

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA

A Receção “Pública” da Obra de
Arquitetos Estrangeiros.
Fundação Iberê Camargo e Museu
Nacional dos Coches: os museus de
forasteiros.

Stefany Paula Trojan

M
2021



Stefany Paula Trojan. A Receção “Pública” da Obra de
Arquitetos Estrangeiros. Fundação Iberê Camargo e Museu
Nacional dos Coches: os museus de forasteiros.



A Receção “Pública” da Obra de Arquitetos
Estrangeiros. Fundação Iberê Camargo e Museu
Nacional dos Coches: os museus de forasteiros.

Stefany Paula Trojan



A RECEÇÃO “PÚBLICA” DA OBRA DE ARQUITETOS ESTRANGEIROS

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO E MUSEU NACIONAL DOS COCHES:
OS MUSEUS DE FORASTEIROS

Stefany Paula Trojan

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

Sob orientação da Professora Doutora Maria Teresa Fonseca

Apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Porto, novembro de 2021

A presente dissertação foi redigida ao abrigo do novo acordo ortográfico. As citações e expressões transcritas no texto encontram-se traduzidas livremente pela autora; as ortografias das citações foram mantidas originais.

RESUMO

O mundo está mudando e a disciplina arquitetura acompanha esta mudança. O mundo globalizado já é uma realidade, e com isto uma arquitetura globalizada, de arquitetos estrela, de cidades revolucionárias, de arquiteturas fantásticas que a cada dia ganham o mundo e a “boca do povo”. A produção de arquitetura contemporânea transborda a disciplina da construção, seguida por uma maior facilidade de trocas nos média, se inserindo ainda mais, também, em contextos políticos, sociais e culturais. E ainda, o fortalecimento do fenômeno da pressão comercial, que tende a transformar tudo em mercadoria têm grande impacto na área.

Em um momento auge da globalização e influências internacionais mais fluidas, com meios de comunicação mais dinâmicos, onde os média sociais ganham mais espaço e tempo em nossas vidas, a propagação das formas e imagens arquitetônicas ganham força e, ousaria dizer até, novos valores. Essas imagens se tornam “fetiches consumistas”, ganham um significado quase que de uma aposta na capacidade do objeto arquitetônico em dar ou recriar significados ao lugar.

O ideal do movimento moderno perde espaço para o símbolo isolado ou a excentricidade do objeto, muitas vezes acompanhada de um interesse, seja ele alçar uma cidade, um espaço, uma marca ou até o próprio ego do arquiteto como artista criador da obra. Entretanto todo este boom na arquitetura vem acompanhado também de um exponencial de críticas, boas e ruins, às mesmas obras, recaindo principalmente nos que são chamados arquitetos estrela ou “estrangeiros”, protagonistas deste fenômeno.

Este estudo pretende-se como uma análise às críticas de arquiteturas contemporâneas, no intuito de evidenciar este processo de construção de imagens simbólico-culturais através dos médias, neste contexto atual globalizado de trocas culturais dentro de um contexto mercadológico.

Portanto, após uma revisão de literatura, para fundamentação dos temas e construção dos argumentos, este estudo pretende-se como análise às críticas direcionadas a duas obras de arquitetos forasteiros. Aprofunda-se em dois estudos de caso, onde analisa a Fundação Iberê Camargo, construída em Porto Alegre, Brasil, projetada pelo notável arquiteto português Álvaro Siza Vieira; e o Museu Nacional dos Coches, construído em Lisboa, Portugal, projetado pelo também renomado arquiteto Paulo Mendes da Rocha, todavia esse, brasileiro. Além de, também, um estudo das críticas na progressão da carreira dos dois arquitetos autores, ao longo da construção de suas imagens perante os médias, e que podem ter influenciar na recepção de suas arquiteturas estrangeiras, neste caso a fundação e o museu.

Busca-se, assim, traçar um paralelo entre as críticas direcionadas a estas duas obras, evidenciando o processo de formação da opinião pública sobre estas obras através das publicações de críticas especializadas e pela exposição em médias generalistas.

Palavras-chave: Midiatização na arquitetura; Fundação Iberê Camargo; Álvaro Siza; Museu Nacional dos Coches; Paulo Mendes da Rocha; Crítica na arquitetura; Arquitetura contemporânea; Arquitetos estrangeiros

ABSTRACT

The world is changing and the architecture discipline follows this change. The globalized world is already a reality, and with that, a globalized architecture, star architects, revolutionary cities, fantastic architectures that are gaining the world and more recognition each day more. The contemporary architecture production is overflowing the discipline of construction more and more each day, followed by the easiness of exchanging in the media and also, inserting itself gradually in the political, social and cultural contexts. Furthermore, the strengthening of the phenomenon of commercial pressure, which tends to transform everything into merchandise, has a great impact on the area.

At a time of globalization and more fluid international influences, with more dynamic means of communication, where social media gains more space and time in our lives, the propagation of forms and images gain strength and, I would dare to say, new values. Very often they become "consumer fetishes", almost turning into a bet on how capable an architectural object is to give or recreate meanings to a place.

The ideal of the modern movement loses space to the isolated symbol or the eccentricity of the object, often accompanied by an interest, whether it be raising a city, a space, a brand or even the architect's own ego as the artist who created the work. However, this entire boom in architecture is also accompanied by an exponential amount of criticism, good and bad, to the same works, falling mainly on those who are called star architects or "foreigners", protagonists of this phenomenon.

This study is intended as an analysis of the criticisms of contemporary architectures, in order to highlight the process of symbolic-cultural images construction through media, in this current globalized context of cultural exchanges within a marketing context.

Therefore, after a literature review, in order to substantiate the themes and build the arguments, this study intends to analyze the criticism directed at two projects made by foreign architects. It deepens in two studie cases, where it analyzes the Iberê Camargo Foundation, built in Porto Alegre, Brazil, designed by the notable Portuguese architect Álvaro Siza Vieira; and the Museu Nacional dos Coches, built in Lisbon, Portugal, designed by the also renowned architect Paulo Mendes da Rocha, nevertheless Brazilian. In addition to a study of the criticisms throughout the two author architects careers, that were made whilst their images were being built in front of the media, which may influence the reception of these two foreign architectures projects.

Therefore, the aim is to draw a parallel between the criticisms directed at these two projects, highlighting the public opinion formation process about these architectures, through publications by specialized critics and exposure in generalist media.

Keywords: Mediatization in architecture; Iberê Camargo Foundation; Álvaro Siza; National Coach Museum; Paulo Mendes da Rocha; Critical in architecture; Contemporary architecture; foreign architects

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Professora Doutora Maria Teresa Fonseca, por ter me orientado nesta pesquisa, oferecendo contribuições valiosas, desde o referencial teórico da tese à minha formação como estudante e pesquisadora.

À banca qualificadora pelo aceite, leitura e contribuições.

Aos responsáveis pela Fundação Iberê Camargo, que me receberam na instituição e permitiram conhecer todo o espaço.

À diretoria do Museu Nacional dos Coches, que me recebeu muito bem no museu, e abriu as portas para que eu pudesse conhecê-lo por completo, incluindo as áreas administrativa e auditório.

À Casa da Arquitetura, que me concedeu material de pesquisa para este estudo, as plantas aqui presentes do Museu Nacional dos Coches, assim como o acesso ao Memorial Descritivo e Justificativa do projeto.

Ao meu excelente professor Francisco Vieira de Campos, que insistia em questionar sobre meu traço monumental e decisões que tomava em projeto de caráter 'abrasileirado', o que me estimulou a me atentar para as diferenças culturais e me instigou a estudar este tema.

A minha amiga Luciana Paula Bonetti Silva, pelas revisões de texto e questionamentos, quase como uma editora. As minhas amigas Maria Vittoria Hannickel, por todo apoio na tese e pelas conversas, principalmente nesse processo final; a minha amiga Maria Eduarda Leitão, pelo apoio, ajuda em retoques finais de apresentação e pelas conversas. Ao meu amigo Pedro Félix, pelas imensas conversas e por me incentivar no tema no início do processo. A minha amiga Bruna Brito Soares, também pelo apoio.

E por fim à minha mãe, Marli Trojan, todos os agradecimentos e gratidão pelo apoio que me proporcionou esta oportunidade. Que me incentivou a crescer e ampliar meus horizontes. Sem ela eu certamente não teria conseguido, principalmente neste período de pandemia com desafios inimagináveis, quando ela me apoiou ainda mais, ainda que para ela também estivesse difícil as vezes, mas possibilitou a finalização este processo. Muito obrigada, mãe!

Sumário

1. INTRODUÇÃO	8
2. CONSTRUÇÃO DE IDEIAS	14
2.1. DOMÉSTICO OU ESTRANGEIRO	18
2.2. CONSUMO E MÉDIA NA ARQUITETURA.	23
2.2.1. <i>Arquitetura de consumo</i>	23
2.2.2. <i>Arquitetura nos média</i>	27
2.3 STAR SYSTEM – ARQUITETOS ESTRELA.....	31
2.3.1 <i>O papel da crítica e dos média na formação das figuras dos arquitetos estrela</i>	36
2.3.2 <i>A importância dos concursos de arquitetura</i>	40
2.3.3 <i>Prêmios e Reconhecimentos para então alçar ao estrelismo</i>	42
2.3.4 <i>As personalidades</i>	48
3. DOIS ARQUITETOS: ÁLVARO SIZA VIEIRA E PAULO MENDES DA ROCHA.....	52
3.1. A ESCOLHA	52
3.2. ÁLVARO SIZA	54
3.2.1. <i>Obras</i>	59
3.2.2. <i>Prêmios e reconhecimento</i>	62
3.2.3. <i>O que dizem de Álvaro Siza:</i>	63
3.2.4. <i>Siza por Siza</i>	69
3.2.5. <i>Siza por completo: uma breve análise de sua trajetória.</i>	71
3.3. PAULO MENDES DA ROCHA	74
3.3.1. <i>Obras</i>	80
3.3.2. <i>Prêmios e reconhecimento</i>	85
3.3.3. <i>O que dizem de Paulo Mendes</i>	87
3.3.4. <i>Paulo Mendes por Paulo Mendes</i>	94
3.3.5. <i>Paulo Mendes por completo</i>	97
3.4. ÁLVARO SIZA E PAULO MENDES DA ROCHA COMO ARQUITETOS ESTRANGEIROS.....	99
4. DUAS OBRAS, DOIS MUSEUS: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO E MUSEU NACIONAL DOS COCHES.....	103
4.1. CONCEITO DE MUSEU NA ARQUITETURA	103
4.2. FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.....	106
4.2.1. <i>Como foi escolhido o arquiteto</i>	107
4.2.2. <i>Conceito de museu para Álvaro Siza</i>	108
4.2.3. <i>Uma visita à Fundação Iberê Camargo</i>	109
4.2.4. <i>Recepção da obra perante a crítica</i>	132
4.2.5. <i>O que é o projeto da Fundação Iberê Camargo para Álvaro Siza</i>	144
4.3. MUSEU NACIONAL DOS COCHES	146
4.3.1. <i>Como foi escolhido o arquiteto</i>	148
4.3.2. <i>Conceito de museu para Paulo Mendes da Rocha?</i>	150
4.3.3. <i>Uma visita ao Museu Nacional dos Coches</i>	151
4.3.4. <i>Recepção da obra perante a crítica</i>	184
4.3.5. <i>O que é o projeto do Museu dos Coches para Paulo Mendes da Rocha</i>	195
4.4. UMA ANÁLISE ENTRE OS DOIS MUSEUS.....	196
5. CONCLUSÕES E INDAGAÇÕES	203
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	210
7. LISTA DE FIGURAS	215

8.	ADENDOS.....	224
8.1.	UMA APROXIMAÇÃO AO TEMA – AO PÓS-MODERNISMO. CRÍTICA E CRISE	224
8.1.1.	<i>Modernismo. Momento, construção e desconstrução de ideias.....</i>	228
8.1.2.	<i>Brasil e Portugal.....</i>	235
8.1.3.	<i>Reconstrução de ideias, novas abordagens e mercado.....</i>	250
8.2.	EFEITO BILBAO - UM CENÁRIO PARA O LUCRO	261
8.3.	TABELA COMPLETA - ÁLVARO SIZA VIERIA	265
8.4.	CRÍTICAS À ÁLVARO SIZA VIERIA.....	266
8.5.	TABELA COMPLETA - PAULO MENDES DA ROCHA	279
8.6.	CRÍTICAS PAULO MENDES DA ROCHA	280
8.7.	MÍDIAS SOCIAIS FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO	293
8.8.	MÍDIAS SOCIAIS MUSEU NACIONAL DOS COCHES	295
9.	ANEXOS.....	297
9.1.	TERMO DE RESPONSABILIDADE/CEDÊNCIA DE IMAGENS	297

1. INTRODUÇÃO

A vontade de tratar este tema não foi repentina. Foi crescendo e se modificando ao longo de um ano de reflexões e descobertas, imersa em uma realidade diferente da qual eu estava habituada, como brasileira que se mudara para Portugal. Uma realidade diferente não apenas pela cultura, mas, em minha percepção, também pelas singularidades do ambiente arquitetônico.

Estudando na Faculdade de Arquitetura do Porto, depois de ter me formado em uma universidade brasileira, escutava sobre o modo de se fazer arquitetura em Portugal, ou mais especificamente, no Porto, o qual seria diferente do que eu vinha fazendo até então. Isso me levou a questionar: será mesmo que podemos afirmar existir um modo de fazer arquitetura de cada país ou região? Serão tão fortes em nós estas noções locais, a ponto de influenciar nossa percepção e modo de pensar, afetando a sensibilidade pessoal, assim como a forma própria de produzir arquitetura de cada profissional?

Despertou-se, assim, o desejo por uma maior compreensão destas dinâmicas no contexto da globalização, indagando-me quanto a cultura local na qual o profissional cresce inserido se reflete em seu modo de fazer arquitetura. Encontramo-nos diante de um mundo em que as trocas de informações são rápidas e intensas, todos têm fácil acesso aos grandes ícones arquitetônicos internacionais e mesmo diante do fácil acesso ao que se faz no “estrangeiro”, não é possível ignorar que as características e as influências locais existem, incluindo tanto o domínio disciplinar de arquitetura (o saber), quanto o domínio material e tecnológico, que engloba as diferentes legislações, técnicas e materiais locais.

É preciso ponderar ainda que esse intercâmbio de influências entre arquitetos de diversos países que observamos na atualidade não começou nos dias de hoje. Ao longo da história, vemos que muito de nossa arquitetura local contemporânea foi fruto de intercâmbios contínuos a nível global, tanto dos próprios arquitetos que se deslocavam para projetar fora de seus territórios, quanto dos próprios médios que sempre tiveram um papel relevante enquanto meios de influência e troca de informação destas arquiteturas (ANEXO 01) e seguem reverberando sua influência na construção da arquitetura do nosso momento presente.

Conforme discussão apresentada no Anexo I desta tese, onde buscamos contextualizar essas questões no momento presente, é preciso considerar a emergência da pós-modernidade, que resultou em uma teorização polarizada dentro das teorias de arquitetura. Os discursos das oposições dialéticas como global x local; único x genérico; híbrido x homogêneo fazem parte do debate contemporâneo, sobre o qual discorreremos no texto “Globalização x Regionalismo”, também no Anexo I desta tese.

Uma nova geração “neo-suprematista”¹ contemporânea surgia, com obras espetaculares que ganhavam espaço nos média e no gosto dos grandes empreendedores, devido ao sucesso do “espetáculo popular”. Este processo gera valor simbólico e de renda às obras destes arquitetos,

1_ expressão utilizada por Kenneth Frampton em: **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Pág. 372

através de uma construção de significados por meio dos médias, na criação de desejos de consumo, em um cenário ideológico disperso e ao mesmo tempo unificado por uma tipologia do desejo em escala global.

Muitos críticos de arquitetura viam estas arquiteturas como vazias de significado, ou apenas um produto de consumo em um mercado capitalista, que transforma as cidades em uma grande massa arquitetônica homogênea a nível global, dissipando sua unidade de cultura local. Há ainda a rigidez da teoria do regionalismo extremo, que, como vemos através da história, acabaria por se limitar, não permitindo uma evolução natural da arquitetura produzida, muitas vezes, através de influências externas.

Este cenário contemporâneo da arquitetura culminou em uma percepção da própria arquitetura como mercado, o que impacta diretamente em seu modo de produção, sendo que alguns teóricos (vede “Globalização x Regionalismo – Anexo I) identificam a existência de um “cultural supermarket”, que alimenta a construção do cenário de uma arquitetura do espetáculo, assim como seus agentes, incluindo aqui o chamado Star System e os médias que os cercam.

Assim, evidencia-se, principalmente a partir do modernismo, a relevância dos veículos de mídia (jornais, livros e revistas) na construção do discurso arquitetônico, e no reconhecimento das figuras dos arquitetos, tanto a nível global quanto a nível local; bem como na evolução deles, em resposta às transformações do mundo. Chegando-se à contemporaneidade, com o advento da Internet, esses mídia sofrem uma mudança profunda em seu formato e velocidade de veiculação, e acabam por mudar, também, nossas dinâmicas sociais, incluindo sua própria dinâmica com a arquitetura, e conseqüentemente a leitura da área perante a sociedade.

Diante deste cenário contemporâneo globalizado de intensas trocas de informações e imagens, decidiu-se estudar dois casos de arquitetos que atuaram no estrangeiro, para poder-se observar como se deu a recepção de suas obras. Para tal optou-se como forma de estudo a recepção destas obras de arquitetos forasteiros através dos mídia, o que permitiria uma análise a partir de diferentes mídia e que poderia refletir o pensamento daqueles diferentes grupos que as produzem. Para possibilitar um maior volume de material de estudo, optou-se por dois arquitetos reconhecidos internacionalmente, podendo-se assim, traçar um comparativo entre eles.

Contudo, caracterizar a prática e a recepção da arquitetura é um projeto ambicioso, por isto decidiu-se fazer, nesta dissertação, uma investigação experimental, baseada em uma procura pessoal por um discurso que, através de teorias estudadas e estudos de caso, pudesse articular diferentes possibilidades teóricas. Para tal, optou-se por uma escolha temporal suficientemente próxima da realidade contemporânea, que estivesse ainda em circulação, para justamente se ter material de estudo dentro desta perspectiva das novos mídia, mas também se tivesse um distanciamento suficiente para compreensão do processo como um todo na carreira de um arquiteto forasteiro.

RECORTE DE ESTUDO

A escolha dos objetos de estudo desta dissertação se baseou também na escolha de dois arquitetos contemporâneos, com obras icônicas produzidas fora de seu território de atuação, partícipes e consolidados do Star System, permitindo, assim, um estudo mais abrangente da recepção de suas obras no estrangeiro, a partir da interação dos média.

Como fontes de estudo, recorreu-se à publicações especializadas, principalmente livros e revistas, assim como artigos e teses de estudos. E também se analisou as críticas veiculadas nos média generalistas, principalmente revistas, jornais e publicações diversas online.

A escolha foi baseada também, através de uma aproximação pessoal, visto que, como brasileira, que se graduou em arquitetura no Brasil e que também estuda arquitetura em Portugal, ao escolher entre os arquitetos do Star System, laureados com o Prêmio Pritzker, optou-se por profissionais destas duas nacionalidades: o arquiteto português Álvaro Siza Vieira e o arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha.

Assim sendo, os estudos das críticas, voltaram-se para duas de suas obras icônicas, construídas recentemente em território estrangeiro, priorizando aquelas com maior liberdade formal, como será mais bem explicado ao longo desta, optando-se por dois museus: o edifício sede da Fundação Iberê Camargo, localizado na cidade de Porto Alegre, no sul do Brasil, com projeto realizado pelo lusitano Álvaro Siza Vieira e o edifício sede do Museu Nacional dos Coches, localizado na zona monumental de Belém, em Portugal, projeto realizado pelo brasileiro Paulo Mendes da Rocha e parcerias.

OBJETIVOS

Portanto o objetivo geral desta tese é evidenciar como se deu a dinâmica da crítica e a influência ou não desta na formação das “imagens” de duas obras arquitetônicas (Fundação Iberê Camargo e Museu Nacional dos Coches) de dois arquitetos (Álvaro Siza Vieira e Paulo Mendes da Rocha) construindo no estrangeiro.

Para tal, um dos objetivos específicos deste trabalho é realizar um estudo de caso a partir do levantamento qualitativo documental das críticas, em média especializadas e generalistas, direcionadas a estas duas obras arquitetônicas. Outro objetivo específico foi realizar também um levantamento das críticas sobre a trajetória profissional destes dois arquitetos nos média, para averiguar se as críticas prévias aos arquitetos reverberariam nas críticas sobre a recepção de suas obras estudadas.

Algumas hipóteses que este estudo se propôs a averiguar ou confirmar a partir dos estudos de caso são: se há nas publicações dos diferentes meios midiáticos, indicação de percepção da obra como arquitetura estrangeira e havendo, se estas indicações caracterizam ou não em uma maior aceitação ou rejeição da obra por sua diferenciação formal perante a cultura arquitetônica local; e também se o tom das críticas prévias dos arquitetos, reconhecidos como arquitetos forasteiros, tiveram influência na recepção pública das obras estudadas, através das críticas

publicadas, a fundação e o museu, e também se as publicações generalistas e especialistas tiveram influência uma sobre a outra, nestas obras aqui estudadas.

MÉTODO DE TRABALHO

Esta tese foi escrita e pensada em três grandes blocos temáticos, desenvolvidos em 5 tópicos de discussão. Divididos em: “A construção do momento presente”, que a partir de uma compreensão prévia do momento presente (ANEXO I) compreende o capítulo 2: “Construção de ideias”. O segundo bloco intitulado “Uma realidade construída”, compreende os capítulos 3 e 4, referentes aos estudos de caso e por fim o terceiro bloco: “Uma realidade problematizada” se refere ao capítulo 5, com as conclusões a partir da discussão dos capítulos anteriores, onde também se apresentam novas perspectivas surgidas como próximos estudos complementares a este.

A CONSTRUÇÃO DO MOMENTO PRESENTE

Para uma melhor compreensão dos estudos de caso, viu-se a necessidade de um embasamento teórico, apresentado no bloco “A construção do momento presente”, que situa o leitor na dinâmica da arquitetura que se quis tratar nesta dissertação. Evidencia-se, assim, como se dão as trocas culturais e midiáticas, na contemporaneidade, bem como a diferenciação entre o que é o doméstico e estrangeiro.

A partir desta divisão, pode-se compreender a dinâmica destas trocas culturais dentro de um “mercado cultural” através dos média atuais (especializados e generalistas) e das dinâmicas de negócios e consumo social voltadas para a arquitetura – que se aproveitam destes símbolos culturais, transformados e amplificados, para alimentar uma dinâmica de mercado da arquitetura do Star System, em um movimento de retroalimentação contínua.

Estas construções de imagens se baseiam, principalmente, na diferenciação e destaque de uma arquitetura local, não apenas formalmente, como também midiaticamente, através de uma atenção midiática para a construção destes arquitetos enquanto símbolos que atendem a interesses geralmente econômicos. Contudo, a construção da imagem desses profissionais estrelas ou heróis não é, como ocorre com algumas estrelas de Hollywood, uma descoberta repentina. Parte-se de um processo de construção, que se dá ao longo de toda a carreira destes heróis e de sua obra, englobando processos mediáticos, pessoais, e, também, fatores históricos. Portanto, este bloco busca, através de levantamento de dados e embasamento teórico acerca desta construção, debater sobre o impacto destas obras, a partir da recepção dos média e do impacto dessa recepção em um mercado globalmente estabelecido.

UMA REALIDADE CONSTRUÍDA

Em um segundo momento, no bloco intitulado “Uma realidade Construída.” que engloba os tópicos 3 e 4: “Dois arquitetos” e “Duas obras” como estudos de caso, analisamos de forma

experimental, a partir de levantamento e cruzamento de dados, casos concretos de trajetórias de arquitetos que atuaram no exterior sendo reconhecidos internacionalmente e duas de suas obras.

No capítulo 3, “Dois arquitetos: Álvaro Siza Vieira e Paulo Mendes da Rocha” é estudado, através de levantamento de informações de vida pessoal, obras, premiações e críticas, como se deu a dinâmica da aceitação pública das obras de ambos os arquitetos. Podendo, através do que constatamos da construção de suas carreiras e em um comparativo entre os dois arquitetos, traçar semelhanças e divergências que nos levem a maior compreensão da dinâmica dos acontecimentos que os fizeram alcançar o estrelismo no meio, através do que fora veiculado nos mídias ao longo de sua carreira, e a aceitação de sua obra, seja local, ou no estrangeiro.

Em um segundo momento, analisamos uma obra produzida no estrangeiro de cada um dos arquitetos forasteiros, capítulo 4: “Duas obras”, e através do entendimento da trajetória particular de cada um dos profissionais, assim como sua ascensão nos mídia, podemos analisar mais atentamente as veiculações dos dois objetos arquitetônicos nos mídia.

A escolha de dois museus se deu por serem objetos de grande valor simbólico no “mercado arquitetônico” com grande circulação nos mídia, dispondo-se assim de grande volume de material publicado para análise. Além, também, de o museu representar uma maior liberdade formal ao arquiteto, enriquecendo o discurso acerca das obras. Portanto, neste capítulo, faz-se uma análise da Fundação Iberê Camargo, projeto do arquiteto português no Brasil e do Museu Nacional dos Coches, projeto do arquiteto brasileiro em Portugal, analisando desde a escolha dos arquitetos, das intenções dos contratantes, que revela a importância da trajetória analisada no capítulo anterior, assim como uma impressão pessoal de cada obra. Faz-se também uma constatação da “forma de se fazer” de cada arquiteto em território estrangeiro e, por fim, um apanhado das diferentes mídias que circularam informações sobre cada uma das obras estudadas, com o intuito de compreender a recepção de cada uma destas obras de arquitetos forasteiros a partir dos mídia e de uma construção de significados e trajetórias.

UMA REALIDADE PROBLEMATIZADA

Por fim, no terceiro bloco desta dissertação intitulada “Uma realidade problematizada”, apresenta-se uma conclusão a partir do estudo realizado nesta dissertação que além de evidenciar o que se constatou a partir dos estudos de caso aqui propostos, ao invés de se propor como um fechamento de ideias, antes pode ser lida como uma base de possibilidade para cruzamento com novos estudos relacionados com o tema, deixando em aberto reflexões pessoais sobre os rumos da produção arquitetônica relacionada às mídia. Mais dinâmicas que impositivas, se percebe com esta que, assim como a prática de arquitetura, a mídia está em constante processo de transformação, influências e retroalimentação, também entre estas duas áreas e por isso, deveríamos estar sempre atentos a estas dinâmicas, já que os mídia se mostraram grandes meios de influência nos rumos da arquitetura.

A CONSTRUÇÃO DO MOMENTO PRESENTE

2. CONSTRUÇÃO DE IDEIAS

A partir de um entendimento do momento histórico contemporâneo, marcado pela emergência do pós-modernismo entre outras diversas correntes ideológicas deste período, tem-se a incidência de uma nova vanguarda de arquitetos que despontam na formação da arquitetura global. Essa vanguarda está voltada a uma arquitetura de mercado que busca responder a necessidades da nova sociedade do pós-guerras, cujas demandas o modernismo já não parece mais capaz de atender.

A vanguarda pós-moderna que construiu o mercado da arquitetura contemporânea, como a entendemos hoje, acabou por gerar um tipo de arquitetura que vinha a tornar as cidades uma grande massa homogênea, com as mesmas lojas, mesmas boutiques e os mesmos fachadismos:

*“Não se pode negar a ideia de que um estilo internacional continua a prevalecer. As pessoas acreditam numa arquitetura que deva ser igualmente adequada para qualquer lugar e para qualquer finalidade. Atrás disso há uma noção de que há apenas uma cultura que possa unir as pessoas, a cultura certa. Como há 80 anos, hoje em dia tudo ainda deve ser novo e revolucionário – não lhe permitem acreditar na história arquitetônica evolutiva. Mas aí, ambas as coisas podem ser justificadas: às vezes é hora para revoluções; às vezes você deve poder ser tradicionalista. Não há outro modo se você quer fazer justiça numa sociedade multicultural”*²

Robert Venturi, 2009

A concepção do que é ideal como produção arquitetônica, desde a modernidade, já esbarrava na dualidade entre a tendência à internacionalização ou à identificação dos estilos locais nas obras de arquitetura. Na contemporaneidade, esse tensionamento ganha outras proporções, à medida em que vivenciamos um aumento da velocidade e das “facilidades” de trocas de informações no mundo pós-moderno, onde o movimento de internacionalização é mais veloz e dinâmico. Neste mesmo contexto, evidencia-se um medo crescente de que essa maré da globalização, em escala sem precedentes, ameace a condição doméstica das arquiteturas locais, podendo eventualmente dominá-las.

Como defende Rauterberg: “Para muitos, as cidades estão tomando-se uma massa homogênea, com as mesmas lojas e mesmas boutiques e as mesmas fachadas intercambiáveis e daí vem o anseio pela originalidade e autenticidade, com uma arquitetura que se destaque da uniformização das cidades globalizadas.”³ Este tipo de pensamento acabou por repercutir, na arquitetura, debates sobre as oposições dialéticas como global x local; único x genérico; híbrido x homogêneo etc., discussões que vem dominando a discussão da disciplina nos últimos anos.⁴ Fenômeno que acaba por favorecer uma ideia de arquitetura como mercado, gerido por grandes

2 _VENTURI, Robert. Robert Venturi & Denise Scott Brown. [Entrevista concedida a Hanno Rauterberg]. RAUTERBERG, Hanno. 2009. *Entrevista com arquitetos*. (Tradução de: Talking Architecture). Rio de Janeiro: Editora Viana & Mosley. Pág. 151.

3 _RAUTERBERG, Hanno. 2009. *Entrevista com arquitetos*. (Tradução de: Talking Architecture). Rio de Janeiro: Editora Viana & Mosley. Pág. 14

4 _LEE, Sang; BAUMEISTER, Ruth. 2007. *The domestic and the Foreign in Architecture*. Rotterdam: Editora 010 Publishers. Pág. 16, 17 e 18

companhias internacionais que trabalham sua identidade em escala global, para atingir este mercado que anseia por novidades espetaculares.

Outro autor que compartilha do mesmo entendimento de arquitetura como mercado e que reconhece o impacto dele na produção arquitetônica é Gordon Matheus, um antropólogo e teórico cultural que escreve sobre o tema de identidade cultural. Ele traz a noção de uma identificação de diversos aspectos de diferentes culturas que podem ser consumidos, denominando o fenômeno como *cultural supermarket*, que explora vários significados de identidade cultural. “De acordo com Matheus, à medida que as formas arquitetônicas ocidentais varreram o mundo e em resposta à homogeneização causada pela mercantilização dos elementos culturais, duas visões aparentemente opostas surgiram na arquitetura. Uma delas foi a celebração da diversidade do pós-modernismo e o outro foi o regionalismo de vários tipos, clamando pela afirmação local dos valores centrais de uma cultura.”⁵

A dualidade entre global e local marca a arquitetura contemporânea e para podermos discutir a diferenciação entre local e estrangeiro é necessário compreender o que os caracterizam, tomando a existência de uma arquitetura internacional enquanto um pressuposto.

A partir destas ideias, a globalização poderia ser lida ao mesmo tempo como uma negação ou uma realização da interpretação do legado do colonialismo.⁶ Para muitos arquitetos, o Regionalismo Crítico passa a ser uma resposta à globalização, como um modo de se fazer arquitetura contemporânea. Para o regionalista crítico, a linguagem arquitetônica é uma interpretação do local em comunhão com as novas tecnologias e influências de fora. Este local, para Kenneth Frampton, seria o chamado vernáculo, uma combinação espontânea de clima, cultura, mito e artesanato, que “pretende identificar as ‘escolas’ regionais recentes, cujo objetivo principal tem sido refletir os limitados elementos construtivos nos quais se basearam e servir a eles.”⁷ Frampton segue sua explicação sobre o Regionalismo Crítico como uma aspiração de independência cultural, economia e política, em uma busca oposta ao antcentrismo.

Sua fala é de extrema sensibilidade para a compreensão do que é o regional, do que é o lugar ou o conceito de uma escola de desenho local, que marca a identidade de uma localidade. O conceito de lugar ganha então uma importância na construção do mesmo e é necessária sua compreensão.

LUGAR

A questão do lugar para compreensão da arquitetura contemporânea é essencial se pensarmos em uma arquitetura em contraponto à globalização. Vítório Gregotti já elucidara que o lugar é o resultado dos “*vestígios de sua própria história*”⁸. O autor afirma que a arquitetura é capaz e deveria acentuar a essência do contexto ambiental, este, composto por suas consolidações e

5_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 19. Tradução nossa.

6_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 37. Tradução nossa.

7_ FRAMPTON, Kenneth. 1997. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Editora Martins Fontes. Pág. 381 e 382

8_ GREGOTTI, Vittorio. *Território e arquitetura*. In: NESBIT, Kate (org). 2008. *Uma nova agenda para a arquitetura*. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naif. Pág. 37

sobreposições ao longo da transformação da geografia, na transformação da forma. Carlos Café aborda ainda a ideia da arquitetura como responsável por consolidar ou transformar o local, em suas palavras: “Lugar’ é a essência dos acontecimentos históricos e da complexa rede de relações que gera uma intervenção arquitetônica. O projeto construído modifica a paisagem, cria e recria o “lugar”, podendo relevar suas especificidades, qualificar e particularizar o sítio, tomando-se responsável pelas mediações das tensões e contradições do ambiente em que se implanta.”⁹ Ainda sobre a temática, afirma Frampton: “Apesar de sua relativa permanência, a construção não tem outra alternativa além de existir em seu momento histórico. Sua tarefa está na realização do aqui e agora. Isto significa que ela não pode mais ter por objetivos as projeções idealizadas do Iluminismo, mas deve tornar-se a concretização de espaços habitáveis.” ¹⁰

Para o autor, a “questão do “lugar” deve ser entendida como região que configura uma “unidade cultural””, aquilo que Harris, ainda em 1964, chamou de escola de desenho, que podemos hoje chamar ou identificar como escolas de arquitetura. A respeito da força da arquitetura sobre a construção desta imagem de identificação, Café defende ainda: “A arquitetura é capaz de reconhecer ou revelar características latentes e ocultas do território, agregar valor e significado ao ‘lugar’, reforçar sua identidade e intensificar as possíveis relações entre figura humana e ambiente. Ainda, de acordo com Norbergs-Schulz, ‘o ato fundamental da arquitetura é compreender a vocação do lugar’¹¹ ou então, de acordo com o arquiteto japonês Tadao Ando, a finalidade da arquitetura é basicamente a construção do ‘lugar’.” ¹²

Identificamo-nos com o que conhecemos e com o meio que crescemos, como sociedade construímos o meio e nossa cultura, assim como o meio e a cultura na qual crescemos nos moldam e nos influenciam. Muito de nossa identidade e do que somos como pessoas é uma construção de toda esta junção entre família, nosso ambiente e por fim nossa própria personalidade. Vemos isso como resultado no trabalho de muitos arquitetos, assim como em seus próprios discursos, como observamos no livro “Entrevistas com Arquitetos” de Hanno Rauterberg, ou em diversas outras publicações em que os arquitetos falam de suas jornadas e como o ambiente e seus mestres influenciaram em sua formação. Aspeto que, nas entrevistas com Rauterberg, constatamos na fala de Rem Koolhaas, cuja formação e obra na arquitetura foram influenciadas pelo fato dele ter nascido na cidade onde atualmente é Roterdão, e vivido muitos anos na Indonésia e voltado à Roterdão. Também a entrevista de Zaha Hadid evidencia sua luta por espaço, a partir da forte carga cultural do Oriente Médio, ainda que não traduzida diretamente em sua forma. Não só os arquitetos são influenciados pela cultura do meio em que vivem na hora de projetar, como a própria noção de unidade cultural é de certa forma retroalimentada, criando assim uma identidade local, em que se consolida uma identificação e conexão da sociedade local com o ambiente construído.

Sobre esse tema, Lee e Baumeister argumentam que atualmente, por meio dos média de massa e do livre comércio, elementos do estrangeiro adentram-se em nossas vidas, de maneira

9_ CAFÉ, Carlos. 2011. Álvaro Siza e Rem Koolhaas. A transformação do “lugar” na arquitetura contemporânea. São Paulo: Editora Annablume. Pág. 22

10_ FRAMPTON. 1997. Pág. 416

11_ NESBIT, Kate (org). 2008. *Uma nova agenda para a arquitetura*. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naif. Pág. 459

12_ CAFÉ, 2011. Pág. 22

material e psicológica. Através de tratados internacionais, pensamentos políticos se chocam e emerge-se uma nova superestrutura imperial, assim, causando um crescimento de homogeneização e perda de autenticidade cultural, o que é uma grande crítica e debate contemporâneo. “Portanto, também na arquitetura e no urbanismo vários ideais - ou simplesmente noções ‘novas, aprimoradas e melhores’ - têm frequentemente surgido como um tema popular de debate e, a esse respeito, o mundo inteiro é visto como uma obra de arte humana. Essa tendência não diz respeito à arquitetura apenas como produção econômica. Na verdade, é central para a disciplina como fonte de ideias sobre a construção material do ambiente humano, uma vez que tais ideias inevitavelmente expressam a maneira como vemos nosso mundo e consideramos como ele é representado [...] O espaço arquitetônico tem sido o meio principal pelo qual nos reconhecemos e nos localizamos tanto individual quanto coletivamente no tempo e no espaço; e, historicamente, tentamos projetar significados nas estruturas e superfícies da arquitetura, tornando assim nossa compreensão da realidade mais concreta e tangível.” ¹³

Sobre esse tema, Lee e Baumeister argumentam que atualmente, por meio dos média de massa e do livre comércio, elementos do estrangeiro adentram-se em nossas vidas, de maneira psicológica e material. Através de tratados internacionais, pensamentos políticos se chocam e emerge-se uma nova superestrutura imperial, assim, causando um crescimento de homogeneização e perda de autenticidade cultural, o que é uma grande crítica e debate contemporâneo.

A unidade da cultura local, ou o que podemos designar “lugar” como o que percorremos até aqui, é uma construção da geografia do lugar, abrangendo suas características locais, culturais, econômicas e suas transformações ao longo da história. Entretanto, contraditoriamente, muito do que objetificamos como cultura local é constituído a partir de trocas entre diferenças locais e universalidades. Frampton afirma que “todas as culturas, tanto antigas quanto modernas, parecem ter dependido, para seu desenvolvimento intrínseco, de uma certa fertilização cruzada com outras culturas.” ¹⁴ . O autor também se refere à Paul Ricoeur, pensador que defende que ainda nos dias de hoje: “as culturas regionais e nacionais precisam (...) ser constituídas como manifestações localmente moduladas da ‘cultura mundial’.” ¹⁵

A partir da visão de Ricoeur, Frampton opina ainda sobre a questão da cultura regional perante a realidade contemporânea internacionalizada: “Do ponto de vista da teoria crítica precisamos encarar a cultura regional, não como algo dado e relativamente imutável, mas antes como algo que precisa, pelo menos atualmente, ser cultivado de forma autoconsciente. Ricoeur sugere que manter qualquer tipo de cultura autêntica no futuro irá depender, em última instância, de nossa capacidade de gerar formas vitais de cultura regional enquanto nos apropriamos de influências estrangeiras tanto no plano da cultura quanto no da civilização.” ¹⁶

13_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Págs. 14, 15. Tradução nossa

14_ FRAMPTON. 1997. Pág. 381 e 382

15_ FRAMPTON. 1997. Pág. 381 e 382

16_ FRAMPTON. 1997. Pág. 381 e 382

2.1. DOMÉSTICO OU ESTRANGEIRO

Compreender a cultura local, ou o lugar doméstico, é pressupor que a mesma é mutável, uma construção que dialoga com seu passado e com seu momento presente. Sang Lee e Ruth Baumeister, no livro *Domestic and Foreign in Architecture*, afirmam que “a arquitetura em seus contextos tradicionais tem sido o trabalho de quem habita um determinado local, construindo seu mundo passo a passo, equilibrando o passado, o presente e o futuro, bem como o interior e o exterior, o doméstico e o estrangeiro.”¹⁷ Com a arquitetura o processo não é diferente e como tal, seu processo de codificação local determina o quanto as influências externas podem afetá-la, ainda que este seja um processo longo e contínuo.

Ainda sobre o tema, afirmam os autores: “Pode ser que, ao longo da história, a arquitetura tenha sido um dos mais distintivos marcadores de identidade e alega ser um esforço autêntico, ou em outras palavras, uma coleção de tradições, artefactos culturais e projetos públicos que foram preparados e refinados sob circunstâncias domésticas específicas, incorporando o entendimento do estrangeiro (e, portanto, domesticando-o), mas sem ser por ele invadido. Esse processo é geralmente cultivado através de séculos de prática local.”¹⁸

Também segundo os autores, a percepção daquilo que é estrangeiro não se restringe a algo que vem de fora. Para explicar o conceito, referem-se aos termos em alemão *heimlich* e *unheimlich*. A noção de estrangeiro (*unheimlich*), aqui, está para além do status de origem externa e do simplesmente desconhecido, mas é entendido como algo que nos causa estranheza, ou inquietação, podendo até ser conhecido, mas que desperta certa relutância para sua aceitação.

Deste modo, temos arquitetos que podem ser entendidos como símbolos estrangeiros dentro de sua própria terra. Frank Gehry, assim como Zaha Hadid, são exemplos que só após serem reconhecidos internacionalmente passam a ser mais bem aceitos em seus países de origem. Outro grande exemplo de não aceitação por ser tido como não local é a do arquiteto Jan Kaplický. Nascido na República Checa, sua arquitetura neo futurista, assim como seu projeto para a Biblioteca Nacional de Praga, sofreram diversas críticas negativas, por não se adequarem à tipologia local, sendo este visto como um estranho em seu meio.¹⁹

Lee e Baumeister trazem ainda mais apontamentos sobre a temática a partir dos termos do idioma alemão: “...essa noção de *heimlich* e *unheimlich* é tratada em termos da diferença entre a ideia de sua própria domesticidade e sua natureza singular - portanto, a ideia de segredo, furtividade ou a condição interna que permanece opaca para o exterior (*geheim*) - e o que está fora dele. Nesse sentido, a arquitetura sempre exigiu o esforço de definir o interior (doméstico, *domus*, *domesticus*, etc.) e o exterior (estrangeiro, *externus*, *alienus*, *barbaricus*, etc.).”²⁰

17_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 16 e 17. Tradução nossa.

18_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 18. Tradução nossa.

19_ GOODWIN, Dario. 2020. *Spotlight: Jan Kaplický*. Revista Archdaily. Caderno "Architecture News" [online] [viewed 26 March 2021] Available from: <https://www.archdaily.com/620990/spotlight-jan-kaplicky>

20_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 14. Tradução nossa.

Ainda em *Domestic and Foreign*, encontra-se o artigo de Deborah Hauptman - "Uma visão cosmopolita do pensamento e do ser em comum", onde, em comentário ao livro de Ulrich Beck, *The Cosmopolitan Vision*, conceitua-se o termo "doméstico" pareado ao termo "estrangeiro", onde o "doméstico é entendido no sentido de 'pertencer a em oposição a ser 'excluído de' uma sociedade ou comunidade"²¹. De forma que o doméstico seria aquilo que é identificável como sendo parte de, "não no sentido estilístico ou de algo nativo, sendo aquilo que é reconhecível como sendo de um lugar específico, enquanto o estrangeiro é entendido como aquilo que 'vem' de outro lugar" ²².

Vale ainda ressaltar o trecho em que os autores destacam: "Enquanto as narrativas domésticas na arquitetura fornecem o contexto histórico dentro do qual alguém - individual e coletivamente - pode identificar a própria formação, o conceito de estrangeiro passou a oferecer uma medida para a navegação nas dimensões multifacetadas, muitas vezes altamente contraditórias, confusas e suprimidas de interações e trocas que ocorrem no processo de encontrar e afirmar sua posição em relação às referências externas." ²³

Os autores também abordam a percepção do que é local e de como lidamos com o mesmo, o que perpassa a construção de identidades, e daquilo que consideramos estrangeiro. Estes conceitos estão em constante mutação, principalmente sob a influência da condição contemporânea, como já falado anteriormente, ao papel dos média de massa e livre comércio, que fazem com que: "fragmentos do estrangeiro, tanto material quanto psicológico, penetrem intimamente em nossas vidas diárias" ²⁴ Diante disso, "no processo de avaliação da relação entre o doméstico e o estrangeiro, devemos considerar a questão do valor representacional, uma vez que a moeda de troca global hoje, não pode ser avaliada sem se levar em conta o que é percebido como popular, belo e poderoso." ²⁵

Em meio a nova era dos mídias sociais globais, uma das principais críticas que fazem parte do debate contemporâneo é a da suposta "perda da autenticidade cultural e crescimento da homogeneização" ²⁶. No meio da arquitetura e urbanismo tem emergido novas ideias ou noções "novas, aprimoradas e melhores" em que "o mundo inteiro é visto como uma obra de arte humana".²⁷ Para além do viés econômico atrelado à arquitetura, estas construções materiais do ambiente humano "expressam a maneira como vemos nosso mundo e consideramos como ele é representado". ²⁸

Sobre esse tema, os autores argumentam ainda que, "talvez não seja possível discutir arquitetura sem considerar que ela é na verdade uma câmera obscura ideológica em si, onde as imagens projetadas no interior muitas vezes ditam a forma como a massa de nossas vidas e culturas é enquadrada, medida e exercida em relação ao que pode estar fora." ²⁹

21_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 21. Tradução nossa.

22_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 21. Tradução nossa.

23_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 14. Tradução nossa.

24_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 18. Tradução nossa.

25_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 18. Tradução nossa.

26_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 18. Tradução nossa.

27_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 14. Tradução nossa.

28_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 14. Tradução nossa.

29_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 16. Tradução nossa.

Sua posição como intersecção cruzada das dimensões não apenas estéticas, mas também científicas e culturais, assim como suas influências e interesses sociopolíticos, econômicos e ideológicos, trazem à superfície questões urgentes quanto ao papel da arquitetura na “representação e identificação da percepção de uma sociedade sobre sua cultura”, principalmente ao equilíbrio entre o doméstico e o estrangeiro na contemporaneidade.³⁰ Ainda sobre a cultura, afirmam: “Quando uma cultura se vê representada por imagens e artefactos que considera estranhos, esses conflitos geram questões de hegemonia e autonomia e, inevitavelmente, questões sobre autonomia em relação a influências externas tomam o centro do palco.”³¹ Surge assim uma problematização de questões como hegemonia e dominação de uma cultura sobre a outra.

Nesta balança de interações entre doméstico e estrangeiro, no contexto atual de trocas arquitetônicas, os pesquisadores defendem que parece evidente que “a cultura popular ocidental assumiu o papel da cultura alfa e sua manifestação em escala global é inegável”. Isto faz com a “percepção dela como um processo de transgressão ou dominação torna-se mais pronunciada, seja vista como uma questão ou conflito ou cooperação.”³² Entretanto, se levarmos em consideração a teoria do que é percebido como parte, esta é menos vista como algo estrangeiro, sendo mais aceita menos como “intrusa” e mais como parte neste fluxo comercial identitário da arquitetura.

Ressalta-se também o que os autores abordam sobre a disciplina da arquitetura: “A arquitetura, portanto, pode ser considerada não apenas na construção de um limiar. A disciplina é em si a mediação entre o mundo interno e o externo. Dada essa noção de arquitetura como tal, e dado o papel da arquitetura hoje como uma mercadoria representacional que se tornou tão fluida quanto qualquer outra forma de capital cultural, não é mais possível considerar a arquitetura apenas em termos de seu papel tradicional de fornecer a interioridade onde se reside no seu sigilo e segurança. Somos obrigados, além disso, a investigar a arquitetura como meio de expansão e invasão.”³³

A arquitetura ocidental acabará por ter dominância no “mercado arquitetônico”, mas ainda assim é invariavelmente afetada também pelas trocas culturais. Como Gordon Matheus, em seu texto *Cultural Identity in the Age of Globalization: Implications on Architecture*, afirma não ser mais possível, na atualidade, uma visão estática de pureza como insistia o regionalismo. O pós-modernismo acabou por gerar excessos do que chama “mercado cultural” e na forma como o mundo e os média estão conformados há uma maior dinâmica do consumismo arquitetônico. Em sua introdução para o texto de Matheus, Lee e Baumeister afirmam: “onde todos os aspetos de culturas diferentes podem ser identificados e consumidos. [...] Por um lado, há a questão de um dado local e sua posição na atual estrutura econômica da competição e, portanto, o tipo de questão hegemônica de “consumo” que surge no caso de uma cadeia alimentar. Por outro lado, a urgência está no que se consome, como se consome e a que custo.”³⁴

30_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 13. Tradução nossa

31_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 13. Tradução nossa

32_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 13. Tradução nossa

33_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 15. Tradução nossa

34_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 19 e 20. Tradução nossa

Neste ínterim, o estrangeiro é visto muitas vezes como “moeda de troca” ou estratégia de mercado em diversos níveis do espaço, onde “a fim de preservar e promover seus próprios interesses, caráter e valores, uma entidade cultural pode ser obrigada a incorporar o estrangeiro em sua arquitetura” ³⁵. Isso pode ser feito de maneira mais radical e por inteiro, como por exemplo no caso da Casa da Música, de Rem Koolhaas, onde um elemento, ainda que desenhado a fim de compor com o local, quase nada em seu desenho remete à arquitetura produzida no mesmo. Ou então o prédio Bonjour Tristesse de Álvaro Siza, que apesar de ser feito na Alemanha por um arquiteto português, buscou dar continuidade ao desenho local, ainda que refletindo também as características da personalidade do profissional.

Ambos projetos contemporâneos, exemplificam essa estratégia de mercado do estrangeiro como moeda mercadológica, capazes de reafirmar a cultura local por sua divergência, pelo simples fato da sua presença que se destacar no lugar onde se insere. Pois, mesmo sendo diferentes, fazem referência ao seu entorno, tornando ambas, de certa forma, um símbolo perante o lugar, principalmente por trazerem a referência do “*unheimlich*” por causar certo impacto e estranheza no meio.

Apesar disto, Matheus, diante da dinâmica do mercado arquitetônico atual, acredita ser possível acomodar “tanto a sensibilidade a certos elementos culturais quanto o estado dinâmico de fluxo constante nas trocas culturais.”³⁶ O autor entende que este é um balanço constante entre estes elementos no equilíbrio para manter a contemporaneidade e não se perder a identidade. Em consonância, Carlos Café em seu livro afirma: “Tenho grandes esperanças nos intercâmbios que se produzem entre diferentes culturas. (...) A esperança da arquitetura está em sair do pequeno mundo local. Isso não quer dizer que haja que destruir cada cultura, minha própria cultura; mas pelo contrário. Há a necessidade de abrir o local para que não desapareça; abri-lo para proporcionar novos estímulos.” ³⁷

Esta ideia de que, para que a arquitetura local sobreviva, precisa ser capaz de filtrar e incorporar o estrangeiro e resignificar os simbolismos, vai ao encontro da interpretação de Lee e Baumeister, as quais não mais consideram a arquitetura enquanto disciplina dedicada simplesmente à produção do espaço, mas sim como um empreendimento ideológico: “capaz de produzir e projetar memórias e identidades, aquelas que costumavam ser consideradas familiares e próprias”. ³⁸

Nessa ideia de arquitetura como mercado, sua identidade passa a ser produzida, mais que outrora, enquanto continuidade do “tradicional”. A arquitetura é vista hoje como lugar das trocas voláteis e das lutas entre o doméstico e o estrangeiro. Especialmente devido aos eventos geopolíticos recentes, as questões da autoimagem de uma cultura estão diretamente conectadas aos debates sobre arquitetura, que são altamente ideológicos e políticos.” ³⁹

35_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 17. Tradução nossa.

36_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 19 e 20. Tradução nossa.

37_ CAFÉ. 2011. Pág. 33

38_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 15. Tradução nossa

39_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 15. Tradução nossa

Sobre este tema, Nezar AlSayyad, afirma que: “O século 20 pode ter sido o primeiro século a testemunhar o surgimento de ambientes totalmente devotados ao outro.”⁴⁰ Em oposição ao que geralmente se entende enquanto doméstico, apresenta uma perspectiva de arquitetura contemporânea enquanto a de fabricação de tradições e identidades, de modo que o que será representado é selecionado a fim de desenvolver uma autodefinição própria, reescrevendo a história através destas seleções, com um local reinventando sua própria tradição a partir de interesses próprios.

O mesmo autor trata os exemplos norte-americanos de Las Vegas e da Disneyland, como lugares que reinventaram seu vernáculo de forma fabricada: “que tem a capacidade de se inserir completamente em nossas vidas diárias contemporâneas.”⁴¹ Estes “cenários montados” fazem com que questione o papel da arquitetura na definição do patrimônio, o que afirma ser o fim da tradição na era contemporânea da globalização.

Ainda sobre o doméstico, Frampton afirma: “Dizem-nos que a vontade popular requer a tranquilizadora imagem de um conforto doméstico, artesanal, e que as referências “clássicas”, apesar de abstratas, são tão incompreensíveis quanto presunçosas. Só raramente essa opinião crítica estende o âmbito de seu parecer além do problema superficial do estilo, para pedir que a prática arquitetônica se volte novamente para o problema da criação do lugar, para uma redefinição crítica, mas criativa, das qualidades concretas do espaço edificado.”⁴²

“HR: É sempre no exterior que o senhor é considerado um arquiteto de fama mundial, enquanto aqui o senhor frequentemente é ignorado como um profissional bizarro e intruso. O senhor se importa com essa falta de respeito?”

FO: Às vezes eu me importo. Sou muito mais considerado especialmente no Japão, mas também nos Estados Unidos e na Inglaterra. Os alemães são céticos quando surge alguém com algo novo e inusitado. Eles buscam desesperadamente a tradição, e como ficam inseguros de onde eles vêm, eles não têm confiança o bastante para se envolverem com a experimentação.”⁴³

Frei Otto, 2009

40_ LEE; BAUMEISTER, 2007. Pág. 24. Tradução nossa.

41_ LEE; BAUMEISTER, 2007. Pág. 24. Tradução nossa

42_ FRAMPTON, 1997. Introdução.

43_ OTTO, Frei. Frei Otto. [Entrevista concedida a Hanno Rauterberg] in RAUTERBERG, 2009. Pág. 151

2.2. CONSUMO E MÉDIA NA ARQUITETURA.

2.2.1. Arquitetura de consumo

A conformação de símbolos culturais para a comercialização da arquitetura toma proporções maiores na contemporaneidade. Há um processo cada vez mais intenso de “disneyficação” da paisagem urbana, citando Shaton Zukin, como uma forma de “economia simbólica baseada na média, no mercado imobiliário e na produção artística”.⁴⁴

A leitura de arquitetura como mercado é essencial para entendimento do cenário atual de trocas simbólicas arquitetônicas, sejam estas locais ou estrangeiras. Para Carlos Café, parte da produção atual segue estes preceitos mercadológicos, em consenso à manipulação das condições impostas pela globalização, em que as principais seriam “os avanços da alta tecnologia e a representação deste suposto “gosto cultural””.⁴⁵ “Gosto cultural” reforçado pela realidade e lógica dos meios de comunicação de massa. “Isto abrange os edifícios que não estabelecem nenhum tipo de relação com os valores culturais locais, ou preferem utilizá-los como aparato meramente discursivo sobre a manutenção de uma “cultura autêntica”, transformando signos regionais em valores para uma cultura de consumo de massa, ou simplesmente em produtos mediáticos.”⁴⁶

Em um paralelo ao mundo de Hollywood, constrói-se símbolos para vender histórias a um público maciço, em grande escala. Este modo de fazer arquitetura funciona comercialmente. A arquitetura funciona como algo concreto e material capaz de representar o poder e o dinheiro de uma unidade cultural. O mercado acaba por impulsionar e incentivar esse tipo de “prática” através, principalmente, da média, criando símbolos deste “poder”, por corporativistas (governos, empresas, ordem religiosas ou países). Tal prática funciona então como uma estratégia de negócios visando o lucro, “associadas ao turismo, eventos culturais e esportivos, ao marketing urbano e à promoção de identidades empresariais”⁴⁷ construindo “histórias” vendíveis ao seu público.

Esse padrão de consumo é invariavelmente reforçado pelos novos padrões impostos pelos média e meios de comunicação atuais. A Internet acelerou as trocas e principalmente os anseios dos consumidores. Esta formação de gostos, através da Web, é “capaz de dar voz a um número infinito de vozes individuais, mas que ao mesmo tempo, poderiam impulsionar um gosto universal, se a existência de tal for possível, pela mesmice em um vasto esquema de consumismo.”⁴⁸

44_ ZUKIN, Sharon. 1995. “*Learning from Disney World*”. In *The Culture of Cities*. Gran-Bretanha: MPG Books Ltd, Pág.55. apud ARANTES, Pedro Fiori. 2010. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. Pág. 308. Tese de Doutorado em tecnologia da arquitetura. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP. São Paulo. Pág. 34. [Viewed ago. 2020] Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16132/tde-01062010-095029/publico/PedroArantes_72dpi.pdf

45_ CAFÉ. 2011. pág. 28

46_ CAFÉ. 2011. pág. 28

47_ ARANTES, Pedro Fiori. 2010. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. 308p. Tese de Doutorado em tecnologia da arquitetura. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP. São Paulo. Pág. 34. [Viewed ago. 2020] Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16132/tde-01062010-095029/publico/PedroArantes_72dpi.pdf. Pág. 34

48_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 17 e 18. Tradução nossa.

O chamado “gosto universal”, talvez esteja mais ligado ao próprio consumo e à maneira como os média sociais estão moldando o modo de viver social, em uma construção de individualidade baseada naquilo que se é difundido nas próprios média e no valor da exposição da imagem do “ser cultural”, onde o que é compartilhado nas redes sociais ganha importância, alimentando estes símbolos culturais, formando assim um sistema que se retroalimenta. Rauterberg enfatiza esse especto, quando ao discorrer sobre esta dinâmica entre os arquitetos e os clientes, considera estes clientes o público móvel que age de forma global e coloca a arquitetura como a forma sólida daquilo que o “modernismo digital” tenta maquiagem. “Essa arquitetura reflete uma sociedade que eleva o individualismo ao nível de fetiche. Nada é mais importante do que a originalidade, todo o mundo deve ter personalidade singular, e isso parece se aplicar tanto para pessoas quanto para construções. Contudo, não apenas o individualismo é simbolizado na nova arquitetura digital. O que os prédios estão determinados a cumprir, na atualidade, é criar uma experiência comum que seja reconhecida por todos. São obras criadas para serem visitadas pelo maior número de pessoas possível. De forma a construir uma identidade coletiva, tomando-se assim emblemas que ultrapassam sua função imediata. No final, a percepção individual e a percepção coletiva parecem, de maneira estranha, reforçar uma à outra” ⁴⁹

Este tipo de comportamento em busca de um fetiche social, associado a um mercado arquitetónico em conjunto a interesses individuais e diversas características complexas e, até certo ponto indissociáveis, acabara por gerar em diferentes escalas o que se chama hoje de “Efeito Bilbao”.

Não há como negar que este acontecimento foi marco para a arquitetura, e que impactou a produção arquitetónica mundial. Outras cidades tentaram repetir o resultado bem-sucedido, como destaca Pedro Arantes das palavras de Hall Foster: “depois desta obra, a arquitetura não foi mais a mesma, e vive-se a cada novo projeto do gênero uma espécie de ‘Efeito Bilbao’” ⁵⁰ Sobre o tema, Arantes afirma ainda: “O Guggenheim reaviva a ideologia do lugar, mas sob a forma degradada de ‘animação cultural’. Degradada porque desprovida do componente utópico e, por isso, abertamente pró-mercado, explica Otília Arantes, ‘numa euforia que combina a relação entre finanças, cultura e média com a glamourização da economia de mercado [...] A animação cultural, no caso, nada mais é do que o próprio acontecimento ostensivo em sua simbologia direta de uma cidade gerida como negócio e para se fazer negócios.’” ⁵¹

Este tipo de arquitetura é propagandeada pelos novos média. Os média sociais principalmente, impulsionam o turismo cultural e estes símbolos arquitetónicos viram figurinhas a serem colecionadas nos álbuns de turistas colecionadores de ícones: “o modernismo arquitetónico digital faz tanto sucesso porque muitas questões são anuladas e, ao mesmo tempo, muitos medos são postos de lado” ⁵². Assim, o ponto relevante da arquitetura passa a ser sua simbologia estética, distante, agora, de qualquer idealismo social. A arquitetura acompanha, assim, as transformações

49_ RAUTERBERG. 2009. Pág. 14

50_ ARANTES. 2010. Pág. 17.

51_ ARANTES. 2010. Pág. 17 e 18

52_ RAUTERBERG. 2009. Pág. 14 e 15

sociais e pessoais dos sujeitos contemporâneos, impulsionadas pelos média sociais e média de massa, em um grande pacote de mudança comportamental com foco na imagem e individualismo, pelo “incomum comum”.

Nessa lógica de cidade, o planejador urbano torna-se um empreendedor imobiliário, a caça de qualquer oportunidade de se fazer negócio. Na cidade-negócio, “rentabilidade e patrimônio arquitetônico-cultural dão as mãos” ⁵³ A primazia nas relações de produção é trocada pela relação de fetiche e desejo, numa marca maior de sedução ao “consumidor” do espaço. Dentro deste fluxo de cidade-mercado o arquiteto ganha um papel de semeadores de ‘iscas culturais’, na busca da maior rentabilidade, em uma ‘convergência glamourosa’ entre *high culture* e *big business*” ⁵⁴

Portanto, nessa dinâmica de “iscas culturais” e “fetiches arquitetônicos”, os arquitetos acabam por seguir uma dinâmica de mercado que se aproxima muito das grandes marcas. Estes profissionais também costumam ser chamados para desenhar lojas de grife, como forma de marcar e consolidar os atributos dessas instituições culturais, marcas e cidades, que visam através da assinatura de um artista, neste caso o arquiteto, a valorização e visualização de sua própria marca. Neste processo, os arquitetos acabam aproximando as dinâmicas de seus trabalhos às dinâmicas das próprias lojas de grife. ⁵⁵ Esses profissionais passam a também atuar como marcas, a criar, ou terem suas imagens construídas como valor de mercado e assinatura, criando uma aura de celebridades e conformando o que chamamos de “*Star System*” no mundo da arquitetura, com todos estes contributos do mundo contemporâneo que constituem essa dinâmica.

É muito difícil dissociar essa nova dinâmica da arquitetura contemporânea da dinâmica das mudanças sociais, financeiras, tecnológicas e até comportamentais proporcionadas pelos médias sociais, as quais têm um impacto inclusive nos médias críticos especializados. Este mundo digital, onde tudo está à mão e às vistas de todos em poucos toques, as buscas dos vanguardistas, das novidades, das influências internacionais, entre tantos fatores, são os ingredientes que formam o cenário da arquitetura nos dias de hoje. Como argumentam Lee e Baumeister: “...é discutível se ainda existe ou não alguma entidade que domine na arquitetura, na maneira que os estúdios de cinema de Hollywood fazem na indústria do entretenimento ou as regras do McDonald's no setor de *fast food*. No entanto, os indícios recentes de construção da imagem urbana por meio da arquitetura em nível de política nacional e corporativa - o que agora é chamado de ‘Efeito Bilbao’ - apontam para um certo padrão de prática dos atores dominantes. Certamente a situação é composta de vários elementos e ainda não há monopólio em arquitetura comparável ao desfrutado pela Microsoft, por exemplo, com seus códigos sintáticos globalmente aceitos; mas, de facto, é evidente que um pequeno número de firmas de arquitetura internacionalmente estabelecidas em nações desenvolvidas, com sua produção eficiente de conhecimento e discursos teóricos, exercem uma influência substancial além de suas fronteiras geográficas e ideológicas.” ⁵⁶

53_ ARANTES. 2010. Pág. 19

54_ ARANTES. 2010. Pág. 19

55_ ARANTES. 2010. Pág. 05 e 06

56_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 17. Tradução nossa.

Certamente, os próprios arquitetos e a construção de suas carreiras fazem parte também desta dinâmica, e bastante diferente daquilo que se vê no mercado Hollywoodiano, na arquitetura as estrelas não são simplesmente “descobertas”. Suas carreiras são uma construção que envolve diversos fatores, entre eles está a dinâmica econômica da sua arquitetura e sua inter-relação com os média, meios através dos quais eles se estabeleceram como “mitos”. Afinal, foi também através da exposição nesses média que eles puderam se destacar de uma infinidade de outros arquitetos. Assim, estes heróis galgam seu espaço nos média que os alçam ao internacionalismo, gerando muitas das trocas culturais entre países, onde os símbolos assinados são parte de uma dinâmica mercadológica.

Todo esse ciclo é importante para a formação do arquiteto, as imagens que circulam virtualmente, as revistas, os prêmios e exposições, para a criação desta identidade de marca desse profissional. Não só a carreira do arquiteto é construída com o tempo, mas sua própria imagem é uma construção de um somatório de elementos que depende, diretamente, da mídia. “Se as obras que promovem identidade de marca não são postas diretamente à venda, sua forma-tesouro exibicionista só se realiza econômica e simbolicamente se puder ser vista e memorizada por um número muito superior de pessoas do que as que a visitam efetivamente. É a divulgação mundial da sua imagem de sucesso, como estratégia de marketing, que promove seus proprietários e atrai investidores e turistas.” ⁵⁷

57_ ARANTES. 2010. Pág. 215

2.2.2. Arquitetura nos média

Falar de mercado na arquitetura, ou sobre os símbolos culturais criados nesta dinâmica entre o que é o doméstico e o estrangeiro - o local ou global -, não seria possível se não considerássemos os veículos que proporcionam estas intensas trocas de informação, criando uma complexa rede de agentes que fazem parte de um novo fenômeno social. A forma de se tratar a arquitetura enquanto consumo, seja como símbolo cultural de poder ou estratégia econômica depende, diretamente, da circulação de informações. Talvez, até mais importante que apenas a circulação, é a validação das informações “publicadas” em ambas os média – especializados e generalistas. Pois ao tomarem alguns nomes e obras “públicas”, no sentido de atingir o público, criam de imediato um consenso sobre sua relevância.

As revistas especializadas por exemplo, já tiveram (ou têm) uma grande importância na formação de “escolas” de arquitetura locais. Como é apresentado no Anexo I, essas publicações foram grandes responsáveis, principalmente no período do modernismo, pela validação e difusão de ideologias, como também eram um dos principais meios de trocas culturais entre territórios “estrangeiros”. Além dessas, compunham-se ainda, junto dos média especializados, os livros de arquitetura e os congressos de arquitetura, os quais impulsionavam as trocas e discussões na disciplina.

Para além das revistas especializadas, voltadas para os próprios arquitetos, as revistas generalistas, com temáticas voltadas à arquitetura, se tornaram mais populares e acessíveis, atingindo um público mais abrangente. Quando se introduziu a dinâmica dos média sociais, na área, o impacto da média generalista cresceu agravando o fenômeno da midiatização que “traduz uma forma de consumo mediado da arquitetura e da sua cultura.” ⁵⁸ A arquitetura é então “vendida” nos média generalistas, como as revistas de arquitetura, jornais, blogs de viagens e média sociais expõem as imagens de uma arquitetura do espetáculo. Através da difusão dessas imagens, esses próprios veículos ganham visibilidade, representando as obras arquitetônicas enquanto sinônimo de estilo de vida, de símbolos de desejo cultural e pessoal, presente em todas as escalas de influência – o que, muitas vezes, ocorre sem nos darmos conta do processo.

Estes média aqui referidas, que podem ser diferenciadas por média especializados de circulação voltada ao meio arquitetônico e os média generalistas, voltadas ao público de massas, foram fortemente impactadas pelo desenvolvimento tecnológico, sobretudo com o advento da Internet. Principalmente pela mudança de comportamento social através das redes sociais, que permitiu maiores trocas de informações na área da arquitetura, transformando-a também pela intensa interação cultural proporcionada por estes veículos de comunicação. Vê-se também a diferenciação da velocidade destas trocas pela própria “morte” dos média impressas (ANEXO I) em que marca o ano de 2020, por exemplo, como o ano em que a última revista especializada em

58_ GADANHO, Pedro. 2007. *A arquitetura e a mediatização generalista 1990-2005. Uma crítica cultural do campo arquitectónico*. 759pgs. Tese de Doutoramento em Arquitetura – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, FAUP, Porto. Pág. 38

arquitetura suspende os veículos impressos e passam agora, a veicular seus conteúdos em formato digital.

Em escala global, os média, com as redes sociais e as publicações online, passam a ocupar então o lugar dos média impressos. O que acontecia em determinado local, e era apenas difundido através das tiragens de revistas de arquitetura e publicações em jornais locais, hoje, através da Internet, pode ter alcance mundial e instantâneo. Sobre o tema, afirma Pedro Gadanho: “Como de imediato se pode intuir, a mediatização generalista da arquitetura pode deter, neste âmbito, um papel fundamental. É essa que pode permitir com maior sucesso que a necessidade e a pertinência da prática arquitetónica se afirmem ainda junto do corpo social com eficácia necessária.” ⁵⁹

Entretanto, esta dinâmica entre arquitetura e os veículos de média que encaram seu uso e receção pela lógica do consumo, foi o que levou, justamente, às dicotomias e divergências dentro da disciplina (arquitetura) e às discussões entre o regional e o global. Na área, percebe-se uma resistência a uma prática arquitetónica considerada superficial, voltada a eficácia de suas aparências sociais, que atendem aos sistemas de consumo e aos meios de informações globais e resulta em um esvaziamento da própria prática. ⁶⁰

Postura tal que nos leva ao outro extremo, os média especializados da arquitetura. Essas tendem a negar o posicionamento dos média generalistas, isolando-se por “uma excessiva especialização ou excessiva redundância do conhecimento exclusivo” ⁶¹. Esta crítica especializada toma uma postura elitista, detentora do domínio exclusivo das formas e linguagens estéticas e “potencialmente, tende a excluir os seus próprios destinatários” ⁶² e acaba por se distanciar das reais necessidades da sociedade.

Este isolamento social se confunde com o isolamento disciplinar “e, deste modo, a arquitetura moderna começa a sancionar o gosto arquitetónico popular por contraposição a uma codificação linguística cada vez mais especializada, purificada e rarificada” ⁶³ reforçada principalmente pela formação e produção acadêmica, que também tem evoluído na direção de uma maior especialização dos saberes profissionais.

Assim, observa-se um grande distanciamento entre as informações generalistas e as especializadas. Onde a generalista não dispõe os “códigos” da disciplina presente na média especializada, impedindo uma visão mais abrangente da compreensão da obra. Mesmo a produção especializada não consegue isolar-se da produção arquitetónica mercadológica – ainda mais forte na média generalista. Afinal, ambos segmentos fazem parte da mesma sociedade e, como Gadanho apresenta em sua tese, “todas as culturas estão interligadas; nenhuma é singular e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas.” ⁶⁴ Portanto,

59_ GADANHO, 2007. Pág. 37

60_ GADANHO, 2007. Pág. 38

61_ GADANHO, 2007. Pág. 41

62_ GADANHO, 2007. Pág. 41

63_ GADANHO, 2007. Pág. 41

64_ SAID, Edward W., 1982. “The concept(s) of culture” Apud GADANHO, 2007. Pág. 42

mesmo sujeita a um elevado grau de especialização, os média especializados, como também a própria produção arquitetónica, invariavelmente, serão permeáveis a trocas culturais, incluindo à produção de conteúdo generalistas das grandes massas.⁶⁵

De outro modo, “se a cultura especializada recusa a generalização, ela condena-se a permanecer fora dos circuitos gerais da interpretação cultural e, em última instância, da cultura que é significativa.”⁶⁶ E cabe então aos média o papel de mediar a tradução transcultural de forma espontânea através de seus diversos veículos de comunicação.⁶⁷

A eficácia comunicacional que a prática arquitetónica tem, da forma como se relaciona com a realidade social e que passa pela influência dos media, é o instrumento para manter a confiança nela mesma, e estabelecer, assim, o reconhecimento da cultura especializada validando socialmente o próprio avanço do “sistema de conhecimento especializado”. Este conhecimento é no geral passado, como característica de capital cultural, de uma classe mais abastada desse capital cultural para uma menos, tornando-se culturalmente hegemônica. Aquelas sociedades com mais recursos culturais simbólicos passam a deter e reconhecer em si o valor da cultura arquitetónica. Nesse contexto, os intelectuais “culturais”, na figura dos arquitetos estrela, através de suas obras, repassam aos detentores do capital económico, “clientes estratégicos”, e por fim, ao público generalista o capital simbólico da cultura especializada.

Portanto, esse capital: “circula a partir da cúpula do conhecimento específico para meios especializados de maior audiência e daí para os media de massa. E num tempo em que a comunicação, a circulação de informação e a criação de mais-valias se transformam em valores supremos, importa à arquitetura que esta circulação possa ocorrer até ao fim do seu circuito.”⁶⁸ Neste circuito, a generalização passa a ser essencial para a sobrevivência da própria prática especializada, não só pelo ímpeto de elevar o gosto das massas, mas principalmente porque a condição de existência da arquitetura do espetáculo é sua inserção na esfera pública para a sua vinculação com o mercado.

Em busca, então, de um acesso global, a arquitetura especializa acaba por atingir o menor denominador comum com a diversidade de audiência de públicos, limitando seu conteúdo e ainda não usando os “códigos” disciplinares, mantendo-se na superficialidade da forma. Por isso, o que se assiste hoje, nos média de massa, não se traduz como uma possível homogeneização do conteúdo, mas antes, como um reflexo da difusão da diversidade cultural. “Assim por hipótese, quando falamos da difusão de culturas especializadas pode ocorrer atualmente um fenómeno diferente, inverso, daquele que sempre foi a regra entre a difusão de conteúdos da indústria cultural tradicional.”⁶⁹ Se analisarmos as arquiteturas do espetáculo, apesar de se haver uma predominância da mais hegemônica, vê-se a emergência, em gradual crescimento, também daquelas menos cotadas no mercado cultural global. Como afirma Gadanho: “De facto, com as mudanças que

65_ GADANHO, 2007. Pág. 42

66_ GADANHO, 2007. Pág. 43

67_ GADANHO, 2007. Pág. 43

68_ GADANHO, 2007. Pág. 44

69_ GADANHO, 2007. Pág. 45

apontam para uma cada vez maior diversificação dentro da própria cultura de massas e dos média – por via de uma flexibilização do consumo que começou no mercado econômico – estes tornam-se mais capazes de exercer um efeito sobre a difusão de culturas especializadas que é menos condicionado pela regra do menor denominador comum.” ⁷⁰

É essencial que as culturas especializadas mantenham sua autonomia relativa às culturas generalistas, para que continuem a aprofundar-se em seus problemas e questões. Mas também é de extrema importância que estas se atentem para a forma como se dá o diálogo entre elas e as generalistas, de forma que essas culturas especializadas transponham os elementos cabíveis à cultura generalista, que pelo fluxo mercadológico e social, invariavelmente, também acaba por influenciar as culturas especializadas, em um movimento de mão-dupla. “Deste modo, a evolução da recepção cultural na cultura generalista informará, também ela, a redefinição da prática específica ou elevada.” ⁷¹

É visível no mercado dos média, a distinção entre as duas esferas de culturas, mas olhando por uma perspectiva mais abrangente, não conseguimos dividi-las por completo. São dependentes uma da outra, em um cenário em que a mediatização generalista da arquitetura valida a nível global a prática cultural especializada, tanto pela dinâmica mercadológica da arquitetura, quando pela dinâmica dos próprios média. A cultura especializada não pode excluir, de sua esfera de estudo, a produção da cultura de massas.

O papel dos média enquanto meios das trocas culturais torna-se fundamental para a construção e validação dos arquitetos que compõem o *Star System*. Percebe-se que o circuito formado pelos concursos, prêmios e crítica de arquitetura sofre influência tanto da média generalista quanto da especializada, uma vez que ambas colocam em evidência os arquitetos estrela para atender a demanda de um público que se relaciona com as obras, ou as influências, dos arquitetos estrela enquanto bens culturais, símbolos de status. Observa-se assim, por todas as vias, que a relação entre arquitetos-média-público está profundamente marcada pela lógica de mercado e consumo.

70_ GADANHO, 2007. Pág. 45

71_ GADANHO, 2007. Pág. 46

2.3 STAR SYSTEM – ARQUITETOS ESTRELA

A aura que ronda os arquitetos heróis da arquitetura desperta muita opinião, crítica e teoria sobre os mesmos e sobre todo o complexo sistema formado em torno de suas existências. Mas afinal, quem são? O que são? Como o são?

Pessoas viajam milhares de quilômetros apenas para dizerem que viram ou visitaram uma obra de um arquiteto específico. Isso não é de hoje, há muito já havia arquitetos requisitados em diferentes lugares. Contudo, foi a partir do século XX que profissionais como Mies van der Rohe, Le Corbusier e Frank Lloyd Wright tomaram-se forças poderosas no desenvolvimento do Estilo Internacional. A partir da década de 1980, com todo o boom do “Efeito Bilbao”, alguns arquitetos passaram a adquirir o status de heróis e estrelas e galgaram fama, não de mudarem a ideologia das massas, mas de serem capazes de mudar os lugares através de suas assinaturas em obras. ⁷²

Os arquitetos estrela, dentro do meio, são aqueles que quase podemos comparar a estrelas de Hollywood. Alguns tornam-se tão conhecidos que acabam reconhecidos até pela grande massa da população, podendo ser ovacionados como grandes personalidades. Como exemplos é possível mencionar Le Corbusier ou Oscar Niemeyer, que inclusive, quando de sua morte, recebeu diversas homenagens de figuras ilustres, como o presidente da república à época. O próprio Álvaro Siza, caso estudado nesta dissertação, é uma celebridade não só em Portugal, como no mundo, a exemplo de nomes como Rem Koolhaas, Renzo Piano, entre tantos outros.

Mas o que se questiona aqui é o que faz um profissional ser considerado um arquiteto estrela, alcunha, inclusive, que muitos destes que assim se consagram insistem em rejeitar muitas vezes. O status de celebridade ou de exclusividade de seus trabalhos os fazem ser mais requisitados, entrando-se em uma cadeia de retroalimentação constante, através também de sua interação com os média, ainda que não pareça haver um segredo para alcançar um lugar na lista dos novos célebres. Para Rauterberg: “Há várias centenas de milhares de arquitetos no mundo e, na teoria, um bom número deles poderia construir museus, teatros de ópera e aeroportos semelhantes. Contudo, no final das contas, essas construções são entregues aos nomes célebres. As pessoas que os contratam não adquirem apenas um projeto, mas também a probabilidade de aquilo ter importância global e uma promessa de exclusividade. Isso porque o clube dos arquitetos de fama mundial é realmente exclusivo.” ⁷³

Como já discutido nos tópicos anteriores, esses profissionais são de certa forma um produto do formato mercadológico da nossa vida contemporânea, assim como das novas dinâmicas da arquitetura. São peças-chave para que muito daquilo que foi discutido acima pudesse vir a acontecer. São símbolos, de cultura, poder, status, ou do que a vontade ou necessidade o fizerem. São exclusivos e, ao contrário do que pode acontecer em alguns casos no mundo de Hollywood, onde há “descobertas” de talentos, os arquitetos estrela passam por um processo de décadas antes de alcançarem tal “fama”. Esse processo engloba diversos fatores complexos, sem

⁷² _RAUTERBERG. 2009

⁷³ _RAUTERBERG. 2009. Pág. 6 e 7

uma receita certa. Esta dissetação acaba, por seu objetivo final, tocando neste ponto, ao tentar desvendar um pouco deste caminho que os arquitetos estrela percorrem, que se caracteriza sobretudo pela aceitação da sua arquitetura pela crítica que circula sobre os mesmos e suas obras.

Para entender o que se fala destes arquitetos pertencentes à lista exclusiva das estrelas, e para conhecer suas trajetórias, é essencial investigar como se dá a ascensão e os processos de trocas culturais e aceitação das arquiteturas “estrangeiras” dentro do contexto contemporâneo.

Hanno Rauterberg, em seu livro “Entrevistas com Arquitetos”, entrevistou 20 profissionais considerados estrelas dentro desta lógica. O autor discorre sobre esse conceito de arquiteto estrela na atualidade, e em concordância com que já fora discutido, Rauterberg os entende enquanto aqueles cuja fama já não mais reflete seu idealismo, como foram os arquitetos participantes do modernismo – o que é tido por alguns críticos como uma traição ao movimento. Os arquitetos modernos pretendiam mudar o mundo ou a maneira como as pessoas viviam, já os arquitetos desta era do estrelato, limitam suas preocupações em “mobilizar as massas e ganhar o populacho”⁷⁴, sem coragem para “esboçar uma alternativa ao capitalismo prevalecente”.⁷⁵ O autor defende ainda que: “Para eles [os críticos], uma ‘estrela da arquitetura’ é alguém que não produz nada a não ser vaidades, fachadas ocas, com nada atrás delas.”⁷⁶

“Acho que o que estamos vivenciando é o triunfo global da excentricidade. Muitos prédios extravagantes estão sendo construídos, prédios que não têm significado, nem funcionalidade. Trata-se mais de formas espetaculares e, é claro, do ego dos arquitetos.”⁷⁷

Rem Koolhaas 2009

Percebemos, com esse trecho da entrevista de Rem Koolhaas que, mesmo o arquiteto sendo crítico ativo no meio da arquitetura, com alguns livros já publicados, e ainda que fazendo parte deste seleto grupo de arquitetos nomeadamente estrelas, Koolhaas reconhece também esta mudança na contemporaneidade, onde a arquitetura esvazia-se de significado para atingir um lugar de cenário montado à vontade do ego dos próprios profissionais.

Rauterberg tenta apelar para o senso de normalidade, do arquiteto como pessoa, trazendo a realidade de que este tipo de prática do uso do edifício como assinatura pessoal – onde até usa a alusão do edifício como propaganda pessoal –, não é apenas uma prática dos arquitetos estrela. Muitos arquitetos que não fazem parte desta “lista” também se utilizam deste artifício em edifícios sem renome pelas cidades. Mas o autor entende que esta questão não está ligada puramente ao ego dos arquitetos, em contraponto, afirma em seu texto que o que transparece nos discursos desses profissionais é que este tipo de ação também está atrelada à intenção de atingir e cativar o maior número de pessoas através da experiência do edifício em geral.⁷⁸

74 _RAUTERBERG. 2009. Pág. 5

75 _RAUTERBERG. 2009. Pág. 5

76 _RAUTERBERG. 2009. Pág. 9

77 _KOOLHAS, Rem. Rem Koolhaas. [Entrevista concedida a Hanno Rauterberg] in RAUTERBERG. 2009. Pág. 101

78 _RAUTERBERG. 2009

*“Nos dias de hoje, os arquitetos têm que repensar tudo, caso por caso. (...) Os arquitetos do modernismo acreditavam numa missão – uma cidade melhor para a humanidade melhor, para um futuro melhor. Hoje em dia, eles contam como sucesso se conseguem atrair e fazer um pouco de ligação, e desviar uns poucos cabos elétricos. Mas muitos se contentam em erigir uns poucos ícones arquitetônicos isolados. (...) o modernismo objetivava estabelecer novos padrões, os quais, no final, poderiam levar a uma nova tradição. Contudo, devido ao fato de isto não ter funcionado, nós agora não temos uma tradição.”*⁷⁹

Jacques Herzog, 2009

Não há como destacar mais o distanciamento do idealismo em detrimento da imagem como estas frases de Jacques Herzog. Diferentemente do modernismo com um idealismo, os arquitetos contemporâneos aproximam-se mais do nicho das artes. O paralelo da trajetória destes arquitetos ao que seria o mundo das artes é feito no livro, já que suas obras não podem ser reproduzidas em escala global.⁸⁰ Com isto há uma mudança, inclusive no perfil dos clientes que contratam estes arquitetos, em que se passa a ter uma exigência em outra escala de poder monetário. Esse é o mesmo paralelo que Pedro Arantes traz em sua tese, onde elenca esta mudança de clientela, em que os clientes já não são mais da classe burguesa e proprietária, mas sim uma nova elite, que começa a ressignificar e definir as “novas” normas e valores da sociedade atual, passando aos arquitetos, o poder de intermediação cultural, enquanto detentores do “saber, criatividade, sensibilidade artística e talentos de empresários culturais, expertise profissional e faro comercial”.⁸¹

Aqueles que fazem parte deste seleto grupo das estrelas, tratados como artistas ou “marcas”, de acordo com a tese de Pedro Arantes, correspondem a menos de 0,1% da produção arquitetônica mundial, mas “ocupam a quase totalidade das revistas especializadas, das exposições e prêmios, além de se tomarem parâmetros para o sucesso profissional”⁸² Para além disso, acabam por se tornar os maiores responsáveis pela troca cultural na arquitetura, pelo intercâmbio entre o doméstico e estrangeiro e até pela releitura de culturas locais, já que a maioria destes projetos são obras dos “arquitetos forasteiros”, ou daqueles que já possuem um *background* tão expressivo, que mesmo as obras locais destes acabam por ter uma carga internacional de desenvolvimento mais acentuada, ou trazendo uma linguagem pessoal do arquiteto de forma mais visível. O que é, também, parte da razão de serem contratados.

Estes arquitetos, são nominados por Arantes como “difusores da ideologia da ‘grande arquitetura’”⁸³ Diferentemente das estrelas de Hollywood, eles passam por um longo e complexo processo para chegarem ao patamar em que se encontram. Sobre esses difusores, o pesquisador argumenta ainda: “Possuem escritórios cada vez mais geridos como empresas, participam de concursos midiáticos, movimentam o debate cultural, escrevem, induzem campanhas publicitárias

79 _HERZOG, Jacques. Jacques Herzog & Pierre de Meuron. [Entrevista concedida a Hanno Rauterberg]. RAUTERBERG. 2009. Pág. 89

80 _RAUTERBERG. 2009. Pág. 6

81 _ARANTES, Otília. 2005. “A ‘virada cultural’ do Sistema das artes” in Margem esquerda, n. 6. Pág. 64 Apud ARANTES. 2010. Pág. 19

82 _ARANTES. 2010. Pág. 2

83 _ARANTES. 2010. Pág. 2

e são divulgados mundialmente nas revistas de arquitetura, ocupando o imaginário dos demais profissionais e, sobretudo, dos estudantes, como modelos a seguir. Neles estão resumidas as promessas que a disciplina ainda é capaz de fazer enquanto 'faculdade' que estimula a fantasia construtiva das classes dominantes. Nesse sentido, estudá-los significa questionar tanto seu poder quanto o modo como conduziram tal disciplina, definindo os critérios hegemônicos para o julgamento de projetos, obras e carreiras.” ⁸⁴

Estes arquitetos acabam por ter uma importância enorme no fio condutor da direção na qual a arquitetura acaba por pender para o futuro. São exemplos a serem seguidos e estudados. Cada um tem uma experiência de vida e uma cultura primária na qual conformou sua forma de pensar. Não podemos reduzi-los a um simples jogo de mercado, são pessoas marcadas por diversos fatores dos caminhos traçados ao longo de suas vidas. Apesar de toda a influência da arquitetura como objeto de consumo dentro de um mercado econômico global, e de estes arquitetos estrela fazerem diretamente parte do sistema, ainda assim, como se pode constatar em muitas das entrevistas de Rauterberg, para muitos a preocupação não é somente a forma ou a função em detrimento de todo o seu significado. Como o próprio crítico comenta em seu livro: “Frequentemente lhes interessa muito mais do que os aspetos formais, é como a arquitetura pode estruturar a vida de maneira diferente e melhor, ou como desenhar plantas baixas aprimoradas para um mundo transformado.” ⁸⁵ Segundo ele, há nestes arquitetos e em seus trabalhos a preocupação sobre o que constroem e o impacto social do mesmo para além de uma questão que engloba o formal e técnico.

Portanto, para entendermos a questão da recepção da obra destes profissionais, precisamos compreender como estes chegaram onde chegaram, para então vislumbrarmos o caminho, que, de forma singular, cada arquiteto estrela percorreu até alcançar a aceitação de suas obras.

Na tese de Pedro Arantes, há uma coleção de dados e agrupamentos pertinentes para nosso trabalho, apesar daquela pesquisa ser voltada para o estudo da arquitetura como mercado. Arantes estudou 30 arquitetos europeus e norte-americanos, assim como elementos e instituições relevantes para que estes alcançassem seu “estrelismo”. Segundo o crítico Gary Stevens, referência da tese de Arantes, não devemos “separar o estudo dos arquitetos do seu meio social e dos sistemas nos quais estão inseridos” ⁸⁶. No entanto, suas trajetórias em vida, fazem parte da construção de suas imagens como “influenciadores”, enquanto alguém que possui, no meio e que acabam por transbordar, certo poder e dominação, acumulados como ‘capital simbólico’” ⁸⁷.

Nessa pesquisa, buscamos entender a trajetória que os tornou estrelas da arquitetura. Ou quais são os fatores relevantes que os fazem “chegar lá”. A tese de Pedro Arantes foi usada, aqui, como base para entender, através das informações levantadas, um pouco da relevância de cada aspeto. Das revistas de arquitetura, dos fotógrafos e críticos envolvidos, da relação dos arquitetos

84_ ARANTES. 2010. Págs 1 e 2

85_ RAUTERBERG. 2009. Pág. 15

86_ STEVENS, Garry .1998. *O circuito privilegiado: fundamentos sociais da distinção arquitetônica*. Brasília: Unb, 2003. Apud ARANTES. 2010. Pág. 243

87_ STEVENS, Garry .1998 Apud ARANTES. 2010. Pág. 243

com a média e dos projetos que são apresentados na mesma. Arantes faz um estudo mais aprofundado sobre que tipo de projetos são representados nessas revistas, assim como a localização das obras representadas, e dos arquitetos e fotógrafos em maior evidência. Além de ainda de citar a importância das exposições, dos prêmios, concursos e até da relevância das universidades formadoras desses profissionais. Não só nesta pesquisa, percebeu-se a relevância desse conjunto de fatores na formação da figura do arquiteto e como isto possui uma grande influência na percepção e recepção de sua obra. A formação do arquiteto estrela não é uma matemática simples, engloba uma soma de diversos fatores ao longo do tempo.

2.3.1 O papel da crítica e dos média na formação das figuras dos arquitetos estrela

Entre tantos veículos de mídia, as revistas sempre tiveram um papel fundamental “na difusão dos valores da profissão, das novas tendências e das práticas dominantes” ⁸⁸. Como pode-se concluir ao ler o livro de Kenneth Frampton, ou em pesquisas sobre revistas especializadas, muitos arquitetos já estiveram à frente delas ou foram redatores ou colaboradores ativos para muitas destas publicações, propagando seus ideais no debate da crítica de arquitetura. Críticos de arquitetura como por exemplo os arquitetos Peter Eisenman e Kenneth Frampton estiveram à frente da revista *Oposititos*, em Nova York, por mais de uma década, a qual se tornou um marco do “novo pensamento ensaístico na crítica de arquitetura” ⁸⁹

A força das revistas tem tanto uma dimensão ideológica, por reforçar uma forma de ver a arquitetura, como também de propaganda para projetos e arquitetos. Mas, em geral, se destinam a divulgar textos com um enalço mais crítico e profundo. Todavia, nos últimos anos, ou na última década, vemos uma tendência acentuada da circulação de informações, tanto nos média generalistas, mas também em alguns veículos dos média especializados, com uma conotação mais propagandista que de reflexão ideológica. Esses “novos média”, onde a arquitetura é difundida, demandam conteúdos e produtos que vendam, que gerem renda.

“HR: Isso é algo novo? Até mesmo os arquitetos da Bauhaus usavam a mídia para promover seus prédios. A Torre Eiffel e a Ópera de Sydney já eram emblemáticas na época em que foram construídas.

RK: Mas nos dias de hoje tudo é decidido pela última ideologia que ainda temos, a ideologia do mercado. Quinze anos atrás, considerava-se ponto pacífico os arquitetos trabalharem para clientes públicos, isto é, seu foco estava no benefício público. Nesse ínterim, essa dimensão social do arquiteto quase desapareceu, enquanto o Estado se retraía. As obras mais importantes são encomendadas por clientes privados, e estes veem a arquitetura apenas como uma forma de propaganda, uma fonte de lucros; e tudo o mais é irrelevante.” ⁹⁰

Rem Koolhaas 2009

A partir dos anos 1990, devido à crise econômica, muitas destas revistas acabaram por fechar. Em alguns países, como por exemplo o Brasil, este fenômeno foi um pouco anterior, devido a questões políticas particulares. Até houve uma tentativa de retorno posterior, todavia, a partir dos anos 1990, percebe-se uma mudança no enfoque das publicações. O que antes continha em maior quantidade e qualidade de reflexões ou tendências mais provocativas, dá lugar a publicações mais pragmáticas e “propagandistas”. Vittorio Gregotti chega a comparar as revistas de arquitetura de hoje às revistas de moda que apresentam grandes figuras exóticas e esplêndidas ao público observador de catálogo. Pedro Arantes aborda a mesma visão através da fala de Guy Debord, que traduz este sentimento mercadológico das revistas onde a arquitetura já perdera sua causa e agora

⁸⁸_ ARANTES. 2010. Pág. 229

⁸⁹_ ARANTES. 2010. Pág. 229

⁹⁰_ KOOLHAS, Rem. Rem Koolhaas. [Entrevista concedida a Hanno Routerberg]. in RAUTERBERG. 2009. Pág. 101

procuram “mostrar, de maneira supostamente plural e neutra, a produção contemporânea, destacando as novas obras de profissionais consagrados e eventualmente apresentando as jovens promessas em ascensão. As revistas tornam-se, acima de tudo, vitrines de obras e autores, sem qualquer pretensão de provocar um debate público, e vendem esse espaço para arquitetos, anunciantes e leitores. Nesse contexto, assumir posições pode ser algo comercialmente impróprio.”

91

Os textos críticos, dão lugar, hoje, a textos promocionais e meramente informativos, sendo estes, muitas vezes, feitos pelos próprios escritórios de arquitetura, autores dos projetos. Alguns escritórios chegam a mandar um pacote completo de seus projetos, com fotos e textos já preparados, interessados na auto divulgação, já que sua “presença no circuito editorial de exibição de obras e autores é essencial para a valorização das grifes da arquitetura.”⁹² Estar presente nas revistas especializadas eleva o capital simbólico do escritório, já que a crítica de arquitetura, atualmente mais escassa, passa a valorizar a simples presença, uma vez que, para entrar na exibição da revista, o projeto ou arquiteto passou por um editorial para então ser escolhido. E por estar dentro desta vitrine, acaba-se por “ampliar seu poder de influência na definição dos valores dominantes da disciplina”.⁹³

Certamente, ainda há algumas revistas que resistem e mantêm uma presença crítica em seu editorial, mas a maioria parece compor suas páginas com este padrão comercial da arquitetura atual, em uma profusão de imagens e informações que visam apenas promoção de carreiras e negócios. O consumidor deste tipo de material já não o compra no intuito de se informar criticamente, uma vez que é possível fazê-lo pela Internet. Procura-se, então, nessas publicações, uma “visão ordenada do mundo que as revistas lhes proporcionam”.⁹⁴ como defende Luis Fernández-Galiano, diretor da revista *Arquitectura Viva*, que ainda reserva espaço para ensaios críticos. “Kenneth Frampton, por exemplo, considera que o deserto editorial atual é decorrente ‘tanto de um consenso populista que procura satisfazer a todas as pessoas todo o tempo, quanto de uma relutância concomitante em apoiar qualquer posição particular dentro da cultura arquitetural.’”

95

Essa postura das revistas de arquitetura na contemporaneidade evita o partidarismo e as polêmicas, focando-se em construir e manter seu estoque de arquitetos em exibição, para venda e valorização de suas marcas. Sua presente pluralidade é mais uma exigência do próprio mercado e não sinal de democracia, fruto “de uma disciplina fragmentada em carreiras em busca de sucesso midiático e reconhecimento, em especial de seus pares.”⁹⁶

Arantes argumenta ainda: “Desprovida de vida crítica, as revistas oscilam entre a reprodução sistêmica dos valores dominantes e dos profissionais já consagrados, e a capacidade de perceber o novo e antecipar quais os jovens arquitetos em ascensão (ou velhos esquecidos do terceiro

91_ DEBORD, Guy. 1969. *Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Pág. 25. Apud ARANTES, 2010. Pág. 229 e 230.

92_ ARANTES, 2010. Pág. 230

93_ ARANTES, 2010. Pág. 231

94_ ARANTES, 2010. Pág. 231

95_ ARANTES, 2010. Pág. 231

96_ ARANTES, 2010. Pág. 232

mundo). Mas não se trata de um novo com caráter programático, que nasce questionando o antigo, e sim de uma novidade sem rutura, própria a uma economia de mercado sem antagonismos: trata-se apenas de um novo investimento a se fazer, de uma nova carreira que desponta, de uma nova marca na qual apostar.” ⁹⁷

Sendo assim, a relação entre mídia e a construção dos arquitetos estrela está fortemente atrelada e dependente uma da outra. Isso fica claro, tanto nos meios de mídia, quanto na dinâmica e até na opinião de alguns arquitetos sobre o tema. Muitos dos arquitetos estrela rejeitam tal status para si mesmos, talvez, justamente pela dinâmica construída nesta relação. Rem Koolhaas expõe sua opinião perante a mudança da arquitetura diante da força da mídia e do interesse de venda dos símbolos.

“RK: Isso me espanta. O mundo da arquitetura mudou radicalmente em apenas 15 anos.

HR: Por que aconteceu isso?

RK: Porque a mídia e a arquitetura estão, mais do que nunca, totalmente dependentes uma da outra.

HR: É culpa da mídia?

RK: Quem foi que inventou a expressão “arquitetos-estrelas”? Foi a mídia, com sua ânsia grotesca por sensacionalismo e imagens excitantes. As expectativas em relação aos arquitetos mudaram enormemente por causa disso. Não se espera mais que eles projetem prédios bem pensados, complexos; eles querem símbolos, ícones que são tratados como mercadoria pela mídia.” ⁹⁸

Rem Koolhaas 2009

Pedro Arantes, em sua pesquisa, faz um mapeamento de três grandes revistas entre os anos de 2005 e 2009, para analisar esta dinâmica de representatividade global. As revistas analisadas pelo autor foram: *Arquitectura Viva*, *Architectural Record* e *GA*, atingindo os três grandes pólos do capitalismo avançado: Europa, Estados Unidos e Japão. Para nosso estudo, faz-se relevante destacar a quantidade das aparições destes “arquitetos estrelas”, o que nos traz uma dimensão deste mercado formado propositalmente.

Nesses exemplos fica clara a prevalência “da dominância de obras e autores associados à produção espetacular da arquitetura e ‘à renda da forma’” ⁹⁹.

Com relação à localização da produção arquitetônica exposta, mesmo as revistas pretendendo-se globais, 84,4% das obras divulgadas encontravam-se nos países de capitalismo avançado (Europa Ocidental, EUA, Japão, Canadá e Austrália), cuja população, em somatório, corresponde a apenas 10% da população mundial. China e Emirados Árabes, que parecem pertencer à vitrine da arquitetura mundial, receberam 6,1% e 0,78% respectivamente, ou seja, apresentaram pouco destaque. As regiões com menor destaque nas revistas somaram: América

⁹⁷ _ ARANTES, 2010. Pág. 232

⁹⁸ _ KOOLHAS, Rem. Rem Koolhaas. [Entrevista concedida a Hanno Rauterberg]. RAUTERBERG. 2009. Pág. 101

⁹⁹ _ ARANTES, 2010. Pág. 236

Latina, 2,78% do total de obras expostas; Leste Europeu, 1,67%; e África, 0,44%. Mesmo vindo a receber o prêmio Pritzker em 2006, na época desse estudo, Paulo Mendes da Rocha teve pouca exposição, aparecendo em menos de sete páginas.¹⁰⁰

Evidenciou-se também o destaque às obras espetaculares nessas revistas. Nota-se ainda a influência do próprio *Star System* como sistema de retroalimentação, onde 81,3% do espaço dessas publicações foi destinado a obras espetaculares de “arquitetos-celebridades”, como os nomeia Pedro Arantes. O autor ainda destaca que se somarmos a este número os aeroportos espetaculares, que se incluem na categoria de infraestruturas, este percentual chega a 86,8%, o que seria capaz de emular “a ideia de sucesso profissional e os valores dominantes em nosso campo.”¹⁰¹ Sobre esse panorama, Arantes pondera ser evidente “que o destaque fica por conta das obras em que o valor simbólico é determinante e contribui para o crescimento da renda da marca de cada arquiteto-celebridade: museus, salas de concerto, universidades, prédios de governo, estádios, hotéis, edifícios corporativos e comerciais.”¹⁰²

Essas revistas especializadas, em sua maioria, têm grande circulação em quase todas as universidades do globo. O que não ocorre no caminho inverso, ou seja, as revistas ou publicações de países periféricos raras vezes chegam aos países de capitalismo avançado, o que acaba por reforçar o mesmo discurso de dominância, onde os assuntos locais perdem espaço em detrimento dos discursos dominantes nas revistas e publicações de renome internacional. Sobre a pretensa pluralidade de tais veículos, Arantes argumenta que essas “revistas são difusoras da produção dominante ao mesmo tempo em que influenciam a própria produção. Nesse sentido, são veículos que reforçam um determinado tipo de prática, mesmo que se apresentem como pluralistas.”¹⁰³

100_ ARANTES, 2010.

101_ ARANTES, 2010. Pág. 243

102_ ARANTES, 2010. Pág. 243

103_ ARANTES, 2010. Pág. 243

2.3.2 A importância dos concursos de arquitetura

Os concursos, por muito tempo, foram responsáveis por ditar tendências da arquitetura, além de ainda revelarem novos nomes: “concursos arquitetônicos reafirmam os valores centrais da ideologia da profissão e são instituições duradouras do circuito cultural arquitetônico.”¹⁰⁴ Por exemplo, podemos mencionar o concurso de 1927 para a construção da Liga das Nações, ocasião em que se explicitou o confronto entre o Movimento Moderno e a Nova Tradição, quando os prêmios foram divididos entre as três abordagens de destaque do período, marcando fortemente esta divisão na área.¹⁰⁵ Ou então o concurso do Chicago Tribune de 1922, em que a Nova Tradição reforçou sua preferência pelo Gótico no que dizia respeito aos arranha céus, ocasião em que: “os projetos premiados por um concurso internacional parecem ter sido decisivos para a formação de um estilo dominante”¹⁰⁶.

Entretanto, os concursos de arquitetura não só são importantes lugares de promoção de tendências da arquitetura, como também acabam por ser espaços de “descoberta” ou chance de início e até confirmação da qualidade de uma arquitetura a ser condecorada como vencedora nessas premiações.

Como exemplo, podemos tomar Mies van der Rohe, arquiteto bastante reconhecido no meio, que teve, a partir do concurso do Reichsbank de 1933, uma transformação em sua obra, que passou da assimetria informal à monumentalidade simétrica.¹⁰⁷ Mas o que, principalmente, acabara por validá-lo perante o meio foi justamente seu destaque no concurso, que inspirou o desenvolvimento de um método construtivo extremamente racional pela indústria norte-americana e sua clientela.

