLÁSTICAS

Nascido no Vale do Cariri e formado em Fortaleza, no Ceará, Aldemir Martins foi um dos fundadores da Sociedade Cearense de Artistas Plásticos (Scap), grupo relevante na produção cultural daquela capital na década de 1940 que reunia pintores, escritores e poetas, como Mário Barata, Barbosa Leite, Antônio Bandeira, João Siqueira, Luís Delfino, Raimundo Campos, Nilo Firmeza (SANTOS, 2012, p. 6). Chegou a São Paulo em 1946, com 24 anos, quando estreou sua primeira exposição individual, no departamento paulista do Instituto de Arquitetos do Brasil (IABsp), tendo participado anteriormente de exposições coletivas no Ceará e no Rio de Janeiro. No ano seguinte, o paulistano Carlos Lemos, três anos mais novo, ingressou na primeira turma da então criada Faculdade de Arquitetura Mackenzie, pensando em ser pintor⁶. Ainda estudante, Lemos expôs no Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos em 1947 e 1948 e integrou o 55º Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1949, e depois em Bienais também. Enquanto Lemos concluía o curso no Mackenzie, Aldemir

6 No colégio arranhou emprego “de ilustrador anônimo de caixas de bombons”. Lemos (2007, p. 5) conta que “queria ser artista, pintor, porque eu gostava muito de desenhar, de pintar, mas o professor de desenho d’O Ginásio do Estado, Rui Martins Ferreira”, disse “Então, você tem que ser é arquiteto, pintor nas horas vagas, porque pintura não sustenta ninguém”.

Martins frequentava cursos no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), recém-inaugurado na rua Sete de Abril, dentre eles o curso de história da arte ministrado por Pietro Maria Bardi, que Lemos também frequentou.

Segundo Mariana Martins⁷, seu pai deve ter conhecido Carlos Lemos no “Clubinho”, o Clube dos Artistas e amigos da Arte de São Paulo, aquele espaço de encontros e amizade entre artistas e arquitetos sediado no subsolo do IABsp (QUINTELLA; MAROVATTO, s. d.). Era apenas mais um entre tantos espaços de convívio e circuito profissional dos dois grupos que muito se misturavam na virada para a década de 1950. Em um perímetro central e circunscrito entre a Biblioteca Mário de Andrade (BMA) e o Mackenzie, estavam o Museu de Arte Moderna (MAM) e o Masp, escritórios de projeto, o escritório do Iphan e o IAB, que começou no Edifício Ester até a conclusão de sua sede na rua General Jardim com um mural de Antônio Bandeira na entrada, onde muitos se encontravam cotidianamente.

Aldemir e Lemos frequentavam o prédio novo da BMA, assim como Antônio Augusto Marx, Cláudio Abramo, Otávio Araújo, Mario Gruber, Marcelo Grasmann, dentre outros artistas, para ler no sofá vermelho da Sala de Artes, onde esperavam encontrar o grande crítico Sérgio Milliet (LE MOS, 2007, p. 8), então diretor da Biblioteca:

Conheci Aldemir Martins, recém-chegado do Norte, e, com ele, frequentei as reuniões à volta do sofá vermelho [...] os meios de comunicação eram precaríssimos e praticamente as novidades e notícias eram transmitidas boca a boca. Essa confraternização, por isso, era necessária à sobrevida artística do grupo que, em 1947, fez uma grande exposição coletiva denominada Grupo dos 19, na Galeria Prestes Maia. (LE MOS, 2005, p. 142).

A exposição dos 19 pintores, jovens e modernos, lançou Aldemir Martins em um cenário artístico amplo.

Às vésperas do IV Centenário a agitação cultural em São Paulo era proporcional ao rápido crescimento industrial e imobiliário da cidade. Em 1951, ano da 1ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, realizada pelo MAM-SP no Belvedere da Av. Paulista, Carlos Lemos se formou e foi indicado por Octavio Frias de Oliveira para coordenar o escritório de Oscar Niemeyer, em São Paulo, que o aprovou na função por seus bons desenhos e que naquele momento desenvolvia projetos públicos, para o conjunto do Parque Ibirapuera, e privados, como os edifícios Montreal (1950), Copan (1951), Califórnia (1955), Triângulo (1955) e Eiffel (1956). Essa ocupação o afastou, por um período, do meio artístico⁸. Aldemir Martins, por sua vez, recebeu na 1ª Bienal o prêmio de aquisição para desenho, com a obra *Cangaceiros*, sendo também premiado com a aquisição de suas obras nas duas edições seguintes e, em 1956, na Bienal de Veneza, como melhor desenhista internacional. Naquele período o reconhecimento por seu trabalho combinava sua experiência com temas da cultura brasileira, gestada na Sociedade Cearense de Artistas Plásticos, por vezes inspirados na literatura para

7 A informação foi obtida em conversas com a artista plástica, filha de Cora Pabst e Aldemir Martins, que também é arquiteta formada na FAU/USP e proprietária da galeria Choque Cultural.

8 Segundo Lemos conta em sua autobiografia, retoma a atuação nas artes apenas em 1965, tendo sua primeira exposição individual de desenhos e pinturas em 1967.

a criação de imagens que contribuíram para a formação e transformação da ideia de regionalidade, e novas demandas da indústria nacional: elaborou cartazes, marcas de empresas, arte publicitária, capas de discos e livros e ilustrações para jornais, além de cenários para teatro e TV e estampas para tecidos da Rhodia (SANTOS, 2015). Lemos e Martins mantiveram a amizade, círculos sociais que se cruzavam, o gosto pelo desenho e o interesse comum por artes, cultura popular e moderna ao longo dos anos seguintes.