*“Mies sempre se manteve distante da política e sempre se posicionou contra o funcionalismo. Dois fatores, sobretudo, tornam possível a aceitação de Mies como o novo arquiteto. Primeiro, Mies é respeitado pelos conservadores. Mesmo o Kampfbund für deutsche Kultur nada tem contra ele. Segundo, Mies acabou de vencer (...) um concurso para a construção do novo edifício do Reichsbank. O júri era formado por arquitetos mais velhos e por representantes do banco.”*¹⁰⁸

Johnson, 1933

Assim como Mies van der Rohe, diversos outros arquitetos tiveram sua “validação” ou impulsionamento através de concursos de arquitetura. Outro exemplo é o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, quando, no início de sua carreira, venceu, junto com seus amigos e colegas Pedro Paulo de Mello Saraiva e Alfredo Paesani, o concurso da Assembleia Legislativa de Santa Catarina, em Florianópolis. Apesar do projeto original nunca ter vindo a ser construído, sendo alterado anos depois para então ser construído, o concurso fora de grande importância para a visibilidade e

104_ ARANTES, 2010. Pág. 256

105_ FRAMPTON, 1997. Pág. 258

106_ FRAMPTON, 1997. Pág. 258

107_ FRAMPTON, 1997

108_ JOHNSON, Philip. 1933. “Architecture in Third Reich”. In Magazine Hound and Horn. 7(1): 137-39. Apud FRAMPTON, 1997. Pág. 281

validação de seu trabalho. Ideia reiterada pelas palavras do mesmo em seu livro sobre concursos e memórias:

“...primeiro, que inaugurou a minha vida pública. Eu era escondido, como todos nós somos quando começamos.... e dizer que inicialmente pra vocês o que é interessante do concurso, para quem tem uma visão que leva, afinal de contas, a um certo sucesso, pelo julgamento dos outros, é a ideia de liberdade. Você não faz imaginando o que outro gostaria que você fizesse.” ¹⁰⁹

Paulo Mendes da Rocha em entrevista aos autores, realizada em 2017

O que nos leva a um segundo ponto com relação aos concursos na carreira dos arquitetos. Nas próprias palavras de Paulo Mendes, percebemos que os concursos, sendo estes públicos e até os privados, acabam por conferir mais liberdade ao arquiteto, onde este se liberta da necessidade de agradar um cliente e se vê livre para um desenho que abranja em maior expoente seus próprios ideais e convicções. No geral, desenvolve-se nos concursos apenas aquilo que vai estrategicamente para a apresentação, voltado para mega-imagens, que “mesmo não executado, possui virtualmente a mesma força simbólica, ou ainda maior, do que um edifício real”. ¹¹⁰

“Portanto o concurso é uma oportunidade para você editar aquilo que você quer dizer, sem querer agradar o cliente, que te cobrou pra você fazer o produto que ele vai vender e ter lucro.” ¹¹¹

Paulo Mendes da Rocha em entrevista aos autores, realizada em 2017

Muitos outros arquitetos se beneficiam com os concursos de arquitetura, sejam os abertos, que dão oportunidade aos novos arquitetos e a muitos estudantes, sejam os concursos fechados, feitos em geral por convite a arquitetos previamente selecionados, já com um interesse traçado, como por exemplo o projeto da Fundação Iberê Camargo, que comentaremos mais à frente. Essas premiações fechadas se fizeram importantes para nomes como Zaha Hadid, que ganhou, no ano de 2008, o concurso para a filial do museu Guggenheim em Vilnius, concorrendo com os arquitetos Daniel Libeskind e Doriana Fuksas. ¹¹²

Entretanto, esta dinâmica de concursos fechados tende, através de suas regras ou condicionamentos, por favorecer as firmas já bem estabelecidas ou com certos vínculos políticos, o que acaba por manter os responsáveis por estes grandes projetos dentro do núcleo de arquitetos estrela e, muitas vezes, reforçando o já mencionado processo de retroalimentação do *Star System*.

109_ DA ROCHA, Paulo Mendes. 2017 [entrevista concedida aos autores: Sobreira, Flynn e Ribeiro, realizada em 05/05/2017]. SOBREIRA, Fabiano José Arcadio; FLYNN, Maria Helena; RIBEIRO, Paulo Victor Borges. (org.) 2018. *Paulo Mendes da Rocha: sobre concursos e memórias...* [Entrevista]. Brasília: Editora MGSR. Pág. 29

110_ ARANTES, 2010. Pág. 256

111_ DA ROCHA, Paulo Mendes. 2017 [entrevista concedida aos autores: Sobreira, Flynn e Ribeiro, realizada em 05/05/2017]. In SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO. 2018. Pág. 38

112_ ARANTES, 2010. Pág. 24

2.3.3 Prêmios e Reconhecimentos para então alçar ao estrelismo

Diferentemente dos concursos, muitos dos quais são uma oportunidade de validação para o início da carreira dos arquitetos, os prêmios de arquitetura são concedidos a profissionais com carreiras mais estabelecidas, operando como uma: “forma de renovação e reafirmação dos critérios de prestígio da profissão.”¹¹³. Até alcançarem os grandes prêmios de arquitetura, certamente, muitos arquitetos receberam condecorações, e prêmios menores até conquistarem o reconhecimento internacional e os maiores prêmios a este nível.

Pedro Arantes destaca quatro dos principais prêmios de arquitetura: “o prêmio Mies Van der Rohe, organizado pelo governo da Cataluña, a medalha de ouro do *Royal Institut of British Architects-RIBA*, a medalha de ouro do *American Institute of Architects-AIA*” e, com destaque, o Prêmio Pritzker. Estes são todos prêmios da mais alta classe do meio, “são as medalhas que anunciam quem é ou não um bom arquiteto, quais são os valores profissionais dominantes e os heróis da profissão nos quais os jovens devem se espelhar.”¹¹⁴. Cada prêmio tem seu júri que, a exemplo do Prêmio Pritzker, é composto por curadores, arquitetos renomados, empresários, assim como críticos de arquitetura.¹¹⁵ Cada Prêmio tem, também, um objetivo específico de premiação. O Prêmio Pritzker, por exemplo, premia um arquiteto vivo, cuja carreira como um todo tenha tido consistência e trazido uma contribuição significativa para a humanidade e o ambiente construído, através da arquitetura, em uma combinação de talento, visão e comprometimento para com a mesma¹¹⁶. Como enuncia o próprio sítio do prêmio na Internet:

*“To honor a living architect or architects whose built work demonstrates a combination of those qualities of talent, vision, and commitment, which has produced consistent and significant contributions to humanity and the built environment through the art of architecture”*¹¹⁷

The Hyatt Foundation

Já o Prêmio Mies van der Rohe, premia uma obra de arquitetura de destaque, que tenha um importante papel no desenvolvimento de novas tecnologias de arquitetura, assim como alta qualidade de projeto, restringindo-se a arquiteturas construídas no território europeu em até dois anos anteriores ao anúncio da competição.

Todavia, vemos muitos nomes repetindo-se entre esses prêmios, contendo a maioria dos arquitetos já famosos, assim como alguns nomes menos conhecidos que, entretanto, tiveram sua reputação internacional impulsionada pela nomeação em prêmios de arquitetura.¹¹⁸ O que acaba

113_ ARANTES, 2010. Pág. 255

114_ ARANTES, 2010. Pág. 255

115_ ARANTES, 2010. Pág. 256

116_ HEYNEN, Hilde. 2012. *Genius, Gender and Architectur: The Star System as Exemplified in the Pritzker Prize*. Architectural Theory Review [online]. Volume 17:2-3, 331-345. [Viewed set. 2020]. Available from: <https://doi.org/10.1080/13264826.2012.727443>

117_ THE HYATT FOUNDATION. The Pritzker Architecture Prize. Purpose [online]. [visto em set. 2020]. Disponível em: <https://www.pritzkerprize.com/about>

118_ HEYNEN. 2012

por lhes proporcionar mais aparições nos média e críticas de arquitetura, demonstrando assim a importância do conjunto de fatores que os tornam “estrelas da arquitetura”.

Pedro Arantes nos traz alguns dados importantes, como a relação dos dez arquitetos de maior destaque nas revistas estudadas em sua tese de doutorado os prêmios e concursos. Dentre estes dez, na data da tese, em 2010, oito deles tinham ao menos dois grandes prêmios internacionais do meio (Pritzker, Mies Van der Rohe ou medalhas de ouro AIA e RIBA), foram eles: Foster, Hadid, Piano, Koolhaas, Herzog & de Meuron, Nouvel, Rogers e Gehry.¹¹⁹ As duas exceções são Steven Holl e o escritório japonês SANAA, que se especulava que ganhassem prêmios nos próximos anos, apesar de o escritório SANAA já ter recebido o Leão de Ouro da Bienal de Veneza. O arquiteto que mais apareceu no conjunto das revistas, estando em 32 inserções e 108 páginas, foi Sir. Norman Foster, que já havia ganhado as quatro maiores condecorações da arquitetura. Já o arquiteto que teve mais páginas dedicadas ao mesmo foi Rem Koolhaas, que além do “exercício da arquitetura de marca”¹²⁰, é bastante presente no mercado editorial e crítico, com diversos livros publicados. Interpretando estes resultados, vemos o quão importante é o conjunto de fatores como concursos e prêmios, juntamente com a média – média que é vista como estratégica para além da crítica, uma vez que só a presença e divulgação nestes espaços é preponderante para a construção do *Star System*.

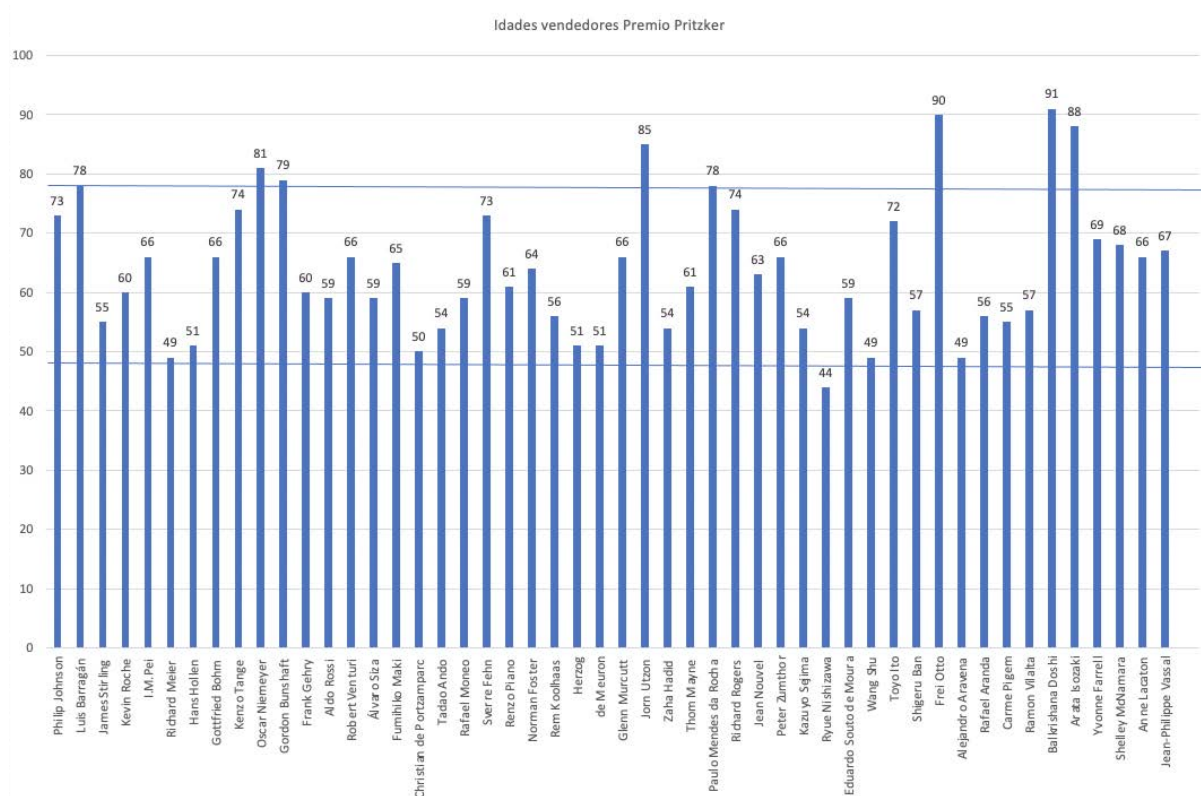


FIGURA 01

119_ARANTES, 2010. Pág. 241

120_ARANTES, 2010. Pág. 241

Portanto, o que vemos nos prêmios é um resultado do trabalho dos arquitetos ao longo de toda uma carreira, para então “alcançar o estrelismo”, sendo esses prêmios como uma confirmação de sua boa qualidade. Para melhor compreensão desta construção da carreira do arquiteto de acordo com seu trabalho ao longo do tempo, também fora feito um levantamento das idades em que os mesmos receberam as condecorações.

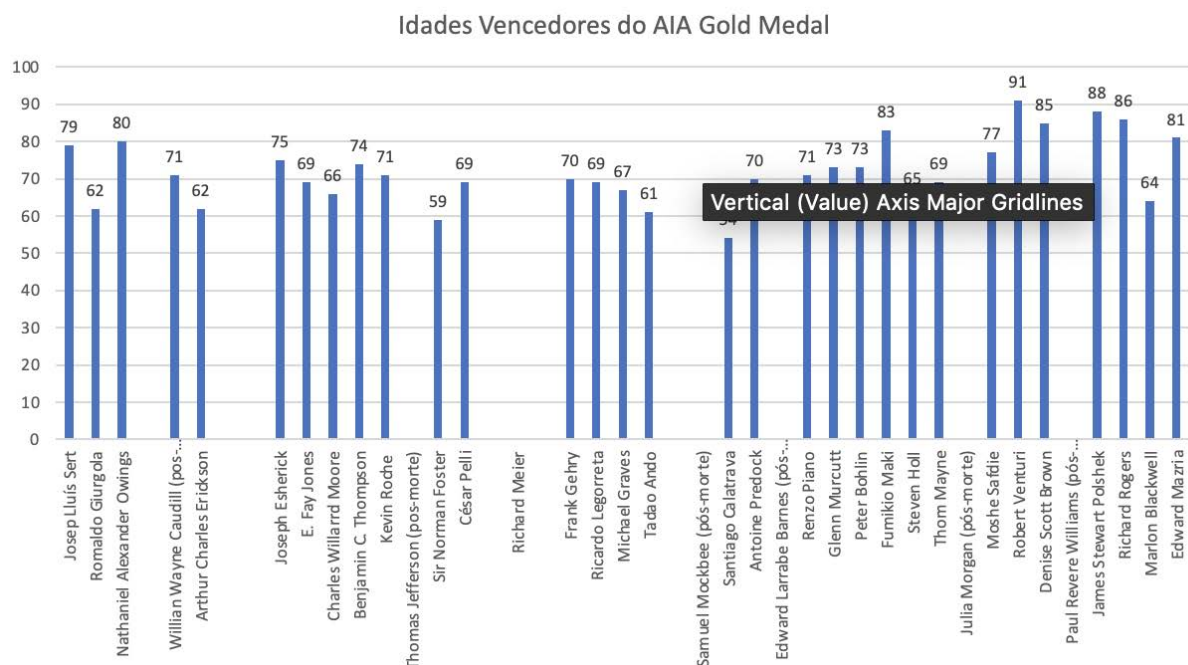


FIGURA 02

É interessante notar que a média de idade em que o Prêmio Pritzker é atribuído fica entre os 50 e 80 anos, tempo suficiente para que o arquiteto já tenha um reconhecimento de sua obra como um todo, e que se perceba a consistência de seu trabalho, bem como tempo suficiente para que além do seu reconhecimento no meio, o arquiteto tenha obras relevantes e com contribuição significativa para a humanidade. Esse quadro está muito próximo das idades que vemos também nas premiações do Prêmio *Royal Gold Medal*. Resultados não muito diferentes, vemos entre os vencedores do Prêmio do *AIA Gold Medal*:

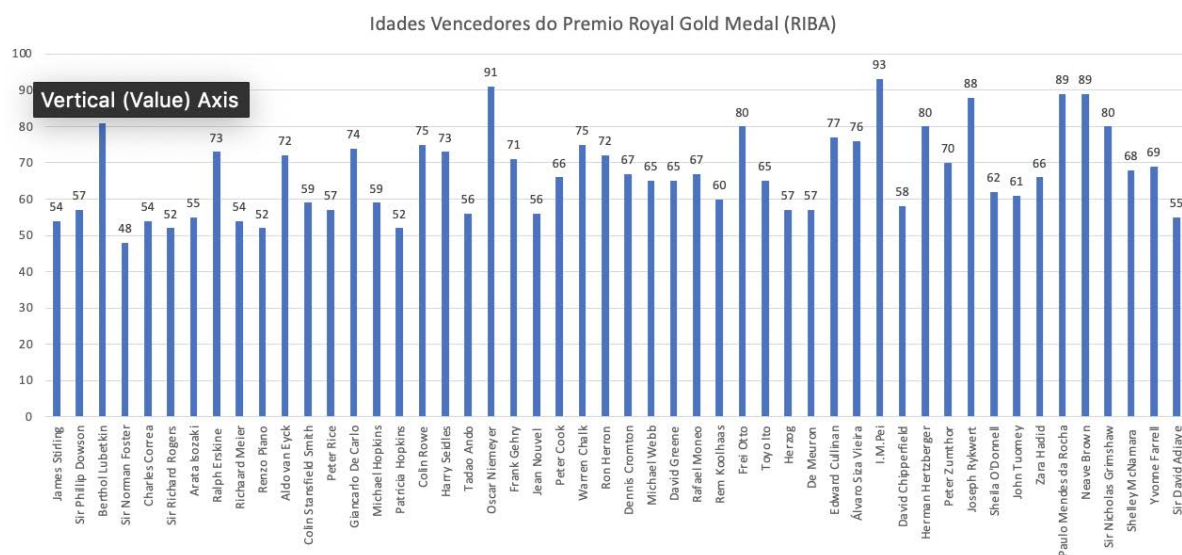
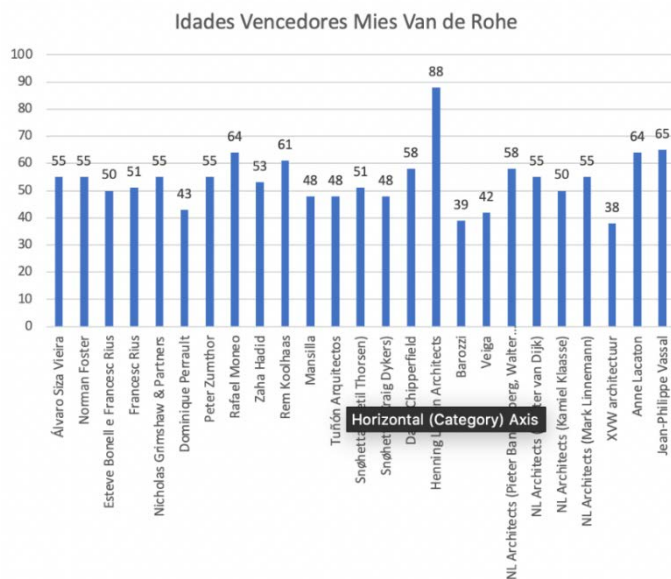


FIGURA 03



O Prêmio que mais se difere entre os outros em idades dos contemplados é o Prêmio Mies van de Rohe, em que observamos uma média de idade próxima dos 60 anos. Interessante observar ainda que este, como já comentado anteriormente contempla não os arquitetos diretamente, mas obras de destaque dentro de um período de dois anos anteriores a sua inscrição.

FIGURA 04

Estes resultados nos fazem refletir sobre a maturidade das obras dos arquitetos. Observando as tabelas acima podemos prospeitar que esses profissionais chegam ao auge de suas carreiras por volta dos 50 anos, que é quando ganham os prêmios referentes aos projetos recentes de grande relevância, sendo posteriormente condecorados assim com outros prêmios a partir, em média, dos 55 ou 60 anos de idade.

Assim como os Prêmios de arquitetura, as participações em exposições seguem uma linha muito parecida. As exposições no geral, sejam elas em museus, ou exposições da área, oferecem visibilidade aos arquitetos, sendo também parte da construção de carreiras de sucesso. Podem ser, como no caso da Bienal de Veneza, tanto uma vitrine do que está sendo feito em cada país, dando espaço a novos arquitetos, como também mais uma forma de confirmação das estrelas de arquitetura já consagradas. A Bienal de Veneza, além da exposição, a partir do ano 2000 passou a premiar com o Leão de Ouro destaques da arquitetura, onde este prêmio, seguindo o mesmo padrão dos demais, consagra aqueles com carreiras relevantes, que já estão inseridos no circuito de estrelas. Todavia, essa Bienal ainda faz menções, além dos premiados que variam a cada exposição perante o que ocorrera no ano, como citados abaixo, gerando mais oportunidades de destaque a outros arquitetos e alimentando ainda a dinâmica de formação de estrelas.

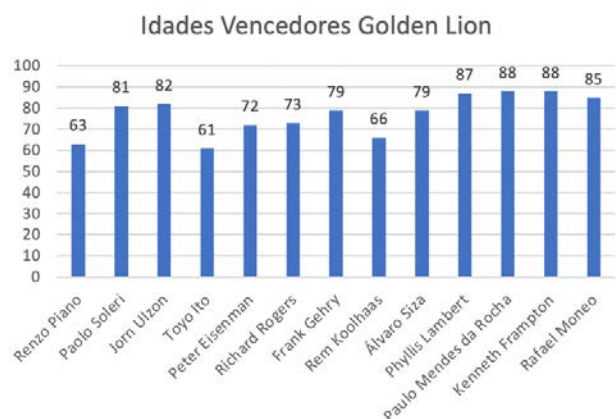


FIGURA 05

Aqueles arquitetos que chegam a este patamar o recebem por sua dedicação, mas principalmente por quem são e aquilo que fazem em sua profissão. Hilde Heynen, Phd do departamento de Arquitetura de Ku Lueven, Dinamarca, reúne em artigo de agosto de 2012 - *Genius, Gender and Architecture: The Star System as Exemplified in the Pritzker Prize* - um levantamento das qualidades listadas nos discursos de premiação, que os fizeram ser escolhidos e a quantidade de menções a cada qualidade.

Das 35 citações listadas, 18 usaram adjetivos como original, inovador, ou sinônimo destes como qualificação aos arquitetos. Outras 11 reuniram referências aos termos: único, extraordinário, distinto. Sendo mencionada 13 vezes, a qualidade de originalidade é muitas vezes considerada inerente a indivíduos que possuem criatividade, imaginação, talento, inspiração e seus sinônimos, e muitas vezes apareceram em conjunto com a virtude da atemporalidade. Com 11 citações, muitas vezes combinadas a elogios de originalidade, temos referências sobre a capacidade de produzir trabalhos “intocados pela moda”, persistentes, clássicos e atemporais. Onde em união a estas características resultam em trabalhos poéticos, sublimes, líricos e harmoniosos - qualidades que foram citadas dez vezes -, e com visão e espírito - que foram referidas nove vezes. Projetos que demonstram domínio, maestria ou potência, foram citados 12 vezes, onde seus edifícios demonstram-se ainda ousados, audaciosos e heroicos. As qualidades de integridade, autenticidade, intensidade e honestidade, relacionadas ao uso de materiais, tiveram 15 citações; e as técnicas construtivas ocorreram em 6 citações. As “sensibilidades ao contexto”, foram citadas 16 vezes, e por 11 vezes seu compromisso com os clientes, valores sociais e necessidades humanas.¹²¹

Menos importante, todavia muito presente na obra destes, tendo um total de 8 citações, foi exaltado o senso de teatralidade, monumentalidade ou iconicidade, tendo apenas um arquiteto (Kevin Roche)¹²² sido elogiado por estabelecer padrões para a moda. Apesar de fazerem parte deste mercado que busca os ícones arquitetônicos, e apesar da valorização para “venda” destes arquitetos como marcos no espaço, os prêmios no geral buscam ou citam a parte mais poética desses profissionais, refletindo uma visão de arquitetura como arte. É o que se evidencia nas premiações Pritzker de Foster e Frank Gehry. No discurso do Pritzker de Foster destacou-se: “em seu contínuo processo de descoberta, inspiração, invenção e inovação, Sir Norman se destaca por uma resoluta devoção aos princípios da arquitetura como uma forma de arte”.¹²³ E quanto ao Pritzker de Frank Gehry tem-se que: “Quando ganhou o prêmio Pritzker, em 1989, Gehry havia recém vencido o concurso para o *Walt Disney Concert Hall*. Na ocasião, foi condecorado por seu trabalho ‘altamente refinado, sofisticado e esteticamente aventureiro que valoriza a arte da arquitetura’”¹²⁴.

Portanto, além das qualidades que o arquiteto demonstra consistentemente ao longo de sua vida de trabalho, apesar de toda sua competência técnica, o que geralmente o faz ganhar os prêmios, são no geral, sua individualidade. Os “júris fazem escolha do mérito segundo juízos de

121_ HEYNEN, 2012.

122_ HEYNEN, 2012. Pág. 334

123_ ARANTES, 2010. Pág. 277

124_ ARANTES, 2010. Pág. 279

gosto”¹²⁵ e no geral seus discursos e justificativas reafirmam o estatuto artístico da arquitetura, mimetizando a ideologia do gênio artístico, que muitas vezes o próprio mercado cria como forma de valor de venda, e acaba por esvaziar a arquitetura das questões políticas e sociais da área. Sobre esse tema, argumenta Arantes: “A heterogeneidade dos processos produtivos e das finalidades entre arte e arquitetura não poderia ser ignorada. As premiações e o mecenato, no entanto, defendem a convergência, pois é o modo de reafirmar sua versão elitista e antissocial da disciplina.” ¹²⁶

O juízo de valor é de uma arquitetura vista como uma grande arte, e do arquiteto como um herói da profissão, como um artista que realiza sua obra como um marco na cidade. Entretanto, mesmo para aqueles que contestam a arquitetura como uma forma de arte, o que não se pode ignorar é que cada arquiteto acaba por pôr sua personalidade na obra que faz, pois a arquitetura é uma forma de linguagem, e assim como na arte, cada profissional tem seus traços e características próprias de entender, pensar e representar o espaço, a partir daquilo que ele aprendeu, desenvolveu ou criou, um processo bastante individual, como até bastante destacado nos discursos dos prêmios de arquitetura, uma vez que cada profissional teve sua própria vivência e construção de valores.

125_ ARANTES, 2010. Pág. 279

126_ ARANTES. 2010. Pág. 280

2.3.4 As personalidades

Muito até aqui se falou dos processos da formação do *Star System*, de como o mercado tem influenciado na ascensão dos mesmos e como isso acaba por influenciar no modo como estes arquitetos trabalham. Afinal, em sua maioria, eles não fazem as obras para si, mas para um cliente ou uma clientela, podendo ser privada ou pública, mas ainda uma clientela. Para Arantes: “Isto não significa que sejam modestos e se coloquem inteiramente ao serviço de metas e funções objetivas. Quando constroem, eles sempre deixam transparecer algo de sua própria personalidade. As vezes isto pode representar um desejo de ser admirado, até mesmo certa tendência a ilusões de grandeza.” ¹²⁷

Para além do mercado, essas estrelas da arquitetura possuem cada qual com seu brilho próprio e individual, assim como as premiações de arquitetura fazem questão de destacar. Em todo seu ser, complexo de formação, levando-se em conta suas origens, influências, estudos e vivências, há algo indissociável às figuras das estrelas da arquitetura. Suas personalidades únicas, seus processos próprios, suas linguagens particulares e muitas vezes irreproduzíveis. Cada ser constrói sua história, e com os arquitetos isto não se difere. Como já mencionado, há a influência das próprias origens, dos mestres que tiveram, da vida que levaram, daqueles que conheceram e vivenciaram junto, das oportunidades que tiveram, uma construção de tudo que o arquiteto viveu e vive em sua vida. Em sua personalidade única acabam por se tornarem indissociáveis de seus trabalhos, singularidade que pode ser constatada tanto em seus processos como em suas obras.

No livro de Carlos Café, evidencia-se esse aspeto no processo criativo ou projetual de Álvaro Siza, em que pelas palavras do próprio arquiteto “o papel do desenho é libertar-nos de inibições, de ideias feitas, de preconceitos” ¹²⁸ e Carlos Café complementa a afirmação explicitando que “esses desenhos livres – que de certa maneira não correspondem à arquitetura – podem solucionar um entrave no desenvolvimento do projeto. Isto é, funcionam como mecanismo de libertação de ideias latentes, um momento de ‘descomprometimento’ que gera muitas vezes a resolução de um impasse do projeto.” ¹²⁹ O que deixa transbordar a personalidade do arquiteto, junto com sua bagagem influenciando-o, assim como suas vivências passadas e até momentâneas. Ainda sobre esse tema, Café argumenta: “Portanto, o desenho declara-se, primeiramente, como parte do processo de compreensão do ‘lugar’, que consequentemente gera o amadurecimento de outras ideias ocultas na mente do arquiteto, propondo soluções arquitetônicas por meio da experiência acumulada e intrínseca no exercício do projeto. O desenho é a representação da dimensão da vida, da relação entre escalas: arquitetura natureza e ser humano, uma simbiose de razão e sensibilidade, compromisso e fluidez, constatação e criação, abstração e simplicidade.” ¹³⁰

127 _ RAUTERBERG, 2009. Pág. 10

128 _ SIZA, Álvaro; et. al. 1995. Álvaro Siza, 1986-1995. Lisboa: Editoro Blau. Pág. 47. Apud CAFÉ, 2011. Pág. 51

129 _ CAFÉ, 2011. Pág. 51

130 _ CAFÉ, 2011. Pág. 51

Do mesmo modo como Álvaro Siza possui sua singularidade, a qual expressa através de seus pensamentos e devaneios em desenhos e escritas para a construção do projeto, processo que se difere ao de outros arquitetos. Em paralelo com Paulo Mendes da Rocha, por exemplo, este possui um processo em que sua singularidade se reflete principalmente na maquete e no discurso.

“Antes de fazer essas maquetinhas, você já sabe mais ou menos se a ideia vai ficar bem. Se ela necessita de algumas correções. Nós estamos falando de algo muito particular, que é a materialidade da ideia, o que, no meu entender, é insubstituível. Portanto, para nós, arquitetos, ver e tocar já é materializar essas ideias no pequeno modelo. É como um esclarecimento para nós mesmos. É a aferição do que pode vir a ser a construção. A verificação dos códigos, da matemática, sobre os momentos de inércia, as fundações...” ¹³¹

Mendes da Rocha 2007

Primeiramente, Paulo Mendes constrói seus projetos discorrendo sobre eles, no discurso, e em seguida na maquete, achando, assim como Siza o faz através dos desenhos: elencando as hierarquias, trajetos e tudo aquilo que poderá compor o mesmo. Da mesma forma, utiliza-se da maquete física de estudo para elaborar em sua mente uma visualização do projeto e partir daí construí-lo ainda mentalmente, para então após esse processo começar a dilapidá-lo até que seu trabalho se apresente finalmente como um projeto arquitetônico.

“Creo que en la primera idea hay un fuerte componente de relación con el pasado a través de la memoria. La formación, el punto de desarrollo interior del autor es imprescindible para resolver la aportación gradual de conocimiento, de desarrollar el curso de racionalización y comunicabilidad, que es específico del proyecto dentro de la producción de la arquitectura. [...] En cualquier caso, no se puede imaginar sin instrumentos de soporte. Pero esta imaginación como reacción inmediata está siempre cargada de experiencias anteriores, de memoria, etc.” ¹³²

Álvaro Siza, *Él Croquis*, 1994

Tudo os influencia e até mesmo, ou principalmente eles mesmos: quem são, ou quem se tornaram em sua construção de si mesmos em seu trajeto de vida. Não em um trajeto linear, mas numa construção constante, como obra. Aprendendo consigo mesmos, revisitam projetos passados, quando pertinente, experimentam em uns e aprimoram em outros, formando assim suas características e assinaturas próprias. Sobre o tema, William Curtis aponta ainda: “Siza sempre insiste em que ele enfrenta cada problema novo com um olhar novo. Mas como todos os artistas, tem seu próprio modo de complementar a realidade e remodelá-la segundo seus próprios critérios. Evidentemente não se limita a sacar uma solução de seu próprio repertório e aplicá-la de forma

131_ DA ROCHA, Paulo Mendes. 2007. *Maquetes de Papel*. Editora Cosac Naify. São Paulo. Pág. 27

132_ SIZA, Álvaro. 1994. *Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza* – 6-31 [entrevista concedida a Alejandro Zaera] in CURTIS, William J. R.; ZAERA, Alejandro. 1994. *Álvaro Siza. Él Croquis*. Número 68/69. Pág. 10

mecânica. Porém, recorre às suas descobertas anteriores, integrando-as, às vezes, em novas ideias.”¹³³

Não há como identificar um processo rígido e fechado no processo do projeto arquitetónico, este, assim como as próprias personalidades, como intrínseco do ser humano é mutável, ora tende para um lado, ora para outro. Não só na carreira destes dois arquitetos, mas na de uma infinidade de profissionais. Estes se veem sempre em busca de aperfeiçoamento, não só de seu modo de projetar, mas em constante aperfeiçoamento perante as transformações da sociedade, as quais são intensas e ocorrem cada vez mais depressa devido, talvez, às novas média e tecnologias de informação. De modo que se faz necessário a busca de adaptação de seus processos e obras a essas transformações, seja em experimentações do novo, ou reinterpretação do antigo, seja este por suas referências exteriores ou de si próprios. Sobre esse aspeto, Café enfatiza o essencial do processo, que para Siza é “a pesquisa contínua e paciente, a lenta aproximação do desenho que corresponda aos complexos objetivos e circunstâncias que envolvem cada trabalho e todo o trabalho”.¹³⁴ Café afirma que o olhar é treinado para interpretar a realidade que está em constante transformação. Observar de maneira consciente é também ser influenciado por sensações e emoções, é ser levado pelas intuições estéticas. Olhar é avaliar e conceituar o espaço, imaginar as transformações, analisar as condicionantes, que pode se traduzir em partes do projeto.”¹³⁵

A intenção é sempre fazer da arquitetura um instrumento do bem viver, de certa forma, a partir da experiência particular das vivências e personalidades próprias, refletindo-se na obra, para os outros ou para os usuários, aquilo que acreditam ser o ideal de vivência a partir de seu olhar próprio e único. Como também exemplifica Café: “O desenho é um modo de ver que se manifesta num processo criativo cheio de experiência, pois, conforme o próprio Siza afirma “aprendemos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois traçamos.” (1994,59) Portanto, os desenhos correspondem a uma formulação dos conhecimentos adquiridos e acumulados através da observação crítica do mundo ao seu redor numa linguagem gráfica, mas também correspondem visões dinamizadas e manipulada pela ação criativa do arquiteto, vagando por distintas dimensões: a arte, o sonho, a metáfora, a poesia e a realidade.”¹³⁶

133_ CURTIS, William J. R.; et al. 2003. Colección Cuadernos de Arquitectura – Regionalismo. México: Inmueble INBA editor, Vol. 10.

134_ SIZA, Álvaro; et. al. 1995. Álvaro Siza, 1986-1995. Lisboa: Editora Blau. Pág. 47. Apud CAFÉ, 2011. Pág. 55

135_ CAFÉ, 2011, pág. 55

136_ CAFÉ, 2011, pág. 42

UMA REALIDADE CONSTRUIDA

3. DOIS ARQUITETOS: ÁLVARO SIZA VIEIRA E PAULO MENDES DA ROCHA

3.1. A ESCOLHA

Anteriormente, discutiu-se sobre a recepção pública da obra de arquitetos estrangeiros, sobre a compreensão do que é visto como local x estrangeiro na arquitetura, e sobre o papel dos média e dos concursos e premiações na construção das carreiras internacionais dos profissionais estrela. Levando em conta essas questões, propomos o desenvolvimento de um estudo de caso sobre dois arquitetos estrela, o que nos possibilitaria uma abordagem comparativa à luz da literatura já acumulada sobre o tema, sobre a qual se discute nos primeiros capítulos desta tese, bem como a elaboração de novas questões sobre a dinâmica do mercado de arquitetura contemporâneo, que reflete a lógica do consumismo e da arquitetura como espetáculo.

Como explicitam Lee e Baumesiter “a cultura, as tecnologias da informação e da mídia, o consumismo e a vida cotidiana claramente desempenham um papel importante na arquitetura”¹³⁷, mas sua relação e influência na produção arquitetônica foi pouco estudada em termos de prática material. Se esta influência ainda é recente ou um “tabu” na profissão, não é o objetivo desta dissertação questionar, mas sim ampliar a compreensão sobre essa dinâmica, com foco na recepção da obra de arquitetos estrangeiros. Portanto, na impossibilidade de se estudar todos os arquitetos que compõem o *Star System*, optou-se pela escolha de dois casos, com similaridades, para viabilizar a análise comparativa.

Tendo feito minha graduação em arquitetura no Brasil e, agora, frequentando o mestrado integrado em Portugal, elegi dois arquitetos cujas obras dialogassem com o meu repertório acadêmico, para assim ter melhores condições de me aprofundar na análise do tema. Portanto, ative-me a grandes arquitetos, reconhecidos internacionalmente e com obras internacionais. Dentre os nomes das listas de arquitetos estrela contemporâneos, destes dois países, entre os que haviam sido contemplados com o Prêmio Pritzker, e cuja carreira estava suficientemente bem consagrada para este estudo, não teria como deixar de trazer esses dois nomes da arquitetura lusófona e mundial: Álvaro Siza e Paulo Mendes da Rocha. Dois importantíssimos arquitetos, inclusive, para a formação da identidade da arquitetura local, cada qual em sua região.

Entretanto, havia outra premissa: a intenção de se fazer pesquisa a partir do estudo de caso de obras também relevantes, não só para a carreira dos arquitetos, como para a comunidade da arquitetura. E para que fosse também passível de se analisar as obras a partir da relação do local x global, fez-se oportuno escolher obras realizadas por esses profissionais fora de seus países de origem. Para uma melhor observação da identidade da arquitetura de cada profissional, escolheu-se o objeto museu, por este representar, uma maior liberdade projetual, de livre imaginação. Tendo em vista os casos de ícones arquitetônicos vistos até o momento, os museus são protagonistas na construção desta dinâmica do *Star System*, por diversos fatores: desde o seu significado simbólico,

137_ LEE; BAUMEISTER, 2007. Pág. 17. Tradução nossa.

até sua flexibilidade formal, sendo inclusive desejados pelos arquitetos para assinar seu nome e personalidade na criação de uma obra de arte total.¹³⁸

Assim, escolheu-se a Fundação Iberê Camargo, de Álvaro Siza, e o Museu Nacional dos Coches, de Paulo Mendes da Rocha. Ambas as obras atendiam aos aspetos necessários ao estudo de caso, para que se pudesse formular questões e análises comparativas a respeito da construção de obras em territórios estrangeiros, por arquitetos que compõem a lista dos arquitetos estrelas.

Ambos os projetos também se destacam no conjunto da obra de seus criadores, marcando suas carreiras. Ao observarmos suas trajetórias, Álvaro Siza e Paulo Mendes da Rocha passaram por todos os “estágios” da profissão até alcançar o estrelismo. Possuidores, ambos, das maiores premiações da área e projetistas de importantes obras arquitetônicas, possuem uma carreira consistente e reconhecidos perante seus pares e público em geral.

Para o estudo, fez-se pertinente a investigação de suas ascensões no meio arquitetônico e mediático e da recepção de suas obras ao longo de suas carreias para melhor compreensão da recepção dos museus estudados.

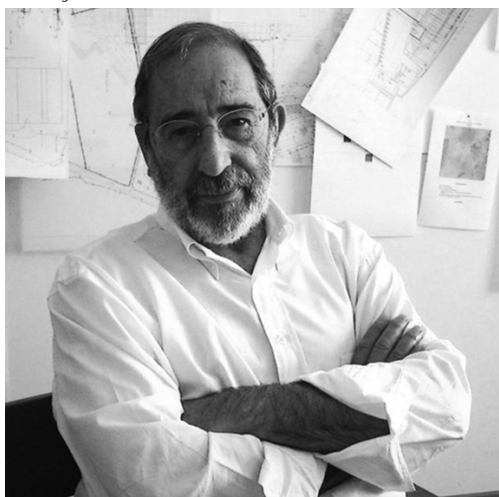


FIGURA 06 – Retrato Álvaro Siza Vieira

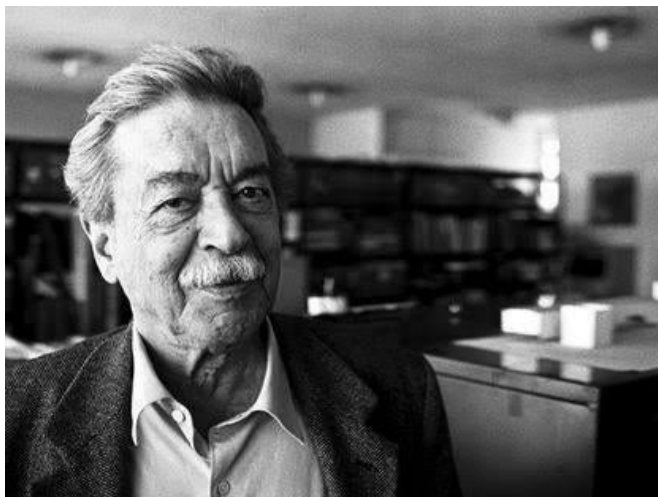


FIGURA 07 – Retrato Paulo Mendes da Rocha

Importante ressaltar que seria praticamente impossível visitar todo o material e mídia que os citam, ou que se referem às suas obras. Portanto, a pesquisa ateve-se ao levantamento e compilação de informação através da literatura acerca de Álvaro Siza, e da Fundação Iberê Camargo, disponível na biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP) e na biblioteca do Museu de Serralves. Assim como, para a pesquisa de Paulo Mendes da Rocha, restringiu-se ao acervo acerca do arquiteto e do Museu Nacional dos Coches disponível na biblioteca da Universidade de São Paulo (USP), além de outros acervos estratégicos para a pesquisa, priorizando as principais revistas de circulação do meio e para os estudos mediáticos generalistas através de busca online de notícias.

3.2.ÁLVARO SIZA

Nascido em Matosinhos, em 25 de junho de 1933, município vizinho à cidade do Porto, Álvaro Siza Vieira é filho de Júlio Siza Vieira e Cacilda Armelinda Camacho Carneiro de Melo. Quando novo, tivera uma típica vida de um jovem português, sempre com uma personalidade mais introspectiva. Jogava hóquei e tinha boa relação com seus colegas.¹³⁹ Demonstrara interesse pelo meio artístico desde muito novo, com destaque à pintura e à escultura. Em alguns de seus textos no livro '01 Textos', revela seu interesse pelos museus, e até o encanto ao conhecer Gaudí em viagem com seu pai a Espanha. Apensar de seu apresso à escultura, acabou por se tornar arquiteto “para não contrariar seu pai”.¹⁴⁰

*“Cuando empecé me interesaban más la pintura y la escultura que la arquitectura.”*¹⁴¹

Álvaro Siza, 1999

Entrou para a Escola Superior de Belas-Artes do Porto (1949-1955), onde mais tarde lecionaria como professor assistente (1966-1969/1976). Começou seus primeiros projetos ainda em seu primeiro ano da faculdade, fundando seu próprio escritório, em 1954, no Porto, antes mesmo de se formar. Também, ainda durante sua faculdade, torna-se mais próximo de seu professor, Fernando Távora, quando, começa a trabalhar em seu ateliê, no mesmo ano de sua formação. Távora acabou por ter uma “influência incontornável na sua formação”.¹⁴²

Conhece Maria Antónia, mulher que o transforma por completo. Álvaro Siza admite que fora cativado não só por sua beleza, mas também pelo temperamento de espírito livre. Com a personalidade oposta à de Álvaro Siza, Maria Antónia apresenta a Siza uma vida de danças e festas. Em 1961, começam a viver juntos na zona do Bom Sucesso, no Porto, onde permanecem por cinco anos, passando por breve período na zona de Francos, até que buscam um lugar menos isolado e triste. Foi então, quando, mudaram-se para uma zona próxima aos amigos, arquitetos e pintores, e apesar da grande dificuldade sofrida no início, devido as rendas mais caras, Álvaro Siza permanece neste apartamento por mais de 40 anos.¹⁴³

Essa convivência era importante, bem como as suas viagens. Assim como era sua vivência da cidade, suas viagens eram marcadas pelo encontro com as gentes e as culturas, para além da arquitetura local. Um exemplo fora a viagem ao Marrocos, com a presença da esposa Maria Antónia, da qual ficaria viúvo no início do ano de 1973.¹⁴⁴

139_ SALGADO, José. 198?. Álvaro Siza em Matosinhos. Coleção: Matosinhos - o lugar e a imagem, no 1. Câmara Municipal de Matosinhos. Pág. 128

140_ SIZA, Álvaro. 2012. Imaginar a Evidência. São Paulo: Editora Estação Liberdade. Pág. 155

141_ SIZA, Álvaro. 1999. Una conversación [con Álvaro Siza, 6-21]. [Entrevista concedida a Willian Curtis] in CURTIS, Willian J.R. 1999. Álvaro Siza. 1995-1999. El Croquis. Número 95. Pág. 16.

142_ BELÉM, Margarida Cunha. 2012. O Essencial Sobre Álvaro Siza. Edição INCM, Porto. Pág. 7

143_ MISS MIA PROZAC. (26 out. 2018) História de amor_Maria Antónia e Álvaro Siza Vieira. MISS MIA PROZAC [online] Viewed: març.

2021. Disponível em: https://missmiaprozac.pt/historias-de-amor_-maria-antonio-e-alvaro-siza-vieira/#.YO1ZLxMzYk9

144_ MISS MIA PROZAC, 2018.



FIGURA 08 - O casal Siza Vieira

Em seus livros, percebemos sua forte relação afetiva com a família, bastante relacionada, em sua memória, ao tema da arquitetura e cidade. Em seu livro: '01 textos' por exemplo, notamos sua sensibilidade e admiração a temática desde muito novo, não só quando fala das viagens com sua família, mas também com memórias mais corriqueiras como sobre a casa de sua avó, ou até temas referentes à cidade, como quando menciona a farmácia em frente à casa desta avó. Memórias de uma vida bastante atenta dedicada à arquitetura, onde é perceptível que, desde novo, há forte sensibilidade em seu olhar para arquitetura e arte. Sensibilidade esta, perceptível em suas obras, voltadas à experiência do usuário do espaço em seu interior, nos detalhes e surpresas ao longo dos trajetos e usos.

É impossível falar de um arquiteto sem falar de sua obra. Sua obra faz parte de quem ele é, assim como a personalidade do indivíduo arquiteto, que produz seus projetos arquitetônicos e artísticos, com sua particular visão da vida. Também devemos nos atentar para a influência que o meio ou seu contexto tem na formação da pessoa e do arquiteto.

A primeira formação de Siza é em meio a ditadura de Portugal e sua formação arquitetônica principalmente se faz sob a crítica dos "anos 1950 à matriz racionalista do Movimento Moderno; que ganha uma dimensão lendária no seu apego ao sítio, nos anos 1960".¹⁴⁵ Tem um relacionamento muito estreito com seu mestre e professor Fernando Távora, onde, além da admiração profissional, admira-o como exemplo de pessoa, de humanidade. Sua relação não se limita ao trabalho, transborda para as ideias, aos interesses, ao ensejo de buscar por aquilo que lhe interessa e acredita. Siza se interessa pelo conhecimento, buscando-o, como pode, nas revistas à quais tinha acesso limitado, devido à ditadura portuguesa, mas mesmo escassas, foi através dessas que pode estudar e aprofundar seu conhecimento naquilo que tanto lhe interessava, como

145_ TUNHAS, Paulo. FIGUEIRA, João. 2016. *Álvaro Siza/Museu Nadir Afonso*. Lisboa: Editora Monade. Pág. 82

os projetos do arquiteto Alvar Aalto com o qual se identificou e quem o influenciou no plano cultural e de linguagem. “Se de Távora recuperou valores metodológicos e se abriu ao mundo, foi com a aproximação mais empírica e menos ideológica de Aalto que Siza inicialmente se identificou no plano cultural e mesmo da linguagem.” ¹⁴⁶

No livro de Peter Testa, “Álvaro Siza”, apresenta-se uma análise da evolução do estudo de Siza ao longo de sua carreira até 1996, quando o livro foi publicado. A publicação aborda as primeiras obras de Siza, ainda fortemente influenciadas pelo meio arquitetônico português à época. Período em que Fernando Távora participara da produção de um livro importante para a construção da cultura arquitetônica de Portugal, “Arquitetura Popular em Portugal”, que certamente teve grande influência também em Siza, como em toda a sua geração de colegas.

Com a Revolução dos Cravos, Álvaro Siza experimenta a arquitetura dos planos sociais, com os projetos do Serviço Ambulatório de Apoio Local (SAAL) que o aproximou muito dos futuros moradores de seus projetos. O diálogo intenso com esses moradores, fez-lhe amadurecer e experimentar intensamente as teorias da área. Esta experiência teve um grande impacto não só na sua produção em Portugal, mas lhe proporcionou bagagem que mais tarde lhe proporcionou as primeiras experiências no exterior.

Suas obras iniciais procuravam uma integridade orgânica que nascia da relação com o sítio. Mas não pretendia que isto confundisse seu compromisso, endurecendo sua linguagem, “a Revolução de Abril cria o contexto para esse endurecimento em regime participativo.” ¹⁴⁷ Mas mantém sempre a preocupação com o usuário, com uma generosidade ao próximo, de uma arquitetura afastada do puro ego pessoal a uma experimentação humana, tanto de forma, quanto de experiência daquele que habita o espaço, o faz desenvolver o “teatro de sua própria arquitetura”. ¹⁴⁸ Peter Testa menciona sua interação com a natureza, ao falar de seu projeto em Leça da Palmeira e na sua manipulação da forma, “com linhas geométricas e abstratas da construção” ¹⁴⁹, para intensificar as linhas naturais do sítio. “Articula novos conceitos de corpo, eu e a natureza, transformações que desafiam o dualismo entre mente e matéria e a unidade do eu. Esta interação entre o físico e o fenômeno é ampliada em todo o seu trabalho posterior.” ¹⁵⁰

Essa interação o levou a formulação dos projetos do Banco Pinto & Sotto Mayor, em Oliveira de Azeméis, na Residência Beires e da Residência Antônio Carlo Siza, em um “modelo pós-cubista de espaço tipológico”. As relações destes espaços o fizeram experimentar e amadurecer seu desenho, o que fundamentou seu pensamento para a “espacialidade complexa do Banco Borges & Irmão e da Residência Duarte.

Culminando justamente com a abertura de Portugal ao exterior, e o interesse do exterior ao que era produzido em Portugal, Siza envolto a esta corrente, começa a viajar, amplia seu conhecimento, e tem a oportunidade de vivenciar os espaços que só via em revistas. Como o

¹⁴⁶ TRIGUEIROS, Luiz (org.) 1997. *Álvaro Siza 1954-1976*. Lisboa: Editora Blau. Pág. 14

¹⁴⁷ TUNHAS; FIGUEIRA, 2016. Pág. 82

¹⁴⁸ TUNHAS; FIGUEIRA, 2016. Pág. 82

¹⁴⁹ TESTA, 1998. Pág. 7

¹⁵⁰ TESTA, 1998. Pág. 7

próprio explicita, em algumas entrevistas, ele demorou a abrir-se ao mundo, muito pela realidade vivida por si em Portugal, mas quando Portugal se abre, Álvaro Siza também conhece mais profundamente aquilo que é feito fora de seu território, o que reflete também em sua obra. Siza passa a expor “o idioma moderno a um novo conjunto de problemas à medida que a arquitetura passa e repassa do contínuo ao descontínuo. Este organismo propõe uma integração estética que não se totaliza em uma demanda por unidade.” ¹⁵¹

Os trabalhos de Siza passam então a alcançar novas e maiores escalas, onde projetos para o exterior já são parte de sua realidade, quando passa a trabalhar muito no lugar, com a descontinuidade, reconhecendo os conflitos do lugar, para que através disso possa integrar níveis divergentes da realidade. “Siza constrói os espaços tipológicos de sua arquitetura e trabalha a fragmentação para alcançar um todo não-unitário.” ¹⁵² “Os projetos de Siza se combinam para formar um verdadeiro atlas de urbanismo que estabelece novas éticas e táticas nas estruturas difusas e emergentes da cidade contemporânea e representam uma das mais vitais direções na arquitetura desde os CIAM.” ¹⁵³

Nas obras de Siza, o espaço não é “nem completamente determinado, nem determinante” ¹⁵⁴, cabendo ao ser humano que o ocupa definir os valores dos sistemas do espaço e como o espaço o possa servir. Apesar do arquiteto espalhar suas obras construídas em mais de três continentes, para Peter Testa a “visão universal de Siza está entranhada na complexa matriz cultural portuguesa. Sensíveis a uma história e a um movimento de difusão transcultural, as obras de Siza não desterritorializadas para explicar as particularidades do lugar. Sua arquitetura heteromorfa concretiza o ideal contemporâneo de grande arte. Cada obra segue um rumo diferente e indeterminado, um processo *infinitem*, uma determinação positiva que interpreta o mundo como transformação e como vida. Sensação, memória e imaginação desempenham um papel neste processo mental e afirmam sua relação arquitetônica com a história.” ¹⁵⁵

151_ TESTA, 1998. Pág. 7

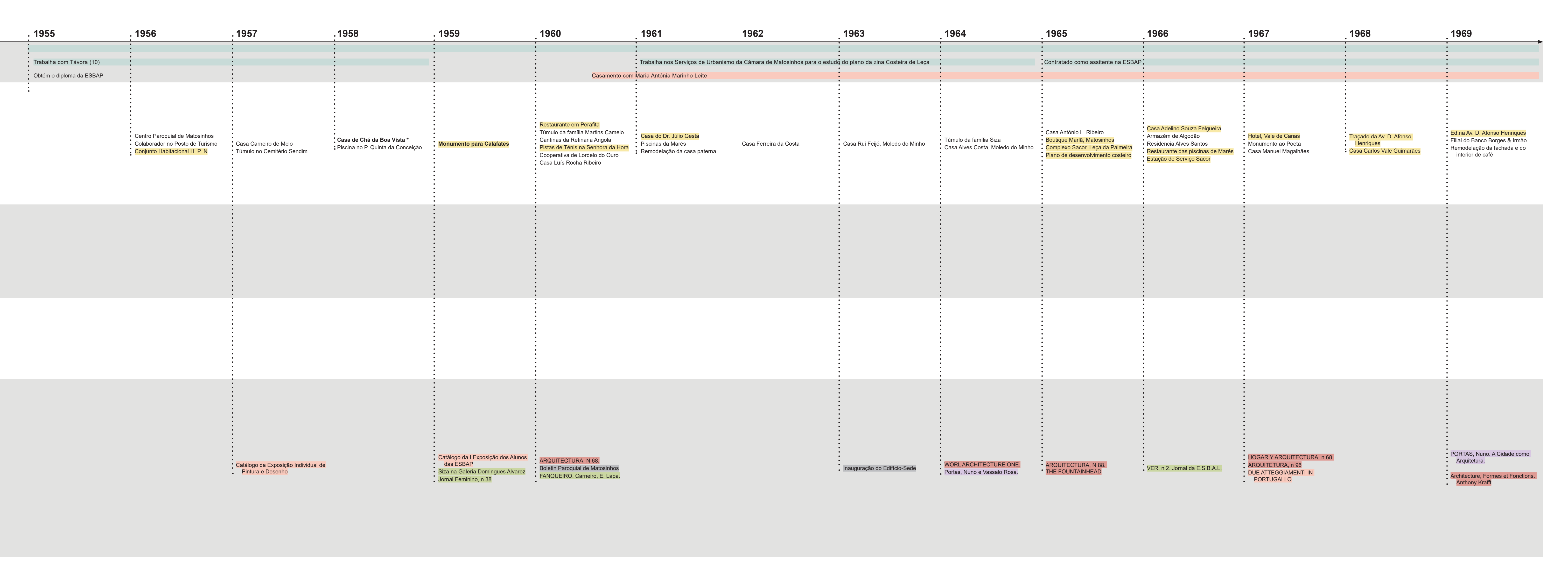
152_ TESTA, 1998. Pág. 9

153_ TESTA, 1998. Pág. 8

154_ TESTA, 1998. Pág. 9

155_ TESTA, 1998. Pág. 8

	1933	...	1952	1953	1954
VIDA E CARREIRA	nascimento em 25 de junho				Fundou seu próprio escritório
PROJETOS NACIONAIS			- Reforma cozinha de sua avó - Portão casa do tio	- Decoração da Residência Irene Gramacho - Instalação da Exposição do CM	Quatro moradias em Matosinhos
PROJETOS EXTRANGEIROS					
PREMIOS E RECONHECIMENTOS					
SOBRE SIZA					Crítica dividida



	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985
VIDA E CARREIRA					Fica viúvo		Professor Assistente de "Construção" na ESBAP				membro de juris de concursos no Porto, Barcelona e Paris					
PROJETOS NACIONAIS	Remodelação interior do S. U.D. Parc. Álvaro Bonifácio (estudo) Posto de Gasolina Sacor Complexo Vila Cova nas Caxinas	Complexo Vila Cova nas Caxinas Filial do B. Pinto & Sotto Mayor Supermercado U.D.	Casa Marques Pinto Parc. C.H. Bárbara de Sousa Filial do B. Pinto & Sotto Mayor Clube de Lamego Complexo (C.H.) para Mobil Oil Filial do B. Pinto & Sotto Mayor	Capela do Rio Tinto Casa em Azeitão Galeria de Arte G. V. F. de F. de Habitação Casa Beires Casas sociais SAAL, Bouça	Casas SAAL em São Vitor	Remodelação da casa Cálém Escola Paula Frassinetti Restaurante Pico do Areeiro Casas sociais SAAL, Bouça II	Quiosque no mercado da Ribeira Reab. de duas casas no Barredo Reestruturação da Prç. da Lada e reabilitação do bairro do Barredo Casa de Francelos Casa António Carlos Siza	Bairro da Malagueira Residencia Francelos	Ag. do Banco Borges & Irmão	Casa Maria Margarida	Ag.da Caixa Geral de Depósitos Casa J. M. Teixeira Casa Avelino Duarte Banco Crédito Predial Monumento a Antonio Nobre	Casa Fernando Machado (proj) Vivendas Ccoop. A Reconquista Vivendas Cooperativa Habiflor/Florbela Espanca Hotel e restaurante no Monte do Picoto	Centro Cultural Estação de ônibus Centro de transportes Casa Aníbal Guimarães da Costa Apt J. M. Teixeira Ed. de escritórios e comércio Plano de desenvolvimento de Pombais Banco Borges & Irmãos III Mobiliário D. Zilda Cardoso	Casa Mário Baía Boutique Nina Hotel na Malagueira Ampliação do Instituto Francês Sede da Cooperativa Boa-Vontade	Casa Erhard Josef Pascher Casa David Vieira de Castro Jardim de Infância João de Deus Reabilitação da casa da Quinta da Póvoa para a Faculdade de Arquitectura	Parc. da Quinta de Espertina Casa Luís Figueiredo Subdivisão Habitacional
PROJETOS EXTRANGEIROS							Est. de Reurbanização do Landwehrkanal (DE)			Vivendas em Fränkelufer (DE) Vivendas Charlottenburg (DE) Piscina Görlitzer Bad (DE)	Reurbanizaçnao vivendas em Schlesisches Tor (DE) * Vivendas Bonjour Tristesse (DE) Sede da Companhia Dom (DE) Ed. apt. de Kottbusser Damm (DE) Vivendas Schlesisches Tor (DE) C. recreativo Schlesisches Tor (DE)			Estudo urbanístico para a expansão de Macau (CN) Kulturforum (DE) Reab. de igreja (IT) Monumento às vítimas da Gestapo (DE) PU, Schilderswijk-West (NL) Vivenda social De Punt en De Komma, Schilderswijk-West (NL)	Proposta para Caserta (IT) Vivendas e comércio em Schilderswijk (NL)	Plano de desenvolvimento Urbano e Hab. Schilderswijk (De Punt e De Komma)(NL) Duas residencias no parque Van der Venne (NL) Reab. da área do Campo de Marte na Giudecca (IT) *
PREMIOS E RECONHECIMENTOS						Faculdade de Arquitetura de Copenhague	Faculdade de Arquitetura de Copenhague		Bienal de Veneza				Prémio da AICA/SEC - Arquitectura Museu de Arquitetura de Helsinque, no Museu Alvar Aalto, de Jyväskylä, e no Centro Georges Pompidou, de Paris		“és lo arquitecto português más importante de su generacios” - Peter Testa, 1984 IBA de Berlim	Bienal de Paris no MIT (US)
SOBRE SIZA	Diccionario Ilustrado de la Arquitectura Contemporanea. Gerd Hatje. PORTAS, Nuno. História da Arquitetura Moderna, de Bruno Zevi FRANÇA, José Augusto. Arte Moderna em Portugal - 1911-1961 CUADERNOS SUMMA - NUEVA VISION, n 49.		CONTROSPAZIO, n 9.	Boletim Cooperativista, Unicoope	LOTUS INTERNATIONAL, n 8.	Lotus, n. 9 ARKITEKTEN, Siza - en overlevende arkitekt fra Oporto	Arquitecturas Bis, n. 12. Exposição “Álvaro Siza” Januar AA, n 185. LOTUS INTERNATIONAL, n 11. Boletim do I.D.Z. Berlim CASABELLA Catálogo da Exposição “Europa-América” JAHRESBERICHT’76, I.D.Z. - Internationales Desing Zentrum Catálogo do I Seminário Internacional de Arquitectura em Santiago da Compostela. Bohigas, Oriol. ONCE ARQUITECTOS. Boletim Cultural, n 2. LOTUS INTERNATIONAL, n 13.	Boletim BAUWELT, n 2 Boletim Landwehrkanal Oliveira, Paula de e Marconi, Francesco Feltrinelli Económica. Política e Progetto. BAUMEISTER, Munchen	LOTUS INTERNATIONAL, n 18. Siza Vieira, Arq. Tamm	seleciona material para exposição de reabertura do Pavilhão de Gardella. ARQUITETURA, n 132 Documentário de la Chambre de Métiers de Haute-Corse WETTBEWERBE AKTUELL BAUWELT, n 33. 5 ARCHITEKTEN ZEICHNEN FÜR BERLIN, Archibook Verlag Bauwettbewerb “Gorlitzer Bad” Regionalismus im bauen inspiration oder imitation?	9H, n 2. Londres (14) PAN, Ministère de l’environnement et du cadre de vie Revista francesa L’Architecture d’Aujourd’hui 211 Revista Architecture and Urbanism 123 Kreuzberg Schlesische Tor - Erste Projekte zur behutsamen Stadterneuerung Internationale Bauausstellung Adolf Max Vogt. Architektur Jahrhunderts Vittorio Magnano Lampugnani. Architektur und Stadtebau des 20. Arkkitehti Finsk Arkkitehtitidskrift	Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid Gulin, Francisco Couto, A. Siza Vieira, la leccion de un maestro. Consejo Superior Oficial de Arquitectos Jornal “O diário” JL (Jornal de Letras, Artes e Ideias) SUMARIOS, ED. Summa, n 54. Jornal de Notícias IP (Urbanisme, Architecture, Arts Plastiques), n 113 BAUWELT, Wettewer Block Dicionário de Arquitectos. INTERNATIONAL ARCHITECT, n 4. LOTUS INTERNATIONAL, n 32. BAUWELT,número especial	CASAELLA 478, Electra Editrici Jornal “Expresso” DAIDALOS Catálogo de Exposição IBA 84/87 BAUWELT Catálogo MONTE PICOTO CUADERNOS SUMMA NUEVA VISION Dicionário Ilustrado de la Arquitectura Contemporânea.	Modern Reduz pág. 27 WONEM TA/BK - 9/93 Catálogo ICA Jornal dos Arquitetos Jornal “Expresso” WERK BAUEN + WOHNEN, n 7/8 DRIE STEDEN IN PORTUGAL ARKKITEHTI, finsk arkitektitidskrift 8 ARQ. Group Culturel Préfontaine Montréal AMC, Paris PARAMETRO, n 121 QUADERS , n 159 BAUWELT, Berlim Catálogo de Exposição Case da vendere Desing + art in Greece, n 14 ORADOIRO 8 (14) 9H, n 5. Londres (14) VERTICAL LOTUS INTERNATIONAL, n 37. Milão LOTUS INTERNATIONAL,2.	SALGADO, José. O Lugar e a Imagem: Álvaro Siza Vieira em Matosinhos TESTA, Peter. The Architecture of Álvaro Siza BAUMEISTER BUILDING DESIGN CASAELLA 500 CASAELLA 505 CASAELLA 506 LA CASA UNIFAMILIAR BURGERETEILIGUGG IN PORTUGAL LOTUS INTERNATIONAL, n 41.	

1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
Pav. Carlos Ramos da FAUP Inst. Hidrográfico no Convento dos Trina Escola Superior de Educação de Setúbal Reforma Casa César Rodrigues	FAUP Reforma da casa Miranda Santos	Vivendas na Malagueira Reservatório de água da UA Biblioteca da Universidade de Aveiro Acréscimo a Casa Alcino Cardoso Galeria (loja de móveis) Carvalho Araújo Plano de reconstrução do Chiado	Igreja e C.P. de S. João Bosco na Malagueira Edifício de escritórios Estudo urbanístico e plano de viabilização para a Praça Espanha, Capela em quinta em Santo Ovídio	Casa Ana Costa em Santo Ovídio Igreja de Santa Maria e centro paro- quial de Marco de Canaveses Projecto urbanístico para a Avenida José Malhoa Edifício Boavista Ref.da Casa de Chá e Restaurante Boa Nova Edifício de escritórios Restaurante Pai Ramiro	Edifício de escritórios MAC da Fundação de Serralves Reab. do edifício Castro & Melo no Chiad Reab. do ed. dos Grandes Armazéns do Chiado Reab. do edifício Grandela no Chiado Complexo Eurocenter Boavista Rua do Arco de São Memede Remodelação do Cinema Condes Sede da companhia de seguros Lusitânia Instituto Multimídia Sede da Fundação Cargaleiro Edifício Chaves Council	Complexo Terraços de Bragança Sede da A.N. de Jovens Empresários Restaurante e sala de chá na Malagueira Escola de Línguas na Malagueira Estação do metro Baixa/Chiado	Reab. do ed. Ludovice - Ass. 25 de Abril PU de Desenvolvimento Costeiro Grupo de vivendas em Setúbal Edifício de habitação e escritórios Restauração da Piscina de Marés Restauração da Piscina de Marés, Restaurante da Piscina de Marés Rest. do edi. Costa Braga Sala de Exposições e escritórios da Fábrica de Cerâmica Revigrés Estúdio Álvaro Siza e outros Estúdio de Álvaro Siza Duas casas Teixeira da Cunha Museu da Fundação Cargaleiro	Vivendas económicas e populares - Coop. Casa Jovem CEA da Fundação Serralves Reab. da Residencia Serralves - bar Estudo urb. para Rossio de São Brás Reab. do antigo mercado 2 de Maio Reab. do elevador de Santa Justa Anexo do J.I.João de Deus Reab.de um ed. Associação 25 de Abril Grupo de vivendas na Malagueira Centro Ismaeli Pavilhão de Portugal na Expo'98	Sede do CI e da FAK Ed. Adm. dos Portos do Douro e Leixões Casa Pinto Sousa Estudo urbanístico - Paço dos Duques de Bragança e do Campo de São Memede Vivendas e reab. na Quinta da Pal-meira Casa Agostinho Vieira Ampliação do hotel Ritz	Cenografia - Fundação Gulbenkian Estação Aliados-São Bento do Metro Rev. do PU de Matosinhos Sul Clínica da Malagueira Complexo urbanístico - Rot. do Raimundo	Cervejaria no Chiado Parque e centro cultural de Caxinas Biblioteca universitária em Évora Ord.Urb.da Prç. Dr. Machado de Matos Fábrica e Sala de Exposições Renova Centro social na Malagueira	Edifício Leonel no Chiado Vivendas e zona comercial da Carcereira Atelier de arquitectura Centro de Estudos de Camilo Ordenação da Avenina Marginal	Reab. Casa Solar Magalhães - FRAH
Parque urbano, Salemi (IT) Est.Urb. geral para a Expo'92 (ES) City Block, Monteruscielo (IT) Ampliação do Casino Winkler (AT) * Estu.Urb. do bairro de Pendino, (IT) Vivendas em Schilderswijk Ward, La Haya (NL) Casa de jogos para 3 idade, Kreuzberg, (DE) Jardim Van der Venne park, Schilderswijk-West (NL)	Monterusciello e o Campo Flegrei, Trienal de Milão (IT) Quartiere Pendino, 50 Aniversario da Faculdade de Arquitetura de Napo-les (IT)	Centro cultural da Defesa (ES) * Projecto para a área da Piazza Matte-otti (IT) Centro Galego de Arte Contemporânea, Santigao de Compostela (ES) * Complexo desportivo (ES) Casa Guardiola (ES) Reconstrução do Portal de Riquer em Alcoi (ES) Câmara de Comércio e Banco (IT)	Vivendas em Concepción Arenal (ES) Biblioteca Nacional de França (FR) Casas sociais em Doedijnstraat, Schil- derswijk (NL) Centro meteorológico da Vila Olímpica e sede da delegação do MOPU (ES)	Residência Pereira Ganhão, Troia (8) Edifícios de vivendas e escritórios ("Torre de Siza")(NL) Restaurante de Santo Domingo de Bonaval (ES) Boulevard Brune - Cité de Jeunesse (FR) Jardim de Santo Domingo de Bonaval (ES) Reitoria e biblioteca de Direito da Uni- versidade de Valência (ES)	Fábrica Vitra International (DE) Grupo de vivendas (ES)	Conjunto Habitacional e Plano de Reurbanização (ES) Exposição "Visiones para Madrid": Dois Picassos no Paque del Oeste (ES) Museu de Arte Contemporânea (FI)	Estudo urbanístico para o centro da cidade de Montreuil (FR) Conjunto Habitacional (FR) Estúdios para artistas(FR) Laboratórios, sala de exposições e vivendas Dimensione Fuoco (IT) Projeto da Billa J. Paul Getty (US) Banco e Edifício de escritórios e res- taurante em Puerta Rea (ES) Faculdade de Ciências da Informação (ES)	Museo Granell (ES) Parque de estacionamento de La Salle (ES) Fonte para Vitra International (DE) Complexo desportivo para a Universiada'97 (IT) Plano para o Centro Histórico (IT)	Rest. - Stedelijik Museum (NL) Reit. da Universidade de Alicante (ES) Casa Van Middeltem-Dupont (BE) Est.Urb para a Lagoinha (BR) Câmara Municipal (IT) Es. Pré-primária e Primária de Alcoi (ES) Inst. Biofísica na ilha de Hombroich (DE) Estádio e Complexo Esportivo (IT) Túmulo da família Fehlbaum (DE) Museu Hombroich (DE)	Kolonihaven, composição ao ar livre (DK) Cais de embarque (GR)	Palácio dos desportos (ES) Centro Cultural Manzana dei Revellín (ES) Hotel (ES) Reitoria e auditório de campus univer- sitário (ES) Câmara Municipal do distrito sul (AR) Céramique Terrein, Apartamentos e escritórios (NL) Reabilitação Café Moderno (ES)	Reab. da Vila Colonnese e sete casas (IT) Igreja de Santa Maria do Rosario alla Magliana (IT) Complexo de escritórios, zona comercial e vivendas Zaida (ES) Sede do BN de Cabo Verde (CV) CC Fundação Iberê Camargo (BR)	Pavilhão Português na Expo 2000 em Hanôver (DE)
Associação dos Arquitetos Portugue- ses 9H Gallery of Londres	IBA de Berlin e na Columbia University de Nova York Premio de Arquitectura. Asociación de Arquitectos Portugueses	Medalla de Oro de Arquitectura - CSAE Prémio de Arquitectura Contemporâ- nea - Mies van de Rohe Prémio Prince of Wales - UH Graduete School of Desing de Harvard Medalla de Oro - Fundación Alvar Aalto Premio Europeo de Arquitectura de la Comunidad Económica Europea.		Centre Georges Pompidou	RIBA de Londres	Prémio Pritzker Universidad de Valencia	Prémio Nacional de Arquitetura da As- sociação de Arquitetos Portugueses Bienal de São Paulo e na GA Gallery de Tóquio Escuela Politécnica Federal de Lau- sana	Premio Dr. H.P. Berlagestichting Premio Gubbio/Associazione Naziona- le Centri Storico-Artistici	Universitad de Palermo Universitad Menéndez Pelayo de Santander Universitad Nacional de Ingeniería Medalla de Oro. Nara World Architectu- re Exposition Premio Internacional Architettura di Pietra.	Prémio Secil	Premio Manuel de la Dehesa. Universidade de Coimbra	Medalha Alvar Aalto Prémio Príncipe de Gales da Universidade Harvard Premium Imperiale da Japan Art Association de Tóquio Membro da AAAS, do RIBA e da AAF Premio Arnold W. Brunner Memorial - AAAL Premio IberFAD de Arquitectura Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid	Gran Cruz de la Orden del Infante D. Henrique. Prémio Leca de Construção'98
L'architecture d'aujourd'hui. N. 185Huet, B.: "La Passion d'Álvaro Siza"	Modern Reduz pág 27 Domus, n. 179 (Álvaro Siza 1954-1976)					FLECK, Brigitte, Álvaro Siza. (Ba- sel: Birkhauser Verlag) Desenhos Urbanos RODRIGUES, Jacinto, Álvaro Siza - Obra e método	SANTOS, José Paulo dos. Álvaro Siza: Works and Projects 1954-1992 A&V Monografias de Arquitectura y Vivenda, n40.	MURO, Charles. Ed., Álvaro Siza - Escrits					Aarquitetura Viva, n66.

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	...	2014	2015
VIDA E CARREIRA																
PROJETOS NACIONAIS	Pavilhão Multiuso Requalificação do Parque Atlântico	Biblioteca Municipal de Viana do Castelo Bodega em Quinta do Portal Atelier Museu Júlio Pomar	Casa em Pego Centro para desenvolvimento de novas empresas, ISQ Casa Armanda Passos Casa Alemão Balneário de Pedras Salgadas Complejo termal del Hotel Vidago PalacE Parque de Bombeiros	Adega Mayor Winery, Campo Maior Museu Moinho de Papel Duas Pontes sobre o Douro	Fundação Nadir Afonso (MAC Nadir Afonso) Vivendas na Avenida Boa Vista	Est. de Metro de São Bento		Restauração do Edifício ROCA Centro Paroquial Cada Club de Golf	Edifício Parque Navegantes, Porto Casa do Pego Edifício Multifunciona Complexo Desportivo Casa Unifamiliar Adega Quinta do Malhó Piscinas em Pedras Salgadas	Ed. Caves de Envelhecimentos Siza Vieira Casa da Arquitetura			Piscina na Quinta de Santo Ovídio Req. das Termas de Pedras Salgadas Req. do Vidago Palace Hotel			Terraços do Carmo
PROJETOS EXTRANGEIROS	Ribera Serrallo, Complexo Esportivo (ES)		Southern Municipal District Center (AR) Casa em Maiorca (ES) Faculdade de Ciências da Educação (ES) Edifício New Orleans (NL)	MADRE (IT) Centro Esportivo Ribera Serrallo, Cornellá de Llobregat (ES)		Serpentine Gallery Pavilion (UK) Auditério Público Basco da Universidade UPV-EHU (ES) Pavilhão Anyang, Young-II Park, Coreia do Sul (KR) Piazza Municipio e Estação do Metro (IT) Hotel Termal, Balneario de Panticosa (ES) Edifício BKK Paraninfo (ES)	Edifício Virchow (Escritórios), Novartis Campus, Bilbao, Espanha (13) Museu Mimesis (KR) Edifício Virchow 6. Campus Novartis, Basilea, Suíça (13,15) (cola) Centro Turístico de Colón, Madri, Espanha (15)	Lab. Amore Pacific R&D (KR) Casa a beira Mar (KR)	Escritórios e Residências (IT) MEM - Museu da Escultura de Madri para a Fundação Cristóbal Gabarrón (ES) Teatro, Auditório e Escola de Música (ES)	Museu Insel Hombroich (DE) Igreja en Saint-Jacques-de-la-Lande (FR) Clube de Golf Taifong (TW)	Casa e Parque da Música de Lecce (IT) Museo Chino de Diseño Colección Bauhaus (CH)	Shihlien Chemical Industrial Park Office (CH) Atrio de la Alhambra (ES)	Instalação no Giardino delle Vergini, (IT) Fábrica Vitra (DE) Igreja e centro paroquial de Saint Jacques de la Lande (FR)		611 West %6th Street (US)	
PREMIOS E RECONHECIMENTOS	Premio Internacional de Arquitectura Sacra -Fundación Frate Sole Prémio Secil	Premio Nacional de Arquitectura Alexandre Herculano Prémio Wolf de Artes	Golden Lion VI Premio Internacional Compostela de la Xunta de Galicia Medalha de las Artes de la Consejería de las Artes de Madrid "Premio a la mejor trayectoria profesional en Arquitectura, III Bienal Iberoamericana "Premio al Personaje del Año, Asociación de la Prensa Extranjera de Portugal Premio Vitruvio	Medalla al Mérito Turístico, Gabinete de la Secretaría de Estado de Turismo Palladio d'Oro' de la Comune di Vicenza Distinción de Honor Especial del Colegio de Arquitectos de Castilla-La Mancha	Prémio da Latinidade, Unión Latina de Lisboa Prémio Valmor e Municipal de Arquitectura del Ayuntamiento de Lisboa	Urbanism Special Grand Prize of France, Ministère de l'Équipement Llaves de la Ciudad del Ayuntamiento de Oporto Premio de Arquitectura del Colegio de Arquitectos de Granada Medalla de Oro e Hijo Adoptivo	Prémio Secil	"Medalla de Honor (Oro) y Título de Ciudadano Honorario del Ayuntamiento de Matosinhos "Medalla al Mérito Cultural y Científico de la Cámara Municipal de Viana de Castelo Premio INH/IHRU 2007 del Instituto Nacional de Vivienda "Orden de Mérito Cultural - MinC - BH	Royal Gold Medal for Architecture - RIBA "Condecoración de los 30 años de la Asociación Académica de la Universidad de Aveiro	Medalha de Ouro 2009, do RIBA Medalla de Oro de la Academie d'Architecture de París Medalla al Mérito Cultural del Ministerio de Cultura Premio Extremadura y la Creación de la Junta de Extremadura	Prémio Luso-Espanhol de Arte e Cultura Paraninfo da Universidade do País Basco Distinción de Comendador de la Orden de Artes y Letras de París Premio Fundación Cristóbal Gabarrón	Medalha de Ouro UIA (Uniao Internacional de Arqitetos)	Golden Lion for lifetime achievement, Bienal de Arquitetura de Veneza Premio Honorífico AR&PA 2012 de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León Premio Nacional 'M. e I.' de la Asociación Portuguesa de Municipios			"Prémio Vida e Obra" da Sociedade Portuguesa de Autores
SOBRE SIZA									Revista de Arquitetura n 1/2008 Álvaro Siza En Blanco		crítica Otavio Leonídeo ao Projeto Ibere Camargo	Álvaro Siza: Von der Linie zum Raum / From Line to Space, edited by Rudolf Finsterwalder and Wilfried Wang nota de imprensa enviada pela UIA (https://espacodearquitetura.com/noticias/siza-ganha-medalha-de-ouro-da-uia/)	CUNHA, Margarida. O essencial sobre Álvaro Siza.		Revista online Archdaily. Julho 2014.	

2016

2017

2018

2019

2020

Capela da Afurada

Futura ponte pedonal a
construir sobre o rio
Minho

A&V Monografias
de Arquitectura y
Vivenda, n186-187.

ArchiNews, n38.
CERA, Nuno. Guia de
Arquitetura.

Arquitectura Viva 212:
Dossier Alvaro Siza.
Álvaro Siza de Oporto
a Oriente

LEGENDA_

TRABALHO

CASAMENTO

SOMENTE PROJETO

CONCURSO / **CONCURSO GANHO**

NÃO CONSTRUIDO

PREMIO EM DESTAQUE

REVISTA

JORNAL

CATALOGO

LIVRO

BOLETIM/OUTROS

3.2.1. Obras

Suas primeiras obras concentram-se ao longo da Costa de Leça da Palmeira, zona próxima a Matosinhos. As quatro moradias em Matosinhos foram projetadas na mesma época em que trabalhava com Távora. Segundo afirma em entrevista: “puso su empeño en el proyecto colectivo de la época: no ser tradicionalista y no ignorar las raíces.” ¹⁵⁶ Sob influência do levantamento de arquitetura regional portuguesa que Távora participara, sua obra era também ainda bastante marcada pela “experimentação no campo das artes plástica, explorando sobretudo a natureza dos materiais, os seus valores texturais, a luz e a cor a que acrescenta” ¹⁵⁷, com uma obra ainda experimental em uma tentativa de “materialização de uma ordem abstrata autónoma, como que entidade nova ainda sem lugar” ¹⁵⁸.

A primeira fase de Siza, compreendida entre os anos 1954 e 1969, apesar de evidenciar um conjunto de características constantes que se diferenciam das obras posteriores, não pode ser considerada formalmente homogênea: “lo cierto es que mantener una gran continuidad en lo que se refiere al nivel del encargo, tipo de implantación, lugar y entorno, escala y tema.” ¹⁵⁹

“J.S.: Nessas primeiras casas, penso serem bem patentes o vigor e o carinho de uma primeira obra. Há como que um excesso de intenções, uma vontade de controlar minuciosamente toda a pormenorização, sobrecarregando culturalmente todos os elementos arquitetônicos. A análise do teu percurso manifesta uma progressiva simplificação formal. Qual o significado que atribuis hoje a essas casas e que alterações se verificaram no âmbito da tua própria concepção?

Á.S.: Estão patentes vigor, carinho e também inexperiência. Essas primeiras casas refletem o encantamento de construir, de confrontar a aprendizagem académica com as dificuldades de realização, o saber dos artesãos, a surpresa de entrar no que foi desenhado.” ¹⁶⁰

Álvaro Siza para José Salgado 1985

Assim como a pessoa arquiteto passa por fases, acontecimentos marcantes e transformações em sua vida, tais processos se refletem em sua arquitetura. A obra de Siza, analisada por Frampton, até o fim da década de 1980, revela a capacidade de sua reinvenção constante, onde ele identifica quatro fases distintas: *In the Name of the Vernacular* (1954-1979), *Towards an Organic Architecture* (1969-1982), *Existenzminimum* (1973- 1977) e *Spoken into the Void* (1979-1985). ¹⁶¹

Após aquela primeira fase mais inicial, um grande destaque da carreira de Siza foram os projetos que fez para o SAAL, participando de diversos projetos de habitação social. Entretanto,

156_ SIZA, Álvaro. 1978. “Entretien avec Siza”, *Architecture, Mouvement Continuité* (AMC), n° 44. Apud TOSTOES, Ana. 2008. *La permanente experimentación en Álvaro Siza*. EN BLANCO. n. 1/2008, 6-11. Valência. Pág. 8.

157_ TRIGUEIROS. 1997. Pág. 12

158_ TRIGUEIROS. 1997. Pág. 12

159_ TOSTOES, Ana. 2008. *La permanente experimentación en Álvaro Siza*. EN BLANCO. n. 1/2008, 6-11. Valência. Pág. 8

160_ SALGADO..198?. Pag. 128

161_ FRAMPTON, Kenneth. 2000. *Álvaro Siza - Complete Works*. Londres: Phaidon Press.

após o ano de 1976, em que acontecimentos políticos significativos em Portugal acabam por mitigar os orçamentos dos projetos das habitações, a grande maioria destes projetos teve fim. Nesse momento, Siza acaba sendo convidado, tanto por sua experiência nesses, como também pela relevância da arquitetura portuguesa em publicações internacionais, a trabalhar com projetos afins no exterior, começando uma nova fase mais aberta a transformações e influências estrangeiras, marcando também seu início de carreira internacional.

“Después del '76 se producen acontecimientos políticos muy significativos en Portugal. La operación de Évora queda prácticamente boicoteada en términos de financiación pública, [...] fui invitado por el IBA a participar en las operaciones de Kreuzberg, que era una zona de Berlín con mayoría turca y algunos problemas sociales. Me invitaron debido a mi experiencia en temas de participación: me había convertido repentinamente en un especialista en estrategias de participación ciudadana, ¡quien me lo iba a decir a mí!... Creo que también me beneficie de la atención que la prensa internacional dispensaba a Portugal en aquel entonces, como efecto del proceso político por el que el país estaba pasando. Nunca se habían visto tantas publicaciones de arquitectos portugueses como durante aquellos años... En fin, me vino muy bien, porque casi no tenía trabajo en Portugal en aquel momento.” ¹⁶²

Álvaro Siza 1994

Eduardo Souto de Moura, que colaborou com Álvaro Siza entre 1974 e 1979, sintetiza bem este momento de transformações desta fase, em que Siza começa a se abrir mais para a arquitetura exterior.

“Minha presença no estúdio coincidiu com as mudanças que levaram Siza à linguagem de hoje, e foi um verdadeiro laboratório de experimentações, porque naquela época ele reconsiderava as suas relações com os grandes mestres.” ¹⁶³

Eduardo Souto de Moura 2003

Siza, a partir desta segunda fase de sua carreira, começa a expressar maior maturidade em suas obras. Como exemplo, o edifício do Banco Pinto & Solto Mayor, em que foi “pela primeira vez capaz de criar uma configuração urbana e um campo espacial tridimensional totalmente desenvolvido que reverbera nas obras que se seguem depois”. ¹⁶⁴

A partir da década de 1980, as encomendas de projetos para o exterior começam a ganhar volume, como se pode constatar na Tabela de Álvaro Siza, na página 58, onde se percebe que, na metade dessa década, o volume de trabalhos internacionais se aproxima do volume de encomendas em Portugal. Como também se pode notar, em sua fase mais madura, das últimas décadas de trabalho, vemos uma quantidade relevante de projetos internacionais em sua carreira, passando, em volume de unidade de obra, o quantitativo de obras em território nacional.

162_ SIZA, Álvaro. 1994. ‘Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza’ 8-31. [Entrevista concedida a Alejandro Zaera CURTIS, William J. R.; ZAERA, Alejandro. 1994. Álvaro Siza. *El Croquis*. Número 68/69. Pág. 26

163_ DE MOURA, Eduardo Souto, 2003 [entrevista concedida a Leoni G.] In *Electra*, Milão, pág. 9 Apud LEONI, Giovani. 2011. *Coleção Folha Grandes Arquitetos. Álvaro Siza*. Vol. 15. São Paulo: Editora Folha de S. Paulo. Pág. 14

164_ SANTOS, José Paulo dos. 1993. *Álvaro Siza, Obras y Proyectos 1954-1992*. Barcelona: Editora Gustavo Gili.

Md'A: "Possiamo dire che nella sua produzione è possibile distinguere tre fasi. Dopo un primo momento in cui la interessavano particolarmente gli aspetti dell'architettura portoghese, popolare e anche vernacolare lei è stato chiamato a progettare in tutta Europa. [...]"

ÁS.: Non sono del tutto d'accordo sul fatto che esista una prima fase della mia produzione legata agli aspetti dell'architettura vernacolare, perché, invece, ricordo che nell'ambiente della Scuola di Porto, alla fine degli anni quaranta, i miei primi stimoli sono stati innanzitutto Le Corbusier, figura dominante in un periodo in cui non esisteva molta interazione tra i Paesi, né molte viviste, e poi, attraverso un numero de <L'Architecture d'Aujourd'hui>, la scoperta di Alvar Aalto che allora non sapevo neanche chi fosse ma anche mi colpì profondamente. [...] Solo successivamente ho cominciato la ricerca inchiesta sull'Architettura Vernacolare rispetto cui era più strettamente coinvolto Fernando Távora nel cui studio ho lavorato a partire dal quarto anno del corso. Questo interesse è stato determinante anche perché c'era un piccolo gruppo di architetti, stretti intorno alla rivista <Arquitectos>, che si proponevano di approfondire quella tematica ben annunciata da Távora stesso nel libello *Problema dell'Architettura Portoghese*. [...] Il contatto diretto con l'architettura degli altri Paesi effettivamente è avvenuto più tardi, dopo gli anni settanta. E si è aperta una riflessione molto più ricca, che presentava aspetti rispetto a quelli che per me erano stati così importanti nelle riviste, nelle fotografie e nei resoconti di chi poteva viaggiare. Ma non credo che vi sia una frattura così netta nella mia produzione, c'è stato semplicemente un contatto personale e diretto con la realtà degli altri Paesi." 165

Álvaro Siza em entrevista a Maddalena d'Alfonso, 2009

165_ SIZA, Álvaro, 2009. Conversazione con Álvaro Siza. [Entrevista concedida a Maddalena d'Alfonso]. In D'ALFONSO, Maddalena; INTROINI, Marco. 2009. Álvaro Siza. *Due Musei. Museo d'Arte Contemporanea Serralves a Porto. Museo d'Arte Iberè Camargo a Porto Alegre*. Milano: Editore Electa. Pág. 125

3.2.2. Prêmios e reconhecimento

Olhando para a tabela de Álvaro Siza, pág. 58, podemos ver os prêmios ao longo da carreira de Álvaro Siza, podemos constatar que os primeiros prêmios dele são conferidos no período em que começa a produzir projetos para fora de Portugal. Assim que passa a ser convidado a projetar fora de seu país, Siza recebe premiações em Portugal. Evidentemente, antes dessa fase, Siza já havia conquistado reconhecimento através de sua participação em exposições e da ocorrência de muitas publicações acerca de seu trabalho. “Desde 1973 Siza tem assiduamente realizado seminários no estrangeiro entre outros: Barcelona, Aarhus, Sevilha, Berlim, Milão, Darmstadt e Paris. [...] Desde 1975 o seu trabalho tem sido exposto em muitos locais. A primeira exposição foi realizada em Copenhaga. Depois seguiram-se entre outros: Veneza, Milão, Berlim e Helsinquia.”¹⁶⁶ Entretanto, sua carreira e obras passam a ser premiadas a partir do período em que os críticos começam a reconhecer um amadurecimento em seu trabalho.

Em 1988, Álvaro Siza recebe o Prêmio de Arquitetura Contemporânea Mies van de Rohe, após quase uma década desde o início de seu trabalho no exterior. No mesmo ano, Siza recebeu diversas outras premiações, de maneira que 1988 torna-se um marco para a carreira do arquiteto. Até que em 1992, é contemplado com aquela considerada a maior premiação da classe, o Prêmio Pritzker da Fundação Hyatt, que condecora o arquiteto pela sua trajetória profissional. Após o Pritzker, receberia ainda diversos outros prêmios, assim como reconhecimentos em diversas instituições de ensino através de títulos Honoris Causa. Esse conjunto de premiações indicam aceitação positiva de sua obra no meio arquitetônico.

O conjunto dos prêmios de Siza refletem, ainda, o reconhecimento tanto de obras específicas, como de sua trajetória profissional. Na citação do júri do Prêmio Pritzker, destaca-se a relevância de sua obra total, por sua complexidade na simplicidade e controle de cada linha desenhada com habilidade e segurança na qual: “ele é uma resposta a um problema, uma situação em transformação, da qual ele participa.”¹⁶⁷ Também citam obras relevantes de sua carreira, como projeto que fez ao Bairro Chiado e as piscinas de Leça das Palmeiras. Nessa premiação, Siza é reverenciado também por sua trajetória como indivíduo, por suas conquistas não só projetuais, mas também por sua postura, ao dar aulas, palestras e fomentar no meio e nos mais jovens o pensamento de arquitetura.

*“His enrichment of the world’s architectural vocabulary and inventory, over the past four decades, provides ample justification to present him with the 1992 Pritzker Architecture Prize, as well as the good wishes of the jury that he continues his transformations.”*¹⁶⁸

The Hyat Fundation 1992

166_ CASTANHEIRA, Carlos; DIJK, Hans van; BOASSON, Dorien. 1983. “Álvaro Siza – Arquitetura e Renovação Urbana em Portugal”. Revista catálogo WONEM TA/BK – 9/83.”

167_ THE HYATT FOUNDATION. 2020. Site Pritzker Prize. [Viewed 25 October 2021]. Available from: <https://www.pritzkerprize.com/laureates/1992> . Tradução nossa

168_ THE HYATT FOUNDATION. 1992.

3.2.3. O que dizem de Álvaro Siza:

Fazer uma análise das críticas de um arquiteto, ainda mais um como Álvaro Siza, com centenas, ou milhares de materiais a seu respeito não é uma tarefa fácil. Para tal, visitou-se os livros referentes a ele na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura do Porto, assim como na biblioteca do Museu Serralves, também localizado na cidade do Porto, além de arquivo pessoal que incluem algumas das principais revistas de circulação como a *El Croquis*. Acreditando-se, que no conjunto destas duas importantes bibliotecas, se teria material suficiente em relevância e quantitativamente, para tentar traçar um esboço do que ocorrera na carreira de Álvaro Siza em se tratando das críticas ao seu respeito.

Assim como qualquer pessoa que trabalha com um objeto de estética hábil de crítica no âmbito social, Siza também passou por fases de críticas ao longo de sua carreira. É importante analisar, além daquilo que dizem, mas também, e principalmente, a ocorrência de menções ao arquiteto e onde ele é mencionado. Também é relevante entender quem são estes críticos que se referem a ele e quando estas críticas estão circulando, já que o mero fato de um projeto estar sendo citado ou comentado já valida assim sua importância ou aceitação perante a comunidade arquitetônica.

Visava-se nesta, também, um apanhado da opinião pública das obras do arquiteto, entretanto, este trabalho seria inviável, visto que sua obra se espalha por diversos países distintos, além do que seria difícil e pouco conclusivo elencar recortes de jornal aleatórios e não teríamos aqui tempo hábil para, além da pesquisa já realizada, pesquisar a fundo alguns jornais específicos. Entretanto, ao longo desse estudo, percebe-se que nos próprios comentários dos livros, entrevistas e afins, já se registram, em alguns pontos, muito do que do que foi a recepção pelo público geral de sua obra. Essas fontes já se mostraram suficientes para observarmos como sua obra foi bem recebida, não só pela população geral, como por alguns críticos especializados – ainda que muitas vezes ambas as opiniões fossem discordantes.

Portanto, para esta tese, fez-se um apanhado de críticas especializadas em livros e revistas e da recepção do público, registrada em pesquisas bibliográficas, buscando-se apresentá-la em ordem cronológica por temas, para salientar as mudanças e nuances das críticas ao arquiteto ao longo do tempo. Percebe-se, ainda, que à medida que seu trabalho vai ganhando notoriedade, as críticas vão tornando-se mais substanciais e no geral mais positivas, à medida que seu trabalho vai também amadurecendo e as críticas acompanham esta evolução de sua carreira. A seguir, apresenta-se um apanhado representativo das críticas publicadas, para podermos analisar como se deu a recepção de sua obra ao longo de sua carreira.

PRIMEIRAS OBRAS

Em suas primeiras obras, percebe-se uma certa estranheza e até rejeição por parte da crítica mediática local, percebido pelo próprio Álvaro Siza, que comenta em diversas entrevistas sobre este início de opiniões críticas bastante divididas perante sua obra. Claro que não era uma unanimidade, afinal, Manuel Neto, dono de uma das primeiras casas projetadas pelo jovem arquiteto que nesta altura ainda nem havia se formado, gostou muito do projeto, mantendo-a inalterada até hoje.

Mesmo depois de uma de suas primeiras construções ter sido bastante elogiada, a Casa de Chá da Boa Vista, resultado de um concurso com o arquiteto Fernando Távora que mais tarde deixou a obra para Álvaro Siza, este ainda sofreu algumas críticas negativas, como por exemplo ao projeto para as casas-pátio em Évora. Entretanto, após o projeto da Casa de Chá da Boa Vista, que lhe proporcionou visibilidade ainda bastante jovem, as críticas começam a apresentar-se mais elogiosas.

Apesar de algumas críticas negativas sobre seu trabalho, seu talento era inquestionável e logo a crítica especializada o notou. A partir do fim da década de 1960, ganha espaço em publicações especializadas e então começa a ser reconhecido no meio. Como a análise crítica de Nuno Portas [1967] sobre a obra de Álvaro Siza e de outros novíssimos arquitetos portugueses: “para além do valor de cada uma, também com o objetivo de aferir, a posteriori, possíveis posições ou resultados comuns, e de assim contribuir para uma unidade cultural.”¹⁶⁹. Nuno Portas, arquiteto e crítico e que na época produzia a maioria dos poucos textos referentes a Siza, acaba por inserir o nome de Álvaro Siza ao meio arquitetónico português¹⁷⁰, o que confere grande visibilidade à Siza nesse meio e que se desdobra em outras publicações, como de Vassalo Rosa e Pedro Vieira de Almeida.¹⁷¹

Um maior alcance internacional viria a partir de 1972, quando, então, Vitório Gregotti publica na revista italiana “Controspazio” uma crítica à obra de Álvaro Siza, analisando uma de suas obras fundadoras, a Piscina das Marés. Publicação esta que acaba por difundir sua imagem em países como França, Japão, Estados Unidos, Alemanha e Escandinávia¹⁷². Há um surto de atenção ao novo arquiteto português Álvaro Siza, principalmente referente a seus projetos realizados para o SAAL.¹⁷³ O profissional passa a ser visto como “expoente de um grupo de arquitetos que integram tendências internacionais dentro de interesses e possibilidades regionais”.¹⁷⁴

A DESCOBERTA NO ESTRANGEIRO - PRIMEIRAS OBRAS NO EXTERIOR

O mesmo fenômeno que ocorreu com suas primeiras obras em Portugal, onde passou por um estranhamento perante a crítica generalista, também ocorreu com o arquiteto no estrangeiro.

169_ TRIGUEIROS, 1997. Pág. 10

170_ LEONI, 2011. Pág. 9

171_ TRIGUEIROS. 1997. Pág. 10

172_ CASTANHEIRA; DIJK; BOASSON, 1983. Pág. 7

173_ LEONI, 2011. Pág. 9

174_ CASTANHEIRA; DIJK; BOASSON, 1983. Pág. 7

Quando Álvaro Siza começa a projetar fora do país, antes de seu reconhecimento internacional ou na ausência de “prova” de boa arquitetura, observava-se críticas negativas sobre seu trabalho, maioritariamente em periódicos locais, abrangendo a crítica generalista, a partir de críticas de colegas de profissão, confirmando também a existência destas mesmas críticas negativas no meio especialista, nos locais onde suas obras estavam sendo inseridas.

O projeto que Álvaro Siza fez de moradias sociais em Berlim foi bastante criticado pela comunidade local, contudo, a posteriori, Rafael Moneo, crítico especialista, faz uma crítica precisa sobre a conformação deste edifício. Não era um projeto fácil, por diversos motivos, Moneo deixa claro para além de sua análise da obra, sua percepção da insatisfação dos locais para com o projeto, entretanto, salienta a clareza da percepção de Siza nessa obra e a diferença que o mesmo método de trabalho obteve por localizar-se em outro contexto. Confirma em sua crítica que o reconhecimento que Siza tivera a partir de suas obras em Portugal lhe proporcionaram diversas encomendas no exterior, assim como esta em Berlim. ¹⁷⁵

Apensar de algumas duras críticas, Siza continua sua carreira prodigiosa. É premiado no ano de 1986, em território nacional, pela Associação dos Arquitetos Portugueses, enquanto participa de diversos concursos internacionais, sendo vencedor em alguns. Neste período, divide-se entre diversos projetos em seu país e projetos ainda no exterior.

SEGUNDA FASE

Nesta fase, a crítica tenta extrair suas influências, assim como enquadrá-lo em uma corrente arquitetônica, ainda que sem sucesso. Já se torna perceptível, tanto naquilo que escrevem, como na crescente quantidade de críticas e referências a seu trabalho, a grande reverência pela sua trajetória como arquiteto. Siza ganha notoriedade, reconhecimento e admiração no meio internacional, passando a ser analisado pelos grandes críticos internacionais da época, como Kenneth Frampton e Peter Testa. Estampa importantes publicações especializadas internacionais, sendo chamado para conferências, seminários e cursos, ainda que permaneça menos conhecido em seu próprio território. ¹⁷⁶

APÓS PRITZKER E GOLDEN LION

Perante a crítica, Álvaro Siza já vinha conquistado aceitação e reconhecimento. Entretanto, após receber alguns prêmios relevantes como o Pritzker, em 1992, e o Golden Lion, em 1998, pelo projeto da Fundação Iberê Camargo, percebe-se uma mudança de tom nas críticas ao arquiteto, com maior complexidade, reconhecendo sua capacidade como arquiteto refletida em seus projetos. As críticas ganham consistência, refletindo a maturidade de sua obra. De algum modo, o tema dessas críticas passa de sua particular forma de projetar para referir-se ao seu legado e exemplo que transmite da atualidade ao futuro.

¹⁷⁵ _MONEO, 2008.

¹⁷⁶ _SALGADO, 1987.

Interessante destacar que, tanto na crítica quanto no quantitativo de obras tabela de Álvaro Siza, pág. 58, a partir de 1995, há um aumento da produção de obras do arquiteto no exterior e, concomitantemente, uma redução das realizadas em território nacional. Isso reflete o fato de Álvaro Siza ter passado a ser visto como arquiteto estrangeirado ou, pode-se dizer, global ¹⁷⁷. Assim como ocorrera com outros arquitetos participantes do *Star System*, quando alcançam o patamar do estrelismo, deixam de serem vistos como arquitetos locais e passam a ser tidos como estrela, o que não impediu o enaltecimento de seu talento em diversas publicações e uma tentativa de encaixe ou caracterização da obra de Siza a partir das correntes de arquitetura.

MAIS RECENTEMENTE

“Por esta altura, já não há mais muito a dizer sobre Álvaro Siza que não tenha já sido dito, até por mim”, ¹⁷⁸ afirmam Tunhas e Figueiroa. Uma infinidade de publicações, referências, citações, críticas e análises já foram feitas acerca da obra e personalidade de Álvaro Siza. Nesta altura, já é sabida e reafirmada diversas vezes sua excelência e excepcionalidade no meio arquitetónico e até popular.

Siza já era reconhecido pelo meio e nos média especializados como um dos arquitetos vivos mais importantes ¹⁷⁹, publicado e republicado, referência de professor, para muitos, por sua trajetória. Já analisado pelos principais críticos do meio. Quando discorre sobre a faculdade de Arquitetura no Porto, Moneo, resume o que muitos pensam: “já não se trata de experiência arquitetônica pura, mas de um jogo intelectual”. ¹⁸⁰ As revistas de arquitetura já conseguem publicar análises sobre as evoluções e nuances de sua obra a partir do acúmulo de diversas publicações referentes ao arquiteto.

Há essa altura, muito já havia sido dito sobre Álvaro Siza. Assim, as críticas recentes sobre sua obra, acabam, muitas delas, por refletir maior complexidade, resultado, justamente do amadurecimento tanto de seu trabalho como da compreensão sobre ele, viabilizando a análise da evolução de suas obras e dos seus respetivos contextos. Em minha opinião, essas análises pretendiam desvendar a forma de pensar do arquiteto, tentando descobrir o caminho por ele percorrido, para que possamos, talvez, nos aproximar um pouco mais de seu entendimento. A abordagem passa a ser tanto voltada a uma análise das mudanças de sua obra, ou suas fases, como também para sua forma de pensar, destacando-se as singularidades de cada obra, ainda que, dentro de um conjunto conciso.

Em 2008, Rafael Moneo, em seu livro “Inquietação Teórica e Estratégia Projetual” dedica um capítulo à Álvaro Siza, em que discorre não só sobre uma leitura da evolução da obra do arquiteto, mas também da própria excepcionalidade desse profissional e sua formação. Em que classifica: “para alguns, é o mais genuíno representante de uma arquitetura entendida como a continuidade do que foram o pensamento e os princípios do movimento moderno. [...] Para outros,

177_ SIZA, 2012. Pág. 155

178_ TUNHAS; FIGUEIRA. 2016.

179_ JODIDIO, Philip. 2013. *Álvaro Siza. Complete Works 1952-2013*. Colônia. Editora Taschen.

180_ TUNHAS; FIGUEIRA. 2016. Pág. 83

contudo, Siza é também o máximo representante da arquitetura engajada com o popular, com a construção tradicional. ¹⁸¹

Moneo elenca, ainda, o modo como cada arquiteto projeta, ou de certo modo pensa a arquitetura e como ela se constrói perante o lugar. Assim como destaca que cada arquiteto tem seu modo de trabalho e “no caso de Siza estamos diante de um arquiteto que responde ao que é contingente, inesperado, sem esquecer o valor da busca da origem da arquitetura. É como se na obra de Siza descobríssemos o mais essencial da origem da arquitetura, aquilo que caracteriza o fenômeno arquitetônico com mais força. [...] Siza simplesmente parece pretender que seu trabalho ‘exale’ arquitetura. [...] A arquitetura em suas mãos transforma-se em algo próximo a poesia.” ¹⁸²

Moneo ainda traça para o leitor, uma evolução de sua obra, comparando seus primeiros projetos a um poema: “Siza tenta convencer-nos de que não atua, de que simplesmente revela os elementos com os quais logo nos surpreenderá” ¹⁸³. Posteriormente a esta fase, adquire uma postura de maior controle em conformação de arquitetura como uma montagem teatral. Propõe, então, uma leitura da obra de Álvaro Siza como “tempo [...], preso pela arquitetura que se faz presente sensorialmente quando somos por ela afetados, tangível e materialmente.” ¹⁸⁴ Moneo se refere, ainda, sobre a obra de Siza enquanto uma obra quase que falada, com continuidade, com história sentida no momento, congelado como arquitetura, mas sentido como vivência momentânea, que nunca para de acontecer.

Destaca, também, a grande capacidade de manipulação plástica que Siza possui, desde os primeiros trabalhos, e como consegue atingir uma expressão própria, acompanhando e evoluindo sem se distanciar muito até suas últimas obras, dando ao seu conjunto de obras um senso de unidade. ¹⁸⁵

Discorre sobre as fases de Siza, desde sua extraordinária aptidão para manipulação da forma já nas primeiras obras, até um segundo momento, em que “sua arquitetura se transforma em pura narração” ¹⁸⁶. Passando, ainda, pela fase posterior, onde apresenta um desenho mais esquemático, talvez pelo próprio momento do arquiteto, diante de grande volume de trabalho. É quando Moneo acaba por criticá-lo: “Na minha opinião, o que a arquitetura de Siza ganha em autonomia perde em relação a esse contato espontâneo com a realidade, tão característicos das suas primeiras obras [...] é aí que nos invade certa nostalgia do Siza inicial.”¹⁸⁷ Por fim, chega-se até a fase mais madura de sua arquitetura, quando Álvaro Siza brinca de arquitetura com a arquitetura.

Como Rafael Moneo, Carlos Café é outro crítico de arquitetura que se dedica a análise da obra de Álvaro Siza onde discorre sobre a transformação do lugar em um paralelo da obra do arquiteto português com a obra do arquiteto Rem Koolhaas.

181_ MONEO, 2008. Pág. 185

182_ MONEO, 2008. Pág. 185

183_ MONEO, 2008. Pág. 185

184_ MONEO, 2008. Pág. 188

185_ MONEO, 2008. Pág. 208

186_ MONEO, 2008. Pág. 221

187_ MONEO, 2008. Pág. 223

Também aborda a obra de Siza, como o próprio assim defende, enquanto um aprendizado e transformação infinitos, em que, seus trabalhos passados são utilizados como referências, entretanto, não como qualidade de referência tipológica, mas sim como referência de conhecimento acumulado. Sempre que pertinente “a partir de uma transformação contextualizada nas particularidades de cada “lugar” onde “certas configurações básicas se repetem de modo diferente.”¹⁸⁸ Para Carlos Café a abordagem do lugar em Siza “supera a ideia do regional como condicionante física do local, e possibilita uma universalidade das ações para além das constatações óbvias do terreno, correlacionando aspectos intuitivos, latentes e sensíveis, numa dinâmica projetual que abrange dimensões subjetivas e abstratas, e assim define um valor intangível à obra.”¹⁸⁹

Café também comenta a aproximação das obras do arquiteto português ao lugar, entretanto, enfatizando que isso ocorre de maneira não mimética, e pouco decifrável. Estas características de aproximação ou articulação são transformadas em um processo mental de elaboração do projeto a partir de diversos aspectos materiais e imateriais. Como exemplos, refere-se aos projetos da Casa de Chá e das Piscinas de Leça da Palmeira, os quais, segundo o próprio Siza, distanciam-se da arquitetura vernacular portuguesa, não havendo relação nem sequer com os materiais da mesma. De maneira que “o próprio arquiteto defende que não se pode atribuir diretamente uma abordagem ‘regionalista’ à sua arquitetura”.¹⁹⁰

Carlos Café, enfatiza essa temática afirmando que a complexidade da obra de Siza ultrapassa as categorias do “regionalismo” ou “contextualismo”, sendo estas, insuficientes para análise de sua obra. “A utilização de categorias reflexivas ou tendências elaboradas pela crítica, num dado momento histórico, deve servir como instrumento de análise, ou como chave de acesso ao projeto, uma vez que não se pode limitar a diversidade projetual do processo de concepção arquitetônica de Siza, que permanece em desenvolvimento e supera essas discussões.”¹⁹¹

Apesar de toda sua consagração no meio da arquitetura, Álvaro Siza ainda nos surpreende pela capacidade de transformar e experimentar, característica que se ressalta nas publicações especializadas referentes ao arquiteto, sempre bastante elogiosas e elevando esta capacidade singular do português em manter-se sempre atual. O que nos demonstra através da coragem pelo projeto, já citado nos média, de um arranha céu, para a cidade de Manhattan, nos EUA, uma novidade se olharmos para a tipologia da maioria de suas obras. Quando, no auge já da sua 9ª década de vida, mostra é possível se inventar e reinventar. Mostra-nos, também, de certa maneira, que esta é a função da arquitetura e, talvez, até da vida, a de nos manter sempre aprendendo, evoluindo e experimentando, nunca parados.

188_ CAFÉ. 2011. Pág. 34

189_ CAFÉ. 2011. Pág. 36

190_ CAFÉ. 2011. Pág. 36

191_ CAFÉ. 2011. Pág. 36

3.2.4. Siza por Siza

“Partir (começar um projeto) com a obsessão da originalidade é um processo inculto e primário.” ¹⁹²

Álvaro Siza 2012

Álvaro Siza, em suas falas, sempre negou aquilo que a crítica tanto tentou fazer com sua obra: encaixar-se em uma corrente ou movimento. Ele admite a fluidez da arquitetura e sua constante mutação. Admite, também, que tanto trabalhar em um sítio de origem, quanto projetar fora, acaba por influenciar o trabalho do arquiteto. Ou seja, tudo acaba sendo estímulo para se pensar e se produzir arquitetura, pois tudo é experiência de sentidos e de vida e, no fim, a arquitetura é um resultado destas experiências, que passam pelo filtro do próprio arquiteto.

“mi arquitectura no tiene un lenguaje preestablecido ni establece un lenguaje. Es la respuesta a un problema concreto, una situación en proceso de transformación en la que participo... ya hemos superado la fase en la que pensábamos que la unidad de lenguaje lo resolvía todo. Un lenguaje preestablecido, puro, bello, etc., no me interesa.” ¹⁹³

Álvaro Siza 1978

“A.Z.: En todo caso, parece que hay una investigación sobre determinados lenguajes a lo largo de su obra: en un principio utiliza un lenguaje más vernáculo y concreto que después se vuelve más racionalista o abstracto...”

A.S.: Sí, la influencia de distintos lenguajes es inevitable, pero sólo como instrumentos de desarrollo de una idea que tienes sus argumentos más poderosos en la relación con el contexto o con la estructura del programa. El lenguaje supone siempre una relación con el contexto cultural, con el momento... Pero no debe ser entendido nunca como limitación, sino más bien como multiplicación de información y punto de apoyo para la transformación de la expresión arquitectónica. Es cierto que es estas primeras obras, la repercusión de ciertos lenguajes es más evidente que en la obra más reciente.” ¹⁹⁴

Álvaro Siza 1994

Álvaro Siza consegue também olhar para si mesmo e reconhecer influências e nuances ao longo de sua obra. Consegue perceber as influências que teve, tanto de seus mestres, quando de suas experiências no exterior, como até do próprio amadurecimento. É um arquiteto consciente de si, do meio em que vive, que se permite ser sensível a essas variáveis, usando-as a seu favor, ou a favor, na verdade, de sua própria arquitetura.

192_ SIZA. 2012.

193_ SIZA, Álvaro. 1978. “Entretien avec Siza”, Architecture, Mouvement Continuité (AMC), n° 44. Apud TOSTOES, Ana. 2008. *La permanente experimentación en Álvaro Siza*. EN BLANCO. n. 1/2008, 6-11. Valência. Pág. 6.

194_ SIZA, Álvaro. 1994. [Entrevista concedida a Willian Curtis] In CURTIS; ZAERA. *Él Croquis*. Álvaro Siza. Número 68/69. 1994. Pág. 23

*“Nos primeiros anos do meu trabalho, Távora teve grande influência. [...] Mais tarde Alvar Aalto que veio a Portugal depois de uma publicação do livro *Arquitectura Popular*. [...] Fui assim “formado” por grandes arquitetos.”* 195

Álvaro Siza 1984

“A.Z.: Es interesante que las viviendas que proyecta simultáneamente en Portugal [junto con as operações de Kreuzberg, em Berlín] parecen evolucionar hacia una progresiva reducción formal y material, una mayor compacidad y rigor, y técnicas compositivas fundamentalmente substractivas. ¿Cuáles son las razones de estos cambios en su lenguaje plástico?”

Á.S.: Debido a mis encargos en el extranjero, ésta es una época en la que viajo muchísimo, hago muchos contactos y veo muchas cosas que aún no había visto. Es una etapa de formación muy importante, y supongo que las cosas que asimilé tuvieron proyección en mi trabajo. [...] Creo que, hasta cierto punto, mi experiencia en el extranjero me presentó ante el futuro de la construcción en Portugal.” 196

Álvaro Siza 1994

“D.B.: Sente-se internacional?”

A.S.: Não tenho medo dos perigos do internacionalismo, como algo que me faça perder raízes. Adoro a mistura de culturas. Acho que o conhecimento de outras culturas ou a possibilidade de se trabalhar noutro sítio poderá avivar as nossas próprias raízes. A ligação às origens é mais forte do que ao caminho. É um processo condicionante muito importante.” 197

Álvaro Siza 1984

“En definitiva, en cada lugar donde un trabaja, además de lo que está fijado, existen estímulos muy especiales de cada lugar y experiencia, incluso de cada persona con quien se contacta en el lugar. ¡Y por el tanto hacer todo igual es muy difícil porque hay que resistirse a muchos estímulos!” 198

Álvaro Siza 2008

“A tradição é um desafio à inovação. É feita de enxertos sucessivos. Sou conservador e tradicionalista, isto é: movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação.” 199

Álvaro Siza 1983

195_ CASTANHEIRA; DIJK; BOASSON. 1983. Pág. 26 e 27

196_ SIZA, Álvaro. 2017 [entrevista concedida aos]. In CURTIS; ZAERA. *Él Croquis*, 1994. Pág. 23

197_ CASTANHEIRA; DIJK; BOASSON. 1983. Pág. 28

198_ TOSTOES. 2008. Pág. 14

199_ SIZA, Álvaro. 1983. Declaration to Quaderns, nº 159 Apud TRIGUEIROS. 1997. Pág. 32

3.2.5. Siza por completo: uma breve análise de sua trajetória.

Após o levantamento de alguns aspetos da vida de Álvaro Siza, é notório que a sua carreira e a crítica sobre ela, não se restringem a um linear de acontecimentos em apenas uma área. Assim como o próprio Álvaro Siza deixa claro em suas entrevistas, tudo que rodeia o arquiteto acaba por fazer parte de sua formação, sua vida, as pessoas que o circundam, suas influências, o contexto cultural, o momento político, as oportunidades, e claro o esforço, interesse e estudo pessoal, como a própria personalidade do arquiteto.

Ao falarmos da trajetória de Álvaro Siza na arquitetura, alguns aspetos acabam chamando atenção, ou alguns importantes marcos, que certamente tiveram um grande peso em seu modo de fazer arquitetura e, com o tempo, também impactaram na aceitação do mesmo perante a crítica.

Certamente, no início de sua carreira, sua proximidade com seu professor Fernando Távora teve um grande peso, não só pelo próprio aprendizado, mas também pelas oportunidades que esta experiência acabou por lhe proporcionar. Távora lhe “presenteou” a realização da versão final do projeto da Casa de Chá da Boa Vista, oriundo de um concurso, fazendo-o junto do escritório de seu mestre,²⁰⁰ e o que certamente lhe rendeu aprendizado, visibilidade e validação. Aspetos importantes para que ganhasse visibilidade no início de carreira, ainda que localmente, visto que seus primeiros trabalhos sofriam duras críticas.

“J.D.S.: Eres un arquitecto que se ha mantenido al margen de las modas; tienes una forma personal de trabajar, un estilo propio.

*A.S.: No estoy encerrado en mí mismo. Me siento participe de lo que sucede en el mundo de la arquitectura, donde se detecta una gran diversificación de ideas. Desde los inicios de mi carrera, y sobre todo en los años cincuenta y sesenta, estuve interesado por las mismas cuestiones que preocupaban a un grupo numeroso de arquitectos. La arquitectura vernácula formaba parte del debate en la Escuela de Bellas Artes, y trabajé en colaboración con otros arquitectos. Más tarde participé en acontecimientos que marcaron significativamente las últimas décadas, como el SAAL en Portugal y la IBA en Berlín. Puedo decir que nunca he trabajado aislado, y el lenguaje de mi arquitectura tiene todas las dependencias, más o menos extendidas, de lo que sucede actualmente. Creo que la evolución es tan vertiginosa hoy en día que no tiene sentido hablar de modas, sino más bien de un fluir constante de pensamientos arquitectónicos y de realizaciones diferentes.*²⁰¹

Álvaro Siza 2008

A oportunidade de trabalhar com Távora, e a sua vida pessoal, cercado dos colegas de profissão e afins, acabou por influenciar em uma dinâmica pessoal e de trabalho. Outro momento importante da carreira de Álvaro Siza foi a oportunidade que ele, entre outros arquitetos, teve de trabalhar nos projetos do SAAL. Ainda que tenha sido uma breve experiência, mais tarde, essa

200_ CAFÉ. 2011. Pág. 34

201_ SIZA, Álvaro, 2007. El sentido de las cosas. Uma conversación com Álvaro Siza. [Entrevista concedida a Juan Domingo Santos] in SANTOS. 2008. El Croquis, nº 140. Pág. 10

abrir-lhe as portas para o exterior, justamente por aproveitar uma oportunidade oriunda de um momento político em seu próprio país.

Merí de la Maza em artigo para a revista *Em Blanco* afirma nesta época viveu em Portugal e comenta de sua recordação da presença constante de Álvaro Siza nos diários nacionais ²⁰² e que *“a pesar de la referencia cultural y la proyección internacional que o D. Álvaro Siza imprime de manera incuestionable a la sociedad portuguesa [...] su figura y su obra son resultados de unas condiciones y una evolución tan personales e inabarcables que difícilmente pueden referirse como generadoras de una “tendencia” arquitectónica.”* ²⁰³ Como para o próprio Siza:

*“...el proyecto empieza mucho antes de empezar el propio proyecto, forma parte de la historia personal vivida por el propio arquitecto. [...] Nuestra mente es como un cargador, una batería a la que le llegan muchas cosas y la formación de un arquitecto es precisamente asimilar la información. Luego vuelves a reproducir involuntariamente lo que has absorbido, es como un subconsciente que nos ayuda cuando es necesario sin nosotros mismos saberlo. La formación consiste en alargar esta lista, que hay que asimilar para ser nosotros mismos. Pero esa carga se interioriza al hacer un proyecto, mientras es una formación meramente literaria no es operativa.”*²⁰⁴
Álvaro Siza 2008

“Nossas mentes são como baterias que assimilam todas as informações ao nosso redor e a que formação do arquiteto é justamente voltada a assimilação estas informações, que são reproduzidas involuntariamente em seus trabalhos, assim como Siza o faz neste momento, em que ao expandir sua área de atuação e vivências, alarga sua lista de informações assimiladas.” ²⁰⁵

A partir de sua abertura para o exterior, na mesma época, veio a ser reconhecido em território português. De forma que, na mesma época em que começa a receber prêmios nacionais, ele expandia seu território de atuação para além das fronteiras de seu país de origem. E o processo de aceitação fora de Portugal parece ser muito próximo daquilo que viveu em seu território natal. Em primeiro momento, as críticas refletem muitas dúvidas acerca de seus trabalhos. Até que, à medida que acumula mais projetos realizados e prêmios recebidos, Siza conquista uma maior aceitação entre a crítica especializada, além de maior visibilidade na média generalista. Suas obras passam a ser, inclusive, mais bem recebidas, observa-se menos ocorrências de críticas negativas. Seu talento atinge um elevado grau de reconhecimento.

Após a condecoração do Prêmio Pritzker em 1992, sua carreira foi impulsionada no mercado internacional de arquitetura, entretanto, dentro de Portugal ocorre o oposto. Quando seu colega Souto de Moura, em 2011, também é condecorado com a mesma premiação, Siza expressa sua opinião preocupada acerca do ocorrido ²⁰⁶:

202_ MAZA, Meri. 2008. ‘En la orbita de Álvaro Siza’ in TOSTOES. 2008. Pág. 21

203_ TOSTOES. 2008. Pág 6

204_ SIZA, Álvaro, 2007. Entrevista a Álvaro Siza. [entrevista concedida a autores] in TOSTOES. 2008. Pág. 15

205_ TOSTOES. 2008. Pág. 6

206_ JODIDIO. 2013.

"Nos complace mucho recibirlo, por supuesto, pero no representa beneficio alguno para nuestro trabajo en este país. En este momento, ni Eduardo ni yo tenemos casi proyectos en Portugal. Él abrió un despacho en Lisboa y esta muy decepcionado. Todo esto sucedió antes de que la economía se viniera abajo. Parece que existía un placer especial en no construir proyectos de ganadores del Premio Pritzker. No podemos trabajar en Portugal. Cuando obtuvo el galardón le dije: "es un problema". Es una cuestión de celos, de envidia." ²⁰⁷

Álvaro Siza 2013

O que pareceria algo bom, acabou, pelas palavras do próprio arquiteto, transformando-se em um problema para trabalhar dentro de seu próprio país, sendo visto como internacionalizado, apesar de sua arquitetura singular e até bastante característica. Contudo, Siza não deixa de trabalhar em nenhum momento, e por opinião do próprio arquiteto, insiste em olhar para cada problema com um novo olhar e como todo artista, com sua própria forma de contemplar a realidade e remodelá-la segundo seus próprios critérios. *"Evidentemente no se limita a sacar una solución de su repertorio y aplicarla de forma mecánica. Pero sí que recurre a sus anteriores hallazgos, integrándolos a veces en ideas nuevas."* ²⁰⁸

207_ SIZA em JODIDIO. 2013.

208_ CURTIS. 1999. *El Croquis*. Pág. 246

3.3. PAULO MENDES DA ROCHA

Nascido em 1928, na cidade de Vitória, estado do Espírito Santo, Brasil, ainda na infância, Paulo Mendes da Rocha muda-se com sua família para o Rio de Janeiro e posteriormente para São Paulo. Nesse Estado passou a frequentar os canteiros de obras de portos e vias navegáveis, ao lado de seu pai, engenheiro civil, que trabalhou no Departamento nacional de Obras contra as Secas e na Secretaria de Viação e Obras Públicas²⁰⁹, e foi também professor da Escola Politécnica da USP.²¹⁰ Além de seu pai, outra influência que teve perante as infraestruturas aquaviárias foi a de seu “avô paterno, Francisco, diretor do serviço de navegação do rio São Francisco”.²¹¹

“...fui educado, um pouco no sertão, nas fazendas de cacau do Rio Doce e nas serrarias, junto às obras pesadas na engenharia, no mar. Habituei-me a contar com o poder de transformação da técnica, com a premeditação e o olhar que projeta manobras úteis, desejáveis, realizadora de promessas e esperanças, com o trabalho festivo, apesar da miséria do meu país.

*Fui formado com a certeza de que os homens transformam uma beleza original, a natureza, em virtudes desejadas e necessárias para que a vida se instale nos recintos urbanos. Uma ideia de natureza não contemplativa pois que se revela e coincide com os projetos que se têm em mente de habitações, estradas, cais de encostamento de embarcações. Quando o homem olha a natureza já a vê como parte do seu projeto, das transformações que fará.”*²¹²

Paulo Mendes da Rocha 2000

Antes de entrar na faculdade de Arquitetura, Paulo Mendes também frequentou a escola naval no Rio de Janeiro²¹³, o que reforçou a influência náutica e infraestrutural que viria a refletir posteriormente na sua forma de pensar a arquitetura. No ano de 1954, graduara-se arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo pelo Instituto Presbiteriano Mackenzie de São Paulo, onde “alunos já se organizavam em grupos de estudo paralelos ao curso, com pesquisas em torno da arquitetura moderna”²¹⁴.

Ainda na graduação, em 1953, foi representante de sua faculdade no congresso nacional de estudantes, sediado em Recife, onde participa na Revista ‘Arquitetura e Artesanato’ com a publicação de um texto que já revelava algumas inclinações.²¹⁵ O texto “era ingênuo, mas bastante representativo de várias preocupações, como aquela de atribuir ao arquiteto o papel não de um profissional, mas de um intelectual; o texto mostra, em suma, uma característica peculiar de Mendes da Rocha: ser um arquiteto que já naquele momento – e cada vez mais com o passar dos anos –

209_ DA SILVA, Paula. 2007. A Dimensão Pública da Arquitetura em Museus: uma análise de projetos contemporâneos. Dissertação de Mestrado para a Universidade de Minas Gerais - UFMG. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/RAAO-7TGP6T>. Pág. 80
210_ ARTIGAS, Rosa (org); DA ROCHA, Paulo Mendes; WISNIK, Guilherme. 2002. *Paulo Mendes da Rocha. Projetos 1957-1999*. São Paulo: Editora Cosac e Naify. Pág. 69 e 70
211_ PISANI, Danile. 2013. *Paulo Mendes da Rocha. Obra Completa*. Milão: Editora Mondadori Electa. Pág. 17
212_ ARTIGAS; DA ROCHA; WISNIK. 2002. Pág. 69 e 70
213_ PISANI. 2013. Pág. 42
214_ DA SILVA. 2007. Pág. 81
215_ PISANI. 2013. Pág. 37

atribui à própria prática uma função social, embora o faça para 'resolver as contradições' deste mundo, em vez de exterminá-las." ²¹⁶

Em 1955 abre o próprio escritório. É convidado por Vilanova Artigas, para ser seu assistente, em 1961 ²¹⁷, além de outros motivos, por Artigas reconhecer o potencial de Paulo Mendes após esse ter sido agraciado com o primeiro lugar em concurso com o projeto do ginásio do Clube Atlético Paulistano. Paulo Mendes começa então a dar aulas como professor da disciplina de Projetos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

"Meu pai [...] e Artigas foram meus patronos, digamos, que abriram a minha mente para coisas que, no fundo, eu acreditava, mas não tinha coragem" ²¹⁸

Paulo Mendes da Rocha 2005

"O arquiteto Vilanova Artigas legou-se essa visão crítica. Minha arquitetura sempre foi inspirada por ideias, não evoca modelos de palácios ou de castelos, mas a habilidade do homem em transformar o lugar que habita, com fundamental interesse social, através de uma visão aberta, voltada para o futuro." ²¹⁹

Paulo Mendes da Rocha 2000

O Brasil dos anos 1950 passava por um de forte processo de modernização e crescimento econômico. Assim como a cidade de São Paulo, onde Paulo Mendes vivia, que crescia em "um ritmo vertiginoso e tentava se prover de instituições culturais à altura de suas próprias ambições" ²²⁰ Havia naquela geração uma postura de confiança no progresso e nos benefícios que ele poderia trazer. ²²¹

A rápida transformação sob a qual estava a cidade de São Paulo acabava por trazer novas demandas à arquitetura do lugar. Muitos edifícios modernos icônicos são construídos nesta época, como o conjunto Nacional na Paulista, o Copan e mais tarde o Museu de Arte de São Paulo (MASP).²²² A grande maioria destas obras refletem a também transformação da arquitetura, onde os espaços privados são impregnados por uma ideia de cidade, "com seus espaços abertos doados ao uso público, um lugar a serviço da 'dignidade cívica'" ²²³.

Esta geração de arquitetos, da qual Paulo Mendes faz parte, os nascidos entre fim dos anos 1920 e início de 1930, "foram responsáveis por uma radicalização da linguagem moderna. Expressavam-se com uma arquitetura inspirada pela engenharia, preocupada com a racionalização dos processos construtivos e o desenvolvimento de soluções modelares, uma arquitetura que tinha na cidade moderna seu modelo urbano. [...] Essa arquitetura perseguia, ao menos nesse primeiro momento, uma expressão universal, tecnológica, a implantação genericamente correta. A premissa

216_ PISANI. 2013. Pág. 37

217_ DA SILVA. 2007. Pág. 81

218_ ROCHA, Paulo Mendes da. 2005. Somos o projeto de nós mesmos. São Paulo: Pini. [Entrevista concedida a Hayfa Sabbag]. in AU, 2005, n.131. São Paulo: Pini. p. 52-56. Apud DA SILVA. 2007. Pág. 81

219_ ARTIGAS; DA ROCHA; WISNIK. 2002. Pág. 69 e 70

220_ PISANI. 2013. Pág. 17

221_ PISANI. 2013. Pág. 17

222_ PISANI. 2013. Pág. 17 e 19

223_ PISANI. 2013. Pág. 19

da industrialização da construção informava as soluções arquitetônicas que assim passaram a evitar os revestimentos, explorando as próprias soluções construtivas na expressão plástica da obra arquitetônica. As estruturas de concreto assumiram linhas retas, preterindo a linha curva, admitida apenas quando o programa expressamente a sugeria (como em estádios ou ginásios esportivos)".²²⁴

Paulo Mendes, está imerso nesta realidade, tanto que seu próprio estúdio, por alguns anos, fixou-se no Conjunto Nacional, mudando-se posteriormente para o edifício sede do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), vindo a também residir por um tempo no Copan, ambos edifícios de escala monumental.²²⁵ Desde o seu projeto do Paulistano, arquiteto integra o grupo que constituiria a chamada "escola paulista" na arquitetura, liderada por Vilanova Artigas.²²⁶ O "jovem Paulo adquire uma extrema confiança nas possibilidades de construir um ambiente à altura das aspirações de um país com enorme potencial e que finalmente ingressava na via do 'progresso'".²²⁷ "O brutalismo paulista coincide no tempo com certo esgotamento da escola carioca, que favorece também sua ascensão e a ocupação de um vazio que se anunciava. É assim que, aproximadamente dez anos depois de seu momento fundador, já do meio para o final da década de 1960, essa arquitetura passa a ser reconhecida como a configuração de uma expressão nacional. Mas então, ela já não é a mesma."²²⁸

*"Me formei com a certeza de que os homens transformam uma beleza original – a beleza – em virtudes desejáveis e necessárias, a fim de que a vida se insira nos perímetros urbanos."*²²⁹

Paulo Mendes da Rocha 2013

*"A natureza, o território são temas peculiares nos países como o Brasil que surgiram da natureza ampla, já nos tempos modernos."*²³⁰

Paulo Mendes da Rocha 2000

Quando olhamos para a história de Paulo Mendes conseguimos perceber a influência que sua formação com seu pai e avô, seu contato com as grandes infraestruturas em seus primeiros estudos e como este clima de progresso nacional influência em sua arquitetura. Assim como logo em seguida seu contato com o professor arquiteto Vilanova Artigas e aqueles que o próprio Paulo Mendes admirava a estudava. O caráter infraestrutural de seus projetos junto com sua visão de um país de grande escala se mescla ainda com sua visão de um país de grande diversidade populacional e com um futuro ainda por construir.

224_ BASTOS, Maria Alice Junqueira. 2010. Paulo Mendes da Rocha. Breve relato de uma mudança. Revista online Vitruvius. Arquitextos. São Paulo, ano 11 n. 122.01. Publicado em julho de 2010. [Viewed 20 September 2021]. Available from: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.122/3472>

225_ PISANI. 2013. Pág. 19

226_ CONSELHO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO BRASIL (CAU/BR). 2016. O pai engenheiro e Vilanova Artigas, esteios da formação do arquiteto. [online] [viewed ago. 2019] Disponível em: https://www.cau.br.gov.br/paulomendesdarochoa/?page_id=32.

227_ PISANI. 2013. Pág. 17

228_ BASTOS, 2010.

229_ PISANI. 2013. Pág. 19

230_ ARTIGAS; DA ROCHA; WISNIK. 2002. Pág. 69 e 70

“...creio que sempre admirei a força de Affonso Eduardo Reidy, Roberto Burle Marx, Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas. Mas sem esquecer, naturalmente, as minhas memórias de infância: tanta ventania, tantas águas, a Bacia do Prata, a Bacia Amazônica, oito mil quilômetros de costa, navios etc. Essa consciência, e a felicidade de poder conviver com árabes, negros, ibéricos, holandeses... Este é um país, como tudo o que é bom entre nós, com contradições profundas e amargas, porém muito criativas, muito fecundas.” ²³¹

Paulo Mendes da Rocha 2007

Entretanto, este clima progresso cultural e posteriormente de desenvolvimento econômico é freado quando, em 1964, o Brasil sofre um golpe militar e isto invariavelmente tem impacto na vida e carreira de Paulo Mendes, que sofre cassação no ano de 1969 o que viria a prejudicar o crescimento de sua carreira.

“Eu não fui cassado pela Arquitetura que eu fazia. Eu fui cassado como a esquerda de um modo geral foi cassada, e foi cassada a inteligência brasileira em toda a Universidade e nós estamos pagando até hoje por isto. [...] ele [Sr. Gama e Silva, reitor da Universidade de São Paulo] cassou pensamentos, ele cassou a presença de um pensamento de esquerda, portanto progressista, dentro da Universidade, de um modo geral.” ²³²

Paulo Mendes da Rocha 2017

Apesar da cassação e das dificuldades impostas pelo governo à sua profissão ao longo de mais de duas décadas “Artigas e Paulo Mendes continuam a desenvolver suas carreiras [...] convencidos de que essa seria a melhor contribuição que poderiam dar ao país.” ²³³ Mesmo com tudo que acontecia politicamente em seu entorno, o que impactava diretamente sua vida pessoal com diversos colegas sofrendo represálias, Paulo Mendes, nunca deixou sua sensibilidade de lado. Assim como Álvaro Siza, além de expressar-se através da arquitetura, permanece escrevendo, acumulando inúmeras publicações ao longo de sua vida, e também exercitando o desenho.

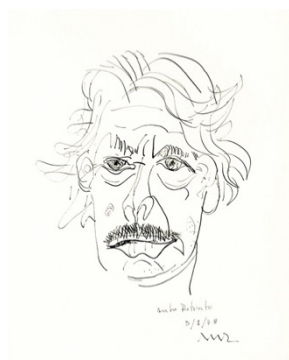


FIGURA 09
Acervo Paulo Mendes da Rocha
Autoretrato, 1978.
Nanquim sobre papel, c.i.d.

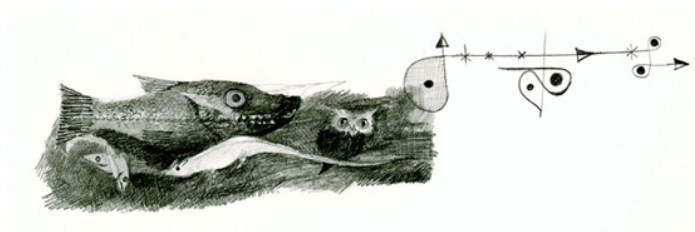


FIGURA 10
Acervo Paulo Mendes da Rocha
Sem título, 1985
Nanquim sobre papel, c.i.d.

231_ DA ROCHA, Paulo Mendes. 2007. [entrevista concedida a Guilherme Wisnick] in ARTIGAS, Rosa. 2007. *Paulo Mendes da Rocha. Projetos 1999-2006*. São Paulo: Editora Cosac e Naify. Pág. 14

232_ DA ROCHA, Paulo Mendes. 2017 [entrevista concedida aos autores: Sobreira, Flynn e Ribeiro, realizada em 05/05/2017]. In SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO. 2018. Pág. 40 e 41

233_ PISANI. 2013. Pág. 193

Nos anos 1970 e 1980 seriam marcados por uma mudança na arquitetura, com críticas, questionamentos e debates sobre a herança moderna brasileira.²³⁴ No ano de 1980, Paulo Mendes da Rocha, devido a anistia em 1979, volta a dar aulas, então como auxiliar de ensino. Vinte anos se passam até o declínio e final da ditadura militar, em 1985, e o contexto em que se encontra o arquiteto nessa época já é outro. A cidade de São Paulo, principal local de sua atuação, havia se consolidado como a capital econômica e financeira do Brasil.²³⁵ É neste âmbito que se reinicia um debate arquitetônico que está praticamente paralisado no país há 15 anos, e há uma divergência entre os esforços para reconstruir a conexão com o passado e as dificuldades de fazê-lo em um contexto de profundas mudanças. Não surpreende, portanto, que o debate em torno do significado das experiências obtidas nas décadas de 1950 e 1960, que está ocorrendo nas páginas das revistas, tente valorizar o processo histórico daquela que, a posteriori, é identificada como uma 'escola de arquitetura'".²³⁶

Portanto, o período seguinte, dos anos 1980, os arquitetos do país se mostravam abertos a experimentações formais e materiais na arquitetura, "levadas a cabo por vários arquitetos de várias regiões brasileiras, que buscavam uma arquitetura sensível ao contexto, que respondesse satisfatoriamente à característica intrinsecamente fragmentária da paisagem urbana. Dentro do mesmo conjunto de preocupações, a qualidade de inserção urbana da arquitetura moderna brasileira que havia sido criada sob as regras da cidade tradicional passou a ser objeto de estudo."²³⁷ E neste contexto, o arquiteto Paulo Mendes não era exceção, assim como seus conterrâneos, associava as soluções arquitetônicas a soluções urbanísticas modernas e que buscava, sempre que possível, "generalizar as propostas dos projetos isolados".²³⁸

Após anos de exílio e com o retorno à USP, Artigas manifestou um grande desejo de continuidade. Desejo, encarado com muita seriedade por Paulo Mendes, e que atualmente não possui apenas um representante, mas muito arquitetos formados por Paulo Mendes, que de forma coletiva, continuam o legado iniciado por Artigas.²³⁹

No ano de 2006 é condecorado com o Premio Pritzker, o que recoloca a arquitetura brasileira de volta a cena midiática internacional e volta a ser visto como grande expoente no território brasileiro. "Com obras que, como a capela de São Paulo e o MuBE, revelam sua maestria, Mendes da Rocha assume, ainda que tenha sessenta anos de idade, o papel de "velho mestre" do cenário paulista. Entretanto, bem mais rara é a capacidade que ele demonstra tanto de retomar o discurso que havia sido interrompido pelo golpe militar – o que geralmente as pessoas eram obrigadas a fazer durante a ditadura -, como de harmonizá-lo ao presente, em termos viáveis. Mendes da Rocha se mantém extraordinariamente fiel à "causa", sem, contudo, repropor as fórmulas apresentadas nos "anos heroicos"."²⁴⁰

234_ BASTOS. 2010.

235_ PISANI. 2013. Pág. 215

236_ PISANI. 2013. Pág. 215

237_ BASTOS. 2010.

238_ BASTOS. 2010.

239_ DA SILVA. 2007. Pág. 89

240_ PISANI. 2013. Pág. 248

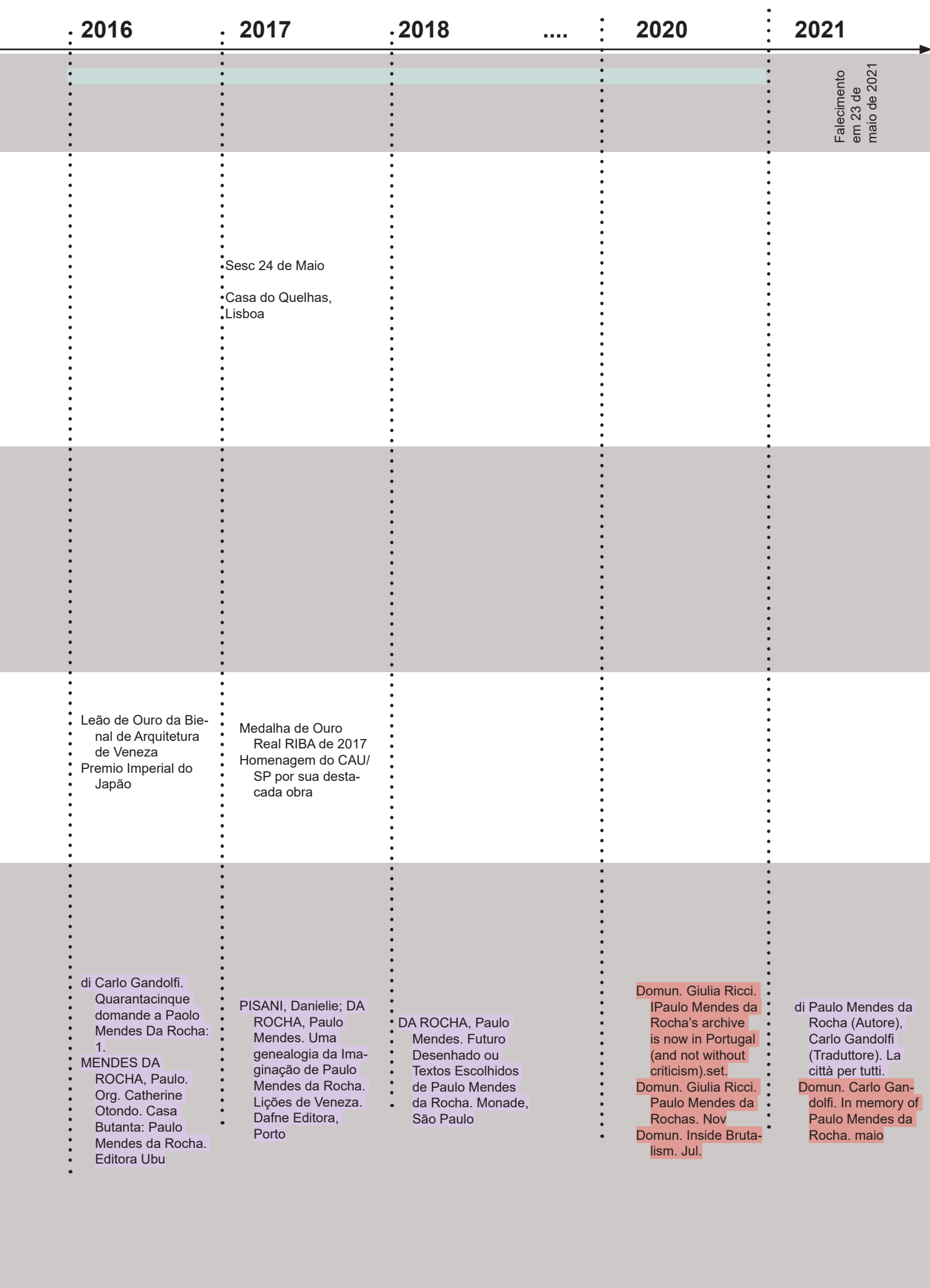
	1928	...	1954	1955	1956
VIDA E CARREIRA	nascimento em 25 de outubro		Formou-se pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo (1950-1954)	Abriu seu próprio escritório	
PROJETOS NACIONAIS				- Capela no Jardim Virgínea - Clube Náutico Ponta da Enseada - Proj. casa D. Sílvia Dilacta Franco de Souza - Proj. condomínio hab. Paqueta - Proj. condomínio hab. Península - Proj. condomínio hab. Praia Comprida	- Edifício RSL - Casa Luiz Stringari - Layout do pronto-socorro e do bar do Clube Atlético Paulistano - Interior da casa de Carlos Aliperti - Mobiliário e jardim do Clube Atlético Paulistano - Casa Virgílio Lopes da Silva
PROJETOS EXTRANGEIROS					
PREMIOS E RECONHECIMENTOS				Premio Livra Italiana na "Exposição Jovens Arquitetos Paulistas 1944-1954" - pelo projeto do Clube Náutico.	
SOBRE PMR				Arquitetura e artesanato out. 1953	

1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969
												dissociação do seu escritório
		Começa a lecionar na FAUUSP, convidado por Vilanova Artigas										cassado - 25/04/1969
Assembléia Legislativa de Santa Catarina* Desing de cadeira flexível Desing da cadeira Paulistano Casa Fábio Monteiro de Barros	Ginásio do Clube Atlético Paulistano* E. P. do Clube Atlético Paulistano Sede do Jôquei de São Paulo Sede Administrativa da COSIPA Sociedade Harmonia do Tênis Casa Gaetano Miani Sede administrativa da INL Sede da Hamburg-Sud Liner Shipping Park Hotel Ferradura Cond. hab. Albuquerque Lins 878 Casa Roberto Selmi-Dei	Projeto da indústria Westingbras Faculdade de Direito de Sorocaba Layout dos escritórios do Sindicato dos Bancos do Estado de São Paulo no Edifício Conde de Prates Edifício Residencial rua Bela Cintra	Agência comercial Volkswagen do Brasil Clínica de assistência social infantil G.E. Antonio Villela Júnior Ag. Comercial do BBComércio Casa José Raul Brasiliense Carneiro Casa Virgílio Lopes da Silva Casa Bolivar Ferraz Navarro Pavilhões da Escola da Aeronáutica G. E. Antônio Vilela Júnior Ed. de Escritórios	Grupo Escolar Vila Maria Ed. Forúm da cidade de Avaré Casa Gaitano Miani Casa Heloisa Alves de Lima & Mota	Ed. Guaimbê Sede social do Jockey Club de Goiânia* Ed. da Faculdade de Antropologia e Sociologia da USP Ed. Rua Marquês de Itu Ed. de escritórios da CNI Grupo Escolar do Taboão Casa Celso Silveira de Mello Edifício Residencial Edifício Residencial Jaguarão	Agência comercial Vapores Grieg Clube da Orla Casa Bento Odilon Moreira Casa Edmundo Freitas Casa Sebastião Camargo Casa Silvio Albanese Casa Francisco Malta Cardoso Ed.Res. Largo N. S. da Conceição Ed. Res. Morro Vermelho Ed. Res. Sede do Banco Alfomares Ed.Res. Dom Pedro I	Edifício de Habitação Guaimbê Casas gêmeas: casa do arquiteto e casa Luiz Gonzaga Cruz Secco Sede da Camargo Corrêa S/A	Casas de pescadores pré-fabricadas	Ag Coml do Banco do Estado de Goiás Sede da PETROBRÁS Restaurante na cobertura do Edifício Itália Sede da Indústria de alimentos Pandoro Ltd	Grupo Escolar da Vila Baeta Neves Escola primária EEPG/Gofredo Teixeira da Silva Telles Escola Técnica Federal de São Paulo Casa Mário Mesetti Conjunto de edifícios de habitação Zezinho Magalhães Prado (CECAP) Ed. Residencial Rodovia Fernão Dias Edifício Escolar Madeirit Casa Arlindo Carvalho Pinto Unidade de Habitação pré-fabricada	Reservatório de água Colégio Estadual Presidente Roosevelt Escola Técnica Serviço Nacional da Indústria/SENAI Escola Técnica Serviço de Aprendizado Comercial/SENAC, Escola Técnica Serviço Nacional da Indústria/SENAI Edifício Sede do CONFEA	Pavilhão do Brasil para a EXPO Osaka 70 (JP)*
				VI Bienal Internacional de Sao Paulo								
Capa da Acrópole n. 219 Folha da Tarde, 12 de outubro	Capa da Acrópole n. 232. Habitat n. 47 Neue Mobil, Verlag Gerd Hatje, n.4 Visão, 4 abr. Folha da Manhã, 2 de fevereiro Folha da Manhã, 29 de março O Diário de São Paulo, 06 de abril	Acrópole n. 244	O Estado de São Paulo, 17 de julho	Acrópole n. 276 O Estado de São Paulo, 26 set. Jornal do Brasil, 5 out Revista do IAB/Dep. Guanabara nov/dez The Kobusni n. VI Visão, out. Revista Arquitetura, ano 1961, n.3. Folha São Paulo, 18 de abril. Última Hora, 23 de maio. Folha São Paulo, 15 de setembro. O Correio Paulistano, 15 set. O Estado de São Paulo, 15 set. O Estado de São Paulo, 17 set. O Estado de São Paulo, 26 set Jornal do Brasil, 5 out - O Correio Paulistano, 8 out. O Estado de São Paulo, 18 out. O DAFAM, nov. -	Módulo n. 27 Folha São Paulo, 13 de mar. O Estado de São Paulo, 27 ou	Acrópole - edição especial agosto Acrópole - edição especial setembro Acrópole n. 297 Arquitetura n. 16 Acrópole, separata, n.295. Acrópole, out., n. 300.	Revista Arquitetura, nov. 64, n.29.	Manchete, 25 ago. O Dirigente Construtor, maio 66, n. 7.	O Dirigente Construtor, maio 66, n. 7.	Acrópole n.342 Acrópole n.343	Sala especial na X Bienal de Arquitetura de São Paulo	Acrópole n.361 Acrópole n.365 Folha Ilustrada, 8 abr. O Correio Paulistano, 18 abril. Folha São Paulo, 21 abr. Jornal do Brasil, 30 ago.)

	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985
VIDA E CARREIRA			Presidente do IAB/SP								Prof. FAUUSP					
PROJETOS NACIONAIS	Edifício industrial SANBRA Casa Fernando Millan Casa Nabor Ruegg Casa Marcelo Nitsche	Hotel de Turismo UBB União de Bancos Brasileiros Casa James Francis King Estádio do Paraná Casa G. de Cristofaro Casa A. Leirner, Guarujá Cond.Hab. Conjunto Butantã Cond. Hab. Alto dos Pinheiros Casa José Moura Gonçalves	Escola Elementar Jardim Calux Sede do SESC Estádio do Paraná	Estádio Esportivo Serra Dourada Ed. de habitação Juaperi Ed. industrial Transmissões Nacionais S/A Casa Ignácio Gerber Casa Newton Isaac Carneiro Jr Casa Dalton Macedo Soares Casa Artemio Furlam Casa Lucia Francini Casas Pré-fabricadas na Chácara dos Bambus Ed. Protótipo Casa Carlos Eduardo Pereira Corbett Ref.e ampliação casa Maria Alice Abbondanza	PU margens do rio Jaú Montagem da Exposição da I Bienal Internacional de Arquitetura Reurb. da Região/Parq. da Grota Projeto para o Centro Recreativo e Social Vila Ferrazópolis Casa Mário Dedini Ometto	PU e construção de edifícios de habitação, escolas, clínicas, comércio e lazer, CECAP MAC da Universidade de São Paulo/USP Ed. Montepio Municipal Casa Antonio Junqueira de Azevedo Cent. de Congr. de Campos do Jordão Casa Severo Fagundes Gomes Casa Ana Maria Mendes da Rocha Rest. da casa Domingo Llorca Sanches Rest. da casa Sinésio de Faria	Nova Sede do IECC CENEA - Fazenda Ipanema Ed. cultural e Centro de Convenções e Manifestações Culturais E.P. e E.S. Vila Matilde E.P. e E.S. Jardim Fraternidade Edifício sede e ampliação do CREA Edifício-Sede da Produção Industrial FUNBEC Unidade Escolar EEPPG Unidade Escolar EEPPG Proj. paisagístico do viaduto Tiquatira sobre o rio Tietê	Edifício de Escritórios COM-GAS Terminal Rodoviário Interestadual de Cuiabá Ed. Centro Universitário de Rondonópolis Ed. FUNBEC E.P. e secundária EEPPG/Vila Heliópolis Casa James Francis King Casa Severo Fagundes Gomes Rest. casa Juca de Oliveira	CREA SBPC CRC do Estado de São Paulo Casa Oficial do Governador Casa Silvio Antonio Bueno Netto Casa Edu Casa Helena Ometto Casa Salvatore Morisco	PU margens do rio Cuiabá Casa Alexandre Honoré Marie Thiollier Filho Agencia BANESPA S/A do Boqueirão Estudos de casas pré-fabricadas para a INCOSPAL Casa Rodolfo Antônio de Lara Campos	Cidade Porto Fluvial do Tietê Agência Banespa S/A Casa Haiyim Chodick Laboratório Fleury	Terminal rodoviário de passageiros Terminal rodoviário de passageiros Estádio Esportivo Rudge Ramos Estádio Esportivo Riacho Grande	Ed. inst. Centro de Treinamento SENAI Casa Mauricio Thomaz Bastos Projeto para "apartamentos verticais" Casa com seis vigas PU da Praia da Armação	Ed. de hab. Costão das Tartarugas Casa Carlos Eduardo Ferreira Montenegro Adaptação de um apt no Edifício Bahamas	Biblioteca Pública Nacional do Rio de Janeiro Ed. de escritórios Keiralla Sarhan Ed. de hab. Jaraguá Casa Maria Alice Abbondanza Protótipo de edifício escolar pré-fabricado para a CELTA Construtora e Incorporadora Ltda.	Terminal rodoviário de passageiros Ed hab Golden Hill Ag comercial BANESPA Desing de cadeira giratória e cadeira longa Estúdio Aldo Lins e Silva Casa Carlos Eduardo Lan
PROJETOS EXTRANGEIROS		Concurso para o Centro Cultural Georges Pompidou - Centre Plateau Beaubourg (FR)	Remodelação do Centro de Santiago (CL)					Biblioteca Nacional de Teerã (IR)								Museu Brasileiro da Escultura *
PREMIOS E RECONHECIMENTOS																
SOBRE PMR	Acrópole n.372 Acrópole n.377 publicado em jornal o projeto Osaka pela premiação em concurso Veja n.80 Manchete, 23 maio, n. 944 Artes, 20 The Japan Architect Engenharia, n. 320 Jornal do Brasil, 11 jan. O Estado de São Paulo, 19 fev. Folha São Paulo, 6 mar. Folha São Paulo, 7 mar. Folha São Paulo, 14 mar. O Estado de São Paulo, 5 de abr. Folha São Paulo, 15 mai. Folha São Paulo, 27 set. Folha São Paulo, 16 out.	Projeto e Construção, n. 03 O Dirigente Construtor, 91, n.7 Projeto e Construção, n. 11 Revista Casa e Jardim, n. 196 Jornal do Brasil, 30 e 31 mai. O Estado de São Paulo, 17 jul.	O Dirigente Construtor, n.3 Desenho, 4 - O Estado de São Paulo, 15 out. Arquiteto, I "Bienal. Global Interior n.2 Casa e Jardim, n. 209 Construção em São Paulo n.1282 - Folha São Paulo, 22 mar. Folha São Paulo, 11 jul. Correio de Campinas, 15 ago.	Construção em São Paulo n.1321 O Dirigente Moderno - jul.-ago. C.J. Arquitetura n.3 O Estado de São Paulo, 4 jun. Manchete, 28 fev. O Estado de São Paulo, 26 set. Casa e Jardim, 3 O Dirigente Construtor, n.7 O Dirigente Construtor, n.7 Projeto e Construção, n. 37 O arquiteto, mar. O arquiteto, n. 8 ano I, mar. O Estado de São Paulo, 26 set.	Última Hora, 23 abri. A Gazeta Esportiva, 12 jun. Folha São Paulo, 10 dez. Folha São Paulo, 11 dez. O Estado de São Paulo, 10 dez. O Estado de São Paulo, 11 dez.	Boletim Informativo. Associação de Engenheiros e Arquitetos de Campinas. 23 abr. Casa e Jardim, n. 245 Jornal da Tarde, 5 nov. O arquiteto, n. 25 ano III, jun.	Módulo n. 42 Summa - "Dos residencias en Brasil"	Módulo n. 46 Casa e Jardim, V,19 Casa Vogue, n. 23-A, abr.	C.J. Arquitetura n.19 Jornal de Brasília, 19 set.		Process Architecture n.17 AB - Arquitetura do Brasil, n.12 Casa e Jardim, n. 307	Folhetim, 10 maio. Techniques & Architecture, n. 334 Projeto n. 26	Construção em São Paulo n.1805 Construção em São Paulo n.1815 Módulo n. 70 Projeto n. 42	Projeto n. 57		Módulo, n. 86 Projeto n. 73

1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
MUBE* Urb e conj hab na área do antigo Hospital Padre Bento Edifício Residencial Lorena Edifício de habitação Aspen Estúdio José Carlos Dias no Edifício Itália Casa Itamar Marcondes Filho	Capela de São Pedro Apóstolo, Sede Administrativa H. Stern Loja Forma S/A Escola Técnica Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial/SENAC	Instituto de Engenharia de São Paulo Casa Miracyr Marcatto Reforma da escola do SENAC	Casa Antonio Gerassi Neto Museu de Arte de Campinas Alexandre Eulalio	Edifício sede do AA XI de Agosto Conj.hab. Jardim São Luís I Conj. hab. General Salgado - A Cenário “Suor Angélica” Anexo do MuBE Apartamento no edifício residencial Gaetano Pesce Casa Alfredo Lupatelli Júnior Edifício Residencial	Ed. Com. da FAPESP Ed. Cultural Museu de Arte de Vitória E.P. e E.S. EEPG Jardim dos Campeões e Delegacia de Ensiono E.P. e E.S. EEPG Jardim Novo Horizonte II E.P. e E.S. EEPG Jardim Bandeirantes Aquário Municipal de Santos Ampliação do Teatro Oficina da Lina Bo Bardi Museu da Cidade Restauração da Fazenda Sertãozinho	Renovação urbana da Praça do Patriarca e Viaduto do Chá Cenografia para o “Gianni Schicchi” Cenografia para o “Il tabarro” Cenografia para o “Trittico de Puccini” Cenografia para o “Ópera dos 500/ Popular e brasileira”	Reforma e reestruturação da Pinacoteca do Estado de São Paulo Plano urbanístico para a área central da Baía de Vitória Edifício Residencial Praia de Camburi Centro de Arte e Natura Krajcberg Agencia do BANESTES	Terminal rodoviário Francisco Mourato para a CET Cenografia para “O homem sem qualidade” Cenografia para “Futebol” Ref. apt de Auro Levorim do Edifício Jaraguá	Escola Fundação Getúlio Vargas Projeto para as exposições “Bienal Fotojornalismo Brasileiro 1990-1995” e “História de ver - Oliveira Toscano”, Casa Mário Masetti Isntalaa das mostras “Bienal Fotojornalismo Brasileiro 1990-1995”, “História de Ver” e “Olivieri Toscani” Corredor de ônibus Francisco Morato Hotel Fasano Casa Edemar Cid Ferreira	SESC Reforma do Centro Cultural FIESP - Serviço Social da Indústria - SESI - e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo - CIESP Escola de Administração de Empresas de São Paulo da FGV Terminal Rodoviário Parque Dom Pedro II Arquitetura do Espaço de exposições da XXIII Bienal Internacional de São Paulo Ampliação do edifício do SENAC Cenografia para o show de Marina Lima no Canecão	Urbanização e paisagismo do setor administrativo e do centro de exposições do SENAI e SESI Centro de congresso do SENAI Elaboração de Plano Diretor da Praça Alberto Lion Instalação da III Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo Pavilhão do governo de São Paulo na III Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo	Ed. do serviço estadual Poupatempo Centro de Coordenação Geral SIVAM Espaço de exposições: Arquitetura da XXIV Bienal de São Paulo Instalação da mostra “Homenagem Especial Flávio Motta” Rest.da Oca de Oscar Niemeyer Passagem inferior sob a rua doutor Alfredo Flaquer e Av. 15 de novembro	Espaço de exposições: Arquitetura da mostra “500 Anos de Artes Visuais” Reconfiguração de área urbana da “Associação de Empresas da Chácara Santo Antônio” Reforma e ampliação da residência Cândido Vinícius Bocaiuva Brasley Pessoa Pavilhão do Mar Projeto arquitetônico para o desfile da M. officer “Corpo Público” Casa Sérgio Moraes Abreu Clinica Médica (Célula Mater) Reorganização dos espaços abertos da Globo Cabo S/A
Instalação do pavilhão do Brasil na V Mostra Internacional da Bienal de Veneza (IT)		Biblioteca de Alexandria (EG)									Museu Constantini (AR)	Concurso de Ideias para o Boulevard dos Esportes (FR) Baía de Montevideú, desenvolvido no Taller de Proyecto Urbano: “Conectividad y Paisaje en los Bordes Urbanos Y Cuenda del Arroyo Miguelete” (UY)	Casa da Música do Porto (PT)
		Sala especial na XX Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo		Seminário Internacional do Colégio de Arquitetos de Málaga (ES)			EXT. (Italia) VII Bienal de Veneza - Itália (1)	EXT. (Havana) V Bienal de Havana (1)		“Less is More Exhibition” “Anybody Conference”,	EXT (Alemanha) Sala Especial Mendes da Rocha para “100 Days-100 Guests”, na X Documenta de Kassel - no Museum Fridericianum (1,11) EXT (Chile) XI Bienal de Arquitetura do Chile (11)	EXT (Madri) Prêmio pela Trajetória Profissional – I Bienal Ibero-Americana de Arquitetura (BIAU) - Madri (1) EXT (Portugal) cursos da Arrábida, da Expo 98, em Lisboa (11) Architectural Association School of Architecture, Londres	Prêmio Mies Van der Rohe de Arquitetura Latino-Americana ciclos de aulas e conferências ciclos de aulas e conferências exposição exclusiva na Architectural Association School of Architecture
AU - Arquitetura e Urbanismo n. 8 Projeto n. 94 Revista Politécnica, 192 Perkron, II, 6 Revista Politécnica, 192 Folha de São Paulo, 13 set. A Gazeta, 14 dez. O Estado de São Paulo, 4 fev. O Estado de São Paulo, 11 fev. Folha de São Paulo - Folhetim, 10 mai. Perkrom, jun. n. 6 Jornal do Brasil, 17 set.	Projeto n. 97 Projeto n. 102 MENDES DA ROCHA, Paulo. “Morar no século XX”, in CARBONCINI, Anna (org.). A virada do século: reflexões sobre a passagem do milênio.	Projeto n. 116 Folha de São Paulo - Folhetim, 22 jan. AU - Arquitetura e Urbanismo n. 17 AU - Arquitetura e Urbanismo n. 32 VEJA, n. 02, ano 20 Obra Planejamento e Construção Projeto n. 117 Jornal da Tarde	Projeto n. 125 Projeto n. 128 O Estado de São Paulo, 22 ago. O Estado de São Paulo, 14 nov.	AU - Arquitetura e Urbanismo n. 32 Architécti, ano II, n. 5 Projeto n. 129 Projeto n. 132 Projeto n. 135 Diário do Grande ABC, 30 mar. Folha de São Paulo, 21 mar.	Casa Vogue - Carta editorial, 1991 n. 4 Jornal da Tarde, 14 out. Jornal da Tarde, 29 out.	AU - Arquitetura e Urbanismo n. 42 Arquitetura e Construção, 92 n. 4 Projeto n. 155 Folha de São Paulo, 5 jan. Folha de Londrina, 2 jun. O Estado de São Paulo, 14 out. Jornal da Tarde, 16 nov. O Estado de São Paulo, 17 nov. Jornal da Tarde, 20 nov. Sophia Silva Telles (ed.), Inventário de obra publicada de Paulo Mendes da Rocha.	Casa Vogue - Carta editorial, 1993, n.4 La Vanguardia, nov. Desing Interiores, n.37, ano 6 AU - Arquitetura e Urbanismo n. 49 Folha de São Paulo, 20 mai. Folha de São Paulo, 28 mai.	A&V Monografias de Arquitectura y Vivenda, n48. Arte, Sociedad, Reflexión, n48. El Croquis, n. 62/63 O Estado de São Paulo, 27 jan.	Museos Para El Nuevo Siglo Projeto n. 180 Projeto n. 183 Projeto n. 188 AU - Arquitetura e Urbanismo n. 58 AU - Arquitetura e Urbanismo n. 60 AU - Arquitetura e Urbanismo n. 61 O Estado de São Paulo, 17 mai.	Josep Maria Montaner, Maria Isabel Villac, Livro Mendes da Rocha, coletânea de obras Casa Vogue - Carta editorial, 1996, n.1a AU - Arquitetura e Urbanismo n. 68 out/nov Update, n. 194 Revista Arquitectura, jan/fev. Tostem View Metropolitan Landscape Magazine, n. 59. Summa+, n. 18b Abitare, n. 353 Jornal da Tarde, 19 jul. Metrô News Norte, 1 out.	Construir, n. 165 Group Expansión, SA, n. 310 Projeto Desing n. 71 AU - Arquitetura e Urbanismo n. 75 AU - Arquitetura e Urbanismo n. 79 Arquitetura e Construção - jan. 98, n. 1 URBS n. 6 Inovação n. 94 Habitare, especial Brasil, jun. Tempo Verde, n. 153 O Estado de São Paulo, 1 mar. Folha de São Paulo, 12 jun. Jornal da Tarde, 13 jul.	Bravo n. 5, ano 1 Projeto Desing n. 210 Projeto Desing n. 220 AU - Arquitetura e Urbanismo n. 75 AU - Arquitetura e Urbanismo n. 79 Arquitetura e Construção - jan. 98, n. 1 URBS n. 6 Inovação n. 94 Habitare, especial Brasil, jun. Arquine, n. 3 2G, n. 8 A+U, n. 338 Jornal da Tarde, 19 fev. O Estado de São Paulo, 25 fev. O Estado de São Paulo, 9 mai. Folha de São Paulo, 11 mar.	A+U, n. 341 Elarqa, n. 31 Architécti, set.

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
VIDA E CARREIRA																
PROJETOS NACIONAIS	MAC da USP Postulação da Cidade de São Paulo - JO 2012 Museu da Língua Portuguesa Cenografia Loja Dotto Import Ltda Casa Isabella Prata Casa Gabriel D.Zellmeister Prç dos Museus da USP Proj de inst. esportivas JO 2008 Resta. da casa Fernando Millan Piscina pública Pórtico da cidade de São Roque Rest. foro de Avaré	Edifício-Garagem no Paço da Alfândega Nova Sede MAC-USP Escola de Cinema Darcy Ribeiro Galeria Vermelho Casa Matriz Estudos para Centro de Convenções no Eixo do Tamaduatei Monumento Rodoanel,	Galeria Leme Fachada do Banco Safra S/A, Agência Augusta Unidade SESC 24 de Maio Centro de Ciência e Tecnologia para São Paulo Instalações da mostra “Da Antropofagia a Brasília” Casa Washington Lopes	Sabina Escola Parque de Conhecimento Pavilhão de exposições e centro de eventos Elaboração de Estudos Físico-Espaciais - JO 2012 Instalações da V Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo “Metrópole” Condomínio habitacional Bertin	MNBA	Capela de N. S. da Conceição Estudo transformação Eng Central de Piracicaba Educandário Santa Teresa no centro cultural Casa Daros Projeto de readequação dos espaços do Museu Nacional de Belas Artes Parque do Engenho Central de Piracicaba Ponte Restauração do salão de festas e do estacionamento do Esporte Clube de Pinheiros Reciclagem da Loja Forma		Museu das Minas e do Metal Restauração da casa Rubens Ometto Silveira Mello Piscina Pública para a praça da República	SESC - Edifício Glória Museu e Teatro na Enseada do Suá Ampliação da Galeria Vermelho Museu e Teatro Cais das Artes Escola e Jardim Pedra Branca Auditório do edifício-sede do IAB/SP Teatro, Domingos Martins Revitalização do centro de Guarulhos	Casa Teresa Ganesini Adequação do estádio municipal Serra Dourada para a Copa do Mundo da FIFA Brasil 2014 Parque Tecnológico de Piracicaba	ITV de Desenvolvimento Sustentável	MAM Santos, Revitalização do edifício-sede do Banco Central Esduto para um hotel	Parque Olímpico do Rio de Janeiro Recuperação e Ampliação da Escola Municipal de Ensino Básico EMEB Aluísio Azevedo Nova sede da Galeria Leme Praça dos Museus da USP, Cidade Universitária Rest.Núcleo de Educação Infantil Jardim Calux Rest. da casa Mário Masetti, Perdizes Ampliação da Pinacoteca do Estado, São Paulo Casa Francisco Malta Cardoso Casa Juan Carlos Verme Edifício Residencial			
PROJETOS EXTRANGEIROS	Le Boulevard du Sport. Projeto de instalações esportivas para os JO 2008 (FR)	Relatório e Proposta para a Associação Deltametrópolis (NL)		Reurbanização e ampliação das instalações da Universidade de Vigo (ES) Apartamento na Torre del Gallo (IT)	Habitação social “54 Viviendas con Protección Pública - Ensanche de Vallecas” (ES)	Edifício dos Correios e Telégrafos (AR)	Novo Centro Judiciário de Trento (IT)	Universidade de Cagliari (IT)	Museu dos Coches (PT) Pavilhão do Brasil na Exposição Universal Xangai (CH)		Estudo para a biblioteca FEUEM - Vale (MZ)	Casa Juan Carlos Verme, La Escondida (PE) Casa Monica Bertoni (FR)			Sede Axel Springer (DE)	Museu do Século XX (DE)
PREMIOS E RECONHECIMENTOS	Prêmio Mies Van der Rohe de Arquitetura Latino-Americana Premio “Vitrúvio 99” de Arquitetura Latinoamericana escolhido como um dos representantes da arquitetura brasileira na VII Mostra de Arquitetura da Bienal de Veneza	Título de Professor Honoris da Facultad de Arquitectura, Universidad de la República del Uruguay			Ordem do Mérito Cultural – Ministério da Cultura		Prêmio Pritzker – Fundação Hyatt	Título de Doutor Honoris Causa da Universidade Presbiteriana Mackenzie		Doctor Honoris Causa, Universidad Nacional del Litoral Paulo Mendes da Rocha, Bruxelles/Brussel, BOZAR, Centre for fine Arts	Título de professor Emérito da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP Agraciado com a Ordem do Ipiranga, no grau de Grande Oficial, pelo Governo do Estado de São Paulo	Doctor Honoris Causa, University of Architecture and Urbanism “Ion Mincu” Günter Richard Wett (ed., photo), Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi, Paulo Mendes da Rocha	Troféu APCA Doctor Honoris Causa for distinction in the arts, science, culture, human rights, Universidad Nacional de Córdoba	Ordem do Mérito Cultural – Ministério da Cultura	“Mostra alla Triennale di Milano - Paulo Mendes da Rocha	Membro Honorário do CIALP Doctor Honoris Causa, University of Lisbon. II Troféu APCA
SOBRE PMR	E n. 7, jan. ano 6 Carta Capital n. 119 URBS n. 16 Problemas brasileiros (SESC/SENAC) n. 341 Arq./A Futurmagine ROCHA, Paulo Mendes. Paulo Mendes da Rocha, Cosac Naify, São Paulo, 2000 The Architectural Review, fev. JA, n. 195. Arquine, n.13.	Annette Spiro. Paulo Mendes da Rocha: Bauten Und Projekte Projeto Desing n. 251 Projeto Desing n. 253 Finestra Brasil n. 24 Casa Vogue Brasil n. 188 Boletim IAB n. 22 AU - Arquitetura e Urbanismo n. 99 SPIRO, Annette. Paulo Mendes da Rocha: Bauten und Projekte. Arquitectura y Diseño n. 18 Centrum Jahrbuch Architektur und Stadt, 2001/2002 Casabella, n. 688. Catálogo 2 Premio Mies van der Rohe de Arquitetura Latinoamericana. Fundação Mies van der Rohe Architécti, n. 54 Summa + 50, ago/set Casabella, n. 693.	PINON, Helio. Paulo Mendes da Rocha. Coleção Documentos de Arquitetura Moderna. AV Monografias, Arquitectura Viva n. 95 URBS n. 29	J-A Jornal dos Arquitectos n. 210 Projeto Desing n. 275 Casa em Jardim n. 593 Paulo Mendes da Rocha. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya Casabella n. 708	Casabella n. 720 SOLOT, Denise Chini. Paulo Mendes da Rocha: Estrutura: o êxito da forma. Rio de Janeiro: Viana & Mosley		L'Espresso, Settimanale di Politica, Cultura, Economia Revista Mensile di Architettura, Desing, Arte e Informazione Revista Tasarim Arquine, Revista Internacional de Arquitectura y Diseño Revista Casabella, n. 744 Projeto Desing n. 315 AU n. 146 Revista Eletrônica Vitruvius, maio Projeto Desing n. 316 The New York Times, abr. La voz de Galicia, abr. El País, abr. El Mundo, abr. La Razón, Cultura y Espetaculos, abr. La voz de Vigo, abr. The Cristhian Science Monitor, abr. Le Temps, abr. - El Mercurio, abr. Il gionale dell'architettura, 40, maio O Globo, abr. Folha de S. Paulo, 10 abr. Folha de S. Paulo, 16 abr. O Estado de S. Paulo, 16 abr.	ARTIGAS, Rosa. Paulo Mendes da Rocha. Projetos 1999-2006. CosacNaify, São Paulo, 2007 (próprio) DA ROCHA, Paulo Mendes. Paulo Mendes da Rocha. 50 years, Rizzoli, New York 2007, 2007 (próprio) Arquitectura Viva n. 116 DA ROCHA, Paulo Mendes. Maquetes de Papel. Cosac Naify. São Paulo	editorial. Guilherme Wisnik (ed.), Paulo Mendes da Rocha: Obra recente/Recent Works 2G: International Architecture Review Series, n. 45, Editorial Gustavo Gulii, Barcelona, 2008 (14)		Casabella, n797. jan.		EXT (IT.) - Conferencia de Francisco Dal CO - Architettura brasiliana, due maestri, Niemeyer e da Rocha - La Triennale di Milano presenta due conferenze di Francesco Dal Co (13) Manuel Graça Dias, Ao volante, pela cidade: Paulo Mendes da Rocha, Relógio de Água, Lisboa, 2014 (14)	Daniele Pisani (Autore), Francesco Dal Co (Collaboratore), & 1 altro. Paulo Mendes Da Rocha: Complete Works. Editora Rizzoli Intl Pubns, New York. Edição Inglesa Casabella, lug/ago. - “Mendes da Rocha e Ricardo Bak Gordon. Museu Nacional dos Coches, Lisbona” (13) Ana Vaz Milheiro, “Este museu não podia ser desenhado por um arquitecto europeu”, Jornal Público, 22 de maio de 2015		



LEGENDA_

TRABALHO

SOMENTE PROJETO

CONCURSO / CONCURSO GANHO

NÃO CONSTRUIDO

PREMIO EM DESTAQUE

REVISTA

JORNAL

CATALOGO

LIVRO

BOLETIM/OUTROS

3.3.1. Obras

Já em suas primeiras obras, podemos observar o uso dos principais elementos usados por Paulo Mendes da Rocha que o acompanhariam por toda sua carreira. O concreto armado aparente, grandes espaços abertos, estruturas racionais, entre outros elementos que viriam a caracterizar a "Escola Paulista".

Refletindo a dinâmica do mercado de arquitetura do Brasil, onde, devido à desigualdade, o acesso da população ao profissional arquiteto é restrito, suas primeiras obras se concentram no Guarujá, com clientes de classe média e alta. Na cidade litorânea, essas famílias construíam casas de férias, sendo o local "um dos destinos de férias preferidos da elite paulistana" ²⁴¹

Foi também neste início de carreira, apenas três anos depois de sua formatura, em 1957, que Paulo Mendes ganhou o concurso de projetos para a construção da Assembleia Legislativa de Santa Catarina, juntamente com os colegas Alfredo Paesani e Pedro Paulo de Mello Saraiva ²⁴². Na sequência, Mendes também venceu o concurso do Ginásio do Clube Atlético Paulistano, em São Paulo, que fizera junto com o quem veio a ser seu sócio por quase 10 anos, João Eduardo de Gennaro ²⁴³. Estes dois prêmios, principalmente o do Paulistano, acabam por lhe conferir visibilidade no meio da arquitetura. Sobre tema, Paulo Mendes da Rocha comenta:

*"F.: ...sobre o papel dos concursos no início da sua carreira...
PM.: [...] primeiro, que inaugurou a minha vida pública. Eu era escondido, como todos nós somos quando começamos..."* ²⁴⁴
Paulo Mendes da Rocha 2017 em entrevista a Fabiano Sobreira

Paulo Mendes da Rocha era atento aos acontecimentos e discursos de sua profissão, acompanhava as novidades no modernismo que "costumavam ser divulgadas tanto na revista dos estudantes, *Pilotis*, como naquele da faculdade de engenharia." ²⁴⁵ O ano de 1958 foi decisivo em seu processo de amadurecimento como arquiteto, e além do seu contrato para a obra do Paulistano, realizava também um importante projeto residencial. Embora ainda tirasse proveito do uso da pedra, assim como outras casas projetas no mesmo período por Costa, Warchavchik, Bratke e Levi, além de Artigas, a casa de Virgílio Lopes da Silva é uma elegante expressão do modernismo. Nela, Mendes da Rocha, apresenta um imaginário que aparece não apenas a obra de Mies van der Rohe, mas também de Richard Neutra. ²⁴⁶

Desde essas primeiras obras, observa-se as influências dos temas do modernismo, como também suas características próprias - preocupação com a estrutura e conformação/implantação

²⁴¹ PISANI. 2013. Pág. 28

²⁴² DA SILVA. 2007. Pág. 81

²⁴³ DA SILVA. 2007. Pág. 81

²⁴⁴ DA ROCHA, Paulo Mendes. 2017 [entrevista concedida aos autores: Sobreira, Flynn e Ribeiro]. In SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO. 2018. Pág. 28 e 31

²⁴⁵ PISANI. 2013. Pág. 36

²⁴⁶ PISANI. 2013. Pág. 33

dos espaços, características que o acompanharão ao longo de sua carreira.²⁴⁷ Outro aspecto que se destaca desde seus primeiros projetos são os materiais, que não são escolhidos apenas com vistas às demandas de cada obra, mas também estão de acordo com seus ideais para o desenvolvimento do Brasil. Os materiais e as distintas conformações de seus projetos o colocam em destaque no que se desenvolveria como um modo de fazer arquitetura na cidade de São Paulo. Como o faz em seu projeto para o Ginásio do Paulistano que “possui um partido de grande expressão plástica, obtida através do uso de materiais essenciais - o concreto e o aço, com exímia exploração de sua capacidade estrutural através de um desenho ousado e de enorme clareza, características que permanecem definitivamente na obra do arquiteto.”²⁴⁸

O ano de 1959 foi decisivo para a história da arquitetura de São Paulo. O Instituto de Previdência do Estado (Ipesp), em uma ação governamental financia uma grande quantidade de contratos para a realização de obras públicas, principalmente escolas, mas abrangendo ainda diversos projetos voltados a educação, cultura e pesquisa. Isto faz com que haja uma “intensificação do intercâmbio de ideias entre os profissionais envolvidos e a elaboração de uma linguagem, ao menos em parte, comum”²⁴⁹. “Os arquitetos [...] não deixam passar a oportunidade que surge naquele momento; ao mesmo tempo firmar contratos públicos em grande quantidade, aumentar o prestígio e a relevância de sua categoria profissional e – para alguns - promover uma mudança política correspondente a suas aspirações pessoais.”²⁵⁰ E com Paulo Mendes da Rocha não foi diferente, aproveitando a oportunidade, fica responsável pelo projeto de algumas escolas do programa. Para o arquiteto “o que está em jogo é nada menos que a redefinição da função da arquitetura – finalmente ele não estaria somente a serviço de indivíduos abonados, mas estaria no seio da sociedade.”²⁵¹

Em 1967, Artigas é designado como arquiteto para a grande intervenção da CECAP, e convida Fábio Pentead e Mendes da Rocha para trabalhar com ele no projeto. Ironicamente, foi através do financiamento público à projetos habitacionais para trabalhadores de baixa renda, que alcançariam o “maior contrato da carreira de todos esses três arquitetos”²⁵². Estava prevista a construção de 10.680 unidades habitacionais, além de uma gama de serviços e áreas de comércio, adjacentes ao projeto. Por fim, apenas construiu-se aproximadamente 44% da totalidade do projeto original. Devido a cassação de seu nome, sua assinatura não consta no projeto, apenas a de seus sócios. No mesmo período, Paulo Mendes também recebeu diversas encomendas de escolas, como podemos constatar na lista de obras, as quais lhe proporcionaram experiência, permitindo-lhe ainda bastante espaço para a experimentação e para o desenvolvimento de suas ideias.

247_ PISANI. 2013. Pág. 28

248_ DA SILVA. 2007. Pág. 81

249_ PISANI. 2013. Pág. 48

250_ PISANI. 2013. Pág. 49

251_ PISANI. 2013. Pág. 49

252_ PISANI. 2013. Pág. 171

Aos 10 anos de carreira, quando instaurada a Ditadura Militar, o impacto dessa na vida de Paulo Mendes o fizera repensar alguns conceitos em suas obras. Assim, como aquilo que se pensava no coletivo passava por modificações. O arquiteto reflete sobre sua própria produção, frente a ineficácia de suas ideias de arquitetura perante o que ocorria no cenário nacional. Mantinha, ainda, algumas características e ideais, mas experimentava outras configurações, principalmente de implantação, em suas obras.

Aquele que antes projetava suas casas como continuidade da cidade, após a ditadura, muda a organização espacial das mesmas e passa a fechá-las em um mundo próprio, já que a cidade, em meio ao regime de exceção, deixa de ser um lugar seguro para a convivência humana. Paulo Mendes, sempre tão atento às questões “sociais”, na essência da conformação dos espaços, é muito sensível a essa nova conformação política e social e sua arquitetura acaba espelhando esta mudança de percepção dos projetos perante a cidade, e também a cidade perante os objetos construídos: “...na casa Taques Bitencourt: aqui também toda a distribuição busca acentuar a importância dos espaços de convivência, relegando aos espaços periféricos as ‘funções’ propriamente ditas. Por outro lado, enquanto os espaços de uso comum da casa assumem um caráter público, os da escola assumem uma intimidade quase doméstica.” ²⁵³

Outro impacto relevante no período da ditadura foi sua cassação. Devido ao Ato Institucional no. 5 do governo militar, Paulo Mendes da Rocha é afastado da FAU/USP, assim como lhe são impostas restrições em contratos com o estado ²⁵⁴, seu grande contratante à época. Os “decretos não previam uma interdição absoluta, mas a possibilidade da revogação a qualquer momento de qualquer contrato.” ²⁵⁵ Portanto, foi importante na carreira do arquiteto a ajuda de colegas que não sofriam estas restrições e “podiam ser contratados e, assim, desenvolveu vários projetos em parceria com diversos arquitetos. É desta época o projeto do Museu de Arte Contemporânea (MAC), na USP (1975).” ²⁵⁶

“Na carreira Mendes da Rocha, nesses anos, não se observa uma redução dos contratos profissionais sob o ponto de vista quantitativo; não faltarão sequer contratos públicos, e com alguma surpresa se constata que ele mantém inclusive alguns contratos de prestígio. No entanto, privado da renda de professor, o arquiteto, para sobreviver, é obrigado a aceitar projetos de pouco relevância.” ²⁵⁷

253_ PISANI. 2013. Pág. 49

254_ PISANI. 2013. Pág. 130 e 132

255_ PISANI. 2013. Pág. 199

256_ DA SILVA. 2007. Pág. 84

257_ PISANI. 2013. Pág. 193

AMADURECIMENTO E MUDANÇAS

Mesmo durante este duro período Paulo Mendes nunca deixa de participar de concursos. “Por meio de um levantamento bibliográfico (Maria Helena Flynn, Maria Isabel Villac, Catherine Otonto e Daniele Pisani) foram listadas mais de 40 participações em concursos, cinco das quais foram propostas vencedoras e edificadas”.²⁵⁸ Ele sempre defendeu a participação nos mesmos, por serem trabalhos de livre expressão para o arquiteto. Neste período de mudanças em suas obras, sua participação nos concursos para “o Beaubourg e a reconfiguração da área central de Santiago”²⁵⁹, assim como seu “esforço de incidir em uma escala muito ampla, a atuação na escala até agora experimental se revela ineficaz - não há dúvida que no início da década de 1970 o tema urbano entra em foco nas reflexões e na obra de Mendes da Rocha”²⁶⁰

As décadas de ditadura foram marcadas por desafios para a carreira de Paulo Mendes da Rocha. Apesar de conseguir se manter em atividade, a cassação acabou por dificultar seu desenvolvimento e sua ascensão no meio. Para além das represálias que sofreu pessoalmente, também o afetou o fato de seu “mestre” e colega Artigas, assim como outros colegas de profissão, ter sido temporariamente preso pelos militares, vindo a posteriormente se exilar. Esse clima de insegurança e questionamentos se refletiram em suas obras, que muito se caracterizam pela conformação dos espaços perante os usos público e privados, comum e individual, em diversos níveis. A casa Bueno Neto, de 1978, é considerada o marco nesta mudança de sua obra.²⁶¹ Sua arquitetura neste momento “parece abandonar a esperança de mudar o mundo e se limitar a pôr em cena uma alternativa. Tal retirada do campo de batalha corresponde, ao menos por ora, à sua suspensão em uma dimensão ‘fora do tempo’ ou ‘atemporal’, na qual a ‘beleza da criação’ possa ser ‘protegida de qualquer ameaça e fragilidade’.”²⁶²

“Mendes da Rocha, no cenário arquitetônico da metade dos anos 1980, é meramente um ator coadjuvante.”²⁶³ - devido aos últimos 10 anos terem sido de pouca atividade, ou na verdade de atividade de ‘menor relevância’ no meio. “Ainda assim, no curso de poucos anos, graças a alguns projetos extraordinários, o arquiteto nativo de Vitória terá condições não somente de atrair as atenções mais uma vez, como de assumir um papel que jamais tivera.”²⁶⁴ Foi através da construção do MuBE, um projeto relâmpago, que venceu em um concurso de convidados, alçou-o novamente à cena.

A partir da década de 1990, Mendes da Rocha muda seu modo de trabalho e passa a projetar através de parcerias com escritórios de arquitetos mais jovens, pertencentes à nova geração da arquitetura paulista. Muitos desses eram seus ex-alunos que se tornam seus colaboradores.²⁶⁵ Dentre esses colaboradores, destacam-se “MMBB Arquitetos, Metro Arquitetos

258_ SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO. 2018.

259_ PISANI. 2013. Pág. 203

260_ PISANI. 2013. Pág. 203

261_ PISANI. 2013. Pág. 159 e 164

262_ PISANI. 2013. Pág. 164

263_ PISANI. 2013. Pág. 216

264_ PISANI. 2013. Pág. 216

265_ DA SILVA. 2007. Pág. 88

Associados, Piratininga Arquitetos Associados, Eduardo Colonelli, do Escritório Paulistano de Arquitetura, e Pedro Mendes da Rocha do Arte 3 e, dessa maneira, ficou livre de seu próprio estúdio. Ele emprega, ao contrário, uma abordagem ao trabalho que é – assim como seus próprios projetos – ao mesmo tempo pragmática e programática: trabalhar junto com seus escritórios de arquitetura menos famosos significa para o arquiteto se livrar de uma série de incumbências desagradáveis; mas também implica transmitir seus conhecimentos e interagir com pessoas uma ou duas gerações mais jovens (e que são bem mais do que meros desenhistas)". ²⁶⁶

Destaca-se ainda que, desde 1998, ano que em se tornou professor titular da FAU/USP, Paulo estava aposentado, pois aos 70 anos completava a idade limite da aposentadoria compulsória.

Em 2006, recebe o Prêmio Pritzker, que além de consagrá-lo põe o Brasil em destaque novamente no meio arquitetônico. Nesse momento, seu modo de trabalho passa a ser através de parcerias, sendo a maioria realizado em colaboração com escritórios de arquitetos mais jovens, pertencentes à nova geração da arquitetura paulista, muitos ex-alunos se tornaram seus colaboradores nesta época. ²⁶⁷

Depois de longo período de trabalho em parceria, observa-se uma influência mútua, entre sua arquitetura e a da nova geração de profissionais. Paulo Mendes da Rocha, já é tido como um mestre, um exemplo para as novas gerações, mas sem deixar de absorver muito de tudo que o rodeia, conseguindo até seus últimos trabalhos expressar em suas obras a sua visão e as novas influências.

266_ PISANI. 2013. Pág. 321 e 324

267_ DA SILVA. 2007. Pág. 88

3.3.2. Prêmios e reconhecimento

O primeiro prêmio de Paulo Mendes da Rocha foi conquistado apenas um ano depois de sua formatura. Em 1955, foi agraciado pelo prêmio Livraria Italiana, na “Exposição Jovens Arquitetos Paulistas 1944-1954” ²⁶⁸, onde Artigas fez parte da banca, pelo projeto do Clube Náutico. O que já demonstrava seu destaque desde muito cedo entre o meio arquitetônico.

Dois anos depois, é vencedor do concurso para a Assembleia Legislativa de Santa Catarina, o primeiro de uma série de premiações em concursos, “destacando-se as propostas para o Palácio Legislativo do Estado de Santa Catarina, Ginásio de Esportes e remodelação da área para o Clube Atlético Paulistano, Sede do Jôquei Clube do Estado de Goiás, Pavilhão do Brasil na Feira Internacional Expo Osaka 70 e Museu Brasileiro da Escultura. Foi também premiado pelo projeto para o Centro Cultural Georges Pompidou, em Paris.” ²⁶⁹ Podemos destacar também sua participação em concursos fechados, como o concurso internacional de ideias para a candidatura de Paris à sede dos Jogos Olímpicos em 2008, no qual foi um dos 12 arquitetos convidados e também o convite feito pelo arquiteto holandês Jo Coenen para participar como consultor do Projeto Deltametropolis-Holanda. ²⁷⁰

Em âmbito internacional, passa a fazer parte do “*star system*” com o reconhecimento de sua trajetória na I Bienal Ibero-Americana, que “abriu” o caminho para as “mais importantes” premiações de sua categoria, podendo ser vista na tabela de Paulo Mendes na pág. 79. “Sua obra como arquiteto desdobrou-se em intensa atividade de conferencista, que o levou a ser convidado para diversos eventos no país e no exterior” ²⁷¹

É condecorado com o Prêmio Pritzker em 2006, onde o júri cita no discurso da premiação seu “profundo conhecimento na poética do espaço” ²⁷² e sua ‘arquitetura de grande engajamento social’ ²⁷³ Menciona-se também a força de sua arquitetura em congruência com a natureza. Seus materiais concretos e métodos de construção inteligentes, contudo, notavelmente simples, criando edifícios monumentais poderosos e expressivos, em busca de uma síntese de design e forma tão bela quanto tecnicamente perfeita que influenciaram o mundo todo.

Os júris destacam também sua compreensão e respeito ao legado de seu país e ainda a sua crença na relevância da arquitetura. Em suas próprias palavras, sua definição de arquitetura é: “... a transformação da natureza, uma fusão total de ciência, arte e tecnologia em uma declaração sublime de dignidade humana e inteligência através dos assentamentos que construímos para nós mesmos ...”. ²⁷⁴

268_ PISANI. 2013. Pág. 47

269_ MACADAR, Andrea. April 2006. Paulo Mendes da Rocha. Entrevista. *Revista Vitruvius* [online]. São Paulo, ano 07, n. 026.02. [Viewed 22 december 2019]. Available from: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.026/3302>.

270_ MACADAR. 2006.

271_ ARTIGAS. 2007. Pág. 151 e 152

272_ THE HYATT FOUNDATION. 2006. *Paulo Mendes da Rocha* [online] Site Pritzker Prize. [Viewed 25 October 2021]. Available from: <https://www.pritzkerprize.com/laureates/2006> . Tradução nossa.

273_ THE HYATT FOUNDATION. 2006. Tradução nossa

274_ THE HYATT FOUNDATION. 2006. Tradução nossa

"Mendes da Rocha has devoted his career to the creation of architecture guided by a sense of responsibility to the inhabitants of his projects as well as to a broader society. [...] Adhering to a social vision commensurate with the new world, he reminds us that architecture is foremost a human endeavour inspired by nature's omnipresence."
275

The Hyatt Foundation – Jury Citation to the Pritzker Prize 2006

Assim, o Prêmio Pritzker foi o reconhecimento de sua obra como um todo, o que transcende seu trabalho como projetista, incluindo seu destaque como pensador em reabilitações, sua atuação como professor, onde expressa seu legado aos novos arquitetos, e, por fim, a sua contribuição no Instituto Brasileiro de Arquitetos. *"All of these qualities and accomplishments have qualified him as recipient of the 2006 Pritzker Architecture Prize."* 276

275_ THE HYATT FOUNDATION. 2006.

276_ THE HYATT FOUNDATION. 2006.

3.3.3. O que dizem de Paulo Mendes

Paulo Mendes da Rocha se destacou em sua carreira desde muito cedo. Já nos primeiros anos de prática acumula premiações em concursos, que já geravam rasgos elogios a sua capacidade de projetar. Seu projeto vencedor do concurso para a Assembleia Legislativa de Santa Catarina “estampou a capa da Acrópole de fevereiro de 1958 (número 232), três anos após sua graduação na Universidade Mackenzie, de São Paulo.”²⁷⁷ Naquele tempo, os projetos dos concursos eram comumente apresentados nas revistas especializadas de arquitetura e em alguns jornais locais, tendo um maior alcance de conhecimento da população generalista se compararmos com os dias atuais.

O arquiteto sempre teve consciência do quanto a aceitação da obra pelo público e/ou cliente era bastante influenciada pela opinião da classe arquitetônica. Um exemplo disto foi quando, para seu projeto do Clube Atlético Paulistano, estava passando dificuldade de aceitação, inscrevendo-o em concurso, para atingir visibilidade. Acabou sendo vencedor do prêmio e garantido a aceitação de seu projeto, assim como a construção com desenho original. O prêmio lhe rendera também uma edição especial na revista especializada Acrópole, com críticas elogiosas ao trabalho do arquiteto, confirmando-o “como uma força original entre a vanguarda modernista internacional, e estabeleceu o chamado brutalismo paulista”.²⁷⁸

*“Quando o prédio [Clube Atlético Paulistano] já estava com a estrutura pronta havia um zum zum dos diretores do clube, estavam querendo mexer. Eu, para ter prestígio, lembrei que estavam abrindo as inscrições para a Bienal, que não era de Arquitetura... a de Arte de São Paulo, que tinha uma seção de arquitetura. [...] E então eu pensei, se essa Bienal aceitar esse projeto, se ele for exibido... nem pensei em ganhar... pode ser um “cala boca” para essa diretoria. [...] E ganhei o Grande Prêmio Internacional Presidência da República.”*²⁷⁹

Paulo Mendes da Rocha 2018

Paulo Mendes da Rocha estava absorto num meio de elevação da “escola paulista” ou “brutalismo paulista” o que acabava por ajudá-lo a ter maior, aceitação e visibilidade nos média especializados, pois era a “moda” do momento na cidade e referência para o país. Suas conquistas em prêmios também o colocaram em destaque nos média especializados, tendo figurado e protagonizado, na época, diversas reportagens e até capas de revistas.

277_ SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO. 2018.

278_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

279_ DA ROCHA, Paulo Mendes. 2017 [entrevista concedida aos autores: Sobreira, Flynn e Ribeiro]. In SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO. 2018. Pág. 68 e 69



FIGURA 11 – Composição publicações Acrópole - Paulo Mendes da Rocha

OS IMPACTOS DO PERÍODO DA DITADURA PARA VISIBILIDADE DO ARQUITETO

A média internacional já vinha perdendo o interesse na produção arquitetônica brasileira. E apesar de até meados da década de 1960 se ter muitas publicações especializadas de arquitetura, assim como boa visibilidade de público, a ditadura viria a mudar este cenário. Em menos de uma década de carreira, além de toda mudança política no país, ocorria também uma mudança ideológica do próprio meio arquitetônico. Nesse período, Paulo Mendes da Rocha acaba por ficar “de fora” do circuito da crítica internacional, assim como a arquitetura brasileira como um todo. Esse distanciamento se deu por conta de fatores diversos, entre os quais, destacamos: a morte das revistas e publicações nacionais especializadas, resultado da cassação e censura de muitos arquitetos brasileiros; assim como o afastamento da produção arquitetônica produzida no Brasil do cenário da arquitetura internacional; e, por fim, as próprias mudanças que ocorreram na dinâmica desse cenário arquitetônico no estrangeiro. (ADENDO)

Devido ao regime ditatorial, há uma “estagnação” da crítica especializada no período, caracterizada pela diminuição do número de publicações e discussões abertas sobre o tema. Apesar de manter uma presença constante entre as publicações, como se pode constatar na Tabela de Paulo Mendes, pág. 79. o arquiteto que deixara de estar evidência, mas permanecia desenvolvendo sua reflexão sobre a arquitetura.

Há também nesta época críticas direcionadas às arquiteturas de Artigas e Paulo Mendes e ao meio em que estavam inseridos. Como exemplo, um artigo publicado na Revista Acrópole, intitulado “Arquitetura Experimental”, no qual, três jovens arquitetos, que lecionavam a alguns anos na FAU/UPS: “acusam a arquitetura moderna brasileira – e sequer a obra de Artigas se salva – de ser nada mais que um mero ‘artigo de luxo’ destinado à elite e às suas necessidades de autorrepresentação, sendo, também, uma crítica a obra de Paulo Mendes.”²⁸⁰ Estas críticas acabam por ter um impacto em Artigas, contudo, este, acreditava que esta mudança no rumo da arquitetura seria apenas efêmera.

Apesar de algumas duras críticas, o trabalho de Paulo Mendes ainda é bastante elogiado em publicações especializadas deste período, ainda que menos frequentes. Um exemplo bastante relevante, foi a publicação na revista Acrópole com a publicação de seu projeto para o Pavilhão de Osaka com texto do crítico “Flávio Motta, em que ele coloca exatamente esses dois marcos importantes para a visibilidade da Arquitetura Brasileira no exterior: O Pavilhão de 1939, de Lucio Costa e Niemeyer, para Nova York, em um momento de revelação desta arquitetura, e, tempos depois, entre 1969 e 1970, o Pavilhão de Osaka, em um momento de resistência dessa Arquitetura”²⁸¹ O irônico disto é que sua cassação acabara por ocorrer no mesmo dia em que fora publicada uma matéria no jornal sobre sua premiação para o concurso do Pavilhão de Osaka.²⁸²

280_ PISANI. 2013. Pág. 168

281_ OBREIRA; FLYNN; RIBEIRO. 2018. Pág. 40

282_ PISANI. 2013.

Neste projeto para o Pavilhão de Osaka, Paulo Mendes explicita “suas convicções de que o território é um continuum que, como tal, expressa as operações pontuais que são efetuadas”.²⁸³ Há uma mudança na postura de suas obras. A crítica, o discurso daquela arquitetura de primeiras fases se revelou ineficaz. “Isso não significa, todavia, que a arquitetura venha se transformar em um puro jogo formal. E nem por isso Mendes da Rocha parece se distanciar de suas convicções outrora definidas. [...] Em particular, o projeto não mais se constitui, digamos, em um recurso de uso fácil e direto. Entre as aspirações de Mendes da Rocha e seu projeto surge uma desconexão; ou, colocando em outras palavras, os projetos adquirem uma autonomia que jamais possuíram no passado. Eles não renunciam a uma postura concomitantemente crítica e propositiva; mas abdicam, porém, da função de veículos com conteúdos heterónomos.”²⁸⁴

DE VOLTA AO PROTAGONISMO DOS MÉDIA

Uma década se passa com pouca produção de Paulo Mendes nos média. Se olharmos para a tabela, podemos constatar que no período de 1976 até 1985 há publicações, mas em menor quantidade, até que em 1986, com o final da ditadura militar, Paulo Mendes da Rocha reconquista sua posição de destaque na média especializada e volta a figurar, entre os nomes dos grandes arquitetos contemporâneos brasileiros. Uma das obras que impulsionam essa ascensão é o projeto para o MuBe, em 1986, fruto de um concurso fechado no qual vencera e que também expressa a mudança de sua arquitetura, daquela repetível para uma arquitetura mais urbana. As críticas ao mesmo sugerem esta mudança em sua arquitetura como uma maior continuidade do território urbano.²⁸⁵

Depois do MuBE, diversas outras obras de grande porte o fizeram aparecer mais e mais nos média especializados, tanto nacionais, como também na média especializada internacional. Inclusive, é considerado, por muitos, o responsável por recolocar o Brasil no palco da arquitetura contemporânea novamente. Mesmo com uma intensificação de publicações ao arquiteto, ainda haviam críticas negativas, entretanto também havia quem lhe defendesse da má repercussão, “explicando” o projeto em suas escalas e dimensões e rebatendo estas críticas negativas às suas obras, como o que ocorrera “em relação ao Monumento realizado na Revitalização da praça do Patriarca e do viaduto do Chá – 1992”²⁸⁶

A partir de meados da década de 1990, percebe-se uma mudança nos formatos das críticas e em algumas publicações realizadas direcionadas ao arquiteto. Essas, antes focadas primordialmente em suas obras isoladas, passam a ter análises de sua obra como um todo, discorrendo sobre seu discurso prático e formal²⁸⁷. Paulo Mendes passa a ser elogiado por seu percurso e conjunto de obra mais frequentemente. Como por exemplo com o lançamento do livro Mendes da Rocha, em 1996 pelas editoras Blau, de Portugal, e Gustavo Gilli, da Espanha,

283_ PISANI. 2013. Pág. 188

284_ PISANI. 2013. Pág. 249

285_ DA SILVA. 2007. Pág. 84 e 85

286_ PISANI. 2013. Pág. 266

287_ DA COSTA. 2020.

intensificando, junto com sua participação na 10ª Documenta de Kassel, na Alemanha, em 1997 e a premiações na área, seu reconhecimento internacional.²⁸⁸ Importantes críticos de arquitetura publicam trabalho a cerca de seu trabalho, com destaque de “Ana Vaz Milheiro (2004), Annette Spiro (2002), Maria Isabel Villac (2000), Rosa Artigas (2000, 2007) e Hélio Piñon (2002)”²⁸⁹, destacando sua exemplar coerência ao longo de sua carreira, como também sua fascinação pela técnica.²⁹⁰

Entre o que os críticos elevam de sua obra, podemos destacar sua congruência “às ideias da sua geração,[que] tem-se desenvolvido e evoluído mantendo um traço singular de concisão”²⁹¹, sua “vontade de inserção urbana e na vocação social”²⁹², a “criação de uma nova monumentalidade através do uso cuidadoso da técnica do concreto armado e do aço.”,²⁹³ “sua poética pessoal própria e tenaz”²⁹⁴ e sua característica “essencialmente autorreferente”,²⁹⁵ que faz com que o arquiteto seja “impermeável às críticas pós-modernas que suscitam um universo fragmentista que só tem saída se olha para a História”²⁹⁶ e por fim sua incrível capacidade de integração do projeto arquitetônico com o propósito urbano maior, como uma gentileza da arquitetura ao espaço urbano.

APÓS PRÊMIOS MIES VAN DER ROHE E PRITZKER

A partir de 1998, após o prêmio da I Bienal Ibero-Americana e do Mies Van Der Rohe de arquitetura latino-americana, conquistado em 2000, pelo projeto da Pinacoteca de São Paulo, Paulo Mendes da Rocha ganha ainda mais notoriedade nos meios midiáticos. As críticas a seu respeito passam a ter maior complexidade, e de forma geral passam a ser marcadas pelo tom elogioso em exaltação à sua trajetória e à coerência ao longo da carreira. Nesse período, também há muitas menções públicas que destacam sua originalidade, nos discursos das premiações, como também nas críticas ao arquiteto nos meios – em sua maioria em alusão às próprias premiações que vinha recebendo. A partir de 2006, a crítica responde à sua conquista do Prêmio Pritzker enfatizando sua singularidade e distinção como arquiteto. Em muitos discursos era tido como exemplo influente para as novas gerações.

“Mendes da Rocha demonstrou um profundo entendimento de espaço e escala através da grande variedade de edifícios que desenhou, desde residências privadas, complexos habitacionais, uma igreja, museus e estádios esportivos e planos urbanos para o espaço público. Embora apenas alguns de seus edifícios tenham sido realizados

288_ CAU/BR. 2016. O pai engenheiro e Vilanova Artigas, esteios da formação do arquiteto.

289_ DA COSTA. 2020.

290_ MONTANER In TRIGUEIROS. 1996. Pág. 6

291_ VILLAC In TRIGUEIROS. 1996. Pág. 13

292_ MONTANER In TRIGUEIROS. 1996. Pág. 6 e 7

293_ MONTANER In TRIGUEIROS. 1996. Pág. 6 e 7

294_ MONTANER In TRIGUEIROS. 1996. Pág. 7 e 8

295_ MONTANER In TRIGUEIROS. 1996. Pág. 6 e 7

296_ MONTANER In TRIGUEIROS. 1996. Pág. 6 e 7

fora do Brasil, as lições a serem aprendidas com o seu trabalho, tanto como arquiteto praticante e professor, são universais”. 297

Thomas J. Pritzker – Fundação Hyatt, anúncio premiação Paulo Mendes

Como exemplo de suas características únicas, no discurso do prêmio Pritzker, o crítico italiano Francesco Dal Co caracteriza a produção de Mendes da Rocha pela combinação ímpar dos seguintes atributos: a segura racionalidade, a essencialidade das soluções construtivas, a intransigência no emprego dos materiais e o desprezo pelo supérfluo. 298 Os críticos despontam a atemporalidade de sua obra, contruindo espaços generosos e fluidos ao público. 299 John McAslan, em saudação ao prêmio RIBA destacou sua “originalidade arquitetônica, preocupação social e trabalho educativo.” 300 Alejandro Aravena, que indicou Paulo Mendes ao Leão de Ouro, o destaca como “um dos últimos humanistas remanescentes” e um “guerreiro contra clichês”. 301 Neil Gillespie, na saudação ao Prêmio Riba afirma que “suas estruturas são ousadas e alegres. Seu uso de concreto ousado e inovador.” 302 Destacando a opinião de muitos sobre seu gênio estrutural.

ÚLTIMAS FASES CRÍTICAS

Nos anos mais recentes, a crítica de arquitetura a Paulo Mendes da Rocha ganha uma ainda maior profundidade que a já análises de suas obras. “Se inicialmente a bibliografia se centrou mais na divulgação do discurso prático e formal do arquiteto, ou seja, da sua arquitetura – onde se destacam os trabalhos de Ana Vaz Milheiro (2004), Annette Spiro (2002), Maria Isabel Villac (2000), Rosa Artigas (2000, 2007) e Hélio Piñon (2002) –, num segundo momento (mais recente) virou a sua atenção para os aspetos intelectuais, para a mensagem escrita e falada. Neste âmbito importa sublinhar a importância do contributo de autores como Carlo Gandolfi (2018), Catherine Otondo (2013), Daniele Pisani (2013), Guilherme Wisnik (2012, 2018) e, novamente, Maria Isabel Villac (2012).” 303

As críticas concentram-se nas questões de suas idéias e ideais. Faz-se uma leitura mais completa de suas fazes, identificando-se suas nuances e a forma do pensamento de Paulo 304, que apesar de ter iniciado sua prática na década de 1950, mantém sua arquitetura atual ao tempo presente 305. E apesar de ser considerado partícipe do *star system*, elite de sua profissão, mantém sua arquitetura voltada ao homem comum, demonstrando sua postura humana. Seu forte caráter tipológico infraestrutural é lido não como uma estrutura que pretende chocar, “mas sim envolver-se

297_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

298_ CAU/BR. 2016. O pai engenheiro e Vilanova Artigas, esteios da formação do arquiteto.

299_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

300_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

301_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

302_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

303_ DA COSTA. 2020.

304_ PISANI. 2013.

305_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

tão diretamente quanto possível com pessoas comuns, vidas comuns e configurações comuns”³⁰⁶ onde “a relação entre técnica e pensamento é direta.”³⁰⁷

“Paulo Mendes da Rocha faz parte do mais significativo grupo de arquitetos brasileiros, pois é: daqueles cuja obra norteia os destinos da linguagem de sua época”.³⁰⁸ E nem por isto fecha-se a novas influências, demonstrando isto em sua nova forma de trabalhar, através de parcerias com equipes flexíveis, “consideradas as estratégias mais avançadas do mundo, tanto no âmbito empresarial como no da pesquisa. Assim, ele se libera de toda as responsabilidades burocráticas [...] e pode se concentrar nos aspectos intelectuais do projeto.”³⁰⁹

Através das críticas acerca de sua obra, podemos perceber sua constante forma de adaptação ao momento presente, nunca se deixando acomodar por uma percepção fechada de excelência, mas sim, mantém-se constantemente, ao longo de toda sua vida, em constante transformação e experimentação, mas mantendo um senso de unidade, sua assinatura própria.

306_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

307_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

308_ SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO. 2018 Pág. 23

309_ PISANI. 2013. Pág. 321 e 324

3.3.4. Paulo Mendes por Paulo Mendes

“O domínio da técnica pelo homem foi, desde criança, incorporado ao imaginário do arquiteto”³¹⁰ A arquitetura a técnica e a arte sempre fui muito presente na vida do arquiteto. É evidente a influência da família, do ambiente que cresceu e de sua formação. Mas Paulo Mendes também teve afinidade com os discursos e com a escrita, expressando sua arquitetura também através na linguagem das palavras.

*“O medo da racionalidade, a tão criticada frieza da racionalidade, é uma grande loucura. Como disse o poeta? Naturalmente, uma poesia consiste somente de sensações, mas é feita de palavras. Exatamente da mesma maneira, a cidade pode ser pura emoção; mas é feita de tecnologia.”*³¹¹

Paulo Mendes da Rocha 2013

*“O discurso é uma construção. Se você não sabe escrever, você não pode fazer poesia nenhuma. Não adianta ter imaginação, ninguém vai ver aquilo. (...) Inclusive hoje, para uma crítica que é muito oportuna, sobre a famigerada questão do público e privado, do ponto de vista de um arquiteto, não existe espaço privado. Se é espaço, tem que ser público. Porque o espaço privado primordial – eu já disse, você já sabe, não é? – que nós temos, é o pensamento. Então tem que saber escrever a sua língua. Uma técnica. Portanto a Arquitetura, antes de mais nada, ela exhibe o êxito da técnica em relação à realização de desejos.”*³¹²

Paulo Mendes da Rocha 2018

Ao longo de sua carreira, escreveu alguns livros e participou da feitura de muitos daqueles ao seu respeito. Arquiteto com muito a dizer, é perceptível sua vocação como professor, além da atuação como conferencista em diversas partes do mundo.