Martins fazia viagens, mas voltava e desenvolvia os trabalhos na rua Arruda Alvim, em Pinheiros, onde se estabeleceu em São Paulo, segundo a filha. Mas, ao longo da década de 1960, com o reconhecimento internacional, o pequeno ateliê em sua casa se tornou incompatível com a quantidade de encomendas e com os trabalhos em diferentes e grandes formatos, que passaram a interessar o artista. Assim, o novo ateliê na rua Paracuê foi uma solução idealizada por Cora Pabst, esposa de Martins desde 1952, que administrava a vida pessoal do artista e começou a fazer operações imobiliárias com o irmão, corretor de imóveis.

Segundo Mariana Martins, Cora teria comprado o terreno de aproximadamente 300 m² e declive de 6 metros, no bairro do Sumaré, como presente pelo aniversário de 50 anos de Aldemir Martins, comemorado em 1972. O amigo arquiteto, Carlos Lemos, por sua vez, o teria presenteado com o projeto de arquitetura para o novo ateliê.



Figura 4 – Interior do ateliê de Aldemir Martins, com destaque para o vitral baseado em desenho da filha do artista. Foto: Marcio Mazza, 1989. Acervo da Biblioteca da FAU/USP (ARQUIGRAFIA, s. d.)

Lemos projetou um edifício com três pavimentos. O ateliê, propriamente dito, ficava no pavimento inferior, abaixo da rua e nivelado com o quintal do fundo. Seu pé-direito ia até a cobertura inclinada que cobria os dois andares superiores, oferecendo uma generosa entrada de luz natural pela esquadria do quintal. No pavimento intermediário, no nível da rua, havia um banheiro e um cômodo aberto que funcionava como um vestíbulo, do qual o visitante podia ver o ateliê de cima. No pavimento superior havia um mezanino usado como biblioteca pelo pintor. Os três pisos eram desalinhados, como patamares sucessivos de um grande e amplo espaço único, integrados visualmente, sem obstruções de paredes.

O acesso principal da rua se fazia por uma ponte metálica que cruzava o fosso de iluminação do subsolo. Através desse eixo de acesso, rente à divisa da esquerda do terreno, podia-se ir diretamente à biblioteca, no pavimento superior, ou ao ateliê, no inferior, que eram alcançados por uma escada metálica helicoidal separada. No outro lado, junto à divisa direita do terreno, havia um recuo lateral com uma escada externa que seguia o desnível do terreno, garantindo a insolação da edificação e o acesso direto ao pavimento inferior, ao jardim e à edícula. Esta, acrescentada durante a obra, ficava alguns degraus abaixo do nível do jardim e abrigava dois ambientes independentes: um depósito sem janelas e um pequeno apartamento, com quarto e banheiro, que chegou a ser usado por assistentes do artista.

Segundo Mariana Martins, seu pai teve pouca participação nas decisões de projeto e obra, que ficaram a cargo do arquiteto e de Cora Pabst. O ateliê foi inaugurado em 1975, quando Aldemir Martins passou a ocupá-lo com seus trabalhos, objetos que colecionava e sua biblioteca com mais de 4 mil livros, incluindo cerca de 80 sobre Picasso (MATUCK; D'AMBROSIO, 2008, p. 25) e uma coleção quase completa das revistas *Domus* (Itália) e *Idea* (Japão).

Nessa época o artista plástico morava na região do Ibirapuera e fazia o percurso de aproximadamente 6 km diariamente de carro, até duas vezes ao dia, pois, segundo a filha, voltava para almoçar em casa. No local de trabalho, a personalidade afetiva de Aldemir Martins podia ser notada por todos os cantos: no vitral instalado no *shed* da cobertura, feito a partir de um desenho de Mariana, àquela altura com 17 anos; nas esculturas de seus amigos Caciporé Torres e Mário Cravo, que ficavam no jardim; nas redes cearenses em que gostava de descansar; nas plantas que Aldemir cuidava com dedicação; e nos dois jabutis que lhe faziam companhia.

O endereço se tornou conhecido no bairro. Às vésperas da demolição ainda havia quem dizia que ali era o ateliê de um artista famoso. Não que fosse um ponto cultural agitadíssimo da cidade. Afinal, o pintor costumava trabalhar só. Mas recebia visitas de clientes, artistas, amigos e de muitos conterrâneos, como Belchior e Fagner, funcionando como uma espécie de embaixada cearense em São Paulo. Segundo os relatos de quem conviveu com Martins, ele era sujeito de papo fácil, múltiplas habilidades e um profundo conhecedor da cultura brasileira. Orgulhava-se de ter ensinado Naná Vasconcelos a tocar berimbau. Um pouco

desse ambiente que misturava o moderno e o regionalismo pode ser visto nas fotografias que ilustram este texto⁹.

Se a memória de um personagem relevante para a cultura artística brasileira já seria suficiente para justificar a preservação do imóvel, o projeto arquitetônico de Carlos Lemos também tinha qualidades para permanecer como um acervo construído na cidade¹⁰. Ademais, algumas de suas características ganham mais sentido quando consideradas à luz da história da arquitetura moderna em São Paulo bem como contribuem para o entendimento da produção da década de 1970, ainda pouco estudada.

9 O vídeo *Aldemir Martins - Documentário* (2017), com direção de Pedro Paulo Mendes, contém boas imagens do artista em seu ateliê. As fotos de família, disponibilizadas por Mariana Martins, e as doadas por Carlos Lemos à FAU/USP, que ilustram este texto, estão disponíveis digitalmente no *site* Arquigrafia. No livro *Viagem pela carne* (LEMOS, 2005), o arquiteto publicou duas dessas fotos com a autoria atribuída ao arquiteto Marcio Mazza, o que foi repetido aqui para as outras imagens da mesma série.

10 “Se os bens culturais considerados imóveis [...] chegam às salas de museus através de sua imagem, de suportes que os representam ou recriam [...], usa-se também da própria cidade, com seus prédios e lugares, como suporte dessa experiência e vontade de memória. A seleção de um bem cultural para o tombamento, por exemplo, instrumento legal de proteção ao patrimônio cultural, pode ser uma das formas de manutenção da memória *in loco*, no espaço da cidade” (CONTIER, 2022, p. 98). Entretanto, como se sabe, preservar tais edifícios ou áreas antigas exige enfrentamento político, em razão de obstáculos resultantes do interesse econômico.