*“Faço, aqui, uma confusão necessária entre engenharia e arquitetura. É impossível pensar em transformações formais se não se sabe como realizá-las. Raciocina-se com a engenhosidade possível, não se pensa com formas autônomas ou independentes de uma visão fabril delas mesmas. Quando o arquiteto risca no papel uma anotação formal, um croqui, está convocando todo o saber necessário, mecânica dos fluidos, mecânica dos solos, máquinas e cálculos que sabe que existem para fazer aquilo. Não se trata de fantasias, mas uma forma peculiar de mobilizar o conhecimento, o modo arquitetônico.”*³¹³

Paulo Mendes da Rocha em entrevista a Guilherme Wisnick 2000

310_ DA SILVA. 2007. Pág. 80

311_ DA ROCHA, Paulo Mendes. In PISANI. 2013. Pág. 37

312_ SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO. 2018. Pág. 38

313_ DA ROCHA, Paulo Mendes. 2000. [entrevista concedida a Guilherme Wisnick] In ARTIGAS; DA ROCHA; WISNIK. 2002. Pág.72

“A arquitetura cobre um campo mais amplo que a mera construção; concerne, de modo mais geral, à determinação e à construção de uma estrutura de base para as instalações humanas.” ³¹⁴

Paulo Mendes da Rocha 1997

Nessas publicações e discursos, Mendes da Rocha discorre bastante sobre sua forma de pensar. Produção textual que tangencia muito do conteúdo das críticas publicadas sobre ele, com ênfase em temáticas como a sua preocupação com a física do fazer arquitetura, com a lógica da forma e do uso. Também são temas corriqueiros, em sua produção discursiva e críticas, a sua preocupação com a pessoa, com a ideia do lugar e sua visão única do espaço público e privado, tema que se reflete desde o seu pensamento político até na sua forma humana de tratar o espaço.

Em seus discursos, também é nítida sua consciência da realidade, do meio em que vive e trabalha. Expressa suas crenças e ideia a cerca do que deve ser arquitetura ou do que pensa do espaço e da cidade.

“...se você quiser dizer assim, que qualidade a arquitetura deve ter, imprescindível, se tivesse que dizer uma só qualidade, eu acho que ela deve ser “oportuna”.” ³¹⁵

Paulo Mendes da Rocha 1997

“GW.: Pensando na longa tradição da arquitetura moderna brasileira desde os anos 1930, que agora volta a aparecer para o mundo com suas recentes premiações, em que medida você acha que a sua obra pode ainda ser considerada “brasileira”?”

PMR.: Talvez seja melhor dizer que não há nem deveria haver uma “arquitetura brasileira”. Não faz muito sentido, para mim, defender um caráter nacional. O que, entretanto, se pode imaginar de modo sadio é que há algo de peculiar na experiência da América.” ³¹⁶

Paulo Mendes da Rocha em entrevista a Guilherme Wisnick 2007

“A arquitetura deve responder nitidamente às situações fundamentais que amparam a vida humana. Essas ideias fazem com que nós, na América, tenhamos que nos reconhecer como portadores de uma experiência extraordinária: habitamos uma parte do planeta recentemente inaugurada no plano do conhecimento.

*Nesse âmbito de raciocínio há uma dimensão particular, para nós brasileiros e americanos, que é o fato de termos uma experiência que se inicia com o mundo moderno. [...] A visão crítica do colonialismo, quanto à questão da arquitetura e do espaço habitado é fundamental para o estabelecimento de uma personalidade, da concretude do que seja ser homem contemporâneo para todos os povos do mundo.”*³¹⁷

Paulo Mendes da Rocha 2000

314_ DA ROCHA, Paulo Mendes. Abril 1997. L'architecture d'aujourd'hui, 310 Apud PISANI. 2013. Pág. 303

315_ MACADAR. 2006. Revista online Vitruvius.

316_ DA ROCHA, Paulo Mendes. 2007. [em entrevistas concedida a Guilherme Wisnick]. In ARTIGAS, Rosa. 2007. Paulo Mendes da Rocha. Projetos 1999-2006. São Paulo: Editora Cosac e Naify. Pág. 16

317_ DA ROCHA, Paulo Mendes. 2002 [entrevista concedida a Guilherme Wisnick]. In ARTIGAS; DA ROCHA; WISNIK. 2002. Pág.15 e 16

Demonstra sensibilidade e preocupação com humano e com o que a arquitetura pode fazer pelo homem, seja ele quem for. Revela-se “profundamente preocupado com como os arquitetos podem melhorar a vida das pessoas e com um compromisso infalível com a arte da Arquitetura.”³¹⁸. Sua percepção e valorização da racionalidade e simplicidade, como resposta às demandas de seu entorno, do Brasil ou das Américas de modo geral, destacam-se, tanto naquilo que escreve e fala, como na sua própria arquitetura.

*“Ao contrário de muitas pessoas que têm medo da pobreza, eu sempre fui atraído por ela, por coisas simples, sem saber porquê. Não dificuldades, mas a humildade de coisas simples. Acho que tudo o que é supérfluo é irritante. Tudo o que não é necessário torna-se grotesco, especialmente no nosso tempo”.*³¹⁹

Paulo Mendes da Rocha – 2003

“GW.: Muitos dos seus projetos recentes têm como partido a construção de vias elevadas que, ao mesmo tempo que articulam edifícios e funcionam como suportes de infra-estrutura, deixam o solo intocado. Podemos dizer que a relação entre território e edificação é fundamental em sua obra, e lembrar, aqui, de projetos anteriores – como o MuBE e o Pavilhão do Brasil em Osaka –, em que você, ao contrário, constrói o terreno. Há uma mudança de paradigma?”

*PMR.: É bem intrigante esse tipo de especulação. Você deve admitir que não há uma explicação linear para a questão, mas a possibilidade de conversarmos sobre isso como uma especulação possível. De certo modo, a construção desses recintos aéreos é uma maneira de reservar o chão para outro tipo de atividade. [...]... tenho a impressão de que nunca vai se estabelecer esse tipo de paradigma definitivo para a arquitetura, pois a sua graça é exatamente a mobilização da totalidade do conhecimento, seja do ponto de vista da especulação filosófica, seja do levantamento de recursos técnicos e tecnológicos para se chegar finalmente a dizer: “agora eu acho que faria isso”.*³²⁰

Entrevista de Guilherme Wisnick a Paulo Mendes da Rocha 2007

O arquiteto Paulo Mendes da Rocha, mesmo ganhando os maiores prêmios de sua profissão, “certamente não se considerava um heroico projetista de objetos arquitetônicos icônicos, o que torna este inovador altamente envolvente e modesto, ainda mais atraente e relevante hoje.”

³²¹

³¹⁸ CAU/BR, 2016. Um colecionador de prêmios.

³¹⁹ CAU/BR, 2016. Um colecionador de prêmios.

³²⁰ DA ROCHA, Paulo Mendes. 2007 [entrevista concedida a Guilha Wisnik]. In ARTIGAS. 2007. Pág. 20 e 22

³²¹ CAU/BR, 2016. Um colecionador de prêmios.

3.3.5. Paulo Mendes por completo

Ao olhar para a trajetória de Paulo Mendes da Rocha é notória a influência de seu pai e avô, e da própria cena intelectual e ideológica que influenciava o país naquele momento, as quais formaram as bases de sua arquitetura. Mas, seu progresso no meio arquitetônico, a partir da vinculação com os expoentes dessa cena, foi conformando-se gradativamente.

Um fator que foi de bastante relevância em sua carreira certamente foram os concursos, em que fora agraciado logo em início de sua carreira. Isto chamou a atenção dos jûris, e no caso do Clube Paulistano, o professor e arquiteto Artigas se impressionou com o seu talento, a ponto de convidá-lo para lecionar na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo. Artigas também convida Paulo Mendes a participar em projetos que tiveram impacto não só na forma e estilo de suas obras, mas que também lhe trouxeram visibilidade e relevância no meio arquitetônico.

As revistas de arquitetura tiveram também um papel fundamental na formação da imagem de Paulo Mendes da Rocha. No Brasil de sua juventude, os concursos eram publicados nas revistas especializadas, assim como em alguns jornais locais, onde mostravam as propostas concorrentes, explicavam os projetos e apresentavam as propostas vencedoras. O que fez com que o arquiteto estivesse bastante às vistas já no início de sua carreira, pelo menos em território nacional.

Assim como os média colaboraram também para a divulgação da “escola paulista”. A ditadura, no entanto, impactou na circulação dessas revistas, diminuindo a visibilidade do arquiteto através da média. Esse fator, em conjunto com a diminuição de projetos relevantes devido a interdição por sua cassação, acabou também diminuindo o interesse dos média por Paulo Mendes. Nesta época, passam a circular em maior quantidade as críticas negativas a respeito do arquiteto, em um momento em que se questionavam também a própria disciplina corrente.

No entanto, ao vencer o concurso para o projeto do Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MuBE), Paulo Mendes volta a chamar atenção dos média. Após a realização de outros concursos e grandes projetos como o da Pinacoteca do Estado de São Paulo, já com maior atenção dos média, o arquiteto começa a ter uma maior presença em exposições e seminários e é condecorado com alguns prêmios internacionais.

A vitória em concursos, a mentoria de Artigas, sua inserção no meio acadêmico, a visibilidade na média, as premiações, são os principais fatores da construção de sua trajetória profissional. No ano de 2006, é condecorado com o Prêmio Pritzker, sendo então validado como um herói para a arquitetura. Este reconhecimento internacional, com o maior prêmio da área, foi decisivo para que seu nome fosse considerado para o projeto do Museu Nacional dos Coches, sua primeira obra a ser construído em território europeu.

Paulo Mendes da Rocha é um arquiteto sensível e consciente das influências do seu meio e da diferenciação entre a arquitetura que se faz na América e o no resto do mundo. Sabe que

cada território tem seu caráter próprio e que toda a história local influencia a forma de se viver assim como os espaços de vivência, impactando diretamente em sua arquitetura.

"[...] nossa vida é totalmente urgente [...] Com a experiência do passado, da história, você prevê a ação do momento, e isso realmente faz que nossa existência seja extraordinária. Nós é que somos seres monumentais." ³²²

Paulo Mendes da Rocha

Apesar de poder ser classificado como membro do *Star System*, por estar na lista dos arquitetos agraciados com algumas das maiores premiações do meio, Mendes da Rocha rejeita o status de arquiteto estrela e ainda mantém sua simplicidade como pessoa e arquiteto. Nunca deixou de buscar em seus projetos a simplicidade da vivência, de se preocupar com a relação do espaço com a dinâmica social e com a vivência humana. Sua arquitetura, apesar de parecer extremamente técnica e atenta à lógica estrutural, assim como sua funcionalidade, reflete sua sensibilidade às dinâmicas do ser humano e como este interage com a cidade e o meio.

322_ DA ROCHA, Paulo Mendes. In PISANI. 2013. Pág. 303

3.4. ÁLVARO SIZA E PAULO MENDES DA ROCHA COMO ARQUITETOS ESTRANGEIROS

Neste subcapítulo, apresentamos uma breve análise comparativa, elencando semelhanças e singularidades dos percursos destes dois arquitetos, a partir do levantamento das críticas que receberam nos média, especializados e generalistas, ao longo de suas carreiras. Tanto Álvaro Siza quanto Paulo Mendes da Rocha, condecorados com grandes premiações internacionais, são considerados como membros do seleto grupo de arquitetos estrela, apesar de ambos negarem este status. Talvez por terem a consciência da profundidade das suas obras, recusam este termo que pode ser interpretado pelo público generalista como sinônimo de arquitetos superficiais, em busca apenas de uma forma apelativa, o que não lhes faria justiça.

Paulo Mendes da Rocha (1928-2021) é apenas 5 anos mais velho que Álvaro Siza (1933), contudo, as realidades dos dois países, em seus primeiros anos de vida, eram bem distintas. Durante a fase de formação de Paulo Mendes da Rocha, no Brasil, seu país de origem, se encontrava em um período de extremo crescimento. Fase marcada pelo esforço político em prol de uma rápida transformação física, tecnológica e ideológica e caracterizada por um intenso intercâmbio cultural com o exterior, seja pela receptividade a influências estrangeiras, seja pela receptividade à cultura brasileira no estrangeiro.

A arquitetura de Paulo Mendes, desde seu princípio, vê-se pautada na produção para as massas, na força e monumentalidade da estrutura, reflexos de um país que crescia exponencialmente e voltava-se para o desenvolvimento da técnica. A base primordial dessa arquitetura tem a estrutura da técnica mesclada ao desenvolvimento social de massas, de um repensar o espaço público para grandes populações, que cresciam sem planejamento.

Já Álvaro Siza cresceu e se formou em um país bastante fechado para o mundo exterior. Desde o ano em que nascera, Portugal vivia sob o regime do Estado Novo. Isso acabou por influenciá-lo em uma formação bastante voltada para cânones nacionais. Apesar da oposição ao Regime Salazarista por muitos profissionais da área, o espírito de valorização da arquitetura portuguesa era bastante presente no meio, o que se refletiu em um inquérito à arquitetura popular portuguesa, em que participou, entre outros, o arquiteto Fernando Távora. Mesmo sem ser adotado como manual, o documento exalta a valorização da arquitetura nacional, em busca de um caminho próprio.

Vale salientar que o Brasil também passou por um processo semelhante. Durante a década de 1930, em escritos de Lucio Costa, como “Razões para uma Nova Arquitetura” entre outros. Mas a arquitetura “original” do Brasil, seria aquela legada pelo período colonial, advinda de Portugal e negada pelos arquitetos brasileiros no período moderno.

No que diz respeito à carreira dos arquitetos, a influência do meio arquitetônico e social de seus países se destacam em suas primeiras obras. O que se torna perceptível quando levamos em consideração as escalas e os ideais de cada país em relação a obra de cada um dos profissionais.

Ambos começam com obras residenciais em localidades próximas às suas cidades de residência. Álvaro Siza, com as obras pela zona de Matosinhos, sofrera críticas mais duras em suas primeiras obras. Esta realidade muda após começar a colaborar com Fernando Távora e ganham, em conjunto, o primeiro lugar para o concurso do projeto para a Casa de Chá da Boa Vista, em Leça da Palmeira, região também próxima ao seu local de vivência. Já para Paulo Mendes da Rocha, suas primeiras obras são casas de veraneio no Guarujá, para uma elite abastada de São Paulo, o que limitava sua exposição às críticas mais duras devido ao “status” desses clientes locais. Destaca-se, também, que uma das suas primeiras obras de destaque, o Ginásio do Paulistano, em São Paulo, também se localizava em sua zona de vivência.

Tanto a Casa de Chá da Boa Vista quanto o Ginásio do Paulistano são marcos nas carreiras destes arquitetos. Ambas as obras são consideradas projetos sempre novos, apesar da passagem do tempo. Entendemos que são dois projetos que serviram para a inserção e afirmação destes arquitetos no meio.



FIGURA 12 – Casa de Chá da Boa Vista

X



FIGURA 13 – Ginásio do Clube Atlético Paulistano

A cultura e a realidade em que cada um dos arquitetos está inserido reverberam em seus projetos, fato perceptível desde essas primeiras obras e também nas posteriores. Em Paulo Mendes da Rocha “o progressismo toma a forma de um discurso cósmico, à medida do continente brasileiro, como fuga para à frente. Em Siza, com o peso da Europa nas costas, a conversa é mais chã, a gravidade é mais sentida. Não há arquitetura senão a que se faz. Paradoxalmente, a grande capacidade formalizadora e construtiva de Siza aproxima-se mais do engenheiro militar do que do poeta revolucionário que também é.” ³²³

Ambos os arquitetos tiveram “mestres” com quem conviviam em grande proximidade, que os auxiliaram em seus inícios, e estiveram dispostos a ensiná-los, discutir arquitetura e impulsioná-los além do espaço que eles próprios ocuparam. Ter um mestre renomado e reconhecido no meio, certamente facilitou suas inserções, encurtando caminhos, pois, iniciaram suas carreiras com um importante “aval” para seus projetos.

323_ TUNHAS; FIGUEIRA. 2016. Pág. 82

Cada projeto lhes proporciona novos conhecimentos e os ampara para os próximos. Para Álvaro Siza, sua, ainda que curta, participação nos projetos de habitações sociais através dos programas do SAAL, lhe abriu caminhos para projetos semelhantes no exterior. E, para Paulo Mendes da Rocha, escolas realizadas através dos programas do Ipesp, que lhe renderam visibilidade e experiência para obras de maior expressão.

Álvaro Siza, nesta fase de procura por nova identidade nacional, participa da conformação da escola do Porto, enquanto Paulo Mendes da Rocha, torna-se expoente da escola Paulista. Ambos fazem parte de linhas contemporâneas de arquitetura locais como membros do corpo ativo e firmam seu protagonismo no meio arquitetónico local de seus países.

“Cada escola de arquitetura, cada tendência se fundamenta em certo número de premissas, e as formas dos edifícios criados pelos arquitetos afiliados a qualquer uma dessas não são apenas o produto de sua fantasia, mas também uma consequência lógica dessas premissas” ³²⁴

João Batista Vilanova Artigas

Este seria um momento marcante na carreira de ambos os arquitetos e um ponto de divergência no fluxo de como ambos seguiram nos caminhos da profissão. Na tabela de Álvaro Siza, pág. 58 e tabela de Paulo Mendes, pág. 79, que apresenta os projetos realizados de cada um, podemos observar visualmente este progresso.

Paulo Mendes da Rocha, em um momento de rápido e consistente crescimento de sua carreira, após cerca de uma década de sua formatura, sofre o impacto da instauração da ditadura militar no Brasil em 1964. Isto acaba por diminuir sua visibilidade perante a crítica, tanto nacional como internacional, já que o Brasil se fecha para o exterior. Devido a sua cassação, acaba por perder grandes oportunidades de projetos, ainda que continue constantemente trabalhando, a relevância dos trabalhos, que poderiam contribuir para seu crescimento profissional, já é menor.

Álvaro Siza se forma pelo Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP) no ano de 1955. Nos primeiros 10 anos da carreira, Siza trabalhou por cerca de 4 anos com Távora, sendo um deles ainda antes de sua graduação. Seus primeiros projetos, mesmo que de elevada qualidade, eram em sua maioria, concentrados na região norte de Portugal, onde ele vivia. O número de projetos sob sua responsabilidade ainda não era tão volumoso, apresentando um aumento relativamente constante, por cerca de 20 anos, mas ainda concentrado em seu raio de atuação ao norte de Portugal.

Portugal começava a se abrir ao mundo, até que no ano de 1974, com a Revolução dos Cravos, termina o regime salazarista. E não só Portugal se abria ao mundo, Álvaro Siza por consequência também: ele se abria para o mundo e o mundo para ele. As críticas e publicações referentes ao arquiteto já não eram mais presentes apenas em seu território, ele passa a ser reconhecido internacionalmente, assim como a participar de exposições internacionais. Seu icônico

324_ ARTIGAS, Vilanova. In PISANI. 2013. Pág. 48

projeto Bounjour Tristesse, que de certa forma marca sua entrada no circuito de projetos internacionais, foi realizado no ano de 1980, quando completava 25 anos de carreira, e 47 de idade. A partir dessa obra, tem início uma riquíssima carreira internacional.

Nessa mesma época, Mendes da Rocha conseguiu inserção em algumas publicações nacionais e internacionais durante o regime de exceção. Este período termina em 1985, quando Paulo Mendes completava 31 anos de carreira e 57 anos de idade. Em 1986, já em uma fase mais madura de sua arquitetura, projeta o MuBE, o que impulsiona sua volta média generalistas, mas principalmente às especialistas. Aos poucos começa a expor nas mostras e bienais de arquitetura, assim como intensifica sua participação em concursos de projetos internacionais, conquistando também as premiações que o afirmam como arquiteto da elite mundial de arquitetura. Ao ser laureado com Prêmio Pritzker, já contava com 52 anos de carreira e 78 de idade.

Em contraponto, no ano de 1985, Álvaro Siza, aos seus 30 anos de carreira e 52 anos de idade, já possui um maior reconhecimento internacional e presença nos média especializados. Apesar de não serem muitas, já possui algumas obras construídas no estrangeiro. A partir desta época é convidado a projetar em diversos países, ganhando volume de construídas no exterior. Quando recebe o Prêmio Pritzker, em 1992, acumulava 37 anos de carreira e 59 anos de idade e apesar de sua produção internacional manter-se relativamente constante, diminui sua produção dentro de Portugal, por alguns começarem a vê-lo como arquiteto internacionalizado. Contudo, o reconhecimento de sua excecionalidade é consenso, tanto no exterior como em Portugal.

Em 1998, Álvaro Siza, é convidado para fazer o projeto de um museu, a Fundação Iberê Camargo, localizada no sul do Brasil. Apesar de não ser em seu país de origem, Portugal e Brasil têm uma história de proximidade, mas o principal fator de sua inserção entre os nomes cotados para tal obra foi seu reconhecimento entre as estrelas da arquitetura mundial e sua capacidade de projetar obras icônicas. Paulo Mendes vive experiência semelhante ao ser cotado para projetar o Museu dos Coches, em Lisboa, em 2008. Projeto que também lhe é confiado após o recebimento de suas principais premiações. Além disso, já figuravam entre seus projetos diversos museus icônicos no Brasil, o que reforçava sua aptidão para uma obra desse porte.

Em contrapartida, Paulo Mendes da Rocha tivera poucos projetos realizados no exterior se comparado a Álvaro Siza. Sobre o porquê disso, não se podem ter muitas certezas, mas é possível levantar algumas suposições. Uma delas seria o distanciamento cultural do Brasil, não partícipe da considerada cultura hegemônica europeia, que tem mais visibilidade no meio dos média. Evidentemente, além desses fatores, a abordagem e a forma de se pensar arquitetura nos dois países são bastante distintas, por toda sua formação, situação, geografia, comportamento social.

Mas, talvez, o mais relevante seria perceber como suas arquiteturas, como quaisquer profissionais do ramo, refletem o conjunto de tudo o que são enquanto pessoas e o que vivenciam. A evolução ou transformação de suas arquiteturas espelham suas próprias transformações pessoais e de seu meio. Cada arquiteto é único, com uma obra e carreira singulares. Talvez o estudo de suas trajetórias apenas reafirme a importância de nossas próprias formações e escolhas, únicas a cada pessoa.

4. DUAS OBRAS, DOIS MUSEUS: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO E MUSEU NACIONAL DOS COCHES

Para o nosso estudo de caso, foram escolhidos dois museus, a Fundação Iberê Camargo e o Museu Nacional dos Coches, por toda sua simbologia e importância no meio, os museus são um tipo de projeto distinto, que costuma adquirir destaque. Assim sendo, é um tipo de projeto almejado por muitos profissionais, pois muitas vezes tais obras consagraram não só a instituição que abrigam, mas arquiteto as assina. O projeto do museu torna-se, assim, uma oportunidade ímpar para o profissional de arquitetura. Assim, antes de discutir os casos analisados, dissertamos sobre a relevância e o significado deste tipo de obra: para a instituição, para o arquiteto e para a própria arquitetura.

4.1. CONCEITO DE MUSEU NA ARQUITETURA

Na arquitetura, o museu ganha uma caracterização própria, sobretudo na contemporaneidade. É possível fazer um paralelo dos museus contemporâneos com o que por muito tempo ocorreu com as igrejas, onde se transcendia a função e simbologia religiosa, estendendo o seu referencial para aglutinar um conjunto característico de técnicas e tipologias de arquitetura. Até o movimento moderno no século XIX, a arquitetura de museu ficava muito restrita a um conjunto de referências muito similares, com poucas variações, compondo-se basicamente a galerias, com um misto de sequências de salas, galerias e rotundas³²⁵, a exemplo do museu-palácio. No século XX, junto com um movimento de valorização da produção artística, iniciou-se uma flexibilização tipológica e diversificação de materiais e recursos, “bem evidentes no plano teórico para o museu de crescimento ilimitado de Le Corbusier, concebido como uma máquina de expor.”³²⁶

“A dinamização do universo museológico levou à multiplicação exponencial dos espaços expositivos e à revisão do conceito de museu. A gradual abertura dos equipamentos culturais à sociedade e a criação de espaços especificamente consagrados à arte contemporânea dissipou a ideia proclamada pelas vanguardas do início do século XX, de que os museus eram contrários à essência da modernidade.”³²⁷ O’Doherty referindo-se à “noção de espaço de arte instaurada pelo museu de Arte Moderna de Nova York na primeira metade do século XX”³²⁸, enfatiza que esse processo de valorização da arte, e até de um isolamento dela perante o mundo ou a temporalidade, acaba transformando o espaço de exposição da arte em um lugar asséptico, neutro e atemporal,

325_ FERNANDES, Gilson. 2012. *Arquitetura de museus entre tradução e modernidade. Ensaios e Práticas em Museologia*. Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP. Porto, 2012, Vol. 2. Pág. 143-162.]. [Viewed 25 October 2021]. Available from: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10521.pdf> . Pág. 150

326_ FERNANDES. 2012. Pág. 152

327_ FERNANDES. 2012. Pág. 150

328_ GROSSMANN, Martin. 2002. Apresentação in O’DOHERTY, Brian. 2002. *No Interior do Cuba Branco - A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

numa espécie de altar para a posteridade. Até metade do século XX, esta tipologia ganha espaço na cena moderna, repensando-se o conceito de museu como cubo branco.

Neste novo conceito de museu, o mundo exterior é isolado do ambiente expositivo: “de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz [...]. A arte é livre, como se dizia, ‘para assumir vida própria’. – as obras de arte, como as verdades da religião, devem parecer intocadas pelo tempo e suas vicissitudes.” ³²⁹ O museu como cubo branco ganha um sentido definitivo de espaço que ambiciona a transcendência, a eliminação da vida, “disfarça-se e transforma-se com fins sociais específicos.” ³³⁰

O'Doherty, entretanto, questiona esta visão de projetos de museus como cubos brancos, que passam a transformar “o próprio recinto da galeria em matéria-prima a ser modificada pela arte.” ³³¹ O autor acredita que a mente coletiva da nossa cultura mudou significativamente e a saliência do cubo branco “como material fundamental e modo de expressão da arte, assim como um modo em voga para exibi-la.” ³³²

Na contemporaneidade, principalmente após o, já mencionado, Efeito Bilbao, os museus contemporâneos acabam por “inflar” o significado de sua imagem, passando a ser esta sua essência. A relevância principal de sua construção desvia-se de seu conteúdo, passando, então, para o objeto museu, que passa este a ser exposto e estudado. Passam a ser como foram as igrejas em outras épocas, tendo um papel significativo na “visibilidade às pesquisas estéticas e conceituais do presente, constituindo territórios de cruzamento entre as atuais tendências da museologia, da arte e da arquitetura. Paralelamente, o edifício dos museus, tais como outros imóveis públicos de caráter cultural, tende a ser elemento marcante no espaço urbano, tanto do ponto de vista funcional, como do ponto de vista simbólico, assumindo, frequentemente, o estatuto de monumentos capazes de atrair verdadeiras multidões de visitantes, e de atuar como um fator de prestígio e promoção, tanto para a instituição museológica como para a cidade.” ³³³

O objeto museu ganha ele próprio status de objeto artístico e o arquiteto, status de artista, que detém a liberdade de interpretação daquilo que acredita ser adequado ao conteúdo expositivo do museu e ao seu meio, o que revela a multiplicidade de tendências “que configuram o panorama da arquitetura contemporânea”. ³³⁴

O museu passa a ser um objeto visto como de “livre produção” para os arquitetos. Ao adquirirem o status de mais-valia ³³⁵, por acrescentarem valor ou visibilidade à própria obra de arte a ser apresentada em seu interior, e por também se tornarem mais uma moeda para a valorização da carreira do arquiteto. Assim, este profissional encontra no objeto museu uma obra de impacto e de livre produção para refletir a sua marca pessoal. Uma vez que para muitos arquitetos, os museus

329_ Mc EVILLEY, Thomas. 1986. Introdução in O'DOHERTY. 2002.

330_ Mc EVILLEY in O'DOHERTY. 2002.

331_ Mc EVILLEY in O'DOHERTY. 2002.

332_ Mc EVILLEY in O'DOHERTY. 2002.

333_ BARRANHA; Helena Silva. 2003. Arquitetura de Museus de Arte Moderna e Contemporânea. Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património. I Série, vol. 2, pág. 311-333. Porto. [Viewed 1 may 2021]. Available from: <http://docplayer.com.br/1615991-Arquitetura-de-museus-de-arte-moderna-e-contemporanea-helena-silva-barranha.html>. Introdução. Pág. 312.

334_ FERNANDES. 2012. Pág. 152

335_ FERNANDES. 2012.

se tornam obra de referência em seu percurso, promovendo a sua consagração. Em contrapartida, em um movimento de retroalimentação, a mesma dinâmica se reflete no interesse das instituições ao convidarem arquitetos de renome internacional para projetarem seus museus, para que possam de certa forma alçar suas instalações ao conhecimento através do alcance icônico da arquitetura.³³⁶

Nas últimas duas décadas do século XX, o minimalismo ganha espaço em contraponto à exacerbação dos espaços museológicos, em um esforço na direção de uma maior neutralidade espacial. “Os ambientes minimalistas superaram o paradigma do *white cube*, na medida em que elegem o despojamento e a contenção formal como via para valorizar a fruição conjunta do espaço arquitetônico e das obras de arte.”³³⁷ Não deixando, porém, este despojamento, diminuir a importância ou magnitude da obra, mas sim afirmando-o em “ambientes de manifesta sobriedade e contenção formal”³³⁸. Sendo estes um reflexo da forma pessoal do arquiteto que o faz, como vê-se em exemplos como o do próprio arquiteto Álvaro Siza, Peter Zumthor, dentre outros.

*“Il museo è diventato per l’architettura contemporanea sai un manifesto dei ‘nostri tempi’ sia un segno urbano della seconda modernità.”*³³⁹

Álvaro Siza em entrevista a Maddalena d’Alfonso, 2009

336_ FERNANDES. 2012.

337_ FERNANDES. 2012. Pág. 155

338_ FERNANDES. 2012. Pág. 155

339_ SIZA, Álvaro. 2009. [Entrevista concedida a Maddalena d’Alfonso]. In D’ALFONSO; INTROINI. 2009. Pág. 125

4.2. FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

Criada em 1995, pela viúva do pintor, Maria Coussirat Camargo, a fundação tem como missão, além de “preservar, investigar e divulgar a obra de Iberê Camargo”³⁴⁰, organizar exposições e diversas atividades interdisciplinares com o intuito de aproximar o público da obra de Iberê Camargo, que foi um dos grandes nomes da arte brasileira do século XX, e manter um espaço para fomento da produção artística. Maria Coussirat Camargo herdou todo seu acervo do falecido marido, com obras que haviam já participado de diversas exposições nacionais e internacionais, em países como Estado Unidos, França, Inglaterra, Espanha, Escócia e Itália. No ano seguinte a morte de Iberê Camargo, a viúva criou a Fundação Iberê Camargo, que antes do projeto de Siza, situava-se na casa onde Iberê viveu e teve seu ateliê.³⁴¹

Para a construção de sua nova sede, a Fundação recebeu um terreno doado pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul no ano de 1996, com uma área total de 8.250 m², que, entretanto, possuía apenas 2.000 m² de área plana. O trabalho técnico de planeamento do espaço foi realizado em 1999, mesmo ano em que Siza foi convidado a desenvolver a parte arquitetônica, dando início ao projeto.

Uma lacuna define a área do projeto para o novo museu. O que era antes um vazio proveniente de escavações de uma pedreira que cortara a montanha até seu encontro com a avenida Padre Cacique, junto às margens do rio Guaíba, hoje é preenchido pela obra de Álvaro Siza, que transforma e resinifica o lugar.

A construção teve seu início com o lançamento da pedra fundamental ainda em junho de 2002. No dia 30 de maio de 2008, inaugura-se a nova sede da Fundação Iberê Camargo. Por esse projeto, Álvaro Siza recebeu o troféu Leão de Ouro da 8ª Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2002, prêmio até então inédito para a arquitetura da América do Sul. Poucos anos depois, em 2014, o projeto também foi reconhecido pelo prêmio *Mies Crown Hall Americas Prize*, configurando-se como um referencial arquitetônico não apenas para a cidade de Porto Alegre, mas também para o país e mundo.

340_ FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. 2020. Site Fundação Iberê Camargo. [Viewed 26 October 2020]. Available from: <http://iberecamargo.org.br/a-fundacao/>

341_ FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. 2020.

4.2.1. Como foi escolhido o arquiteto

Seguindo a tendência de diversas instituições, a administração da Fundação Iberê Camargo planejou convidar um arquiteto de renome internacional. Assim, cogitou-se 10 profissionais estrangeiros, que já tinham certo destaque em projetos de museus contemporâneos. A “diretoria chegou a considerar que a nova sede fosse projetada por Oscar Niemeyer. Justo Werlang [um dos 5 membros da diretoria], posicionou-se a favor da contratação de um arquiteto estrangeiro, o que já sinalizava um desejo de inserção internacional.” ³⁴²

A comissão da fundação buscava não só um arquiteto estrangeiro de renome, mas que também já tivesse tido outras experiências com projetos de museus, “porque já teria tido a oportunidade de refletir sobre seus eventuais erros e acertos.” ³⁴³ Werlang afirma que a opção por um arquiteto estrangeiro se dera também por haver em território nacional, poucos arquitetos com experiência projetual neste tipo de espaço museológico. “A escolha de um arquiteto estrangeiro apresentava um ‘bônus’, alguma facilidade de aproximação pela qualidade do projeto arquitetônico.

³⁴⁴

Para além de uma escolha puramente técnica e mercadológica, buscavam alguém que também pudesse ter alguma relação com a “postura pessoal de Iberê. Iberê usava linho belga em suas telas e pintava com a melhor tinta importada. Porque ao utilizar estes materiais, que eram mais estáveis e de melhor qualidade do que os nacionais, buscava garantir a estabilidade da qualidade de sua pintura no tempo. Havia uma correlação entre a postura de Iberê e a opção que fizemos ao escolher o arquiteto.” ³⁴⁵ Acreditavam que o arquiteto português Álvaro Siza traria uma “contribuição à formação de um olhar específico por parte da sociedade e, em particular, da nova geração de arquitetos daqui.” ³⁴⁶

Entre os membros do comitê consultivo da Fundação, reduziu-se a lista dos 10 a alguns poucos nomes e, por fim, a direção chegou a três finalistas, para os quais foram solicitadas ideias para a sede da Fundação: Álvaro Siza, Rafael Moneo e Richard Meyer. Após análise das propostas, em 2000, Álvaro Siza foi o escolhido por ser quem se mostrou, também, mais interessado pelo projeto, enviando, inclusive, um pré-projecto ³⁴⁷. Neste mesmo ano, foi à Porto Alegre conhecer a área, oficializando seu nome como autor da obra. ³⁴⁸

342_ DALCOL, Francisco. 2013. Museu, exposições e curadorias: A geopolítica da Fundação Iberê Camargo. Dissertação de Mestrado. Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/5220>.

Acessado em ago. 2020. Pág. 46

343_ WERLAG, Justo. 2013. [Entrevista concedida a Francisco Dalcol, nov. 2012] In DALCOL. 2013. Pág. 52

344_ WERLAG, Justo. 2013. [Entrevista concedida a Francisco Dalcol, nov. 2012] In DALCOL. 2013. Pág. 52

345_ DALCOL. 2013. Pág. 273 e 274

346_ WERLAG, Justo. 2013. [Entrevista concedida a Francisco Dalcol, nov. 2012] In DALCOL. 2013. Pág. 52

347_ WERLAG, Justo. 2013. [Entrevista concedida a Francisco Dalcol, nov. 2012] In DALCOL. 2013. Pág. 52

348_ DALCOL. 2013. Pág. 46

4.2.2. Conceito de museu para Álvaro Siza

O arquiteto Álvaro Siza, como comentado anteriormente, possui uma sensibilidade única, principalmente a assuntos que abrangem a percepção e vida na cidade. Em entrevista a Maddalena d'Alfonso, em ocasião da produção do livro *“Álvaro Siza. Due musei. Museo d'arte contemporanea Serralves a Porto. Museo d'arte Iberê Camargo a Porto Alegre”*, fica clara sua visão de museu como algo além da simples peça de exposição. Siza transcende esta ideia, e congrega ao museu um significado como um objeto de função social, de convívio, de aprendizado, em uma dinâmica de interação de espaço de convívio de toda a gente, como uma praça, que serve à cidade.

“Io vedo il museo come un oggetto neutro rispetto a quello che vi può avvenire, come un servizio disponibile a tutto e a tutti. Ma d'altra parte, questo non significa pensare a una grande sala senza forma, dove ciascuno può fare le divisioni che vuole e le trasformazioni che servono al momento. Non mi sembra pratico e non credo che sia la tendenza attuale. [...] È importante cercare un equilibrio e predisporre un luogo che appaia relativamente neutro ma non esprima una volontaria rinuncia dell'architettura. [...] lo concepisco il museo proprio come uno spazio a disposizione di tutti cittadini, come lo è una piazza.” ³⁴⁹

Álvaro Siza em entrevista a Maddalena d'Alfonso, 2009

“Md'A.: I musei sono l'espressione delle conquiste culturali e sociali, della creatività ma anche delle scoperte scientifiche dei tempi. Nell'epoca delle “democrazie mediatiche” quale crede sia il valore che risiede ancora in queste istituzioni?”

ÁS.: Credo che la cosa più importante di queste istituzioni nella quotidianità e nella crescita sociale sia non solo osservare l'arte ma disporre di un luogo di ritrovo per tutta la popolazione, di uno spazio di convívio, di piacere.

In questo senso lo considero importantissimo, perché può offrire quell'immaginazione che ti conduce, attraverso la razionalità, alla fantasia.

È il luogo in cui si ritrovano la pittura, la scultura, l'architettura, la fotografia, la musica e il cinema, dove si incontrano vecchi e bambini senza essere un'attività meccanica come andare al bar, che ha anche il suo valore straordinario, ma il museo è più dinamico.” ³⁵⁰

Álvaro Siza em entrevista a Maddalena d'Alfonso, 2009

É clara sua preocupação e atenção às tendências em constante mudança, mas principalmente sua percepção do museu como uma peça essencial à cidade, como espaço público e de convívio social. Um objeto que respeite a obra ali exposta, sem querer ser apenas o protagonista, mas que não se esqueça de sua própria importância na dinâmica da cidade, com valor simbólico para a mesma e que propicie uma rica vivência desse espaço.

349_ SIZA, Álvaro. 2009. [Entrevista concedida a Maddalena d'Alfonso] in D'ALFONSO; INTROINI. 2009. Pág. 129

350_ SIZA, Álvaro. 2009. [Entrevista concedida a Maddalena d'Alfonso] in D'ALFONSO; INTROINI. 2009. Pág. 135

4.2.3. Uma visita à Fundação Iberê Camargo

Em visita à então sede da Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza vai além de um projeto como apenas um cubo branco, cria uma dinâmica de percursos de espaços interessantíssima entre as áreas expositivas e as circulações. Contudo, o programa, demandado pelo próprio cliente, acaba, também, por enriquecer o projeto, privilegiando, para além do espaço expositivo, ambientes propícios a abrigar outras atividades, com o intuito de educar e estimular artistas e crianças em seu desenvolvimento artístico. A proposta e o programa por si só já seriam suficientes para uma bela obra de arquitetura, mas os desafios de sua locação e a forma como o arquiteto transforma os desafios em mais valias, acaba proporcionando ao edifício em um ícone transformador do lugar.

O peculiar terreno no qual o projeto se situa, acaba por limitá-lo a uma pequena zona de projeto entre a Avenida Padre Cacique e uma parede rochosa repleta de vegetação ao seu redor situado entre as cotas 5 e 24 metros. Localizado em uma zona de passagem, um pouco distante do centro, o museu marca a paisagem da Avenida e dos arredores que vivenciam um período de transformação.

O programa inclui “áreas de exposição, armazém, biblioteca e videoteca, livraria, cafeteria, um pequeno auditório, escritórios administrativos e oficinas para artistas.”³⁵¹ O edifício se constitui ao longo de uma plataforma longitudinal a 0,60 acima do nível da avenida, sendo acessível da avenida através de uma rampa.³⁵² “O edifício é resultado da sobreposição de quatro pisos de forma irregular, incluindo o rés-do-chão situado ao nível da plataforma. Este volume é delimitado por paredes retas e quase ortogonais nos lados sul e oeste e por uma parede ondulada nos lados norte e leste. Esta parede ondulada, que atinge a altura total do edifício, delimita o espaço do átrio de acesso, que é circundado no perímetro restante pelas salas de exposição - uma sequência idêntica, nos três pisos superiores, de três salas de dimensões diferentes. E por a recepção, o vestiário e a biblioteca situados no rés-do-chão. Os espaços para exposições temporárias e permanentes não se diferenciam, optando por uma flexibilidade de acordo com o atual funcionamento dos museus.”

353

Um projeto que se faz simples, ainda que bastante complexo. O terreno em que se encontra o força a pensar algumas relações de forma para que tudo se encaixe naquele recorte forçado e aparentemente apertado para uma dinâmica tão rica quanto o deseja o programa. O museu encontra-se entre uma avenida e uma parede de pedra, que de certa forma isola o edifício da cidade e o confronta apenas com a paisagem natural a frente, fazendo com que exista uma exigência de auto-suficiência. O espaço deve sobreviver naquele ambiente aparentemente insólito.

Álvaro Siza “aceita” o desafio do terreno e brinca com a arquitetura, molda a sede da Fundação Iberê Camargo, como uma escultura de vivência, explorando, consciente ou inconscientemente, aquilo que lê da leitura de uma arquitetura brasileira, diferente do modo de fazer

351_ SANTOS, Juan Domingo. 2008. Álvaro Siza, 2001-2008. Museo para la fundación Ibere Camargo. *Él Croquis*, N° 140. 282-319. Pág. 284. Tradução nossa

352_ SANTOS. 2008. *Él Croquis*, N° 140. Pág. 284

353_ SANTOS. 2008. *Él Croquis*, N° 140. Pág. 284. Tradução nossa

de sua própria. Ainda que se reconheça muito de si nesta mescla, que acaba por gerar um híbrido, não sendo nem um nem outro, mas sendo sobretudo de ambos.

Com o objetivo de tentar exprimir uma impressão sem contaminação, um dos primeiros materiais que se produziu para esta tese foram os textos das impressões livres. O texto, a seguir, sobre a Fundação Iberê Camargo e bem como o texto referente ao Museu Nacional dos Coches, expressam minhas opiniões e percepções, enquanto alguém que conhece a arquitetura brasileira, por ter se formado arquiteta e morado grande parte da vida no Brasil, e que já conhece um pouco da arquitetura de Álvaro Siza por interesse próprio e por vê-lo de perto ao estudá-lo e vivenciá-lo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Porto.

O objetivo era desenvolver uma impressão sobre a obra - como a de uma estudante de arquitetura, um arquiteto ou até alguém comum que visita tais museus -, sem ter lido anteriormente as críticas e até falas do arquiteto referentes ela. Sem as informações já viciadas ao seu respeito ou sem uma leitura e análise mais complexa, buscando perceber as referências e opiniões explícitas que poderiam ser constatadas por qualquer pessoa.

Texto escrito a partir de visita ao local, com o intuito de se fazer perceber a atmosfera do lugar, não como uma obra isolada, mas no contexto de uma obra feita por um arquiteto estrangeiro, com uma percepção própria sobre o lugar que resulta na obra desenhada.

TEXTO LIVRE. IMPRESSÕES FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.

À aproximação ao museu, já desde a avenida, ainda que ao longe, percebe-se que o objeto, apesar de estar encaixado na paisagem, em perfeita harmonia, pertencendo a mesma, ainda é um estranhamento à composição daquilo que se vê na cidade. É um estrangeiro bem colocado.

Imerso em meio a uma avenida movimentada e barulhenta, estando sua implantação colada a mesma, o objeto se destaca por sua impressão de silêncio, como um invólucro de uma outra realidade do que se vive por dentro, isolando-se daquela realidade conturbada. Como que se fizesse uma homenagem à união do que é o morro ao fundo e as águas do Guaíba em pausa a movimentação dos carros. Uma obra silenciosa não pelo fato de ser um museu, mas um silêncio principalmente por suas formas harmônicas e sem exageros, com poucas janelas, como sussurros à paisagem.



FIGURA 14



FIGURA 15

À entrada, no átrio externo, abaixo dos volumes que anunciam as rampas entre pavimentos superiores, vê-se, de um lado o café, que faz o meio de campo entre o museu e a cidade, e do outro a porta de entrada da Fundação, um mundo à parte daquele que se anuncia no exterior.

Tenho a impressão, aqui, que Álvaro Siza quis referenciar projetos brasileiros em seu projeto, pelo menos as passarelas que lembram o SESC Pompéia. Para mim, era quase impossível não se ler uma referência nos braços que dão forma externa às rampas que se projetam para fora do volume principal. No entanto, ao entrar no ambiente interno, já está tudo de si. Definitivamente uma obra de Álvaro Siza em toda sua peculiaridade ³⁵⁴ e genialidade.

354_ Nota de Teresa Fonseca: peculiaridade, podendo ser lido como "estilo de Siza".



FIGURA 16

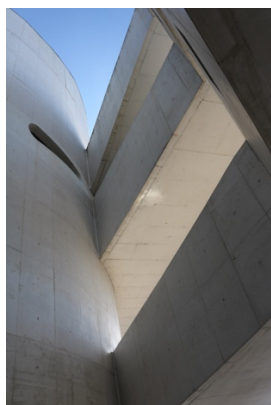


FIGURA 17



FIGURA 18

Logo à entrada, do átrio onde se veem todos os pavimentos, se vislumbra a poética do lugar pela forma e trabalho com luz. Interrogo-me, neste momento, se outras pessoas vêm para cá ver as obras de Iberê Camargo ou a de Álvaro Siza, competição difícil esta. Confesso que a escultura de Álvaro Siza me salta aos olhos.

Ao me dirigir ao elevador, para então começar a visita, que parte do pavimento mais alto para o pavimento térreo, como brasileira, que vive no Porto, já ali me percebo questionando-me se estaria em Porto Alegre ou no Porto, Portugal. Tudo neste museu me lembra o familiar museu de Serralves e em certo ponto até a FAUP. São os mesmos materiais, as mesmas simbologias, os mesmos móveis, a mesma linguagem. Definitivamente já não me sinto no Brasil.

As salas de exposições de museus, são típicas salas de museus, quase que assépticas, muito brancas, todavia, isto acredito que seja mais uma linguagem do próprio Álvaro Siza do que de museu propriamente dito. Todavia, neste as salas estão todas conectadas pelo vão do átrio de entrada, quase como avarandadas para o mesmo. Talvez aqui uma alusão novamente a arquitetura brasileira? Lembro-me aqui muito da FAUSP, dos corredores em ziguezague onde as pessoas veem-se ao longo dos trajetos, assim como ocorre neste espaço. À medida que se faz o percurso nas rampas internas ou posta-se nas grandes varandas, vê-se o movimento daqueles que circulam nos outros pavimentos.



FIGURA 19

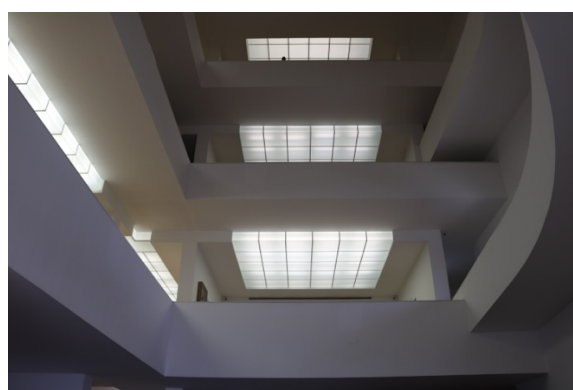


FIGURA 20

Já nos ambientes a que chamo aqui de braços, nos volumes que se destacam do volume principal, para mim uma surpresa que já não me lembrava. Estive na Fundação Iberê Camargo uma única vez antes desta que faço agora, no primeiro semestre de arquitetura, e já não me lembrava

com tanto detalhe daquilo que para mim foi o que mais me encantou desta vez. O cuidado com as entradas de iluminação que Siza teve. Álvaro Siza mescla iluminação natural com artificial, cria diferentes sensações e ambiências em espaços que seriam relativamente bastante parecidos e aquilo que seria apenas uma passarela para vencer um desnível de pavimentos, torna-se uma surpresa de como ele irá fazer a iluminação entrar em cada ponto de passagem. Por mais que as paredes sejam todas brancas e o piso sempre em madeira, parece brincar com a variação da entrada de luz, que faz variar textura e cor dos materiais, ou com os desenhos de detalhes dos pavimentos, fazendo com que, a cada olhar se perceba algo diferente, ainda que nos pequenos detalhes, sempre uma surpresa.

Creio que, na primeira vez que ali fui, fiquei mais impressionada com as aberturas de janelas, porque emolduram a paisagem de diferentes formas. Apesar de ser um museu que no geral mostra-se como cubos fechados para exaltar o que se expõe dentro, em minha imaginação e por minha base de cultura e arquitetura brasileira, penso que um arquiteto brasileiro, em algum momento abriria um grande espaço de estar ou contemplação para aquela paisagem toda, diferente do que Álvaro Siza fez aqui, contido em suas aberturas como uma segunda exposição de quadros e somente isto.



FIGURA 21

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO – PEÇAS DESENHADAS

Através das peças gráficas do projeto para a Fundação Iberê Camargo, podemos ter uma melhor noção do terreno disponibilizado ao arquiteto Álvaro Siza para projeto arquitetônico. É possível constatar pelos desenhos das plantas a relação do volume do edifício com a parede de pedra limítrofe. Fica clara também a segmentação que Siza faz entre a área destinada às exposições que a partir do térreo se eleva do solo conformando 4 pisos superiores em contraponto a todos os outros espaços destinados a diversas funções do edifício, organizados em um único piso inferior.

Através dos cortes podemos também compreender melhor a relação e dinâmica das rampas de Siza, assim como a relação delas com o átrio e as salas expositivas. Todas as peças desenhadas do projeto estão disponíveis ao público através de publicação online da Revista de Arquitetura e Urbanismo MDC.

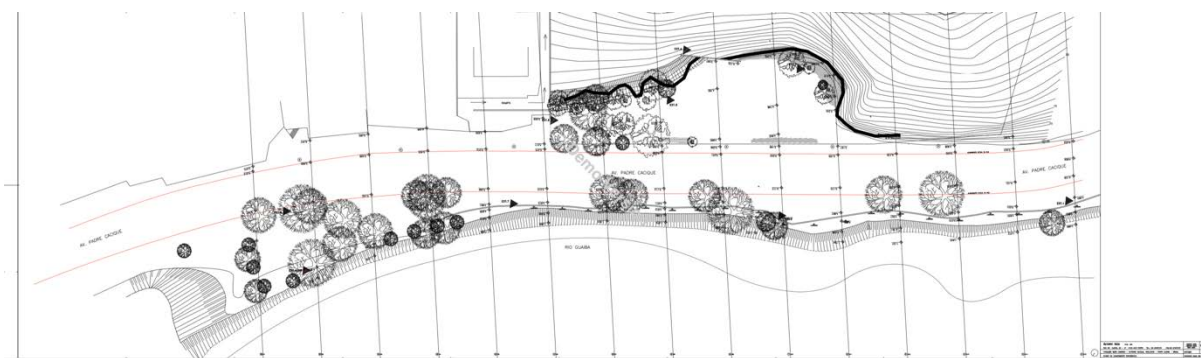


FIGURA 22 - Planta do Levantamento Topográfico – s/e



FIGURA 23 - Planta Geral de Implantação com Parque Natural – s/e

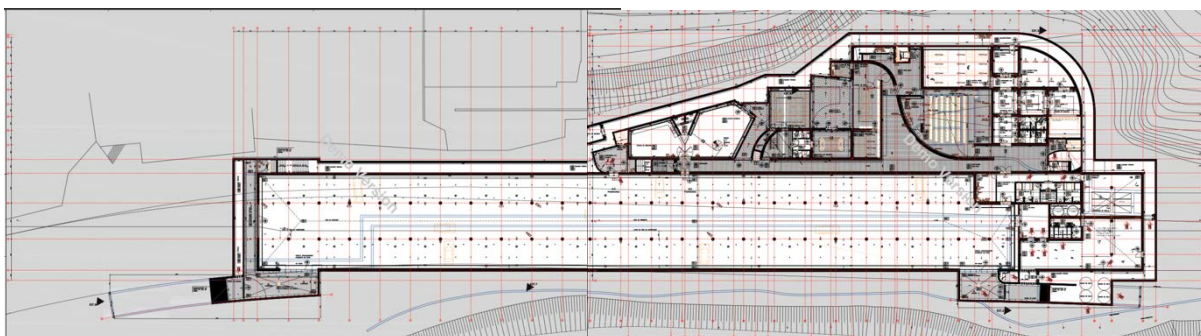


FIGURA 24 - Planta do Piso 0 (cota 1,90) – s/e

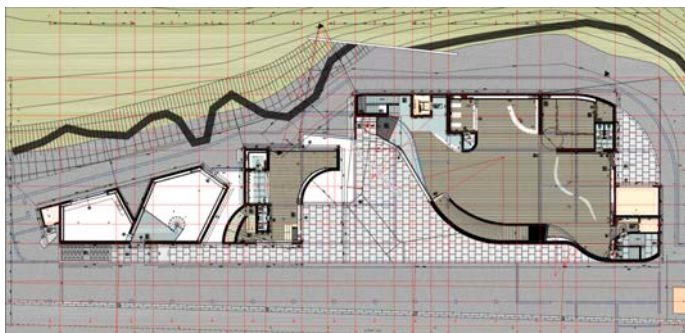


FIGURA 26 – Planta Piso 1 (cota 6,40)

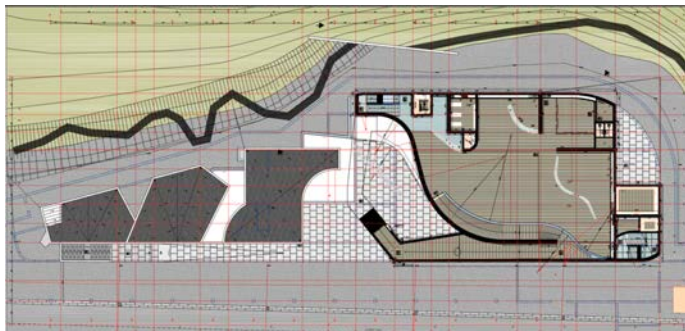


FIGURA 27 – Planta Piso 1 meio-piso (cota 8,23)

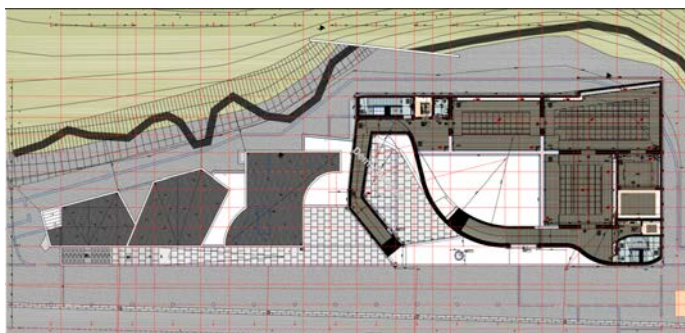


FIGURA 28 – Planta Piso 2 (cota 11,90)

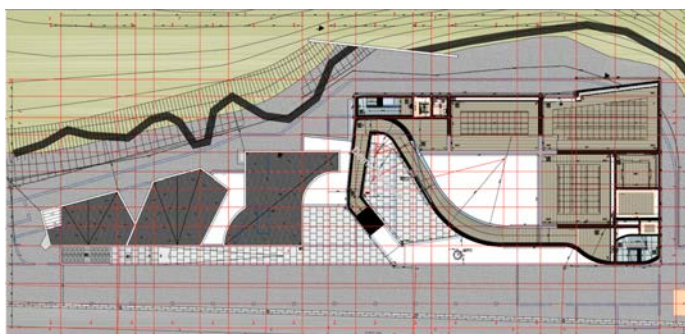


FIGURA 29 – Planta Piso 2 meio-piso (cota 14,65)

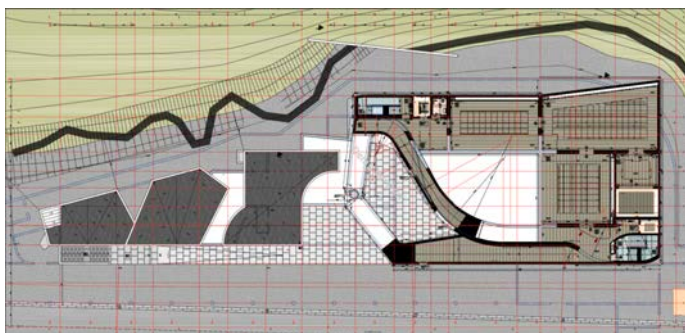


FIGURA 30 – Planta Piso 3 (cota 17,40)

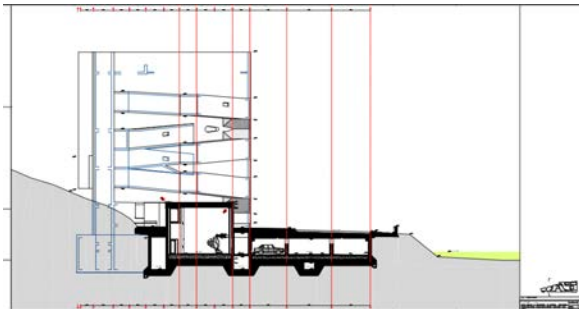


FIGURA 31 – Corte 1

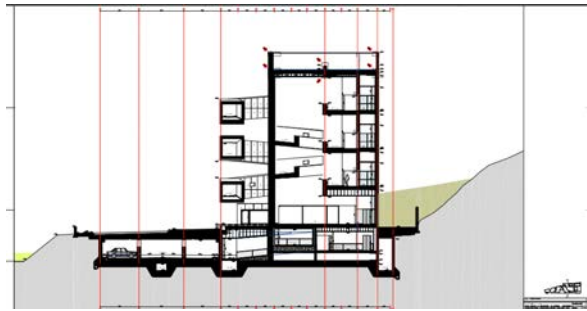


FIGURA 32 – Corte 5

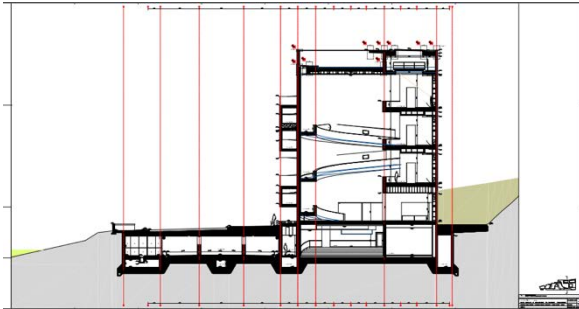


FIGURA 33 – Corte 6

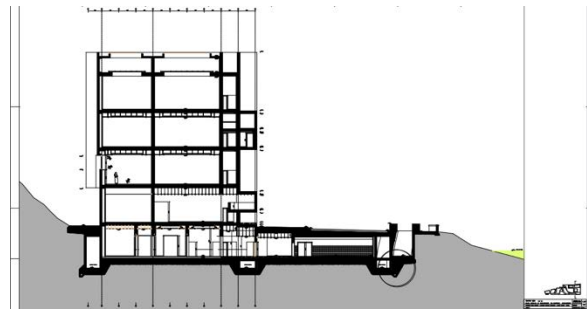


FIGURA 34 – Corte 7

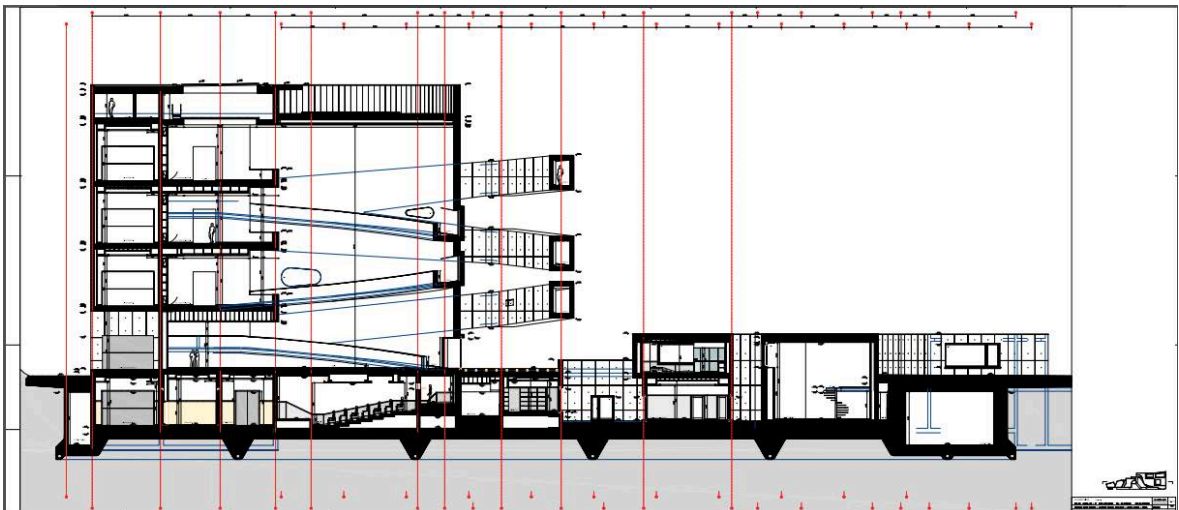


FIGURA 35 – Corte C

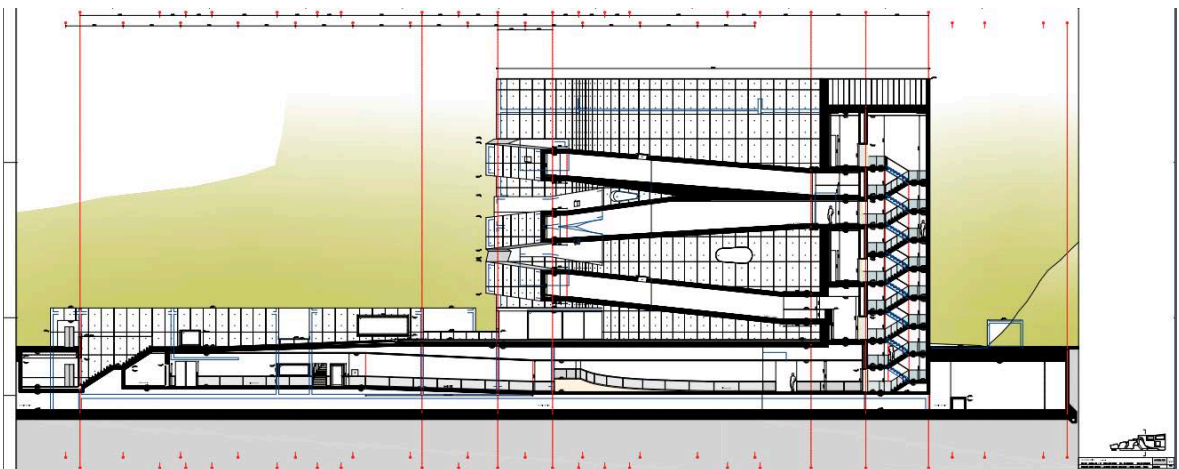


FIGURA 36 – Corte E

1. O LUGAR - FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

O início do processo de projeto, segundo Carlos Café, “está comprometido com a responsabilidade de estabelecer relações e tensões, por vezes contraditórias, mas sempre a partir de informações inerentes ao ‘lugar’.”³⁵⁵ Na Fundação Iberê Camargo, como se pode constatar em plantas, é clara estas relações físicas com o lugar. O arquiteto utiliza o reduzido terreno livre e cria relações formais com o relevo escarpado circundante ao fundo e estabelece um contraste deste, com a mata existente com o branco do cimento.³⁵⁶ Segundo Café, o “projeto pode até negar o contexto, para dessa maneira afirmá-lo (ou reafirmá-lo), atendendo a outras variáveis importantes.”³⁵⁷

*“um sítio vale pelo que é, e pelo que pode ou deseja ser – coisas talvez opostas, mas nunca sem relação.”*³⁵⁸

Álvaro Siza 1995

Entender o contexto, as atmosferas, e a dinâmica do lugar, é necessário para compreender o porquê das decisões do arquiteto. No caso da Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza explorou os desafios de forma espetacular. Encaixou o edifício na cota baixa do terreno, encaixando-o e relacionando sua forma ao relevo da parede de pedra ao fundo, assim como trabalha o contraste do concreto branco aparente com as cores escuras da parede de pedra e o verde da mata que o abraçam. “A forma do edifício é como um negativo, ou, neste caso, um positivo do buraco ondulado da encosta em que se situa. À frente do edifício, tem uma ondulação simétrica à da encosta.”³⁵⁹ Neste edifício, sua forma parece ter sido quase que solicitada pelo espaço que havia, em uma descoberta da evidência óbvia pela visão única do arquiteto.

“Y en el caso del Museo Iberê Camargo en Porto Alegre, ¿Cómo surge la imagen del edificio?”

ÁS.: Una cuestión fundamental ha sido la belleza de ese lugar, de ese hueco en la pared escarpada de la montaña, cubierto de una vegetación increíble, delante de un río que es como el mar, con un paisaje horizontal y con la ciudad antigua y sus torres en uno de los extremos; es un sitio bellísimo. El hecho de situar el museo en este hueco tan reducido y con aquella naturaleza tan fuerte fue determinante para sugerir la forma final de la arquitectura, incluso la organización misma de los espacios, aprovechando la parte más estrecha para alojar los servicios complementarios como cafetería, restaurante, oficinas y talleres. La pared rocosa con la vegetación influye también decisivamente en la forma curva del museo, de la misma manera que el manto de agua situado delante influye en la entrega del edificio al paisaje. No puedo decir que fue un proyecto fácil, pero sí puedo asegurar que la solución surgió clara y

355_ CAFÉ. 2001. Pág. 54

356_ CAFÉ. 2001. Pág. 54

357_ CAFÉ. 2001. Pág. 54

358_ SIZA, Álvaro; et. all. 1995. Apud Apud CAFÉ. 2001. Pág. 54

359_ WISNICK, Guilherme. 2008. Hipóteses acerca da Relação entre a Obra de Álvaro Siza e o Brasil. In FIGUEROA, Jorge. 2008. Álvaro Siza. Modern Redux. Catálogo Exposição: Álvaro Siza Modern Redux. Instituto Tomie Ohtake. Oct. 17 – Nov. 23. Pág. 52

rápidamente. La propuesta la hice en muy poco tiempo y es prácticamente lo que al final se ha construido.” ³⁶⁰

Álvaro Siza, 2008

O arquiteto explorou de forma fantástica e distinta não só o formato do terreno, como também sua peculiar localização perante a cidade, usando a paisagem do rio Guaíba que confronta o museu logo após a avenida que o margeia, enquadrando a paisagem do rio e a “silhueta do centro histórico distante, como uma península que avança sobre o rio” ³⁶¹, fazendo dele um elemento de composição estratégico. Além de organizar o espaço, distante do centro e conformado como espaço de passagem na cidade, valoriza com sua arquitetura o sítio que antes poderia ser visto como residual, ainda que em uma zona privilegiada. O lugar agora ganha destaque e um ambiente de vivência que consegue dialogar, tanto com o local quanto com sua paisagem distante e, ainda, com o contexto simbólico histórico em uma releitura particular de Álvaro Siza para o contemporâneo.

Desta forma, a Fundação Iberê Camargo se situa na paisagem de forma respeitosa, sem que seja por ela dissolvida. O expressivo volume branco se estrutura como um novo elemento que compõe a paisagem reorganizando a compreensão sobre a mesma.³⁶² De início, o volume principal da Fundação é composto por superfícies retas e ortogonais, o que destaca a superfície sinuosa das rampas. A intenção de Siza era que, a partir da forma organizada do museu, fosse criado um circuito contínuo de rampas, onde o exterior se fizesse visível através das poucas e irregulares aberturas da fachada. ³⁶³

360_ SIZA, Álvaro, 2007. El sentido de las cosas. Uma conversación com Álvaro Siza. [Entrevista concedida a Juan Domingo Santos] in SANTOS. 2008. El Croquis, n° 140. Pág. 48

361_ ARANTES. 2010. Pág. 67

362_ ARANTES. 2010. Pág. 67

363_ CAFÉ. 2001. Pág. 72

2. A FORMA – DO EDIFÍCIO DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

Pode-se dizer que o edifício é composto por duas principais partes, uma caracterizada por um monólito, com rampas que se destacam de seu volume principal, onde se localizam as salas de exposição, recepção da fundação, conformando o que seria a parte do “museu”. Já a outra, composta pelas áreas de café, administração, serviços, auditórios, oficinas e estacionamento, se fazem discretas à paisagem, no subterrâneo e em um volume discreto ao lado do monólito.

Muitas críticas fizeram-se principalmente sobre a forma que se apresenta o monólito. Sobre as relações com a arquitetura brasileira nas decisões de projeto de Álvaro Siza, é possível relacionar o edifício da fundação com edifícios característicos brasileiros, como na incorrência às rampas, as rampas que dialogam com projetos nacionais como o de Lina Bo Bardi para o SESC Pompéia, e até a força das rampas niemeyerianas da arquitetura brasileira, reforçadas pela decisão do uso do concreto aparente. Entretanto, Siza acaba por refutar estas intenções deliberadas. Não nega a influência, por saber que as referências talvez tenham sido as mesmas, ou por já ter as imagens em sua mente por conhecer o projeto, e acredita que todo o conhecimento do arquiteto acaba por influenciar sua arquitetura, mas reitera que não foi algo conscientemente pensado.



FIGURA 37

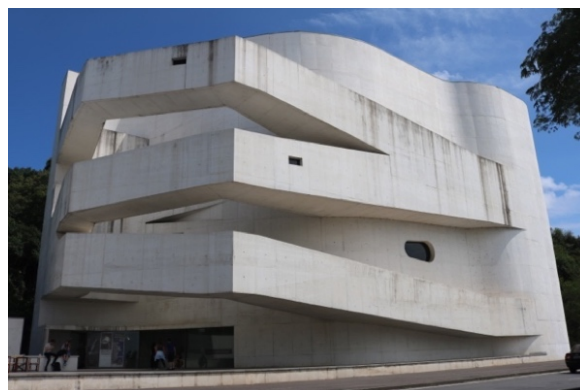


FIGURA 38

Uma crítica de Otávio Leonídio também demonstra que apesar das aparentes semelhanças, a forma como Álvaro Siza as utiliza não é a mesma como os arquitetos brasileiros o fazem. Em uma leitura apressada, as rampas de concreto armado trariam ao público nacional uma sensação de familiaridade, repercutindo o modernismo brasileiro. Mas uma visita ao museu seria suficiente para que essa familiaridade não se mostrasse uma alusão apropriada, visto a falta de clareza que caracteriza o projeto de Siza, ainda que a obra tenha revelado seu caráter fotogênico. ³⁶⁴

Otávio Leonídio defende ainda que as rampas niemeyerianas majoritariamente são o elemento de conexão do edifício e usuário, mas “realçam a separação entre usuário e edifício” ³⁶⁵ e o caráter do espaço interno e externo. Já nas rampas de Siza, “espaço interior das rampas sacadas, torna-se bastante difícil perceber o espaço externo que as envolve. [...] a partir do momento em

364_ LEONIDIO, Otávio. June. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. *Revista Log*, Nova York, n.16, 27-39. In LEONIDIO, Otávio. 2017. *Espaço de risco*. São Paulo: Austin, 2017.

365_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. *Revista Log*. In LEONIDIO, 2017. Pág. 63

que ingressamos nesses ambientes, tanto a sensação de exterioridade quanto a de elevação simplesmente desaparecem.” ³⁶⁶ Em uma primeira análise superficial, parece se tratar de um sistema espacial similar ao originalmente estabelecido por Frank Lloyd Wright para o Museu Guggenheim de Nova York, entretanto, com um olhar mais cauteloso para a obra da fundação Iberê Camargo, percebemos que pouco tem de similar. Wright, no circuito de visita ao museu, mantém a conexão visual entre ambientes contínua, mantendo nos espaços compostos por exposição, vazio e circulação das rampas uma percepção de conjunto. Já nas rampas de Siza “são raros os momentos em que nos são permitidas visões globais.” ³⁶⁷ Segundo Leonídeo, Álvaro Siza faz um “corte sintomático” no museu Iberê Camargo, na forma como desenhara as rampas deslocadas do espaço do átrio central e isoladas do corpo do edifício, “diferentemente do que ocorre com Le Corbusier (e também com o Wright do Guggenheim), é a descontinuidade e não a continuidade o aspecto verdadeiramente crucial desse projeto.” ³⁶⁸



FIGURA 39



FIGURA 40

Em meio a tantas referências que Álvaro Siza utiliza para conformar sua forma, certamente podemos dizer que esta não é uma típica forma brasileira, e nem pudera vindo de um arquiteto português. Mas também não podemos negar seu diálogo com a mesma, onde o arquiteto utiliza-se daquilo que extrai da cultura local, conferindo-lhe um discurso próprio, não sendo passível de encaixar seu edifício formalmente como arquitetura brasileira, nem tampouco como arquitetura portuguesa, é uma arquitetura de Álvaro Siza.

366_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017. Pág. 65 e 66

367_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017. Pág. 67

368_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017. Pág. 70

3. MATERIAIS – DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

O edifício sede da Fundação Iberê Camargo fora construído, “armado em toda a sua extensão” ³⁶⁹, em concreto branco aparente, excetuando-se as áreas técnicas que não ficam aparentes, por motivos econômicos. Esse projeto foi pioneiro no uso deste tipo de material no país. “Além do impacto plástico, o material oferece alta durabilidade e baixa manutenção. Desenvolvido pela construtora Camargo Corrêa em parceria com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi um dos vencedores do 3º Prêmio de Tecnologia e Construtividade, criado pela UN Infra-estrutura.” ³⁷⁰

O cuidado com o material, abrangendo “tanto a racionalização das soluções como as paginações dos revestimentos, permanecendo atento a todos os detalhes da arquitetura.” ³⁷¹ Siza o faz com o intuito de manter uma harmonia deste com o encontro dos diferentes materiais do projeto, com o objetivo de que a arquitetura possa “intensificar os aspectos sensitivos do corpo” ³⁷², seja através das texturas, conforto beleza ou seja pelas representações simbólicas que os materiais expressam em si.

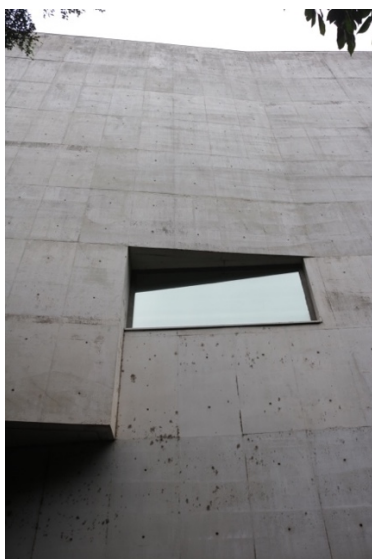


FIGURA 41



FIGURA 42

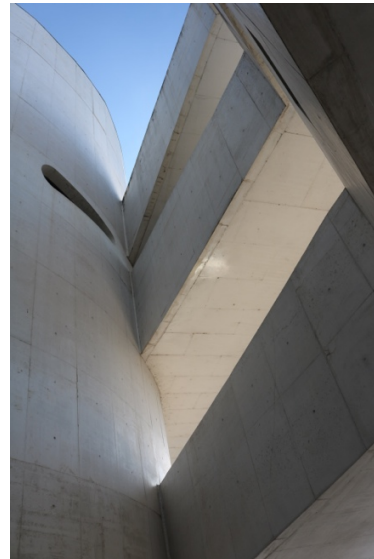


FIGURA 43

No interior do edifício, vemos o uso dos tradicionais materiais de Álvaro Siza. Pisos e detalhes em madeira natural, paredes brancas e acabamentos em pedra clara. Os mesmos materiais utilizados em seus projetos na Europa, com os acabamentos padrão de Álvaro Siza. Talvez por isso a forte percepção de que a obra é um espaço com assinatura do arquiteto, independentemente do lugar do mundo em que se esteja. “É típico de Siza que, não importa o quão plasticamente infletida possa ser uma forma espacial, os móveis e a fenestração de madeira

369_ FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. 2021.

370_ FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. 2021.

371_ CAFÉ. 2001. Pág. 44

372_ CAFÉ. 2001. Pág. 44

sejam proporcionados e detalhados de acordo com a língua franca do escritório, quer dizer, executados numa sintaxe que assegure a intimidade modesta do espaço interno. O resultado final é uma atmosfera normativa igualitária que, em virtude do seu acabamento material discreto, declara a sua acessibilidade para a sociedade” ³⁷³



FIGURA 44



FIGURA 45

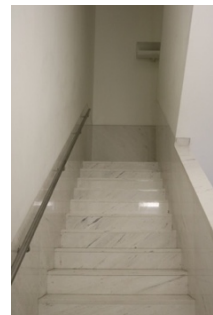


FIGURA 46



FIGURA 47

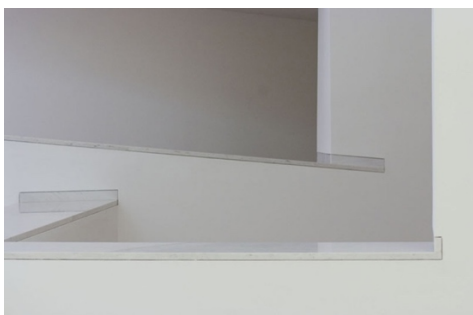


FIGURA 48



FIGURA 49

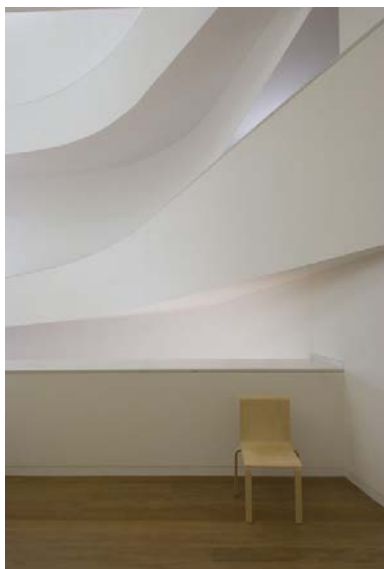


FIGURA 50



FIGURA 51



FIGURA 52

373_ ABRANTES, Vitor. March 2010. Fundação Iberê Camargo: o Projecto, a Obra, as Tecnologias. *Revista Científica CdO: Caderno d'Obra* n. 02. Porto: Editora GEQUALTEC.

4. ESTRUTURA – DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

A estrutura do edifício não é a convencional composição de pilares, vigas e lajes. As paredes e lajes maciças suportam a estrutura, conferindo-lhe sua estabilidade horizontal. Segundo o projetista estrutural Jorge Nunes da Silva, a cobertura é o elemento que fixa as paredes.³⁷⁴

Devido a sua complexidade, tanto pela técnica do concreto armado não ser um trabalho convencional, como também pelo material, concreto branco, ser usado pela primeira vez no Brasil, foi necessário montar um laboratório no canteiro de obras para experimentação e controle de qualidade. Já que, devido a algumas particularidades do mesmo, não se fazia possível uma produção comercial dele, sendo inviabilizada a compra tradicional, produziu-se em mini betoneiras e veículos pequenos que produziam e transportavam o material entre a central e a frente de betonagem³⁷⁵, solução esta, que demandou equipamentos importados, espelhando experiência semelhante de Siza em uma obra na Itália.

O responsável pela obra no Brasil fala da complexidade que fora trabalhar com um material novo em território nacional: “Sabíamos que a equipe deveria se superar em todas as etapas para que fosse possível alcançar resultados expressivos na execução da estrutura branca [...] era preciso trabalhar com muita criatividade, pois o fato de ser o primeiro projeto com estas características fez com que tivéssemos que produzir tudo no canteiro de obras, ao contrário dos projetos europeus, onde já é possível receber pronto”³⁷⁶

O projeto acaba por estabelecer formas de executar o concreto branco no Brasil, ‘tropicalizando’ a técnica. O engenheiro responsável foi o português Jorge Nunes da Silva, já colaborador e consultor em outras obras para Álvaro Siza. Assim a execução da obra foi um trabalho conjunto com as equipes que estabeleciam comunicação constante via intranet.³⁷⁷ A sua obra tem como grande mérito o respeito pela lógica do material e das condições de produção, de forma que seu resultado final responde às demandas funcionais e a lógica estrutural de uma maneira poeticamente inventiva.³⁷⁸

374_ ABRANTES, Vitor. March 2010

375_ DUARTE, Valquíria Guimarães. 2013. Uma História Edificada: tríplice mimese e performance. Um estudo narrativo da Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, RS, 1998-2008), de Álvaro Siza. Tese de Doutorado. Departamento de História, Universidade Federal de Goiás.

DUARTE, 2013. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/T2013-01.pdf>. Pág. 207

376_ CANAL, José Luiz. 2008. *Projeto em Construção*. In KIEFER, Flávio (org.). 2008. *Fundação Iberê Camargo - Álvaro Siza*. São Paulo: Editora Cosac Naify. Pág. 139-162. Pág. 139-162.

377_ DUARTE. 2013. Pág. 207

378_ ARANTES. 2010. Pág. 7

5. ACESSOS E PERCURSOS DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

O acesso principal ao edifício se dá junto ao monólito em concreto branco, através de uma porta envidraçada que fica próxima a uma grande janela que acompanha as dimensões da porta, marcadas por uma marquise também em concreto branco. As rampas externas de Siza marcam um átrio externo logo na entrada, espaço de estar e espera, que configuram este ambiente de pré-entrada do museu, como também no café cuja entrada também se dá pelo espaço aberto, demarcado pelos braços de rampas flutuantes.

Ao fundo do edifício, que continua no café, há ainda uma entrada de serviço acessível, por um elevador, assim como uma escada logo ao lado, que através de uma antecâmara, liga-se ao estacionamento, sendo a entrada veicular do edifício.



FIGURA 53



FIGURA 54



FIGURA 55



FIGURA 56



FIGURA 57



FIGURA 58

A partir da entrada, a visita ao museu faz-se, assim como no Museu Guggenheim de Nova York, subindo-se o elevador ao fundo da sala do átrio central até o último andar e descendo as rampas, 3 internas e 3 externas, cruzando os espaços expositivos até a chegada novamente ao átrio central no térreo. Há também a opção de fazer-se por escadas ao lado do elevador. Entretanto, logo na entrada do edifício, ao balcão de informações, orienta-se a subida pelo elevador.

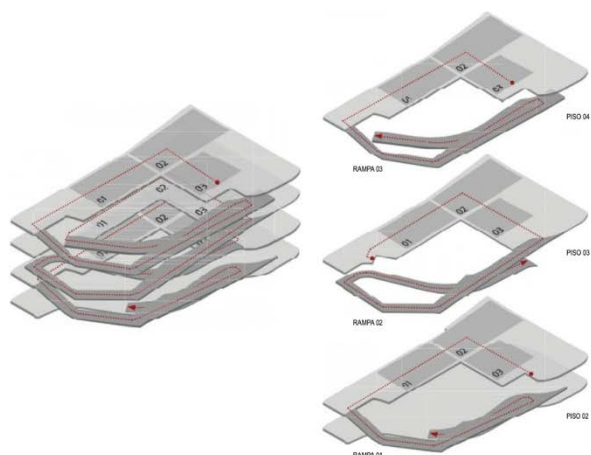


FIGURA 59

Em entrevista à revista *El Croquis* em 2008, Álvaro Siza afirma que esta decisão sobre as escadas se deu devido às normas do pendente da rampa, que fazendo-as inteiramente no interior não seriam suficientes. Optando por transpô-las ao exterior, resolve o problema dos pendentes e agrega à forma do edifício.

O visitante, sempre que passeia de um andar a outro, passa por um lance da rampa interno e outro externo. Os lances internos acompanham a forma ondulante da parede, forma que lhe confere mais rigidez estrutural, voltando-se ao átrio central e sendo possível visualizar as áreas de exposição a partir delas. Enquanto nas rampas externas, cria-se uma série de galerias que são externas ao bloco principal do edifício, mas com uma atmosfera única em seu interior, onde o arquiteto brinca com as molduras da paisagem com as janelas que abrem e com a iluminação destes mesmos espaços.



FIGURA 60

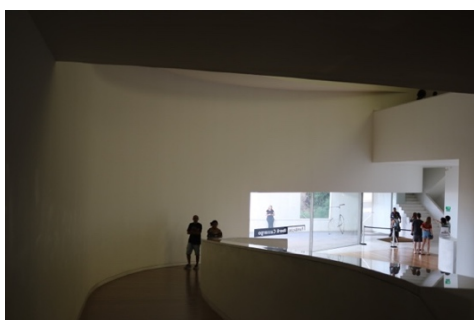


FIGURA 61



FIGURA 62



FIGURA 63

Além de quebrar a monotonia pelo seu jogo de diferentes espaços e momentos dentro destes corredores-rampas, Álvaro Siza ainda as organizou de modo que as primeiras duas rampas desçam no sentido anti-horário, na sequência, as próximas duas em sentido horário e, as duas últimas, novamente, em sentido anti-horário, o que também favoreceu a uma plasticidade diferenciada neste projeto.

6. ESPAÇOS INTERNOS DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

A partir do grande átrio central, um espaço bastante aberto, chega-se nos espaços expositivos, que se conformam como espaço tradicional de exposição, não fosse pela conexão parcial através dos parapeitos maciços ao rasgo central, onde pode-se ter uma visão de todo o espaço expositivo até a entrada do museu. Estas salas de exposição são subdivididas, sendo apresentadas como 3 salas em cada andar, em torno do átrio central, fazendo um “L”.



FIGURA 64



FIGURA 65



FIGURA 66



FIGURA 67

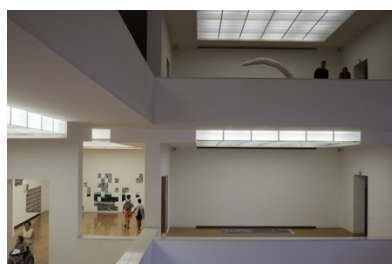


FIGURA 68

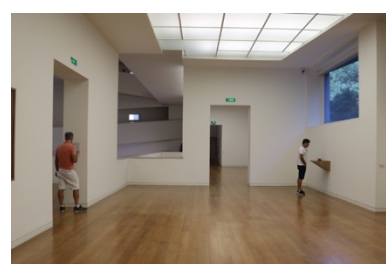


FIGURA 69

Otávio Leonídio descreve os espaços internos da sede da Fundação Iberê Camargo em três situações, a primeira já comentada, referente aos espaços expositivos. A segunda situação seria o deslocamento ao longo das rampas internas até o hall de entrada do edifício, comentando: “Este percurso é caracterizado pela visão panorâmica que ele permite tanto do vazio central quanto das salas de exposição. Diferentemente da ênfase dada à regularidade e a platitude dos espaços expositivos, Siza manifestamente optou por reforçar o aspeto irregular e de desnivelamento das rampas internas” ³⁷⁹ Leonídeo vê estas duas situações de espaços como complementares, mediados pelo vazio central do átrio que “a um só tempo separa e conecta duas instâncias espaciais distintas”. ³⁸⁰

Otávio Leonídio, por fim, classifica os espaços internos das rampas sacadas como uma terceira situação, isolados dos outros espaços e que por suas características assépticas, com paredes brancas, sem quadros, algumas poucas aberturas ao exterior, são consideradas

379_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017. Pág. 68

380_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017. Pág. 68

insatisfatórias. Esses locais trazem a sensação de “isolamento, ou melhor, de corte” ³⁸¹ em relação aos demais espaços do museu: “sentimos como se, de algum modo, tivéssemos sido conduzidos a uma espécie de espaço absurdo, não apenas desconectado dos demais ambientes do edifício, mas também alijado de sua suposta lógica espacial/estrutural.” ³⁸²

A Fundação, entretanto, não possui apenas estes espaços que certamente se destacam por sua originalidade única. No subsolo do museu, para além da projeção do volume de exposições, temos ainda uma extensa lista de ambientes que atendem a diversas atividades complementares: oficinas de pintura e de gravura, auditório, reserva técnica, refeitório e administração, além do estacionamento que se localiza na projeção da avenida em frente ao museu. Não podemos esquecer ainda do café, que como já dito, localiza-se ao lado do átrio de entrada do edifício.

Esses espaços não-expositivos são bastante mais tradicionais, ou comuns para alguém habituado à linguagem de Álvaro Siza. Mas acredito que, para um brasileiro, pode haver um estranhamento nas salas de estudos e auditório, por não serem familiares ao repertório nacional.

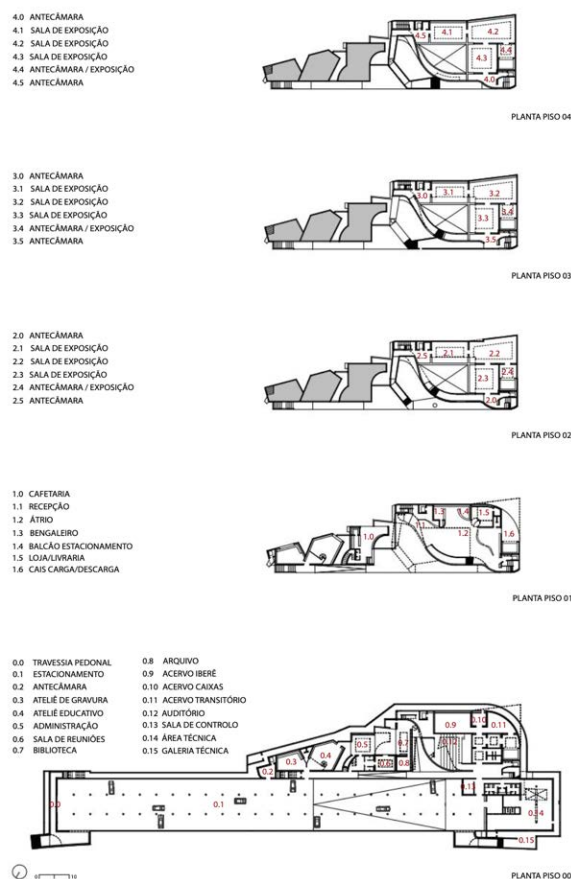


FIGURA 70

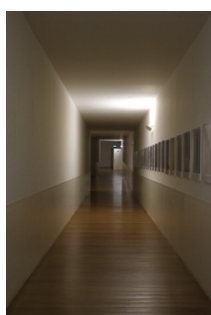


FIGURA 71



FIGURA 72



FIGURA 73

381_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017. Pág. 68 e 69
382_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017. Pág. 69

7. ABERTURAS E ILUMINAÇÃO DA FUNDAÇÃO

A questão das aberturas das janelas e iluminação natural do edifício foi bastante discutida e criticada até a finalização da obra. Para alguns arquitetos locais, até hoje, por não parecer suficiente, ou pelo menos não suficiente visto que o edifício se encontra em um país tropical, no qual a tradição é de edifícios com térreos livres para circulação ou grandes janelas abrindo-se à paisagem externa com intensa luz no interior. Contudo Álvaro Siza manteve sua decisão para atingir alguns objetivos, que certamente podem ser vistos e sentidos no local.

“En el Museo Iberê Camargo hubo un momento de la obra en el que la propiedad expresó sus dudas respecto a la iluminación natural de los espacios, pues no dejaba de llamar la atención que un edificio exento no tuviera ventanas, o al menos parecía que no tenía las suficientes. Me preguntaron por qué me resistía a abrir ventanas teniendo un paisaje tan maravilloso y unas vistas al río así de fantásticas. Yo mismo estaba preocupado con esta inquietud respecto a las vistas y a la luz, pero en una visita de obra confirmamos que esas aparentemente pequeñas ventanas permiten luz suficiente y la percepción del territorio. Curiosamente las ventanas situadas en las galerías perimetrales del recorrido, que parecían pequeñísimas en relación al edificio desde el exterior, en realidad son de un gran tamaño y permiten, en la secuencia del recorrido, además de los lucernarios, unas vistas fantásticas del río y la ciudad. Había luz suficiente y todos quedamos de acuerdo en que esas pequeñas ventanas bastaban para iluminar el museo. No me gusta convertir el problema de la iluminación natural en un asunto tecnológico ni de especialistas. Creo que tiene que ver más bien con la propia experiencia personal, y con la manera de entender el problema de un modo amplio, vinculado a otras cuestiones.” ³⁸³

Álvaro Siza, 2007

As janelas localizadas nas rampas, junto ao átrio do museu, apesar de parecerem pequenas, visto o tamanho do edifício, em escala humana não o são. Já as janelas localizadas nos percursos enclausurados das rampas, apesar de menores em comparação a estas, também são suficientes para uma ideal iluminação local, visto que também se adaptam a mudança de escala do ambiente. Não se busca, desta forma, a total supressão da visão do exterior a partir do interior, mas sim cria-se uma coexistência paradoxal e enigmática entre: interior e exterior, suspensão e aterramento, conferindo solidez ao vazio que envolve as rampas. ³⁸⁴

383_ SIZA, Álvaro, 2007. El sentido de las cosas. Uma conversación com Álvaro Siza. [Entrevista concedida a Juan Domingo Santos] in SANTOS. 2008. El Croquis, nº 140. Pág. 50

384_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDEO, 2017.



FIGURA 74



FIGURA 75



FIGURA 76

No decorrer do trajeto das rampas, Álvaro Siza brinca com a iluminação, assim como brincou com a forma, trazendo uma mistura de iluminação natural por claraboias nos corredores, como também outros pontos de iluminações artificial, e em alguns casos uma composição de ambas, em um espaço onde a arquitetura é acentuada com as diferentes iluminações, além de ser trabalhada a dinâmica do espaço na forma.

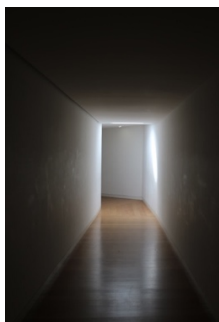


FIGURA 77

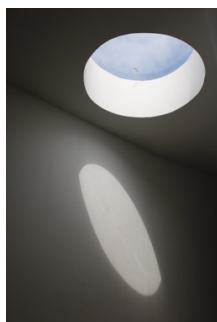


FIGURA 78



FIGURA 79

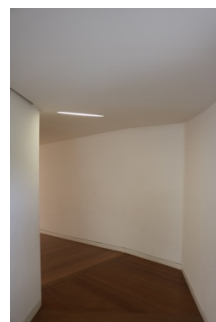


FIGURA 80

Nas salas de exposição, como todas as plantas abrem-se ao espaço do átrio, este já acaba por receber uma boa iluminação natural, complementada por meio de um forro de vidro leitoso. No último andar a iluminação se faz por meio de uma claraboia com desenho bastante parecido, e alia luz artificial e natural filtrada por uma segunda vidraça localizada na cobertura do edifício, fazendo com que nas salas de exposição se tenha uma luz suave e difusa.



FIGURA 81



FIGURA 82

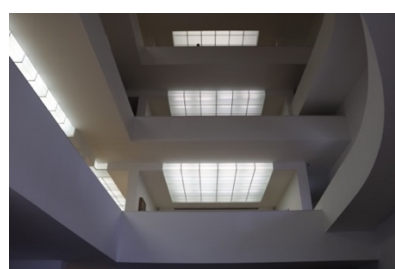


FIGURA 83

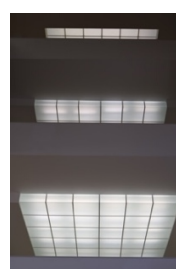


FIGURA 84

8. MOBILIÁRIO E COMUNICAÇÃO VISUAL NA FUNDAÇÃO

O mobiliário e toda a comunicação visual, para quem já esteve em outra obra de Álvaro Siza, nos reforçam sua assinatura. Todos os mobiliários, assim como ocorre em muitas de suas obras, são do próprio arquiteto. Colocando lado a lado imagens das salas do Iberê Camargo e da biblioteca da FAUP, relevando-se as suas devidas proporções, é possível notar as semelhanças e ainda o uso do tradicional mobiliário.



FIGURA 85 - Biblioteca Fundação Iberê Camargo



FIGURA 86 - Biblioteca da FAUP

Entretanto, as semelhanças não param no mobiliário, a forma como Álvaro Siza faz a comunicação visual em todos os projetos, ainda que não sejam exatamente iguais, é bastante similar, como exemplo os indicativos de ambientes:



Álvaro Siza, Museu de Arte Contemporânea de Oporto, Portugal (1991-1999)



Álvaro Siza, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil (1998-2008)

FIGURA 87 - Biblioteca da FAUP



FIGURA 88



FIGURA 89



FIGURA 90

Assim como toda a comunicação visual do edifício e mobiliários soltos, como bancos, pequenos bancos, cadeiras. O que também se vê no auditório, com mobiliários típicos das obras de Siza.

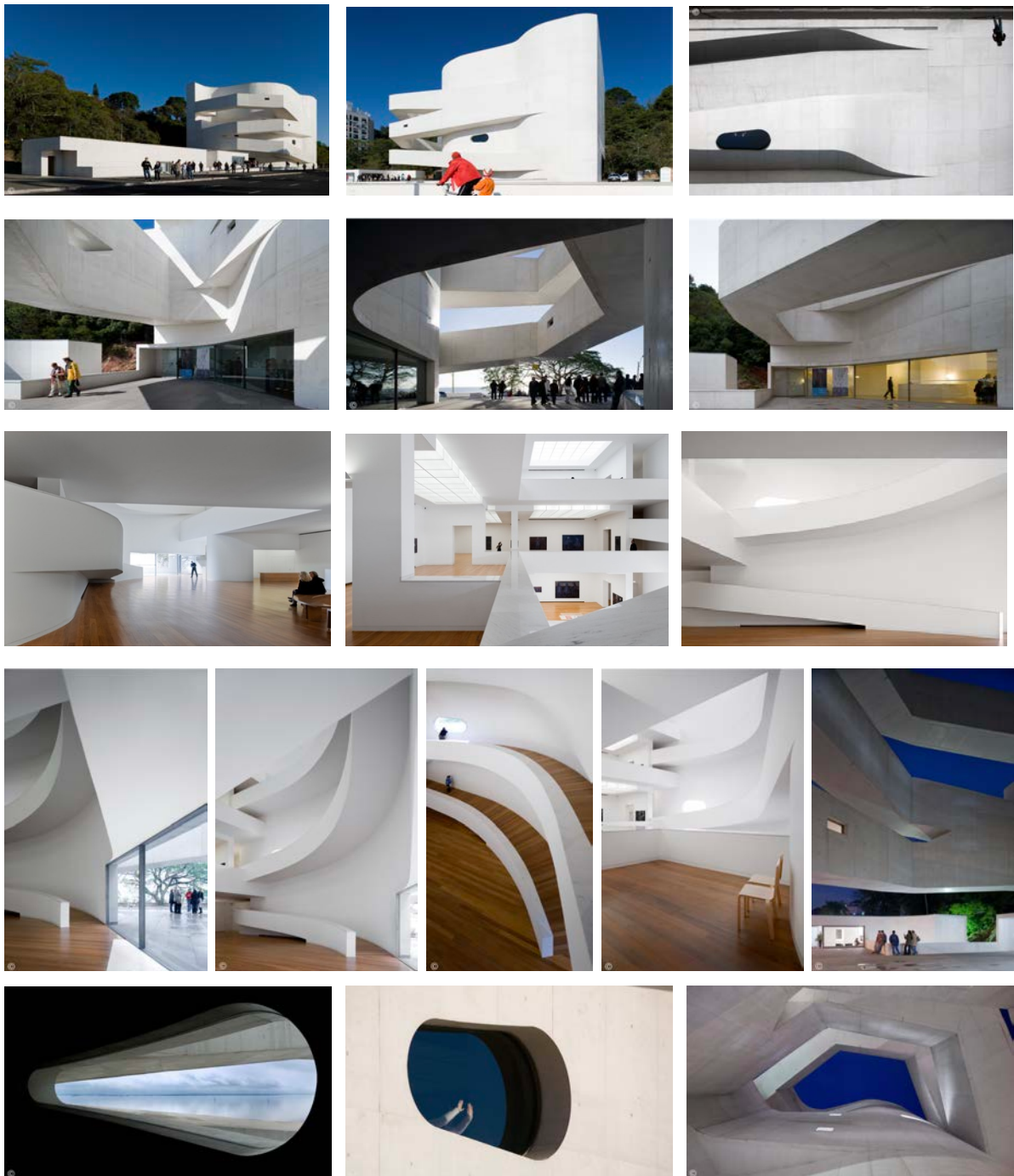


FIGURA 85 – Composição imagens a partir de fotos do fotógrafo Fernando Guerra



FIGURA 86



FIGURA 87

4.2.4. Recepção da obra perante a crítica

Muito se falou, na cidade de Porto Alegre, da tão esperada inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo. Na maioria das notícias jornalísticas a respeito, enaltece-se o museu e seu projetista renomado. Todavia, houve ainda muita repercussão negativa na cidade sobre a obra. Murmúrios sobre uma opinião dos especialistas que se manifestava *off record* davam conta da não aceitação do museu por parte dos conterrâneos da cidade.

Edson da Cunha Mahfuz, arquiteto e Professor Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) expõe a situação em um de seus artigos. Mahfuz afirma que quando houve anúncio da entrega do projeto ao arquiteto Álvaro Siza: “tão logo a notícia foi divulgada, iniciou-se o ‘choro e ranger de dentes’ entre os arquitetos. A reação negativa, nunca expressa formalmente, mas murmurada e resmungada aqui e ali.”³⁸⁵

Na publicação, Mahfuz questiona o pensamento destes arquitetos que se demonstram descontentes com a escolha de Siza. A preferência pelo estrangeiro refletiria a falta de confiança nos arquitetos locais, ou um colonialismo cultural? Muitos arquitetos locais “reprovam, à boca pequena, a contratação do ‘invasor’ luso.”³⁸⁶ Já Edson Mahfuz se questiona se os reais motivos perante a revolta dos arquitetos locais não seria uma tentativa de defesa do mercado de trabalho, ou uma tentativa forçada de se provarem também competentes.

*“De qualquer modo, a reação contra mais uma ‘invasão da nossa cultura’ serve para indicar algumas razões de sermos tão medíocres arquitetonicamente no sul do Brasil, mesmo comparados com nossos vizinhos do Cone Sul. A falta de discussão arquitetônica não vinculada a ideologias é uma. A falta de humildade dos nossos profissionais outra. Para que se possa aprender e crescer em qualquer profissão é preciso ter capacidade de fazer autocrítica, debater e tirar todo proveito da exposição às obras dos grandes, como Siza.”*³⁸⁷

Edson Mahfuz, Revista Vitruvius, 2000

Entretanto vale fazer também considerar outra questão levantada pelo autor, sobre o porquê de outros projetos na cidade também terem sido entregues a arquitetos estrangeiros e nada se tenha questionado. Segundo Mahfuz, na mesma época em que o edifício da Fundação Iberê Camargo era construído, também o eram o Shopping Praia de Belas, executado por uma empresa dos Estados Unidos; o processo de reavaliação do Plano Diretor de Porto Alegre, conduzido por um arquiteto argentino; e, ainda, um projeto de um anfiteatro dado a um arquiteto de fora do estado que também não teve críticas negativas direcionadas a si por isto.³⁸⁸ Portanto, questiona-se o

385_ MAHFUZ, Edson. August 2000. Álvaro Siza Em Porto Alegre. *Revista Vitruvius* [online]. São Paulo: Minha Cidade. ano 01, n. 001.003. [Viewed 26 October 2019]. Available from: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/01.001/2106>.

386_ MAHFUZ. 2000. *Revista Vitruvius* [online].

387_ MAHFUZ. 2000. *Revista Vitruvius* [online].

388_ MAHFUZ. 2000. *Revista Vitruvius* [online].

porquê deste tipo de crítica à Álvaro Siza. Seria pela tipologia do projeto? Ou por este profissional ser reconhecido internacionalmente no meio? Não se aponta uma resposta.

Muitas destas críticas ocorreram antes de o projeto ser oficialmente apresentado. E no caso da Fundação Iberê Camargo, há um fenômeno que não podemos ignorar. Ainda em fase de projeto, o mesmo, no ano de 2002 é ganhador do Prêmio de Leão de Ouro na Bienal de Arquitetura de Veneza, ganhando notoriedade não só no meio, mas para o público geral que receberia um projeto premiado de um arquiteto também premiado. E a instituição, até por ser este um dos motivos de ter chamado o arquiteto Álvaro Siza para a realização do projeto, aproveitou-se disto para divulgar a Fundação. Faziam questão de anunciar as visitas do arquiteto na mídia, atraindo atenção do público. A construção do museu foi acompanhada pela comunidade como um fato artístico cujo destaque refletia as estratégias adotadas pela Fundação que conferiam visibilidade ao acompanhamento das obras.³⁸⁹

*“Esse vai ser um prédio de referência internacional em termos arquitetônicos e ambientais”*³⁹⁰

Justo Werlang para jornal Zero Hora de Porto Alegre, 2000

Apesar de, desde a sua premiação, o projeto ter tido muito elogios, foi na oportunidade de sua inauguração que teve seu ápice de exposição midiática. Não só os mídia locais, mas o mundo inteiro estava de olho no projeto. Diversos fotógrafos consagrados por registrar obras de arquitetos estrela se deslocaram à Porto Alegre para fotografar o edifício. Críticos queriam publicar sua opinião sobre a obra que estava sob os holofotes, e assim o fizeram. A Fundação Iberê Camargo estampou diversas capas de revistas de arquitetura e a maioria dos mídia especializados de maior alcance, entre Brasil e Portugal, tinham-no na lista de obras apresentadas. “Nelson Kon, o principal fotógrafo de arquitetura no Brasil por ao menos duas décadas, montou seu tripé diante do recém-inaugurado Museu Iberê Camargo, em Porto Alegre, e levou um susto. Ele encontrou ali clicando, ao mesmo tempo, outros três representantes do *Star System* da fotografia mundial: o japonês Yoshio Futagawa, da revista GA, o italiano Duccio Malagamba e o português Fernando Guerra, autodenominado fotógrafo número um de Siza.”³⁹¹ E se pensarmos que a presença dos principais fotógrafos da área significa um alto interesse na venda de sua imagem pelos meios mediáticos, podemos perceber que aquele edifício tinha um grande interesse dos veículos de mídia, o que se reflete nas diversas publicações perto de sua inauguração. Tanto dos veículos locais, em mídia especializados e generalistas, mas também na mídia internacional, com maior enfoque na mídia especializada.

389 _ DALCOL, 2013.

390 _ JUSTO, Werlang in LERINA, Roger. 8 April 2000. Siza retraza a paisagem da Capital. *Jornal Zero Hora*. Porto Alegre: Segundo Caderno. Pág. 1. Apud DALCOL, 2013.

391 _ ARANTES. 2010. Pág. 216

Inaugurou, no dia 30 de Maio, o Museu Iberê Camargo, um dos mais extraordinários edifícios de Álvaro Siza, cujo projecto mereceu o Leão de Ouro na Bienal de Arquitectura de Veneza de 2002.

Talvez que esta premissa, aliada ao amplo horizonte da terra brasileira – e do local – e aos ecos da sua arquitectura moderna, tenha permitido a generosa ousadia deste novo museu. Ousadia que certamente contribuirá para aproximar arquitecturas e arquitectos dos dois países. Porém, importa sobretudo destacar o papel cada vez mais relevante da arquitectura portuguesa como recurso de afirmação internacional de Portugal e espera-se, assim sendo, outra ousadia neste reconhecimento por parte do nosso Estado. Álvaro Siza está de parabéns, como estão os brasileiros e os portugueses por esta obra que, estamos certos, fará história. ³⁹²



FIGURA 88

João Belo Rodeia, Revista Arquitectos, 2008



FIGURA 89

“...Siza adota uma solução que demarca mais fortemente a presença da construção na paisagem, valendo-se de um indistarcável expressionismo formal. [...] o edifício da Fundação Iberê Camargo emerge no terreno como uma massa sólida e fracturada, bruta em sua volumetria e acabamento, e segmentada formalmente pelos tubos angulosos de rampas que se desprendem como “braços cataclísmicos” de sua fachada principal. Aproximando-se de um “proto-brutalismo” arcaizante, **no dizer de Kenneth Frampton**, esses braços inclinados em arestas se mostram menos como rampas auto-sustentáveis, ou pontes de ligação, do que como simbólicos “tendões fraturados de algum monstro calcificado”. Quer dizer: a referência tipológica à genérica rampa moderna, nesse caso, se deixa impregnar por um forte ímpeto de simbolização formal.” ³⁹³

Catálogo Modern Redux, 2008

“A Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 1998–2008) é uma obra extraordinária também porque demonstra a coexistência das duas genealogias: as passagens de betão apelam à memória do SESC Pompéia de Lina Bo Bardi (São Paulo, Brasil, 1977–86); mas o terreno estreito e longo dá lugar a um conjunto de

392_ RODEIA, João Belo. Jun. 2008. Museu Iberê Camargo – Porto Alegre – Álvaro Siza. Revista ARQUITECTOS. n. 185 – Ordem dos Arquitectos [online] [viewed ago 2021]. Available from: <https://arquitectos.pt/?no=2020151062:052008>

393_ FIGUEROA, Jorge. 2008. Catálogo Modern Redux. Pág. 51

pequenos volumes recortados e imprecisos. [...] Não abrindo o edifício da Fundação Iberê Camargo ao rio Guaíba, Siza faz valer a tradição de um certo intimismo de onde parte, que valoriza o encerramento, a parede, a contenção.” ³⁹⁴

Catálogo Modern Redux, 2008

“[...] um dos mais recentes e importantes edifícios do arquiteto português, a Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 2008), corrobore o caráter enigmático de sua obra” ³⁹⁵

Otávio Leonídeo, Revista Log, 2009

Percebe-se uma profusão de publicações elogiosas ao edifício da Fundação, elevando esse a símbolo arquitetônico de grande relevância não só para a arquitetura local, mas como símbolo internacional. Nas publicações vê-se, além do caráter meramente expositivo, uma tentativa de leitura e interpretação da obra, tentando caracterizá-la em correntes, elevando em alguns casos a arquitetura portuguesa, mas também em comparativos a arquitetura nacional, tentando traçar relações ou influências que o arquiteto poderia ter-se utilizado para o desenho do edifício.

Entretanto, não só elogios foram publicados com relação a obra, houve também algumas poucas críticas negativas publicadas.

“Embora tenha sido premiado com o Leão de Ouro na Bienal de Arquitetura de Veneza de 2002 – e considerado desde já como um dos grandes projetos de Álvaro Siza –, o hermetismo expressionista do projeto causou desconcerto tanto a tradicionais amantes da transparência espacial da arquitetura moderna brasileira (sobretudo carioca), como também a admiradores confessos da obra precedente de Siza, como o crítico norte-americano Richard Ingersoll, que deplorou o aspecto opaco e cavernoso de seu átrio e galerias expositivas.” ³⁹⁶

Catálogo Modern Redux, 2008

Apesar da grande quantidade de publicações referentes ao projeto em 2008, ano de sua inauguração, até os dias de hoje, estas seguem sendo publicadas, seja em livros, revistas físicas e online em diversas línguas e países ao redor do globo. Sua imagem extrapola o sítio onde se localiza a obra, o Brasil, e repercute para além de Portugal, terra de origem de seu arquiteto. Elas alcançam o mundo ilustrando uma variedade de análises, comparações, tentativas de enquadramento de sua arquitetura e forma, em diversos média.

“Per quando riguarda le aperture che sembrano buchi, quando c'è un sole così aggressivo ci si deve riparare. Comunque, l'ingegnere non avrebbe potuto fare grandi aperture per questioni strutturali.

Alla presentazione pubblica del progetto – la cosa è divertente – l'unica critica che mi hanno fatto è stata: <Architetto, con questo paesaggio bellissimo lei chiude

394_ FIGUEROA, Jorge. 2008. Catálogo Modern Redux. Pág. 28

395_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDEO, 2017. Pág. 81

396_ FIGUEROA, Jorge. 2008. Catálogo Modern Redux. Pág. 45

l'edificio?> Ho subito confessato che la ragione principale derivava proprio da una mia volontà e non dalle problematiche strutturali.” ³⁹⁷

Álvaro Siza 2009

“...il progetto finale pare essere frutto di una rilettura magistrale delle architetture pauliste di Lina Bo Bardi senza che questo abbia impedito a Siza di confrontarsi con quanto le opere di Niemeyer suggeriscono.” ³⁹⁸

Maddalena D'Alfonso, libro, 2009

“En la Fundación Iberê Camargo nos encontramos frente a una arquitectura en estado puro, a la que cabe entender como resultado de un largo “proceso de destilación arquitectónica”, fruto de un conocimiento acumulado a lo largo de toda una vida, en el que se ha llegado a prescindir de todo aquello que es superfluo. La arquitectura de la Fundación Iberê Camargo se nos presenta como la materialización de um âmbito que Álvaro Siza ha imaginado y construido, configurado en el espacio, con la misma libertad con la que un pintor se mueve en los límites bidimensionales del lienzo. Almeno en este caso a las circunstancias, diríase que Álvaro Siza ha optado es esta ocasión por dejar que la arquitectura se manifieste sin restricción previa alguna. Siza insiste – o al menos a mi me lo parece en esta obra – en una arquitectura que hace del espacio su medio.” ³⁹⁹

Rafael Moneo para Revista Científica Cdo, 2010

“Apesar da construção de concreto aparente empregada em toda a obra, há pouco que seja verdadeiramente neocorbusiano nesse prédio, pois ele segue impelido, como os esboços iniciais sugerem, por uma imaginação dinâmica, seccional, que certamente divergem da racionalidade do purismo. Em consequência disso, o museu Iberê Camargo leva a metáfora do labirinto até os seus limites, pois enquanto a circulação depende de uma constante alternância entre as rampas internas e externas, o aclave ligando um andar ao próximo nem sempre segue na mesma direção.” ⁴⁰⁰

Abrantes em Revista Científica CdO, 2010

“Siza combina a invulgar aparência exterior com o tipo de modéstia e brancura que normalmente caracterizam o seu trabalho. A geometria está presente, mas o projeto tende para o orgânico. [...] Tal como acontece quase sempre com Siza, os alçados revelam um projeto retilíneo, aqui animado pelas rampas, suspensas sobre um visitante (em baixo). Dependendo do ângulo de visão, o desenho da rampa externa produz perspectivas invulgares, que emolduram o céu, tal como se pode ver a partir dos níveis inferiores.” ⁴⁰¹

Jodídio em Livro Complete Works, 2013

397_ SIZA, 2009. Conversazione com Álvaro Siza. [Entrevista concedida a Maddalena d'Alfonso]. In D'ALFONSO; INTROINI. 2009. Pág.134

398_ D'ALFONSO; INTROINI. 2009. Introdução

399_ MONEO, Rafael. 2010. In ABRANTES. 2010.

400_ ABRANTES. 2010.

401_ JODIDIO. 2013.

“...os interiores com pavimentos ou mobiliários de madeira oferecem uma orquestração de formas que parece aproximar Siza de Frank Lloyd Wright ou mesmo de Oscar Niemeyer mais do que noutras obras.

O edifício é um estudo sobre o projeto arquitetónico subtil e inteligente, explorando os limites das formas esculturais sem nunca cair no disfuncional.” ⁴⁰²

Jodídio em Livro Complete Works, 2013

Além de diversas publicações, muitos trabalhos acadêmicos e artigos foram realizados tentando desvendar as intenções do arquiteto. O que demonstra que além de um interesse mercadológico, há também um forte interesse intelectual pelo público especializado. Sua visibilidade e circulação nos média mundiais o confirma como mais um símbolo arquitetónico, referencia de obras provenientes dos heróis da arquitetura. Como uma obra pensada e construída para atrair visibilidade mediática, visitantes e turistas, todavia não se resume a um símbolo visual. Álvaro Siza o constrói de forma a dialogar com diversos temas da arquitetura e distancia o edifício de ser apenas mais uma daquelas formas chamativas e esquizofrênicas típicas das obras espetaculares, apesar de também ser parte das mesmas, despertando o interesse pelo estudo e compreensão de sua forma e a reflexão daquilo que sua arquitetura propõe.

“O Museu Iberê Camargo, em Porto Alegre, projeto de Álvaro Siza, não deixa de estar inscrito na mesma lógica de produção de edifícios icônicos projetados pelo star system para lançar internacionalmente cidades.” ⁴⁰³

Pedro Arantes, Tese de Doutorado, 2010

“Na verdade, o museu de Siza, mesmo fazendo parte do circuito premiado das obras estelares, não sucumbe inteiramente aos preceitos mediáticos da produção de formas espetaculares. Sua obra nasce de uma consciência rara, e difícil de explicar, em que ainda vigora o respeito pelo ato de construir.” ⁴⁰⁴

Pedro Arantes, Tese de Doutorado, 2010

“Evitando as armadilhas do Guggenheim de Wright, com as paredes de exposição oblíquas, Siza diferencia claramente as rampas dos volumes da galeria mais retilíneos.” ⁴⁰⁵

Jodídio em Livro Complete Works, 2013

“Na verdade, o museu de Siza, mesmo fazendo parte do circuito premiado das obras estelares, não sucumbe inteiramente aos preceitos mediáticos da produção de formas espetaculares. Sua obra nasce de uma consciência rara, e difícil de explicar, em que ainda vigora o respeito pelo ato de construir.” ⁴⁰⁶

Pedro Arantes, Tese de Doutorado, 2010

402_ JODIDIO. 2013.

403_ ARANTES. 2010. Pág. 67

404_ ARANTES. 2010. Pág. 70

405_ JODIDIO. 2013.

406_ ARANTES. 2010. Pág. 70

“A obra tem referências à arquitetura brasileira, mas sem querer mimetizá-la de forma chapada [...]. A gestualidade e a ondulação branca de Niemeyer estão ali presentes, mas citadas com ponderação. A referências principal parece ser o projeto da área esportiva do Sesc Pompéia, de Lina Bo Bardi, em que duas torres de concreto aparente se abraçam com passarelas fechadas em suas laterais como pontes que se conectam e cruzam em situações e alturas variadas. No edifício maior, das quadras esportivas, Lina faz buracos irregulares na fachada, permitindo o enquadramento de vistas da cidade. Ao mesmo tempo, trata-se de um volume fechado, assentado pesadamente no chão, como na arquitetura portuguesa, explica Jorge Figueroa, que não é leve nem faceira como nossa menina de pernas finas, como brincou Lucio Costa. O museu “não se ‘levanta’ do chão e nem se ‘abre’ para a paisagem”⁴⁰⁷ como alguns dos principais museus brasileiros (o MASP, o MAM do Rio e o MAC de Niterói). Sua forma cega não cai na tentação da transparência, que acaba, como se sabe, prejudicando a observação das obras expostas, além da sua preservação física (danos provocados pela luz natural e dificuldade de manter a climatização adequada).⁴⁰⁸

Pedro Arantes, Tese de Doutorado, 2010

“Para o público brasileiro, em particular, o desassossego trazido por uma forma aparentemente indecifrável parece ter sido amenizado, desde o início, por uma sensação de familiaridade. Afinal, não era difícil reconhecer, já nas primeiras imagens divulgadas do “Siza brasileiro”, referências mais ou menos explícitas à arquitetura moderna local. Ou acaso não estaríamos autorizados a ver naquelas rampas de concreto armado (sobretudo as rampas externas em balanço, sacadas do corpo principal do edifício) a repercussão da livre gestualidade e das proezas estruturais da arquitetura de Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e companhia?”⁴⁰⁹

Pedro Arantes, Tese de Doutorado, 2010

É perceptível nas publicações especializadas referentes à obra a percepção de seu jogo intelectual, de um desenho pensado e consciente de si e da relação de um objeto estrangeiro em um território não habituado àquele tipo de arquitetura. Mas há também aqueles que se propuseram a fazer uma leitura mais aprofundada e complexa a respeito deste edifício. Um belo exemplo disto fora o texto de Otávio Leonídio, arquiteto e crítico de arquitetura, em uma publicação feita originalmente para a revista Log, de Nova York, ainda em junho de 2009, sendo publicada também em outros meios, como por exemplo a revista online de arquitetura Vitruvius em 2010, a revista NOZ 4 também em 2010, a Iluminaciones, entre outras, e que também veio a compor seu livro, uma coleção de textos críticos voltados a obras e ao mundo da arquitetura de 2017.⁴⁰⁹

No texto intitulado “Álvaro Siza Vieira: outro vazio”, Otávio Leonídeo faz uma elaborada análise da obra, destacando a originalidade do arquiteto. Elenca os paralelos que outros fizeram e os analisa, passando por referências e impressões dos locais e até do próprio arquiteto, chegando mais próximo de uma explicação daquilo que é a obra de Álvaro Siza. Aborda a questão do arquiteto projetando no estrangeiro, o Brasil, um país com que o arquiteto poderia ter certa familiaridade pela

407_ ARANTES. 2010. Pág. 67

408_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017.

409_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017.

história próxima de seu país de origem, e como trata disto para gerar uma obra de arquitetura que apenas um estrangeiro poderia fazer, mas que ainda assim guarda um caráter familiar.

*“Uma visita ao edifício pronto e ocupado é, contudo, suficiente para deixar claro quão pouco familiar é o projeto de Siza. Dizer “deixar claro” não parece todavia apropriado. Pois a clareza não é um dos atributos do projeto de Siza, muito pelo contrário. E isso não obstante o que se vê nas fotografias, vale dizer, o caráter aparentemente fotogênico do edifício.”*⁴¹⁰

Otávio Leonídeo, Revista Log, Nova York, 2009

*“Como era de se esperar (em se tratando de um profissional erudito como Siza), as falsas pistas foram fornecidas pelo próprio arquiteto. Foi ele, afinal, quem fez das rampas sacadas de concreto armado os elementos mais eloquentes de seu edifício.”*⁴¹¹

Otávio Leonídeo, Revista Log, Nova York, 2009

*“[...]as rampas niemeyerianas constantemente realçam a separação entre usuário e edifício, ou entre o espaço que envolve o edifício (no qual se encontra, num primeiro momento, o usuário e o espaço interno por ele contido. [...]) Mas, e as rampas de Siza [...] espaço interior das rampas sacadas, torna-se bastante difícil perceber o espaço externo que as envolve. [...] a partir do momento em que ingressamos nesses ambientes, tanto a sensação de exterioridade quanto a de elevação simplesmente desaparecem.”*⁴¹²

Otávio Leonídeo, Revista Log, Nova York, 2009

Leonídeo deixa clara sua opinião perante a radical diferença de caráter entre as “rampas brasileiras” e as “rampas de Siza” que apesar de serem evidência no projeto, são tratadas de forma completamente distinta formal e funcionalmente. Faz também uma análise comparativa com as rampas do Museu Guggenheim, mais uma vez, destacando a originalidade de Siza que, apesar de evidenciar sua referência, se mostra diversa.

Diferentemente do movimento moderno, que prezava pela “continuidade da experiência visual” sendo esta “reveladora do próprio processo da consciência”⁴¹³, segundo Otávio Leonídeo, Álvaro Siza faz um “corte sintomático” no museu Ibero Camargo, na forma como desenhara as rampas deslocadas do espaço do átrio central isoladas do corpo do edifício, “diferentemente do que ocorre com Le Corbusier (e também com o Wright do Guggenheim), é a descontinuidade e não a continuidade o aspecto verdadeiramente crucial desse projeto, [...] se no caso de Wright, a percepção de conjunto (leia-se, do grande vazio central) jamais desaparece de nosso campo de visão, em Siza são raros os momentos em que nos são permitidas visões globais.”⁴¹⁴

410_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017. Pág. 57

411_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017. Pág. 58

412_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017. Pág. 81

413_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017. Pág. 81

414_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017. Pág. 67

Demonstra que Siza consegue, na Fundação Iberê Camargo, fazer uma alusão às marcantes rampas e tão presente nos projetos de Oscar Niemeyer, discípulo direto de Le Corbusier, mas com uma visão direta delas como espaço conector, claro e integrativo. Siza, no entanto, usa este símbolo de forma fragmentária, as rampas destacadas descontinuum a visão do espaço como um todo, fragmentam o percurso.

“é preciso redimensionar a visão, fazer com que ela deixe de ser um dispositivo integralmente a serviço do conhecimento para se tornar, também, um instrumento a serviço da imaginação. A mesma imaginação que é convocada quando nos confrontamos com obras dadaístas e surrealistas. [...] As afinidades com o surrealismo explicam igualmente porque, assim como ocorre quando nos encontramos diante de um objeto como Suspended Ball, a emoção despertada pelo edifício de Siza não é “absolutamente de satisfação, mas de distúrbio, própria da irritante consciência do fracasso.” ⁴¹⁵

Otávio Leonídeo, Revista Log, Nova York, 2009

“Quanto a Siza, suas plantas-baixas desarticuladas são o testemunho de que, nas antípodas do que ocorre na arquitetura de Le Corbusier, não é a continuidade, mas a descontinuidade o aspecto definidor – ou pelo menos o aspecto diferencial – da experiência arquitetural. O que essas plantas atestam, no entanto, é como o deslocamento na arquitetura de Siza pode ser voluntariamente concebido como descontínuo, e mesmo desconexo. [...] Uma experiência não por acaso feita também de descentramento, “dessituação”, instabilidade.” ⁴¹⁶

Otávio Leonídeo, Revista Log, Nova York, 2009

“Como Loos, Siza parece desconfiar da clareza. O caráter enigmático, insólito de seus edifícios, sua geometria simultaneamente rigorosa e absurda, o desconcertante antropomorfismo de muitas de suas fachadas, as plantas-baixas abstratas e, por assim dizer, gratuitas, as imagens patéticas e não raro grotescas a que seus projetos dão lugar, os recorrentes “distúrbios semânticos” e o “repertório desconexo” percebidos por Frampton – todos esses são aspectos de uma poética que, desde suas primeiras manifestações, jamais tomou a continuidade e a clareza como diretrizes essenciais de projeto.” ⁴¹⁷

Otávio Leonídeo, Revista Log, Nova York, 2009

Otávio Leonídeo lê o projeto de Álvaro Siza com toda a sua singularidade, de obra única riquíssima e não meramente mediana, comparável e recortada de outras obras que apenas compõem o mercado como mais um elemento de imagem de venda. Afirma que Siza redefine conceitos que hoje temos em alguns nichos da arquitetura contemporânea do espetáculo, que apenas busca bons ângulos para arquiteturas fotografáveis. Em contraposição, Siza transforma o objeto imagem em coisa experimentável.

415_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017. Pág. 76, 77

416_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017. Pág. 72

417_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017. Pág. 73 e 74

Numa operação desconcertante (e, salvo engano, sem precedentes), Siza desafiou a solidez impenetrável e ameaçadora do bloco de mármore (o sortilégio que ele sempre representou, não para os escultores, mas para nós-outros arquitetos, construtores de vazios “habitáveis”) e redefiniu a natureza do vazio no território da arquitetura. ⁴¹⁸

Otávio Leonídeo, Revista Log, Nova York, 2009

“Mas falar em imagem alegórica pode ser enganoso. Não porque esse projeto não encontre lugar no universo contemporâneo da livre circulação de imagens. Apenas ele o faz de uma maneira francamente subversiva. Em um mundo em que todas as coisas são transformadas em imagens, Siza demonstrou que ainda é possível transformar imagens em coisas. Não serão, obviamente, coisas simples, nem óbvias, nem fáceis. Mas serão sempre algo mais que meras imagens, e isso é muito.” ⁴¹⁹

Otávio Leonídeo, Revista Log, Nova York, 2009

Otávio Leonídeo afirma a obra como rica de significados no mundo contemporâneo de imagens supérfluas. Valida o conceito da obra para o meio especialista, mas não deixa de elencar seu caráter também simbólico mercadológico. Afinal, há uma grande quantidade de mídia especializada que circulam sua imagem como valor visual, sem uma reflexão mais aprofundada, assim como uma infinidade de mídias generalistas que usam de suas formas “diferentes” pra atrair o público pela curiosidade do novo.

Afinal, o edifício da Fundação ganhou também, o gosto ou a curiosidade popular. Opiniões diversas, indicações em sites de diversos públicos, blogs de viagens, notícias em jornais, lembram e relembram a obra. O imaginário popular de fascínio pelo espetáculo da forma repercute nas menções à obra nas mídias generalistas.

A obra atinge as mídias de massa através de blogs, com descrições, indicações de visitas, opiniões superficiais. Mas o que se constata é a não profundidade em termos arquitetônicos. As publicações se limitam a uma descrição formal breve. Não tendo, em nenhum dos casos visitados, uma reflexão acerca do diálogo arquitetônico e quando o têm, é apenas para ressaltar o premiado arquiteto português, não traçando relações reflexivas acerca da disciplina.

O que mais se encontrou foram blogs de viagens ou indicações como lugar de destaque para se conhecer na cidade, ou ainda publicações acerca do circuito artístico da cidade, em que a Fundação participa sediando eventos ou atividades do gênero. O estranhamento pelo público, comentado por muitos especialistas, se realmente há, não aparece nas publicações generalistas, a maioria ressalta apenas sua bela experiência da visita.

418_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017. Pág. 80 e 81

419_ LEONIDIO. 2009. Álvaro Siza Vieira: Another void. Revista Log. In LEONIDIO, 2017. Pág. 81



FIGURA 90



FIGURA 91



FIGURA 92

Através do que observamos nas publicações generalistas é inquestionável que o edifício da Fundação Iberê Camargo atinge sua expectativa, de se tornar símbolo na cidade e consegue, também, movimentar e incentivar a vivência com a arte. Se é falado é lembrado, logrou atrair o interesse do turismo para a cidade. Fez principalmente aquilo pelo qual sua comissão mais trabalhara: com que mais pessoas conhecessem o trabalho de quem foi um dos principais artistas do Estado do Rio Grande do Sul.

Um grupo de mídia local, a RBS, parceira da Rede Globo, maior emissora de TV do Brasil, em ocasião do aniversário de Porto Alegre, em seu jornal online, o clicrbs.com, publicou uma matéria em sobre a Fundação, em que entrevistou visitantes do museu questionando a opinião deles com relação ao edifício. Há comentários positivos e negativos, entretanto, inclusive nos negativos, estes não o são referentes ao edifício. Em um comentário vemos a crítica à linguagem rebuscada referente às informações, onde podemos perceber o não contentamento de uma linguagem especialista, aqui voltada às informações das obras, mas podemos pensar neste tipo de feedback também na arquitetura. Onde talvez seja pelo não acesso desta população ao léxico da disciplina.

"O que pensam os turistas sobre a Fundação Iberê Camargo

COMENTÁRIOS POSITIVOS

Usuário de Minas Gerais (MG) - *O museu é lindo, e a exposição também. O prédio do arquiteto português Álvaro Siza é muito bonito, cheio de aberturas que mostram água e permitem entrar a luz na medida certa. A exposição do Iberê Camargo é bem cuidada, e o café é delicioso! Vale a pena, um dos pontos altos de Porto Alegre!*

Usuário de Verona (Itália) - *Mais do que as obras em exposição, tanto de Camargo quanto de outros artistas, gostei da arquitetura do edifício em si. Cortes muito particulares com perspectiva para as luzes, para a vista (Guaíba e Porto Alegre), que se pode ver a partir das janelas, e as escadas, especialmente em seus pontos de encontro. É ao mesmo tempo uma proposta de espaço aberto, mas que consegue manter espaços distintos. Eu adorei. Recomendado.*

Usuário de Brasília (DF) – O lugar de que mais gostei em Porto Alegre. A arquitetura tem todo um diferencial que encanta, e é muito mais elaborado que muitos outros prédios que vemos por aí criados especificamente para ser um museu. A exposição é sempre bem detalhada, e o site da fundação explica o processo. Vi, além das pinturas do Iberê, outras três exposições. Todas com um guia explicando e conversando com os visitantes. A lojinha tem várias coisas bonitinhas e carinhas. No fim da tarde, a beleza está do lado de fora, o pôr do sol exuberante no Gualba. No museu, há um café externo, pode-se vê-lo iluminado de lá...

COMENTÁRIOS NEGATIVOS

Usuário de Vitória (ES) - Quase tudo é feito para "afastar" os leigos dos museus, especialmente de arte contemporânea. Linguagem rebuscada. Informações excessivamente técnicas. Aproveite o final de tarde pelo belíssimo pôr do sol no Gualba.

Usuário de Bragança Paulista (SP) – A fundação localiza-se em um edifício contemporâneo, cujas rampas de acesso aos andares superiores lembram as do Guggenheim. Mas não se iludam: os fãs de Iberê Camargo vão ficar desapontados, pois o acervo em exposição é bem pequeno.”⁴²⁰

Jornal Local – 2015

Mesmo com sua inauguração já há 13 anos, ainda se encontra publicações locais e internacionais direcionadas ao museu. No ano em que é inaugurado, o volume de publicações é maior, mas as publicações são contínuas, tanto nas médias especialistas quanto nas generalistas.

“Não sei como Álvaro Siza Vieira foi construir uma de suas mais belas obras em Porto Alegre, o que sei é que a cidade não a merece. [...] A obra é um achado. Espaçoso, privilegia a entrada de luz e a visão das águas do Gualba.”⁴²¹

Milton Ribeiro, blog local – 2017

Tentamos ainda fazer uma leitura das publicações nas redes sociais. A maioria dos conteúdos são expositivos e propagandistas, com exceção de alguns vídeos do Youtube que são mais voltados ao público especialista, mas ainda assim têm uma linguagem acessível a população. Nas críticas generalistas não se observou a presença de comentários referentes ao estranhamento por parte da população à forma do museu, apesar de em algumas publicações especialistas estar implícito a não familiaridade por parte da população. A grande maioria destas publicações se limita somente a exposição da imagem do museu, ou propaganda de outros assuntos a partir da imagem do mesmo, sem qualquer reflexão sobre a obra em si. Podemos ver em números em Adendo: Mídias Sociais à Iberê Camargo.

420_ ALENCASTRO, Bruno. mar. 2015. 'O que pensam os turistas sobre a Fundação Iberê Camargo'. GZH viagem. [online] [viewed ago. 2020] Available from: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/viagem/noticia/2015/03/o-que-pensam-os-turistas-sobre-a-fundacao-ibere-camargo-4725189.html>

421_ RIBEIRO, Milton. Mar 2017. Museu Iberê Camargo: mais um absurdo da obra provinciana. [online] [viewed ago.2020] Available from: <https://miltonribeiro.ars.blog.br/2017/03/01/museu-ibere-camargo-mais-um-absurdo-da-provinciana-e-atrasada>

4.2.5. O que é o projeto da Fundação Iberê Camargo para Álvaro Siza

Álvaro Siza já falou do projeto para diversos meios de mídia. Nestas oportunidades, deixa clara sua percepção do território brasileiro, bastante diferente da realidade a qual está acostumado em seu país de origem e como isto acaba por influenciar no projeto, além da influência do próprio terreno em questão e das relações com o entorno e histórico.

“Además, hay un impacto que tiene que ver con el encuentro con el lugar donde vas a construir. Por ejemplo, para la fundación Iberê Camargo, Brasil ya transmitía una fuerza poderosa en las primeras ideas. Mi primera impresión de Brasil fue espacio... desde el avión parece estar desierto. Los ríos parecen mares... Transmite una sensación de belesa, de trabajo y de exploración que no lo encuentras si trabajas en el casco histórico de una ciudad, donde encuentras otros estímulos, pero no esos.

*Después considere el lugar donde está construido. Es un hueco que se hace más y más estrecho y donde, por tanto, faltaba espacio en un sitio donde la característica principal es el espacio. Prácticamente el frente del edificio es una continuación de la ladera. Además, se tiene en cuenta como el elemento de proyecto la vegetación, que es de otra escala en Brasil. [...] Con la bellísima masa verde a un lado, y la horizontal tan larga a otro, la intuición me pedía hacer esas galerías, esos recorridos... es como una atracción a salir al exterior del hueco.”*⁴²²

Álvaro Siza, 2007

*“...está toda esa sensación de espacio abierto que transmite Brasil, de la libertad que se respira en el ambiente de un país joven. Todo eso tuvo mucha influencia en el proyecto; pero la escarpa y las relaciones que establezco con la forma de la colina son el origen específico del proyecto.”*⁴²³

Álvaro Siza, 2007

Álvaro Siza, também para a revista *Él Croquis*, no ano de 2008, comenta a alusão da sua obra a de referências à Lina Bo Bardi, assim como a outras referências de arquitetura brasileira. Entretanto, ele sempre enfatiza que, no momento em que o projetou, não pensou diretamente nessas referências, mas sempre deixou claro que invariavelmente as influências de tudo aquilo que vê e estuda acabam fazendo parte de si e mesmo que, inconscientemente, se mostra em sua arquitetura. Não apenas as referências locais, mas todas aquelas experiências e estudos de sua vida, passam a ser parte de seu repertório mental, podendo sempre serem referenciadas quando oportuno.

“En Iberê Camargo me dijeron que estaba muy influenciado por Lina Bo Bardi, por los corredores exteriores... no recuerdo haber pensado en ningún momento en ella, pero es cierto que había visto a Lina Bo Bardi, y me había impresionado mucho. Comenté a la persona con quien hablaba de esto que quizá tanto ella como yo

422_ SIZA, Álvaro. 2007. Entrevistas a Álvaro Siza. [Entrevista concedida a autores] In TOSTOES. 2008. *Revista En Blanco*. Pág. 14

423_ SIZA, Álvaro. 2007. El sentido de las cosas. Una conversación con Álvaro Siza. [Entrevista concedida a Juan Domingo Santos] in SANTOS. 2008. *Él Croquis*, nº 140. Pág. 284

habíamos sido influenciados previamente por otros, como Frank Lloyd Wright, con el Guggenheim...” 424

Álvaro Siza, 2008

“È chiaro che, come tutto dell’ambiente brasiliano, anche l’architettura del Brasile mi ha influenzato. In questo edificio si può vedere una citazione diretta di Niemeyer o di Lina Bo Bardi, e formalmente è vero che i “tubi” e i “buchi” la ricordano. Me lo hanno detto diverse volte. Penso che sai io che Lina Bo Bardi abbiamo visto la fabbrica Van Nelle in Olanda, che è un’immagine che non si dimentica. [...] Ma credo che questa “galleria con i buchi” mi sia sovvenuta, innanzitutto, perché la dimensione del lotto non permetteva di fare una sola rampa, ma bisognava ripiegarla in due bracci; però ho deciso di progettare un all’interno e un altro fuori, proprio per non comprimere l’interno.” 425

Álvaro Siza, 2009

Assim como suas referências, fala também da influência de suas experiências anteriores, que têm repercussão nas suas ideias e dão suporte para as novas experiências. Aliadas às sensações e referências locais, dão a impressão que Otávio Leonídeo afirmava, a de extrema familiaridade, ainda que seja uma obra pioneira e experimental. Refletindo a impressão de muitos, o edifício alia as leituras e referências locais, mas é transformado com a visão do arquiteto Álvaro Siza, pelas próprias suas percepções e experiências pessoais.

“En Brasil hay una gran tradición en el empleo del hormigón. Pero la idea de utilizar el hormigón visto en color blanco proviene de otra experiencia anterior, en Cornellá, donde aprendí a trabajarlo con rigor y precisión. Construir en hormigón blanco no es fácil, requiere técnica y control. En Brasil siempre se ha construido con un hormigón en estado más bruto. Estuve visitando los últimos edificios de Niemeyer en Río de Janeiro y São Paulo y están hechos en hormigón gris, pintado después de blanco. Es posible que el Museo Iberê Camargo sea el primer edificio realizado en Brasil integralmente en hormigón blanco, aunque no lo sé con certeza.” 426

Álvaro Siza, 2008

O arquiteto Álvaro Siza, desde a própria seleção de arquitetos, sempre demonstrou um interesse por este projeto, e isto certamente influenciou na boa arquitetura que acabou por lhe render prêmio e diversas críticas elogiosas ao edifício sede da Fundação Iberê Camargo, mostrando que foi uma experiência valiosa não só para aqueles que usufruem do edifício como também para o próprio profissional que o projetou.

“Iberê è stato soprattutto un’esplosione di piacere, e credo lo si veda nel risultato.” 427

Álvaro Siza, 2009

424_ SIZA, Álvaro. 2007. Entrevistas a Álvaro Siza. [Entrevista concedida a autores]. In TOSTOES. 2008. Revista En Blanco. Pág. 6

425_ SIZA, 2009. Conversazione. [Entrevista concedida a Maddalena d’Alfonso]. In D’ALFONSO; INTROINI. 2009. Pág. 133

426_ SIZA, Álvaro, 2007. El sentido de las cosas. Una conversación con Álvaro Siza. [Entrevista concedida a Juan Domingo Santos] in SANTOS. 2008. El Croquis, nº 140. Pág. 48, 50 e 52

427_ SIZA, 2009. Conversazione. [Entrevista concedida a Maddalena d’Alfonso]. In D’ALFONSO; INTROINI. 2009. Pág. 128

4.3. MUSEU NACIONAL DOS COCHES

O Museu dos Coches Reais foi inaugurado em 23 de maio de 1905 em Lisboa, por “iniciativa da rainha D. Amélia d’Orleães e Bragança, princesa de França e casada em 1886 com o futuro rei de Portugal D. Carlos I, no salão do antigo Picadeiro Real, adaptado na época pelo arquiteto da Corte.”⁴²⁸ Logo no início de sua implantação já no ano seguinte, sentia-se a falta de espaço, sendo encomendado um novo projeto para ampliação o museu.

Vem a ser designado Museu Nacional dos Coches (MNC) no ano de 1911, e em 1944 é inaugurado um novo salão permitindo a exposição de mais viaturas. Entretanto, o espaço ainda era insuficiente. Com a nomeação da diretora historiadora Silvana Bessone⁴²⁹ em seu primeiro ano à frente da instituição, “propõe à Secretaria de Estado da Cultura (SEC) a compra dos terrenos ocupados pelas Oficinas Gerais de Material de Engenharia do Exército (OGME), entretanto, colocados à venda pelo Ministério da Defesa”⁴³⁰, juntamente com a solicitação de um estudo arquitetónico ao arquiteto Rui Flunser Pimentel, para o novo museu anexado ao pedido. “Em 7 de Dezembro de 1994, por protocolo com o Ministério da Defesa, as OGME são cedidas à Secretaria de Estado da Cultura.”⁴³¹

Em 1996, o prêmio de arquitetura do grupo Grupo Thyssen Industrie (GTI) situava-se em Lisboa com a intenção da “requalificação do espaço adjacente ao Palácio de Belém, desde a Praça Afonso de Albuquerque até ao rio, incluindo o Terreiro das Missas.”⁴³² O programa era extenso e incluía a instalação de alguns museus na área: Museu Nacional dos Coches (MNC), Escola Portuguesa de Arte Equestre (EPAE), Arquivo Nacional de Fotografia (ANF), Instituto Português de Museus (IPM). A proposta aumentaria consideravelmente a densidade construtiva de uma zona já bastante consolidada e monumental de Belém, visto também a recente construção do Centro Cultural de Belém (CCB), ao lado poente. A realização do prêmio naquele contexto e com um júri ilustre revelava a intenção de aproveitar as ideias do concurso para impulsionar a construção do novo museu a partir da validação de um projeto legitimado pela competição.⁴³³

Com a não utilização do terreno, e que se planejava dedicar à EPAE, a área foi cedida para o Novo MNC, tendo-se espaço suficiente para a integralidade da coleção ser alocada no mesmo lugar. Chegou-se a apresentar uma proposta para um edifício: “O desenvolvimento desta fachada, ao longo de toda a frente do lote, criava a ideia de uma volumetria pétrea, massiva e encerrada”, entretanto, “o Governo, através da recém-criada Comissão Novo Museu dos Coches e Picadeiro Real – comissão que tomara posse a 6 de Julho de 1998 -, aconselhava a “realização de um concurso limitado [de arquitetura] por prévia qualificação”. ”⁴³⁴ Entretanto, em 1999, em relatório ao

428_ MUSEU NACIONAL DOS COCHES. 2021. Site do Museu Nacional dos Coches. [Viewed 26 October 2021]. Available from: <http://museudoscoches.gov.pt/pt/museu/>

429_ DA COSTA, Nuno Miguel. 2020. *Do exercício moral da consciência: estudos a partir do novo Museu Nacional dos Coches [1917-2017]*. Tese de doutoramento. Arquitetura e Territórios Metropolitanos Contemporâneos. Instituto Universitário de Lisboa. Lisboa. [Viewed 25 October 2021]. Available from: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/20644>.

430_ DA COSTA. 2020.

431_ DA COSTA. 2020.

432_ DA COSTA. 2020.

433_ DA COSTA. 2020.

434_ DA COSTA. 2020.

Governo, reconhecia não possuir competência técnica para a realização do concurso, “recomendando a contratação, para o efeito, de uma das empresas por si selecionadas após consulta.” ⁴³⁵ A comissão negociaria uma área de implantação que ocuparia 80% dos 16.450 m2 de área do lote, ultrapassando em 10% o Plano Diretor Municipal e totalizando 13.160 m2 de área construída. Destes, 7.000 m2 seriam dedicados ao museu e 6.000 m2 à escola. Era solicitado à diretoria uma redução da área do museu, o que comprometeria a intenção de reunir toda a coleção.

⁴³⁶

Em 2008, após uma série de “convulsões políticas” ⁴³⁷ é aprovada a Resolução do Conselho de Ministros nº 78/2008 que considera a construção do Novo Museu dos Coches, “enquanto projeto âncora da reabilitação da zona de Belém-Ajuda e assegura financiamento para a sua construção.” ^{*438} Em um rápido processo de negociações e projeto para que o museu pudesse estar pronto a tempo das comemorações do Centenário da República. Havia duas preocupações principais, aumentar a área expositiva do museu e a sua área de infraestrutura técnica de apoio, sem desconsiderar novas valências para o grande volume de visitantes esperado. Entretanto, ainda foi levada em conta a necessidade de realizar o arremate com aquela que era uma das principais frentes urbanas de Lisboa, zona de Belém, onde se criaram novos espaços públicos e percursos na cidade que evocavam vivências interiores da cidade, mas em diálogo com as novas dinâmicas do território que circunda o edifício do museu. ⁴³⁹

⁴³⁵ DA COSTA. 2020.

⁴³⁶ DA COSTA. 2020.

⁴³⁷ DA COSTA. 2020.

⁴³⁸ MUSEU NACIONAL DOS COCHES. 2021

⁴³⁹ MUSEU NACIONAL DOS COCHES. 2021

4.3.1. Como foi escolhido o arquiteto

Havia-se pouco tempo para definir um arquiteto, o prazo de acordo com o planeamento da Parque EXPO era de apenas dois meses para contratação, então logo se tentou contato com arquitetos para que se pudesse encontrar algum que tivesse interesse e disponibilidade para tal em um curto período de tempo. Em meados de 2007, ocorria o desenvolvimento do Estudo Urbanístico Ajuda-Belém, nesse contexto o projeto para o novo Museu dos Coches demandava que se realizasse um convite direto a um arquiteto de renome internacional, que pudesse de imediato se dedicar à obra face à complexidade da mesma e ao curto tempo do cronograma de obras.⁴⁴⁰ O tempo previsto pela Parque Expo para a contratação do arquiteto era de apenas 60 dias, entre setembro e novembro de 2007, o que demandava negociações rápidas e incisivas.⁴⁴¹

Entretanto, havia alguns critérios, devido a relevância e complexidade de um projeto deste porte, além do ensejo de se edificar um prédio icônico. Assim, estabeleceu-se como critérios para a escolha do arquiteto que o mesmo deveria ser reconhecido internacionalmente e já sido laureado pelo Prêmio Pritzker.

“O critério para a seleção desses arquitetos era um só: ao edifício icónico havia que corresponder um arquiteto de ‘indiscutível e inequívoco prestígio, internacionalmente reconhecido e premiado’. O Prémio Pritzker [...] era a bitola.”⁴⁴²

*Carta-convite para a contratação do arquitecto Paulo Mendes da Rocha.
Lisboa: Ministérios da Economia e da Inovação e Cultura.*

Extra oficialmente, diz-se que “a encomenda deste projecto resolveu-se num jantar.”⁴⁴³ Nessa ocasião, o ministro Manuel Pinho teria se encontrado ocasionalmente com Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, e lhes revelado que os suíços Herzog & de Meuron não haviam aceito o convite para fazer o projeto, devido ao curto prazo previsto para a execução. Pinho teria revelado ainda que como alternativa pensava em convidar a arquitecta Zaha Hadid. Coube então a Siza e Moura convencê-lo de optar por Paulo Mendes da Rocha devido às suas afinidades culturais relevantes.⁴⁴⁴

Mas o que se pode dizer com mais certeza é que a partir desses critérios, cinco vencedores do prêmio Pritzker foram cotados como possíveis projetistas para a sede do Museu Nacional dos Coches. Entre eles: Zaha Hadid, que estava indisponível; Tadao Ando, que tiveram dificuldade de contato e além da grande distância que gerava também dificuldades relativas a diferença de fuso-horário o que dificultaria o processo já com pouco tempo disponível, além do mesmo não ter a formação de arquitetura, o que poderia causar problemas na legitimidade da escolha perante a opinião pública; Herzog & de Meuron, que apesar de em primeiro contato terem apresentado

440_ DA COSTA. 2020.

441_ DA COSTA. 2020.

442_ DA COSTA. 2020.

443_ ALEIXO, Sofia. 2018. Relatório visita de estudos. Visita de Estudo a Lisboa, Zona Monumental de Belém e Museus [Coches e CCB]. Departamento de Arquitetura. Universidade de Évora. [Viewed 25 October 2021]. Available from:

https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/24183/1/2018_SA_RelatorioLx.pdf. Pág. 13

444_ ALEIXO. 2018. Pág. 12

entusiasmo, chegando a apresentar uma proposta técnica e comercial, acabaram por recusar o convite com divergências quanto a prazos e valores; Paulo Mendes da Rocha, que em primeiro contato pareceu um pouco incrédulo da proposta, confirmando após proposta por escrito e viria então a ser o arquiteto da obra e por fim; Álvaro Siza, que “nunca chegou a ser contatado” ⁴⁴⁵, por ter sido deixado como última opção, acredito que por se querer um arquiteto internacional para esta obra. Paulo Mendes da Rocha, entre os arquitetos cotados para assumir o projeto, era o mais recente ganhador do Prémio Pritzker, o que se deu pouco tempo de ser laureado com o Prémio Mies van der Rohe para a América Latina pela requalificação da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Na carta-convite do governo português, destacou-se ainda a vantagem de sua sensibilidade lusófona para a qualificação dele para o projeto. ⁴⁴⁶

Após o convite Paulo Mendes da Rocha visitou Lisboa ainda sem a equipe, em 2007, para conhecer o terreno e para alinhar as expectativas com a Parque EXPO e a direção do museu. Entretanto, como já comentado pela forma de trabalho do arquiteto, era preciso formar uma equipa e foi então que Paulo Mendes convidou o coletivo MMBB com quem já trabalhara em alguns projetos anteriores. E é Fernando de Mello Franco, membro deste coletivo que matinha contatos em Portugal, quem convida Ricardo Bak Gordon “para assumir o papel de arquiteto local” ^{*447}. Para o projeto de engenharia, Paulo Mendes convidou o engenheiro portuense Rui Furtado, que havia conhecido em uma visita ao Estádio Municipal de Braga. Nuno Sampaio respondia pelo projeto expositivo; João Ferreira Nunes, pelos arranjos exteriores, e o designer Antônio Queiros assumiu a sinalética do projeto. ⁴⁴⁸ Completava-se então a equipe que seria responsável pelo projeto do Museu Nacional dos Coches, localizado em Belém, na grande Lisboa.

445_ DA COSTA. 2020.

446_ DA COSTA. 2020.

447_ DA COSTA. 2020.

448_ DA COSTA. 2020.

4.3.2. Conceito de museu para Paulo Mendes da Rocha?

Paulo Mendes da Rocha é um arquiteto que além de desenhar também exercita sua escrita, assim como Álvaro Siza. Entretanto este, diferente de Álvaro Siza, que possui muitos textos poéticos, não referentes a disciplina arquitetura, Paulo Mendes na grande maioria de seus, foca-se na descrição de seus projetos ou no processo projetual da disciplina. Deu aulas, discursou em diversos eventos, mas também participou da produção de diversos livros referentes a suas obras.

Nessas oportunidades, não fala especificamente do objeto museu. Paulo Mendes vê o objeto construído mais como um discurso perante a cidade, uma arquitetura como um discurso visto como político. A sua visão reflete mais a consciência das relações sociais em seus espaços ou das vivências perante às realidades, como vimos em suas primeiras obras de casas e até em sua fase de amadurecimento, culminando com a obra do Museu Brasileiro de Escultura. O que também sempre esteve presente em outras obras, nas quais evidencia seu discurso sobre desenho, mais voltado a vivência da cidade que especificamente na formalidade do museu.

“GW.: Muitos dos seus projetos recentes têm como partido a construção de vias elevadas que, ao mesmo tempo que articulam edifícios e funcionam como suportes de infra-estrutura, deixam o solo intocado. Podemos dizer que a relação entre território e edificação é fundamental em sua obra, e lembrar, aqui, de projetos anteriores – como o MuBE e o Pavilhão do Brasil em Osaka –, em que você, ao contrário, constrói o terreno. Há uma mudança de paradigma?”

PMR.: É bem intrigante esse tipo de especulação. Você deve admitir que não há uma explicação linear para a questão, mas a possibilidade de conversarmos sobre isso como uma especulação possível. De certo modo, a construção desses recintos aéreos é uma maneira de reservar o chão para outro tipo de atividade. [...]... tenho a impressão de que nunca vai se estabelecer esse tipo de paradigma definitivo para a arquitetura, pois a sua graça é exatamente a mobilização da totalidade do conhecimento, seja do ponto de vista da especulação filosófica, seja do levantamento de recursos técnicos e tecnológicos para se chegar finalmente a dizer: “agora eu acho que faria isso”.”⁴⁴⁹

Paulo Mendes da Rocha em entrevista a Guilherme Wisnick, 2007

Portanto fica claro, que para Paulo Mendes da Rocha, a função do edifício se faz importante, entretanto, o essencial é através do objeto chegar à construção da cidade, suas relações e possibilidades de diferentes vivências na “devolução” do espaço ao público.

449_ DA ROCHA, Paulo Mendes. 2007. [entrevista concedida a Guilherme Wisnick] in ARTIGAS. 2007. Pág. 20 e 22

4.3.3. Uma visita ao Museu Nacional dos Coches

A importância e o simbolismo do Museu Nacional dos Coches extrapolavam a sua função de museu. Além do espaço para a exposição, este deveria ser um marco para a cidade e um objeto capaz de organizar a zona em que se inseriria, bastante valorizada na cidade. Indo, também, de encontro à forma de pensar de Paulo Mendes da Rocha, como arquiteto organizador de espaços públicos. O pensamento de Mendes da Rocha é marcado pela sua consciência – a despeito de um caráter abstrato ou circunscrito a uma determinada problemática. Ao optar por levantar o museu do chão, manifesta uma posição política pela abolição da propriedade privada do solo. Essa posição política deveria se fazer ainda mais evidente em um edifício público. ⁴⁵⁰

Paulo Mendes da Rocha opta por elevar o edifício do solo, deixando, como em muitas de suas obras o térreo livre para as ocorrências da cidade. Mas mais do que isto, Paulo Mendes também orienta o edifício de diferentes formas a configurar um espaço público em resposta às condições históricas e simbólicas do local, já que o museu se insere em uma área bastante monumental de Belém, próximo ao Palácio Presidencial e do antigo Picadeiro Real. O projeto excede sua função de museu, é uma infraestrutura urbana que oferece espaço público à cidade. Buscava ressignificar Belém, fazendo coro aos Jerónimos no que tange o sentido de modernidade e futuro em potencial. O projeto coloca a cidade informal ao lado da cidade monumental, criando diálogo entre divergentes tempos, poderes, ideologias e ações políticas. Enquanto manifesto da pólis, a obra representa uma encruzilhada política. ⁴⁵¹

Com isto, o arquiteto, além de trabalhar o edifício nas diferentes escalas de cidade que o limitam, implanta a obra em uma área total de 8.652m², conseguindo manter boa parte do pavimento térreo livre (77% da área), ao construir uma área bruta total deste piso de somente 3.791m², transformando esta área em um espaço aberto, que se oferece à cidade, convertido, então, em espaço público. ⁴⁵²

Paulo Mendes da Rocha compõe este espaço através de um conjunto de dois edifícios, cada qual em concordância com a fachada em que se localiza, formando um “L”, e que, junto com as rampas de acesso da parte de cidade mais fragmenta, conformam um espaço de praça no centro do edifício. Esta, com os espaços pensados pelo arquiteto de múltiplos interesses, como lojas, cafeterias, além da conexão com as casas e comércio existente nas ruas conectadas pelas rampas, que Paulo Mendes acreditava que com o tempo viriam a se transformar em bares e restaurantes, agregando ainda mais ao espaço, construindo-se, com este edifício, uma cidade.

“criando um embasamento elevado [...] a intervenção amplia as possibilidades de acesso e de emprego da praça, que é definida [...] como um lugar contínuo e intrincado, composto de pequenas áreas para descanso. Essa solução permite usar a

450_ DA COSTA. 2020.

451_ ALEIXO. 2018. Pág. 14

452_ DA COSTA. 2020.

praça do museu em diversas escalas e diversos níveis, potencializando a experiência do lugar público.” ⁴⁵³

Paulo Mendes da Rocha em Memorial Descritivo do projeto, 2013

Além disso, o museu ainda se conectaria com a beira-rio do Tejo, através de uma passagem elevada e neste outro lado, localizava-se um edifício silo de estacionamentos, conseguindo fazer uma conexão mais ampla do objeto à cidade. Entretanto, devido a limites de orçamento o desenho original do projeto teve de ser modificado e até faseado.

No projeto original o volume principal de exposições possuía 150 metros, passando para 132 e o edifício garagem na margem no rio Tejo, após o cruzamento da passarela, que “dispunha também de uma cafetaria com vista sobre o Tejo e Belém” ⁴⁵⁴, foi retirado do projeto. O projeto, conta ainda com uma série de espaços em seu interior, para além dos espaços expositivos. Dispõe de espaços para exposição permanente e temporária; áreas de reservas e oficina de conservação e restauro, uma demanda importante para a preservação deste tipo de património. Também inclui espaços que possibilitam uma diversificação da programação do museu e para o acolhimento do público como: Biblioteca, Arquivo, Auditório, Loja do Museu e Posto de Informação Turística. ⁴⁵⁵

Assim como na Fundação Iberê Camargo, no Museu dos Coches, antes de um estudo mais aprofundado sobre o que se diz e até sobre a opinião do próprio arquiteto, quis visitar o lugar e tirar as minhas próprias impressões.

453_ DA ROCHA, Paulo Mendes in PISANI. 2013. Pág. 335

454_ ALEIXO. 2018. Pág. 13

455_ MUSEU NACIONAL DOS COCHES. 2021



FIGURA 93

Também como na Fundação Iberê Camargo, o Museu dos Coches margeia uma avenida expressiva da cidade; entretanto, neste caso, é apenas em uma de suas laterais. Seus outros vizinhos são, malha urbana e uma praça.

A impressão que o edifício passa é de uma grande massa de construção pousada sobre uma malha urbana antiga, ainda que se observe um esforço de diálogo do edifício com o entorno, na troca de escalas do edifício da praça central do projeto, até a escala das casas, ainda assim a obra soa como um objeto estranho. Estranho em tamanho, estranho em história ou estética e estranho em tipologia. Sim o museu marca seu território, mas marca pela diversidade, se distanciando, em forma, daquilo que o rodeia.



FIGURA 94



FIGURA 95 e 96

Diferente da maioria dos edifícios que o rodeiam, que se assentam no solo, neste, Paulo Mendes faz o oposto. Muito comum não só em suas obras, mas marca do modernismo brasileiro, ele eleva o volume do museu e libera o térreo. Assim, em nível contínuo à cidade, abre espaço para o protagonismo da ação, para o coche que passa, para eventos que acontecem à sombra sob a projeção do edifício. O espaço público faz-se à praça, organizada e protegida pela própria obra.

No projeto, como um todo, consigo confirmar a importância que Paulo Mendes da Rocha na marcação das circulações, tanto no interior do edifício, mostrando-se para o exterior, quando na própria força da passarela de atravessamento da avenida e linha de metrô ligando o museu e este lado da cidade até a margem do Rio Tejo.



FIGURA 97



FIGURA 98



FIGURA 97



FIGURA 98



FIGURA 99



FIGURA 100

O edifício é visivelmente dividido em dois blocos. Em um deles, tem-se o auditório, administração, biblioteca e outras salas expositivas menores que, por vezes, abrigam exposições externas. A partir deste, faz-se os acessos verticais das zonas de serviço assim como o acesso à grande passarela que transpassa a avenida e faz a conexão do museu com a margem ao rio. A outra “caixa” marca aquilo que é essencialmente o museu, com as salas (ou garagens) expositivas, a sala de recuperação, recepção, bilheteria, loja do museu, assim como as casas de banho.

Paulo Mendes coloca o café do museu junto ao jardim da praça Afonso de Albuquerque, e situa a entrada ao fundo, marcando-o junto da bilheteria pela transparência, como quem desmaterializa as paredes e, também, pela abertura, ou localização dos grandes elevadores que levam ao piso superior, como quem tenta marcar uma continuidade do espaço pelo trajeto.



FIGURA 101



FIGURA 102



FIGURA 103



FIGURA 104



FIGURA 105



FIGURA 106

Na parte interna do museu, o que vemos é uma caixa, um espaço asséptico. Remete claramente à ideia do museu como cubo branco. Os coches não se apresentam em uma ordem, ou não há uma história na forma de os apresentar. O ambiente me parece mesmo uma grande garagem de coches ou um grande galpão que os guarda para que um dia possam voltar a movimentar-se em algures que não ali.

O museu apresenta-se como duas grandes garagens separadas por uma área central que é onde se encontra a parte de serviços, circulações e pequenas salas para exposições menores, assim como oficinas. Aqui, todos os espaços ou atividades definidas ficam centrais à nave e a sua volta, nos grandes espaços livres, ficam expostos os coches. Estes, que foram um dia os meios de transporte, parados assistem a nós nos movendo para apreciar toda a sua imobilidade.

As duas grandes caixas de concreto, pintadas de branco, que compõem o volume principal, possuem detalhes nas paredes com recortes em ângulos, conformando portas e vitrines, mas nunca sem tirar a atenção da massa geral, dando ênfase àquilo que se destaca em muitas obras de Paulo Mendes da Rocha: a importância da luz e sombra; a presença forte da iluminação em feixe e pontual em momentos de interesse para a relação com o mundo exterior. Enfim, ali se faz possível esquecer o mundo à volta e imaginar o que poderia ter sido, um dia, a realidade de uma grande caravana de coches.

Vê-se isto tanto no exterior, quando no interior, seja com luzes naturais, dando o efeito com janelas estreitas apenas na linha dos olhos como nos feixes de luz artificial nas escadas.



FIGURA 107



FIGURA 108

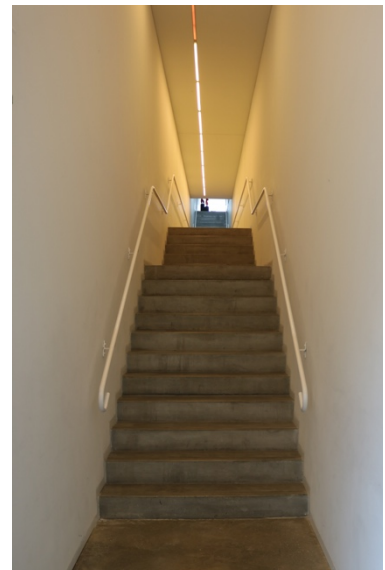


FIGURA 109

No edifício administrativo, Paulo Mendes, permitiu-se brincar mais com este efeito de luz e sombra, por exemplo, com o desenho da cobertura, diferente da luz parada dentro das “caixas” do museu, aqui dinamiza a entrada de luz de modo que se modifica ao longo de todo o dia acompanhando a trajetória do sol. Onde hoje estão pedras, por problemas técnicos, antes foi previsto um grande espelho d’água que refletia esta luz para aqueles ambientes que compunham as paredes deste espaço que ainda externo, criava uma praça interna no edifício.



FIGURA 110



FIGURA 111



FIGURA 112

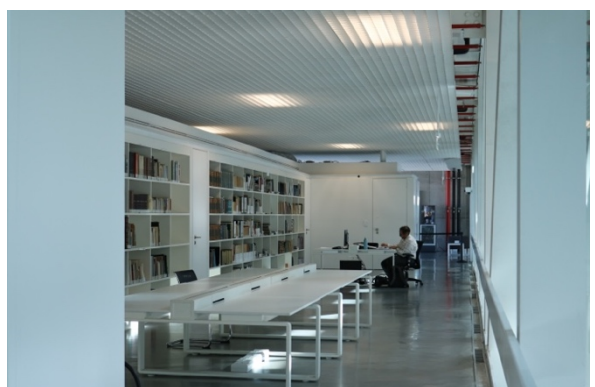


FIGURA 113

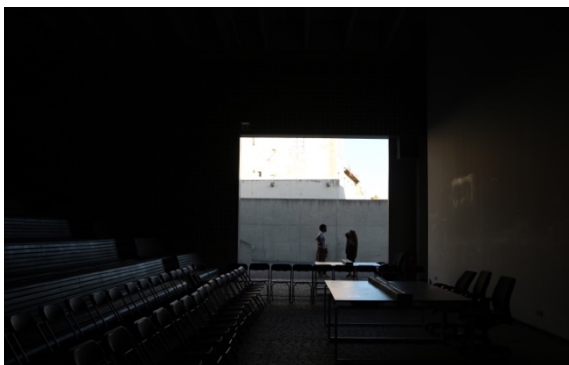


FIGURA 114



FIGURA 115



FIGURA 116



FIGURA 117

A organização dos ambientes externos, tem uma característica, que para mim, é muito forte nas obras de Paulo Mendes da Rocha: caixas que se compõem dentro de outras caixas. O mesmo acontece na área da administração, com circulações contínuas e independentes daquele espaço que a abriga. No pavimento inferior, o auditório tem uma proposta um pouco diferente, se desloca da estrutura que apoia o pavimento superior e conecta-se ao solo e diretamente a praça. Mas ainda sobre o propósito das circulações contínuas, para os espaços politizados⁴⁵⁶, onde o acesso faz-se através de portas enormes que se abrem, conformando quase que um espaço único, possibilitando a passagem de um coche ou um grande público de forma livre e democrática.

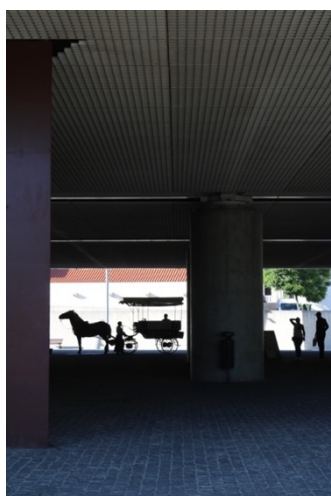


FIGURA 118

Como num espaço pensado para grandes públicos, para uso comunitário da cidade e para a cidade. dinamiza essas praças ou circulações contínuas e democráticas com pequenas surpresas e curiosidades do próprio museu nas paredes da praça, que neste caso faz-se pelo próprio museu.

Assim como em muitos edifícios do Brasil e do próprio Paulo Mendes da Rocha, o convívio e a ação se dão na praça, no espaço de encontro da rua. Onde passam os coches, onde cruzam os pedestres, visitantes, turistas. Neste caso, protegidos pelo edifício, criando espaço público, criando o espaço de passagem, de convívio ou de manifestação social.

456_ Nota Teresa Fonseca: “os espaços politizados” é uma crítica da crítica brasileira por indicar o interesse do Paulo Mendes da Rocha sobre a condição ideológica da arquitetura e de sua obrigação social de servir o maior número.” Stefany: Acredito que isto muito devido a própria construção da história da arquitetura brasileira e da forma como se fez, principalmente na formação de Paulo Mendes.

MUSEU NACIONAL DOS COCHES - PEÇAS DESENHADAS

O Museu Nacional dos Coches teve mudanças entre algumas das etapas de projeto ao longo de seu processo. Em um primeiro momento tivera o edifício garagem após o cruzamento da Avenida Brasília e das linhas de trem que depois foi retirado do projeto. Apesar da supressão do edifício “silo” ainda é perceptível o caráter congregador do projeto através do elemento bastante marcante da passarela de atravessamento com cinco pontos de acesso.

Também é perceptível, através da planta de situação, notar as diferentes escalas tipológicas dos terrenos vizinhos à implantação do museu e como Paulo Mendes da Rocha trabalha estas relações através, principalmente do desenho urbano, aqui expresso no desenho da praça e rampas de acesso.

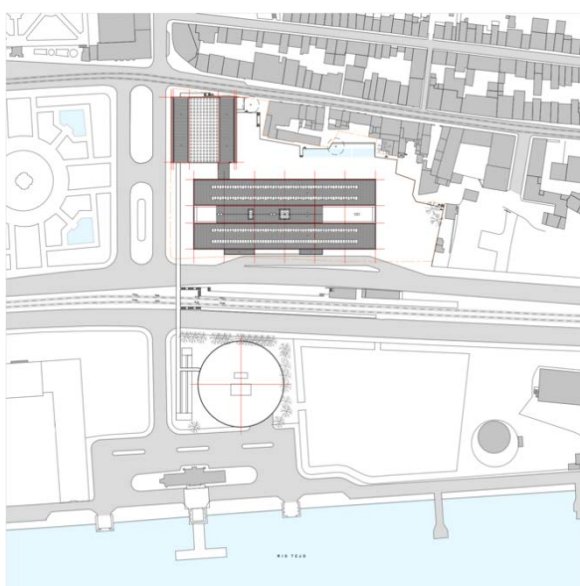


FIGURA 119 – Planta Situação Pré-Projeto – Acervo Casa da Arq.

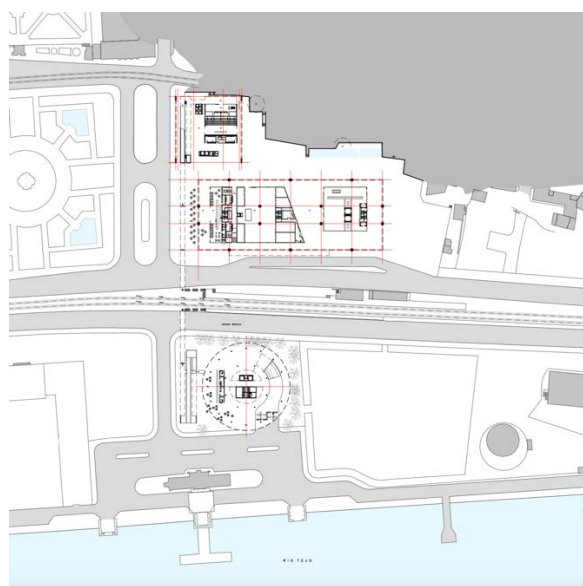


FIGURA 120 – Planta Pav. Térreo Pré-Projeto - Acervo Casa da Arq.

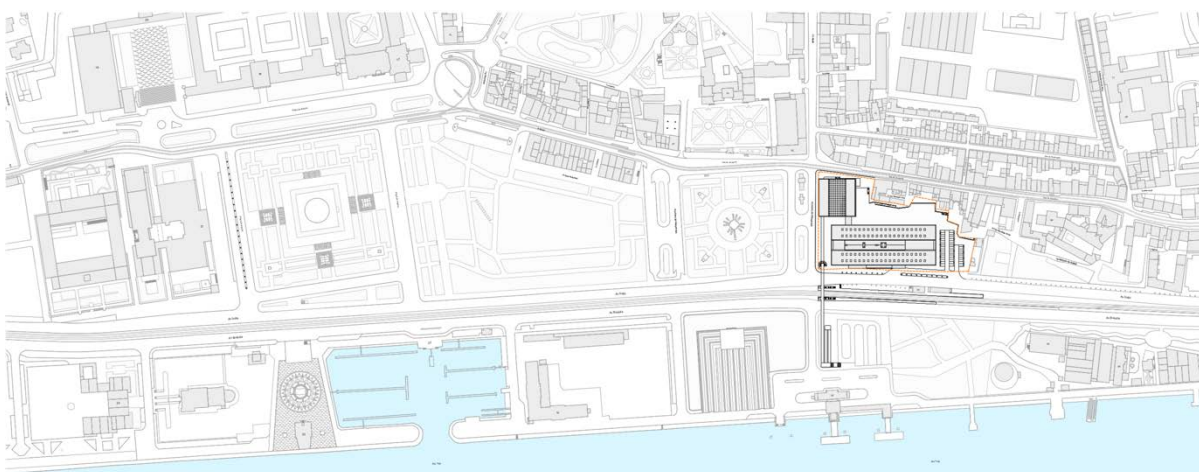


FIGURA 121 – Planta Situação – Acervo Casa da Arquitetura



FIGURA 122 – Corte – Acervo Casa da Arquitetura

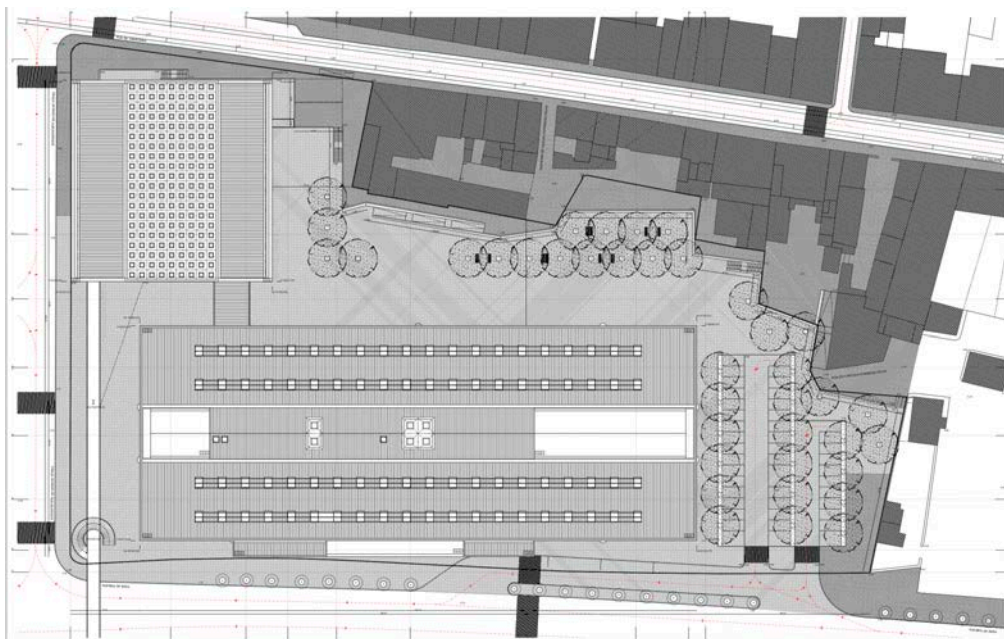


FIGURA 123 – Planta Implantação

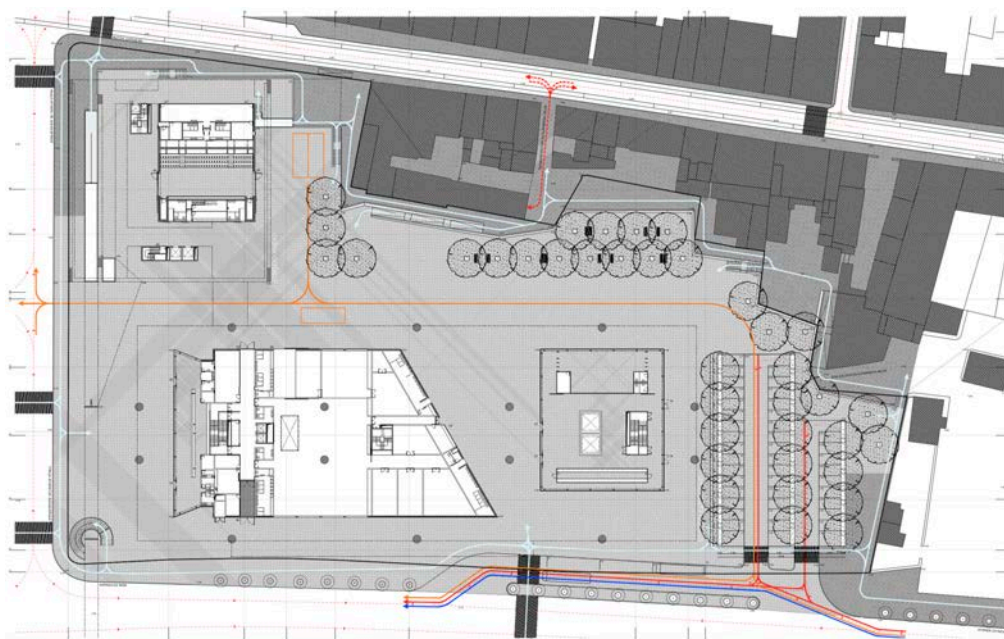


FIGURA 124 – Planta Pavimento Térreo e acessos– Acervo Casa da Arquitetura

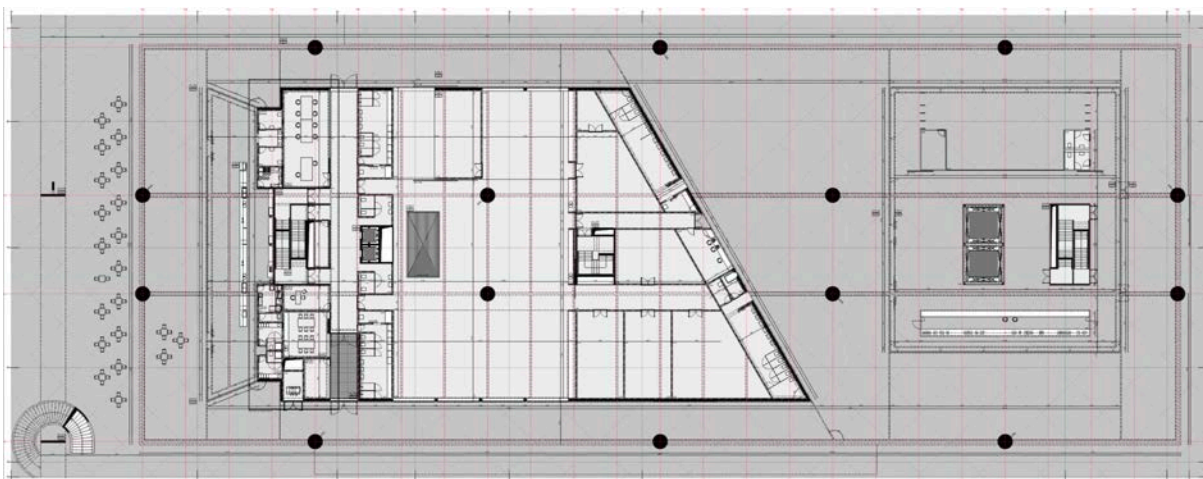


FIGURA 125 - Planta Edifício Expositivo_Planta nível +4,00 (acesso)

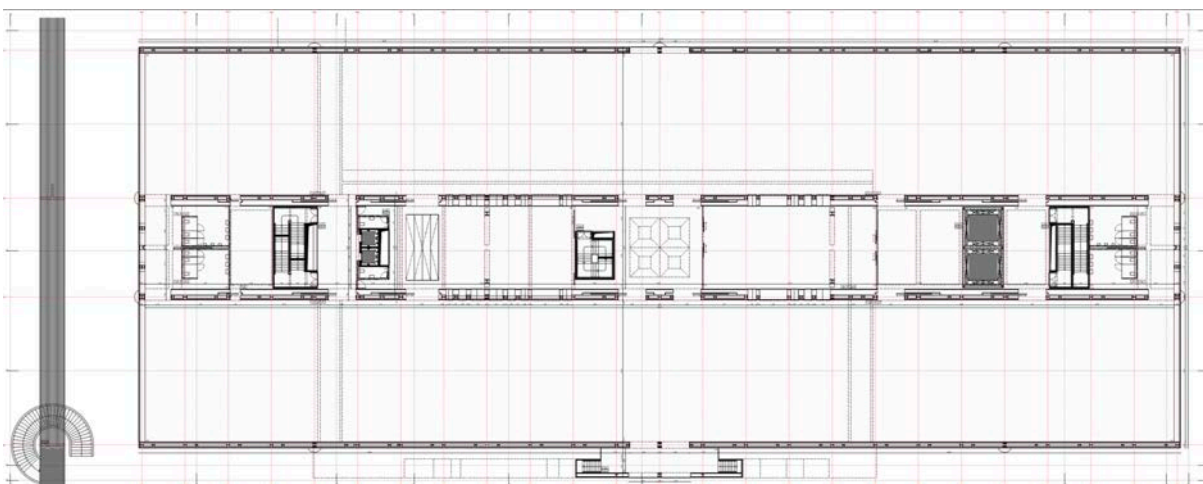


FIGURA 126 - Planta Edifício Expositivo_Planta nível +10,31 (exposição)

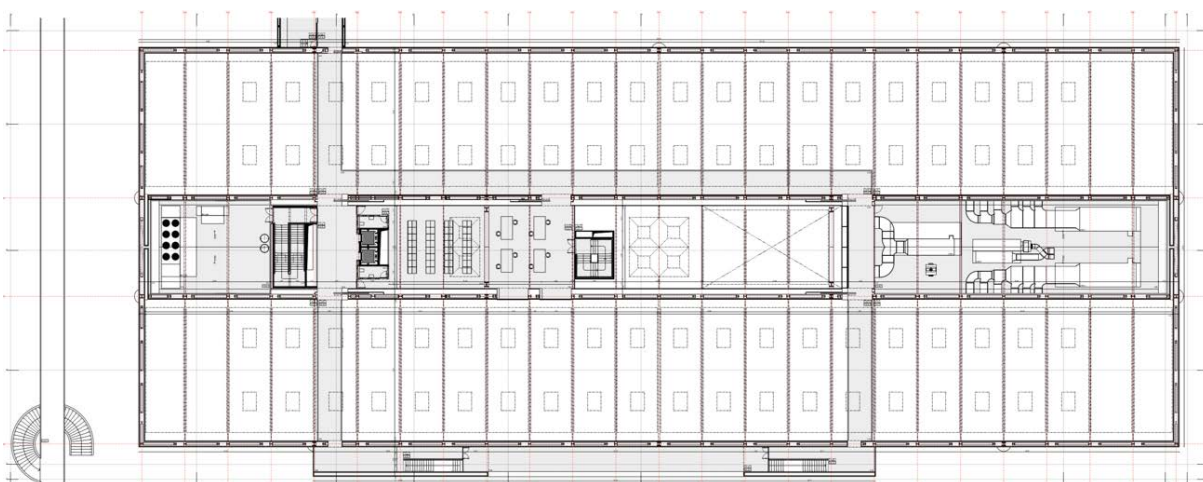


FIGURA 127 - Planta Edifício Expositivo_Planta nível +16,10 (varanda)

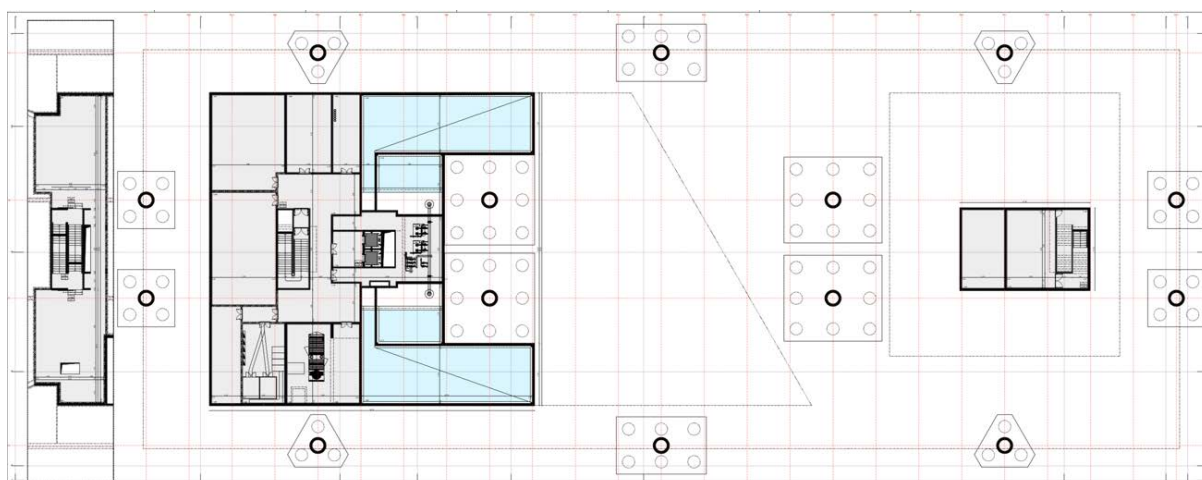


FIGURA 128 - Planta Edifício Expositivo_Planta nível +16,10 (varanda)

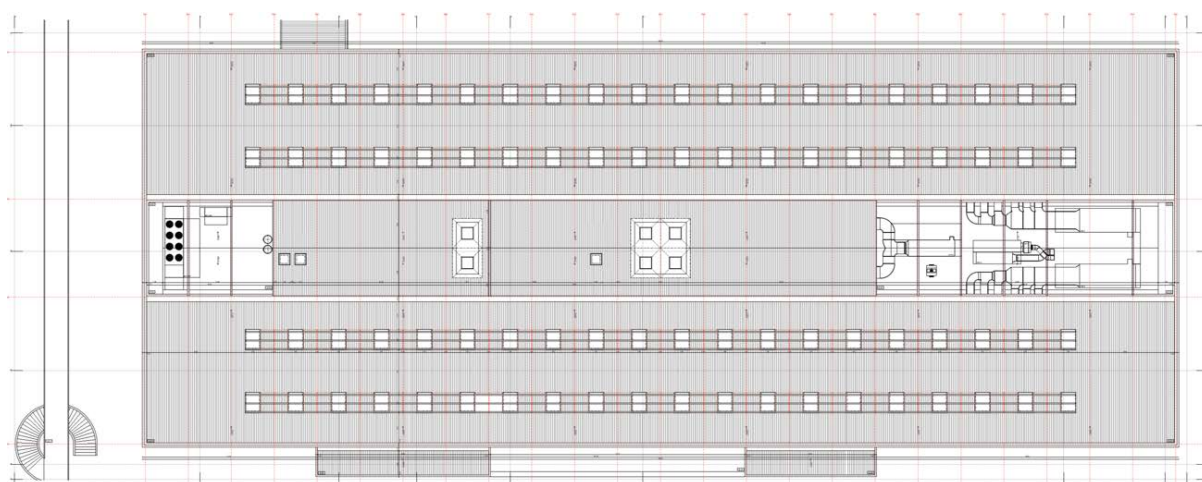


FIGURA 129 - Planta Edifício Expositivo_Planta de cobertura

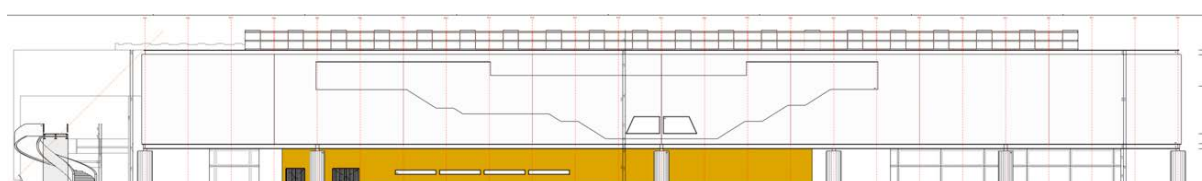


FIGURA 130 - Alçados e Cortes do Conjunto – Corte 1 (D.01)

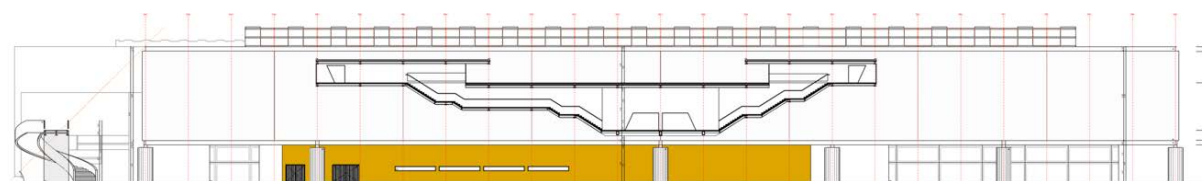


FIGURA 131 - Alçados e Cortes do Conjunto – Corte 2 (D.01)

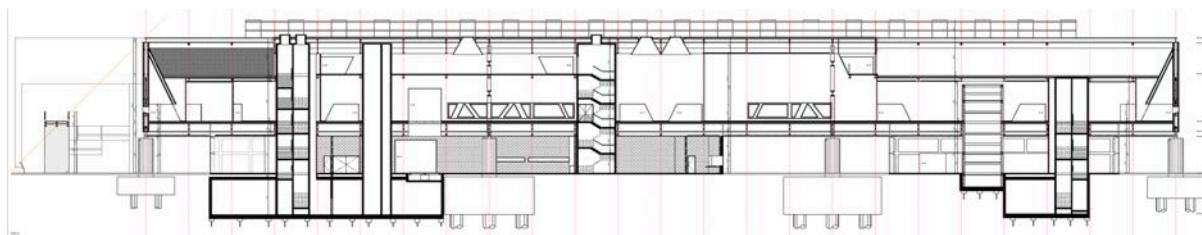


FIGURA 132 - Alçados e Cortes do Conjunto – Corte4 (D.01)



FIGURA 133 - Alçados e Cortes do Conjunto – Cortes 11/12 (D.06)

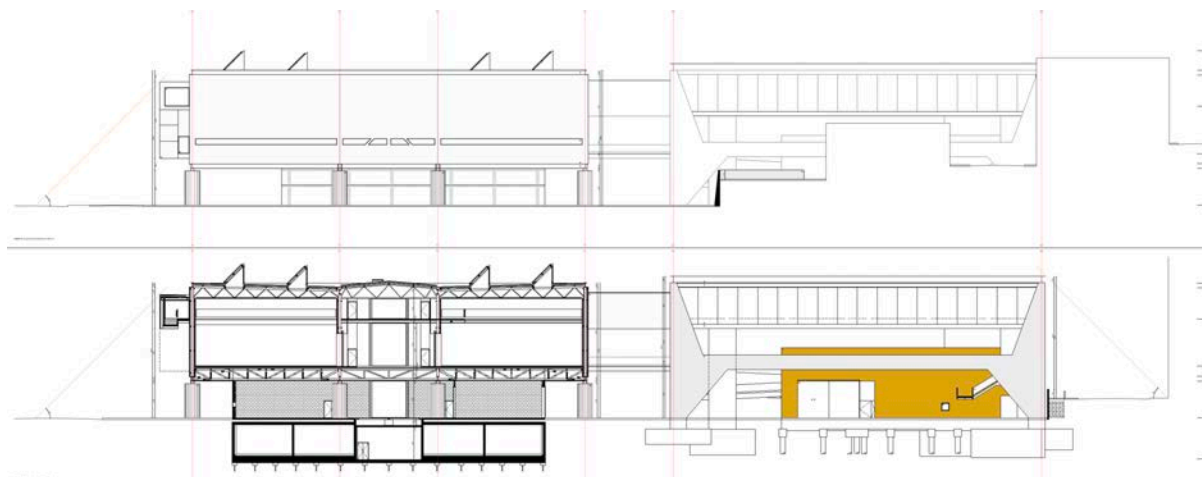


FIGURA 134 - Alçados e Cortes do Conjunto – Cortes 19/20 (D.10)

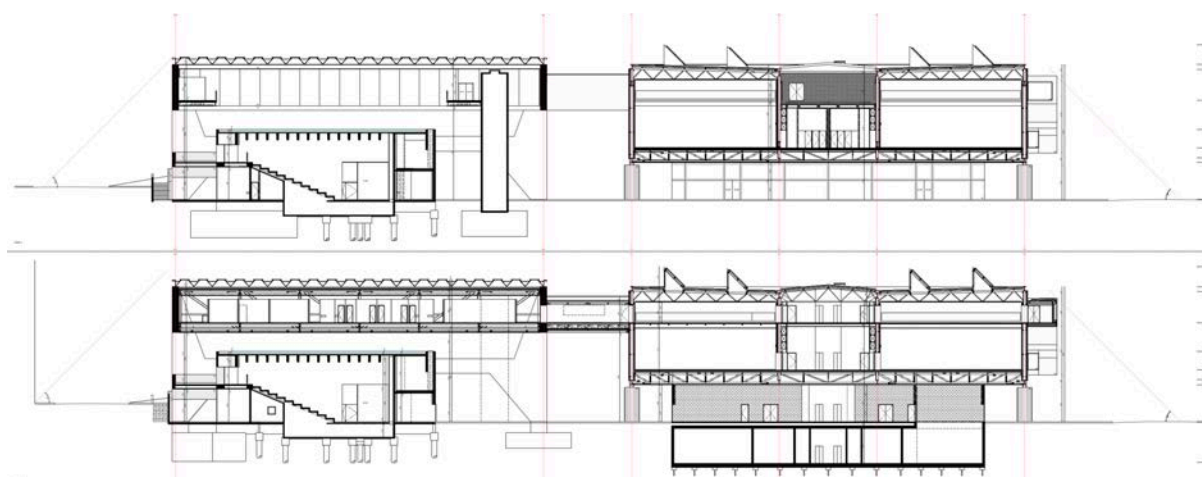


FIGURA 135 - Alçados e Cortes do Conjunto – Cortes 13/14 (D.07)



FIGURA 136 - Planta Edif. Expositivo_Planta nível +4,00 (acesso)

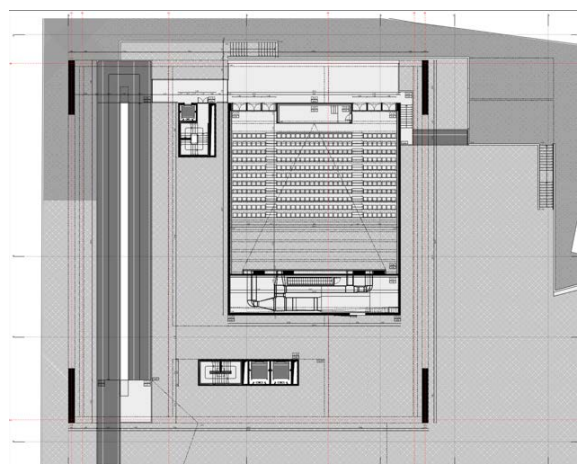


FIGURA 137 - Planta Edif. Expositivo_Planta nível +10,31 (audatório)

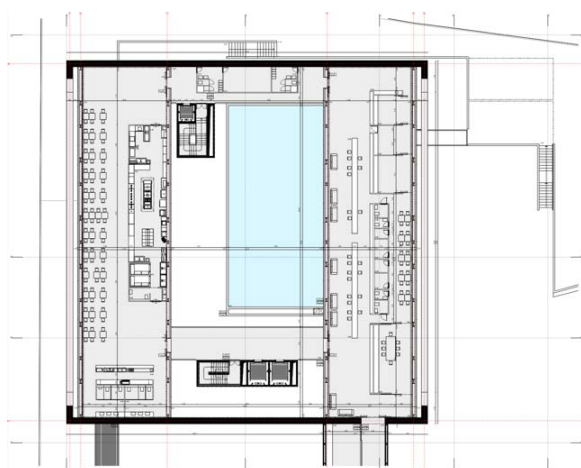


FIGURA 138 - Planta Edif. Exp._Planta nível +16,10 (rest./adm.)

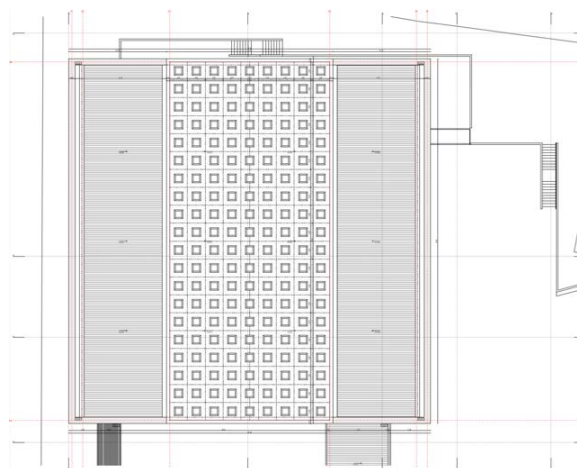


FIGURA 139 - Planta Edif. Expositivo_Planta nível cobertura

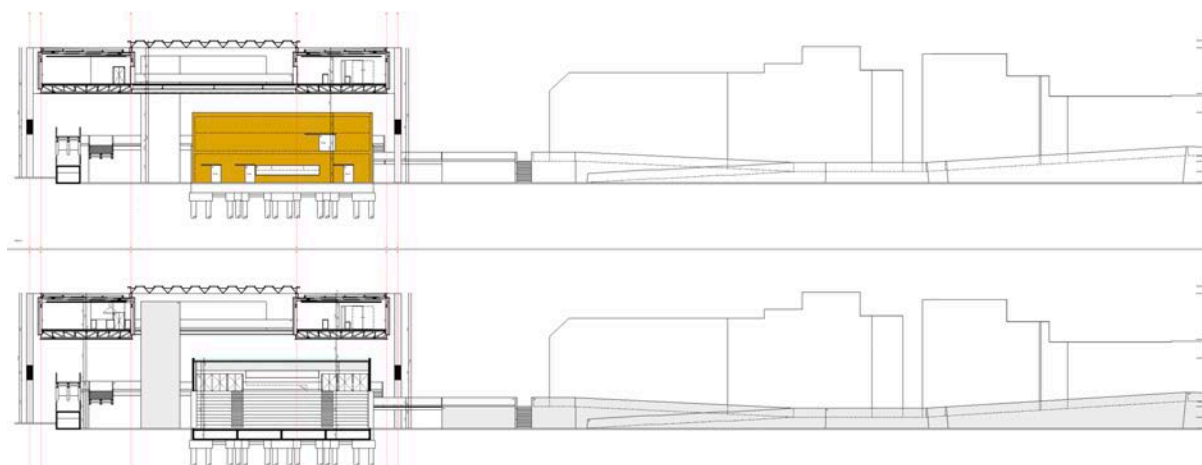


FIGURA 140 - Alçados e Cortes do Conjunto – Alçado 7/8 (D.04)

1. O LUGAR - DO MUSEU NACIONAL DOS COCHES

O novo Museu Nacional dos Coches ocupa um terreno privilegiado na cidade, em uma das áreas mais nobres de Belém. Área bastante monumental, ainda que em meio à cidade e muito próxima ao rio Tejo. O terreno se localiza entre a Rua da Junqueira, que apresenta uma malha urbana densa e fragmentada, e a Avenida da Índia, de trânsito intenso, onde se localiza a frente principal do museu. Ao fundo do edifício, situa-se um pequeno estacionamento, do próprio museu, que faz limite a um muro que o divide de umas poucas casas e um parque infantil. Enquanto sua outra fachada faz limite com a Praça Afonso de Albuquerque, onde, em frente ao Jardim de Albuquerque, encontra-se o Palácio Nacional de Belém junto ao Picadeiro Real, que era a sede do Museu Nacional dos Coches antes do novo edifício. Além destes, podemos destacar também a proximidade com o Jardim Vasco da Gama e o Jardim da Praça do Império, que dividem o espaço até se chegar no CCB (Centro Cultural de Belém) assim como o Mosteiro dos Jerónimos. Além dessa proximidade, Paulo Mendes conecta estes outros importantes edifícios da cidade e o museu Nacional dos Coches através de uma passarela com acesso a orla do Rio Tejo, que abriga muitas outras importantes obras monumentais da cidade.



FIGURA 141

Portanto, o desafio de Paulo Mendes era: pensar em um projeto à altura da encomenda - pois afinal o Museu Nacional dos Coches é o museu mais visitado de Portugal e com a nova sede esperava-se um fluxo ainda maior de visitantes -, como também respeitar todos estes monumentos que o rodeiam, além de lidar com as diferentes escalas das diferentes tipologias de terrenos e situações limitantes.

Além disso, Paulo Mendes deveria construir uma obra cujo objetivo era abrigar uma vasta coleção de carruagens históricas⁴⁵⁷. E já sendo o museu mais visitado do país, pretendia-se, ainda, reforçar a vocação turística da área⁴⁵⁸, com a pretensão de que o número de visitantes viesse a aumentar.

“A complexidade do entorno exigia um engenhoso trabalho de amarração entre as diferentes características dos espaços adjacentes: um casario histórico situado na cota mais alta da rua posterior, uma grande praça ajardinada em uma das laterais, e uma movimentada via expressa que separa o terreno da orla do rio Tejo.”⁴⁵⁹

*“É de se notar aqui, dois eventos: a passagem aérea de pedestres presumida, na sequência da Calçada da Ajuda até os jardins junto ao Tejo, no ancoradouro (transpondo Av. Índia, Av. Brasília, ferrocarril) e o conjunto de edificações preservadas (Belém Redescoberta), ao longo da Rua Junqueira confrontando aos fundos com a área do Museu, antiga Rua Cais da Alfândega Velha, com grande encanto para o lugar.”*⁴⁶⁰

Paulo Mendes da Rocha, 2009

Paulo Mende precisava reconfigurar a geografia do local, a fim de “costurar” estas diferentes áreas. Para isto, trata cada região de uma forma diferente, mas com a unidade de um térreo configurado como uma grande praça, ao levantar o edifício “sobre a copa das árvores circundantes, concorrendo com os socos do palácio neoclássico de Belém, antes ocultos do público, fixando novas perspectivas sobre a margem sul do Tejo”⁴⁶¹, e configurando assim um térreo livre para se trabalhar as relações urbanas, como uma grande praça a fazer estas conexões espaciais. “...o corpo principal, com sua escala colossal, contrasta em primeiro lugar com o tecido urbano aberto da avenida da Índia e da avenida Brasília, além das quais corre o rio. Dessa maneira, o prédio se coloca como uma espécie de última elevação do edifício histórico. Do lado oposto, ao contrário, ele é obrigado a estabelecer uma relação direta com este.”⁴⁶² Essa arquitetura expõe usos privados que passam a integrar a esfera pública, refletindo o uso coletivo do solo da cidade. Considerando outras referências museológicas brasileiras, é possível a estabelecer um padrão de resposta. Essa

457_ GIROTO, Ivo; SEGAWA, Hugo. 2018. Terra de Forasteiros: Brasil de cá e lá. Arquitetura e Globalização no século XXI. VEnaparq. Salvador. Pág 3962-3993. [Viewed 25 October 2021]. Available from:

https://docs.wixstatic.com/ugd/6fa0a3_b0414626cd9a417a94cbdb642d854039.pdf?index=true. Pág. 3983.

458_ GIROTO; SEGAWA. 2018. Pág. 3983

459_ GIROTO; SEGAWA. 2018. Pág. 3983

460_ DA ROCHA, Paulo Mendes. 2009. Novo Museu dos Coches. Memória Descritiva e Justificativa. Consorcio PMPB. Lisboa. Pág. 4

461_ TAVARES, Gonçalo M.; MILHEIRO, Ana Vaz; SIMOES, João Carmo; DA ROCHA, Paulo Mendes. 2015. *Paulo Mendes da Rocha. Museu Nacional dos Coches*. Lisboa: Editora Monade. Pág. 69 e 71

462_ PISANI. 2013. Pág. 335

tradição que se consolida através do tempo e intensifica os laços de familiaridade com a produção cultural da qual é herdeira.⁴⁶³

Mendes da Rocha volta sua atenção, então, às relações de cidade, como costuma fazer em seus projetos e neste não é diferente, busca conexões e criação de espaço público para a cidade, através de percursos, caminhos, passagens. Faz de seu projeto como uma costura urbana, em um ponto que tenta unir estes diferentes entornos.



FIGURA 142



FIGURA 143



FIGURA 144



FIGURA 145



FIGURA 146



FIGURA 147

Como pode-se perceber nas imagens, a perspectiva de quem vem do centro é a de um museu filtrado pelas edificações do conjunto histórico da rua Junqueira e da rua Cais da Alfândega Velha. Já o acesso ao novo edifício ocorre através de percursos forçados pela série de rampas e escadas antes de se chegar à frente.⁴⁶⁴

463_ TAVARES; MILHEIRO; SIMÕES; DA ROCHA. 2015. Pág. 69 e 71

464_ PISANI. 2013. Pág. 335

2. A FORMA – DO MUSEU NACIONAL DOS COCHES

Paulo Mendes da Rocha, pensa no edifício como uma infraestrutura de cidade e assim o projeta, com suas passarelas e conexões. Portanto, seu desenho original se faz basicamente por três volumes distintos entre si em forma e função, conectados por passarelas. O maior deles, destinado a exposição dos coches, que em sua maioria são bastante cheios de detalhes, contrasta com estes objetos permitindo o destaque assim a eles, conformando-se como um enorme prisma branco, que é suspenso por Pilotis para liberação do térreo e que apenas quebra sua forma pura para destacar as escadas das circulações verticais destacadas para fora, mantendo a caixa branca livre para exposição.

Destaca-se que a foz do Rio Tejo, é um lugar simbólico da partida de navios, tornando-se uma alegoria do passado lusitano. O novo museu ressignifica essa condição, enquanto infraestrutura vinda do futuro.⁴⁶⁵ Materializado na figura de um enorme prisma branco, a parte central do museu conecta-se ao volume lateral por uma espessa passarela suspensa e enclausurada a um volume bastante expressivo em sua forma. Com uma estrutura em concreto, quase como um exoesqueleto didático, eleva o volume metálico e envidraçado, como quem demarca que ali a função é outra. Este abriga a administração e um espaço ao lado que era suposto ser um restaurante, mas que mais tarde veio a ser uma sala de exposições temporárias, mantendo-se a vista aberta para a monumental Belém. Este volume é conectado ao solo por um retângulo de concreto marcando a circulação vertical - operação típica da escola Paulista. A disposição espacial deste “corpus”, cria, também um pórtico apontando para uma praça interna, local para onde também as construções antigas da Rua da Junqueira se fazem visíveis.⁴⁶⁶

Esta estrutura elevada libera o térreo que abriga, formalmente desconexo do volume suspenso, a caixa que conforma o auditório. Este, com suas enormes portas laterais que o cruzam, permitiriam um desfile de coches passando pelo interior do mesmo, caracterizando uma conexão direta do eixo da Praça Afonso de Albuquerque com a praça interno do próprio museu.