Figura 5 – Aldemir Martins em seu ateliê. Foto: Marcio Mazza, 1989.
Acervo da Biblioteca da FAU/USP (ARQUIGRAFIA, s. d.)



Figura 6 – Biblioteca do ateliê, no mezanino, 1975. Acervo particular – Mariana Martins

REGISTRO ARQUITETÔNICO

A documentação do projeto, guardada pela família Martins, é bastante elucidativa. A pasta da obra contém cópias dos desenhos assinados por Carlos Lemos: uma folha de estudo preliminar datada de maio de 1972, uma folha de Prefeitura protocolada em

outubro de 1972¹¹, e três folhas do projeto executivo, de novembro de 1972¹². São três versões do projeto executivo, com pequenas variações, sendo a última modificação de maio de 1974, quando uma folha modificativa foi apresentada à Prefeitura acrescentando um “muro de fecho” desenhado em agosto de 1973 e uma edícula. A pasta contém ainda os projetos de instalações hidráulica e elétrica da firma de Eurico Freitas Marques, de julho de 1973; um caderno de controle de materiais com papel timbrado da Cenpla – Construções, Engenharia e Planejamentos Ltda.; e o auto de vistoria obtido em setembro de 1975, quase três anos após o início das obras.

A Cenpla, construtora do cunhado de Lemos, o engenheiro Osmar Augusto Penteado de Souza e Silva (1928-2008), figura no alvará da Prefeitura, solicitado em 2 de outubro de 1972, como projetista e responsável pela execução da obra. Àquela altura, a firma fundada em 1962 já havia executado obras de diversos arquitetos paulistas interessados em inovações formais e construtivas, como Décio Tozzi, Eduardo de Almeida, Eduardo Longo, Flávio Império, João Carlos Toscano, João Vilanova Artigas, Jorge Wilhelm, Jon Maitrejean, Paulo Mendes da Rocha, Rodrigo Lefèvre, Sérgio Bernardes, Sérgio Ferro, entre outros (KOURY, 2012).

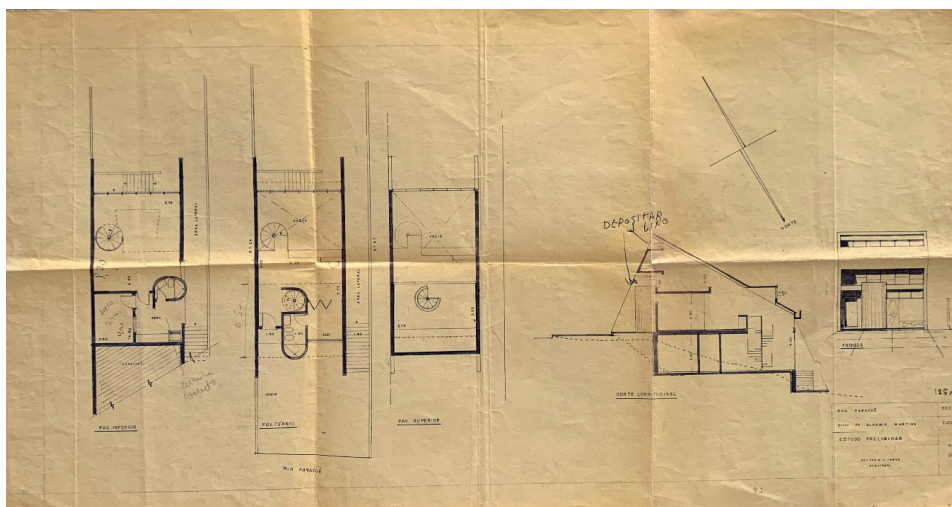


Figura 7 – Estudo preliminar do ateliê de Aldemir Martins. Folha única em escala 1:100. Data: 15 de maio de 1972. Projeto de Carlos A. C. Lemos. Acervo particular – Mariana Martins

¹¹ O projeto aprovado na Prefeitura indica uso residencial, que nunca ocorreu, mas que pode ser verificado na designação dos ambientes nas plantas de Lemos, segundo as quais haveria um dormitório no térreo, uma “sala de costura” no subsolo ou uma “lavanderia”, também no subsolo, que na verdade era a cozinha do ateliê, que por sua vez era identificado na planta como “sala”.

¹² A pasta com as cópias do projeto foi gentilmente emprestada para digitalização e elaboração deste texto pela filha do artista, Mariana Martins.

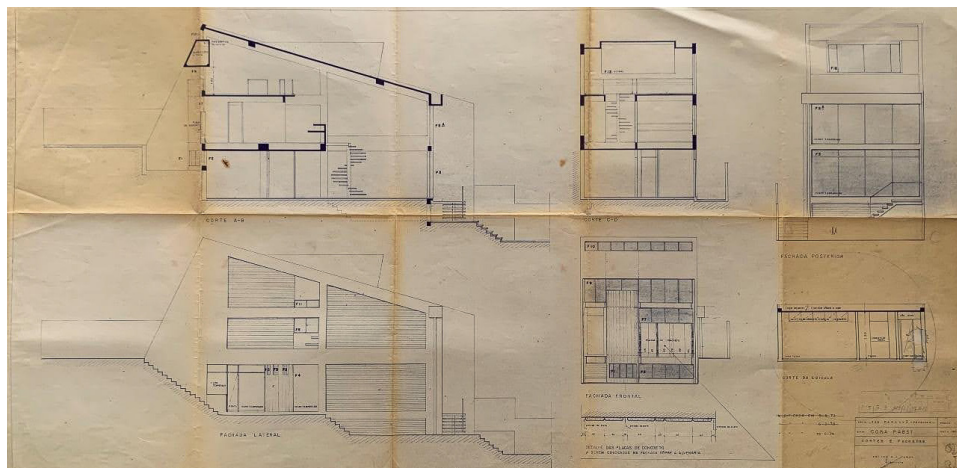


Figura 8 – Cortes e fachadas do ateliê de Aldemir Martins. Folha 3 do projeto executivo em escala 1:50. Data: 18 novembro de 1972, modificada em 20 de maio de 1974. Projeto de Carlos A. C. Lemos. Acervo particular – Mariana Martins

O ateliê foi construído numa área ainda pouco urbanizada entre os bairros de Pinheiros e Lapa. As primeiras edificações da quadra, de acordo com os mapas históricos da cidade, datam de meados dos anos 1950. No lote estreito, de aproximadamente 8 metros de largura por 37 metros de profundidade e 6 metros de declive, o edifício foi implantado com recuo frontal de 8 metros, maior do que o do conjunto de sobrados mais antigos e vizinhos, em um momento de mudança de legislação urbanística, com o zoneamento instituído em 1972 na cidade. Além desse fato, sua fachada inclinada para trás, a laje de cobertura com caimento para o fundo e os materiais de construção aparentes – como a estrutura de concreto armado, as alvenarias de tijolos e as instalações elétricas – contribuíam para destacar o projeto naquele conjunto urbano de sobrados típicos.

O crescimento vertiginoso da cidade na década de 1970 foi acompanhado da organização de parâmetros urbanísticos e da promulgação da primeira lei de zoneamento em São Paulo. A linha norte-sul do metrô, inaugurada em 1974, estimulou a verticalização no entorno de estações. Carlos Lemos, convidado por Benedito Lima de Toledo, teve papel junto à Coordenadoria Geral de Planejamento (Cogep), antecessora da Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento, na definição em 1975 de áreas delimitadas como Z8-200, uma zona de uso especial destinada à preservação de imóveis de caráter histórico ou de excepcional valor artístico, cultural ou paisagístico, que se concentravam principalmente nas áreas de urbanização mais antigas da cidade. Um estudo semelhante, de 1977, acompanhou o planejamento da linha leste. O mesmo não ocorreu com a implantação da linha verde na década de 1990, que impulsionou a transformação do entorno do ateliê na rua Paracuê.

O partido arquitetônico adotado por Lemos pode ser compreendido a partir do corte longitudinal do projeto. A cobertura única – uma laje maciça de concreto aparente inclinada – com apenas uma água, para o fundo, que acompanha a

declividade do terreno, define a volumetria do edifício. Acompanhando a cobertura, as lajes internas, em patamares sucessivos, determinam os pés-direitos elevados e a integração do espaço interno. A cobertura, como parte do sistema estrutural do edifício, é a grande protagonista. É o ponto em comum com a chamada escola paulista ou escola artiguista, que desde o final da década de 1950 explorou a ideia da cobertura única, normalmente plana e por vezes em grelha, que permitia grande liberdade no interior da edificação, acompanhando a topografia e propondo espaços integrados.

No ateliê de Aldemir Martins, porém, a cobertura não era vista da rua, mas sugerida pelo plano inclinado da fachada, esta dotada de uma empena cega de concreto na parte mais elevada, situada entre pilares desenhados como contrafortes triangulares de concreto aparente. O ângulo de inclinação da hipotenusa dos pilares em continuidade com a empena elevada da fachada remetia à inclinação também da cobertura, conformando entre cobertura e aresta do pilar um ângulo reto, como se vê no desenho em corte. A excentricidade da cobertura, vista pelo interior da construção, era ressaltada por um grande shed, encerrado pelo vitral decorado com uma mandala circular no centro. Se por um lado esse shed remetia à arquitetura industrial – elogiada pelas vanguardas modernistas e trazida para o ambiente doméstico por Le Corbusier, justamente para o ateliê do pintor Amédée Ozenfant, projetado em 1922 –, por outro lado, sua posição central na laje inclinada, e recuada dos alinhamentos laterais dessa cobertura, podia remeter igualmente a referências tradicionais, como as camarinhas, lanternins, mansardas e águas-furtadas, descritas por Lemos em seus estudos da arquitetura luso-brasileira (CORONA; LEMOS, 1972).

O tema da continuidade estrutural (pilar, empena e cobertura) é outra questão central para a escola artiguista, assim como para a manifestação mais ampla do brutalismo internacional. Se para os arquitetos comunistas que estavam politizando a prática arquitetônica, liderados por João Batista Vilanova Artigas, essa formulação artística tinha um sentido social em sintonia com a proposição de Krushev¹³, que recomendava construções econômicas cuja expressão se daria através da estrutura, para outros, como Lemos, era um recurso estético e construtivo dentre os possíveis. A inclinação da fachada criava uma volumetria trapezoidal, que remetia a soluções adotadas por Niemeyer, na Casa Oscar Niemeyer (1942) – Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro (RJ) –, Casa Prudente de Maria Moraes Neto (1943) – Rio de Janeiro (RJ) –, Casa Oscar Niemeyer (1949) – Mendes (RJ) –, Escola Estadual Júlia Kubitschek (1951) – Diamantina (MG) –, Residência Leonel Miranda (1952) – Rio de Janeiro (RJ). Niemeyer, o mestre de Carlos Lemos, usou o recurso dos volumes trapezoidais de maneira muito variada, com inclinações positivas, que amparavam extensões das lajes para proteção solar, e negativas, saindo do solo ou elevadas sobre pilotis.

No caso, as linhas diagonais do ateliê de Aldemir Martins parecem corresponder à ideia estrutural e brutalista dos contrafortes que funcionam diagramaticamente resistindo aos esforços horizontais gerados pela inclinação da cobertura. Assim como muitos de seus colegas paulistas, Lemos desenhou uma viga-calha imponente na borda inferior da cobertura, que recolhia as águas pluviais da grande laje inclinada

13 Sobre a influência de Nikita Krushev na arquitetura brasileira, a partir de sua conferência sobre a arquitetura soviética, ver: Vasconcellos (2025).

e as conduzia verticalmente por um tubo aparente. Um exercício típico da escola paulista, que buscava justificar a estrutura, atribuindo-lhe outras finalidades, e exibir o funcionamento do edifício. A cobertura era apoiada em seis pilares perimetrais, quatro nos vértices da planta e um par no centro do vão longitudinal. A estrutura de concreto armado foi mantida aparente tanto no interior como no exterior.