FIGURA 148



FIGURA 149

465_ TAVARES; MILHEIRO; SIMÕES; DA ROCHA. 2015. Pág. 73

466_ MUSEU NACIONAL DOS COCHES. 2021

Desta estrutura que eleva o volume da administração, também parte uma passarela com proporções infraestruturais, à escala do monumento, que parte deste volume mais desfragmentado conectando não só o complexo do museu e permite o cruzamento à movimentada avenida Índia, assim como os trilhos do trêm, chegando ao que seria o terceiro volume: “um grande silo redondo para estacionamentos, branco e opaco, arremataria o conjunto, mas sua construção foi vetada pelo governo municipal.” ⁴⁶⁷

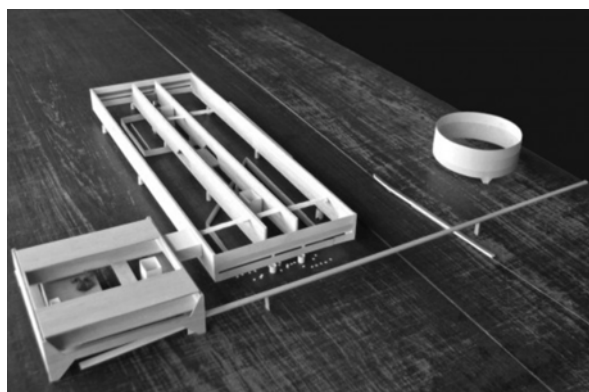


FIGURA 150

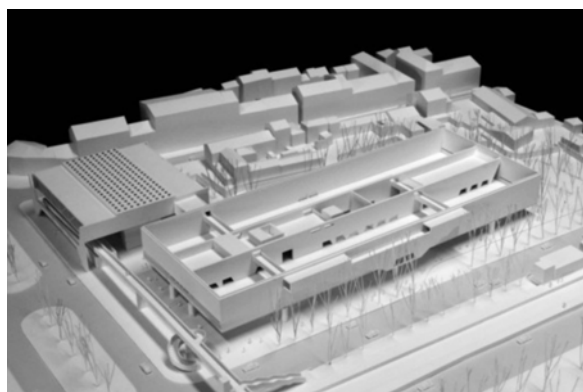


FIGURA 151

Segundo Paulo Mendes da Rocha, o projeto responde a duas questões básicas: acolher uma museologia eficaz, com foco na ideia de preservação, guardando a coleção dos coches em uma caixa neutra; e a de criar novos desenhos para abrigar, amparar e expressar hábitos e símbolos urbanos da época em que vivemos. ⁴⁶⁸ Os dois volumes enfim construídos conformam uma praça interna, o coração do projeto, seu desenho é responsável por fazer a costura das diferentes tipologias da cidade com o edifício. Os edifícios dispostos em pórticos e sua relação com o muro acomodam o tecido da cidade redesenhando os limites da antiga praia de Belém, criando-se um feito em concha, que traz este vazio para o centro do museu. De forma que o pavilhão central fica destacado como um grande tesouro, enquanto as rampas, escadas, aberturas e transparências costuram o museu à malha da cidade. ⁴⁶⁹

467_ GIROTO; SEGAWA. 2018. Pág. 3983

468_ ALEIXO. 2018. Pág. 12

469_ ALEIXO. 2018. Pág. 13

3. ESTRUTURA – DO MUSEU NACIONAL DOS COCHES

A estrutura do volume do prisma branco, “um paralelepípedo de 132 m por 48 m por 12 m”⁴⁷⁰, é elevado do chão por 14 pilares circulares de concreto armado, “nos quais se apoia uma retícula pintada de branco, configurando “o volume abstrato e opaco da nave.”⁴⁷¹ “Vários indícios evidenciam a solução estrutural e indicam sua composição, por exemplo, a inclinação das janelas esporádicas e das passagens através das duas paredes centrais, tanto uma quanto a outra com o perfil determinado pelas diagonais da treliça.”⁴⁷²

Paulo Mendes da Rocha, como participante da escola de arquitetura paulista, quando concebeu a estrutura a primeira vez o pensou em concreto armado, entretanto, devido ao “curto prazo previsto para a construção, as características dos aterros onde assentam as fundações, o risco de actividade sísmica e a necessidade de integrar sistemas de controlo ambiental complexos”⁴⁷³, o engenheiro responsável pela obra sugeriu que o mesmo fosse realizado em estrutura metálica, já que “um sistema construtivo leve fazia mais sentido”⁴⁷⁴ Foi pensada uma “estrutura metálica monolítica, agarrada no centro e deslizante nos apoios periféricos, com paredes ligeiras em painéis de gesso cartonado”⁴⁷⁵. A solução permitiu, segundo Rui Furtado, “não ter de haver submissão de qualquer especialidade – todas as necessidades funcionais e mecânicas do edifício foram colhidas com simplicidade pela sua ideia original – simplesmente já estava tudo pensado!”.⁴⁷⁶



FIGURA 152



FIGURA 153



FIGURA 154

O edifício anexo a estrutura principal do museu, cuja pele é envidraçada, possui grande expressividade devido ao seu sistema de apoio estrutural. Essa estrutura é a que mais remete à sua referência de arquitetura brasileira, através do concreto aparente e a expressividade formal quase que didática ao apresentar-se ao exterior sem maquiagens formais. Esta estrutura compõe com a passarela em um movimento infraestrutural do edifício para a cidade, conectando o museu com a frente do rio Tejo. O auditório, que se encontra ao nível da praça sob o mesmo teto do anexo, possui estrutura portificada em betão.⁴⁷⁷

470_ ALEIXO. 2018. Pág. 13

471_ PISANI. 2013. Pág. 335

472_ PISANI. 2013. Pág. 335

473_ ALEIXO. 2018. Pág. 13

474_ ALEIXO. 2018. Pág. 13

475_ ALEIXO. 2018. Pág. 13

476_ ALEIXO. 2018. Pág. 13

477_ ALEIXO. 2018. Pág. 13

A musculatura dos edifícios chama atenção, de forma mais didática que estética ou formal. Isso é um reflexo da visão de Paulo Mendes da Rocha, em sua busca pela expressão verdadeira das coisas. Não é possível esconder na materialidade de suas obras o esforço implicado na execução. A força do betão repercute assim a máxima brutalista da arquitetura paulista. ⁴⁷⁸



FIGURA 155

4. MATERIAIS – DO MUSEU NACIONAL DOS COCHES

Este projeto é bastante diversificado quando o assunto é materiais. Paulo Mendes da Rocha se utiliza dos materiais para conferir ou reforçar a simbologia de cada parte da obra, mas algo que é forte em sua arquitetura e, aqui não é diferente, é a forma sincera como utiliza o material, sem subterfúgios e firulas, sua arquitetura tende para o didático, expondo a materialidade dos próprios elementos estruturais.

Devido a isso, muito do que se pode falar dos materiais utilizados neste projeto é em reforço àquilo que se constata da estrutura. O arquiteto trabalha as peles de forma neutra, como já comentado no volume de exposições, e adiciona cor escura às paredes do piso térreo, talvez para acentuar o contraste com o volume superior.

Um tema relevante na materialidade da obra acredito que seria exatamente sua imaterialidade. Mendes da Rocha utiliza muito das peles de vidro e rasgos contínuos como janelas para justamente expor ao exterior o interior e vice-versa, com exceção do volume das exposições onde já se tem um maior controle. Mas vemos isto tanto no volume da administração quanto no próprio hall de entrada do edifício de exposições.



FIGURA 156

Para além da imaterialidade o cuidado com o piso, ao utilizar de forma contínua o mesmo piso de cubos de granito utilizado na praça, reforça a imaterialidade da transparência, no objetivo de gerar uma continuidade do espaço como quem quer dizer que aquilo também faz parte da cidade, assim como a praça. No auditório, Paulo Mendes faz o mesmo gesto da praça. Para além das decisões de composição do auditório como se o ambiente interno fosse um prolongamento da praça, faz o mesmo com o piso neste volume, que adentra o espaço interior, apesar de este ser um volume fechado. Brinca com a cor pintada sobre o concreto, em diálogo com o entorno, como que um objeto estranho, um bloco de concreto “moderno” em meio a monumentos históricos que se cobre de uma cor rosa suave, como que tentando se vestir a caráter para o lugar. O auditório é em betão com pintura cor rosa na tonalidade dos edifícios apalaçados de Lisboa. Desta forma, os coches enquanto meios de transporte do passado se apresentam como aspectos da vida da cidade. Mas o contraponto aos palácios da cidade se faz no auditório concebido como em bancada popular em betão e jardim contínuos, portas de correr amplas que permitem a passagem de coches a cavalo, carros esportivos, entre demais eventos. ⁴⁷⁹

5. ACESSOS E PERCURSOS

Fica clara a intenção de Paulo Mendes da Rocha ao trabalhar os acessos e conexões do edifício com a cidade e, para isso, cria alguns percursos com diferentes tipologias a depender do entorno.

Dos percursos desenhados, certamente as passarelas se destacam por sua expressividade no traçado da cidade, marcando a paisagem. Conectam e transpõem diferentes níveis da cidade, assim como possibilitam o atravessamento da estação de trem de Belém, com acesso também a esta, assim como a relação que gera com o rio Tejo, tanto de acesso, como também, funcionando quase como um miradouro de passagem. As passarelas revelam uma rede conexões entre os edifícios do museu e seu entorno, definindo novas estruturas de uso para aquela zona. Assim, Mendes da Rocha articula caminhos aéreos com as possibilidades de percurso que cruzam o térreo do edifício, propondo uma estratégia de uso do território. ⁴⁸⁰

Estas passarelas partem do volume que abriga a administração e a sala de exposições temporárias na parte elevada. Criando nesse trajeto rampas de contemplação em diferentes níveis, permitindo também a interação com a área mais comercial da cidade, junto a Rua da Junqueira, com uma malha mais fragmentada, que através de escadarias e percursos de rampas dinâmicas, dão acesso a praça central do projeto.

As calçadas ao redor do edifício se “fundem” à praça sem obstáculos, o que transforma tudo em um único espaço, fazendo com que este percurso seja conformado pelo próprio encontro com o embasamento do edifício até seus acessos. Destes tem-se acesso ao espaço de administração e sala de exposição temporária, através de elevadores que se localizam em frente a bilheteria do auditório. O acesso do próprio auditório se faz por esta grande praça contínua do térreo, tendo acesso nas duas laterais frontais, em um percurso que cruza o mesmo.

Nesta grande praça tem-se também a entrada do espaço do café, que se volta à Praça Afonso de Albuquerque e, no outro extremo do prisma branco elevado, encontramos em frente à entrada do museu, as bilheterias e os banheiros de acesso ao público, no elemento opaco do térreo do edifício, que abriga também os serviços e oficinas de restauro. Em frente a estes elementos vê-se o transparente hall de entrada que leva ao acesso ao espaço de exposições, através de dois grandes elevadores com capacidade para cerca de 70 pessoas em cada, ascendendo a área da exposição.

Visto em planta, podemos subdividir este grande prisma branco em 3 zonas paralelas: as localizadas nas duas extremidades, que se encontram os circuitos de exposição, e a central, aonde se chega da circulação vertical. Esta nave central abriga também serviços, circulações de atravessamento entre as duas zonas de exposições, como também é onde se encontram outras salas destinadas a oficinas e/ou exposições temporárias. O piso expositivo do museu se articula, permitindo visitas: completa (1), meia (1/2) e um quarto (1/4). Visitações que podem variar entre 15

480_ GIROTO; SEGAWA. 2018. Pág. 3983

minutos à duas horas e meia, garantindo versatilidade e criatividade ao programa museológico. Para uma visita especial, oferece-se o percurso que começa na subida das escadas - que formam o corpo saliente a meio da fachada sul – atravessando as galerias sobre as coberturas dos coches, até chegar ao corpo anexo. Esse circuito se viabiliza independente da atividade regular do museu, ligando-se à direção da instituição.⁴⁸¹

A partir das escadas localizadas nas extremidades das salas expositivas, em volume sobressalente ao volume do prisma branco, chega-se ao percurso superior das salas expositivas, onde pode-se ver os coches de cima. Paulo Mendes quis com isto simular a visão de uma carreata de coches na cidade, tendo uma visão ampla do espaço como um todo, além de o próprio percurso abrigar também exposições menores. Além disto, neste percurso, Paulo Mendes “desnuda” o edifício, dando transparência à parede que divide as áreas técnicas, onde o visitante é capaz de observar as infraestruturas.

Desta mesma circulação faz-se a conexão, através de uma passarela elevada, coma área da administração do museu, que se configura como uma grande área livre com as salas dos funcionários localizadas em volumes soltos, no espaço central, onde a circulação do ambiente se faz em seu entorno, liberando nos corredores que “sobram” nas laterais externas, a visão a partir das paredes envidraçadas.

Da administração tem-se acesso a um corredor que liga a sala de exposição ao lado, dividida por uma área de contemplação da cobertura do auditório, que através de elevadores ou caixa de escadas se chega novamente a grande praça central do projeto.

481_ ALEIXO. 2018. Pág.14

Percursos externos



FIGURA 157



FIGURA 158



FIGURA 159



FIGURA 160

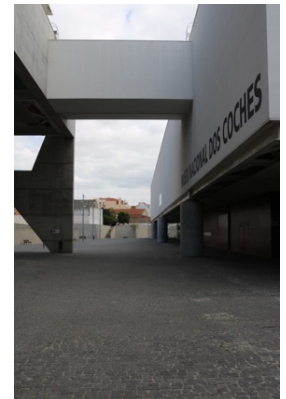


FIGURA 161



FIGURA 162



FIGURA 163



FIGURA 164



FIGURA 165



FIGURA 166

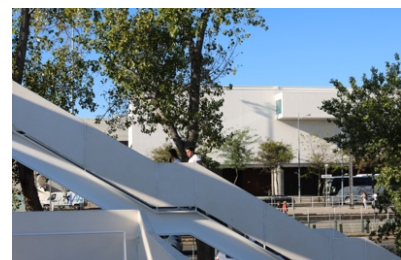


FIGURA 167

Acessos edifício



FIGURA 168



FIGURA 169



FIGURA 170



FIGURA 171

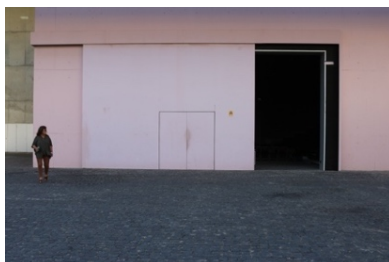


FIGURA 172



FIGURA 173

Acessos e percursos internos do edifício

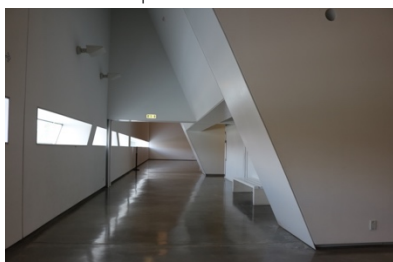


FIGURA 174



FIGURA 175



FIGURA 176

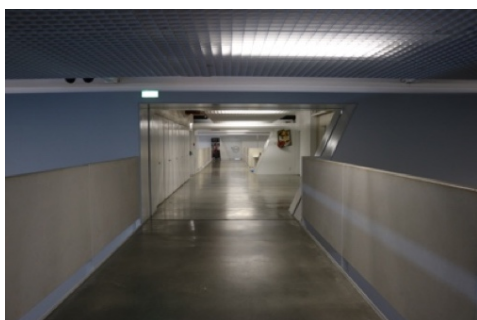


FIGURA 177

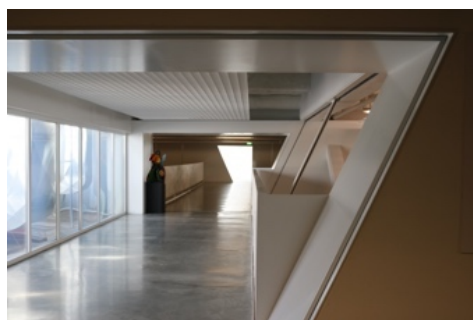


FIGURA 178



FIGURA 179



FIGURA 180

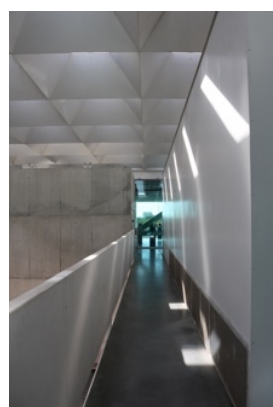


FIGURA 181



FIGURA 182

6. ESPAÇOS

Pela própria composição do edifício, muitos dos espaços se conformam no exterior do museu ou em um *in betwin* através da configuração do térreo livre a das diversas relações provindas deste jogo de interações. Isto cria espaços cobertos, ainda que abertos, ou quando fechados, pelo uso da transparência, tem-se a impressão de espaço aberto, também pela expressão dos materiais, os espaços fechados guardam características de espaços externos.

A começar pela própria entrada do edifício. A bilheteria se abre para fora, onde o visitante compra os ingressos abrigado pelo grande volume do prisma elevado do solo, mas ainda se encontra também na grande praça externa. Logo em frente tem acesso ao hall de entrada do edifício, que junto tem o acesso ao piso superior, além da loja do museu e da casacaria em uma dicotomia de espaço fechado e protegido, mas sem a privacidade de um espaço fechado, como se ao adentrar o espaço não tivéssemos deixado a grande praça, que abriga também os coches comuns da cidade que circulam para passeio turísticos. Muito parecido com isto é o espaço destinado ao café, que se posiciona adiante da Praça Afonso de Albuquerque, onde a pele de vidro expõe, todo o espaço sem preocupação com a privacidade. Na frente poente do museu fica a “cafeteria popular”, transparente, com seu balcão de 30 metros que permite uma vista ampla dos jardins de Belém, em relação com as avenidas e com a passagem e pedestres. Conceber a cafeteria virada para Belém é como conectar o museu aos jardins, ao Centro Cultural de Belém (CCB) e aos Jerónimos, oportunizando outras possibilidades para a praça interior. No entanto, Bak Gordon afirma ainda que a cafeteria não foi desenhada para dentro porque algumas das casinhas que estão viradas para o centro da praça serão convertidas em cafés, e casas de petiscos, entre outros.⁴⁸²

As duas grandes salas de exposições com dimensões de 125m x 17,25m cada, tentam transmitir neutralidade. Com paredes brancas e tetos discretos, apesar de não esconder sua vocação de infraestrutura aparente, são encobertas por um gradil metálico também pintado de branco, com piso em betão afagado contínuo, desprovidas de qualquer decoração. O pé-direito elevado (8,28m) permite que nestas grandes paredes laterais seja possível a projeção de vídeos referentes à exposição, sendo estas “pontualmente interrompidas por vãos (rasgos horizontais nos topos e duas grandes aberturas no eixo transversal) ou vitrinas (cujas formas derivam da configuração das treliças metálicas estruturais).”⁴⁸³ As aberturas são poucas, fazendo destas, um dos poucos recintos que se percebe um maior afastamento do exterior e privacidade do interior.

Já as salas da administração, assim como as salas de exposições, no mesmo volume, são o oposto. Seu fechamento todo em vidro as expõe por completo, assim como trazem toda a vista do exterior para a vivência do espaço interno. Apenas as salas privadas, enclausuradas no meio por corredores laterais são contempladas com maior privacidade. O mesmo ocorre com a sala de exposições, onde originalmente era proposto um restaurante, que tem a abertura na totalidade das

482_ ALEIXO. 2018. Pág. 13

483_ ALEIXO. 2018. Pág. 14

paredes laterais para a vista da área monumental de Belém. A “caixa da direção”, no “anexo”, é envidraçada para o lado da praça. A “caixa do restaurante”, no mesmo corpo, é envidraçada para Belém. Entre as duas existe um vazio coberto por um grande teto em lanternim, que ilumina o espelho de água na cobertura do auditório. ⁴⁸⁴

O auditório, por fim, que se encontra no nível da praça é um dos elementos mais dicotômicos. Faz o oposto talvez que o hall e entrada. Apesar de ser um espaço fechado, devido a sua função, este é inteiramente pensado como se fosse um espaço externo, como uma praça externa, dentro de um ambiente interno. Suas duas grandes portas laterais permitem que este de fato se abra como um ambiente híbrido, mas seu caráter em sua composição com o mesmo piso da praça, ou os bancos em arquibancadas e finalizados com bancos típicos de praças externas nos fazem remeter a um ambiente externo, que é a intenção de Paulo Mendes, fazer do espaço do auditório, fechado, também um espaço público, ainda relacionado a grande praça. O “auditório é concebido como uma “bancada popular,” em betão e bancos de jardim contínuos, com amplas portas de correr para permitir desfilar sobre o mesmo pavimento coches a cavalo, carros desportivos, ou qualquer outro acontecimento.” ⁴⁸⁵

Gonçalo Tavares deixa claro essa ideia de museu como cidade de Paulo Mendes da Rocha, quando ao descrevê-lo afirma: “Não se entra no edifício, já se está lá dentro. Não há limbo nem fronteira. Antes de sairmos do exterior já entramos.” ⁴⁸⁶

484_ ALEIXO. 2018. Pág.14

485_ ALEIXO. 2018. Pág.14

486_ TAVARES; MILHEIRO; SIMÕES; DA ROCHA. 2015. Pág. 53

Espaços externos - Museu Nacional dos Coches



FIGURA 183



FIGURA 184

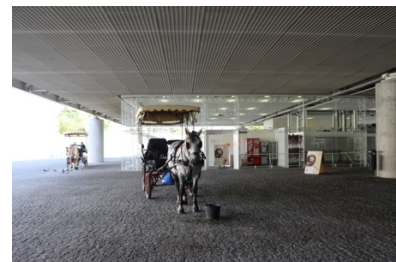


FIGURA 185



FIGURA 186



FIGURA 187



FIGURA 188

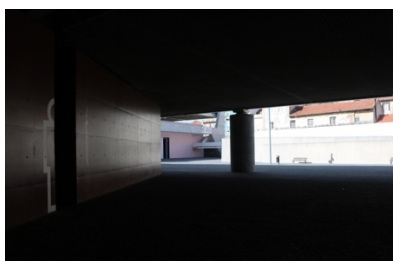


FIGURA 189

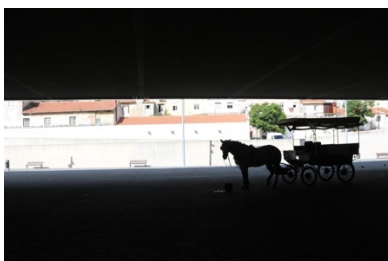


FIGURA 190



FIGURA 191

Auditório – Museu Nacional dos Coches

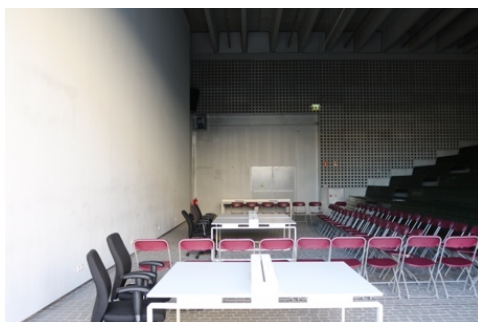


FIGURA 192

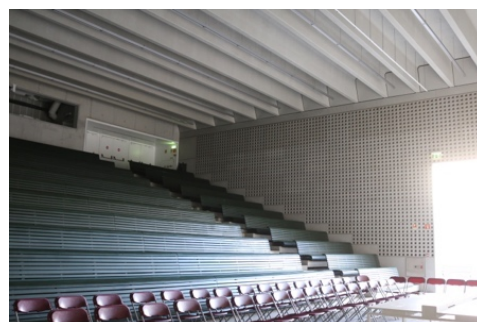


FIGURA 193

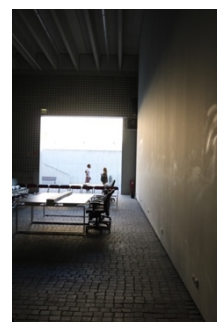


FIGURA 194

Espaços internos – Museu Nacional dos Coches



FIGURA 195



FIGURA 196

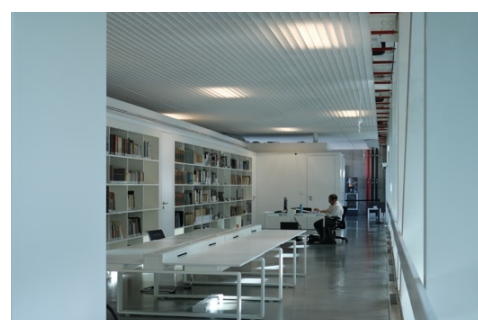


FIGURA 197

Hall entrada/loja/casacaria – Museus Nacional dos Coches



FIGURA 198

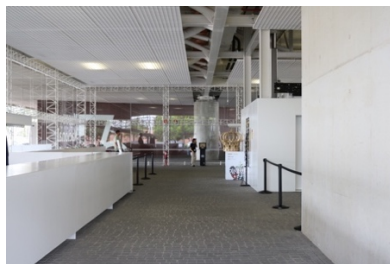


FIGURA 199

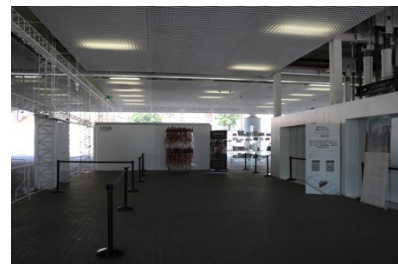


FIGURA 200

Espaços expositivos – Museu Nacional dos Coches

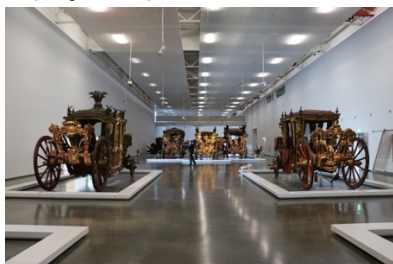


FIGURA 201



FIGURA 202



FIGURA 203



FIGURA 204

7. ABERTURAS E ILUMINAÇÃO

Sempre que pode, o edifício suprime as portas, na intenção mesmo de não tê-las, de livrar os espaços de barreiras. Entretanto as vezes estas se fazem necessárias. No volume das exposições, quando as faz, Paulo Mendes amplia suas dimensões para não serem apenas portinhas, atingindo a estrutura que conforma o próprio desenho delas por respeitarem a forma estrutural que ali se encontra. E repete este mesmo desenho nas poucas janelas laterais que se encontram neste mesmo volume, como também nas vitrines expositivas dispostas nas paredes ao longo da sala.

Em outros momentos, as portas se encontram distribuídas nas peles de vidro, dissolvidas na paginação. Como o faz no hall de entrada do museu, na cafeteria popular e até na entrada da administração.

“o museu não tem porta e relaciona-se para todos os lados” ⁴⁸⁷

Paulo Mendes da Rocha, sem data

Naqueles ambientes que não abusa das peles de vidro, deixando inundar a iluminação externa, o que é o caso das salas expositivas, Paulo Mendes trabalha a iluminação externa por janelas estreitas, vista a dimensão dos ambientes, gerando a entrada de luz por feixes, ou linhas de iluminação, repetindo o mesmo efeito com a iluminação artificial.

Mas seu trabalho com a iluminação mais primoroso do edifício, certamente, foi no desenho da cobertura acima do volume do auditório, cobrindo assim todo o volume anexo que conecta a administração e as salas de exposições temporárias. Com o desenho recortado da estrutura permitindo a entrada de luz por quadrados no teto, ao longo do dia, a medida em que o sol faz sua trajetória, o desenho da luz se modifica, numa eterna dança de composições. Na inauguração do edifício, a laje que cobre o volume do auditório era coberta com água, o que enriquecia ainda mais o movimento da luz, entretanto, devido a problemas de infiltração, tivera que ser trocado por pedras, mas o efeito da luz ainda encanta por quem ali passa.

“Quando vemos, por exemplo, aquele enorme quadrado de água decorado por pequenos quadrados feitos de luz, luz que entra pelos quadrados de vidro do tecto, perceberemos, materialmente, a essência da arte do desenho. O desenho é o itinerário da luz sobre uma superfície.” ⁴⁸⁸

Paulo Mendes da Rocha, 2015

487_ MUSEU NACIONAL DOS COCHES. 2021. Museu.

488_ TAVARES; MILHEIRO; SIMÕES; DA ROCHA. 2015. Pág. 59



FIGURA 205



FIGURA 206



FIGURA 207



FIGURA 208

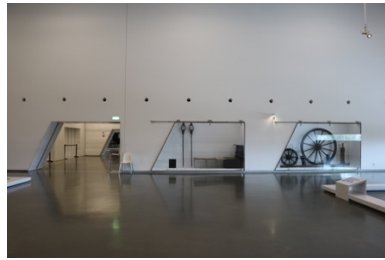


FIGURA 209

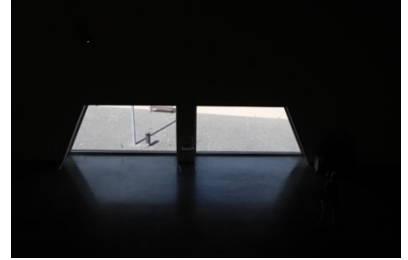


FIGURA 210

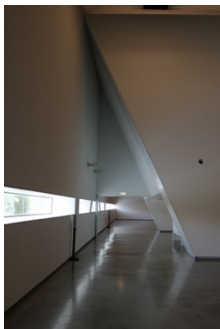


FIGURA 211



FIGURA 212

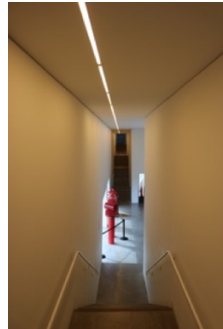


FIGURA 213



FIGURA 214



FIGURA 215



FIGURA 216



FIGURA 217

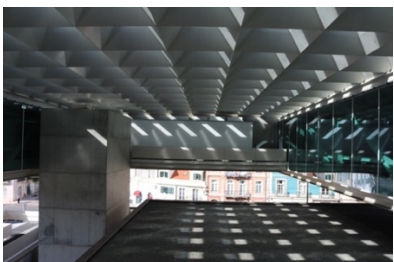


FIGURA 218

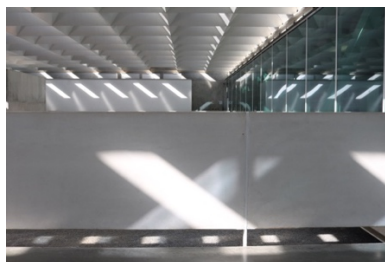


FIGURA 219



FIGURA 220

8. MOBILIÁRIOS E COMUNICAÇÃO VISUAL



FIGURA 221

A comunicação visual do edifício é basicamente aplicada sobre as próprias paredes de concreto. Bastante simples e autoexplicativa, além de criativa, como podemos observar as sinalizações para os acessos de banheiros, se fazendo presente na arquitetura do espaço.



FIGURA 222



FIGURA 223

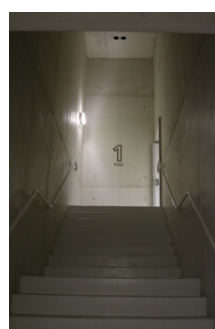


FIGURA 224

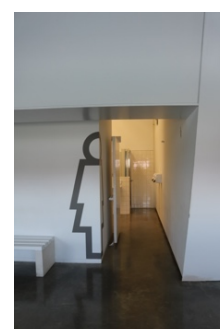


FIGURA 225

O mobiliário do museu, como também as placas e limites das exposições, são bastantes neutras, quase todos na cor branca, sem se destacar no ambiente. Inclusive o mobiliário da própria praça, bastante comum, com bancos que poderiam estar em qualquer praça pública remete ao mobiliário escolhido para compor os assentos do auditório. Talvez o que mais possamos ressaltar sobre este tema é o caráter de ambiente externo que o auditório busca ter, ainda que seja um ambiente interno. E faz isto através da continuidade do piso da praça para dentro do ambiente, do artifício da arquibancada como bancos, característico de espaços externos e no uso de bancos de tipicamente utilizados em praças públicas.



FIGURA 226

4.3.4. Recepção da obra perante a crítica

O projeto para o Museu dos Coches passou por um processo bastante diferente do que foi o projeto para a Fundação Iberê Camargo. Por ter sido um projeto governamental, liderado pelo ministro da Economia, com financiamento público, resultado de contrapartidas financeiras do novo Casino de Lisboa, do Parque Expo, um dos clientes do museu, este, passou por um processo crítico para além do projeto arquitetónico. Houve muita controvérsia nesse processo, já que o “Ministério da Cultura não tinha sido consultado e a Câmara Municipal de Lisboa entendia ser mais oportuno fazer o investimento noutros museus”⁴⁸⁹. Além das discordâncias, perante diversos institutos públicos, com relação a demolição das Oficinas Gerais de Material do Exército para a instalação do museu no lugar, “alegando efeitos “devastadores e com graves consequências para os monumentos e museus adjacentes”, porque essa opção obrigava à reestruturação de coleções e instituições.”⁴⁹⁰ Além da discordância na retirada do Museu Nacional dos Coches de seu local original apesar de este não permitir expansão e já não ser suficiente as instalações. Nesta realidade de discordâncias políticas, não era apenas o projeto que estava sendo discutido, mas sim todo o contexto económico e neste ínterim, entre “petições ‘pró’ e ‘contra’, centenas de personalidades da cultura e arquitetura portuguesas manifestaram a sua posição”⁴⁹¹, tecendo opiniões ao museu, mas principalmente às situações.

*“Centena e meia de pessoas protestaram esta quarta-feira, ao fim da tarde, à porta das antigas Oficinas Gerais, em Belém, Lisboa, local para onde está prevista a construção do novo Museu dos Coches. Depois de suspensas, na véspera, as demolições em curso naquele recinto, como informou, à Lusa, fonte IGESPAR (Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico), os promotores da petição contra a transferência do museu – a Plataforma pelo Património Cultural e o Fórum Cidadania Lisboa – admitem agora interpor uma acção popular para travar o processo.”*⁴⁹²

Alexandra Marques, Jornal de Notícias, 2009

*“Tanto Luís Raposo como Paulo Ferrero e Luís Marques da Silva, do Fórum Cidadania Lx, disseram, ao JN, “não estar contra o projeto arquitetónico, mas contra o seu conteúdo. Os coches devem ficar onde estão e o Museu Nacional de Arqueologia nos Jerónimos, pois a Cordoaria Nacional também é um monumento nacional sem condições para albergar o espólio arqueológico”. Criticado é também o silêncio do ministro da Cultura, Pinto Ribeiro, face à iniciativa do Ministério da Economia.”*⁴⁹³

Alexandra Marques, Jornal de Notícias, 2009

489_ ALEIXO. 2018. Pág.12

490_ ALEIXO. 2018. Pág.12

491_ ALEIXO. 2018. Pág.12

492_ MARQUES, Alexandra. 19 March 2009. Acção popular pode ser próxima iniciativa. Jornal de Notícias [online] [Viewed 26 October 2021]. Available from: <https://www.jn.pt/artes/accao-popular-pode-ser-proxima-iniciativa-1175009.html>

493_ MARQUES, 2009.

Não surgiram, ao longo do processo, apenas críticas relacionadas às decisões políticas. Apesar daquelas políticas se sobressaírem, há também críticas relacionadas a decisão arquitetónica de chamar um arquiteto estrangeiro para museu com mais visitas do país e a própria forma do do edifício. Como ocorrera com o projeto da Fundação Iberê Camargo, sabe-se de muitos burburinhos críticos a cerca do projeto para o Novo Museu Nacional dos Coches com relação ao projeto, entretanto, apenas algumas destas foram publicadas. Neste caso, por um blog local podemos constatar a existência destas opiniões, feitas a partir das primeiras imagens publicadas referentes ao que se construiria para o museu:

Ainda se pode parar o Museu dos Coches

"O projecto é muito "feio" e não corresponde à fama nem aos prémios do arq. brasileiro. ("Não é tão mau com dizem", respondia um dos arq. que tem defendido o projecto)

O terreno a ocupar daria para alojar uma extensão dos coches, se necessária, e para muita coisa mais – é um gasto de espaço disparatado quando outros museus precisariam de novas sedes e outros serviços do IMC (ou do Igespar) precisam de instalações. (Mas o argumento dos riscos sísmicos e aquáticos dificulta outras sugestões...)

O projecto do Museu (restaurante com garagem minimalista) é anti-ecológico, devorador de energia e meios, absurdo na relação entre dimensão e uso, etc. Esta é uma história negra, como se foi vendo – e um dos seus piores capítulos é a actuação corporativa dos arquitectos e da sua Ordem (incluindo a arq. Ana Tostões que me habituei a respeitar como investigadora). Mas não é o facto de não ter havido concurso de arquitectura que deve servir de argumento – os convites são um processo de escolha respeitável..." ⁴⁹⁴

Blog de Alexandre Pomar, 2009

"Novo Museu dos Coches deixa muitos zangados.

Há "largas décadas" que não se constrói um edifício de raiz em Lisboa para um museu. [...] Neste momento, há dinheiro e um projecto – do arquitecto brasileiro Paulo Mendes da Rocha – para construir um novo Museu dos Coches em Belém, nas antigas Oficinas Gerais de Material do Exército. Mas a ideia está a transformar-se na grande controvérsia do ano (pelo menos até agora) na área da Cultura.

Na última semana, a discussão atingiu um ponto alto, com um grupo (que inclui muita gente ligada à museologia) a encabeçar a oposição ao projecto, e outro (que inclui muitos arquitectos) a defendê-lo. Ambos os lados têm petições a correr na Internet. Porque é que os Coches estão a deixar tanta gente zangada? No fundo, todos estão de acordo num ponto: esta é uma oportunidade para dinamizar a zona de Belém. Divergem é nas ideias sobre como é que isso se faz." ⁴⁹⁵

Alexandra Prado Coelho – AD URBEM, 2009

494 POMAR, Alexandre. 6 August 2009. Ainda se pode parar o Museu dos Coches [online]. Alexandre Pomar Blog. [Viewed 26 October 2021]. Available from: https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2009/06/museu-dos-coches.html

495 COELHO, Alexandra Prado. 2009. Novo Museu dos Coches deixa muitos zangados. Ad Urbem – Associação para o desenvolvimento do Direito do Urbanismo e da Construção [online], [Viewed 25 October 2021]. Available from: http://adurbem.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=403&Itemid=208

Contudo também houve críticas positivas ao projeto, e grupos de arquitetos que saíram em sua defesa às críticas negativas, como constatado em recorte de publicação anterior, sendo apoiado por grandes nomes da arquitetura portuguesa. Os arquitetos defendiam, majoritariamente, o projeto por sua leitura de transformação e conexão urbana e pela grade figura que o encabeçava.

*"Aproveitar a oportunidade para "criar espaço público" e lançar uma operação de "regeneração urbana" é também o que defende o arquitecto João Rodeia, que é, com a arquitecta Ana Tostões, um dos promotores da **petição a favor dos Coches**. Só que, para Rodeia e os signatários dessa petição – entre os quais se contam figuras como os arquitectos Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura ou Carrilho da Graça –, o novo edifício, que foi pensado para os Coches, é fundamental. "Não é apenas um projecto museológico, é, se calhar, sobretudo, um projecto urbano numa área da cidade que está expectante e degradada".* ⁴⁹⁶

Alexandra Prado, notícias Ad Urbem, 2009

"Desde el punto de vista urbano, parece que aporta un nuevo e interesante espacio de relación y vínculo con realidades muy diferentes, mientras que la dimensión de los elementos estructurales y simplicidad de las formas, dotan al proyecto de gran expresividad" ⁴⁹⁷

Revista online HIC, 2011

Em meio a tantas discussões e discordâncias, o museu é construído, sendo inaugurado no ano de 2015, com presença de ilustres portugueses, mesmo que ainda com obras por se fazer. Sua inauguração foi pauta em diversos meio de comunicação, que anunciavam sua abertura.

Novo Museu dos Coches em Lisboa abre as portas este mês com obras por concluir



FIGURA 227

"A inauguração oficial do novo Museu Nacional dos Coches realiza-se hoje, às 18:00, em Belém, com a presença do Presidente da República, Cavaco Silva, e do primeiro-ministro, Pedro Passos Coelho." ⁴⁹⁸

Redação JE – Jornal Econômico – 22 Maio 2015

Assim como ocorreu também com a sede da Fundação Iberê Camargo, logo após sua inauguração este obteve muita visibilidade. Notícias e críticas eram publicadas por todos os lados sobre o Novo Museus dos Coches, mas neste caso, além das notícias e críticas positivas que incentivavam sua visita, houve também algumas críticas negativas acerca da obra. Além de se publicar bastante o fato de se estar havendo algumas reclamações. Vale ressaltar que, como o mesmo não fora inaugurado completamente pronto, algumas infraestruturas de recebimento eram

⁴⁹⁶ COELHO, 2009

⁴⁹⁷ DÍAZ, Jorge. 2011. Museu dos Coches, Lisboa. Mendes da Rocha+MMBB+Bak Gordon. HIC Revista [online]. [Viewed 25 October 2021]. Available from: <http://hicarquitectura.com/2011/02/museu-dos-coches-lisboa-mendes-da-rochammmbb-gordon/>

⁴⁹⁸ OJE/LUSA. Maio 2015. JE – Jornal Econômico. Caderno Economia. 'Museu dos Coches, o novo. Cavaco e Passos inauguram.' [online]. [viewed jul. 2020] Available from: <https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/museu-dos-coches-o-novo-cavaco-e-passos-inauguram-22476>

insuficientes, como a principal queixa, com relação a acessibilidade. Mas não podemos deixar de notar a presença de algumas críticas negativas publicadas no próprio meio arquitetônico, ainda que não de circulação oficial, mas sim em blogues pessoais, que expunham a opinião de alguns. Algumas dessas críticas apontavam não apenas para o objeto novo construído em si, mas também pela própria ideia de mudança do museu. Não temos aqui como afirmar se houve influência de uma ideia sob a outra, podemos apenas constatar sua existência.

Museu dos Coches continua a ser notícias mas não pelas melhores razões

14/09/2015

1639

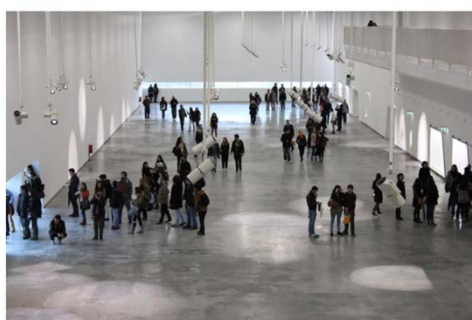


FIGURA 228

“O novo Museu dos Coches já teve mais reclamações nos seus escassos quatro meses de vida do que o antigo museu nacional durante os seus cerca de 20 anos. O desabafo foi feito por uma das pessoas que todos os dias têm de lidar com as situações graves provocadas pelas falhas existentes num edifício público acabado de inaugurar, mas que está fora da lei.

Os problemas são sobretudo de segurança e de acesso a deficientes ou pessoas com necessidades especiais. [...] Entre as queixas apresentadas no livro de reclamações conta-se, por exemplo, a falta de uma cadeira de rodas. [...] Se o Museu dos Coches fosse um barómetro da democracia, e a avaliar pelo que diz a lei, esta estaria pelas ruas da amargura.” ⁴⁹⁹

Jornal I, 2015

“Só o título já diz (quase) tudo! «A catástrofe dos coches de Lisboa», pode ler-se numa publicação no blogue Architecture Here and There, que cita Malcolm Millais, engenheiro conceituado e autor do livro «Exploding the myths of modern Architecture», publicado em 2009. «O deslumbrante e elegante museu dos coches de Lisboa, durante muito tempo o mais popular, estava perfeitamente instalado num impecável edifício de linhagem real. Agora foi transferido para uma abominação típica da arquitetura moderna», escreve David Brussat, autor do blogue, defensor acérrimo da arquitetura clássica e da arquitetura tradicional. [...] Nas redes sociais, as novas instalações também têm sido criticadas.” ⁵⁰⁰

Revista online Saber Viver, 2015.



FIGURA 229

499_ PORTODOSMUSEUS. 2015. “Museu dos Coches continua a ser notícias mas não pelas melhores razões”. Fonte Jornal I. [online]. [viewed jul. 2021]. Available from: <https://www.pportodosmuseus.pt/2015/09/14/museu-dos-coches-continua-a-ser-noticias-mas-nao-pelas-melhores-razoes/>

500_ GONÇALVES, Luis Batista. Jun. 2015. Lifestyle. Caderno Casa e Lazer: ‘Novo museu dos coches arrasado em blogue internacional’. [online]. [viewed jul. 2021]. Available from: <https://lifestyle.sapo.pt/casa-e-lazer/noticias-casa-e-lazer/artigos/novo-museu-dos-coches-arrasado-em-blogue-internacional>

“O não-museu dos Coches

Não, o novo Museu dos Coches ainda não abriu. O que abriu, no passado sábado (23 de maio), foi o novo espaço para onde transitaram os coches do antigo museu.

Ao longo do fim-de-semana, houve filas intermináveis, porque era novidade e era gratuito e, talvez sobretudo, porque a publicidade e toda a polémica geraram uma imensa curiosidade.” ⁵⁰¹

Maria Isabel Roque, blog académico, 2015

Contudo, mesmo em meio a diversas críticas, não se poderia negar que o museu fazia sucesso, seja pela curiosidade daqueles que gostariam de visitar o tão falado museu, ou pela sua própria admiração, mas o fato era que o público que visitava o espaço, com a instalação do novo museu teve um acréscimo, mesmo este já sendo anteriormente o museu mais visitado de Portugal, atingindo as expectativas daqueles que encomendaram o projeto.

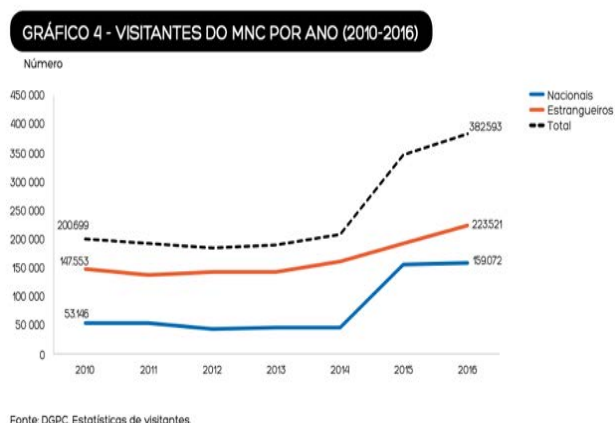


FIGURA 230

Além do aumento das visitas com a exposição nas novas instalações do Museu Nacional dos Coches sendo demonstrada pelas filas e posteriormente nos relatórios, naquele mesmo ano, o projeto veio a receber o prêmio CICA durante a Bienal de Arquitetura de Buenos Aires, atribuindo qualidade ao projeto perante o meio e lhe conferindo notoriedade.

Museu Nacional dos Coches recebe prêmio de Arquitetura do CICA

Publicado em 21 de Setembro, 2015
por Espaço de Arquitetura
Categorias: [Arquitetura](#)

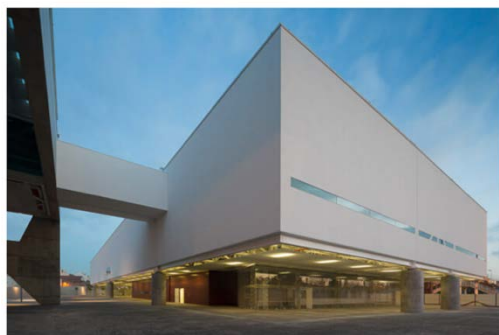


FIGURA 231

“O novo edifício do Museu Nacional dos Coches, em Lisboa, desenhado pelo arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha, recebeu o Prémio CICA de Arquitetura, atribuído pelo Comité Internacional de Críticos de Arquitetura.

O vencedor do prémio, entre vários galardões atribuídos por aquele comité, foi anunciado no dia 11 durante a Bienal Internacional de Arquitetura de Buenos Aires, que termina a 04 de outubro.” ⁵⁰²

Portal Espaço de Arquitetura, 2015

501_ ROQUE, Maria Isabel. 28 May 2015. O não-museu dos Coches [online]. A Muse Arte Blog. [Viewed 26 October 2021]. Available from: <https://amusearte.hypotheses.org/931>

502_ ESPACODEARQUITETURA. Set. 2015. Notícias: ‘Museu Nacional dos Coches recebe prêmio de Arquitetura do CICA’. [online]. [viewed jul. 2021] Available from: <https://espacodearquitetura.com/noticias/museu-nacional-dos-coches-recebe-premio-de-arquitetura-do-cica/>

Ainda no ano de sua inauguração houve análises de críticos especialistas referentes ao edifício sede do Novo Museu Nacional dos Coches, assim como a feitura de livros publicados referentes à obra, como exemplo o livro em que o próprio Paulo Mendes participa: 'Paulo Mendes da Rocha. Museu Nacional dos Coches'. Em sua maioria, estas publicações especializadas elevavam sua importância na relação de interação da obra arquitetônica com o entorno urbano, além de algumas comentarem das fortes características da arquitetura brasileira presentes no projeto, construído em território português e uma tentativa em tentar interpretar ou enquadrar aquela arquitetura na disciplina.

"É curioso e é talvez o essencial: um museu que dá a ver o exterior do Museu. Mostra um novo exterior, um novo em redor do museu. Uma construção que, de certa maneira, constrói aquilo que não toca. Constrói porque dá acesso visual, um acesso que antes não existia.

*O Museu dos Coches é um novo miradouro de Lisboa – quem entra deve saber que metade da sua atenção [...] irá para os coches, a outra metade para o rio, para os jardins de Belém, para toda a envolvente exterior – o exterior do museu, portanto, como a peça de arte essencial. Podes ver de cima os coches ou as copas das árvores do jardim de Belém. Não se trata de distrair o homem-que-entra-no-museu-para-ver-as-peças-que-estão-dentro-do-museu-e-mais-nada, trata-se, sim, de exigir ao visitante que seja um simples mas importante cidadão do mundo, curioso e atento ao que se passa lá fora, mesmo quando dentro de um edifício."*⁵⁰³

Gonçalo M. Tavares, livro, 2015

*"O desenho do Museu dos Coches é então hereditário de uma ideia de modernidade inata às sociedades novas, construídas no Atlântico sul. Essa invenção é exercitada através da disciplina da Arquitectura, "uma forma peculiar de conhecimento" – como insiste Mendes da Rocha – numa visão pós-colonialista que não evoca a situação subalterna do seu passado colonial mas, pelo contrário, a eleva a uma condição de superioridade; uma superioridade que também é moral e que o traçado arquitetónico incorpora através do modo como o edifício flutua sobre o chão da cidade. É um reflexo da evidência de que brasileiros e americanos nascem, seguindo o raciocínio de Mendes da Rocha, com o mundo moderno pós Galileu Galilei, constituindo "uma parte do planeta recentemente inaugurada no plano do conhecimento". Neste contexto, há ainda a acrescentar que o Brasil contemporâneo é menos devedor do Brasil colonial (aquele que representa o passado que partilha com Portugal), e mais chegado ao Brasil imigrante, terra de gente estrangeira, portugueses, africanos, italianos, alemães, japoneses, libaneses, latino-americanos, coreanos, entre muitos..."*⁵⁰⁴

Ana Vaz Milheiro, livro, 2015

503_ TAVARES; MILHEIRO; SIMÕES; DA ROCHA. 2015. Pág. 57

504_ TAVARES; MILHEIRO; SIMÕES; DA ROCHA. 2015. Pág. 67

Ana Vaz Milheiro, no livro em que participa deixa explícito a estranha familiaridade do desenho do projeto, para a comunidade local, ainda que seja, tipologicamente bastante diferente daquilo que se observa nas arquiteturas vizinhas ao edifício. Souto de Moura também relata esta diferença da arquitetura do museus do brasileiro em relação a área que o mesmo estava sendo implantado, destacando as características da arquitetura brasileira do MNC, além de outros arquitetos que interpretam estas mesmas relações de interculturalidades entre o objeto arquitetónico e o lugar no qual inserido.

“A arquitetura do novo espaço museológico em Lisboa é-nos estranhamente familiar, a nós portugueses. A nossa cultura arquitetónica encontra nesta obra pontos que lhe são próximos: uma formalidade contida, um pragmatismo que se manifesta no plano funcional, uma tecnologia construtiva dominada, resultante até da providencial presença, na obra e no projeto, da engenharia portuguesa através de técnicos como o engenheiro Rui Furtado.” 505

Ana Vaz Milheiro, livro, 2015

“Eduardo Souto de Moura sintetiza bem, na revista Casabella, a perplexidade portuguesa perante a dimensão poética dessa especulação sobre a técnica, marca de exportação da arquitetura do Brasil: “Em toda a obra de Paulo Mendes da Rocha, como na de outros brasileiros... podemos ver a obsessão em contrariar a gravidade, em desafiar a matéria até ao limite... em libertar a massa tectónica e fazê-la flutuar. Houve quem visse aqui a alegoria do navio, ou melhor da arca de Noé, como Gonçalo M. Tavares. Sem dúvida, o escritor acerta com um dos argumentos centrais da arquitetura brasileira: o seu desígnio redentor, independentemente da geografia que a acolhe, e do carácter traumático da história política em que se fortaleceu, principalmente se evocarmos a condição específica do tronco que se autonomiza em São Paulo a partir dos anos 1960 sob a sombra criadora de João Vilanova Artigas, em plena ditadura militar.” 506

Ana Vaz Milheiro/Souto de Moura para revista Casabella, 2015

“Bak Gordon enumera os traços reconhecíveis dessa cultura, estrangeira ao modo europeu de agir: “O chão da cidade é um espaço contínuo, público, social, que não pode ser, nem deve ser limitado, bloqueado, sectorizado. A partir daí surge a ideia de levantar os espaços programáticos do chão... Se se levanta o edifício do chão – contrariando-se as leis da física –, então a estrutura ganha um papel fundacional... daqui para frente continuamos a construir um discurso em que Arte, Ciência e Técnica estão presentes, naquilo que é a resposta que as soluções arquitectónicas oferecem para ampliar as virtudes do lugar.” 507

Ana Vaz Milheiro/Bak Gordon, livro, 2015

505_ TAVARES; MILHEIRO; SIMÕES; DA ROCHA. 2015. Pág. 63

506_ TAVARES; MILHEIRO; SIMÕES; DA ROCHA. 2015. Pág. 65

507_ TAVARES; MILHEIRO; SIMÕES; DA ROCHA. 2015. Pág. 69

*Interpretação do que o crítico Mário Pedrosa afirma – “A inexistência de culturas fortes no território brasileiro (em comparação com outros contextos latino-americanos), à data da colonização, torna-o – segundo Pedrosa – disponível à invenção de um facto novo.”*⁵⁰⁸

Ana Vaz Milheiro, livro, 2015

*“Assim, o novo prédio se volta para a última camada da cidade histórica. Duas escalas, duas culturas, quase dois mundos – Europa e América, talvez dissesse Mendes da Rocha – parecem se encontrar, separados somente por um espaço com perímetro irregular e uma diferença de nível. Portanto, um encontro próximo entre duas realidades distintas (talvez até distantes demais) e, ao mesmo tempo, o estabelecimento de fricções de um espaço público:”*⁵⁰⁹

Daniele Pisani, livro, 2013

Fica claro que apesar de ambos os países, Brasil e Portugal, terem uma história em comum, com raízes bastante próximas, a arquitetura desenvolvida em cada um se difere dramaticamente, e o museu construído em Portugal pouco tem de arquitetura local, é claramente um forasteiro. Aquele estranhamento visto nas críticas generalistas negativas, poderia ser um reflexo deste estranhamento ao simbolismo cultural estrangeiro.

*“Desembarcando em Lisboa, Mendes da Rocha age como um estrangeiro. Os seus colaboradores mais próximos confirmam-se. Bak Gordon declara ao jornal Público, às vésperas da inauguração do museu: “Àquele projecto não podia ser feito por um arquitecto europeu.”*⁵¹⁰

Ana Vaz Milheiro/Bak Gordon, livro, 2015

*“o museu, e as suas estranhas formas aos olhos do contexto cultural e patrimonial português, as suas tecnologias, dimensão e escala.”*⁵¹¹

Nuno Miguel da Costa, Tese de Doutoramento, 2020

*“...é antes de tudo um facto cultural, um acontecimento transcontinental que se cruza com a história comum de dois países em dois continentes.”*⁵¹²

Ana Vaz Milheiro, livro, 2015

Mas apesar da estranheza simbólica cultural, ainda há relatos de uma visão de importância da forma em uma construção de diálogo do discurso arquitetónico entre as duas culturas que um dia no passado já foram bastante próximas. Paulo Mende da Rocha não pretendia com este projeto fazer um desenho propositalmente diferente daquilo que é produzido em território lusófono, é

508_ TAVARES; MILHEIRO; SIMÕES; DA ROCHA. 2015. Pág. 67

509_ PISANI. 2013. Pág. 335

510_ TAVARES; MILHEIRO; SIMÕES; DA ROCHA. 2015. Pág. 69

511_ DA COSTA. 2020. Pág. 2

512_ TAVARES; MILHEIRO; SIMÕES; DA ROCHA. 2015. Pág. 63

apenas resultado da cultura arquitetónica do próprio arquiteto, que aproveita-se oportunidades do lugar para relacionar arquitetura e cidade da forma como o sabe fazer.

“A construção do novo museu será, contudo, inscrita no futuro como prova da capacidade migrante da arquitetura brasileira de genealogia moderna.” ⁵¹³

Ana Vaz Milheiro, livro, 2015

“Procurando expressar-se através da linguagem universal da técnica, a arquitetura de Mendes da Rocha não advoga por ser brasileira ou portuguesa, mas oportuna.” ⁵¹⁴

Giroto e Segawa, Artigo Científico, 2018

O Museu dos Coches vai ser inaugurado outra vez

Mostrar o que foi feito para a rua dentro de casa; mostrar o que foi feito para andar, parado. Eis dois dos desafios que impõe um acervo como o dos Coches. Dois anos depois, a exposição está finalmente pronta.

Lucinda Canelas

19 de Maio de 2017, 7:35



Receber alertas



FIGURA 232

Dois anos após sua inauguração oficial, o Museu Nacional dos Coches foi “reinaugurado”, mais uma vez sendo notícia nacional. Mas não só devido a este evento é que o museu é protagonista nos média locais. Diversos blogs, indicações de viagens, críticas, informações, além de outras pequenas exposições que o museu abriga mantêm o edifício de Paulo Mendes da Rocha sempre em visibilidade nacional. O MNC está constantemente figurando publicações através também dos eventos e atividades que acolhe ou produz, além do acervo aos Coches já ser responsável, antes mesmo do novo museu pela maior bilheteria do país na categoria museus.

“O novo edifício tem condições de excelência para o restauro de vários materiais, como talha dourada, couros, metais, pintura, tecidos, etc. E ainda condições privilegiadas para potenciar o turismo: um espaço público que se articula com o comércio local e lojas afectas ao museu, um auditório com óptima relação com a nova praça, e outras tantas coisas que o magnetismo barroco dos coches pode potenciar.

Na sua clareza, a obra de Paulo Mendes da Rocha tem verdadeiro valor público e cria condições para o desenrolar das mais diversas iniciativas. Compete ao Estado, que lançou o processo, demonstrar que está ao nível do desempenho desta arquitectura. E tomar as decisões necessárias para avançar com a economia do turismo, e da cidade, em Belém. No impasse presente, fica de Paulo Mendes da Rocha: “Talvez Portugal tenha medo da aventura que ele próprio desencadeou.” ⁵¹⁵

Sofia Aleixo, Relatório visitas Universidade de Évora, 2015

513_ TAVARES; MILHEIRO; SIMÕES; DA ROCHA. 2015. Pág. 63

514_ GIROTO; SEGAWA. 2018. Pág. 3984

515_ ALEIXO. 2018. Pág. 14

Um estudo sobre as visitas ao museu foi realizado no ano de 2019, com análises sobre as instalações do museu. Ao serem publicadas e, em comparativo com outros museus de mesma representatividade, podemos constatar uma boa aceitação do público, ainda que com críticas negativas ao edifício, tanto dos usuários, quanto, também do meio, que mesmo que através de burburinhos internos, não publicados, ainda repercute críticas negativas sobre sua arquitetura.

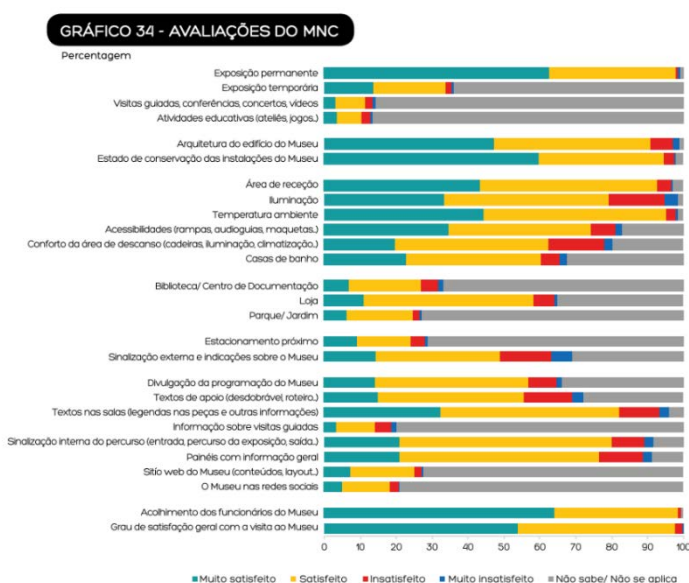


FIGURA 233

No presente relatório referente as visitas realizadas ao museu, ainda podemos encontrar questionários realizados aos visitantes que tiveram a oportunidade de avaliar o Museu Nacional dos Coches e dar sua opinião, sendo estes a maioria turistas de diversas partes do mundo, podendo assim nos dar um panorama do público do museu.

“Muitos dos públicos destacam o edifício do antigo Picadeiro Real como uma mais-valia, e questionam o porquê da mudança de instalações.

- *I don't believe in dislocation of this museum. This is beautiful one [#1164, dez/14, homem, 39 anos, inglês, gestor de vendas, visitante assíduo de museus]*
- *I heard that the museum of coaches may be moving to a new building. I think it's current location adds a lot to the exhibit and it would be a shame if it moved. [#2239, dez/14, mulher, 36 anos, australiana, fotógrafa, visitante frequente de museus]*
- *(...) it is difficult to see or understand how moving this museum to a new building will improve the experience – the present building is simply magnificent and enhances the whole experience. [#12475, abr/15, homem, 58 anos, inglês, gestor e imóveis, visitante ocasional de museus]*
- *o museu tem um carácter único e integrado que poderia ser melhor aproveitado no espaço actual, em vez de fazer uma mudança de todas as pessoas para um complexo completamente descaracterizado e descaracterizante. Aguardamos. [#9855, mar/15, mulher, 38 anos, portuguesa, assessora jurídica, visitante frequente de museus]*
- *Espero que o museu, nas novas instalações, traga benefícios quer à visualização da exposição, quer da sinalética e movimentação no edifício*

já que deixaremos de visualizar o fabuloso tecto da actual sala [#12487, 19-abr-2015, mulher, 61 anos, portuguesa, técnica de informática, visitante assíduo de museus]

Especificamente quanto ao novo edifício do Museu, os comentários dos públicos divergem: ora valorizam a obra arquitetónica...

- *Excellent building with coaches well displayed [#30851, out/15, mulher, 72 anos, inglesa, funcionária pública, visitante ocasional de museus]*
- *pas de suggestion mais un compliment quant a l'organisation des carrosses dans le musée qui sont parfaitement mis en valeur. Architecture d'une grande qualité et raffinement [#28042, set/15, mulher, 50 anos, francesa, gerente de operações, visitante ocasional de museus]*
- *très beaux nouveaux locaux ... bravo (...) [#30248, out/15, homem, 69 anos, francesa, diretor de TI bancário, visitante assíduo de museus]*

... ora manifestam desagrado.

- *Um edifício exageradamente grandioso a aparentar um investimento desmesurado e pouco interessante. (...) [#32558, out/15, homem, 64 anos, português, gestor de empresa, visitante assíduo de museus]*
- *(...) Isto para não falar do projecto de arquitectura que na minha opinião é um dos maiores equívocos da arquitectura portuguesa nos últimos cem anos. [#33090, out/15, homem, 52 anos, português, arquiteto, visitante frequente de museus]*
- *Il aurait été vraiment mieux de conserver la collection dans l'ancien musée qui est magnifique. L'architecture du nouveau musée très moderne est trop contrasté par rapport à l'ancienne collection, c'est vraiment dommage. [#33956, nov/15, mulher, 29 anos, francesa, consultora de gestão de riscos, visitante ocasional de museus]" 516*

Podemos aqui observar as críticas negativas direcionadas ao edifício, principalmente do público português, ainda que não seja uma unanimidade, mas é fato que o descontentamento por parte de alguns locais existe.

Já em pesquisa pelas redes sociais, não se observou algo diferente daquilo já observado na Fundação Iberê Camargo. As publicações são mais voltadas a exibição de imagens do museu, de forma expositiva e propagandista, muitas delas também voltadas própria exposição dos coches ou outras temporárias. Mas aquelas voltadas a arquitetura do museu, se mostram, em sua maioria, apenas uma reprodução da imagem do museu, sem uma reflexão, opinião ou juízo de valor. Podemos ver em números em Adendo Mídias Sociais Museu Nacional dos Coches.

516_ DIREÇÃO GERAL DO PATRIMONIO CULTURAL (promotor). 2019. Públicos do Museu Nacional dos Coches. [online] [viewed jul.. 2021]. Available from: http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/publication_pdfs/MNC_REPORT.pdf

4.3.5. O que é o projeto do Museu dos Coches para Paulo Mendes da Rocha

Para Paulo Mendes da Rocha, o novo Museu dos Coches, oferece a Belém, além da funcionalidade dos espaços, formas e percursos, uma carga representativa simbólica quanto ao uso e destino coletivo da cidade. Segundo o arquiteto, o projeto “é a memória da cidade na sua instabilidade histórica”. ⁵¹⁷

No memorial descritivo do projeto, o arquiteto explicita sua visão das várias facetas do museu, como um projeto de relevância simbólica, pelo próprio objeto arquitetónico que é, mas também como uma oportunidade de trabalhar as relações urbanas através do desenho do projeto.

“Um projecto para as novas instalações do Museu dos Coches levanta, primordialmente para a arquitectura, duas questões básicas.

Do lado da Museologia, um critério básico para a exposição do notável património; do lado do Urbanismo, a implantação no recinto monumental, amparada no projecto governamental “Belém Redescoberta”.

Na Museologia, o projecto adopta um critério centrado na ideia da preservação definitiva, para sempre, do tesouro guardado e a um só tempo visitado. Considerada a visita sob todas as formas possíveis de desdobramentos quanto à memória histórica, enquanto construção intelectual no tempo. Arte e técnica em constante andamento. Exposições e Oficinas, cenários cambiáveis. Som e imagens virtuais associadas aos artefactos originais.

No Urbanismo, uma disposição espacial empenhada na integridade do recinto, principalmente no caminhar da população turística já presente e certamente ampliada com a nova vitalidade que surge.” ⁵¹⁸

Paulo Mendes da Rocha, 2009

E Paulo Mendes da Rocha de fato se utiliza da oportunidade para configurar o espaço urbano, projetando um museu que para ele “não tem porta e relaciona-se para todos os lados”. ⁵¹⁹ O projeto extrapola sua função básica de museu, mas funciona também “como uma infraestrutura urbana, que oferece ‘espaço público’ à cidade.” ⁵²⁰ Constrói um espaço público integrado onde os “acessos à praça são inúmeros, uma vez que os edifícios não constituem barreiras físicas” ⁵²¹, de modo que o embasamento sobrelevado:

“...amplia as possibilidades de acesso e utilização da praça ao constituir-se como um lugar contínuo e intricado composto por pequenas áreas de estadia. Esta solução permite utilizar a praça do museu em diferentes escalas e em diferentes cotas (através de um conjunto de escadas e rampas), ou seja, potenciando a experiência do lugar público.” ⁵²²

Paulo Mendes da Rocha, 2009

517_ ALEIXO. 2018. Pág.14

518_ DA ROCHA, Paulo Mendes. 2009. Novo Museu dos Coches. Memória Descritiva e Justificativa. Consorcio PMPB. Lisboa. 2009. Fornecido pela Casa da Arquitetura. Porto. Pág. 4

519_ DA ROCHA, Mendes. Museu in MUSEU NACIONAL DOS COCHES. 2021

520_ MUSEU NACIONAL DOS COCHES. 2021

521_ DA ROCHA, Paulo Mendes. 2009. Memória Descritiva e Justificativa. Pág. 5

522_ DA ROCHA, Paulo Mendes. 2009. Memória Descritiva e Justificativa. Pág. 5

4.4. UMA ANÁLISE ENTRE OS DOIS MUSEUS

A Fundação Iberê Camargo feita pelo arquiteto português Álvaro Siza, foi sua primeira obra construída em território Sul-Americano, assim como o Museu Nacional do Coches, no qual o arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha era responsável, foi seu primeiro projeto construído em território Europeu. E apesar de ambos serem destinados a espaços museológicos, de exposições e atividades de apoio a estas, o que poderia aproximar suas formas, a forma como cada um dos arquitetos decide fazer esta distribuição parece caminhar em caminhos opostos.

Certamente, o lugar de cada uma das arquiteturas influenciou bastante nas escolhas dos arquitetos. A Fundação Iberê Camargo possuía um espaço bastante reduzido de terreno livre, o que quase obrigava Álvaro Siza a verticalizá-lo, enquanto, Paulo Mendes da Rocha possuía uma ampla área de terreno, mas optou por elevar a área expositiva do solo, verticalizando o edifício, mas não a área de exposições, deixando esta em um ambiente quase que inteiramente integrado, não fosse o pavilhão central do edifício, que apenas divide a grande passarela que parecem ser os espaços para os coches.

Evidente, também, que a característica de cada tipo de exposição influenciou muito na escolha de cada arquiteto, mas não temos como deixar de perceber que estas escolhas refletem ainda a personalidade ou influências próprias do que cada arquiteto apresentou ao longo de suas carreiras.

Até o fato das diferentes formas de trabalho de cada um dos arquitetos tem um impacto nas decisões das obras projetadas. Álvaro Siza trabalha com uma equipe de projeto maioritariamente portuguesa, onde mantém seus tradicionais parceiros, para então transportar suas ideias ao canteiro de obras no Brasil. Enquanto Paulo Mendes da Rocha, até pela forma como já há um tempo vinha trabalhando com múltiplas equipes, opta por incluir equipes portuguesas no projeto, montando uma equipe interdisciplinar mista.

Neste aspeto, podemos levantar algumas hipóteses. No projeto para o Museu Nacional dos Coches, foi uma sugestão do engenheiro português, pelas necessidades de projeto e obra, que se substituísse as típicas estruturas de concreto de Paulo Mendes da Rocha por estrutura metálica para os pavilhões expositivos. Mas, apesar de haver grande time de arquitetos portugueses na equipe, que pudessem fazer uma leitura da arquitetura brasileira em território português, são perceptíveis as características da obra de Paulo Mendes da Rocha nesta.

Em um paralelo com o projeto para a Fundação Iberê Camargo, a equipe portuguesa de Siza optou por um experimento de materiais que já tinham trabalhado em outra obra na Europa, o concreto aparente branco, fazendo uma releitura de profissionais de fora de um material característico da cultura arquitetônica brasileira. Fica o questionamento neste ponto, se tivessem arquitetos brasileiros na equipe do arquiteto português, se este não teria a influência das ideias e certezas dos significados simbólicos da cultura brasileira, como o fazem também os críticos com

relação às rampas utilizadas, se o arquiteto teria esta liberdade por experimentar e não estaria então fadado ao limite das opiniões embasadas no que se faz ou não no Brasil.

Mas esta forma distinta de pensar se destaca na maneira como os arquitetos pensam as relações do edifício entre o interno x externo, que, em minha percepção, é o elemento talvez mais diferente entre as culturas brasileira e portuguesa, bem como é o elemento distintivo de maior relevância entre estes dois museus – o que se reflete nas críticas relacionadas aos dois museus. A forma de pensar o espaço, entre estas duas nações, fica clara também nas críticas referidas principalmente ao Museu Nacional dos Coches. Para alguém com um conhecimento destas duas culturas, ao olhar para os museus, é fácil perceber as diferenças nas relações de interação do edifício com o espaço da cidade e o impacto disto na forma do edifício.

No caso do Museu Nacional dos Coches, temos o privilégio de, no mesmo terreno ter-se tido concursos de arquitetura e podemos assim traçar um paralelo mais comparativo da forma de interação de um arquiteto português, a forma como o arquiteto brasileiro estrangeiro trabalha estas interações no lugar. No projeto realizado por Pimentel o edifício, assim como o faz Álvaro Siza na Fundação Iberê Camargo, tem uma relação de isolamento das atividades do interior para as dinâmicas exteriores. Certamente, este ainda faz aberturas e interage, mas esta interação interno x externo se faz mais por pontuações e molduras visuais que realmente uma percepção contínua de acontecimentos. No caso português de Pimentel, o edifício murava-se para a cidade e naquele espaço ficava claro o que era museu e o que era cidade, acreditando que o simples alargamento do passeio que limitava o poente seria suficiente para integrar sua obra ao entorno. Já Paulo Mendes da Rocha mescla esta percepção, transformando não só os ambientes externos em cidade, suprimindo as divisões e “doando” o espaço térreo do museu à cidade, isso se dá através da opção por levantar o volume do chão, sobrepondo-se o museu à cidade. Enquanto Pimentel opta pela privacidade em relação á cidade, criando uma ligeira elevação do museu sobre uma plataforma murada sobre a rua. ⁵²³

Se compararmos as aberturas (janelas, paredes de vidro e acessos), Paulo Mendes da Rocha desfaz as divisões visuais e físicas entre interno e externo. Até quando da permanência nas grandes salas expositivas, as grandes aberturas voltadas à praça interna, bem como os rasgos lineares que se estendem por toda a parede das extremas das salas de exposição, não limitam a visão do visitante a apenas um emolduramento como faz Siza, na Fundação Iberê Camargo, reforçando a sensação de proximidade da cidade dentro do museu. Na fundação Iberê Camargo a sensação de vivência do espaço interno é isolado aos acontecimentos exteriores, com marcações pontuais diferencia-se da forma intencional marcar a presença entre ambientes internos e externos do Museu Nacional dos Coches. E não só do interno para o externo, nas aberturas de janelas ou peles de vidro, como ocorre nas salas expositivas e administração - onde quem está dentro dos ambientes pode acompanhar o que acontece fora, mas o oposto também ocorre, como quem está fora pode acompanhar o que acontece dentro do museu. Tanto nas transparências de fechamento como ocorre no acesso, mas também no rasgo da janela que permite ao transeunte acompanhar

523_ DA COSTA. 2020.

o que acontece por exemplo nas salas de manutenção, que, ainda que mantenham um distanciamento maior de quem está dentro para fora, para que não tire a concentração de quem trabalha, pela diferença de nível e característica do vidro, ainda permite ao pedestre urbano ver de fora o que acontece dentro do edifício.

É interessante pensarmos que este tipo de disposição de ambientes é diretamente ligado a uma ideologia de projeto, ou forma de posicionar a arquitetura na cidade, estendendo-se em diversos níveis, pois se repararmos, Paulo Mendes da Rocha opta por expor as infraestruturas do edifício ao visitante, que é característico da escola paulista de arquitetura, que trata a obra de arquitetura quase como uma operação didática, em que o edifício se expõe à compreensão do visitante. Diferente do que vemos na Fundação Iberê Camargo, em que Álvaro Siza dispõe a maioria das infraestruturas na cobertura, “escondida” dos percursos. A exceção do térreo, que possui uma larga pele de vidro, faz aberturas pontuais nos trajetos de dentro do museus para que se tenha uma relação com a cidade, prevalecendo a sensação de divisão daquilo que é interno e externo, em uma compartimentação de espaços em que cada um é destinado a momentos diferentes, valorizado na cultura da escola do porto, com o objetivo da não saturação pelo excesso e constante de informações, priorizando as vivências momentâneas de atenção, em comparação ao que se faz na cultura arquitetônica brasileira.

E se analisarmos bem a disposição da grande abertura de vidro que Álvaro Siza se dispõe a fazer no térreo da Fundação Iberê Camargo, percebemos que estas também se distinguem do que faz Paulo Mendes, ao integrar interno e externo no edifício. Estas, ao invés de voltar sua abertura à cidade ou à paisagem, faz isso em ângulo que priorize a interação entre o hall externo, conformado pelo volume das rampas e o hall interno, em que por mais que se tenha esta interação entre interno x externo, esta ainda é “mais protegida” da cidade compartimentando os ambientes e preparando o usuário para a imersão no espaço interno. Quase como que permitindo ao visitante uma desconexão com o mundo externo, enquanto no Museu Nacional dos Coches, Paulo Mendes faz o exato oposto.

Talvez sejam justamente estas diferenças que tenham rondado as críticas “negativas” relacionadas aos museus. Por esta estranheza com relação aos objetos arquitetônicos que se destacam pela diferença com relação a massa urbana dos arredores. Mas precisamos levar em conta a diferenciação entre as críticas especializadas e generalistas entre estes dois museus. Como observamos houve uma audiência bastante grande da crítica generalista em ambas as obras, mas com diferentes enfoques.

Nas críticas generalistas elencadas na pesquisa sobre o museu de Álvaro Siza, podemos ver uma maior incidência de críticas positivas, quase nada se encontrou de opiniões negativas nas críticas generalistas a Fundação Iberê Camargo. Contudo, houve sim, como podemos notar, no artigo de Mahfuz, uma crítica interna ao edifício, que não foi publicada nos veículos midiáticos, se conteve aos burburinhos do meio profissional, não reverberando assim nos média. Isto pode ser devido a alguns fatores, como por exemplo, o museu ter sido contemplado, ainda em etapa inicial,

pelo Golden Lion por melhor projeto em decorrência da Bienal de Arquitetura de Veneza de 2002, o que acabava por validá-lo perante o meio e concomitantemente à crítica especializada.

Podemos fazer aqui um paralelo ao que acontecera a Paulo Mendes da Rocha com seu projeto para o Paulistano, que estava envolto a instabilidades de mudança projetual e através de premiação em concurso, valida sua qualidade perante a crítica especializada e fez com que ao mesmo fosse aceito pelos patrocinadores do projeto, permitindo manter seu desenho original.

Esta aprovação prévia ao projeto pronto fez com que houvesse também um grande volume de publicações em revistas e websites sobre o projeto, ainda que no meio especializado e conforme explicado no capítulo de média sobre os arquitetos do *Star System*, ainda que não houvesse críticas elaboradas nesses meios de veiculação, sua volumosa aparição já o validava como obra de qualidade perante a cena profissional. Tanto o prêmio, quanto o grande volume de publicações especializadas davam suporte aos médias generalistas, que se utilizavam destas pautas de projeto premiado e arquiteto de renome internacional para mantê-los nos média de circulação locais: jornais e blogs locais. Assim como em outros meios nacionais que destacavam o fato de estar sendo construído em território nacional um edifício premiado internacionalmente por arquitetos de fama global.

Deve-se salientar também a questão elencada no capítulo “doméstico e estrangeiro”, onde não podemos esquecer que neste caso, tratamos de um arquiteto europeu, uma cultura hegemônica em comparação a sul-americana, já consolidado na cena de arquitetura globalizada. Se houve, como Mahfuz comenta, estas críticas negativas ao museu no meio, isto talvez tenha sido também um fator impeditivo da publicação de críticas negativas a um edifício, pelos arquitetos locais. Pois este edifício teria uma “pré-aprovação” de qualidade de arquitetura conformada pelo mercado global e pelo histórico do arquiteto de críticas do próprio arquiteto.

Com o projeto do Museu Nacional dos Coches encontramos uma realidade bastante diferente. O projeto sofreu muitas críticas negativas publicadas. Mas não podemos deixar de lado o contexto completamente diverso da situação da Fundação Iberê Camargo, que possuía investimento privado, enquanto este fora realizado com orçamento público em um terreno de destaque na cidade em meio a diversas discordâncias políticas. Isto certamente teve um impacto negativo na opinião publicada na média generalista. Podemos ver isto, inclusive na atitude de alguns arquitetos que se manifestaram em sua defesa, como foi o caso do próprio Álvaro Siza e do Souto de Moura, e outros citados acima, destacando para a importância da divisão entre a problemática política que acabava se mesclando às críticas ao próprio edifício.

Vale também destacar, ao voltarmos ao histórico de Álvaro Siza, vemos que em uma de suas primeiras obras no exterior, o edifício Bonjour Tristesse, também passou por intensas críticas. Fazendo um paralelo aqui com o processo de Paulo Mendes da Rocha, apesar de já ter sido contemplado com o Prêmio Pritzker, este possuía poucas obras em território exterior sendo seu primeiro projeto na Europa, o que nos faz refletir também sobre as dinâmicas de aceitação perante as diferentes culturas, sendo uma obra de uma cultura arquitetônica considerada, no momento, periférica, pois foi só então após o Prêmio Pritzker do arquiteto que a arquitetura brasileira voltaria a

ser considerada pela cena, em um território europeu, visto pertencente de uma cultura arquitetônica hegemônica.

Vale também ressaltar que apesar de o projeto para o Museu Nacional dos Coches também ter sido premiado, este fora após sua inauguração e como observado no estudo, as críticas publicadas são concentradas próximo as datas de inauguração. Para além do fato, de este também ter sofrido críticas devido ao atraso de obras, consequência do curto prazo para realização.

Talvez seria possível, se nos baseássemos apenas nas críticas publicadas, articular uma defesa ao projeto referente a Fundação Iberê Camargo de Álvaro Siza, como sendo de maior qualidade que o projeto do Museu Nacional dos Coches por Paulo Mendes da Rocha. Entretanto, para além desta dissertação não se pautar em uma crítica de melhor ou pior, deva-se considerar estas diferenças todas entre os momentos e situações que envolvem cada um dos projetos estudados. Talvez a conclusão maior que podemos tirar deste estudo é que a receção da obra de arquitetos estrangeiros não seja tão óbvia, como uma simples análise do que é bom ou ruim, até por esta ser uma análise bastante superficial acerca de processos e projetos tão complexos.

Podemos constatar também que esta impressão de um maior volume de críticas negativas à obra do Museu Nacional dos Coches não reflete no uso do mesmo. Observa-se um aumento também significativo do número de visitantes, demonstrando que o projeto exerceu sua função dentro desta lógica simbólica dos *Star System*, de criação de ícone na cidade, que neste caso se faz por negar a cultura local, propondo novas dinâmicas sociais de uso de espaço neste território estrangeiro. Mas que alguns críticos especialistas, como visto em tópico anterior, veem como ponto positivo, de troca cultural entre dois países de história tão próxima como é Brasil e Portugal.

Outra questão que podemos diferenciar a partir de análise entre as críticas destes dois museus é uma terceira diferenciação entre as críticas. Observa-se na crítica generalista, que como comentado no capítulo sobre média, não possui os “códigos” mais complexos da disciplina, conformando-se com uma análise bastante superficial entre o bom e ruim ou estranho e familiar, assim como a também ausência destes mesmos códigos em uma categoria das críticas especializadas, que chamarei aqui de crítica intermédia. Esta caracteriza-se como crítica especializada por ser primordialmente voltada para o público especializado, arquitetos e profissionais afins, em que a validação se dá pelo simples fato de exposição da obra, o que também conta com análises superficiais das formas, sem uma análise mais aprofundada de cada obra. E por fim a crítica especializada, que realmente discorre sobre os fundamentos das obras, em que se faz uma leitura mais analítica, comparando-a e refletindo sobre a mesma. Nesta é que podemos então ver uma análise de fato mais crítica da obra em si, sem meros superficialismos de momentos de interesse.

Portanto, em uma última análise, esta de cunho pessoal, apesar de, inclusive a “crítica especializada”, vista aqui como crítica intermédia, à Fundação Iberê Camargo fazer muitos paralelos de semelhanças entre o projeto e a cultura arquitetônica local, é visível a diferença na forma de vivência de espaço com a cultura local de cada um dos dois projetos aqui analisados. O mesmo ocorre com o Museu dos Coches, onde a crítica Ana Vaz Milheiro reforça que o próprio arquiteto

português, parceiro de Paulo Mendes reconhece a diferença cultural arquitetônica entre o projeto a ser construído e o local implementado: “Bak Gordon enumera os traços reconhecíveis dessa cultura, estrangeira ao modo europeu de agir” ⁵²⁴.

Sobre o mesmo tema, podemos ainda fazer coro à outro aspeto da crítica de Ana Vaz Milheiro, que também reforça o caráter estrangeiro na obra. Portanto, em uma leitura especializada de ambas as obras, fica claro o caráter estrangeirado, que talvez chame a atenção dos média, uma vez que este objeto contrasta com a cultura local, colocada ali como destaque. Milheiro ressalta ainda que o Pritzker conquistado por Mendes da Rocha, em 2006, também acaba por trazer validação à própria Escola Paulista de arquitetura, devendo os profissionais zelar pela questão do ensino. E esse reconhecimento também destacaria a distância entre os círculos profissionais brasileiros e portugueses, que também se refletiria na nova obra de Mendes da Rocha, a grande impressão do Museu dos Coches também se dá na perspectiva dele se situar entre a brasilidade moderna e o arcaísmo que consolida a cultura portuguesa. ⁵²⁵

524_ TAVARES; MILHEIRO; SIMÕES; DA ROCHA. 2015. Pág. 69

525_ TAVARES; MILHEIRO; SIMÕES; DA ROCHA. 2015. Pág. 65 e 67

UMA REALIDADE PROBLEMATIZADA

TEORICA

5. CONCLUSÕES E INDAGAÇÕES

O presente trabalho de dissertação teve como objetivo geral analisar como se dá a recepção da obra de arquitetos “estrangeiros” nos média, a partir do estudo de caso da Fundação Iberê Camargo, assinada pelo lusitano Álvaro Siza, em Porto Alegre, e do Museu Nacional dos Coches, projetado pelo brasileiro Paulo Mendes da Rocha, em Lisboa. Para tal, apresentou-se um apanhado da trajetória profissional de ambos os arquitetos nos média e uma análise da recepção das duas obras que os arquitetos foram convidados a projetar em países estrangeiros. Desta forma, o estudo estruturou-se metodologicamente enquanto uma pesquisa documental – através do levantamento de referências aos arquitetos e às suas obras na média especializada e na média generalista -; e enquanto um estudo de caso sobre os museus e as críticas que marcaram sua recepção, do qual decorreu-se uma breve análise comparativa. Partimos da hipótese de que os média, juntamente com os prêmios e os concursos, criam um sistema de promoção e divulgação que se retroalimenta, impulsionando e gerando visibilidade internacional para as obras arquitetônicas e arquitetos estudados.

Para referenciar as análises, foi essencial entender como se dá a dinâmica de influência entre os profissionais da área de arquitetura através dos média e a visibilidade que esses lhes conferem. Para isso, fez-se ainda necessário apresentar um breve debate sobre o que se entende como “local x estrangeiro” na dinâmica da globalização atualmente, mostrando-se serem menos relacionados à procedência do arquiteto e mais à estranheza formal da obra arquitetônica, com relação à familiaridade à cultura arquitetônica local.

Esta diferenciação se mostrou, no meio arquitetônico, refletida sobre a criação de símbolos culturais representativos, lançados ao mercado como moedas de trocas e mais-valias, por interesses econômicos e estratégicos. Mas estes símbolos arquitetônicos estrangeiros que “invadem” outras culturas precisam de meios que os validem, que os façam conhecidos, ganhando importância no mercado.

Estes meios aqui estudados para a análise de obras arquitetônicas como símbolos culturais “invasores” foram os média especializados e generalistas. Livros e revistas principalmente, mas também alguns jornais e a percepção que transparece nos comentários dos arquitetos e críticos, publicados nos meios especialistas, da repercussão da recepção pública às obras e nas críticas dos média generalistas e, sobretudo, nos veículos de comunicação locais dos sítios onde foram instaladas as obras. Buscando-se apreender o papel das publicações especializadas e média generalistas na emergência do que se entende, no momento presente, como arquitetura do espetáculo.

Percebeu-se uma dinâmica de influência entre a média generalista e a especializada, onde ambas se influenciam mutuamente. Em um constante ciclo de autopromoção e retroalimentação, estes média “vendem” as imagens das obras arquitetônicas como símbolos culturais, gerando

visibilidade tanto às obras, quanto a si próprios – validando, também, o nome dos veículos diante do público leitor.

Ao estudar estes média, constatou-se uma abundância de material dos arquitetos tidos por eles como arquitetos estrela, os heróis da arquitetura. Há uma discrepância nos média atuais, tanto generalistas quando especializados, entre a divulgação das obras de arquitetos com renome internacional e de obras tidas como símbolos fantásticos de arquitetura, com relação a outros temas da disciplina.

Isso nos levou a questionar se a aparição das obras espetaculares nos média estaria também ligada a prévia aceitação daquelas arquiteturas perante o público e às próprios média. Afinal, se estes são símbolos usados pelo mercado, seriam também os símbolos mais aceitos pela população geral? Há que se destacar a diferença entre a visibilidade das obras e culturas nestes média, percebendo-se a força hegemônica de algumas culturas arquitetônicas perante outras. E esta discrepância entre o volume publicado sobre os profissionais que fazem parte do circuito de arquitetos estrela – os membros do *Star System* – nos instigou a buscar compreender como se dava esta dinâmica entre os média e a construção de imagem das carreiras dos arquitetos, atrelados às críticas de recepção de suas arquiteturas através das publicações com o processo pessoal de cada um, estudado então nos estudos de caso, os arquitetos Álvaro Siza Vieira e Paulo Mendes da Rocha.

Seria inviável analisar a aceitação das obras de arquitetos estrangeiros se estas não estivessem registradas nos média. Por isto, é também importante ressaltar esta diferenciação da presença nos média tanto generalistas quando especializadas em que arquitetos que atuam em outros países, mas que não fazem parte da seleta lista de heróis da arquitetura acabam não gerando tanta, ou quase nada, repercussão nos meios mediáticos. Talvez por suas obras não terem uma validação no meio; ou por não se destacarem como originais e autênticas, ou por se adaptarem as atmosferas arquitetônicas da cultura local, não gerando a diferenciação e consequentemente maior atenção. Mas esta dissertação não se propõe a entender este fenômeno, visto que seria demasiado material.

Portanto, o recorte do estudo se deu, nestas duas obras explicitamente “estrangeiras”, que se destacam perante a cultura local e estão presentes nos média, possibilitando uma leitura através dela. No terceiro capítulo, a partir de levantamento documental sobre referências à carreira de Álvaro Siza e Mendes da Rocha em média, livros, revistas, sites e pesquisas, traça-se um paralelo da vida e da visibilidade da carreira de ambos nos média. O que se observa nessa parte do estudo, principalmente, é a singularidade da trajetória profissional de cada arquiteto, ainda que possuam muitas aproximações. Fica claro que o meio em que se encontram, não só físico, mas principalmente histórico-cultural e até as correntes teóricas de cada momento, têm grande influência na formação do pensamento e da forma de projetar de cada arquiteto, assim como suas experiências próprias e os mestres que os mentora nos inícios de suas carreiras. Contudo, podemos ver também muitas aproximações em suas trajetórias, o que demonstra que para se

alcançar certo patamar de reconhecimento é preciso passar por algumas etapas no trajeto profissional que os levam ao reconhecimento perante a crítica e consequentemente aos média.

Em ambos os casos, podemos notar que a recepção de suas primeiras obras é marcada pela estranheza da parte do público, vista em Álvaro Siza nas críticas das primeiras obras, ou na desconfiança dos clientes em Paulo Mendes. Um fator que se mostrou relevante para a validação destes arquitetos perante o meio foi o reconhecimento advindo de concursos, e posteriormente prêmios ao longo de suas carreiras. Sendo que as premiações decorrem como resultado de uma série de fatores como: os percursos das obras projetadas junto com participação e consagração em concursos e aparição nos média. Mas, em nossa visão, para além desses fatores, talvez o que fez com que estes arquitetos se destacassem foi o modo singular de projetar de cada um, sendo a originalidade o fator que os grandes prêmios de arquitetura mais usam para justificar suas escolhas – em discursos dos jurís. Sendo que outros fatores relevantes para as premiações são: suas trajetórias pessoais refletidas nos trabalhos que cada um fez, a noção de unidade de suas obras por completo com a presença de um traço pessoal, lido nos meios mercadológicos como assinatura - mas que não deixa de ser a própria personalidade projetual de cada indivíduo. O que nos faz concluir que, para além de sua evolução profissional, a construção imagética de sua figura como arquiteto, principalmente através de concursos, prêmios e média, fundamentadas na evolução do profissional, são inerentes ao seu reconhecimento profissional e mercadológico e criação desses símbolos culturais que envolvem seus nomes.

As duas obras estudadas, devem, desde o princípio, ser lidas já a partir dessas premissas. As críticas e opiniões sobre as mesmas estão bastante atreladas à forma única de cada um destes arquitetos projetarem, que em um contexto diferente de sua terra natal, se destaca neste tecido urbano diverso. Tanto na Fundação Iberê Camargo, quanto no Museu Nacional dos Coches, é clara a linguagem típica de cada um dos arquitetos, fato constatado principalmente nas análises dos discursos dos média especialistas. Quando entramos na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, e temos um conhecimento prévio das obras de Álvaro Siza, faz-se perceptível a assinatura deste arquiteto na obra. E o mesmo se aplica ao Museu Nacional dos Coches, em Lisboa, com uma linguagem nítida da “escola paulista”.

Portanto, evidencia-se o estranhamento que essas obras podem causar perante a cultura local, estranhamento que pode servir como uma ‘mais valia’, perante as críticas ou como apenas uma não-apreciação. São tipicamente obras de arquitetos forasteiros, não apenas por seus autores serem estrangeiros, mas também por divergirem da forma cultural típica da arquitetura de cada uma das localidades. Entretanto, para além do estranhamento, a fama precedente de cada um dos arquitetos é um critério de noticiabilidade para a média local e estrangeira que se dedicam a divulgar a construção das obras, para além da própria relevância das instituições que as suportam.

Esse ganho de alcance e volume de repercussão sobre as obras não se dá de forma aleatória, já que a escolha dos arquitetos, em ambos os casos estudados, se dá com vistas a visibilidade gerada pelos mesmos, usa-se, assim, desta assinatura do arquiteto para inserir de forma massiva a presença da obra arquitetônica nos meios mediáticos. Para isso, em ambos os

processos de escolha da diretoria das instituições contratantes, uma das premissas era a de que se optasse por arquitetos estrangeiros que já tivessem sido agraciados com a maior premiação do meio, o Prêmio Pritzker. Prêmio que, para as comissões responsáveis pela escolha dos profissionais, já “garantiria” certa validação de qualidade e de obra, notoriedade e visibilidade nos média. Além de também, em ambos os casos, a escolha consciente e proposital por um arquiteto estrangeiro que poderia proporcionar um maior destaque da obra perante a localidade de implantação da mesma.

Outro fator que nos pareceu ser relevante quanto à visibilidade da obra nos média são os concursos e prêmios. Foi constatado na pesquisa uma maior circulação mediática da obra da Fundação Iberê Camargo em comparação ao Museu Nacional dos Coches, principalmente nos média especializados. Talvez também pelo fato de antes mesmo de sua inauguração o projeto ter sido condecorado com prêmio Golden Lion de melhor projeto, na ocasião da Bienal de Arquitetura de Veneza de 2002, ainda quando em etapa de projeto. Isto lhe aferiu ainda mais visibilidade e a validação perante o meio e a média, especializados e generalistas. Quando de sua inauguração é notório o interesse dos média, seja pela presença massiva dos fotógrafos especializados em retratar obras arquitetônicas simbólicas, seja na grande quantidade de divulgação de suas imagens.

Já o Museu Nacional dos Coches apenas é agraciado por prêmio referente ao projeto após sua inauguração, com o Prêmio CICA atribuído pelo Comité Internacional de Críticos de Arquitetura, durante a Bienal Internacional de Arquitetura de Buenos Aires em 2015. Vale salientar, ainda, que esse projeto tivera também muitas críticas negativas, principalmente no meio mediático generalista pela forma como fora a realização de seu processo de construção, para além do próprio projeto, houve críticas acerca da política de contratação do arquiteto responsável e construção do mesmo, principalmente por ser um projeto de realização governamental. O que poderia se misturar a uma análise crítica da própria obra arquitetônica, mas o que vemos também é que a crítica mediática especializada sai em defesa ao projeto, dando crédito ao trabalho do arquiteto brasileiro.

Outra questão que podemos destacar é a diferença entre as publicações sobre os dois museus, no número mais elevado das críticas especializadas sobre a Fundação Iberê Camargo se comparadas às direcionadas ao Museu Nacional dos Coche, refletindo o mesmo que acontece com seus autores. É possível constatar um número mais elevado de publicações, principalmente especializadas internacionais direcionadas a Álvaro Siza se comparadas as direcionadas a Paulo Mendes da Rocha. Poderíamos aqui elencar diversas hipóteses para este fato: seja por Siza fazer parte de uma cultura arquitetônica em mais evidência, seja por sua trajetória de carreira, ou pelas oportunidades que tivera, mas não podemos, nesta pesquisa apontar uma certeza sobre o tema, apenas constatar a diferença de volume de publicações perante os média.

Contudo, se formos analisar através das críticas às obras, se foram cumpridos os objetivos que levaram as instituições a contratarem os arquitetos forasteiros de renome internacional para projetar os museus em questão, podemos dizer que sim. Tanto Álvaro Siza quanto Paulo Mendes conseguiram criar símbolos de arquitetura que geraram atenção às obras, podendo-se evidenciar isso no Museu Nacional dos Coches pelo aumento de suas visitas de acordo com o Relatório

do Estudo de Públicos de Museus Nacionais – Públicos do Museu do Museu Nacional dos Coches,⁵²⁶ e pela ainda constante presença nos média publicados; e na Fundação Iberê Camargo, também pela sua intensa presença nos média. Sendo que ambos museus são alvos de indicações de blogs de viagens e aparições em diversas publicações mediáticas, generalistas e especializadas. Apesar da presença de algumas críticas negativas, principalmente no caso do Museu Nacional dos Coches, a presença constante ainda tanto nos média especializados, generalistas - e até mesmo em marcações em redes sociais -, na lógica de mercado, já seria considerada uma “comprovação” de aceitação destas obras, para além das premiações obtidas em ambos os casos.

Ao observarmos as arquiteturas dos dois museus, e as críticas a eles referenciadas, aqui nos média especializados, é destacado seu caráter forasteiro. Na obra de Paulo Mendes da Rocha é notória a forte presença de elementos da arquitetura brasileira. A assinatura do arquiteto no museu construído em Lisboa evidencia-se pela forma como organiza o espaço privilegiando a vivência do espaço público; quando eleva o pavilhão de exposição liberando o térreo para a conformação de um grande praça pública; e quando se utiliza das transparências para dissipar a percepção do espaço interno do externo. Bem como pela característica infraestrutural de organização territorial e pela forte marcação da passarela de conexões.

E o mesmo se aplica a obra da Fundação Iberê Camargo de Álvaro Siza em Porto Alegre, onde também são evidenciadas suas diferenças culturais através de algumas críticas especializadas, destacando-se fatores distintivos na sua arquitetura. O arquiteto português, na Fundação, tempera as aberturas às visuais da paisagem, cria relações mais íntimas em sua obra e não tanto de espaços completamente livres e integrados, assim como “protege” a entrada do prédio através de um átrio externo mais protegido pelas rampas “flutuantes” criando relações intermédia de intimidade e também através dos materiais utilizados, típicos de suas obras.

Nas duas obras é possível constatar a diferenciação das culturas de seus autores ao território em que se inserem, e também a clara diferenciação entre a circulação nos média de críticas e conteúdos em geral acerca dessas em relação a outras obras de arquitetos estrangeiros. Como já destacamos, por exemplo, havia outras obras sendo projetadas e construídas por estrangeiros na cidade, mas que não tiveram a repercussão mediática da Fundação: “o crítico de arquitetura Mahfuz afirma que em Porto Alegre, simultaneamente estavam em construção obras de quatro arquitetos internacionais, o que confirma que a figura do arquiteto estrangeiro é corrente. Numa só cidade naquele momento se destacavam 4 estrangeiros a construir.”⁵²⁷ Entretanto, estes não figuravam espaço nos média, e poucos conheciam a autoria destes projetos, demonstrando mais uma vez que não basta ser estrangeiro, mas é preciso que o profissional tenha passado por um processo de construção e projeção de imagem para despertar a atenção dos média sobre suas obras.

A partir do que ficou constatado nesta dissertação, cujo estudo esteve focado na receção das obras a partir das críticas publicadas nos médias, acredito que seria interessante e

526 . promovido pela Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), pelo site do patrimoniocultural.gov.pt http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/publication_pdfs/MNC_REPORT.pdf
527 _ FONSECA, Teresa. 09/10/2021

enriquecedor para a área, que outras pesquisas se dedicassem ao levantamento da percepção das populações locais e estrangeiras que visitam essas obras estudadas. Pesquisas sobre a percepção do público a partir de questionários, entre outros métodos de coleta de dados, poderiam oportunizar um melhor entendimento sobre essa percepção destes diversos públicos, entre eles público geral, estudantes e profissionais da área de arquitetura. Poderíamos assim traçar um paralelo entre o estudo aqui apresentado da crítica publicada sobre esses museus projetados por estrangeiros e a percepção do público, para tentarmos perceber se aquilo que é publicado e referenciado pelos média tem relação direta com a percepção das populações locais.

O que nos propusemos a estudar anteriormente era a recepção; como o público aceita o arquiteto estrangeiro, mas como notou também a orientadora Teresa Fonseca, longo de nossa dissertação fomos avassalados com a abundante literatura sobre o estrelato e de alguma maneira nos desviamos do propósito inicial. O que nós de facto reconhecemos é que a recepção pública, através dos médias, mostra que é cada vez mais global a produção de arquitetura de estrangeiros, nem todos excepcionais, nem todos premiados, mas que há uma tendência para a aceitação pública generalizada de que os arquitetos são homens, são pessoas do mundo.

Outro aspeto importante da pesquisa é que a figura do arquiteto estrangeiro é cada dia mais corriqueira diante do mundo globalizado. Mas não é apenas por ser estrangeiro que sua obra passa a ser vista como estranha, esse status tem mais a ver com o debate sobre o que vem a ser doméstico x estrangeiro, sobre uma arquitetura familiar ou adaptada à cultura local x uma arquitetura distinta daquela normalizada no local.

O que se evidencia na pesquisa é nos dois casos de museus de arquitetos estrangeiros estudados, ambos se diferenciam da cultura arquitetónica local e estão bastante presentes nos médias através de publicações especializadas e generalistas, tendo muitas críticas positivas, mas também negativas, não sendo aclamados ou refutados por unanimidade. O renome dos arquitetos, junto com um juízo de valor mediático atribuído a eles, é quase que automaticamente atrelado à obra. Os média utilizam dessas imagens simbólicas geradas pelos heróis protagonistas em suas obras icônicas também para a autopromoção de seus veículos, em busca dos clientes que consomem as imagens simbólicas, o que acaba por influenciar no processo de aceitação da obra, conformando um processo de retroalimentação.

Aqui nestas duas obras estudadas, se constata o uso dos média generalistas daquilo que vemos como resultado do processo mediático especializado. Os média generalistas se utilizam da “fama” dos arquitetos e das premiações desses em suas publicações para atrair uma maior atenção de seu público, ainda que as críticas e menções às grandes obras e arquitetos estrela seja, em linhas gerais, bastante superficiais. O oposto, a influencia da crítica generalista na crítica especializada, como é fundamentado no capítulo dois desta tese, nestes estudos de caso não fica evidenciado diretamente no conteúdo das críticas especializadas publicadas referentes as obras. Mas o que é possível constatar, sem se pretender taxativa, é que a grande exposição mediática conferida às obras estudadas foi importante para sua recepção perante os média generalistas, refletindo a aceitação e validação da crítica especializada, alimentando-se uma cadeia da retroalimentação.

UMA REFLEXÃO PESSOAL DO ESTUDO PARA A PRODUÇÃO

A dramática diferenciação entre o conteúdo publicado nos média especialistas e generalistas, destacada nos estudos de caso, evidencia a tendência às polaridades do debate arquitetônico nos dias atuais. A superficialidade e, ao mesmo tempo, a superespecialização resultam em um distanciamento comunicacional que favorece o crescimento das figuras performáticas, por sua fácil e veloz propagação em uma leitura limitada a sua imagem, sem uma compreensão maior de seus significados.

Isto é relatado por Gadanho como reflexo da nossa “incapacidade de transmitir e explicar para o exterior e para os destinatários da prática o conhecimento que a cultura arquitetônica acumulou ao longo da sua progressiva especialização” ⁵²⁸ gerando um isolamento da prática que impede a participação da chamada esfera pública.

Há também uma perda do posicionamento heroico das vanguardas como o eram por exemplo no tempo dos modernistas, e Gadanho em sua tese também se pergunta se não seria necessário, antes de um reposicionamento comunicacional, um reposicionamento disciplinar. Todavia, como traz também pelas palavras de Certau: “uma prática significativa, uma prática com sentido [consiste] não em receber, mas em dispor o ato pelo qual cada indivíduo marca o que outros fornecem para as necessidades do viver e do pensar” ⁵²⁹ Propondo a ideia de que este reposicionamento da arquitetura deve estar também atrelado ao papel daquele que a consome, em que um informaria a outro, em uma construção conjunta.

Todavia, em minha opinião, percebo que para alcançarmos novamente um caminho controlado de produção cultural na arquitetura com criação de significados conscientes, seria necessário repensarmos a forma como nos intercomunicamos, também e principalmente entre especialistas e público generalista. É a partir destas interações que podemos considerar “que a receção da arquitetura, tal como as suas mediações e as suas mediatizações, podem exercer uma influência retroativa na prática da arquitetura.” ⁵³⁰

Nossos meios de comunicação tiveram uma drástica mudança nos últimos vinte anos, em aspetos como: a sua velocidade e a forma como as informações são comunicadas. Talvez à nova geração caberia também, além de pensarmos sempre nas mudanças da disciplina, nos atentarmos para a importância de como as comunicamos. É importante encontrarmos uma forma de reaproximar o público generalista dos significados da disciplina arquitetônica e para isto devemos pensar em formas de adaptarmos nossas linguagens, oferecendo ao público ferramentas de discurso, mas de forma que ainda seja possível alcançar as massas. Afinal, penso que tendemos a valorizar aquilo que conhecemos, e se nós, arquitetos e comunicadores encontrarmos formas de nos comunicarmos melhor com as massas, e armá-los de maior consciência arquitetônica no dia-a-dia, podemos encontrar formas dentro desta dinâmica de retroalimentação, de construirmos melhores cidades.

528_ GADANHO, 2007. Pág. 43

529_ GADANHO, 2007. Pág. 37

530_ GADANHO, 2007. Pág. 38

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANTES, Vitor, March 2010. Fundação Iberê Camargo: o Projecto, a Obra, as Tecnologias. *Revista Científica CdO: Caderno d'Obra n. 02*. Porto: Editora GEQUALTEC.

ALEIXO, Sofia, 2018. Relatório visita de estudos. Visita de Estudo a Lisboa, Zona Monumental de Belém e Museus [Coche e CCB]. Departamento de Arquitetura. Universidade de Évora. [Viewed 25 October 2021]. Available from: https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/24183/1/2018_SA_RelatorioLx.pdf.

ALENCASTRO, Bruno, mar 2015. 'O que pensam os turistas sobre a Fundação Iberê Camargo'. GZH viagem. [online] [viewed ago. 2020] Available from: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/viagem/noticia/2015/03/o-que-pensam-os-turistas-sobre-a-fundacao-ibere-camargo-4725189.html>

ÁLVARO SIZA, OBRAS E PROJECTOS – MATOSINHOS. Realização: Luís Ferreira Alves e Vitor Bilhete, 2001. [Viewed 6 September 2021]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=Sxtu3S2fA88>. (10:43).