Há algo de hierático ou enigmático nos ângulos e linhas com que o arquiteto tratou os pesados elementos de concreto aparente significativamente localizados na parte superior da fachada e no primeiro plano desde a rua, formado pelo “muro de fecho”, desenhado por Lemos no final da obra. Certa mimese formal pode ser notada entre a caixa de correio embutida no muro, que não deixa de prestar uma homenagem ao concretismo, e a empena cega superior reclinada, cada qual com um rasgo horizontal. As texturas, produzidas pelas marcas das formas de madeira no concreto, em diferentes medidas, sendo tábuas de 30 cm na fachada e ripas no muro, e em diferentes sentidos, sendo horizontal na empena e vertical no muro e nos pilares-contrafortes, vibram o conjunto.

Em oposição ao peso do concreto aparente existia quase uma segunda fachada, em plano recuado, composta de faixas horizontais de esquadrias basculantes de alumínio. No andar superior situavam-se rentes ao piso daquele pavimento e terminavam na empena, enquanto no pavimento em nível com a rua e no andar inferior as esquadrias eram faixas horizontais rentes ao teto. Outro volume que participava da composição da fachada era o prisma curvo de concreto pintado de azul que abrigava em seu interior o box do banheiro, iluminado e ventilado por um domo protegido pelo beiral da empena cega que continha a caixa d’água, como nas casas em abóbadas do grupo Arquitetura Nova, cujos volumes dos banheiros frequentemente se projetam para fora da casca de cobertura que não suportaria a carga pontual de uma caixa d’água. Esse prisma cilíndrico e vertical continuava até o pavimento inferior, onde nele se abriam janelas para o ambiente abaixo do nível da rua.

Quando já poderíamos considerar suficientemente complexo o agenciamento de formas e funções vistos a partir da fachada, havia ainda outro elemento que ali se incorporava: o revestimento externo de tábuas de madeira da parede situada entre o prisma azul cilindro e a empena em contraforte de concreto aparente. No projeto estão especificadas em detalhe como “placas de concreto a serem colocadas na fachada sobre a alvenaria”, mas na construção foi adotada a madeira.

Entre os materiais usados, a mistura de produtos artesanais e industriais reflete os debates da época sobre industrialização, cultura popular e subdesenvolvimento. As alvenarias, de tijolos maciços, eram visíveis na área externa, mas o tijolo era pintado de branco. No interior dos ambientes quase todas as alvenarias eram argamassadas e pintadas, de branco ou com pintura epóxi colorida, com exceção do dormitório e cozinha, onde o tijolo pintado era notado internamente. Pelo exterior a fachada lateral trazia uma faixa vertical de parede pintada de cinza que emoldurava as janelas de tipo maxim-ar. Esse recurso plástico criava a percepção de um painel no qual se inseriam as janelas, muito utilizado em edifícios modernistas, com a intenção de simular uma construção sistemática, separando o que eram vedos e aberturas da estrutura. No entanto, a aplicação de Lemos dividia a abertura em duas janelas de

alturas diferentes, separadas por uma viga que rompia o que em geral seria um painel contínuo na plástica modernista.

O piso do ateliê, na cota inferior, era de lajotas cerâmicas pretas, que teriam sido produzidas pela oficina do artista pernambucano Francisco Brennand (1927-2019). O do dormitório, ao lado do ateliê, era de taco de madeira. O epóxi, resina que ainda era novidade, mas amplamente difundida após a inauguração do edifício da FAU/USP, em 1969, por seu piso caramelo, foi usado nos pisos dos banheiros em tom cinza. O parapeito para o andar inferior, de concreto aparente com uma prateleira do mesmo material, abrigava objetos e samambaias que se atiravam pendentes. Sob essa prateleira havia uma mesa, também em concreto armado, revestida com epóxi verde. Nos demais ambientes do edifício, como na entrada e na biblioteca, os pisos eram revestidos com placas de borracha plurigoma, muito utilizadas em edifícios públicos, como escolas, ou nas primeiras estações de metrô de São Paulo, inauguradas em 1974, junto com o ateliê.

O pano de vidro do ateliê, voltado para o jardim de fundos, não tinha montantes ou caixilhos. Abria-se em portas deslizantes de correr no nível do piso inferior e, acima da viga de concreto armado na qual se apoiava, continuava até a laje de cobertura. A iluminação natural do espaço era generosa; mais aberta à face sul, devia receber luz indireta na maior parte do ano, e ainda se completava pelo *shed* com o vitral. Na face oposta, no nível inferior, a parede era também revestida com epóxi, porém dessa vez azul-marinho, e equipada com um balcão e um tanque. No mesmo pavimento havia o banheiro formado por duas paredes curvas em semicírculo, um dormitório – indicado no projeto legal como um quarto de costura – e uma cozinha – indicada como área de serviço –, ventilados pelas janelas altas, voltadas para o fosso dianteiro, sendo a cozinha o único ambiente que se abria para o recuo lateral.

Na biblioteca eram guardadas algumas telas do pintor, em um nicho projetado pelo arquiteto acima do caixilho que dava para a rua, aproveitando o pé-direito em seu ponto mais elevado, criado pela cobertura única. Nesse mesmo nicho, ficava a caixa d'água, cuja tubulação era exposta. Mesmo a ventilação do esgoto era aparente e integrada ao guarda corpo metálico do mezanino, feito com os mesmos componentes da tubulação. E, assim como as instalações hidráulicas, as elétricas de todo o edifício eram aparentes e sobrepostas às paredes. É possível identificar o espírito prático e didático da moral brutalista incorporada pelo arquiteto, bem como as limitações da indústria brasileira.



Figura 9 – Vista a partir do quintal do fundo, com recuo lateral e viga-calha com tubulação pluvial. Foto: Marcio Mazza, 1989. Acervo da Biblioteca da FAU/USP (ARQUIGRAFIA, s. d.)

COMENTÁRIO CRÍTICO

A obra de Lemos como projetista permanece sem um estudo aprofundado e sistemático. O ateliê de Aldemir Martins era um bom exemplar da cultura arquitetônica paulistana do início da década de 1970, que reunia referências ao brutalismo da década anterior, mas também alguns encaminhamentos mais realistas, populares e sincréticos que se evidenciaram nos anos seguintes.

Para além de sua colaboração com Niemeyer há registros esparsos de sua obra, como os projetos publicados na revista *Acrópole*, outros mencionados em sua autobiografia (LE MOS, 2005) e aqueles citados em um comentário publicado de Hugo Segawa (2015).

Neste reconhecimento inicial do conjunto da produção arquitetônica de Lemos, que parece ser mais vasta e diversa do que se tem conhecimento, aparecem edifícios importantes na cidade de São Paulo, como o Teatro Maria Della Costa (1954) – no bairro do Bexiga, em São Paulo (SP) –, seu vizinho de fundos, o Edifício Paris-Roma-Rio (1952), o Edifício Rangel Pestana (1956) e a Agência Central do Bradesco (1962), integrada ao Edifício Copan. Quase não existe menção ao festivo e popular projeto da Rodoviária da Luz (1961), talvez sua mais importante obra pública, desenvolvida com Raul Simões e com o empresário Carlos Caldeira Filho, demolida em 2010 (GUERRA, 2016).

Foi, sobretudo, no mercado de residências unifamiliares que Carlos Lemos encontrou oportunidades para formulações projetuais mais especulativas. Nesse campo é possível reconhecer a influência inicial de Niemeyer, na Residência José Maragliano Jr. (1952), no Pacaembu (São Paulo/SP), bem como uma variação do repertório modernista experimentada em sua própria residência, no Jardim Paulistano (1962), na Residência Renato Tavares Magalhães Gouvêa (1962), galerista e marchand, no Jardim das Bandeiras, e na Residência Cícero R. Franco (1964), na Granja Julieta, uma casa térrea com pátio, ao estilo das Case Study Houses norte-americanas. Lemos também experimentou projetar casas divergentes do léxico modernista mais estrito e abstrato. Projetou em parceria com Eduardo Corona a Residência Luís Eduardo Magalhães Gouvêa (1961-1965), no Jardim das Bandeiras, propondo uma estrutura que poderia ser entendida como figurativa, uma vez que enfatiza a representação estrutural, com uma empena cega em triângulo escaleno de concreto aparente que toca o solo em um ponto.

Entretanto, teria sido a experiência projetual de Lemos em Ibiúna a marcá-lo profundamente. Após projetar um loteamento às margens da represa Itupararanga (1962), em Ibiúna, e receber por um estudo para a sede da Folha de S. Paulo, pensou em construir uma casa de fim de semana num dos lotes à beira d'água. Mas o empreiteiro local, que orçou o seu projeto, frustrou seu plano de uma casa de concreto aparente, com balanços arrojados, poucos pontos de apoio e grandes aberturas envidraçadas. Com o acabamento modesto de paredes de tijolos caiadas, chão cimentado, telhas de barro, peças de refugo ou demolição, no entanto, o preço cairia pela metade. Conta:

[...] logo percebi a minha posição de arquiteto da cidade em confronto com a humildade do homem simples e de bom senso. [...] a frustração inicial se transformara em vergonha de não ter percebido o óbvio, a possibilidade da mudança de sistema estrutural usando

paredes de tijolos cozidos ali mesmo nas vizinhanças. Naquele momento, senti-me portador de uma incomensurável presunção elitista. Por que, em São Paulo, não atinara com essa possibilidade de caminho modesto compatível com meu dinheiro? Burramente, nem notara que meu projeto, já na ideia original, estava fora do meu alcance. Que falta de senso, imaginar concreto em balanço, com grandes vãos, em plena área rural ibiunense, cujas estradas de terra, nos dias de chuva, impediam qualquer contato com o mundo! [...] passou-me pela cabeça toda aquela semelhante arquitetura dos meus antigos em Minas [...]. Nesse momento, vi que admirava uma coisa e solicitara outra. (LEMOS, 2005, p. 171).

Em suma,

O desafio do empreiteiro de Ibiúna me levou a conciliar os pressupostos modernistas às experiências tradicionais, no que fui ajudado pelos estudos sobre arquitetura antiga brasileira e pela prática adquirida em restaurações ou remanejamentos de velhas fazendas do tempo do café. Perto dos quarenta anos de idade, dei uma guinada na minha prática profissional usando o passado para solucionar o presente. Nunca é tarde para assumirmos novos caminhos. (LEMOS, 2005, p. 172).

Mesmo depois do “incidente ibiunense”, Lemos continuou projetando em São Paulo casas realizadas por construtoras como a Cenpla e a Magalhães Gouvêa, ainda que atravessadas por outras referências e intenções. As dúvidas do arquiteto podem ser percebidas na comparação entre dois projetos quase simultâneos. Enquanto a Residência Jayme Alipio de Barros (1965), no Jardim Guedala, exibe uma fachada simétrica com alusão ao frontão clássico, a Residência Raphael Minelli (1966-1968) foi construída com sofisticação, tendo uma cobertura em abóbadas de tijolos, azulejos e um painel desenhados por Lemos, móveis de Sérgio Rodrigues e pormenores de Odiléa Toscano e do irmão de Carlos Lemos. Porém, se empenhou em soluções seguindo os pressupostos de simplicidade nas outras casas que projetou em Ibiúna, como as que desenhou para Eduardo Tess (s. d.), Fernando Henrique Cardoso (s. d.) e João Batista Munhós (1977). E mais tarde na Praia Vermelha de Ubatuba, onde também fez o loteamento e construiu outra casa para si (1975).