ARANTES, Pedro Fiori. 2010. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. 308p. Tese de Doutorado em tecnologia da arquitetura. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP. São Paulo. Pág. 34 [Viewed ago. 2020] Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16132/tde-01062010-095029/publico/PedroArantes_72dpi.pdf.

ARTIGAS, Rosa (org); DA ROCHA, Paulo Mendes; WISNIK, Guilherme. 2002. *Paulo Mendes da Rocha. Projetos 1957-1999*. São Paulo: Editora Cosac e Naify.

ARTIGAS, Rosa. 2007. *Paulo Mendes da Rocha. Projetos 1999-2006*. São Paulo: Editora Cosac e Naify.

AUTORETRATO. Em: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Itaú Cultural. São Paulo. 2021. [Viewed 14 July 2021]. Available from: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70660/autoretrato>.

BARRANHA; Helena Silva. 2003. Arquitetura de Museus de Arte Moderna e Contemporânea. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património. I Série, vol. 2*, pág. 311-333. Porto. [Viewed 1 May 2021]. Available from: <http://docplayer.com.br/1615991-Arquitetura-de-museus-de-arte-moderna-e-contemporanea-helena-silva-barranha.html>.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. 2010. Paulo Mendes da Rocha. Breve relato de uma mudança. *Revista online Vitruvius. Arqtextos*. São Paulo, ano 11 n. 122.01. Publicado em julho de 2010. [Viewed 20 September 2021]. Available from: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/11.122/3472>

BELÉM, Margarida Cunha. 2012. O Essencial Sobre Álvaro Siza. Edição INCM, Porto.

CAFÉ, Carlos. 2011. Álvaro Siza e Rem Koolhaas. A transformação do "lugar" na arquitetura contemporânea. São Paulo: Editora Annablume.

CANAL, José Luiz. 2008. Projeto em Construção. Em: Kiefer, Flávio (org.). *Fundação Iberê Camargo - Álvaro Siza*. Editora Cosac Naify. São Paulo.

CASTANHEIRA, Carlos; DIJK, Hans van; BOASSON, Dorian. 1983. "Álvaro Siza – Arquitetura e Renovação Urbana em Portugal". *Revista catálogo WONEM TA/BK – 9/83*."

COELHO, Alexandra Prado. 2009. Novo Museu dos Coches deixa muitos zangados. *Ad Urbem – Associação para o desenvolvimento do Direito do Urbanismo e da Construção* [online], [Viewed 25 October 2021]. Available from: http://adurbem.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=403&Itemid=208

CONSELHO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO BRASIL (CAU/BR). 2016. O pai engenheiro e Vilanova Artigas, esteios da formação do arquiteto. [online] [viewed ago. 2019] Disponível em: https://www.caubr.gov.br/paulomendesdarocha/?page_id=32.

CONSELHO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO BRASIL (CAU/BR). 2016. Um colecionador de prêmios. [online] [viewed ago. 2019] Disponível em: https://www.caubr.gov.br/paulomendesdarocha/?page_id=36

CRUZ, Waldermar. 2017. Conheça a primeira “vítima” de Álvaro Siza. *Expresso Portugal* [online]. [Viewed 6 september 2021]. Available from: <https://expresso.pt/sociedade/2017-02-07-Conheca-a-primeira-vitima-de-Alvaro-Siza-Vieira> CRUZ, 2017

CRUZ, Waldemar. 2017. Conheça a primeira “vítima” de Álvaro Siza. *Casa da Arquitetura Página Facebook* [online]. [Viewed 6 September 2021]. Available from: <https://www.facebook.com/casadaarquitectura.pt>

CURTIS, William J. R.; et all. 2003. Colección Cuadernos de Arquitectura – Regionalismo. México: Inmueble INBA editor, Vol. 10.

CURTIS, William J. R.; ZAERA, Alejandro. 1994. Álvaro Siza. *Él Croquis*. Número 68/69

ZAERA, Alejandro. 1994. ‘Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza’. *Álvaro Siza. Él Croquis*. Número 68/69, 8-31

CURTIS, Willian J.R. 1999. *Álvaro Siza. 1995-1999. Él Croquis*. Número 95

ZAERA, Alejandro. 1994. *Salvando las turbulências: entrevista com Álvaro Siza. Él Croquis*. Número 68/69, 6-31

D’ALFONSO, Maddalena; INTROINI, Marco. 2009. *Álvaro Siza. Due Musei. Museo d’Arte Contemporanea Serralves a Porto. Museo d’Arte Iberê Camargo a Porto Alegre*. Milano: Editora Electa.

DA COSTA, Nuno Miguel. 2020. *Do exercício moral da consciência: estudos a partir do novo Museu Nacional dos Coches [1917-2017]*. Tese de doutoramento. Arquitetura e Territórios Metropolitanos Contemporâneos. Instituto Universitário de Lisboa. Lisboa. [Viewed 25 October 2021]. Available from: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/20644>

DA ROCHA, Paulo Mendes. 2007. *Maquetes de Papel*. Editora Cosac Naify. São Paulo.

DA ROCHA, Paulo Mendes. 2009. *Novo Museu dos Coches. Memória Descritiva e Justificativa*. Consorcio PMPB. Lisboa. Pág. 5

DA ROCHA, Paulo Mendes. March 2016. *Museu Nacional dos Coches. Revista Vitruvius* [online]. São Paulo, ano 16, n. 183.02. [Viewed 25 October 2021]. Available from: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/16.183/5961>.

DA SILVA, Paula. 2007. *A Dimensão Pública da Arquitetura em Museus: uma análise de projetos contemporâneos*. Dissertação de Mestrado para a Universidade de Minas Gerais - UFMG. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/RAAO-7TGP6T>

DALCOL, Francisco. 2013. *Museu, exposições e curadorias: A geopolítica da Fundação Iberê Camargo*. Dissertação de Mestrado. Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/5220>. Acessado em ago. 2020.

WERLAG, Justo. 2013. [Entrevista concedida a Francisco Dalcol, nov. 2012] DALCOL. 2013. Pág. 52

DE LUCA, Adriana. 2009. *Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza: uma aproximação crítica*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto - FAUP. Porto.

DÍAZ, Jorge. 2011. *Museu dos Coches, Lisboa. Mendes da Rocha+MMBB+Bak Gordon. H/C Revista* [online]. [Viewed 25 October 2021]. Available from: <http://hicarquitectura.com/2011/02/museu-dos-coches-lisboa-mendes-da-rochammbbbak-gordon/>

DIREÇÃO GERAL DO PATRIMONIO CULTURAL (promotor). 2019. *Públicos do Museu Nacional dos Coches*. [online] [viewed jul.. 2021]. Available from: http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/publication_pdfs/MNC_REPORT.pdf

DUARTE, Valquíria Guimarães. 2013. *Uma História Edificada: tríplice mimese e performance. Um estudo narrativo da Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, RS, 1998-2008), de Álvaro Siza*. Tese de Doutoramento. Departamento de História, Universidade Federal de Goiás.

ESPACODEARQUITETURA. Set. 2015. *Notícias: ‘Museu Nacional dos Coches recebe prémio de Arquitetura do CICA’*. [online]. [viewed jul. 2021] Available from: <https://espacodearquitetura.com/noticias/museu-nacional-dos-coches-recebe-premio-de-arquitetura-do-cica/>

FERNANDES, Gilson. 2012. Arquitetura de museus entre tradução e modernidade. Ensaios e Práticas em Museologia. Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP. Porto, 2012, Vol. 2. Pág. 143-162.]. [Viewed 25 October 2021]. Available from: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10521.pdf>

FIGUEROA, Jorge. 2008. Álvaro Siza. Modern Redux. Catálogo Exposição: Álvaro Siza Modern Redux. Instituto Tomie Ohtake. Oct. 17 – Nov. 23

FRAMPTON, Kenneth. 1997. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. 2021. Site Fundação Iberê Camargo. [Viewed 26 October 2021]. Available from: <http://iberecamargo.org.br/a-fundacao/>

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. 2021. Site Fundação Iberê Camargo. A fundação. [Viewed 26 October 2021]. Available from: <http://iberecamargo.org.br/a-fundacao/>

GADANHIO, Pedro. 2007. A arquitetura e a mediatização generalista 1990-2005. Uma crítica cultural do campo arquitetónico. 759pgs. Tese de Doutoramento em Arquitetura – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, FAUP, Porto.

GIROTO, Ivo; SEGAWA, Hugo. 2018. Terra de Forasteiros: Brasil de cá e lá. Arquitetura e Globalização no século XXI. VEnaparq. Salvador. Pág 3962-3993. [Viewed 25 October 2021]. Available from: https://docs.wixstatic.com/ugd/6fa0a3_b0414626cd9a417a94cddb642d854039.pdf?index=true

GOODWIN, Dario. 18 April 2020. Spotlight: Jan Kaplický. *Archdaily* [online]. [Viewed 25 October 2021]. Available from: <https://www.archdaily.com/620990/spotlight-jan-kaplicky>. Acesso em: 26/03/2021

GONÇALVES, Luis Batista. Jun. 2015. Lifestyle. Caderno Casa e Lazer: ‘Novo museu dos coches arrasado em blogue internacional’. [online]. [viewed jul. 2021]. Available from: <https://lifestyle.sapo.pt/casa-e-lazer/noticias-casa-e-lazer/artigos/novo-museu-dos-coches-arrasado-em-blogue-internacional>

HEYNEN, Hilde. 2012. *Genius, Gender and Architectur: The Star System as Exemplified in the Pritzker Prize*. Architectural Theory Review [online]. Volume 17:2-3, 331-345. [Viewed set. 2020]. Available from: <https://doi.org/10.1080/13264826.2012.727443>

JODIDIO, Philip. 2013. Álvaro Siza. *Complete Works 1952-2013*. Colônia. Editora Taschen.

PORTODOSMUSEUS. 2015. “Museu dos Coches continua a ser notícias mas não pelas melhores razões” Fonte Jornal I. [online]. [viewed jul. 2021]. Available from: <https://www.pportodosmuseus.pt/2015/09/14/museu-dos-coches-continua-a-ser-noticias-mas-nao-pelas-melhores-razoes/>

KIEFER, Flávio (org.). 2008. *Fundação Iberê Camargo - Álvaro Siza*. São Paulo: Editora Cosac Naify. Pág. 139-162.

LEE, Sang; BAUMEISTER, Ruth. 2007. *The domestic and the Foreign in Architecture*. Rotterdam: Editora 010 Publishers.

LEONI, Giovanni. 2011. *Coleção Folha Grandes Arquitetos. Álvaro Siza*. Vol. 15. São Paulo: Editora Folha de S. Paulo.

LEONIDIO, Otávio. June 2009. Álvaro Siza Vieira. ‘Another void’. Revista Log. Nova York. N. 16. In: LEONIDIO, Otávio. 2017. Álvaro Siza Vieira. *Outro vazio*”. São Paulo: Austin.

LEONIDIO, Otávio. 2017. *Espaço de risco*. São Paulo: Austin, 2017

LERINA, Roger. 8 April 2000. Siza retrata a paisagem da Capital. *Jornal Zero Hora*. Porto Alegre: Segundo Caderno.

MACADAR, Andrea. April 2006. Paulo Mendes da Rocha. Entrevista. *Revista Vitruvius* [online]. São Paulo, ano 07, n. 026.02. [Viewed 22 december 2019]. Available from: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.026/3302>.

MAHFUZ, Edson. August 2000. Álvaro Siza Em Porto Alegre. *Revista Vitruvius* [online]. São Paulo: Minha Cidade. ano 01, n. 001.003. [Viewed 26 October 2019]. Available from: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/01.001/2106>.

MARQUES, Alexandra. 19 March 2009. Acção popular pode ser próxima iniciativa. *Jornal de Notícias* [online] [Viewed 26 October 2021]. Available from: <https://www.jn.pt/artes/accao-popular-pode-ser-proxima-iniciativa-1175009.html>

MISS MIA PROZAC. (26 out. 2018) História de amor_Maria Antónia e Álvaro Siza Vieira. MISS MIA PROZAC [online] Viewed: març. 2021. Disponível em: https://missmiaprozac.pt/historias-de-amor_-maria-antonia-e-alvaro-siza-vieira/#.YO1ZLxMzYk9

MONTEO, Rafael. 2008. *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual*. São Paulo: Editora Cosac e Naify.

MONTANER, Josep Maria. 2007. *Arquitetura e Crítica*. Barcelona: Editora GG. Pág. 11

MURO, Carles; GRANDE, Nuno. 2019. *Álvaro Siza: in/disciplina*. Porto: Editora Fundação Serralves.

MUSEU NACIONAL DOS COCHES. 2021. Site do Museu Nacional dos Coches. [Viewed 26 October 2021]. Available from: <http://museudoscoches.gov.pt/pt/museu/>

NESBIT, Kate (org). 2008. *Uma nova agenda para a arquitetura*. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naif.

PAULO MENDES DA ROCHA. 2016. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura*. [online] [Viewed 26 October 2021]. Available from: https://www.cau.br.gov.br/paulomendesdarocha/?page_id=32

O'DOHERTY, Brian. 2002. *No Interior do Cuba Branco - A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

OJE/LUSA. Maio 2015. JE – Jornal Económico. Caderno Economia. 'Museu dos Coches, o novo. Cavaco e Passos inauguram.' [online]. [viewed jul. 2020] Available from: <https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/museu-dos-coches-o-novo-cavaco-e-passos-inauguram-22476>

PIÑON, Hélio. 2002. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Editora Romano Guerra.

PISANI, Danile. 2013. *Paulo Mendes da Rocha. Obra Completa*. Milão: Editora Mondadori Electa.

POMAR, Alexandre. 6 August 2009. Ainda se pode parar o Museu dos Coches [online]. *Alexandre Pomar Blog*. [Viewed 26 October 2021]. Available from: https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2009/06/museu-dos-coches.html

PROJETOS. 1 November 2007. PPMS Arquitetos Associados: Ampliação da Assembleia Legislativa, Florianópolis. *Revista Projetos* [online]. [Viewed 26 October 2021]. Available from: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/ppms-arquitetos-associados-ampliacao-da-02-01-2008/>

RAUTERBERG, Hanno. 2009. *Entrevista com arquitetos*. (Tradução de: Talking Architecture). Rio de Janeiro: Editora Viana & Mosley.

RODRIGUES, António Jacinto. 1988. Siza Vieira e a beleza que os circunda. Faculdade de Arquitetura. *Jornal de Notícias* (Suplemento Cultural), Porto. 25/ago.

ROQUE, Maria Isabel. 28 May 2015. O não-museu dos Coches [online]. *A Muse Arte Blog*. [Viewed 26 October 2021]. Available from: <https://amusearte.hypotheses.org/931>

SALGADO, José. 1982. Álvaro Siza em Matosinhos. Coleção: Matosinhos - o lugar e a imagem, nº 1. Câmara Municipal de Matosinhos.

SANTOS, José Paulo dos. 1993. *Álvaro Siza, Obras y Proyectos 1954-1992*. Introdução de Peter Testa e Kenneth Frampton. Barcelona: Editora Gustavo Gili.

SANTOS, Juan Domingo. 2008. Álvaro Siza, 2001-2008. Museo para la fundación Ibere Camargo. *El Croquis*, nº 140. 282-319.

SEGRE, Roberto. April 2002. A crítica da arquitetura, crise da crítica? *Revista Projeto* [online]. Edição 266. [Viewed 26 October 2021]. Available from: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/a-critica-de-arquitetura-crise-da-critica-roberto-segre-11-04-2002/>

SIZA, Álvaro. 2009. *01 Textos*. Porto: Editora Civilização.

SIZA, Álvaro. 2012. *Imaginar a Evidência*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.

SOBREIRA, Fabiano José Arcadio; FLYNN, Maria Helena; RIBEIRO, Paulo Victor Borges. (org.) 2018. *Paulo Mendes da Rocha: sobre concursos e memórias...* [Entrevista]. Brasília: Editora MGSR.

DA ROCHA, Paulo Mendes. 2017 [entrevista concedida aos autores: Sobreira, Flynn e Ribeiro, realizada em 05/05/2017]. SOBREIRA, Fabiano José Arcadio; FLYNN, Maria Helena; RIBEIRO, Paulo Victor Borges. (org.) 2018. *Paulo Mendes da Rocha: sobre concursos e memórias...* [Entrevista]. Brasília: Editora MGSR. Pág. 29

DA ROCHA, Paulo Mendes. 2017 [entrevista concedida aos autores: Sobreira, Flynn e Ribeiro, realizada em 05/05/2017]. In SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO. 2018. Pág. 38

TAVARES, Gonçalo M.; MILHEIRO, Ana Vaz; SIMOES, João Carmo; DA ROCHA, Paulo Mendes. 2015. *Paulo Mendes da Rocha. Museu Nacional dos Coches*. Lisboa: Editora Monade.

THE HYATT FOUNDATION. 1992. *Álvaro Siza* [online]. Site Pritzker Prize. [Viewed 25 October 2021]. Available from: <https://www.pritzkerprize.com/laureates/1992>

THE HYATT FOUNDATION. 2006. *Paulo Mendes da Rocha* [online] Site Pritzker Prize. [Viewed 25 October 2021]. Available from: <https://www.pritzkerprize.com/laureates/2006>

THE HYATT FOUNDATION. 2021. Site Pritzker Prize. [Viewed 25 October 2020]. Available from: <https://www.pritzkerprize.com/about>

TESTA, Peter. 1998. *Álvaro Siza*. São Paulo: Editora Martin Fontes.

TOSTOES, Ana. 2008. *La permanente experimentación en Álvaro Siza*. Revista de Arquitectura EN BLANCO. n. 1/2008, 6-11. Valência

TRIGUEIROS, Luiz (org.) 1997. *Álvaro Siza 1954-1976*. Lisboa: Editora Blau.

TUNHAS, Paulo. FIGUEIRA, João. 2016. *Álvaro Siza/Museu Nadir Afonso*. Lisboa: Editora Monade.

CAU BR. *Um Colecionador de Prêmios* [online]. Site Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil – CAU/BR. [Viewed 26 October 2021]. Available from: https://www.caubr.gov.br/paulomendesdarocha/?page_id=36. Acesso em: 22/10/2019

7. LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01: Gráfico Imagens vencedores Prêmio Pritzker– Produção própria

FIGURA 02: Gráfico Imagens vencedores AIA Gold Medal– Produção própria

FIGURA 03: Gráfico Imagens vencedores Royal Gold Medal– Produção própria

FIGURA 04: Gráfico Imagens vencedores Mies Van de Rohe – Produção própria

FIGURA 05: Gráfico Imagens vencedores Premio Golden Lion – Produção própria

FIGURA 06: Retrato Álvaro Siza Vieira. In Mobles 114. Disponível em:
<https://www.mobles114.com/en/disenador/alvaro-siza-vieira-2/>

FIGURA 07: Retrato Paulo Mendes da Rocha. In:
https://www.reddit.com/r/architecture/comments/njj23j/paulo_mendes_da_rocha_pritzker_prize_winning/

FIGURA 08: O casal Siza Vieira. In: MISS MIA PROZAC, 2018. Disponível em: https://missmiaprozac.pt/historias-de-amor_-maria-antonia-e-alvaro-siza-vieira/#.YO1ZLxMzYk9

FIGURA 09: AUTORETRATO (pintura Paulo Mendes da Rocha). Em: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Itaú Cultural. São Paulo. 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70660/autoretrato>. Acesso em: 14 de julho de 2021. Verbetes da Enciclopédia.

FIGURA 10: Sem título (pintura Paulo Mendes da Rocha). Em: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Itaú Cultural. São Paulo. 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70660/autoretrato>. Acesso em: 14 de julho de 2021. Verbetes da Enciclopédia.

FIGURA 11: Composição publicações Acrópole - Paulo Mendes da Rocha. Publicações disponíveis em: Acrópole - AUG 1967 - ANO 29 - Nº 342 - <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/342>; Acrópole - MAY 1969 - ANO 30 - Nº 361 - <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/361/14>; Revista Acrópole - <http://www.acropole.fau.usp.br/busca>;

FIGURA 12: Casa de Chá da Boa Nova/Álvaro Siza. Fotografias de João Morgado, disponível em:
<https://www.dezeen.com/2014/07/21/boa-nova-tea-house-renovation-porto-alvaro-siza/>

FIGURA 13: Ginásio do Clube Atlético Paulistano/Paulo Mendes da Rocha. Fotografia de autor desconhecido, disponível em: <https://arquitecturaviva.com/obras/gimnasio-del-club-atletico-paulistano>

FIGURA 14: Acervo Pessoal

FIGURA 15: Acervo Pessoal

FIGURA 16: Acervo Pessoal

FIGURA 17: Acervo Pessoal

FIGURA 18: Acervo Pessoal

FIGURA 19: Acervo Pessoal

FIGURA 21: Acervo Pessoal

FIGURA 22 - Planta do Levantamento Topográfico. Disponível em: Revista de Arquitetura e Urbanismo MDC, publicado em dezembro de 2012 em: <https://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/> Acesso em dezembro 2020.

FIGURA 23 - Planta Geral de Implantação com Parque Natural. Disponíveis em: MDC, 2012

FIGURA 24 - Planta do Piso 0 (cota 1,90). Disponíveis em: MDC, 2012

FIGURA 26 - Planta Piso 1 (cota 6,40). Disponíveis em: MDC, 2012

FIGURA 27 - Planta Piso 1 meio-piso (cota 8,23). Disponíveis em: MDC, 2012

FIGURA 28 - Planta Piso 2 (cota 11,90). Disponíveis em: MDC, 2012

FIGURA 29 - Planta Piso 2 meio-piso (cota 14,65). Disponíveis em: MDC, 2012

FIGURA 30 - Planta Piso 3 (cota 17,40). Disponíveis em: MDC, 2012

FIGURA 31 - Corte 1 Disponíveis em: MDC, 2012

FIGURA 32 - Corte 5. Disponíveis em: MDC, 2012

FIGURA 33 - Corte 6. Disponíveis em: MDC, 2012

FIGURA 34 - Corte 7. Disponíveis em: MDC, 2012.

FIGURA 35 - Corte C. Disponíveis em: MDC, 2012.

FIGURA 36 – Corte E. Disponíveis em: MDC, 2012.

FIGURA 37 – Acervo Pessoal.

FIGURA 38 – Acervo Pessoal.

FIGURA 39 – Acervo Pessoal.

FIGURA 40 – Acervo Pessoal.

FIGURA 41 – Acervo Pessoal.

FIGURA 42 – Acervo Pessoal.

FIGURA 43 – Acervo Pessoal.

FIGURA 44 – Acervo Pessoal.

FIGURA 45 – Acervo Pessoal.

FIGURA 46 – Acervo Pessoal.

FIGURA 47 – Imagem detalhe materiais 01. Disponíveis em: MDC, 2012.

FIGURA 48 – Imagem detalhe materiais 02. Disponíveis em: MDC, 2012.

FIGURA 49 – Imagem detalhe materiais 03. Disponíveis em: MDC, 2012.

FIGURA 50 – Imagem materiais 01. Disponíveis em: MDC, 2012.

FIGURA 51 – Imagem materiais 02. Disponíveis em: MDC, 2012.

FIGURA 52 – Imagem materiais 03. Disponíveis em: MDC, 2012.

FIGURA 53 – Acervo Pessoal.

FIGURA 55 – Acervo Pessoal.

FIGURA 56 –Acervo Pessoal.

FIGURA 57 – Acervo Pessoal.

FIGURA 54 –Acervo Pessoal.

FIGURA 55 –Acervo Pessoal.

FIGURA 56 –Acervo Pessoal.

FIGURA 57 –Acervo Pessoal.

FIGURA 58 –Acervo Pessoal.

FIGURA 59 – Percursos museu Fundação Iberê Camargo. Disponível em: DE LUCA, Adriana. **Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza: uma aproximação crítica**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitectura, FAUP. Porto, 2009.

FIGURA 60 –Acervo Pessoal.

FIGURA 61 –Acervo Pessoal.

FIGURA 62 –Acervo Pessoal.

FIGURA 63 –Acervo Pessoal.

FIGURA 64 – Acervo Pessoal.

FIGURA 65 – Acervo Pessoal.

FIGURA 66 – Acervo Pessoal.

FIGURA 67 – Acervo Pessoal.

FIGURA 68 – Acervo Pessoal.

FIGURA 69 – Acervo Pessoal.

FIGURA 70 – DE LUCA. 2009.

FIGURA 71 – Acervo Pessoal.

FIGURA 72 – Acervo Pessoal.

FIGURA 73 – Acervo Pessoal.

FIGURA 74 – Acervo Pessoal.

FIGURA 75 – Acervo Pessoal.

FIGURA 76 – Acervo Pessoal.

FIGURA 77 – Acervo Pessoal.

FIGURA 78 – Acervo Pessoal.

FIGURA 79 – Acervo Pessoal.

FIGURA 80 – Acervo Pessoal.

FIGURA 81 – Acervo Pessoal.

FIGURA 82 – Acervo Pessoal.

FIGURA 83 – Acervo Pessoal.

FIGURA 84 – Acervo Pessoal.

FIGURA 85 – Acervo Pessoal.

FIGURA 86 – Imagem Ibere Geral. Disponíveis em: MDC, 2012.

FIGURA 87 – Imagem Ibere Fundos. Disponíveis em: MDC, 2012.

FIGURA 88 – Acervo Pessoal.

FIGURA 89 – Acervo Pessoal.

FIGURA 90 – Acervo Pessoal.

FIGURA 85 – Composição imagens a partir de fotos do fotógrafo Fernando Guerra. Disponível em:
<https://www.archdaily.com/528537/photos-of-alvaro-siza-s-fundacao-ibere-camargo-by-fernando-guerra>

FIGURA 86 – Imagem Iberê. Disponíveis em: MDC, 2012

FIGURA 87 – Imagem Iberê. Disponíveis em: MDC, 2012

FIGURA 88 – RODEIA, João Belo, president da Ordem. Revista ARQUITECTOS - Capa. MUSEU IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE, ÁLVARO SIZA. n 185 – jun. 2008

FIGURA 89 – Publicações. Disponível em: DE LUCA. 2009. Pág. 92. Disponível em:
https://issuu.com/adrianedeluca/docs/adrianedeluca_dissertacao_issuu

FIGURA 90 – Fotografia de Eduardo Viero, publicada em 20/02/2019. Porto Alegre. Disponível em:
<https://www.eduardo-monica.com/new-blog/ibere-camargo-porto-alegre>

FIGURA 91 - Screenshot do site “Quase Nômade” de publicação de Mari Dutra do dia 19/06/2017. Disponível em:
<https://quasenomade.com/museu-ibere-camargo-porto-alegre/>

FIGURA 92 - Screenshot do site “Folha de São Paulo” caderno Turismo, de publicação de JR Duram do dia 24/09/2015. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/turismo/2015/09/1685390-linhas-da-fundacao-ibere-camargo-valem-viagem-a-porto-alegre.shtml>

FIGURA 93 - Acervo Pessoal.

FIGURA 94 - Acervo Pessoal.

FIGURA 95 - Acervo Pessoal.

FIGURA 96 - Acervo Pessoal.

FIGURA 97 - Acervo Pessoal.

FIGURA 98 - Acervo Pessoal.

FIGURA 99 - Acervo Pessoal.

FIGURA 100 - Acervo Pessoal.

FIGURA 101 - Acervo Pessoal.

FIGURA 102 - Acervo Pessoal.

FIGURA 103 - Acervo Pessoal.

FIGURA 104 - Acervo Pessoal.

FIGURA 105 - Acervo Pessoal.

FIGURA 106 - Acervo Pessoal.

FIGURA 107 - Acervo Pessoal.

FIGURA 108 - Acervo Pessoal.

FIGURA 109 - Acervo Pessoal.

FIGURA 110 - Acervo Pessoal.

FIGURA 111 - Acervo Pessoal.

FIGURA 112 - Acervo Pessoal.

FIGURA 113 - Acervo Pessoal.

FIGURA 114 - Acervo Pessoal.

FIGURA 115 - Acervo Pessoal.

FIGURA 116 - Acervo Pessoal.

FIGURA 117 - Acervo Pessoal.

FIGURA 118 - Acervo Pessoal.

FIGURA 119 – Planta Situação Pré-Projeto – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 120 – Planta Pav. Térreo Pré-Projeto – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 121 – Planta Situação – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 122 – Corte Pré-Projeto – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 123 – Planta Implantação – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 124 – Planta Pavimento Térreo e acessos– Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 125 - Planta Edifício Expositivo_Planta nível +4,00 (acesso) – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 126 - Planta Edifício Expositivo_Planta nível +10,31 (exposição) – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 127 - Planta Edifício Expositivo_Planta nível +16,10 (varanda) – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 128 - Planta Edifício Expositivo_Planta nível +16,10 (varanda) – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 129 - Planta Edifício Expositivo_Planta de cobertura – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 130 - Alçados e Cortes do Conjunto – Corte 1 (D.01) – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 131 - Alçados e Cortes do Conjunto - Corte 2 (D.01) – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 132 - Alçados e Cortes do Conjunto – Corte4 (D.01) – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 133 - Alçados e Cortes do Conjunto – Cortes 11/12 (D.06) – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 134 - Alçados e Cortes do Conjunto – Cortes 19/20 (D.10) – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 135 - Alçados e Cortes do Conjunto – Cortes 13/14 (D.07) – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 136 - Planta Edif. Expositivo_Planta nível +4,00 (acesso) – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 137 - Planta Edif. Expositivo_Planta nível +10,31 (auditório) – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 138 - Planta Edif. Exp._Planta nível +16,10 (rest./adm.) – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 139 - Planta Edif. Expositivo_Planta nível cobertura – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 140 - Alçados e Cortes do Conjunto – Alçado 7/8 (D.04) – Acervo Casa da Arquitetura.

FIGURA 141 - Fotografia de Fernando Guerra. Em: DA ROCHA, Paulo Mendes. Museu Nacional dos Coches. Revista online Vitruvius. Projetos. São Paulo, ano 16, n. 183.02. Publicado em março de 2016. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/16.183/5961>.

FIGURA 142 - Acervo Pessoal.

FIGURA 143 - Acervo Pessoal.

FIGURA 144 - Acervo Pessoal.

FIGURA 145 - Acervo Pessoal.

FIGURA 146 - Acervo Pessoal.

FIGURA 147 - Acervo Pessoal.

FIGURA 148 - Acervo Pessoal.

FIGURA 149 - Acervo Pessoal.

FIGURA 150 - Fotos divulgação disponível em: DA ROCHA, Paulo Mendes. Museu Nacional dos Coches. Revista online Vitruvius. Projetos. São Paulo, ano 16, n. 183.02. Publicado em março de 2016. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/16.183/5961>.

FIGURA 151 - Fotos divulgação disponível em: DA ROCHA, Paulo Mendes. Museu Nacional dos Coches. Revista online Vitruvius. Projetos. São Paulo, ano 16, n. 183.02. Publicado em março de 2016. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/16.183/5961>.

FIGURA 152 - ALEIXO. 2018

FIGURA 153 - ALEIXO. 2018

FIGURA 154 - ALEIXO. 2018

FIGURA 155 - Acervo Pessoal.

FIGURA 156 - Acervo Pessoal.

FIGURA 157 - Acervo Pessoal.

FIGURA 158 - Acervo Pessoal.

FIGURA 159 - Acervo Pessoal.

FIGURA 160 - Acervo Pessoal.

FIGURA 161 - Acervo Pessoal.

FIGURA 162 - Acervo Pessoal.

FIGURA 163 - Acervo Pessoal.

FIGURA 164 - Acervo Pessoal.

FIGURA 165 - Acervo Pessoal.

FIGURA 166 - Acervo Pessoal.

FIGURA 167 - Acervo Pessoal.

FIGURA 168 - Acervo Pessoal.

FIGURA 169 - Acervo Pessoal.

FIGURA 170 - Acervo Pessoal.

FIGURA 171 - Acervo Pessoal.

FIGURA 172 - Acervo Pessoal.

FIGURA 173 - Acervo Pessoal.

FIGURA 174 - Acervo Pessoal.

FIGURA 175 - Acervo Pessoal.

FIGURA 176 - Acervo Pessoal.

FIGURA 177 - Acervo Pessoal.

FIGURA 178 - Acervo Pessoal.

FIGURA 179 - Acervo Pessoal.

FIGURA 180 - Acervo Pessoal.

FIGURA 181 - Acervo Pessoal.

FIGURA 182 - Acervo Pessoal.

FIGURA 183 - Acervo Pessoal.

FIGURA 184 - Acervo Pessoal.

FIGURA 185 - Acervo Pessoal.

FIGURA 186 - Acervo Pessoal.

FIGURA 187 - Acervo Pessoal.

FIGURA 188 - Acervo Pessoal.

FIGURA 189 - Acervo Pessoal.

FIGURA 190 - Acervo Pessoal.

FIGURA 191 - Acervo Pessoal.

FIGURA 192 - Acervo Pessoal.

FIGURA 193 - Acervo Pessoal.

FIGURA 194 - Acervo Pessoal.

FIGURA 195 - Acervo Pessoal.

FIGURA 196 - Acervo Pessoal.

FIGURA 197 - Acervo Pessoal.

FIGURA 198 - Acervo Pessoal.

FIGURA 199 - Acervo Pessoal.

FIGURA 200 - Acervo Pessoal.

FIGURA 201 - Acervo Pessoal.

FIGURA 202 - Acervo Pessoal.

FIGURA 203 - Acervo Pessoal.

FIGURA 204 - Acervo Pessoal.

FIGURA 205 - Acervo Pessoal.

FIGURA 206 - Acervo Pessoal.

FIGURA 207 - Acervo Pessoal.

FIGURA 208 - Acervo Pessoal.

FIGURA 209 - Acervo Pessoal.

FIGURA 210 - Acervo Pessoal.

FIGURA 211 - Acervo Pessoal.

FIGURA 212 - Acervo Pessoal.

FIGURA 213 - Acervo Pessoal.

FIGURA 214 - Acervo Pessoal.

FIGURA 215 - Acervo Pessoal.

FIGURA 216 - Acervo Pessoal.

FIGURA 217 - Acervo Pessoal.

FIGURA 218 - Acervo Pessoal.

FIGURA 219 - Acervo Pessoal.

FIGURA 220 - Acervo Pessoal.

FIGURA 221 - Acervo Pessoal.

FIGURA 222 - Acervo Pessoal.

FIGURA 223 - Acervo Pessoal.

FIGURA 224 - Acervo Pessoal.

FIGURA 225 - Acervo Pessoal.

FIGURA 226 - Fotografia do site “Bak Gordon Arquitectos”. Disponível em: <https://www.bakgordon.com/museu-coches>

FIGURA 227 - “Novo Museu dos Coches em Lisboa abre as portas este mês com obras por concluir”. Em Idealista. Caderno News/Finanças. Publicado em 15/05/2015. Disponível em: <https://www.idealista.pt/news/financas/investimentos/2015/05/13/27367-novo-museu-dos-coches-em-lisboa-abre-as-portas-este-mes-com-obras-por>

FIGURA 228 - “Museu dos Coches continua a ser notícias mas não pelas melhores razões” Fonte Jornal I, em PPortodos museus. Publicado em 14/09/2015. Disponível em: <https://www.pportodosmuseus.pt/2015/09/14/museu-dos-coches-continua-a-ser-noticias-mas-nao-pelas-melhores-razoes/>

FIGURA 229 - ONÇALVES, Luis Batista. "Novo museu dos coches arrasado em blogue internacional". Em Lifestyle. Caderno Casa e Lazer. Publicado em 08/06/2015. Disponível em: <https://lifestyle.sapo.pt/casa-e-lazer/noticias-casa-e-lazer/artigos/novo-museu-dos-coches-arrasado-em-blogue-internacional>

FIGURA 230 - Direção Geral do Património Cultural (promotor). 2019. Gráfico do relatório de visitantes museus. Públicos do Museu Nacional dos Coches. Lisboa. Acessado em jul. 2021. Disponível em: http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/publication_pdfs/MNC_REPORT.pdf

FIGURA 231 - "Museu Nacional dos Coches recebe prémio de Arquitetura do CICA". Em Espaço de Arquitetura. Publicado em 21/09/2015. Disponível em: <https://espacodearquitetura.com/noticias/museu-nacional-dos-coches-recebe-premio-de-arquitetura-do-cica/>

FIGURA 232 – CANELAS, Lucinda. 2017. "O Museu dos Coches vai ser inaugurado outra vez". Ípsilon. Património. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/05/19/culturaipsilon/noticia/o-museu-dos-coches-vai-ser-inaugurado-outra-vez-1772641>

FIGURA 233 - Direção Geral do Património Cultural (promotor). 2019. Públicos do Museu Nacional dos Coches. Lisboa. Acessado em jul. 2021. Disponível em: http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/publication_pdfs/MNC_REPORT.pdf

8. ADENDOS

8.1. UMA APROXIMAÇÃO AO TEMA – AO PÓS-MODERNISMO. CRÍTICA E CRISE

A arquitetura, ao longo de sua história, sempre se baseou em adequar sua forma ao desenvolvimento da sociedade no tempo em que se encontra; novidades tecnológicas, necessidades sociopolíticas e econômicas, assim como mudanças de pensamentos e ideais. Tudo isto, de certa forma, direcionado por influências de pensamentos, ou massificações dos mesmos.

Já a crítica a esta produção, de acordo com o livro de Frampton (História Crítica da Arquitetura Moderna), surgiu na segunda metade do século XVIII; “com o surgimento do espírito ilustrado e a eclosão do neoclassicismo, que, mais do que um estilo, representou uma total transformação do gosto e dos métodos de criação e de interpretações das artes, da arquitetura e das cidades (...) O nascimento da crítica dá-se em uníssono com o nascimento da estética e da arqueologia.” ⁵³¹

No fim do século XIX, em meio a diversas mudanças sociais, uma nova visão da história arquitetônica começara a aparecer. Questionamentos aos cânones clássicos de Vitrúvio despontavam. Em busca de uma nova essência para a arquitetura, há uma crescente documentação de vestígios do mundo antigo, aliado a diversas mudanças técnicas e desenvolvimento de diferentes materiais. Uma época marcada por entre guerras, gerou uma mudança das necessidades imediatas, fez com que a arquitetura se desenvolvesse muito próxima de ideais sociais de como a sociedade deveria se organizar, ou de certa forma, como as pessoas deveriam viver. Consequentemente, gerou-se um maior desenvolvimento de teorias de arquitetura baseadas em teorias socioculturais e econômicas, devido ao momento histórico, o que levou ao que foi a arquitetura moderna. Uma era onde a arquitetura se viu subordinada a uma evolução da grande escala, dos programas mínimos para a igualdade de massas, uma intenção de atendimento, ainda que local, de idealizações globais.

Estas ideias utópicas globais, advindas de suas figuras idealizadoras das grandes soluções, foram sempre embasadas e enaltecidas por uma mídia que as defendia ou as criticava em diferentes correntes.

“Será, porém, a partir da arte de vanguarda e do movimento moderno que a atividade da crítica irá adquirir um papel mais relevante. A ruptura com a mimesis, as diversas gêneses da abstração, a defesa de uma nova arquitetura (racionalista, funcionalista, social, tecnologicamente avançada), tudo isso exigiria uma teoria, uma crítica e uma historiografia que acompanhassem a difusão da obra de arte e da arquitetura moderna até hoje.” ⁵³²

531_ MONTANER, Josep Maria. 2007. *Arquitetura e Crítica*. Barcelona: Editora GG. Pág. 11

532_ MONTANER. 2007. Págs. 12 e 13

Os livros, ensaios, postulados e revistas, além dos concursos, exposições e congressos, entre outros, tiveram um papel fundamental na fundamentação da crítica arquitetônica, assim como nas influências entre arquitetos pelo mundo. Além dos projetos, escritos, embasados e/ou complementados em ideias e postulados, que se espalhavam a medidas que estes artigos circulavam, assim como os próprios arquitetos. Ao longo de todo o modernismo, diversos movimentos foram iniciados, divulgados e reforçados com a criação de revistas ou outros meios próximos, que acompanhavam o movimento.

Diversos recortes trazidos aqui para exemplificar como ao longo da história, a mídia, revistas, publicações, livros, ect foram de grande importância para a disseminação das ideias e preceitos arquitetônicos.

“Nelci Tinem, em artigo de 2010, lembra que as revistas de arquitetura publicadas em cada época são como registros “pré-canônicos”, situados entre o panfleto e o livro, em relativo equilíbrio entre a experimentação e a solidez:

“São documentos de época, anteriores à eleição de obras paradigmáticas, ainda não condicionados por uma trama hegemônica e marcados pelas questões específicas nas quais estavam envolvidos os articulistas ou investigadores que ocupavam diferentes territórios geográficos, políticos e culturais. Por isso, oferecem um material rico em informações e alguma reflexão, que embora não muito profunda, apresentava o frescor das observações sem julgamentos prévios”⁵³³

“em 1851, Ruskin afiliou-se aos nazarenos alemães que se tornaram o modelo moral e artístico da confraria pré-raphaelista, onde o “ideal era criar uma forma artística derivada diretamente da natureza, e não de convenções artísticas de origem renascentista Essa atitude eminentemente anticlassicista e romântica foi propagada em 1850 na revista pré-raphaelista The Germ.”⁵³⁴

“o movimento Arts and Crafts inglês foi firmemente institucionalizado, primeiro com a fundação em 1884 do Art Workers Guild, estimulada por Lethaby e outros membros do escritório de Shaw, depois com o estabelecimento, em 1887, da Arts and Crafts Exhibition Society”⁵³⁵

“Wright também teve forte influência da arquitetura japonesa, “desde 1890 e principalmente depois da Exposição Mundial de Chicago em 1893, quando o governo japonês abrigou sua mostra nacional numa reconstrução do templo Ho-o-den.”^{*536}

533_ TINEM, Nelci. 2007. As revistas de arquitetura como documentos pré-canônicos. Anais do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Enanparq. Rio de Janeiro: Editora Anparq. Pág. 4 aput SOBREIRA, Fabiano. Revista online Vitruvis. **O fim das revistas periódicas impressas de arquitetura no Brasil.** São Paulo <<https://beta.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/19.221/7729>> Acesso em 14 ago. 2020.

534_ FRAMPTON, Kenneth. 2003. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes. Pág. 42

535_ FRAMPTON. 2003. Pág. 48 e 49

536_ FRAMPTON, 2003. Pág. 63

“...estilo próprio de Wright, um estilo único que logo estaria disponível na Europa graças aos portfólios de sua obra publicados por Wasmuth em Berlim, em 1910 e 1911.” ⁵³⁷

Os pré-rafaelistas ingleses inspiraram o movimento Art Nouveau (com o nome de Secessão) na Áustria de fim de século, mas nem sua espiritualidade pseudo-medieval nem seu forte impulso social-reformista impregnaram seus discípulos austríacos. Em resumo, os estetas austríacos não eram nem alienados de sua sociedade, como seus colegas franceses, nem comprometidos com ela, como acontecia com os ingleses. Faltava-lhes o amargo espírito antiburguês dos primeiros e o fervoroso impulso meliorista dos segundos.” – Carl Schorske (pág. 87) – que no texto informa o que se concretizou em 1898 como a “primavera sagrada”, com o surgimento da revista secessionista Ver Sacrum ⁵³⁸

“O último número da Ver Sacrum foi publicado em 1903: com seu desaparecimento, terminava o período máximo da Secessão. Em 1904, Hoffmann e Josef August Lux começaram a publicar um novo periódico intitulado Hohe Warte, cujo nome provinha do subúrbio-jardim. Desde o início, foi dedicada à difusão de valores de “volta a natureza”, associados às cidades-jardins, e mais tarde, em tempos menos liberais, tornou-se a plataforma do movimento Nacional-Socialista austríaco naquilo que dizia respeito a cidade-jardim.” ⁵³⁹

“Loss era editor de uma revista, de curta vida, Das Andere [O outro], onde continham anúncios de objetos de afinidades anglo-saxonicas.” ⁵⁴⁰

“Em 1925, em grande parte por instigação de Lissitzky, junto com seguidores suíços, formaram o grupo esquerdista ABC, sediado em Basiléia. Em 1924, o grupo ABC começou a difundir seus pontos de vista na revista ABC. O primeiro número continha o ensaio de Stam (Desing coletivo) e o texto fundamental de Lissitzky (Elemento e invenção) em que esboçava a dualidade de sua abordagem, sua síntese da estrutura funcional com elementos abstratos. [...] Em nova publicação em 1926, o grupo ABC cristalizou seu programa funcionalista e antimonumental.” ⁵⁴¹

“O movimento holandês De Stijl [...] Em seu manifesto, publicado em revista de mesmo nome em 1918, De Stijl, “exigia um novo equilíbrio entre o indivíduo e o universal, além da libertação da arte tanto das coerções da tradição quanto do culto da individualidade” ⁵⁴²

“O tema do arranha céu facetado fora mandado para o concurso da Friedrichstrasse em 1921, e a publicação da revista Fruhlucht, de Taut, confirmava sua filiação expressionista no pós-guerra.” ⁵⁴³

537_ FRAMPTON, 2003. Pág. 65

538_ FRAMPTON, Pág. 87

539_ FRAMPTON, 2003. Pág. 91

540_ FRAMPTON, Pág. 106

541_ FRAMPTON, 2003. Pág. 161 e 162

542_ FRAMPTON, 2003. Pág. 172

543_ FRAMPTON, 2003. Pág. 200

“Howe defendeu a causa da monumentalidade não só através da fundação da Perspecta, mas também pela sua influência na seleção de arquitetos, como Louis Kahn, escolhido para fazer o projeto da Galeria de Arte de Yale.” ⁵⁴⁴

“A obra do Archigran, [grupo inglês que começou a projetar imagens neofuturistas um pouco antes do primeiro número de sua revista Archifram, em 1961] tinha afinidades surpreendentes com a dos metabolistas japoneses” ⁵⁴⁵

Revistas, livros, exposições e concursos eram os carros chefes que elevavam os nomes dos grandes arquitetos, moldavam suas carreiras não só por seu trabalho árduo em seus projetos, mas em uma carreira de investimentos em teorias, publicações e em um círculo influente de artistas, mas relacionados principalmente aos pintores. Arquitetos influenciavam-se, na medida em que cooperavam em projetos ou se relacionavam nos diversos encontros e exposições como fora por exemplo os CIAM.

Entretanto, após a segunda guerra muitas daquelas ideologias perderam o sentido, a sociedade está continuamente em mudança, e grandes acontecimentos acabam por ter mudanças ideológicas fortes em nossa sociedade. Como Frampton em seu livro História Crítica da Arquitetura Moderna evidencia, os valores sociais estavam mudando juntamente com a sociedade:

“No início dos anos 1960, a consciência cada vez maior de que, na prática comum, faltava uma correspondência fundamental entre os valores do arquiteto e as necessidades e os costumes do usuário, levou a toda uma série de movimentos reformistas que buscavam, através de uma variedade de caminhos contra-utópicos, superar esse abismo entre o desing e a sociedade cotidiana.” ⁵⁴⁶

A arquitetura tivera em seguida a esta década, uma época de avanço surpreendente na produção arquitetônica, não só a intenção de uma contraforma era forte, contudo, maior era a facilidade de trocas ao redor do mundo, tanto de referências, quanto de publicações e mais exposições, estreitando laços entre frentes de movimentos, uns se aproximando, outros se distanciando. Tudo compunha um jogo político e ideológico, fortemente amparado pela mídia a cada dia mais significativa na construção destes discursos, como também se evidencia na obra de Frampton:

A década de 80, presenciou “um progresso surpreendente da qualidade geral da produção arquitetônica. Até certo ponto, sem dúvida, isto se deve a uma evidente expansão no campo das publicações, de forma que, a despeito de seus aspectos redutores, a explosão informativa pode ser tida como benéfica, no sentido de ter elevado o nível geral da cultura arquitetônica não apenas nos grandes centros, mas também em áreas supostamente menos desenvolvidas do mundo.” ⁵⁴⁷

544_ FRAMPTON, 2003. Pág. 292

545_ FRAMPTON, 2003. Pág. 344

546_ FRAMPTON, 2003. Pág. 351

547_ FRAMPTON, 2003. Prefácio a Terceira edição, 1991, não pageado

Como comentado anteriormente, as influências são grande parte da historiografia da arquitetura e de certa forma, fora o que construiu a arquitetura que temos hoje. Desde muito cedo, livros, exposições, viagens, publicações, tudo fez parte desta troca de experiências e “estilos”. Um exemplo disso é a carreira do arquiteto Wright, um dos mais renomados arquitetos da era modernista, expresso no livro de Frampton, que demonstra a indispensabilidade de certa forma da mídia no crescimento ou continuidade da arquitetura.

Fora influenciado no início de sua carreira pela publicação do livro de ornamentos de Owen Jones, de 1895. Assim como pelas exposições, como a Exposição Mundial de Chicago em 1893, quando o governo japonês abrigou sua mostra nacional numa reconstrução do templo Ho-o-den, de Wright, que fora imediatamente seguida de viagem de Wright ao Japão em 1905, onde fez sua primeira construção em concreto (Unity Temple em Oak Park, Illinois, 1906). *“A essa altura, a base clássica, coberta de toques exóticos, fora transformada num estilo próprio de Wright, um estilo único que logo estaria disponível na Europa graças aos portfolios de sua obra publicados por Wasmuth em Berlim, em 1910 e 1911.”*⁵⁴⁸ Demonstrando que influenciados viram influenciadores, conectando de certa forma todo o contexto arquitetônico.

O momento em que se faz arquitetura, diretamente ligado ao que se pública, forma uma atmosfera da temporalidade na própria produção. Rafael Moneo, ao comentar o projeto Banco Pinto & Sotto Mayor, em seu livro *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual*, evidencia a importância do momento histórico, ou melhor dizendo, cultural da época em que se está a fazer arquitetura. Na influência que seus antecessores, assim como na crítica e reflexão da arquitetura do momento.

*“Tudo, de certo modo, nos leva a entender a arquitetura como algo perceptível, como sensação tangível, consolidada no instante específico definido pelo espaço. Poderíamos inclusive falar em instante cultural. É como se as referências arquitetônicas e as citações percebidas na obra houvessem se congelado nesse instante preciso que falamos, no momento exato em que se construiu o edifício.”*⁵⁴⁹

Assim, destaca-se, momento histórico, juntamente com as influências, muito enriquecidas pelas publicações e críticas, como mecanismos fundamentais para o desenvolvimento da arquitetura.

8.1.1. Modernismo. Momento, construção e desconstrução de ideias

Tudo temos de levar em consideração para entendermos o que fora o pós-modernismo e o desenvolvimento das estrelas de arquitetura, para então entendermos a constituição do que é a

⁵⁴⁸_ FRAMPTON, 2003. Pág. 65

⁵⁴⁹_ MONEO, Rafael. 2008. *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual*. São Paulo: Editora Cosacnaify. Pág. 208

arquitetura contemporânea e o papel da crítica na influência da produção arquitetônica e seu inverso.

No mundo do início do século XX, o movimento moderno ganhava força com as diversas ideias de transformação e principalmente construção de espaços e cidades em todo o globo. Diferentes formas de assimilar o moderno e concomitantemente uma vontade pela afirmação do estilo próprio fizeram com que o movimento tivesse diversas características por seus diferentes lugares e influências. Constatamos exemplos do que aconteceu em diferentes países e como cada um lidou, como elencado no livro de Frampton, *História Crítica da Arquitetura Moderna*, que nos mostra um pouco desta diversidade no movimento e da busca pelos movimentos, que, ainda que internacionais, com características locais.

Em diversas partes do mundo a vertente do modernismo, movimento com ideais internacionais, avançou de forma local. O livro de Frampton exemplifica diversos exemplos desta “regionalidade” dentro do movimento moderno, bem característico de seus ideais internacionais. Percebemos ainda em sua retórica, a importância que as mídias da época tiveram na construção e até desconstrução do próprio movimento. Muitos exemplos destacados no livro e trazidos aqui para destacar este fenômeno, como os arquitetos belgas, que, assim como foi em Barcelona e França, “ansiavam tanto quanto os catalães pelo desenvolvimento de um estilo realmente moderno, mas ao mesmo tempo nacional.”⁵⁵⁰ o que refletia também nas mídias e no meio da época.

*“Um ano depois da publicação de Entretiens [Conversas], a recém-formada Société Centrale d’Architecture de Belgique deu início a uma vigorosa campanha em sua revista L’Émulation [A emulação], defendendo a criação de um estilo nacional. O número de 1872 declarava: “O que se espera de nós é que criemos algo que seja nosso, algo que possamos dar um novo nome. Somos exortados a inventar um estilo.” E. Allard, o principal teórico de L’Émulation, escreveu mais tarde: “Devemos tentar, em primeiro lugar, criar artistas belgas – precisamos nos libertar das influências estrangeiras.””*⁵⁵¹

De maneira semelhante na Holanda, entretanto em uma realidade de maior estabilidade. “Ao contrário de Horta, Berlage não permitiu que seus princípios se comprometessem com os gostos “estrangeiros” que haviam sido adquiridos por uma classe média arrivista.”⁵⁵²

À frente das discussões de arquitetura moderna no mundo da época, os CIAM [Congrès Internationaux d’Architecture Moderne], instituído em 1928, influenciaram muitos “núcleos” de pensadores modernos. Estes levantavam suas bandeiras em nome de utopias, de um modo de construir e viver, de arquitetura muitas vezes modular, capaz de atingir as massas, de forma global, ainda que, com segmentos e vertentes de leituras locais. Dentro destes contextos, um arquiteto se destacou no meio, como um grande arquiteto influenciador no mundo, Le Corbusier. Seu trabalho se destacava tanto em suas obras construídas quanto escritas. Com toda a sua visibilidade, teve também muitos detratores, o que podemos ver mais tarde, principalmente com o Five Group inglês,

550 _ MONEO, 2008. Pág. 73

551 _ MONEO, 2008. Pág. 73

552 _ MONEO, 2008. Pág. 77

ainda mais com o momento histórico conturbado e de mudanças mundiais como estava acontecendo na época.

“Contudo, um Estado de bem-estar social de tais dimensões não podiam ser mantidos ante o colapso da Bolsa de Valores que se seguiu à depressão em que entrou a economia mundial em 1929.” ⁵⁵³

O mundo estava a passar por uma crise, resultado também das primeira e segunda guerra. A ideia de massificação e boas condições a todos não parecia ser uma realidade palpável em um futuro tão breve, fazendo gerar muitas críticas em relação aos projetos modernistas. O movimento moderno começara a enfraquecer o que levava muitos arquitetos a refletir sobre sua forma de pensar a arquitetura. O próprio Le Corbusier, considerado um dos pais do modernismo no mundo, amadurecia sua arquitetura.

“Ao longo da primeira metade da década de 1930, essa tendência latente à monumentalização não diminuiu de modo algum o interesse de Le Corbusier pelos equipamentos da civilização da “era da máquina”. Ele continuou procurando os industriais, e, sempre que possível, chamava-lhes a atenção para sua capacidade de projetar os objects-types em grande escala, os quais ele via como essenciais para equipar uma nova era. (...) Pouco depois de 1933, começou a reagir contra a produção racionalizada da machine à habiter, embora não se saiba ao certo se o terá feito por desilusão com a técnica moderna enquanto tal ou por desespero diante de um mundo arrebatado pela depressão econômica e pela reação política. (...) Uma série de obras, o ônus da expressão agora passava da forma abstrata para o próprio meio de construção. (...) “Os elementos de construção eram o único meio arquitetônico.” ⁵⁵⁴

Depois da Segunda Guerra Mundial, o clima ideológico era hostil e adverso a toda espécie de monumentalidade. Isto num contexto Ocidental, com exceção da União Soviética. A Nova Tradição tivera um final brusco e os regimes a tinham transformado num instrumento de política nacional que agora eram veementemente reprovados. A mídia começara a ganhar mais força. Podemos constatar isto em recortes do livro de Frampton:

“Os governos posteriores à Segunda Guerra Mundial passaram a dar uma atenção cada vez maior ao conteúdo e impacto da mídia do que à forma construída. E, onde a primeira se tornava cada vez mais retórica e intensa, a segunda ficava cada vez mais abstrata e vazia de conteúdo iconográfico.” [...] É irônico que o declínio da Nova Tradição e o triunfo do Movimento Moderno coincidissem com uma reação favorável a monumentalidade, que vinha do coração do próprio movimento.” ⁵⁵⁵

Fica claro o poder do discurso, neste caso da mídia, no desenvolvimento da arquitetura em busca de respostas e mudanças. Ansiava-se por um posicionamento em uma nova leitura da

553_ FRAMPTON, 2003. Pág. 169 e 170

554_ FRAMPTON, 2003. Pág. 221 e 222

555_ FRAMPTON, 2003. Pág. 269

monumentalidade que representassem a vida social e comunitária, indo além de mera satisfação funcional.

Dentro do próprio grupo dos CIAM de 1951 em que o tema foi “O coração da cidade”, os subtemas já anunciavam a mudança de foco: “centros para a vida comunitária”, “raízes históricas do centro”, demonstração de que a mudança já estava em curso. Brasília, ícone de projeto como cidade modernista estava a ser inaugurada no fim desta década e já nascia em meio a críticas, voltadas aos princípios modernistas que a nortearam. Entre estas, “as críticas da esquerda italiana, como a insistência de Manfredo Tafuri em assinalar que a arquitetura moderna fez parte da tentativa burguesa de resolver, no âmbito da ideologia, as contradições da reorganização capitalista no mercado mundial. Mas nenhuma crítica teve o efeito daquela proposta por Jane Jacobs em *Morte e vida das grandes cidades*, de 1961, best-seller lido por iniciados e não iniciados, que fazia a defesa das cidades de uso misto, quadras pequenas, das qualidades das cidades anteriores ao planejamento moderno.”⁵⁵⁶ O momento histórico era de negação ao monumentalismo e a rigidez do modernismo, que pareceram não condizer com aquela população dizimada pelas guerras, necessitada agora de identidade.

*Este tema estava “destinado a ser a súmula do CIAM VIII de 1952, continha uma abordagem agudamente discriminativa do problema da representação, que parece tão válida hoje quando o foi ao ser escrita pela primeira vez. Em primeiro lugar, há o reconhecimento do fato de que nem a monumentalidade da Nova Tradição nem o funcionalismo do Movimento Moderno foram capazes de representar as aspirações coletivas do povo. [...] A partir de 1943, o problema da representação – o problema fundamental do significado em arquitetura – ressurgiu algumas vezes.”*⁵⁵⁷

Assim como a produção arquitetônica a um nível global estava a mudar, os arquitetos faziam o mesmo em seu trabalho pessoal. Em muitos, ao longo da história, podemos constatar fases de amadurecimento ao longo de sua obra, que além de acompanhar o próprio amadurecimento da pessoa arquiteto e seu acúmulo de *referências* e vivências, também acompanha o amadurecimento da crítica e das mudanças locais e mundiais da sociedade e formas de se pensar e viver. Na obra de Le Corbusier podemos constatar como:

A arquitetura de Le Corbusier ganhava uma “forte ligação com o ambiente natural [...] essa mudança sutil para uma sensibilidade topográfica contrastava com sua aceitação aparentemente espontânea da construção “vernácula” enquanto modalidade de expressão. [...] Esse rompimento com a estética dogmática do purismo, coincide com o ponto conceitual de sua carreira em que ele começou a abandonar sua crença no funcionamento inevitavelmente benéfico de uma civilização da era da máquina. [...] a natureza remota do próprio local tornou-se o fundamento lógico da maneira de construir. [...] “A justaposição de materiais contrastantes tornou-se um aspecto fundamental do estilo de Le Corbusier, não só como palette expressiva, mas também

⁵⁵⁶_ RUBINO, Silvana. 2003. Quando o pós modernismo era uma provocação. Revista online Vitruvius <acessado em mar. 2020> <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/02.020/3207>
⁵⁵⁷_ FRAMPTON, 2003. Pág. 270

como meio de construção. [...] em favor de uma arquitetura baseada na força expressiva de um único elemento arquitetônico.” ⁵⁵⁸

A mudança, assim como na obra de Le Corbusier, em proporções globais levava a outro momento arquitetônico. O que alguns chamam de cisão ou enfrentamento ao modernismo, outros chamam de evolução. Diversos outros movimentos surgem ao redor do mundo, cada qual com suas próprias identidades, características e crenças. Alguns com semelhanças entre si, mas no geral, cada qual com seu próprio regionalismo, com ideais próprios e suas devidas facetas e diferenças culturais.

*“No início dos anos 1960, a consciência cada vez maior de que, na prática comum, faltava uma correspondência fundamental entre os valores do arquiteto e as necessidades e os costumes do usuário, levou a toda uma série de movimentos reformistas que buscavam, através de uma variedade de caminhos contra-utópicos, superar esse abismo entre o desing e a sociedade cotidiana. Essas fracções não só desafiaram a inacessibilidade da sintaxe abstrata da arquitetura contemporânea, como também tentaram criar maneiras pelas quais os arquitetos poderiam atender aos segmentos pobres da população que normalmente são marginalizados pela profissão.”*⁵⁵⁹

No livro de Frampton, já citado anteriormente, onde se destaca desdobramentos do movimento moderno, fala-se também deste contra fluxo do mesmo. Nos escritos de Van Eyck, por volta de 1966, onde o mesmo chama a atenção para “o papel desempenhado pela arquitetura moderna na erradicação tanto do estilo quanto do lugar” ⁵⁶⁰. Lançava dúvidas quanto à capacidade de a arquitetura conseguir “satisfazer as exigências pluralistas da sociedade sem a mediação de um vernáculo {que} levaram-no a questionar a autenticidade da própria sociedade” ⁵⁶¹ Frampton expõe os pensamentos de Eyck sobre o projetar na cidade, onde não mais acreditava em uma resposta a utilização do *solo como no movimento moderno, de transformação total, ou criação do zero, em que se ignorava a pré-existência, mas sim em uma leitura da cidade que respeitava seu passado, onde “dedica mais espaço às táticas de preservação e reabilitação”* e consciência de uma construção de cidade ao longo do tempo e em tempo presente.

Como exemplo deste movimento de desconstrução do movimento moderno, o brutalismo britânico, que Frampton explica também em seu livro, ainda mantinha a veracidade do material, o estilo industrial bastante presente do modernismo, mas com referencias locais e em complemento ou crítica ao que não havia funcionado no movimento moderno, para a construção de um momento arquitetônico mais abrangente. Incluía assim, o próprio movimento moderno, de certa forma revisitado, entretanto adaptado a nova realidade, de maior acesso e novas perspectivas realistas a um novo momento.

558_ FRAMPTON, 2003. Pág. 272 e 273

559_ FRAMPTON, 2003. Pág. 351

560_ FRAMPTON, 2003. Pág. 336

561_ FRAMPTON, 2003. Pág. 336

“Na medida em que o Brutalismo adotava uma tendência paladiana identificável, a reação brutalista ao Novo Humanismo de The Architectural Review viria afirmar o velho humanismo que, de qualquer modo, sempre estivera latente no Movimento Moderno do pré-guerra. (...) O Brutalismo reagiu ao desafio do “detalhamento do povo” referindo-se diretamente às raízes socioantropológicas da cultura popular, ao mesmo tempo que rejeitava por inteiro a respeitabilidade pequeno-burguesa do empirismo sueco. [...] O ethos subjacente à sensibilidade brutalista original – o elemento empírico que transcendia o palladianismo – adquiriu notoriedade pública pela primeira vez com a Exposição Paralelo entre vida e arte, realizada no Instituto de Artes Contemporâneas, Londres, em 1953. (...) Havia algo de decididamente existencial numa exposição que insistia em ver o mundo como uma paisagem arrasada pela guerra, pela decadência e pela doença. (...) já se começava a divisar a “afluência” de um consumismo volúvel que, além do mais, era saudado como a substância vital de um novo vernáculo industrial. [...] Até meados da década de 1950, a fidelidade aos materiais continuou sendo um preceito fundamental da arquitetura brutalista, manifestando-se, de início, numa preocupação obsessiva com a articulação expressiva dos elementos mecânicos e estruturais. Essa orientação tipológica, com sua tendência a desmembrar e recombina elementos arquitetônicos distintos, em parte numa reação às exigências empíricas e em parte por uma determinação de “desconstruir” as formas estabelecidas do Movimento Moderno, deu forma a esses últimos “monumentos” do Brutalismo, fazendo-o em muito maior grau do que qualquer preocupação com os atributos do lugar.” ⁵⁶²

Não só em Inglaterra, como quase todo o mundo vive um momento de instabilidade política, de reafirmações sociais, que implicam em consequências diretas na arquitetura, ainda que com diferença no momento de cada local, o que gerou um modo de rever esta problemática de um modo diferente.

“Ou seja, muitos daqueles que se dedicaram a falar do pós-modernismo, seja como uma celebração do fim das grandes ideologias, seja para circunscrever nossa cena contemporânea em seus constrangimentos, têm em comum alguma referência a Venturi e ao longínquo 1972, quando na beira da crise do petróleo, o modernismo, dizem, ruiu. Interessante notar que, ainda que muitos desses trabalhos não sejam a respeito de arquitetura, é como se esta fosse hoje o grande sintoma, tanto da mudança do fordismo para sociedade pós-industrial, como de uma transformação em nossas sensibilidades.” ⁵⁶³

“Com a expansão e a institucionalização da arquitetura moderna, a teoria e a crítica não só arrefecem, como continuam a se desenvolver, estimuladas pelo panorama desconcertante que se descortina ante a crise do próprio movimento moderno.” ⁵⁶⁴

Os diversos movimentos arquitetônicos despontam ao redor do mundo. Em um movimento de desconstrução aos ideais do modernismo. Cada qual com sua teoria que se encaixava à sua realidade, mesmo influenciando-se entre si. Ainda no livro de Frampton, alguns destes ganham

⁵⁶²_ FRAMPTON, 2003. Pág. 320 - 323

⁵⁶³_ RUBINO, 2003

⁵⁶⁴_ FRAMPTON, 2003. Prefácio a Terceira edição, 1991, não paginado

destaque, como o Populismo, o Racionalismo, o Estruturalismo, o Produtivismo, o Pós-Modernismo e o Neovanguardismo. Assim como o Regionalismo Crítico que de acordo com o próprio Frampton não podemos elencar como um movimento, mas como uma forma de ver ou pensar a arquitetura.

“Não se pode negar que o redutivismo “tábula rasa” do Movimento Moderno desempenhou um papel relevante na destruição geral da cultura urbana; assim, a ênfase que a crítica “pós-moderna” tem feito incidir sobre o contexto urbano existente dificilmente pode ser desacreditada. Essa crítica “contextualizada” antiutópica já era atuante nos anos 1960.” Como em Complexidade e contradição em arquitetura, de 1966, de Robert Venturi: O plano a curto prazo, que, de modo oportuno, combina o velho e o novo, deve acompanhar o plano no longo prazo. A arquitetura é ao mesmo tempo evolutiva e revolucionária. Enquanto arte, deverá reconhecer o que é e o que deveria ser, o imediato e o especulativo.” ⁵⁶⁵

Todos estes movimentos, tinham, de certa forma, a ideia da desconstrução ou adaptação do movimento moderno, dos fins das grandes ideologias para a adequação à sua atual realidade ou aspirações. Uma série de livros foram publicados em crítica ao modernismo pós-guerra. Robert Venturi com Complexidade e Contradição em Arquitetura e Aprendendo de Las Vegas. Ou como Rossi, em Itália, com seu livro Arquitetura da Cidade. Ou o clássico Morte e Vida de Grandes Cidades de Jane Jacobs. Com suas diferentes vertentes, de certa forma criticavam os moldes do modernismo, da formação de cidades padronizadas, que ignoravam o pré-existentes ou as características do local em nome de uma ideologia igualitária.

“O livro, de 1966 de Venturi, argumentava que a complexidade da vida contemporânea não admitia projetos simplificados e que os arquitetos precisavam voltar-se para projetos multifuncionais. O centro de seu argumento, contudo, era que a arquitetura deveria transmitir significado.” [...] Contudo, ao redefinir a arquitetura, Venturi renegociou também o papel do arquiteto em relação a suas próprias escolhas, sua profissão e a sociedade de modo mais geral. [...] Por isso houve quem considerasse o livro o manifesto de uma arquitetura includente – mas não era a inclusão social preconizada por Jane Jacobs poucos anos antes. A inclusão não era de atores sociais e suas subjetividades, e sim da subjetividade do arquiteto e seus “gostos”, ainda que muito bem informados.” ⁵⁶⁶

Em uma leitura a partir do que se mostra nos textos e livros da época, podemos ler que o momento do chamado pós modernismo é marcado pela crítica ideológica ao modernismo, de forma mais local, descentralizado se comparado ao que foi o movimento moderno. O ideal utópico é deixado para trás para abrir caminho para uma forma de pensar em soluções locais respeitando assim as características existentes de cada lugar, onde os ideais se adaptam ao terreno e ser inserido, afastando-se da idéia de tábula rasa, na tentativa de cultivar ou manter uma personalização.

565_ FRAMPTON, 2003. Pág. 353

566_ RUBINO. 2003

8.1.2. Brasil e Portugal

Brasil e Portugal têm muito em comum. Todavia, ao mesmo tempo que séculos de sobreposição histórica se somam, com inter-relações constantes em diversas áreas culturais, acabam por cada um seguir caminhos distintos formando sua própria cultura. Muito do que foi feito no Brasil por anos veio da cultura trazida por nossos governantes monarcas e certamente, isto acaba por traçar uma certa continuidade cultural, onde invariavelmente nossa história influenciou nossa produção cultural atual, sendo arquitetura e cidade parte disto.

Contudo, uma certa cisão desta forma de pensar e fazer se destacou a partir do movimento moderno, nos trazendo a momentos um tanto distinto em nossa contemporaneidade como demonstra Carlos Café em seu livro Álvaro Siza e Rem Koolhaas, que faz uma análise da transformação do “lugar” na arquitetura contemporânea, e traz ao leitor uma crítica à obra de Álvaro Siza produzida no Brasil e destaca esta construção cultural:

*“Um passado comum produziu, no entanto, resultados bem diferentes em Portugal, em se tratando do século XX (e XXI). Claro que estará por trás descontrolado territorial brasileiro a “maneira lusa” de ocupar a colônia. Talvez, certa imediatividade de ocupação, menos feita a conceitualizações formais, tenha gerado em Portugal soluções pragmáticas e quase sempre acertadas que, ao enfrentar as mudanças de escala e de propósito da exploração colonial, iniciaram um círculo vicioso próprio.”*⁵⁶⁷

Um modo diferente de ver a construção das cidades, assim como a forma de produção arquitetônica, apesar de constatar as influências mútuas entre países no geral, ressalta as diferenças e regionalidades de cada. Portugal, conforme o próprio Carlos Café sugere em seu livro, como país que se diferenciou em suas ideias inclusive perante seus vizinhos Europeus, com sua forma mais pragmática, , em uma preocupação mais evidente na menor escala, no detalhe de cada obra e o que esta trás a uma cidade, já de certa forma conformadas no território e com características próprias. Já no Brasil, apesar de um início de urbanismo quase que juntamente a Portugal - a “tábua rasa” - com uma formação de território mais recente em um país em crescimento, influenciou os pensadores a explorar a diferente realidade do território, com ideais mais “Iluministas” de utopias passíveis de serem testadas, em uma conversão de linguagem arquitetônica bastante distinta, apesar da proximidade da origem.

Política, relevo, lugar, cultura, tudo influencia a arquitetura, e o momento histórico geral de cada lugar constroem nossas cidades a partir de nossas ideias, conformando nossa arquitetura, sempre em continuidade e mudanças.

“Os processos de modernização da arquitetura no Brasil e em Portugal seguem caminhos simétricos e opostos, atrelados aos seus distintos contextos políticos-culturais. Em linhas gerais enquanto o Brasil processa o influxo vanguardista já em meados dos anos 1930, ingressando na década seguinte com uma produção vigorosa

⁵⁶⁷ _ CAFÉ, Carlos; Álvaro Siza e Rem Koolhaas. 2011. A transformação do “lugar” na arquitetura contemporânea. São Paulo: Editora ANNABLUME, 1ª edição, 2001, pág. 08

e influente no panorama internacional, Portugal permanece isolado e atrasado até os anos 60, quando inicia um movimento lento de abertura para o mundo à sua volta – vale dizer, para a própria modernidade –, que se consuma apenas em 1974, com a Revolução dos Cravos.

Após a construção de Brasília, no entanto, e sobretudo a partir do golpe militar de 1964, a produção arquitetônica brasileira sofre num profundo corte de perspectivas, assistindo ao exílio e a cassação de arquitetos importantes, e a uma reorientação geral da encomenda de projetos e obras por parte do Estado (seu cliente preferencial). Isolada do debate internacional, ela, no entanto, adensa uma tradição interna, de raiz moderna, que tem seu centro gravitacional deslocado do Rio de Janeiro para São Paulo, orientando-se pela dimensão territorial de um continente em busca do seu eu profundo, e às voltas com o compromisso de equipar o país com obras infra-estruturais de grande porte. Enquanto isso, a arquitetura portuguesa – representada, sobretudo, pela produção singular de Álvaro Siza Vieira, desponta com uma contribuição cultural de destaque na cena internacional, que emerge da margem em direção ao centro, tornando-se uma importante representante daquilo que se convencionou chamar de “regionalismo crítico”.⁵⁶⁸

NO BRASIL

Não diferente de todo o mundo, a arquitetura moderna no Brasil surgiu de influências internacionais, “teve suas origens na parceria formada em meados dos anos 1920 entre Lucio Costa e Gregorio Warchavchik, um arquiteto russo emigrado que havia sido influenciado pelo Futurismo durante seus estudos em Roma e que foi responsável pelas primeiras casas cubistas no Brasil”.⁵⁶⁹ Em seu desenvolvimento, encontrou um terreno fértil no momento político e social brasileiro, quando em 1930, Lucio Costa é nomeado diretor da Escola de Belas-Artes, “a arquitetura moderna passou a ser acolhida, no Brasil, como uma questão de política nacional”⁵⁷⁰ em uma revolução liderada por Getúlio Vargas, então presidente do país.

*“Não surpreende, pois, que, mais ou menos no mesmo momento em que Lévi-Strauss se dá conta das afinidades muito particulares que ligam a elite brasileira a uma certa cultura letrada francesa, Lucio Costa (assim como Affonso Eduardo Reidy, um brasileiro nascido... na França!) se volte para a Paris em busca de um norte para a nova arquitetura brasileira. As circunstâncias que resultaram na vinda de Le Corbusier ao Brasil em 1936 são, hoje, razoavelmente conhecidas. Sobretudo, sabe-se que foi graças a Lucio Costa que, como percebeu o historiador Giulio Carlo Argan, o Brasil fez sua opção pela França, em detrimento da vertente alemã do movimento moderno.”*⁵⁷¹

Le Corbusier teve um papel importante como influenciador do movimento moderno no Brasil, quando em 1936 foi ao país como consultor para o projeto de um novo edifício que sediaría o Ministério da Educação, na época capital, Rio de Janeiro. O projeto acabara por sofrer

568_ FIGUEROA, Jorge. 2008. Álvaro Siza. Modern Redux. Catálogo Exposição: Álvaro Siza Modern Redux. Instituto Tomie Ohtake. Oct. 17 – Nov. 23. Pág. 45

569_ FRAMPTON, 2003. Pág. 310 e 311

570_ FRAMPTON, 2003. Pág. 310 e 311

571_ LEONIDIO, Otávio. 2017. Espaço de risco. São Paulo: Editora Austin. Pág. 38

modificações que se distanciavam da proposta de Le Corbusier, entretanto a versão final, endossada pelo mesmo, foi o início da aplicação monumental de muitos dos elementos corbusianos característicos (peristilo de pilotis, teto jardim, brise, entre outros). “Os jovens seguidores brasileiros de Le Corbusier transformaram imediatamente esses componentes puristas numa expressão nativa extremamente sensual que fazia eco, em sua exuberância plástica, ao Barroco brasileiro do século XVIII.” ⁵⁷² Em uma arquitetura moderna, no Brasil, de uma vertente mais plástica que social.

“Não por acaso, a eleição, por parte de Lucio Costa, no início dos anos 1930, do pensamento de Le Corbusier como referência teórica da nova arquitetura brasileira (em detrimento das idéias de Gropius) tinha, dentre outros, este significado: fornecia os fundamentos teóricos para a definição de uma arquitetura moderna que, conceitualmente, relativizava os aspectos “sociais” da modernização e que, apostando na experiência individual, autônoma e emancipadora das formas construídas no espaço, estava por isso mesmo autorizada a ser mais individual que social, mais fenomênica que processual, mais criação, experiência e presença que produção, desenvolvimento e progresso.” ⁵⁷³

Aqueles que trabalharam em conjunto neste projeto acabaram por ganhar reconhecimento e destaque na cena arquitetônica brasileira com esta retórica que alçava uma linguagem própria dentro do estilo moderno. Entre eles, Affonso Reidy, Jorge Moreira e Oscar Niemeyer. Este último, um dos arquitetos mais reconhecidos nacional e internacionalmente como um dos grandes entusiastas do modernismo brasileiro, cada vez mais, ganhava caráter próprio, assim como alçava o próprio movimento nacional ao reconhecimento no exterior.

*“A planta livre de Niemeyer para o Pavilhão Brasileiro da Exposição Mundial de Nova York de 1939, projetada por Costa e Paul Lester Wiener, conquistou o reconhecimento mundial para o movimento brasileiro e confirmou o extraordinário talento desse arquiteto. Niemeyer levou o conceito de planta livre a um novo nível de fluidez e interpenetração. Inicialmente planejado ao redor de um jardim exótico onde estariam representadas a flora e a fauna brasileiras – uma paisagem microamazônica repleta de orquídeas e serpentes –, esse conceito plástico evocava a costa tropical do próprio Rio. O projeto do jardim foi obra do pintor Roberto Burle Max, cujas paisagens posteriores a 1936 se tornaram uma força embrionária do movimento brasileiro. Burle Max explorava o conceito purista do *mariage de contour* com o objetivo de organizar “jardins paradísíacos”, articulados e texturizados, em muitos casos, com plantas até então desconhecidas em jardins, que ele mesmo trazia da floresta. Com a paisagem de Burle Max passou a existir um novo estilo nacional, em grande parte baseado na vegetação brasileira nativa.”* ⁵⁷⁴

572_ FRAMPTON, 2003. Pág. 310 e 311

573_ LEONIDIO, 2017

574_ FRAMPTON, 2003. Pág. 310 e 311

A arquitetura moderna brasileira, da qual, o próprio arquiteto Oscar Niemayer quem fazia a frente, marcara uma geração de arquitetos, não só nacionais, como também estrangeiros, formados nesta época.

“Imagino que, como Portzamparc e Koolhaas, há por aí toda uma plêiade de arquitetos europeus formada nos anos 1960 cujos projetos trazem a marca da arquitetura moderna brasileira. Imagino também que, mais do que um determinado repertório, o que marca a produção desses arquitetos é, digamos, o espírito de nossa modernidade arquitetural – aquilo que outro estrangeiro, o antropólogo norte-americano James Holston, chamou “o espírito de Brasília” ⁵⁷⁵

Entretanto, assim como ocorrera em todo o mundo, a crise do moderno também chegou ao Brasil e em um ponto crítico no desenvolvimento progressivo de Brasília, projetada por Costa. Brasília, em sua inauguração, em 1960, já ocorrera em meio a uma reação mundial contra os preceitos do Movimento Moderno. Esta crise, entretanto, não se baseava apenas na escala do plano e toda sua monumentalidade, mas também na escala da construção individual. Os vínculos entre a produção francesa e brasileira esmaeciam em um desinteresse mútuo. O interesse internacional pela arquitetura brasileira perdia força, reflexo provável de uma crise, também, interna.⁵⁷⁶

“Nesse momento crítico, contudo, Niemeyer rompeu com a funcionalidade informal na qual suas fluidas formas planas haviam se baseado, concentrando-se na criação da forma pura: na verdade, aproximando-se mais da tradição neoclássica. Essa ruptura pode ser datada de 1955, quando de seu projeto para o Museu de Arte Moderna em Caracas, (...) e o mesmo se pode dizer de sua obra em Brasília, que, em conjunto com o traçado de Costa, evocava a aura do genre terrible, a afirmação da forma implacável contra a natureza impiedosa.” ⁵⁷⁷

Em uma realidade um pouco distinta do circuito Rio de Janeiro-Brasília, o desenvolvimento do pós-modernismo estava em foco. Em São Paulo, a “escola paulista” ganhava força e visibilidade aos poucos. Apesar de ser considerado discípulo de Artigas (“dadas a ascendência ideológica e a maior experiência profissional e pedagógica deste” ⁵⁷⁸), podemos considerar, como também e ousado dizer, principal propulsor do movimento, Paulo Mendes da Rocha, quando em, 1958 projetou o Ginásio do Clube Atlético Paulistano. Em homenagem ao arquiteto pelos seus 90 anos de idade, o Conselho de Arquitetos e Urbanistas do Brasil discorre sobre sua prefiguração do movimento com este projeto, analisando-o como uma releitura da “vertente mais construtivista da produção carioca” de Affonso Reidy. Antecipa, neste, “muitas das características da “virada brutalista” ocorrida na carreira de Artigas no ano seguinte” ⁵⁷⁹ no emprego “brutalista” do concreto armado, à verdade estrutural, com visualização da estrutura quase que didática, ainda que alguns o tenham usado

575_ LEONIDIO, 2017

576_ FRAMPTON, Pág. 312 e 313

577_ FRAMPTON, 2003. Pág. 312 e 313

578_ CAU/BR. 2016

579_ CAU/BR. 2016

como plasticidade formal, mas sempre na verdade do material e a ênfase nas soluções de grande porte.

Entretanto, ainda com pouca expressividade e desacreditada no contexto internacional, devido em grande parte ao momento político e histórico brasileiro, a arquitetura dos pós-modernistas e dos regionalistas críticos galgava espaço em progressiva lentidão. As décadas de 1970 e 1980 foram marcadas por esta crescente insatisfação com a produção da arquitetura. Nestas a arquitetura de Niemayer passa a ser vista “menos como anacronismo e mais como evidência em favor do argumento moderno como “projeto inacabado””⁵⁸⁰. E assim foi a arquitetura pós-moderna brasileira, em passos lentos e desacreditados, dentro e fora do país, até a premiação do premio Prizker, de Paulo Mendes da Rocha no ano de 2006.

*O prêmio Pritzker atribuído a Paulo Mendes da Rocha (2006) restabeleceu o amor-próprio e o bem-estar nacionais. Retrospectivamente, foi possível reconstituir o fio condutor que liga o período de ouro da arquitetura moderna brasileira e a produção (uma vez mais, internacionalmente reconhecida) contemporânea. Partindo-se de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, tornou-se possível, agora, chegar – continuamente, coerentemente – a Mendes da Rocha e seus discípulos, passando-se, prazenteiramente, por Reidy (este, agora, o elo fundamental) e Vilanova Artigas. A arquitetura moderna brasileira se mudou para São Paulo.”⁵⁸¹ Tudo bem. Continua sempre sendo brasileira. Continua sempre sendo moderna. Continua sempre sendo a mesma.*⁵⁸²

A arquitetura brasileira volta à cena internacional, e volta a vigorar dentro do Brasil o espírito de esperança de algo melhor. O brasileiro parece precisar desta confirmação estrangeira de sua boa arquitetura. O momento já é outro, as demandas são outras, o cenário nacional mudara. Todavia as lições, os ensinamentos, as influências continuam em nossas cidades.

*“o traço quiçá mais marcante da arquitetura moderna brasileira: a crença na capacidade potencialmente sublimadora da forma arquitetônica excepcional no espaço da cidade.”*⁵⁸³

“É exatamente nesse momento da história nacional, final dos anos 1950, que despontou em São Paulo – o estado mais industrializado do Brasil – uma nova geração de arquitetos com obras premiadas e posições finalistas em concursos. Esses arquitetos, nascidos entre o final dos anos 1920 e o começo dos 1930, foram responsáveis por uma radicalização da linguagem moderna. Expressavam-se com uma arquitetura inspirada pela engenharia, preocupada com a racionalização dos processos construtivos e o desenvolvimento de soluções modelares, uma arquitetura que tinha na cidade moderna seu modelo urbano.

Essa arquitetura perseguia, ao menos nesse primeiro momento, uma expressão universal, tecnológica, a implantação genericamente correta. A premissa da industrialização da construção informava as soluções arquitetônicas que assim

580_ LEONIDIO, 2017.

581_ LEONIDIO, 2017.

582_ LEONIDIO, 2017.

583_ FRAMPTON, 2003. Pág. 312 e 313

passaram a evitar os revestimentos, explorando as próprias soluções construtivas na expressão plástica da obra arquitetônica. As estruturas de concreto assumiram linhas retas, preterindo a linha curva (4), admitida apenas quando o programa expressamente a sugeria (como em estádios ou ginásios esportivos)". ⁵⁸⁴

*O brutalismo paulista coincide no tempo com certo esgotamento da escola carioca (5), que favorece também sua ascensão e a ocupação de um vazio que se anunciava. É assim que, aproximadamente dez anos depois de seu momento fundador, já do meio para o final da década de 1960, essa arquitetura passa a ser reconhecida como a configuração de uma expressão nacional. Mas então, ela já não é a mesma.*⁵⁸⁵

CRÍTICA DE ARQUITETURA NO BRASIL

Não há como dissociar a produção arquitetônica no Brasil de sua produção crítica. Acredito que o exemplo do Brasil clarifica ainda mais a importância que uma tem por sobre a outra. Não por coincidência, a produção crítica, assim como a crise do modernismo brasileiro tem uma história convergente.

"Até muito recentemente os arquitetos brasileiros viviam se perguntando o que havia acontecido com a arquitetura moderna brasileira. Constatando a inexpressividade internacional da produção nacional contemporânea, eles procuravam compreender – estupefatos, atarantados, condoídos – como e em que momento a coisa desandara. Não foram poucos os que localizaram no Golpe de 1964 a origem do problema." ⁵⁸⁶

Um fato relevante da história do Brasil, com impacto direto no meio arquitetônico, foi o Golpe Militar de 1964 e com este, diversas tomadas de decisões que acabaram por comprometer não só as publicações, que sentiram um grande impacto negativo, como também diversas formas opressoras da cultura. Além de toda crise do modernismo, a realidade política não era propícia a novas discussões, ao engajamento, a fundamentações sociais livres para uma nova produção arquitetônica com a decadência do modernismo.

"Entre meados dos anos 1960 e início dos anos 1970 a repressão, assim como interrompeu a formação, a liberdade de proposição e de reflexão no meio acadêmico e profissional, foi determinante – seja direta ou indiretamente – para a "morte" das principais contribuições editoriais (e consequentemente críticas) no campo da arquitetura, que encerraram suas atividades entre 1965 e 1971.

Haviam sumido, naquele período, a Acrópole, a Habitat, a Arquitetura e Engenharia e a Módulo (que depois ressuscitou, em 1975, para morrer definitivamente em 1989). [...] Quando da Nova República em 1985 estavam reduzidas a três, a sobrevivente Módulo, a jovem Projeto e a então novíssima AU. Ficáramos órfãos da crítica". ⁵⁸⁷

584_ BASTOS, 2010

585_ BASTOS, 2010

586_ LEONIDIO, 2017

587_ SOBREIRA, Fabiano. 2020. **O fim das revistas periódicas impressas de arquitetura no Brasil**. Revista Vitruvius [online] [viewed ago 2020] Available from: <https://beta.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/19.221/7729> (publicado em 19 de maio de 2020 e visitado em 14/07/2020) -



Quando da volta das publicações regulares de arquitetura, já nos anos 80, com a Projeto em 1979 e a AU em 1985, não foi, todavia, uma retomada das revistas de tendência, como aquelas das décadas de 1950 e 1960 assim o eram. Estas agora, refletiam “as incertezas de um país no limiar da redemocratização, o atordoamento pós-moderno e a concordata da modernidade brasileira” ⁵⁸⁸

Não só fica claro a incipiência de publicações através de revistas, como nas publicações de livros percebemos esta mesma tendência. Pouco havia de publicações, a exceção de Quatro Séculos de arquitetura, de Paulo Santos (1965 e republicada em 1977 e 1981), Brazil Builds, de Philip Goodwin (1943), Modern Architecture in Brasil, de Henrique Mindlin (1956) e Lucio Costa: sobre arquitetura, organizado por Xavier (1962). A primeira publicação relevante após muitos anos sem publicações referentes, se fizera no ano de 1981, com o livro Arquitetura Contemporânea no Brasil, de Yves Bruand, um francês. ⁵⁸⁹

“pela pobreza do meio editorial em que originalmente se inseriu. Diferentemente das obras mais ou menos panorâmicas que o precederam, o livro de Bruand era a primeira obra verdadeiramente compreensiva da arquitetura “contemporânea” (já na introdução, Bruand explicita suas restrições ao termo “moderno”) brasileira. Na verdade, é a primeira história stricto sensu da arquitetura brasileira do século XX”. ⁵⁹⁰

O livro, na altura em que foi publicado não ganhou tanta atenção, e ao longo do tempo isto não apenas não se modificou, como foi criticado por sua vertente interpretativa, em continuidade ao esquema de Lucio Costa acerca do sucesso da arquitetura moderna brasileira, o que não fora bem visto pelos arquitetos nacionais por não se ater a tarefa de “estabelecer a história fatural do modernismo brasileiro.” ⁵⁹¹ Às críticas ao mesmo tempo, por um vício dos arquitetos nacionais em uma “matriz historiográfica essencialmente ideológica” faz com que as “principais questões levantadas pela publicação de Arquitetura contemporânea no Brasil permaneçam ainda hoje sem resposta, a principal delas sendo: como e porque surgiu, naquele exato momento, pelas mãos de um francês, a primeira história da arquitetura moderna brasileira?” ⁵⁹²

Pela primeira vez, no livro de Bruant, era possível experimentar uma narrativa descolada, não mais como o que antes via-se como um processo, de certa forma, sem um desfecho definido, que vinha já desde início da década de 30.

⁵⁸⁸_ SOBREIRA, Fabiano. 2020.

⁵⁸⁹_ LEONIDIO, 2017

⁵⁹⁰_ LEONIDIO, 2017

⁵⁹¹_ LEONIDIO, 2017.

⁵⁹²_ LEONIDIO, 2017.

A inauguração de Brasília e o Golpe de 1964 teriam implicado, nesse sentido, não necessariamente uma crise nas condições de produção da arquitetura brasileira (ou seja, uma crise do métier, da práxis da arquitetura), senão o surgimento de condições de visibilidade e compreensão diversas das vigentes até então, com consequências imediatas mais epistemológicas que práticas. Desse ponto de vista, a crise vulgarmente identificada com o período 1957–1964 seria antes de tudo uma crise narrativa – a crise das condições narrativas que tornaram possível a consolidação, melhor, a retificação de algo chamado “arquitetura moderna brasileira”.⁵⁹³

Um depoimento de Lucio Costa em 1979 demonstra a alteração deste quadro narrativo.

Após o período mais conturbado em seguida ao Golpe Militar de 1964, mais de uma década depois, percebia-se uma vontade de retomada das publicações, já com a volta da Revista Projeto, lançada em 1977 em São Paulo. Em março de 1985 encerra-se o período da Ditadura Militar no Brasil e no mesmo ano é lançada a revista AU, também em São Paulo. Ambas as revistas “tiveram importante papel não apenas na difusão, mas na construção de uma cultura crítica sobre o projeto, em especial entre as décadas de 1980 e 1990.”⁵⁹⁴

O início do século XXI foi marcado pela expansão da rede mundial de computadores, mídias portáteis e redes sociais. Os conteúdos ganhavam maior alcance, além de se tornarem mais democráticos. “Observa-se um processo de redefinição editorial das revistas impressas, com a ascensão das páginas de internet dedicadas ao tema, com alcance global.”⁵⁹⁵ As revistas impressas começam a perder sua importância como instrumento de afirmação do capital simbólico da profissão.

“Aos que se sentem mais à vontade com as plataformas digitais, talvez se trate apenas de uma mudança de meio, que não afeta a essência. Pode-se argumentar que as revistas continuam, porém de outra maneira, agora como “plataformas digitais”. Folhear uma revista impressa talvez já tenha se tornado algo dispensável, como para muitos folhear um livro em papel seja algo já ultrapassado; como se ouviam os antiquados discos de vinil. Outros talvez acreditem que há mudanças relevantes também no conteúdo e na maneira como se estabelece a relação entre o que se publica e quem lê.”⁵⁹⁶

O ano de 2020 marca o fim das revistas periódicas de arquitetura no Brasil. A questão levantada pela publicação da revista on-line de arquitetura, Vitruvius do dia 19 de maio de 2020, em comparação ao que se vê em outros países nos faz pensar. “Seria o desaparecimento das revistas no Brasil uma simples mudança de plataforma (do impresso ao digital) e de projeto editorial (da periodicidade crítica e seletiva ao fluxo contínuo irrestrito)? Ou se trata de uma crise do campo profissional, incluindo-se nesse contexto o ensino, a prática e o meio editorial?” Fica a dúvida se foi uma herança do período que acabara com as revistas criando uma “descultura” ou preguiça de meios que se aprofundem nas discussões ou se apenas mudamos o processo.⁵⁹⁷

593_ LEONIDIO, 2017.

594_ SOBREIRA, Fabiano. 2020.

595_ SOBREIRA, Fabiano. 2020.

596_ SOBREIRA, Fabiano. 2020.

597_ SOBREIRA, Fabiano. 2020.

“A Projeto – ou a revista Projeto Design, seu segundo nome por tantos anos –, última revista impressa com periodicidade regular dedicada à difusão de projetos de arquitetura no Brasil, encerrou a publicação das edições regulares depois de mais de quarenta anos de atividades e anunciou, em abril, uma “nova era”, com o lançamento de sua plataforma digital (1). A Monolito, que poderia ser citada como única sobrevivente, é uma “publicação monográfica de arquitetura”, não tem o alcance e a diversidade de uma revista, strictu sensu.

No Brasil há mais de 700 escolas de Arquitetura e Urbanismo e não há mais revistas impressas mensais, dedicadas à difusão e à crítica do projeto. A crítica, aliás, já havia desaparecido há mais tempo das páginas dos periódicos brasileiros.” ⁵⁹⁸

“...década de sessenta [...] os concursos de Arquitetura que naquela época eram numerosos e conseguiam significativa adesão dos escritórios de Arquitetura de nossos professores.

Os resultados dessa atividade logo se faziam presentes, com a chegada de revistas de arquitetura como: Acrópole, Habitat, de São Paulo e Arquitetura do Rio de Janeiro, que faziam excelente cobertura dos concursos.

Os concursos de Arquitetura daquela época foram certamente, para aquela geração de arquitetos e estudantes de arquitetura, uma prática insubstituível do aprendizado arquitetônico” ⁵⁹⁹

“O papel da imprensa ainda aguarda a merecida atenção. Os jornais que então circulavam gastavam muito mais papel e tinta do que os atuais, pois abriam espaços generosos para a ampla apreciação dos projetos e concorrentes em exposição pública, antes do julgamento. Leigos e especialistas, apreciadores das questões de arquitetura, urbanismo e paisagismo, além dos próprios concorrentes, exprimiam suas opiniões elogiosas ou críticas, pelas colunas dos jornais, com direito à réplicas e tréplicas.” ⁶⁰⁰

No Brasil, 1921 marca a “criação da rede de institutos de arquitetos em todos os estados brasileiros” ⁶⁰¹ o surgimento de diversas revisas de arquitetura que circulavam inclusive no exterior e abertura de diversas escolas de Arquitetura e Urbanismo públicas no Brasil. Isto duraria em torno de 50 anos, quando, na década de 1970 o expoente na mídia e concursos de arquitetura entra em decadência e diversas universidades particulares começam a ser abertas por todo o território. Isto acabou por gerar uma “fragilização política da classe de arquitetos junto à opinião pública, assim como o lento desaparecimento das revistas especializadas em arquitetura, sendo trocadas hoje pelas mídias sociais.” ⁶⁰²

598_ SOBREIRA, Fabiano. 2020.

599_ SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO, 2018.

600_ SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO, 2018.

601_ SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO, 2018.

602_ SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO, 2018.

Em 28 de março de 1926, resultado de um golpe militar, iniciou o maior período de ditadura na Europa ocidental, perdurando até o golpe militar de 25 de abril de 1974. Em Portugal, em julho de 1932, Antonio de Oliveira Salazar, professor de economia, foi nomeado Primeiro Ministro de Finanças pelo General Antonio Oscar de Fragoso Carmona, permanecendo no cargo até 1968. Como consequência do controle administrativo absoluto pelo estado, o país permanece isolado e atrasado até os anos 60.

A segunda grande guerra mundial teve grande influencia na revolução da arquitetura pelo mundo denominada arquitetura moderna. Porém em Portugal estas alterações, embora tentadas, não tiveram grandes influências devido ao momento político pelo qual passava sob o regime ditatorial de Salazar, e diferente do Brasil e da própria Europa, com exceção de algumas habitações privadas, hotéis ou cinemas que atualmente se classificariam como arte-deco, Portugal não teve um movimento oposto à corrente da arquitetura moderna, mantendo-se basicamente aos clássicos edifícios oficiais e projectos especulativos de empresas de construção e empreiteiros, , até 1948.

Em meadas desse ano os arquitetos, com uma maior liberdade de ação, puderam orientar-se por outras vertentes, e optaram por seguir segundo o CIAM, dando pouca ênfase a influência dos Neo-Realistas Italianos e as evoluções no “Brasil de língua portuguesa”, onde Le Corbusier foi “rehibridizado”. A única fonte de formação tanto das escolas locais como profissionais eram dos mestres, sem muitas regras dogmáticas ou pretensões ideológicas, seguindo os preceitos impostos pelo regime, na corrente de pensamento de um sistema perfeito onde parecia impossível um contraponto.⁶⁰³

Em 1947 Távora já anunciou a necessidade de recomeço, pois a Arquitetura e o Urbanismo atravessavam uma crise por não atender as necessidades e possibilidades do homem português na diversidade de suas relações, necessitando de modernidade. Só em 1952 fica evidenciado conceitos da Carta de Atenas, no plano do bairro Ramalde, numa rígida disposição de edifícios. Cinco anos após uma geração de arquitetos abandona as regras internas impostas, aderindo à algumas arquiteturas nacionais na Europa, com uma visão atenta as necessidades, que podem ser percebidas na moradia de Ofir, paralelamente a Teotónio Pereira na Igreja de Penamacor.

“Em 1947, nas páginas da revista Cadernos de Arquitetura, o arquiteto de Lisboa Francisco Keil do Amaral (1910–75) propõe iniciar um estudo da tradição arquitetônica portuguesa baseado em critérios científicos. A iniciativa, apoiada pelo Sindicato Nacional dos Arquitetos, é posta em prática somente em outubro de 1955. [...] Se de um lado o empreendimento é sustentado pelo governo, que certamente o interpreta como uma restauração da “tradição portuguesa”, cedendo as exigências do regime a discussão que já vinha desde o século 19 sobre a “casa portuguesa”, emerge da análise pontual dos arquitetos a ausência de um caráter nacional capaz de

603_ CASTANHEIRA; DIJK; BOASSON. 1983. Pág. 11

reconduzir a regras de linguagem imitáveis e a riqueza de uma lição construtiva ditada por impessoalidades constantes.” ⁶⁰⁴

“1º Congresso Nacional de Arquitetura, 1948 “O congresso, tomando um rumo diferente daquele que as esferas oficiais desejavam, transformou-se em marco de um novo período da arquitetura moderna em Portugal ao afirmar, nas suas conclusões, que a Arquitetura se deve exprimir numa linguagem internacional, rejeitando as normas do racionalismo arquitetónico.” ⁶⁰⁵

Ao final de década de 40, por um lado parte da burguesia sentia forças para impor uma política de fomento e industrialização, porém eivado de contradições dentro da classe dominante que levou ao fracasso pela própria rigidez, por outro lado a resistência nacionalista e o sentimento patriótico eram desmascarados, tanto na teoria quanto na prática, “subordinados a uma nova e revolucionária concepção da História com pouca margem para uma identificação sentimental e ausência de nacionalismo”, ainda defendida pelos ideólogos mais ativos do regime de Salazar, numa linha tanto anti marxista quanto anti-ortodoxa, comprometeram a oportunidade para os caminhos de uma nova realidade.

O caminho para um novo realismo ou de “aspiração à realidade” foi percorrido pelos autores através de disciplina, prática e análise da realidade portuguesa, geralmente fora dos padrões tradicionais e do populismo, necessitando do uso da imaginação no aproveitamento de um espaço privilegiado numa liberdade apenas tolerada.

“só aparentemente separada pela razão, mas seguramente em ruptura com o ressequido racionalismo de mera configuração formal e formalista, exercício rotineiro de uma prática incapaz de descolar do já visto, sabido e pensado, ausente de qualquer proposição transformadora. É assim, à margem mas paralelamente ao vasto movimento neo-realista, que se desenvolve o pensamento e a obra de Fernando Távora, fonte de onde decorrem as primeiras “razões” na formação de Álvaro Siza.”

“Es natural que un caso típico como el mío se produzca en Portugal, que es un país que tradicionalmente se ha mantenido muy aislado incluso después de la Segunda Guerra Mundial. Había muchas restricciones para salir del país, la información estaba regulada, había mucha censura... La apertura empezó en los años 60, y se acelero tras la Revolución del 74, trayendo una gran curiosidad y una imperiosa necesidad de contacto.” ⁶⁰⁶

Diante de uma frente unitária moderna, em 1948 o Congresso de Arquitetura exprimiu predominantemente um programa de coesão antifascista e aversão às teses dos CIAM, propondo mais espaço aos modelos de reconstrução europeia do pós guerra, porém ainda enfrentou as resistências do poder.

74_ CASTANHEIRA; DIJK; BOASSON. 1983. Pág. 11

605_ BARATA, Paulo Martins (textos); TRIGUEIROS, Luiz (edição); Alexandre Alves Costa (Introdução); Kenneth Frampton (abertura). 1997.

Álvaro Siza 1954-1976. Editora Blau. Lisboa

76_ CURTIS.; ZAERA. 1994

“No entanto, no momento em que são criadas condições mais favoráveis para que esta geração intermédia ponha em prática os seus princípios, construindo ou urbanizando, estão ultrapassadas as incertezas e equívocos que impediram uma renovação dos seus meios de expressão. O “Internacional Style”, que defendem e praticam através sobretudo dos modelos da obra de Le Corbusier, mediados pelos seus seguidores brasileiros, reduzidos em revê a uma “autêntica arquitectura da burocracia”, torna clara a necessidade de uma mudança de caminho.” ⁶⁰⁷

“... a extensa pesquisa de recuperação da tradição construtiva rural que empreende através do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa (1955-61) é considerado o arranque de base para a formação de uma geração de arquitetos modernos no país, que se desdobrará na vigorosa produção da chamada “Escola do Porto”. Está aí, como observa Alexandre Alves Costa, a “fonte de onde decorrem as primeiras ‘razões’ na formação de Álvaro Siza.”

Somente mais tarde concomitante ao início do pós-modernismo na Europa e nos Estados Unidos é que a arquitetura portuguesa é reconhecida mundialmente. ⁶⁰⁸ A partir de 1956, sob nova direção, A revista *Arquitectura*, exerceu a função de suporte técnico e informativo fazendo referência às novas tendências do neo-realismo italiano e neo-empirismo nórdico além das expectativas das novas gerações mais críticas às tradições do CIAM e ensinamentos dos mestres sobre as mensagens que repassavam sobre o movimento moderno e recuperação do patrimônio histórico, comuns na cultura arquitetônica.

“Foi a partir do registro e da notícia de acções muito diversificadas no nosso país que abriu perspectivas críticas para a polémica em curso na prática profissional sobre os caminhos do futuro, tentando criar uma nova plataforma a partir de clivagens inevitáveis da ampla unidade do Congresso. Aqui se publicam, em 1960, as primeiras obras de Siza [...]” ⁶⁰⁹

Apesar do primeiro momento o processo ser pouco acreditado, ocorreu uma crescente e continuada onda de mudanças, com diversidade de linguagens, caráter temporário, e não mais no idêntico nacional, observado nas obras de Keil do Amaral, Fernando Távora, e Siza Vieira, talvez de outros, na época contemporânea, sem regras pré estabelecidas, transformando a arquitetura portuguesa, embora tardiamente, como resultado de uma atitude e não um estilo.