Lina Bo Bardi fez um percurso parecido. Sete anos após a sua Casa de Vidro (1951), projetou a Casa Valeria Cirell (1958), com pequenas aberturas, cobertura de palha e vegetação incrustada em argamassa de pedras e conchas. Pouco antes, confessou para seu marido, Pietro Maria Bardi, em carta de 3 de abril de 1956, arquivada no Instituto Lina e Pietro Maria Bardi:

Nossa casa é muito bonita, o jardim maravilhoso, mas hoje não faria nunca uma casa assim, é o resíduo das minhas convicções sobre o “progresso indefinido”. Hoje faria uma casa com o fogão de pedra a lenha, sem janelas e em volta um grande parque, cheio de “mato”, as sementes as jogaria ao vento no meio do mato.”

Nesse sentido, em que ponto dessa trajetória podemos situar o ateliê de Aldemir Martins, quase dez anos depois do incidente ibiunense? Segundo Segawa, que publicou a Residência Minelli como editor da revista *Projeto*, em 1990:

A Residência Minelli, como o Ateliê Aldemir Martins, e a mais anterior Residência Luiz Eduardo Magalhães Gouveia, seriam típicas obras de caráter dito brutalista. Mas [...] a Casa em Ibiúna e outros projetos residenciais [...] são composições a partir de materiais novos combinados com elementos reciclados de demolição. São projetos dos anos 1960 em diante que rompem com o cânone vigente, dito brutalista. (SEGAWA, 2015).

De fato, é possível reconhecer semelhanças entre o Ateliê Aldemir Martins e muitas casas brutalistas de São Paulo, com materiais aparentes, empenas cegas em faces opostas ou voltadas para a rua. Também podemos reconhecer os volumes curvos soltos na planta livre ou visíveis na fachada, usados por Artigas, Carlos Millan, ou Rodrigo Lefèvre; ou a combinação tipológica do teto inclinado com mezanino onde o pé-direito é maior, encontrada nas casas modernas com teto em “asa de borboleta”, como a Errazuriz (1930), de Le Corbusier, a Kubitschek (1940), de Niemeyer, ou muitas outras após a repercussão do projeto Breuer no jardim do MoMA (1949). Um observador também poderia notar algo na fachada inclinada da rua Paracué que remeta ao expressionismo futurista de Flávio de Carvalho ou Sant’Elia. A sobreposição de ideias arquitetônicas e acabamentos variados apontam, ainda, para um encaminhamento *pop*. As referências são heterogêneas e a filiação a uma única categoria parece não esgotar a obra.

Compreender o ateliê de Aldemir Martins em uma chave realista amplia, mas também inclui, as manifestações mais características do brutalismo, ao mesmo tempo que aponta para uma dimensão popular e comunicativa da produção cultural da década de 1970. Com as devidas ressalvas, o mesmo acontece na obra dos arquitetos paulistas Ruy Ohtake, Carlos Millan, Pedro Paulo Saraiva, Paulo Mendes da Rocha, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e tantos outros.



Figura 10 – Ateliê de Aldemir Martins. Frente para a rua Paracuê. Foto: Marcio Mazza, 1989. Acervo da Biblioteca da FAU/USP (ARQUIGRAFIA, s. d.)

Um bom resumo do repertório eclético de Lemos estava na fachada do ateliê, vista através da tela metálica do portão instalado no muro de concreto. A sua tridimensionalidade e o desalinhamento frontal em relação aos vizinhos criaram uma

estranha volumetria esconsa, acentuada pela estreiteza do lote. Uma fachada composta de diferentes ângulos, planos, cores, materiais e formas, em contraste com a face posterior, praticamente transparente. O volume suspenso de concreto da fachada ilude o observador em relação ao número de pavimentos ou distribuição dos ambientes em seu interior. Uma fachada tardo-brutalista, dissolução completa da fachada tradicional, concebida para a rua-corredor, que ao mesmo tempo se anuncia como figuração cenográfica pós-moderna.

A imagem resultante de todas essas operações certamente não era de fácil compreensão. Complexidades e contradições deliberadamente projetadas num momento em que apenas se começava a repensar os cânones modernos. O ateliê de Aldemir Martins era um documento da complexa e ainda pouco estudada arquitetura da virada da década de 1970, quando a crise editorial das revistas de arquitetura nacionais produziu uma enorme lacuna para a historiografia da arquitetura brasileira.

Infelizmente, não poderemos mais presenciar essa obra. Quantos outros edifícios de relevância cultural e arquitetônica tiveram existência curta e se perderam nos últimos anos em São Paulo com o crescimento da cidade, sem que tivéssemos tempo sequer para seu estudo, ou para o reconhecimento de que existiram? Projetos e programas têm finalidades que se esgotam, porém, a arquitetura pode adaptá-los e transformá-los. O arquiteto Carlos Lemos viveu 100 anos, e o pintor Aldemir Martins recebeu de presente o ateliê pelo seu jubileu, já o edifício existiu por menos tempo – entre projeto e demolição se passaram 48 anos. Em menos de meio século a legislação urbana passou por ao menos três grandes alterações. Cabe uma reflexão urgente sobre uma sociedade em que os homens vivem mais do que os prédios – e os prédios, mais do que regras urbanísticas que desenham a cidade.

E não se trata de novidade. Em sua autobiografia, publicada há vinte anos, o próprio Lemos comenta a lógica anunciada:

Mandam na cidade. Desprezam solenemente o patrimônio construído. Recentemente, mesmo, num seminário sobre patrimônio ambiental urbano ouvi um líder dos incorporadores dizer que ele e mais companheiros haviam ido na véspera ao Palácio dos Bandeirantes para discutir com o governador de plantão o “perfil” adequado do futuro presidente do Condephaat, cargo vago naqueles dias. Até nosso patrimônio tentam controlar. Mas a influência deles não ficou só no uso do solo, foram além, conseguiram seguidamente alterar os códigos – algumas vezes, no entanto, com justa razão.

[...]

A atual feição desordenada da cidade, em grande parte, é devida ao oportunismo dos incorporadores de edifícios, sábios observadores das tendências do mercado, que se valeram da precariedade descomunal do transporte de massas para provocar adensamentos nas regiões centrais. E, de um modo ou outro, os políticos a seu favor, que, ao se sucederem, apresentam diversidade de pensamento e de interesses, jamais dando continuidade às determinações de seus antecessores, não embarçando, contudo, a iniciativa privada. Daí a única continuidade perceptível ao longo dos anos: o trabalho das construtoras e incorporadoras, que, no fundo, trabalham como querem. Nunca teremos planos diretores para valer. Nisso tudo, os arquitetos profissionais liberais ficam de fora das decisões, não passando de meros instrumentos dos donos da cidade, como aconteceu com Oscar a partir de 1951. (LEMOS, 2005, p. 160-161).

SOBRE OS AUTORES

FELIPE DE ARAUJO CONTIER é professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

felipe.contier@mackenzie.br

<https://orcid.org/0000-0001-5403-6867>

RAQUEL FURTADO SCHENKMAN CONTIER é professora do Departamento de Arte da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e integrante do Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

raquel.schenkman@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8565-2803>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

- ALDEMIR Martins – Documentário. Direção: Pedro Paulo Mendes. Roteiro: Pedro Paulo Mendes e Mateus Ribeiro. Produção: Papel Assinado. Finalização: Clube do Conteúdo, 2017. 1 vídeo (19min10s). Disponível em: https://youtu.be/o_5PQ5Nfrg. Acesso em: 16 fev. 2026.
- ARQUIGRAFIA. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Projeto multidisciplinar em parceria com pesquisadores do IME, ECA e FD da USP. Atelier de Aldemir Martins, 1989. Coleção: Catálogo Geral. Disponível em: <https://www.arquigrafia.org.br/search>. Acesso em: fev. 2026.
- CONTIER, Raquel F. Schenkman. A cidade como lugar de memórias: a preservação do patrimônio cultural em sua dimensão urbana. In: PASQUALUCCI, Luciana; LEMES, David de Oliveira (Org.). *Museologia, cultura e educação: diálogos interdisciplinares na contemporaneidade*. São Paulo: Educ: PIPEq, 2022, p. 97-107. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/40658>. Acesso em: fev. 2026.
- CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. *Dicionário da arquitetura brasileira*. 1. ed. São Paulo: Edart, 1972.
- GUERRA, Abilio. A antiga Rodoviária da Luz: sobre a autoria do projeto do edifício. *Arquiteturismo*, São Paulo, ano 10, n. 108.04, Vitruvius, mar. 2016. Disponível em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/10.108/5959>. Acesso em: fev. 2026.
- KOURY, Ana Paula. Novas casas de morar (2): a contribuição da construtora Cenpla. *arq.urb*, n. 8, 2012, p. 132-139. Disponível em: <https://revistaarquurb.com.br/arqurb/article/view/341/311>. Acesso em: fev. 2026.
- LEMOS, Carlos A. C. *Cozinhas, etc*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LEMOS, Carlos. Notas sobre a imaginária popular, especialmente a paulista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, Brasil, n. 9, 1970, p. 7-20. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi9p7-20>.

- LEMOS, Carlos. *Viagem pela carne*. São Paulo: Edusp, 2005.
- LEMOS, Carlos. Projeto Memória Oral – Carlos Lemos. Depoimento à Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo: BMA, 2007. Disponível em: https://drive.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/transcricao_carlos_lemos_1297102326.pdf. Acesso em: 16 fev. 2026.
- LEMOS, Carlos. Arquiteturas do morar, da história às tradições. Entrevista concedida. In: LIRA, José et al. *Arquitetura e escrita: relatos do ofício*. São Paulo: Ed. Romano Guerra, 2023, p. 182-199.
- MATUCK, Rubens; D'AMBROSIO, Oscar. *Contando a arte de Aldemir Martins*. São Paulo: Noovha America, 2008.
- QUINTELLA, Pollyana; MAROVATTO, Mariano. O clubinho. São Paulo: Central Galeria, s. d. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/62a1065dc3312a38fe5914c1/t/62c5a87167c07a7953650bdi/1657120881900/clubinho_texto_final.pdf. Acesso em: 16 fev. 2026.
- SANTOS, Maria Eliene Magalhães. Aldemir Martins do Ceará ao Brasil: apropriações visuais e literárias. In: FREITAS, Talitta T. M.; CAPELOZI, Lays da Cruz (Org.). *Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: ver - sentir – narrar*, 2012, p. 1-12. Disponível em: <https://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Maria%20Eliene%20Magalhaes%20Santos.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2026.
- SANTOS, Maria Eliene Magalhães. *Traços de uma nação: Aldemir Martins do Ceará ao Brasil (1951-1982)*. Dissertação (Mestrado Acadêmico em História). Universidade Estadual do Ceará, 2015. Disponível em: <https://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=84925>. Acesso em: 16 fev. 2026.
- SCHENKMAN, Raquel. Patrimônio cultural e questão urbana em São Paulo na formação dos órgãos de preservação. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, n. 207, 2021, p. 133-145. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1OZ5dXTG8cjYwdFsaZg4VMttizVREKYrk/view>. Acesso em: 16 fev. 2026.
- SEGAWA, Hugo. Sobre a arquitetura de Carlos Lemos. *Projetos*, São Paulo, ano 15, n. 179.02, Vitruvius, nov. 2015. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/15.179/5823>. Acesso em: 16 fev. 2026.
- VASCONCELLOS, Juliano. *Pré-fabricação sem fábrica: pré-moldagem à brasileira de 1924 a 1968*. Tese (Doutorado). Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2025.