“Fernando Távora disse: o estilo não conta, conta sim a relação entre a obra e a vida. E a arquitetura será eficaz nesse compromisso quando, numa exemplaridade radical, se fizer a si própria fora do denominador comum dos gestos degradados e gratuitos ou do nexos dominante da indústria da cultura que os vai condicionando.” ⁶¹⁰

“Acabava de se publicar o Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa. Foi o interesse renovado pelas tradições locais, por uma arquitetura à medida dos materiais, da paisagem, do canto e da dança. Dos regatos, dos ruídos de aldeia. Mediu-se,

607_ BARATA, 1997. Pág. 9

608_ FIGUEROA. 2008. Pág. 45

609_ BARATA, 1997. Pág. 10

610_ BARATA, 1997. Pág. 10

registrou-se, fotografou-se, secretamente desejando parar o tempo sem televisão. A arquitetura popular é resposta a usos e necessidades perenes e estabilizadas, usa as técnicas e os materiais disponíveis e económicos, mão-de-obra qualificada por muito antiga experiência, adapta-se à topografia e funde-se a paisagem, por isso é perfeita no seu bom senso/senso comum. Celebrou-se o mundo camponês como lugar de naturalidade não contaminada.” ⁶¹¹

Nos anos 60 ocorreram fatos relevantes como o início da guerra colonial e a emigração maciça, a aceleração do processo de integração europeia e a constituição de grandes grupos económicos, que culminaram em grande e rápida transformação da sociedade portuguesa. Ao mesmo tempo em que o regime de Salazar perdia forças, aumentava o radicalismo, antes de ceder a uma relativa liberalização do regime, o que contribuiu com “o movimento libertador de 25 de abril de 1974.” ⁶¹²

Independente da vontade governamental, por volta dos anos 1970 o norte de Portugal tem um papel fundamental na evolução da arquitetura moderna, através da Escola do Porto, liderada por Fernando Távora, onde esta recepciona a topografia, a luz e os recursos básicos da região, que além de Alvaro Siza com sua obra magistral, outros arquitetos da nova geração foram reconhecidos, como Adalberto Dias, Maria de Graça Nieto, José Manuel Soares e Eduardo Souto de Moura.

*“É novamente Távora, sucessor de Ramos na direção da escola, que, com as suas aulas geralmente centradas em experiências de viagem, faz-se o principal meio para o conhecimento da cultura arquitetônica internacional, que vai entrar depois em Portugal, de maneira mais ampla e estruturada, graças às páginas da revista *Arquitectura*.”* ⁶¹³

Ainda no Porto, em 1991 foi concluído o novo edifício de Siza destinado à Faculdade de Arquitetura às margens do Douro, tornando-se a terceira instituição mais importante para o ensino do design construído no século, além de Bauhaus de Dessau e a HfG de Ulm.” ⁶¹⁴

O novo golpe militar ocorreu em 25 de abril de 1974 (chamado de <Revolução dos Cravos> porque ocorreu em sua florada. Após a revolução de 1974 ocorreu a repatriação de quase um milhão de portugueses oriundos da África, pela descolonização naquele continente, resultando numa alta taxa de crescimento. com inflação e desemprego reduzidos, foi considerado o momento como um certo milagre econômico. Foi quando o país passou a ter atenção internacional após anos de subdesenvolvimento sob um regime ditatorial, além de manter-se dependente da Inglaterra e França, “apesar da gloriosa história conseguida através das fantásticas viagens marítimas e da construção de um império colonial” migrando posteriormente para o socialismo devido ao processo revolucionário.

611_ BARATA, 1997. Pág. 14

612_ BARATA, 1997. Pág. 18

613_ LEONI, 2011. Pág. 10

614_ FRAMPTON, 2003. Pág. 402

“D.B.: Qual foi a importância do estudo sobre a Arquitetura Popular Portuguesa?

A.S.: O estudo foi feito nos anos 50 por professores e alunos das Escolas de Arquitectura de Porto e Lisboa. [...] Depois de 1974 prestamos grande atenção, aos problemas das populações e a relação que estabelecem com os edifícios.” ⁶¹⁵

Entre 1974 e 1979, a redescoberta do desenho foi considerado praticamente uma era pos-moderna, dado que anteriormente ocorriam retaliações de Salazar em relação ao modernismo que considerava de esquerda, marxista, uma linguagem quase proibida ⁶¹⁶

“Na origem do sucesso da obra de Álvaro Siza, e ao mesmo tempo de um mal-entendido parcial, está a sua descoberta em âmbito internacional depois da Revolução dos Cravos, o golpe militar de Estado em abril de 1974 subverte o regime com o qual Marcelo Caetano havia dado continuidade à ditadura de 40 anos de Antônio de Oliveira Salazar, que saiu da cena política em 1968 e morreu dois anos depois.” ⁶¹⁷

Os dez anos seguintes [1984] o interesse pela arquitetura teve um grande crescimento devido às modificações políticas e crescimento populacional, com programas de habitação e renovação urbana, promovidos pelo Ministério da Habitação, Urbanismo e Construção, onde brigadas de técnicos juntamente com moradores das zonas mais deterioradas se uniram para resolver os problemas mais urgentes da habitação. ⁶¹⁸

“Recuerdo que las revistas de arquitectura se centraban entonces en el debate entre la recuperación de una arquitectura local, nacional y la incorporación a las tendencias internacionales, de una arquitectura más abstracta y funcionalmente determinante.” ⁶¹⁹

Não há como dissociar a trajetória de Alvaro Siza com a história de Portugal, principalmente a partir de 1998, quando se tornou reconhecido também internacionalmente, pois internamente já o era. Em suas palavras considera que não é o único caso em que, e principalmente após a Segunda Guerra Mundial, tudo era controlado, as saídas do país, as informações, tudo eivado de muita censura. A mudança começou na década de 1960, e acelerou após a revolução de 1974. Também afirma “Universalidade não é equivalente à neutralidade de criar desde as raízes. O meu sentido de universalidade tem mais a ver com a vocação das cidades, nasce de séculos de intervenção, miscigenação, sobreposição e mistura das influências mais opostas, criando, no entanto, uma identidade inequívoca”. ⁶²⁰

“Embora, em termos formais, pareça que a arquitetura moderna se dá bem em Portugal, importa refletir que os conceitos arquitetônicos modernos não estavam em voga em Portugal, nem durante a ditadura, nem nos primeiros anos após a Revolução de 1974. Uma das consequências da pobreza e do isolamento sentidos durante a

615_ CASTANHEIRA; DIJK; BOASSON. 1983. Pág. 19

616_ LEONI. 2011. Pág. 14

617_ LEONI. 2011. Pág. 9

618_ CASTANHEIRA; DIJK; BOASSON. 1983. Pág. 8

619_ CURTIS; ZAERA. 1994. Pág. 17

620_ JODIDIO. 2013

ditadura de Salazar foi o facto de o país não ter acompanhado a rápida modernização que se verificou nos outros países da Comunidade Européia, nas décadas de 60 e 70.” ⁶²¹

“De certa forma, a arquitetura moderna em Portugal conservou um elemento de contra-cultura que tinha perdido praticamente em todo o resto da Europa e do mundo ocidental; continuava a ser vista como um desafio aos valores conservadores impostos pelo governo. Assim se explica que os conceitos arquitetônicos modernos tenham sido claramente preferidos, nos primeiros anos após a Revolução, por exemplo no programa de construção de habitações do Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL), e se explica também que, nas décadas pós-modernas de 70 e 80, as referências à arquitetura moderna visíveis no trabalho de Siza tenham tido uma carga ideológica muito diferente do que no resto do mundo.”

O que ajudou Portugal superar o atraso na cultura e arquitetura foi a unificação da Europa, que obrigou a adaptação ao regime comum, incluindo a democratização, o acesso ao mercado comum, a abertura de fronteiras e os fundos comunitários que fluíram para Portugal, buscando uma equidade entre os países, permitindo superar, em grande parte, o fosso que existia nos anos 80, juntamente com a Grécia, e o resto da Europa. ⁶²²

“Md'A.: Você viveu um período de sua formação sob uma das últimas ditaduras europeias históricas. Que papel essa experiência de vida desempenhou?”

ÁS.: Por muitos anos foi uma limitação importante, mas devo dizer que viver sob o regime desenvolve um certo hábito. Uma das coisas mais terríveis e espetaculares de uma ditadura é justamente esse hábito: a perda da ambição, a tendência a renunciar. [...] A ditadura em Portugal aparentemente não foi particularmente violenta no sentido físico, mas foi violenta na criação dessa renúncia que em Portugal foi um aspecto coletivo.” ⁶²³

“Infelizmente, essa situação piorou nos últimos anos. Em 2011, Álvaro Siza afirmou: A situação atual em Portugal é desastrosa. Muitas empresas declaram falência todos os meses. As cidades não têm dinheiro, por isso são construídas e os fornecedores não são pagos. Jovens arquitetos emigram para o Japão, China e Tailândia, onde há trabalho. Alguns foram para a Suíça, outros para a Finlândia, mas é difícil. Neste momento, não tenho emprego em Portugal.” ⁶²⁴

621_ FIGUEROA, Jorge. 2008. Pág. 45

622_ FIGUEROA, Jorge. 2008. Pág. 45

623_ D'ALFONSO; INTROINI, 2009. Pág. 135

624_ JODIDIO, Philip. 2013

8.1.3. Reconstrução de ideias, novas abordagens e mercado

Assim como foi no Brasil e em Portugal, este fenômeno da quebra com o modernismo ocorreu também globalmente. Para além das diversas linhas ideológicas, o pós-modernismo e a incidência de uma nova vanguarda mais voltada a uma arquitetura de mercado despontam na formação da arquitetura global. Em contrapartida, movimentos e falas mais conservadoras, como o discurso dos regionalistas, formam uma contracorrente, a estabelecer a ligação da arquitetura com as raízes locais, para que não se percam o individualismo e uma pré-identidade locais.

PÓS-MODERNISMO E A NOVA VANGUARDA

A reconstrução ou entendimento do momento do pós-modernismo e desse pós-guerras monta um cenário que estremece a força de um movimento tão forte como foi o modernismo no sentido de ideal social. Constatamos isto no livro *História Crítica da Arquitetura moderna* de Frampton, apesar de não conseguirmos destacar um ponto dessa mudança de pensamento, afinal a historiografia raramente é linear e clara, vemos nos recortes de falas entre os pós-modernistas esta transformação de pensamento ao longo de anos, ao afastamento dos ideais utópicos, mas ainda com a carga, ou benefícios, daquilo que se produziu no modernismo. Ainda no livro do Frampton destacamos um trecho de Habermas de 1980, em discurso feito ao Prêmio Theodor em que expunha que “a velocidade e a voracidade do desenvolvimento moderno, e não a cultura de vanguarda, é que são responsáveis pelas rupturas e decepções, juntamente com essa rejeição aparentemente popular do novo. No fim das contas, até mesmo o mais irredutível dos neoconservadores admitirá que são poucas as oportunidades de resistir, em termos reais, ao progresso inexorável da modernização.”. Destacava a insatisfação com o movimento moderno, ainda que, esta nova forma de projetar não propusesse como o modernismo uma grande transformação social, com heranças ainda do modernismo, esta, se transformava na forma.

“O setor arquitetônico da Bienal de Veneza de 1980, A presença do passado, anunciava de várias maneiras a emergência do pós-modernismo em nível global. Embora não se possa definir essa tendência em termos de um conjunto específico de características ideológicas e estilísticas, o fato de que ela tende a proclamar sua legibilidade em termos exclusivamente formais – para não dizer superficiais.” ⁶²⁵

“É difícil chegar ao caráter fundamental do fenômeno pós-moderno do modo como ele surgiu na arquitetura e em quase todos os outros campos culturais. Sob um ponto de vista, é preciso reconhecê-lo como uma reação compreensível às pressões da modernidade social, e, portanto, como uma fuga à tendência da vida contemporânea a ser totalmente dominada pelos valores do complexo industrial-científico.” ⁶²⁶

⁶²⁵_ FRAMPTON, 2003. Pág. 370

⁶²⁶_ FRAMPTON, 2003. Pág. 372

Ainda no livro *História Crítica da Arquitetura Moderna* de Frampton, destaca esta transformação da forma da arquitetura pós-moderna como uma *“destruição consciente do estilo e da canibalização da forma arquitetônica, como se nenhum valor, tradicional ou de outra natureza, pudesse opor-se por muito tempo à tendência do ciclo produção/consumo a reduzir toda e qualquer instituição cívica a alguma espécie de consumismo e a destruir qualquer qualidade tradicional.”*⁶²⁷ O livro de Frampton, com sua primeira edição datada em 1997, destaca esta transformação da arquitetura pós-moderna como um empacotamento em grande escala, devido a uma economia monopolizada. Vemos isto muito claro em enxerto do mesmo livro:

*“Pelo menos um arquiteto pós-moderno, Helmut Jahn, já admitiu sem meias palavras que é assim que vê seu papel. Em seus momentos de maior predeterminação, o Pós-modernismo reduz a arquitetura a uma condição em que o “contrato global” feito pelo construtor/empreendedor determina a carcaça e a substância essencial da obra, enquanto o arquiteto se vê reduzido a dar sua contribuição em forma de uma máscara convenientemente sedutora. [...] O impulso é muito mais cenográfico do que tectônico, de modo que não só existe uma total ruptura entre substância interna e forma externa, como a própria forma repudia sua origem construtiva ou dissipa sua palpabilidade.”*⁶²⁸

Para Frampton, “na arquitetura pós-moderna, as “citações” clássicas ou vernaculares tendem a interpenetrarem-se de modo desconcertante”⁶²⁹, nesta arquitetura já não é claro o que é referencia e o que é apenas formalismo, as formas se desintegram e se misturam de forma abstrata e perdem a referencia dos recortes históricos ou locais dos quais foram referenciados.

*Em cada caso, e em graus diferentes, o discurso de um historicismo “desmaterializado” foi conscientemente assumido e virtualmente misturado, ao sabor do acaso, com fragmentos modernistas. Quase sempre, o resultado é uma “cacofonia” inconclusiva e aparentemente sem sentido em que o arquiteto perde o controle de seu material. Essa versão contemporânea do “desaparecimento do autor” [com obras] atectônicas em sua expressão geral.*⁶³⁰

Em meio a este cenário instável do pós-modernismo, na segunda metade dos anos de 1960 houve uma *“tentativa de desenvolver uma produção teórica e artística tão rigorosa quanto a alcançada pela vanguarda europeia do pré-guerra”*. Ainda de acordo com Frampton em *história da Crítica da Arquitetura Moderna*, este esforço se desenvolveu a partir da obra do Five Architects, que se caracterizava por ser uma associação um tanto indefinida de arquitetos de Nova York, que já criticava os CIAM e os ideais utópicos do modernismo, tinham como compromisso a ideia de *“uma arquitetura autônoma, distanciada daquilo que viam como o funcionalismo da Neue Sachlichkeit.”* Seu trabalho repercutiu e influenciou o trabalho de outros arquitetos ao redor do mundo, como em Londres, na obra do OMA, com projetos cívicos relevantes no início dos anos 80, além, através de

627_ FRAMPTON, 2003. Pág. 372

628_ FRAMPTON, 2003. Pág. 372 e 373

629_ FRAMPTON, 2003. Pág. 372 e 373

630_ FRAMPTON, 2003. Pág. 373

sua prática docente, dar origem a uma nova geração neo-suprematista contemporânea, destacando-se Laurinda Spear de Arquitetônica e Zaha Hadid, entre outros arquitetos reconhecidos hoje como vanguarda ou “arquitetos estrelas”, como Frank Gehry ao construir uma casa para si, ou o Biocentro projetado por Eisenman para Frankfurt.

“A forma se deforma a si mesma. Contudo, essa deformação não destrói a forma. De uma maneira estranha, a forma permanece intacta. Esta é uma arquitetura de destruição, mais do que de demolição, desmantelamento, decadência, decomposição e desintegração. Ela desloca a estrutura, em vez de destruí-la.”

“Em última instância, o que há de tão perturbador nessas circunstâncias é exatamente o fato de que a forma não apenas sobrevive à sua tortura, mas dela ressurge ainda mais forte. Talvez a forma seja, na verdade, produzida por ela. Não fica claro o que veio primeiro, se a forma ou a deformação, o hospedeiro ou o parasita. (...) Nenhuma técnica cirúrgica pode libertar a forma; não se pode fazer nenhuma incisão perfeita. Remover o parasita equivaleria a matar o hospedeiro. Eles formam uma entidade simbólica.”

Mark Wigley, Catálogo de exposição realizada, 1988, MOMA, New York. ⁶³¹

“Apesar de toda sua sutileza crítica, grande parte do discurso teórico que acompanha essa obra é ao mesmo tempo elitista e neutro, testemunhando a auto-alienação de uma vanguarda sem causa: como observou o crítico holandês Arie Graafland, onde o Construtivismo pretendia chegar a uma síntese – a criação de uma nova arquitetura para uma nova sociedade –, a antítese do Desconstrutivismo deriva, pelo menos em parte, do reconhecimento de que a modernização global está levando a chamada ordem tecnocrática para além de seus limites racionais.” ⁶³²

A partir deste movimento, alguns críticos, como observamos no próprio livro de Frampton e outros mais contemporâneos, veem esse modo de projetar como uma arquitetura vazia de significado, um produto formal de venda, vista como um produto de consumo em um mercado capitalista. Frampton em seu livro, traz um pensamento de Manfredo Tafuri, em que elenca que o “objetivo da vanguarda de nossos dias [1997] consiste em legitimar a si própria através dos meios de comunicação ou, alternativamente, em redimir sua culpa executando isoladamente o rito do exorcismo criativo” ^{*633}. Em um mundo já agora globalizado, esta inovação esperada pelas vanguardas, em uma contracorrente de utopias em caminho inverso ao modernismo, acaba por gerar dúvidas com relação a própria produção ao modo de fazer arquitetura. Como no livro de Otávio Leonídeo, Espaço de Risco, em que em meio ao texto “Cidade da Música do Rio de Janeiro: a invasora” em uma análise de um projeto de um estrangeiro tentando projetar a partir de uma percepção própria da identidade local, mas com intenção de construção de projeto internacional e contemporâneo, traz a reflexão ao que seria o papel desta vanguarda na produção contemporânea da arquitetura

631_ FRAMPTON, 2003. Pág. 380

632_ FRAMPTON, 2003. Pág. 380

633_ FRAMPTON, 2003. pág. 342

“uma das questões essenciais e polêmicas herdadas do debate das vanguardas: como articular a dimensão íntima e pessoal da experiência da forma e do espaço modernos com a demanda de universalização dessa mesma experiência.” ⁶³⁴

É difícil em um momento de desconstrução de conceitos do modernismo, uma construção de uma arquitetura significativa socialmente que se enquadre em um significado único universal, já que cada vez mais nossos meios de informação se expandem e diminuem as “distancias virtuais”. Com isto a ideia de arquitetura pós-moderna acaba, para alguns críticos como visto acima, como uma arquitetura oca, com pouco significado e apenas a construção de egos ou objetos mercantis, com pouco significado historicista e identificação social. Conforme interpretado no texto de introdução do livro *Domestic and Foreign in Architectur*, esta forma de se pensar e realizar arquitetura acaba por causar um fenômeno de hegemonia e descaracterização. Em contrapartida, os mais conservadores olham para isto como uma perda da tradição da arquitetura e uma homogeneização da forma global, exterminando o caráter local e assim a identidade social de cada localidade.

GLOBALIZAÇÃO X REGIONALISMO

A vanguarda pós-moderna que originou o mercado que temos na arquitetura contemporânea como a entendemos hoje, foi uma construção difícil de distinguir do momento histórico, como o sempre foi. Mas o momento contemporâneo tem suas particularidades em uma escala global bastante significativa. Conforme o livro de Hanno Rauterberg, entrevistas com arquitetos, em que realizou entrevistas com 17 diferentes arquitetos contemporâneos reconhecidos (2009), para muitos, esta desconstrução do modernismo e enquadramento em um mercado contemporâneo por parte da arquitetura, acabou por tornar as cidades uma grande massa homogênea, com as mesmas lojas, mesmas boutiques e os mesmos fachadismos:

“Não se pode negar a ideia de que um estilo internacional continua a prevalecer. As pessoas acreditam numa arquitetura que deva ser igualmente adequada para qualquer lugar e para qualquer finalidade. Atrás disso há uma noção de que há apenas uma cultura que possa unir as pessoas, a cultura certa. Como a 80 anos, hoje em dia tudo ainda deve ser novo e revolucionário – não lhe permitem acreditar na história arquitetônica evolutiva. Mas aí, ambas as coisas podem ser justificadas: às vezes é hora para revoluções; as vezes você deve poder ser tradicionalista. Não há outro modo se você quer fazer justiça numa sociedade multicultural” ⁶³⁵

Robert Venturi em entrevista junto com Denise Scott Brown [2009]

634_ LEONIDEO, 2017. Pág. 47

635_ RAUTERBERG, 2009. Pág. 151

Esta dualidade na concepção do que é ideal como produção arquitetônica na contemporaneidade, com a internacionalização ou identificação local, como já o era, ganha outras proporções na medida em que vivenciamos um aumento da velocidade das “facilidades” do mundo moderno. Como observamos na introdução do livro *The Domestic and the Foreign in Architecture*, isto foi/é uma maré, em diversas áreas, de uma internacionalização pelas trocas mais dinâmicas, como por exemplo, abertura das fronteiras nacionais na Europa, assim como sua federalização político e monetária como União Européia, o mercado mundial de comércio e finanças com o Banco Mundial, OMC, FMI, o explosivo desenvolvimento tecnológico, com a formação de uma infraestrutura digital que influencia profunda e diretamente nosso cotidiano e ainda a padronização de ferramentas digitais de projeto no mundo, intensificando e facilitando ainda mais as trocas internacionais na área. ⁶³⁶

Ao mesmo tempo, de forma mais limitada, de dentro para fora, vivemos mudanças fundamentais na forma como a arquitetura é concebida e produzida, a partir do estabelecimento de um padrão digital de fato que agora é usado mundialmente para a produção de arquitetura .

Com isto observa-se, segundo ainda a introdução do livro, um medo crescente de que uma maré global de escala sem precedentes ameace a condição doméstica global, podendo eventualmente dominá-la. O mesmo se observa também no livro de Hanno Rauterberg, crítico de arquitetura. Em sua introdução, o mesmo destaca esta mesma preocupação em sua fala: “Para muitos, as cidades estão tomando-se uma massa homogênea, com as mesmas lojas e mesmas boutiques e as mesmas fachadas intercambiáveis e daí vem o anseio pela originalidade e autenticidade, com uma arquitetura que se destaque da uniformização das cidades globalizadas.” ^{*637} Que vem ainda acompanhada desta ideia de arquitetura como mercado, com as companhias internacionais que trabalham sua identidade em escala global.

“O filósofo francês Paul Ricoeur, em seu artigo Civilização Universal e Culturas Nacionais (1968) já abordara o confronto existente entre linguagem universal e cultura regional. Este embate reforça um confronto de posições sociais, políticas e culturais diferentes, sendo que, de um lado há uma cultura de consumo de caráter mundial que promove um modo de vida de caráter universal, caracterizado por uma ausência de identidade. Enquanto, de outro lado, há a necessidade de conservação da identidade cultural de uma determinada civilização, que constitui singularmente o contexto histórico do “lugar”. ⁶³⁸

Estes tipo de pensamento acabou por gerar na arquitetura, oposições dialéticas como global x local; único x genérico; híbrido x homogêneo, etc, que acabou por dominar a discussão da disciplina nos últimos anos. ^{*639} Como exemplo disto, também na introdução do livro *The Domestic and Foreign in Architecture*, é exposto o pensamento do historiador chinês Arif Dirlik:

636_ LEE; BAUMEISTER. 2007, Introdução

637_ RAUTERBERG, 2009. Pág. 14

638_ CAFÉ, 2011, 1ª edição, 2001, pág. 23

639_ LEE; BAUMEISTER. 2007. Pág. 16, 17 e 18

*“Dirlik critica a maior parte da arquitetura internacional de hoje como baseada na premissa de trabalhar com uma tabula rasa e impulsionada por corporações multinacionais com seu interesse primordial na representação de seu poder e riqueza. Ele caracteriza este tipo de arquitetura como não-lugares e afirma que contribui para a destruição da identidade, memória e significado do lugar que caracteriza a modernidade global de hoje.”*⁶⁴⁰

*“Dirlik criticizes most of international architecture today as based on the assumption of working with a tabula rasa, and as driven by multinational corporations with their overriding interest in the representation of their power and wealth. He characterizes this type of architecture as that of non-places, and claims it contributes to the destruction of identity, memory and significance of place that characterizes today's global modernity.”*⁶⁴¹

Uma outra visão do tema, mas que, entretanto, percebe-se uma comunhão na percepção de arquitetura como mercado e no impacto do mesmo na produção arquitetônica é o texto de Gordon Mathews, um antropólogo e teórico cultural que escreveu seu artigo sobre identidade cultural. Ele traz a noção de uma identificação de diversos aspectos de muitas culturas diferentes que podem ser consumidos como ele denomina como “cultural supermarket”, onde o mesmo explora vários significados de identidade cultural.

*“De acordo com Mathews, à medida que as formas arquitetônicas ocidentais varreram o mundo e em resposta à homogeneização causada pela mercantilização dos elementos culturais, duas visões aparentemente opostas surgiram na arquitetura. Um deles foi a celebração da diversidade do pós-modernismo e o outro foi o regionalismo de vários tipos, todos clamando pela afirmação local dos valores centrais de uma cultura.”*⁶⁴²

*“In this discussion, Mathews employs the notion of a “cultural supermarket” where all aspects of many different cultures can be identified and consumed. According to Mathews, as Western architectural forms have swept the world, and in response to the homogenization caused by the commodification of cultural elements, two seemingly opposing views emerged in architecture. One has been postmodernism's celebration of diversity, and the other has been regionalism of various types, all calling for the local affirmation of a culture's core values.”*⁶⁴³

A dualidade do global e local marca a arquitetura contemporânea. Todavia para isto precisamos compreender o que caracteriza o local e o internacional. Dirlik, em seu ensaio, em uma analogia a globalização, discorre sobre a questão do colonialismo, que assim como a globalização, é, de certa forma, uma conquista de uma sociedade perante outra. Traz a questão do despertar para as diferenças culturais a partir da década de 1970, especificamente sobre este contexto e que poderia ser uma antecipação ao “cultural turn” como ele assim o chama, com grande discussão

640_ LEE, BAUMEISTER. 2007. Pág. 19

641_ LEE; BAUMEISTER, 2007. Pág. 19

642_ LEE; BAUMEISTER, 2007. Pág. 19

643_ LEE; BAUMEISTER, 2007. Pág. 19

tanto na teoria quanto na prática da arquitetura sobre a cada vez mais exigente sensibilidade para a diferença cultural como ferramenta para o sucesso no mercado arquitetônico. Neste sentido, a globalização poderia ser lida ao mesmo tempo como uma negação ou uma realização da interpretação do legado do colonialismo. ⁶⁴⁴

Para muitos arquitetos, o Regionalismo Crítico é uma resposta a globalização, como um modo de se fazer arquitetura contemporânea. No livro *História Crítica da Arquitetura Moderna*, Frampton sintetiza como para ele pode ser lido o Regionalismo crítico, onde este “é *menos um estilo do que uma categoria crítica voltada para certas características comuns*” ⁶⁴⁵. No livro de Carlos Café, *A transformação do “lugar” na arquitetura contemporânea*, este interpreta as falas de Frampton como alguém que “entende que é possível estabelecer uma situação a partir de um olhar crítico sobre as imposições da globalização cultural, questionando o sistema de apropriação que consome os valores “culturais regionais”.” ⁶⁴⁶ Para Carlos Café:

“O “regionalismo crítico” está baseado nas práticas de reflexão crítica que visa opor-se ao processo de universalização cultural-arquitetônico, quando sua dinâmica pode eliminar ou substituir os valores culturais locais. (...) O “regionalismo crítico” é um fenômeno prático que se opõe às superficialidades das propostas pós-modernas revivalistas que invocam linguagens historicistas, como um populismo nostálgico que muitas vezes reproduz tipologias regionais que favorecem um decorativismo cenográfico gratuito.” ⁶⁴⁷

Resumidamente, um extrato recortado do livro *História Crítica da Arquitetura Moderna*, os sete pontos que Frampton descreve como características ou atitudes que sintetizam o Regionalismo Crítico:

1. *O Regionalismo crítico deve ser entendido como uma prática marginal que, embora crítica acerca da modernização, ainda assim se recusa a abandonar os aspectos emancipatórios e progressistas do legado arquitetônico moderno.*
2. *...em vez de enfatizar a construção como um objeto independente, faz a ênfase incidir sobre o território a se estabelecido pela estrutura erguida no lugar.*
3. *O Regionalismo crítico favorece a realização da arquitetura como um fato tectônico, e não como a redução do ambiente construído a uma série de episódios cenográficos desordenados.*
4. *...ênfatiza certos fatores específicos do lugar, [...] uma resposta articulada às condições climáticas é um corolário necessário a tal especificidade.*
5. *...ênfatiza tanto o tátil quanto o visual. [...] o ambiente pode ser vivenciado em outros termos*
6. *...insere elementos vernáculos reinterpretados como episódios disjuntivos dentro do todo. Além do mais, irá às vezes buscar tais elementos em fontes*

644_ LEE; BAUMEISTER, 2007. Pág. 37

645_ FRAMPTON, 2003. Pág. 396 e 397

646_ CAFÉ, 2011, pág. 25

647_ CAFÉ, 2011, pág. 25

estrangeiras. [...] tende à criação paradoxal de uma “cultura mundial” de bases regionalistas,

7. *tende a florescer naqueles interstícios culturais que, de um modo ou de outro, são capazes de fugir ao cerco da investida otimizadora da civilização universal.”*⁶⁴⁸

Para o regionalista crítico a linguagem arquitetônica é uma interpretação do local em comunhão com as novas tecnologias e influências de fora. Carlos Café resume bem o significado disto em uma frase de seu livro onde afirma que “no lugar de imitar o passado, o autêntico regionalista busca sob a superfície o fundamental para tentar sua transformação.”⁶⁴⁹ Portanto é importante compreender que o Regionalismo crítico, como Frampton clarifica em seu livro, não se pretende como um meio de fazer arquitetura explorando ou indicando o vernáculo como ele o era, em uma combinação espontânea de clima, cultura, mito e artesanato, mas sim “pretende identificar as “escolas” regionais recentes, cujo objetivo principal tem sido refletir os limitados elementos construtivos nos quais se basearam e servir a eles.”⁶⁵⁰ Frampton continua em sua explicação, onde explicita que o Regionalismo Crítico é uma aspiração de independência cultural, economia e política, em uma busca oposta ao antcentrismo.

Esta linha entre o que é apenas uma repetição do passado e uma reinterpretação que o respeita, mas que ainda acrescenta a ela para localizar em sua época, foi explanada segundo Frampton, ainda no ano de 1954, por Harris, em seu livro Regionalismo e Nacionalismo, onde adiantou de certa forma o conceito de Regionalismo Crítico, onde demonstra a diferença entre Regionalismo restrito e Regionalismo liberado.

*Em contraposição ao Regionalismo de restrição existe outro tipo de regionalismo: o Regionalismo de liberação. Esta é a manifestação de uma região que está especialmente sintonizada com o pensamento emergente da época. Damos o nome de “regional” a esse tipo de manifestação apenas porque ele ainda não se manifestou em nenhum outro lugar. O gênio desta região consiste em estar mais consciente e livre do convencional. Sua virtude reside no fato de que sua manifestação tem um significado para o próprio mundo exterior. Para exprimir esse regionalismo de modo arquitetônico é necessário que haja construções – preferencialmente, muitas construções – ao mesmo tempo. Apenas desse modo a expressão pode ser suficientemente geral, variada e intensa para captar a imaginação das pessoas e propiciar um clima amigável e bastante longo para que se desenvolva uma nova escola de desenho.”*⁶⁵¹

Sua fala é de extrema sensibilidade e importância para a compreensão da conformação do regional, da ideia do que é do lugar ou o conceito de uma escola de desenho local, que marca a identidade de uma localidade. O conceito de lugar ganha uma importância na construção do mesmo e é necessária sua compreensão.

648_ FRAMPTON, 2003. Pág. 396 e 397

649_ CAFÉ, 2011. Pág. 29

650_ FRAMPTON, 2003. Pág. 381 e 382

651_ FRAMPTON, 2003. Pág. 388 e 389

LUGAR

A questão do lugar para compreensão da arquitetura contemporânea é essencial se pensarmos em uma arquitetura em contraponto a globalização. Vitório Gregotti, em seu texto, Território e Arquitetura no livro de Nesbit já elucidara que o lugar é o resultado dos “*vestígios de sua própria história*” ⁶⁵² Afirma que a arquitetura é capaz e deveria acentuar a essência do contexto ambiental, este, composto por suas consolidações e sobreposições ao longo da transformação da geografia, na transformação da forma. Carlos Café em seu livro clarifica a ideia da arquitetura como responsável por consolidar ou transformar o local, em suas palavras:

“‘Lugar’ é a essência dos acontecimentos históricos e da complexa rede de relações que gera uma intervenção arquitetônica. O projeto construído modifica a paisagem, cria e recria o ‘lugar’, podendo relevar suas especificidades, qualificar e particularizar o sítio, tornando-se responsável pelas mediações das tensões e contradições do ambiente em que se implanta.” ⁶⁵³

“Apesar de sua relativa permanência, a construção não tem outra alternativa além de existir em seu momento histórico. Sua tarefa está na realização do aqui e agora. Isto significa que ela não pode mais ter por objetivos as projeções idealizadas do Iluminismo, mas deve tornar-se a concretização de espaços habitáveis.” ⁶⁵⁴

Para Carlos Café, a “questão do “lugar” deve ser entendida como região que configura uma “unidade cultural””, aquilo que Harris, ainda em 1964, chamou de escola de desenho, que podemos hoje chamar ou identificar como escolas de arquitetura. Ainda no livro de Carlos Café, o mesmo fala sobre a força da arquitetura sobre a construção desta imagem de identificação:

“A arquitetura é capaz de reconhecer ou revelar características latentes e ocultas do território, agregar valor e significado ao “lugar”, reforçar sua identidade e intensificar as possíveis relações entre figura humana e ambiente. Ainda, de acordo com Norberg-Schulz, “o ato fundamental da arquitetura é compreender a vocação do lugar” (Nesbit, 2006, 459) ou então, de acordo com o arquiteto japonês Tadao Ando, a finalidade da arquitetura é basicamente a construção do ‘lugar’.” ⁶⁵⁵

Nos identificamos com o que conhecemos e com o meio que crescemos, como sociedade construímos o meio e nossa cultura, assim como o meio e a cultura na qual crescemos nos moldam e nos influenciam. Muito de nossa identidade e do que somos como pessoas é uma construção de toda esta junção entre família, nosso ambiente e por fim nossa própria personalidade. Vemos isto como resultado no trabalho de muitos arquitetos, assim como em seus próprios discursos, como no livro Entrevistas com Arquitetos de Hanno Rauterberg, ou em diversas outras publicações em que os arquitetos falam de suas jornadas e como o ambiente e seus mestres influenciaram em sua formação, como nas entrevistas com Hanno, vemos a fala de Rem Koolhaas, ao falar de sua formação e até como isto influenciou em sua arquitetura, ter nascido em uma cidade que hoje é

652_ NESBIT. 2008. Pág. 373

653_ CAFÉ, 2011. Pág. 22

654_ FRAMPTON. 2003, Pág. 416

655_ CAFÉ. 2011, pág. 22

Roterdã, vivido muitos anos na Indonésia e voltado a Roterdã e a influencia destas vivencias de seu meio no seu modo de ver e fazer arquitetura. Ou Zaha Hadid e sua luta por seu espaço com uma carga cultura do Oriente Médio, ainda que não traduzida diretamente em sua forma, e não só os arquitetos são influenciados por sua cultura na hora de projetar, como a própria noção de unidade cultura é de certa forma retro alimentada, criando assim uma identidade local, em que cria uma identificação e conexão da sociedade local ao ambiente construído.

“Hoje, os fragmentos do estrangeiro, tanto material quanto psicológico, penetram intimamente em nossas vidas diárias por meio da mídia de massa e do livre comércio. Estados-nação operando sob diversos tratados internacionais, perspectivas políticas se chocam, uma nova superestrutura imperial emerge, e há a suposta perda de autenticidade cultural e crescimento da homogeneização: essas são algumas das principais críticas feitas no debate contemporâneo. [...] Portanto, também na arquitetura e no urbanismo vários ideais – ou simplesmente noções “novas, aprimoradas e melhores” – têm frequentemente surgido como um tema popular de debate e, a esse respeito, o mundo inteiro é visto como uma obra de arte humana. Essa tendência não diz respeito à arquitetura apenas como produção econômica. Na verdade, é central para a disciplina como fonte de ideias sobre a construção material do ambiente humano, uma vez que tais ideias inevitavelmente expressam a maneira como vemos nosso mundo e consideramos como ele é representado”. ⁶⁵⁶

“O espaço arquitetônico tem sido o meio principal pelo qual nos reconhecemos e nos localizamos tanto individual quanto coletivamente no tempo e no espaço; e, historicamente, tentamos projetar significados nas estruturas e superfícies da arquitetura, tornando assim nossa compreensão da realidade mais concreta e tangível.” ⁶⁵⁷

“Architectural space has been the primary means by which we recognize and locate ourselves both individually and collectively within time and space; and, historically, we have attempted to Project meaning onto the structures and surfaces of architecture, thereby making our understanding of reality more concrete and tangible.” ⁶⁵⁸

A unidade da cultura local, ou o que podemos resignar “lugar” como o que discurremos até aqui, é uma construção da geografia do lugar, misturada a suas características locais, culturais, econômicas e suas transformações ao longo da história. Entretanto, paradoxalmente ao que objetificamos como cultura local, muito dela é construído a partir de trocas entre diferentes locais e universalidades. Frampton afirmou em seu livro que “todas as culturas, tanto antigas quanto modernas, parecem ter dependido, para seu desenvolvimento intrínseco, de uma certa fertilização cruzada com outras culturas.” ⁶⁵⁹ Ainda em seu livro traz afirmações de Ricoeur, onde o mesmo explicita que, não só antigamente, mas ainda em sua época [2003], o que ainda cabe ao momento presente que “as culturas regionais e nacionais precisam (...) ser constituídas como manifestações

656_ LEE; BAUMEISTER, 2007. Pág. 14

657_ LEE; BAUMEISTER, 2007. Pág. 15

658_ LEE; BAUMEISTER, 2007. Pág. 15

659_ FRAMPTON, 2003. Pág. 381 e 382

localmente moduladas da “cultura mundial”. ”⁶⁶⁰ Frampton, utilizando-se daquilo que Ricoeur sugere, opina sobre a questão da cultura regional perante a realidade contemporânea internacionalizada:

“Do ponto de vista da teoria crítica precisamos encarar a cultura regional, não como algo dado e relativamente imutável, mas antes como algo que precisa, pelo menos atualmente, ser cultivado de forma autoconsciente. Ricoeur sugere que manter qualquer tipo de cultura autêntica no futuro irá depender, em última instância, de nossa capacidade de gerar formas vitais de cultura regional enquanto nos apropriamos de influências estrangeiras tanto no plano da cultura quanto no da civilização.” ⁶⁶¹

“Las ciudades, sobre todo las más significativas, se han construido sobre la relación internacional, a través de um balance entre local, las tradiciones, las idiosincrasias, y las innovaciones, los injerbos...” ⁶⁶²

660_ FRAMPTON, 2003. Pág. 381 e 382

661_ FRAMPTON, 2003. Pág. 381 e 382

662_ CURTIS; ZAERA. 1994.

8.2.EFEITO BILBAO – UM CENÁRIO PARA O LUCRO

Bilbao, cidade situada no Norte da Espanha, era uma cidade em plena decadência. Já havia sido forte na época em que suas velhas indústrias eram fortes, todavia, após a falência das mesmas e o fechamento das fábricas que gerou enorme desemprego na cidade, passou por um longo período em baixa, em meio a conflitos políticos e cerca de 25% de desemprego local.

Após exemplo de Barcelona, que havia instaurado o modelo de planejamento estratégico e city marketing, Bilbao criou o Bilbao Metrôpoli 30, em que o objetivo do mesmo era promover a cidade ao exterior, através de uma imagem positiva da mesma, em diversos aspectos, a fim de atrair investidores, turista e usuários no geral. Segundo o sociólogo Carlos Vainer, como consta na tese de Pedro Arantes, neste tipo de estratégia o urbanismo deixa de ser pensado politicamente para ser pensado estrategicamente, negando a existência de interesses discordantes afim de um lucro maior. “O sucesso do planejamento estratégico é apoiado na execução de grandes projetos, de valor icônico, com potencial de revitalização urbana e promoção da imagem da cidade.”⁶⁶³ Exatamente o que foi o projeto Bilbao Ría-2000, que em parcerias público-privadas, fora investido em um conjunto de obras de “novos edifícios comerciais, governamentais e culturais, parques e redesenho das margens do rio, e novas infraestruturas de transportes, com ampliação e renovação do metrô, da estação central de trens e do aeroporto.”⁶⁶⁴ Projetos estes, todos assinados por “arquitetos estrelas”, entre eles Foster, Calatrava, Pelli, Wilford e Stirling, Pei, Moneo, além da atração principal de Gehry, pelo aceite da oferta da associação Guggenheim de uma filial, que faz o papel de “edifício-espetáculo”, chamado assim por Pedro Arantes, completando a estratégia de mudar a imagem da cidade perante o mundo, para que pudesse “ser vista”, atraindo “yuppies e turistas”⁶⁶⁵ e estimulando a economia de toda a cidade.

E foi assim que ao final dos anos 1990, a cidade **decidiu**, estrategicamente, que a “indústria cultural assumiria o papel abandonado pela indústria pesada”⁶⁶⁶. Em 1997 inaugurava-se o Museu Guggenheim de Frank O. Ghery, com uso de suas finas chapas de uma liga de titânio pela primeira vez utilizado em grande escala na arquitetura, em conjunto com a poética iluminação intencionada por Gehry [em Bilbao chove muito e a liga de titânio, em contato com a água, fica com a cor dourada, é um milagre” - Gehry]⁶⁶⁷, juntando alta tecnologia com a percepção do entorno de Gehry, típico deste tipo de estratégia, que sempre tenta unir nova tecnologia com poética cultural “de valor”. O edifício foi muito bem aceite pela crítica mundial, diversos críticos e arquitetos publicaram largos elogios ao mesmo. Este edifício cumpria seu papel idealizado e chamava atenção no cenário mundial da arquitetura.⁶⁶⁸

Desde sua inauguração, milhões de pessoas se deslocam para visitar o museu, em uma média de 1 milhão de pessoas por ano, o que impulsionou a dinâmica do turismo local, aquecendo

663_ ARANTES, 2010. Pág 14 e 19

664_ ARANTES, 2010. Pág.14 e 19

665_ ARANTES, 2010.. Pág.14 e 19

666_ RAUTERBERG, 2009. pág. 08

667_ ARANTES, 2010.. Pág. 07

668_ ARANTES, 2010.. Pág. 07

a economia e gerando cerca de cinco mil novos empregos.^{*669} Estima-se que a arrecadação do mesmo, pagou seu investimento em cerca de 4 anos.^{*670} As pessoas que lá vão, já não vão mais apenas pelo museu e mais alguns poucos projetos arquitetônicos construídos por lá, mas também pelo mito gerado pela cidade, na história de transformação através da arquitetura, como comentado por Hanno Rauterberg, onde os próprios turistas com sua visita fazem parte da mesma.

Entretanto, o museu Guggenheim de Frank O. Gehry não foi o pioneiro neste tipo de estratégia. Vinte anos antes, a construção do Centro Georges Pompidou gerou o “Efeito Beaubourg”, como parte de um processo também de revitalização urbana, no início dos anos 70. Ainda que com algumas diferenças, já que este edifício ainda possuía em sua proposta formal certo idealismo civilizatório, diferentemente de Bilbao, exclusivamente concebido sob as regras do management.⁶⁷¹ O que marca este projeto é o abandono do utopismo e de certo forma um idealismo formal na arquitetura para uma pura estratégia formal de marketing.

“É claro que o modernismo já havia previamente erguido prédios que eram inusitadamente populares e que tiveram notoriedade na mídia. Oscar Niemeyer marcou suas dinâmicas estruturadas de poder na paisagem brasileira; em Sydney, o teatro de ópera de Jorn Utzon tornou-se um ícone de todo um continente; e, na Alemanha, Gunter Behnisch e Frei Otto cativaram a imaginação com sua arquitetura suave, divertida, do Parque Olímpico, em Munique. Contudo, foi apenas com a criatura prateada de Frank O. Gehry imaginou para o Museu Guggenheim em Bilbao que a arquitetura transformou-se num esporte popular e os arquitetos em uma espécie de salvadores.”⁶⁷²

“Uma obra prima da atualidade”; “Milagres ainda ocorrem e um dos maiores está acontecendo aqui” [Bilbao]; “O Museu Guggenheim de Frank Gehry ainda não foi inaugurado, mas as pessoas já estão indo em revoada para Bilbao ver o edifício tomar forma. Você esteve em Bilbao? Nos círculos arquitetônicos, essa questão virou uma senha. Você viu a luz? Você viu o futuro? (...) Pois se você quiser ver o coração da arte americana de hoje, vai precisar de uma passaporte (...) É uma razão real para gritar, perder a compostura, atirar os chapéus ao ar. É uma vitória de todos quando alguém de nós descobre o caminho em direção à liberdade, como Frank Gehry fez em Bilbao”.

– Matéria de capa do New York Times Magazine – Por Herbert Murchamp, crítico de arquitetura do jornal mais influente do mundo

Também relevante ressaltar, que mesmo não estando pronto ainda, o museu, ainda em seu canteiro de obra sediou a entrega do Premio Prizker daquele ano [1997] ao arquiteto Swerre Fehn

“um espetáculo espacial impressionante e uma fluência escultórica que assimila todas as culturas formais da modernidade” – Bohigas

“Gehry sintetizou as aspirações da arquitetura deste século” – Hans Hollein

669_ ARANTES, 2010.. Pág. 15

670_ ARANTES, 2010.. Pág. 15

671_ ARANTES, 2010. Pág. 18

672_ RAUTERBERG, 2009. pág. 08

“uma obra-prima que exteriormente parece livre e imprevisível, como uma planta selvagem na paisagem da cidade, mas que reordenada magistralmente as energias dispersas em seu entorno – Portzamparc

“o edifício de Gehry professa otimismo pretendendo mostrar a urgência de uma nova Bilbao, e a liberdade de sua arquitetura é um exemplo para aquela que Bilbao gostaria de desfrutar no futuro” – Rafael Moneo

Uma crítica negativa:

“uma construção feita para o culto quase narcisista da arquitetura” – Francisco Magado ⁶⁷³

“Gehry foi alçado ao conhecimento mundial graças a seu pequeno museu expressionista na Alemanha, o Vitra, no final dos anos 1980 e ganhou destaque na mídia com a vitória no concurso para o Walt Disney Concert Hall, em Los Angeles, em 1988. (...) Em 1989, recebeu a condecoração máxima da arquitetura, o Pritzker. Logo a seguir, Gehry venceu um concurso restrito a outros dois arquitetos (Isosaki e Coop Himmelblau) para realizar o museu Guggenheim em Bilbao.” ⁶⁷⁴

Não há como negar este marco da arquitetura, onde, vê-se claramente o impacto da mesma na produção arquitetônica mundial. Ainda na tese de Pedro Arantes, traz uma fala do crítico americano Hal Foster, em que o mesmo “chega a dizer que, depois desta obra, a arquitetura não foi mais a mesma, e vive-se a cada novo projeto do gênero uma espécie de “Efeito Bilbao”” ⁶⁷⁵ Em que outras cidades tentar repetir o resultado bem sucedido. Como exemplo temos Abu Dhabi, nos Emirados Árabes, que tentaram repetir o sucesso. Abu Dhabi, convidou Frank Ghery para construir mais um museu Guggenheim em seu território, assim como convidou também outros arquitetos de renome como Hadid, Tadao Ando, Jean Nouvel e Norman Foster para construir outros museus a fim de fixá-la no mapa como ponto de visitação cultural no mundo. Além ainda de outros exemplos, como Roterdã, com diversos edifícios “fantásticos assinados”, e em menor escala, diversas unidades culturais, usando do artifícios dos edifícios assinados para gerar valor e chamar atenção como forma de branding para sua marca associada a sua “sede” ou edifício assinado.

A arquitetura funciona como algo concreto e material capaz de representar o poder e o dinheiro de uma unidade cultural, como uma marca pessoal ou chamariz sociocultural. Como explicado por Arantes em sua tese, o mercado acaba por impulsionar e incentivar este tipo de “prática” através, principalmente, da m dia, como veremos melhor explicado seu método mais a frente, criando símbolos deste “poder”, diferentemente do que se via até o modernismo, nas mãos de poderes corporativos (governos, empresas, ordem religiosas ou países), este agora é associado a estratégias de negócios visando o lucro, “associadas ao turismo, eventos culturais e esportivos, ao marketing urbano e   promoção de identidades empresariais” ⁶⁷⁶

673_ ARANTES, 2010. Pág. 06 e 07

674_ ARANTES, 2010. Pág. 13

675_ ARANTES, 2010. Pág. 15

676_ ARANTES, 2010. Pág. 34

“O Guggenheim reaviva a ideologia do lugar, mas sob a forma degradada de “animação cultural”. Degradada porque desprovida do componente utópico e, por isso, abertamente pró-mercado, explica Otilia Arantes, “numa euforia que combina a relação entre finanças, cultura e mídia com a glamourização da economia de mercado, pós queda do socialismo real e do desmanche progressivo do welfare.”⁶⁷⁷ A animação cultural, no caso, nada mais é do que o próprio acontecimento ostensivo em sua simbologia direta de uma cidade gerida como negócio e para se fazer negócios.”⁶⁷⁸

Este tipo de arquitetura é principalmente impulsionada pelos novos meios de mídias. As mídias sociais impulsionam o turismo cultural, como explicita Hanno Rauterberg em seu livro, estes símbolos arquitetônicos viram figurinhas a serem colecionadas nos álbuns destes turistas colecionares de ícones. Como Hanno Rauterberg expõe que “o modernismo arquitetônico digital faz tanto sucesso porque muitas questões são anuladas e, ao mesmo tempo, muitos medos são postos de lado”⁶⁷⁹, o ponto relevante da arquitetura passa a ser sua simbologia estética, distante, agora, de qualquer idealismo social. A arquitetura acompanha esta mudança social e pessoal do contemporâneo, impulsionada pelas mídias sociais e mídias globais, em um grande pacote de mudança comportamental com foco na imagem e individualismo, pelo “incomum comum”.

“O modo de ver a arquitetura mudou, assim como as próprias pessoas, juntamente e talvez por causa da arquitetura. O homem de agora é mais flexível no seu modo de viver, anseia mais por viagens, não querem mais ficar amarrados a casamento, religião ou clube. “é importante não ser igual a todo mundo – mesmo que todo mundo pense exatamente o mesmo.” E a arquitetura me parece tentar acompanhar esta mudança de pensamento, estando mais livre em sua essência.”⁶⁸⁰

Nesta lógica de cidade o planejador urbano torna-se um empreendedor imobiliário, a caça de qualquer oportunidade de se fazer negócio. Nesta cidade-negócio, “rentabilidade e patrimônio arquitetônico-cultural dão as mãos”⁶⁸¹ A primazia nas relações de produção é trocada pela relação de fetiche e desejo, numa marca maior de sedução ao “consumidor” do espaço. Dentro deste fluxo de cidade-mercado o arquiteto ganha um papel, como Pedro Arantes chama em sua tese, de semeadores de “iscas culturais”, na busca da maior rentabilidade, pela cidade, em uma “convergência glamourosa entre high culture e big business”⁶⁸²

677_ ARANTES, 2010 pp.185-186.

678_ ARANTES, pág. 17 e 18

679_ RAUTERBERG, 2009. pág. 14 e 15

680_ RAUTERBERG, 2009

681_ ARANTES, 2010. Pág. 19

682_ ARANTES, 2010. Pág. 19

ANOS	VIA	CARREIA	PROJETOS NACIONAIS	PROJETOS ESTRANGEIROS	PRêmIOS E RECONHECIMENTOS	SOMAR S&A
1983	incoronado em 25 de junho '75					
1980						
1981						
1982						
1983						
1984						
1985						
1986						
1987						
1988						
1989						
1990						
1991						
1992						
1993						
1994						
1995						
1996						
1997						
1998						
1999						
2000						
2001						
2002						
2003						
2004						
2005						
2006						
2007						
2008						
2009						
2010						
2011						
2012						
2013						
2014						
2015						
2016						
2017						
2018						
2019						
2020						

1983	incoronado em 25 de junho '75					
1980						
1981						
1982						
1983						
1984						
1985						
1986						
1987						
1988						
1989						
1990						
1991						
1992						
1993						
1994						
1995						
1996						
1997						
1998						
1999						
2000						
2001						
2002						
2003						
2004						
2005						
2006						
2007						
2008						
2009						
2010						
2011						
2012						
2013						
2014						
2015						
2016						
2017						
2018						
2019						
2020						

1983	incoronado em 25 de junho '75					
1980						
1981						
1982						
1983						
1984						
1985						
1986						
1987						
1988						
1989						
1990						
1991						
1992						
1993						
1994						
1995						
1996						
1997						
1998						
1999						
2000						
2001						
2002						
2003						
2004						
2005						
2006						
2007						
2008						
2009						
2010						
2011						
2012						
2013						
2014						
2015						
2016						
2017						
2018						
2019						
2020						

1983	incoronado em 25 de junho '75					
1980						
1981						
1982						
1983						
1984						
1985						
1986						
1987						
1988						
1989						
1990						
1991						
1992						
1993						
1994						
1995						
1996						
1997						
1998						
1999						
2000						
2001						
2002						
2003						
2004						
2005						
2006						
2007						
2008						
2009						
2010						
2011						
2012						
2013						
2014						
2015						
2016						
2017						
2018						
2019						
2020						

1983	incoronado em 25 de junho '75					
1980						
1981						
1982						
1983						
1984						
1985						
1986						
1987						
1988						
1989						
1990						
1991						
1992						
1993						
1994						
1995						
1996						
1997						
1998						
1999						
2000						
2001						
2002						
2003						
2004						
2005						
2006						
2007						
2008						
2009						
2010						
2011						
2012						
2013						
2014						
2015						
2016						
2017						
2018						
2019						
2020						

1983	incoronado em 25 de junho '75					
1980						
1981						
1982						
1983						
1984						
1985						
1986						
1987						
1988						
1989						
1990						
1991						
1992						
1993						
1994						
1995						
1996						
1997						
1998						
1999						
2000						
2001						
2002						
2003						
2004						
2005						
2006						
2007						
2008						
2009						
2010						
2011						
2012						
2013						
2014						
2015						
2016						
2017						
2018						
2019						
2020						

1983	incoronado em 25 de junho '75					
1980						
1981						
1982						
1983						
1984						
1985						
1986						
1987						
1988						
1989						
1990						
1991						
1992						
1993						
1994						
1995						
1996						
1997						
1998						
1999						
2000						
2001						
2002						
2003						
2004						
2005						
2006						
2007						
2008						
2009						
2010						
2011						
2012						
2013						
2014						
2015						
2016						
2017						
2018						
2019						
2020						

1983	incoronado em 25 de junho '75					
1980						
1981						
1982						
1983						
1984						
1985						
1986						
1987						
1988						
1989						
1990						
1991						
1992						
1993						
1994						
1995						

8.4. CRÍTICAS À ÁLVARO SIZA VIERIA

Coleção de citações referentes as críticas à Álvaro Siza Vieira, seleccionadas a partir de leitura, para exemplificar as análises em corpo de texto.

PRIMEIRAS OBRAS

“As primeiras obras foram geralmente mal recebidas, por estranhas, quando não demasiado modernas (o que o espantou).” ⁶⁸³

“É com frequência considerado lento e pouco enérgico, o que não deixa de ser verdade.” ⁶⁸⁴

“Minha primeira obra, no plural, três casas, uma das quais com duas casas germinadas foi em Matosinhos. Estas primeiras casas tiveram logo direito a um artigo no jornal, como vergonha da terra”. ⁶⁸⁵

“A segunda casa era pra um tio da minha mãe e foi também um “sucesso”, foi chamada a Vacaria. A terceira obra foi também em Matosinhos. E mais um “sucesso”, foi um centro paroquial e dessa obra fui despedido a meio, por não concordância com uma modificação do programa, que no meu entender, afetava totalmente o projeto. [Siza sendo irônico] E no meio não sei quando nessas obras, não sei com precisão, fui convidado pelo arquiteto Fernando Távora, que eu conhecia como professor, e com ele eu aprendi muito mais.” ⁶⁸⁶

“Apesar das polémicas. Apesar dos ditos e dichotes ouvidos aquando da construção. Agora, à distância, admite ter ficado incomodado. “O arquiteto não ligou nenhuma. Disse que o tempo é que falaria”. ⁶⁸⁷

“O TEMPO DAS AFRONTAS

Ainda assim, a memória daqueles tempos passados não esmoreceu, até porque a mulher de Manuel Neto, já falecida, sentiu muito particularmente aquelas afrontas. Por exemplo um texto publicado no jornal “Comércio do Porto” a falar do desfile que estaria a fazer-se em Matosinhos para ver “os casinhotos” que se construíram na Avenida D. Afonso Henriques, perto das atuais instalações da Câmara Municipal, “como se Matosinhos fosse terra sertaneja e não houvesse aqui pessoas (...) que têm noções de arte”. Depois de questionar o que pensarão os membros da Comissão de Estética daqueles “casinhotos”, o jornalista pergunta se “terá desaparecido o bom senso de gente que tem o dever de velar pela estética da vila e evitar atentados arquitetónicos como esse”. Aos cétricos, aconselhava a irem lá ver e dizerem-lhe depois

683_ SIZA. 2012. Pág. 155

684_ SIZA. 2012. Pág. 155

685_ ALVES, Ferreira; BILHETE, Vitor. 2001. ÁLVARO SIZA, OBRAS E PROJECTOS – MATOSINHOS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sxtu3S2fA88>. (10:43). Acesso em 06/09/2021. Transcrição própria

686_ ALVES, Ferreira; BILHETE, Vitor. 2001

687_ CRUZ, Waldermar. 2017. “Conheça a primeira “vítima” de Álvaro Siza.” Em: Revista Online Expresso. Portugal. Disponível em: <https://expresso.pt/sociedade/2017-02-07-Conheca-a-primeira-vitima-de-Alvaro-Siza-Vieira>. Acesso em 06/09/2021

“se aquilo está certo numa cidade servida por um porto de mar, com aeródromo próximo e vizinha da cidade do Porto”.

Manuel Neto ficou desagrado. Como o chefe de redação que autorizara, ou solicitara, a publicação do texto era seu vizinho, resolve um dia questioná-lo para lhe dizer “que estava a queimar um arquiteto em início de carreira”. Convida-o a ir visitar a casa, mas a visita nunca se concretizou.” ⁶⁸⁸

Á.S.: ... “na maior parte do que projetei para Matosinhos, o encomendador foi a Câmara. O que se construiu foi violentamente criticado e também amado, desde o princípio e às vezes antes.” ⁶⁸⁹

Álvaro Siza 1985

“Recuerdo cuando presente el plan de las casas-patio, en Évora. Todos decían: ¡qué horror, no se puede vivir entre esos muros! Pero si vas al centro histórico de Évora, donde por cierto todos quieren vivir, está todo él lleno de muros altos” ⁶⁹⁰

Álvaro Siza 2007 (1977?)

“Estamos no fim da década de 1960. O talento de Siza foi rapidamente reconhecido. As pessoas de minha geração lembrarão o número da revista Hogar y Arquitectura [1967] em que Nuno Portas apresentava pela primeira vez em nosso país uma nova geração de arquitectos portugueses. Ali se incluía uma análise extensa sobre a obra de Siza Vieira. Logo o descobriria o atento Vittorio Gregotti, e pode-se dizer que a partir de então Siza foi um dos arquitetos que mais interesse despertou entre estudantes e profissionais.” ⁶⁹¹

“Siza é o expoente de um grupo de arquitetos que integram tendências internacionais dentro de interesses e possibilidades regionais. Juntamente formam um “Escola” regional com um carácter próprio e na qual o seu trabalho se coloca fora do âmbito das discussões entre pós-modernismo e racionalismo.” ⁶⁹²

“Em 1972, Vittorio Gregotti, um dos primeiros divulgadores internacionais de sua obra, escreve que a sua arquitetura está “fora de moda”. Dir-se-ia que está “fora de moda” há demasiado tempo... Siza foi acrescentando à matriz da arquitetura moderna as modificações que ocorrera na cultura arquitetónica, por vezes fortemente críticas desse legado. As aspirações e conquistas do período heroico” dos anos 20/30 são sucessivamente reinventadas como elementos “locais”, pré-modernos, desvios clássicos, criando a impossibilidade de uma categorização clara e, portanto, a sensação de permanentemente estar “fora de moda”. ” ⁶⁹³

“...há um surto de atenção (os textos de Nicolín, Bohigas, Moneo, Huet em revistas de referência internacional) entre 1974 e 1976 em relação às intervenções residenciais SAAL de São Victor (1974-9) e de Bouça II no Porto (1975-7).” ⁶⁹⁴

688_ CRUZ, 2017.

689_ SALGADO. 198?, pág. 131

690_ SIZA em: CURTIS; ZAERA. El Croquis, 1994. Pág.17

691_ MONEO, 2008. Pág. 200

692_ CASTANHEIRA; DIJK; BOASSON. 1983. Pág. 7

693_ FIGUEROA. 2008. Introdução.

694_ LEONI. 2011. Pág. 9

“Siza reinventava, sem complexos, essas propostas das vanguardas modernas para logo as fundir com o tecido urbano das “ilhas” operárias – com as casas em banda e os seus longos pátios comunitários –, uma vez mais numa alquímica articulação entre uma modernidade radical e uma pós-modernidade contextual. Recebeu, por isso, os mais rasgados elogios da crítica internacional, no preciso momento em que o processo revolucionário esmorecia e, findo o programa SAAL (1974-76), os arquitetos que tinham procurado alterar o sistema de promoção do alojamento social em Portugal se viam em certo sentido ostracizados.” ⁶⁹⁵

A DESCOBERTA NO ESTRANGEIRO - PRIMEIRAS OBRAS NO EXTERIOR

“Aceitou convites de outros países. Os primeiros trabalhos em Berlim não agradaram, por não corresponderem à expectativa (críticas pela ausência da esperada delicadeza do detalhe, por timidez de inspiração).” ⁶⁹⁶

“Cuando terminamos [viviendas socias na Holanda], leí unas críticas en un periódico local que cuestionaban el buen funcionamiento de este espacio.” ⁶⁹⁷

Álvaro Siza 2007

“En Berlín hubo críticas tremendas en los periódicos por parte de ciertos arquitectos, que calificaban mi proyecto como el más estúpido de la ciudad. También fue criticado porque carecía de los delicados detalles que habitualmente solía hacer en Portugal. La cuestión era qué sentido tenía hacer los detalles de obra y ventanas de Oporto en un clima completamente distinto, con una normativa diferente y en un contexto social también diferente.” ⁶⁹⁸

Álvaro Siza 2008

“O reconhecimento da obra de Siza fora de Portugal desde o início de sua carreira lhe trouxe diversas encomendas no exterior. No projeto de reabilitação deste quarteirão do bairro berlinense de Kreuzberg, o edifício Schlesisches Tor (1980-84), Siza enfrenta um problema que conhece bem, a habitação popular. [...] ...a planta promissora não atinge sua plenitude no que se refere à arquitetura: as fachadas perdem força quando sobre elas são aplicados os estritos códigos alemães e quando se usam abusivamente elementos padronizados. Siza parece ter consciência disso ao decidir centrar a atenção sobre o arremate um tanto acadêmico da fachada. Paradoxalmente, os moradores enriqueceram-na com uma pichação onde se lê “Bonjour Tristesse”, fazendo subentender que aquela licença arquitetônica não era capaz de sobrepor-se à realidade cruel da fachada. Siza aceitou de bom grado o comentário irônico, fazendo-nos compreender que diante de tais condições de vida não há alternativas disciplinares.

Por que este edifício falha? Por que uma planta tão sutil sucumbe quando enfrentamos a construção? Na minha opinião, aqui não havia espaço para o acidente, para uma intervenção singular, no meio oferecido ao projeto O arquiteto de fato tentou – com as fachadas ondulantes, o desnecessário pórtico anguloso que contrasta

⁶⁹⁵_ MURO; GRANDE. 2019. Pág. 21

⁶⁹⁶_ SIZA. 2012. Pág. 155

⁶⁹⁷_ SIZA em CURTIS. *Él Croquis*, 1999. Pág. 23

⁶⁹⁸_ SIZA, Álvaro in SANTOS, 2008. Pág. 28

fortemente com a esquina arredondada, os encontros não-usuais com os edifícios adjacentes etc. – mas a imagem da norma acaba vencendo. E Siza sabe disto. Nós o vimos sair-se honrosamente em circunstâncias similares no seu país, mas lá ele se apoiou em acidentes autênticos, fazendo da necessidade uma virtude, e dos conflitos, aliados. Nada disso ocorre aqui. Quando os incidentes são invenções fictícias e se transformam em mecanismos artificiais para auxiliar a arquitetura, a realidade marca presença com violência, como neste edifício berlinense, fazendo-nos perceber unicamente a crua realidade – afastada de qualquer pretensão arquitetónica.” ⁶⁹⁹

Rafael Moneo, 2008

“...diversos críticos mostraram a existência de uma relação com o trabalho de Alvar Aalto e Robert Venturi. É certo que o trabalho de Aalto teve grande influência neste arquitecto português. É de fácil percepção a analogia existente no trabalho de Siza dos finais dos anos cinquenta, princípios de sessenta. [...] A medida que seguimos o percurso de Siza, tornam-se múltiplos os seus padrões de referência e, no seu trabalho mais recente, verifica-se uma aproximação à obra de Oud, Venturi, Hollein, Le Corbusier e muitos outros. [...] Mais essencial que estas influências é o fato de Siza utilizar cada vez mais a fusão híbrida de diferentes elementos, como princípio criativo nos seus projectos.” ⁷⁰⁰

“Álvaro Siza es el arquitecto portugués más importante de su generación. Así lo afirmaba Peter Testa en 1984, en la introducción de su libro dedicado a la obra de Álvaro Siza.” ⁷⁰¹

“O estilo de Siza não cristalizou na meia dúzia de fórmulas utilizadas com êxito desde as primeiras obras, antes tem sofrido profundas alterações, enriquecido com experiências diversificadas, passando por fases críticas extremamente decisivas. Daí que, como escreve Bernard Huet, ... “o motivo (talvez o mais importante) que até agora tem impedido a crítica arquitectónica tradicional de reconhecer a profunda originalidade de Siza, é a incapacidade não só de situar a obra no interior de uma corrente teórica ou de um estilo, mas sobretudo de poder descrever formalmente uma arquitetura que foge constantemente à regra que se recusa a propor modelos e não fixa uma linguagem pré-estabelecida.” ⁷⁰²

“Como muito bem refere Alexandre Alves Costa na sua “Dissertação...”: “A sua obra é um discurso sobre o passado e o futuro e o papel da arquitetura respectivamente na sua crítica e na sua prefiguração. É também autobiográfica. A relação que estabelece com a natureza ou a cidade é necessária para confirmar a autonomia da linguagem e nunca em função de uma pretendida complementaridade. (...) A sua imagem distingue-se do contexto, não mimetiza a envolvente, provoca uma nova leitura do existente.” ⁷⁰³

“No pequeno mundo da arquitetura erudita – parcela mínima da arquitetura – é Siza uma “vedeta” internacional. Publicado nas revistas mais importantes, requisitado

699 _MONEO, 2008. Pág. 218-221

700 _CASTANHEIRA; DIJK; BOASSON. 1983. Pág. 10 e 11

701 _TOSTOES, Ana. 2008

702 _SALGADO. 198?. Pág. 38

703 _SALGADO. 198?. Pág. 38 e 39

para cursos, seminários, conferências um pouco por todo o mundo e até mesmo em Portugal, continua a ser para muitos portugueses um quase desconhecido.” ⁷⁰⁴

“Os proprietários de obras de Siza, ao contrário da convicção generalizada, estimam as suas casas, e explicam os detalhes como co-autores de sua concepção. Nalguns casos, este processo gerou até uma admiração, que Pieslugi Cerri comparou, ironicamente, ao “Síndrome de Estocolmo”. ⁷⁰⁵

Domus, n179 – 1987

Segundo Jacinto Rodrigês, o desenho em Álvaro Siza, “é instrumento operativo que investiga e dá forma aos componentes essenciais que determinam a “boa” arquitetura, isto é, a harmonização entre a beleza poética, a estrutura técnico-construtiva, a resposta às exigências do local e aos interesses socioculturais dos destinatários.” ^{*706}

Jacinto Rodrigues em livro de Carlos Café, 1988

“...a arquitetura de Siza escapa às categorias fixadas pela crítica nas últimas décadas. O conceito de “regionalismo crítico”, que Kenneth Frampton desenvolveu em 1983, define talvez o momento que a crítica esteve mais próxima de “capturar” Siza. [...] Mas, já em 1987, Peter Testa contesta essa hipótese defendendo a ideia de que a arquitetura de Siza “deriva de fontes universais infletidas por condições locais” e chamando a atenção para similitudes com mecanismos formais do barraco e afinidades com o cubismo.” ⁷⁰⁷ - 2008

“apesar da crise contínua na formação arquitetônica, a capacidade técnica e conceitual dos expoentes da profissão é provavelmente maior hoje do que em qualquer outra época, desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Tenho em mente não só a excepcional capacidade dos melhores escritórios high-tech, mas também os níveis de sofisticação tectônica igualmente impressionantes que encontramos entre as diretrizes mais humanistas da prática arquitetônica, como se evidencia na obra do mestre português Álvaro Siza.” ⁷⁰⁸

Prefacio a terceira edição – Frampton, NY, 1991

APÓS PRITZKER E GOLDEN LION

“Enquanto o próprio Siza rejeitaria a categorização, sua arquitetura, como uma extensão dos princípios modernistas e da sensibilidade estética, é também uma arquitetura de vários aspectos: respeito pelas tradições de seu país natal, Portugal, um país de materiais e formas desgastados pelo tempo; respeito pelo contexto, seja um edifício ou bairro mais antigo, como o Bairro Chiada, em Lisboa, ou a orla rochosa do oceano, no seu clube de natação no Porto; e, finalmente, o respeito pelos tempos em que o arquiteto de hoje pratica com todas as suas limitações e desafios.” ⁷⁰⁹

Hyatt Foundation – Pritzker 1992

704_ SALGADO. 1982. Pág. 10

705_ TRIGUEIROS. 1997. Pág. 32

706_ RODRIGUES, António Jacinto. 25, ago, 1988. **Siza Vieira e a beleza que os circunda**. Faculdade de Arquitetura. Jornal de Notícias (Suplemento Cultural), Porto.

707_ FIGUEROA. 2008. Introdução.

708_ FRAMPTON. 2003. Introdução (n.p.)

709_ THE HYATT FOUNDATION. 1992

“A lo largo de más de treinta años, Álvaro Siza ha desarrollado en su despacho de Oporto un discurso arquitectónico y ha ideado un nuevo lenguaje con los que interpretar y configurar la realidad, la vida y la cultura. Tanto por el estilo como por los elementos que hace intervenir, la obra de Siza pretende sin disputa al tempo presente. No es un mero reflejo del entorno, sino que posee vida propia y llega a constituir una realidad nueva. Las formas creadas por Siza influyen en la atmosfera donde vivimos y, aún después del primer encuentro, su ascendiente perdura en nosotros.” ⁷¹⁰

*“Su arquitectura representa una nueva síntese y un profundo cataclismo, en tanto que invierte el marco de referencia que se utilizaba tradicionalmente para diferenciar lo sensible y lo inteligible. Cada obra de Siza, presidida por una elaborada serie de paradojas, da fe de **una habilidad magistral** para reflejar las cualidades humanas. Espacios y formas deformadas, dislocadas y algo inestables no son la mera respuesta a las realidades fragmentarias de la sociedad occidental, sino el resultado de una práctica radical que, a través de la arquitectura, indaga las interconexiones que hay entre el ser humano y un mundo caótico.”* ⁷¹¹

“Sin dejar de insistir en la relativa autonomía de la arquitectura, Siza se distancia del nihilismo embellecido de la ‘deconstrucción’ ya que, si bien sostiene con frecuencia que su obra es escultóricamente heterogénea, no consiste que ésta se desintegre en disyunciones gratuitas.” ⁷¹²

“Siza, ahora, después de tantos proyectos, parece haber alcanzado la plenitud. Últimamente, la plasticidad poética de su obra es más sutil.” ⁷¹³

“Não podemos pensar em Siza como um arquiteto consistentemente técnico, ou mesmo atectónico. Claramente, a multiplicidade e mestiçagem cultural que forma a base da sua obra recolhe amplamente de toda a cultura do século, quer de um artifício de Adolf Loos, quer de uma imagem de Alvar Aalto; nenhum dos quais, por sinal, especificamente tectónicos.” ⁷¹⁴

Kenneth Frampton 1997

“Vieira de Almeida considera-o o primeiro arquiteto que em Portugal encarou o espaço de forma crítica e que criticamente desenvolveu o seu domínio como meio de expressão.” ⁷¹⁵

“A sua arquitetura, não situável no interior de alguma corrente teórica ou estilística, é difícil de descrever porque evita um único procedimento, se recusa a propor modelos e nunca fixa uma linguagem preestabelecida, não podendo ser analisada com os instrumentos de uma crítica que se refere muito mais às aparências dos objetos finitos do que aos processos de produção que permitem compreender a situação histórica de um arquiteto.” ⁷¹⁶

710_ SANTOS. 1993

711_ TESTA, Peter em SANTOS, 1993. Introdução

712_ FRAMPTON em SANTOS, 1993. Introdução

713_ FRAMPTON em SANTOS, 1993. Introdução

714_ TRIGUEIROS. 1997. Pág. Introdução de Kenneth Frampton/ n.p.

715_ TRIGUEIROS. 1997. Pág. 12

716_ TRIGUEIROS. 1997. Pág. 12

“A questão levantada por Peter Testa, tentando clarificar a correspondência da arquitectura de Siza ao “regionalismo crítico” de Frampton, a que procura responder inquirindo se aquela deriva de ideias e fontes locais ou, de outra forma, deriva de fontes universais inflectidas por condições locais, é resolvida pelo próprio Siza no seu entendimento da arquitectura como processo de transformação de modelos e contextos preexistentes, o que significa responder afirmativamente às duas hipóteses de Testa, tornando irrelevante a alternativa. De facto, mais do que nunca, vão ser aprofundadas as fontes da modernidade através das suas produções mais radicalmente significativas, remontando ao racionalismo dos anos 20/30, que serão transformados em matéria do projeto, com a convicção tantas vezes afirmada de que os arquitetos nunca inventam nada, transformam a realidade. Não é possível deixar de pensar num compromisso natural, depois consciente e erudito, com a tradição da arquitetura portuguesa marcada pela condição de cruzamento de culturas; não sendo inovadora, no sentido da ruptura, a sua inércia não impede, antes favorece, uma leitura transformadora face a modelos e sistemas importados; é na forma como os interpreta e os adapta à realidade que encontraremos a sua especificidade.” ⁷¹⁷

“Vivificar uma cultura, ser novo sem mudar a lógica essencial, ou ter a consciência do momento adequado da ruptura quando a escala se rompe pela força de um edifício no seu significado para a cidade, implica o sentido da clareza tipológica que Siza vai aprofundar com a mesma paciência e minúcia com que continuará a enriquecer a sua linguagem e a conferir-lhe novos sentidos.” ⁷¹⁸

“La obra reciente de Siza contribuye a una cultura arquitectónica contemporánea diversa, en la que coexisten numerosas direcciones vitales, y en la que los mejores edificios se resisten a encajar en categorías críticas de carácter simplista. [...] Los edificios de Siza desafían a esta excesiva intelectualización y escapan al reduccionismo ideológico. De modo similar, su forma de transformar el pasado y el presente, convirtiéndolos en alimento de la imaginación y en material para la invención, dificulta las explicaciones fáciles del proceso de diseño. El turbador espacio situado bajo el toldo del Pabellón de Portugal, la Iglesia de Canavezes y el nuevo proyecto de Rosario nos recuerdan que, al final, la arquitectura debe hablar su propio lenguaje, conmoviendo al observador a unos niveles más profundos que los propios del pensamiento racional.” ⁷¹⁹

Álvaro Siza em *El Croquis* 1999

“em uma época na qual as inovações são as vezes impulsionadas por engenhosas referências à filosofia ou a ciência, Siza é um arquiteto que se alimenta da interpretação poética da experiência e dos enormes recursos da tradição.” ^{*720}

Willian Curtis 1999

“Su obra es un ejemplo paradigmático de mediación entre lo local y global, probablemente la cuestión crucial para las disciplinas relacionadas con la producción del espacio desde finales de los años sesenta. [...] Pero su salto de la escena local al

717_ TRIGUEIROS. 1997. Pág. 20

718_ TRIGUEIROS. 1997. Pág. 20

719_ SIZA em: CURTIS. *El Croquis*, 1999. Pág. 251

720_ CAFÉ. 2011. Pág. 42.

panorama internacional no produces precisamente una arquitectura universal: los proyectos que ha hecho en Holanda son muy distintos a los proyectos que ha hecho en Berlín... No nos encontramos ante una arquitectura universal que convierta el mundo en homogéneo” ⁷²¹

Él Croquis 2007

“Apesar de ser um dos arquitectos mais destacados da actualidade, Siza não representa uma corrente na arquitetura contemporânea, mas sim uma corrente marginal ou uma contra-corrente. Neste sentido, e pese embora o seu estatuto de figura cimeira, Siza continua a ser de certa forma um outsider, o que simboliza também a posição periférica durante muito tempo ocupada pela escola portuguesa de arquitetura.” ⁷²²

“A abordagem de Siza constituiu, em relação ao pensamento pós-moderno que dominou nos anos 70 e 80, uma alternativa válida a continuação acrítica de uma abordagem moderna recalcitrante. Aclamada nos palcos internacionais, a crescente reputação de Siza, expandiu, retroactivamente, a estatura que tem no próprio país.” ⁷²³

“Recebeu, contudo, vários prêmios internacionais, e por isso convites para trabalhar em Portugal, seguidos de críticas e da classificação de “estrangeirado”.” ⁷²⁴

“...podemos afirmar sin miedo a exagerar que Álvaro Siza es sencillamente uno de los arquitectos más importantes de la nuestra contemporaneidad. (...) ...ha construido un recorrido único, aliando una actitud de permanente experimentación sobre los sitios, los programas o los modos de construir.” ⁷²⁵

Revista Siza En Blanco 2008

“Como observo Gregotti “no es sólo su gran talento de arquitecto el que justifica su éxito internacional por parte de un mundo cultural que es precisamente su opuesto, que creen en una jerarquía de valores muy diferentes a aquella que representa el terreno en el que se fundamenta su arquitectura. Es precisamente esta oposición la razón de su éxito: repensar algo completamente diferente [...] desinteresado de la acumulación del capital comunicativo de las masas, poéticamente interesado en la economía de la expresión [...] en la exigencia de los gestos necesarios [...] Alejado de los procesos de producción arquitectónica de nuestros años que apuntan hacia la pertinencia a la globalización de los mercados y de las técnicas, el éxito como competitividad. Por el contrario, la arquitectura de Siza es un proyecto de diálogo crítico, la construcción de una distancia, que es el espacio en donde se constituye la calidad de la mejor arquitectura de nuestro tiempo.” A fin de cuentas, “para descubrir [...] la singularidad de las cosas evidentes”.” ⁷²⁶

“Há em Siza o desprendimento de quem chega depois das grandes afirmações, dos grandes traumas. Mas também a inquietude que obriga à atenção ao que existe, de onde surge a invenção. É com este legado que Siza chega ao século XXI.

721_ CURTIS; ZAERA. 1994.

722_ FIGUEROA. 2008. Pág. 43

723_ FIGUEROA. 2008. Pág. 45

724_ SIZA. 2012. Pág. 155

725_ TOSTOES, Ana. **La permanente experimentación en Álvaro Siza**. EN BLANCO. Revista de Arquitectura, [S.l.], n. 1, p. 6-11, Valência, 2008. Pág. 6

726_ TOSTOES. EN BLANCO. Revista de Arquitectura. 2008. Pág. 11.

Transportando a arquitetura moderna de sua antítese. Tendo experimentado um caminho feito de caminhar. A sua obra dos dez últimos anos [...] é menos motivada por referências pré-modernas, pela reelaboração de “tipos” clássicos. É talvez novamente mais abstrata e experimental.” ⁷²⁷

Modern Reduz 2008

“Assim, a obra de Siza não se encaixa de um modo simples e linear numa tradição moderna, ainda que radique nessa tradição. A sua obra foi criada num contexto que surgiu depois do modernismo e o qual se poderia até designar pós-moderno – não fosse este termo ter tantas outras conotações. Um dos aspectos mais coerentes de toda a sua obra é não ser apenas a continuação de uma tradição moderna, mas também uma reflexão e interpretação desta tradição ⁷²⁸

“...sua obra está mais livre no plano estrutural e, como causa ou consequência disso, há uma menor ênfase “clássica” nos projetos. [...] Siza não abandona a gramática que criou, mas está disposto a soluções cada vez mais poéticas, isto é, libertas do constrangimento de um sentido único.

Correndo o risco da simplificação, dir-se-ia que, nos anos 60, Siza cruza abordagens “regionalistas” e elementos de expressão “brutalista”; nos anos 70, reelabora sobre a tradição racionalista; nos anos 80, adota a obra de Adolf Loos como uma resposta praticável para o historicismo em voga; até meados dos anos 90, o recurso a tipologias clássicas define uma abordagem assumidamente historicista, como na intervenção do Chiado em Lisboa (1989).

Desde então [...], a obra de Siza tem ganho uma nova fluência compositiva e uma maior tensão experimental, que não são alheias à cultura arquitetónica que nos envolve.” ⁷²⁹

“Precisamente me divierte leer como me clasifican en los artículos sobre mi obra. En algunos artículos, el barrio da Malagueira en Évora ha sido clasificado como neorracionalista, en otros como vernacular, en otros como expresionista...” ⁷³⁰

“Em contraste com a ansiedade típica do século 20 em conceber a arquitetura invariavelmente como um “novo começo”, como elaboração original de uma nova linguagem ou de uma nova invenção construtiva, Siza – como Távora – aceita uma dimensão coletiva da arquitetura, a hipótese de que se pode assumir uma tradição, sobretudo uma tradição construtiva ligada às constantes da arquitetura, não como freio à invenção, mas como seu fundamento. Portanto, uma tradição entendida como língua viva e compartilhada, como disciplina na qual fazer escolhas livres e próprias, mas garantindo a legitimidade do próprio operar como fruto de um saber que transcende as opções individuais e também a dimensão cronológica de uma geração ou de uma época, oferecendo ao edifício, ou melhor, aceitando do edifício, uma temporalidade que excede a vida do homem.” ⁷³¹

727_ FIGUEROA. 2008. Introdução.

728_ FIGUEROA. 2008. Pág. 42

729_ FIGUEROA. 2008. Pág. 28

730_ TOSTOES. 2008. Pág. 6

731_ LEONI. 2011. Pág. 10

“Apetece apenas apreciar a imensa mestria, o efeito de uma arquitetura que criou o seu próprio espetáculo moral. Não sei se ainda estamos no campo da arquitetura, ou já numa disciplina autónoma com o nome Siza. De poucos arquitectos se pode dizer isto: que é em relação consigo mesmos que estabelecem a relação com o mundo. Nas obras de Siza, já sabemos o que vamos encontrar: uma língua nativa, desenvolvida em frases magníficas, com o tempo certo.” ⁷³²

“En esta misma publicación han aparecido a lo largo de casi veinte años varios ensayos que, acompañando a la publicación de sus obras y proyectos, han ido arrojando luz sobre diversas dimensiones de ese rico corpus disciplinar. Entre los aspectos de la obra de Siza que han sido señalados en esos ensayos seguramente uno de los más destacables sea su exploración de la experiencia de movimiento como paseo arquitectónico no exento de ambigüedades perceptivas y en el que la luz y las vistas juegan un papel primordial. [...] Se ha destacado de Siza su capacidad para encontrar relaciones entre las cosas y, en concreto, relaciones entre ideas, formas e imágenes conocidos, que el arquitecto pondrá en juego en su proyecto mediante un procedimiento de transformación y de libre asociación. [...] Otro orden de cuestiones es el que corresponde al difícil equilibrio entre modernidad y tradición y, más específicamente, entre modernidad y clasicismo. También a esa comprometida imbricación entre lo universal y lo local, lo internacional y lo vernáculo. [...] El resultado de todo esto alcanza en sus obras una cualidad poética a la que el propio arquitecto parece aludir cuando habla de “redescubrir la mágica extrañeza, la singularidad de las cosas evidentes”. Esta cualidad poética sobrepasa la capacidad de descripción analítica, aunque, al igual que en la poesía, no impide que ese análisis pueda realizarse y ayude a comprender y a disfrutar la obra.”

Juan Antonio Cortés – *El Croquis* 2013

“Ele trabalha – e disse isto muitas vezes – reconhecendo a realidade. Está atento à paisagem, aos materiais, aos sistemas de construção, aos usos, às pessoas que ocuparão o construído. [...] a personalidade do arquiteto não se impõe violentamente. O que prevalece é a estrutura e, confinados nela, estão os incidentes dos quais nos damos conta.” ⁷³³

*“A obra de Siza, desde o início, conta com um **sentido de unidade** que, entretanto, **não o leva a prescindir do descontínuo**. É bonito de ver como a presença do descontínuo é incorporada numa realidade mais global. [...] E sempre com um assombroso domínio da escala que lhe permite entrar em contato com as mais diversas arquiteturas sem nenhum sobressalto.”* ⁷³⁴

“Certa vez alguém definiu o modernismo catalão como uma arquitetura com qualidade em todo instante e momento. Com a de Siza acontece algo parecido. Não há nela hierarquias, tudo tem o mesmo valor. Ele entende a arquitetura como algo

732_ TUNHAS; FIGUEIRA. 2016.

733_ MONEO, 2008. Pág. 188

734_ MONEO, 2008. Pág. 208

tangível, perceptível, um fenômeno, e busca dar a todos os ingredientes a mesma importância. Daí a condição global e unitária de sua obra.” ⁷³⁵

“A Escola de Arquitetura do Porto (1985-96) é, talvez, a obra que com mais clareza explica essa última fase da carreira de Siza. Trata-se de uma arquitetura de arquiteturas [...] Já não há conflitos. [...] O que conta é o drama [...] Por causa do ritmo com que deve produzir o seu trabalho, Siza sabe que deve ser esquemático, e o resultado é uma arquitetura eminentemente narrativa. [...] Ao apoiar-se tanto no caráter diverso que as arquiteturas – as personagens – adquirem, surge certo tom literário até então ausente na obra de Siza. Neste caminhar sobre o fio da navalha reside o interesse desta obra, que agora já não é tanto pura experiência arquitetônica e sim jogo intelectual. Arquitetura de arquiteturas. Arquitetura de referências.” ⁷³⁶

“Sempre há quem pretenda dar a versão do Siza instintivo – novamente o “bom selvagem” –, opondo-o ao arquiteto cultivado que fez do conhecimento o suporte de sua profissão. Não preciso dizer que penso de outro modo. A carreira de Siza, desde essas primeiras obras, é de um arquiteto extraordinariamente bem-educado, culto, que admite a influência dos mestres que admira. Há nele, sem dúvida, um instinto potente que lhe permite ir além das arquiteturas aprendidas.” ⁷³⁷

“Na condição atual da produção arquitetônica mundial, o arquiteto português Álvaro Siza destaca-se pelo interesse e por seu esforço permanente em explorar os valores intrínsecos à relação entre arquitetura e “lugar”. Pode-se enunciar que a lógica desse processo especulativo consiste em estabelecer uma nova abordagem para cada situação de projeto, baseando-se preliminarmente em uma rigorosa esquisa do “lugar” em que a arquitetura será edificada, a fim de identificar fatores e questões relevantes do contexto, para então elaborar uma nova proposta arquitetônica.” ⁷³⁸

“Em Álvaro Siza a abordagem do “lugar” supera a ideia do regional como condicionante física do local, e possibilita uma universalidade das ações para além das constatações óbvias do terreno, correlacionando aspectos intuitivos, latentes e sensíveis, numa dinâmica projetual que abrange dimensões subjetivas e abstratas, e assim define um valor intangível à obra.” ⁷³⁹

“A sua obra claramente representa uma extensão do modernismo em novas áreas de expressão, mas este caminho não deixa de ter as suas deformações e desvios. Responde evidentemente ao clima, cultura e paisagem, mas não de um modo óbvio. Vista à questão da região, mas se adaptar uma aproximação manifestamente regionalista. De fato, aqueles que tentaram apanhar Siza numa agenda regionalista falharam em reconhecer a sua luta para escapar a uma cultura provinciana, e voltam a abordá-lo armados de alguns aspectos da arquitetura moderna ‘universal’.” ⁷⁴⁰

735_ MONEO, 2008. Pág. 221

736_ MONEO, 2008. Pág. 227-229

737_ MONEO, 2008. Pág. 198

738_ CAFÉ. 2011. Pág. 33

739_ CAFÉ. 2011. Pág. 36

740_ SIZA, Álvaro; et. All. Álvaro Siza: Obras e Projetos. Milão: Electra, 1995, Pág. 19 Apud CAFÉ. 2011. Pág. 36

“Para Álvaro Siza, a prática deve fazer a mediação entre o território, o terreno, os contextos culturais do “lugar” e o que é parte influente das transformações do tempo na sociedade. Siza opera essas questões sem radicalismos, criando condição para a aproximar essas e outras tensões impostas pela realidade contemporânea. [...] No caso de Siza, trabalhar com as especificidades culturais de um “lugar” compreende uma ação multidisciplinar que envolve uma intensa investigação sobre as dinâmicas da idade, que podem estar ligadas ao passado, ou a quaisquer outros momentos e valores de sua própria história. O valor histórico de um “lugar” ou as influências da cultura contemporânea não são barreiras, ou condicionantes impositivas ao projeto, pois para Siza permanecem como subsídios para elaborar sua arquitetura.” ⁷⁴¹

“O processo de criação [de Álvaro Siza] expande-se na transformação de idéias a partir da experiência do “lugar”, gerando uma diversidade conceitual e estética que estabelece uma superação constante da sua própria linguagem em busca da essencialidade na solução arquitetônica.” ⁷⁴²

“Mas importa refletir acerca do que o distingue dos seus pares: o seu olhar sobre cada projeto, a importância da envolvimento do que o rodeia, as várias leituras, a capacidade de assumir o erro e a nova linguagem que surge a partir deste, a gramática universal e abstrata, as técnicas tradicionais, a força evocativa do espaço e os deuses que o conduzem... Siza consegue, a partir de um somatório de sensações e ideias, construir beleza.” ⁷⁴³

“Su personalísima mezcla de influencias del Movimiento Moderno le ha proporcionado una talla internacional que se extiende mucho más allá del número relativamente reducido de edificios construidos fuera de Portugal. Pasea ello, el primer contacto con este fumador empedernido de aspecto modesto contradice a la imagen de “arquitecto Estrella” que uno esperaba encontrar.” ⁷⁴⁴

“O trajeto Álvaro de Siza tem direção contrária: a sua “desforra” europeia começa em 1980, precisamente em Berlim; a sua “recompensa” norte-americana ocorre em 2019, ano em que se inicia a construção da sua primeira obra nos EUA, precisamente em Manhattan.” ⁷⁴⁵

“A sua coragem, pagou-a muitas vezes com a amargura e a solidão... e piores classificações. [...] Começa seu trabalho decidindo-se pelo regresso a si próprio, mesmo antes de se dispor a partir. O seu trabalho é laboratorial, quase monástico, obsessivo” ⁷⁴⁶

741_ CAFÉ. 2011. Pág. 38

742_ CAFÉ. 2011. Pág. 56

743_ BELÉM. 2012.

744_ JODIDIO. 2013.

745_ MURO; GRANDE. 2019. Pág. 18.

746_ FIGUEROA, Jorge. 2008. Pág. 28

CRÍTICAS GERAIS

“Ainda que apenas as primeiras obras de Siza, inclusive a Casa de Chá Boa Nova, possam ser associadas a esta posição neo-regionalista, as interações entre tradição e atualidade, entre cultura artesanal e processos industriais são aspectos contínuos de sua pesquisa arquitetônica.” ⁷⁴⁷ - [1996]

“A reflexão em torno do binómio cidade/habitação, que aprofunda ao longo do programa do SAAL-Norte, não só se repercutiu de forma marcante no seu projeto seguinte – o Bairro da Malagueira em Évora (iniciado em 1977) – como determinou o início da internacionalização da sua carreira, paradoxalmente num período em que quase não recebia encomendas dentro do seu próprio país.” ⁷⁴⁸

“...a pesar de la referencia cultural y la proyección internacional que o D. Álvaro Siza imprime de manera incuestionable a la sociedad portuguesa (tengo el recuerdo de su presencia constante, no buscada, en los diarios nacionales durante mis años en Portugal), su figura y su obra son resultados de unas condiciones y una evolución tan personales e inabarcables que difícilmente pueden referirse como generadoras de una “tendencia” arquitectónica.” ⁷⁴⁹

“...el proyecto empieza mucho antes de empezar el propio proyecto, forma parte de la historia personal vivida por el propio arquitecto. [...] Nuestra mente es como un cargador, una batería a la que le llegan muchas cosas y la formación de un arquitecto es precisamente asimilar la información. Luego vuelves a reproducir involuntariamente lo que has absorbido, es como un subconsciente que nos ayuda cuando es necesario sin nosotros mismos saberlo. La formación consiste en alargar esta lista, que hay que asimilar para ser nosotros mismos. Pero esa carga se interioriza al hacer un proyecto, mientras es una formación meramente literaria no es operativa.” ⁷⁵⁰

“Siza expõe o idioma moderno a um novo conjunto de problemas à medida que a arquitetura passa e repassa do contínuo ao descontínuo. Este organismo propõe uma integração estética que não se totaliza em uma demanda por unidade.” ⁷⁵¹

Estes traços característicos da arquitetura de Siza não deixam de ter afinidade com a concepção orgânica do espaço no modernismo; no entanto, criam novas complexidades ao reconhecer a participação da arquitetura na cidade descontínua moderna e na ruptura entre vida contemporânea e produção.” ⁷⁵²

747_ TESTA, 1998. Pág. 7

748_ MURO; GRANDE. 2019. Pág. 21

749_ TOSTOES, Ana. 2008. Pág. 6

750_ TOSTOES, Ana. 2008. Pág. 16

751_ TESTA, 1998, pág. 7

752_ TESTA, 1998, pág. 7

8.6. CRÍTICAS PAULO MENDES DA ROCHA

Coleção de citações referentes as críticas à Paulo Mendes da Rocha, selecionadas a partir de leitura, para exemplificar as análises em corpo de texto.

PRIMEIRAS FASES

*“Aos 29 anos venceu seu primeiro concurso, para a Assembléia Legislativa de Santa Catarina, em conjunto com Pedro Paulo de Melo Saraiva (25) e Alfredo Paesani (27), projeto que **estampou a capa da Acrópole de fevereiro de 1958** (número 232), três anos após sua graduação na Universidade Mackenzie, de São Paulo.”* ⁷⁵³

“Julgado por Rino Levi [...] Em um trecho da ata, o júri destacava: “É de se notar, neste anteprojeto, a extrema simplicidade e clareza do partido adotado, resultando daí ótima distribuição funcional de todas as dependências do edifício, circulação bem diferenciada, ligações imediatas, a par de uma área de construção reduzida. A solução feliz do partido geral se revela e resulta da disposição do plenário junto aos acessos externos, selecionando claramente as circulações de deputados, autoridades, funcionários e público”. ⁷⁵⁴

“...jamais tinham sido vistos em São Paulo “os pontos de apoio cantarem” como em tal “obra-prima”” ⁷⁵⁵
sobre o projeto vencedor do concurso para o Paulistano

“...ele projetou e construiu sua primeira obra importante, o Clube Atlético Paulistano. O edifício imediatamente confirmou-o como uma força original entre a vanguarda modernista internacional, e estabeleceu o chamado brutalismo paulista. ⁷⁵⁶

“A decisão de Artigas pode ser atribuída a uma série de causas concomitantes. Sem dúvida, a recente vitória no concurso para o Paulistano havia promovido Mendes da Rocha ao posto de novo astro no cenário paulista”. ⁷⁵⁷

*“Desde o final dos anos 1950 seus projetos já frequentavam as edições das revistas especializadas no Brasil, com destaque para a **Acrópole**. Aos 29 anos venceu seu primeiro concurso, [...] projeto que estampou a capa da Acrópole de fevereiro de 1958 (número 232), três anos após sua graduação na Universidade Mackenzie, de São Paulo. No ano seguinte Paulo Mendes venceu (em conjunto com o arquiteto João Eduardo de Gennaro, 29) o concurso para o Clube Atlético Paulistano, publicado na revista Habitat (n. 47, 1958) pela premiação no concurso e posteriormente na Acrópole (n. 276, 1961) e Módulo (n.27, 1962), em decorrência da premiação na Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo. Em 1967 foram publicadas duas edições*

753_ SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO. 2018.

754_ PPMS Arquitetos Associados: Ampliação da Assembléia Legislativa, Florianópolis. A construção do auditório é um dos itens do plano diretor da Assembléia Legislativa de Santa Catarina, concebido pela equipe do escritório paulista PPMS Arquitetos Associados, dirigido por Pedro Paulo de Melo Saraiva. Revista online Projetos. Publicado em 01/11/2007. Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/ppms-arquitetos-associados-ampliacao-da-02-01-2008/>

755_ PISANI. 2013. Pág. 47 e 48

756_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

757_ PISANI. 2013. Pág. 47

especiais consecutivas da Acrópole sobre a sua obra: em agosto e setembro. A primeira traz na capa o projeto – não premiado – para o concurso do Clube da Orla do Guarujá de 1963 (também em conjunto com de Gennaro)” ⁷⁵⁸ - 2018

“Surpreendentemente, a inauguração da nova cidade de Brasília faz com que a crítica internacional se distancie da produção arquitetônica brasileira. Diante sua configuração que, mais que exemplificar os preceitos universais dos CIAM, problematiza-os, a polêmica que se produz entre os anos compreendidos entre o concurso (1956) e os imediatamente posteriores à finalização da obra (1960), acaba isolando a arquitetura brasileira das publicações internacionais. O debate parece concluir – avaliando o silêncio que se produz – num esgotamento do vigor de “determinada experiência arquitetônica” no panorama da Arquitetura Moderna. Tal silêncio faz com que fique oculto, ao âmbito internacional, o fato de que a força capaz de promover a construção de uma nova capital, seja a mesma que está gerando uma grande transformação no ambiente cultural brasileiro, cuja produção artística e intelectual traduz um vigor renovado. A geração crítica que surge nesses anos, congrega, pela primeira vez, as mais diversas áreas do saber” ⁷⁵⁹

OS IMPACTOS DO PERÍODO DA DITADURA PARA VISIBILIDADE DO ARQUITETO

Em 1967, “Ferro publica *Arquitetura Nova*, no qual, colocando sob sua mira a arquitetura paulista contemporânea, submete a uma dura, mais implícita, crítica tanto a obra de Artigas como aquele de seus entourage, ao qual provavelmente, aos olhos dos estudantes, pertence também a obra do astro nascente, Mendes da Rocha.” ⁷⁶⁰ Ferro descreve esta arquitetura com uma série de características [“didática forçada de todos os procedimentos, a excessiva racionalização construtiva, o ‘economismo’ que gera espaços ultradensos, raramente justificados por questões objetivas” ⁷⁶¹] em comum e que “...se tornou uma arma ineficaz nas mãos daqueles que ainda assim continuam a praticá-la. [...] Ferro afirma que essa época terminou e que hoje já não há mais espaço para as esperanças de outrora.” ⁷⁶²

“Na edição da *Acrópole* que publica o *Pavilhão de Osaka* tem um texto de Flávio Motta, em que ele coloca exatamente esses dois marcos importantes para a visibilidade da *Arquitetura Brasileira* no exterior: O *Pavilhão de 1939*, de Lucio Costa e Niemeyer, para Nova York, em um momento de revelação desta arquitetura, e, tempos depois, entre 1969 e 1970, o *Pavilhão de Osaka*, em um momento de resistência dessa *Arquitetura*, pois nesse mesmo ano em que o senhor estava projetando e vencendo aquele concurso, o senhor estava sendo cassado na *Universidade...*” ⁷⁶³

758_ SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO. 2018 Pág. 8 e 9

759_ TRIGUEIROS, Luiz (org.). 1996. *Mendes da Rocha*. Lisboa: Editora Blau. Pág. 12.

760_ PISANI. 2013. Pág. 169

761_ PISANI. 2013. Pág. 169

762_ PISANI. 2013. Pág. 169

763_ SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO. 2018. Pág. 40

“Podemos dizer que, se há um projeto no qual Mendes da Rocha deixa explícitas suas convicções de que o território é um continuum que, como tal, expressa as operações pontuais que são efetuadas, esse projeto é o do Pavilhão de Osaka.”
764

DE VOLTA AO PROTAGONISMO DAS MÍDIAS

“O museu [MuBE] acontece assim num sentido de continuidade entre dentro e fora, da praça externa aos recintos internos como descreveu Hugo Segawa: “uma gentileza urbana penetrável” (SEGAWA, 1995, p.36). O MuBE pretende estabelecer uma nova relação urbana entre os habitantes e o museu, que, através do edifício e de seus percursos, sugere a continuidade do território, extrapolando os limites da arte e da cultura.” 765

“era um “solo ativado” onde se propõe a construir, ainda que apenas em um lote urbano, um território que, como tal, é natureza, mas que também, para se transformar em lugar, pressupõe a intervenção humana. “Minha arquitetura”, esclarece, nesse sentido, o arquiteto, “evoca [...] a capacidade do homem de transformar o lugar onde habita, com base em um interesse social fundamental, por meio de uma visão aberta, voltada para o futuro”; “uma concepção da intervenção humana que visa a configurar “um planeta habitado e modificado como nova natureza”. 766

García del Monte, sobre o projeto para o MUBE – 1986:

“muitas das críticas [em relação ao Monumento realizado na Revitalização da praça do Patriarca e do viaduto do Chá – 1992] que têm sido feitas ao projeto, acusando-o de estar fora de escala e ter um impacto exagerado no entorno urbano, parecem realmente inapropriadas.” 767

*“São essas obras, especialmente, o MuBE – publicado nas revistas: La Vanguardia, El Croquis, A&V, Revista Arquitectura, Summa, Abitare, A&U, Elarqa – a Capela São Pedro (Architécti, Construire, Summa, Casabella), a Loja da Forma (Elarqa, J.A.) e a Pinacoteca (projeto de 1993, Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana em 2000), que, bastante divulgadas no exterior ao longo dos anos 90, em **análises principalmente de** Josep Maria Montaner, Ruth Verde Zein, Hugo Segawa, entre outros, deram grande visibilidade internacional a Paulo Mendes da Rocha. Uma crítica que, sem dúvida, valorizou o “estar no mundo”, único e específico, dessas obras.” 768*

“Em 1996, as editoras Blau, de Portugal, e Gustavo Gilli, da Espanha, lançam, em co-edição, o livro Mendes da Rocha. Seu reconhecimento internacional se intensifica com a Sala Especial Mendes da Rocha na 10ª Documenta de Kassel, na Alemanha, 1997, e com o Prêmio Mies van der Rohe de Arquitetura Latino-Americana, em 2000, pela reforma da Pesp. Com a publicação do livro Paulo Mendes Da Rocha:

764_ PISANI. 2013. Pág. 188

765_ DA SILVA. 2007. Pág. 84 e 85

766_ PISANI. 2013. Pág. 190

767_ PISANI. 2013. Pág. 266

768_ BASTOS. 2010. Revista online Vitruvius.

Bauten Und Projekte, na Europa pela Niggli Verlag, em 2001, e encomendas de projetos na Espanha, recebe o importante Prêmio Pritzker, de 2006, condecoração máxima entre os arquitetos no mundo.” ⁷⁶⁹

“A obra de Paulo Mendes da Rocha representa uma postura limite, exemplar pela sua coerência. Sem deixar-se influir pelas modas, Mendes da Rocha foi desenvolvendo uma linha constante. Partindo da fascinação pela engenharia e pela técnica, ele tem recriado o espaço básico conformado pela forma estrutural.” ⁷⁷⁰

Josep Ma. Montaner – 1996

“[...] a obra de Paulo Mendes da Rocha [...], além de apresentar um caráter comum às ideias da sua geração, tem-se desenvolvido e evoluído mantendo um traço singular de concisão, tensão expressiva e diversidade de soluções.” ⁷⁷¹

Maria Isabel Villac – 1996

“A obra de Paulo Mendes da Rocha é uma expressão contundente da confiança num projeto moderno que se considera ainda não suficientemente implantado nas cidades brasileiras. Um projeto moderno que se baseia no domínio do saber técnico, na intensidade conceitual, no mecanismo da abstração, na vontade de inserção urbana e na vocação social. As propostas realizadas pelos mestres do Movimento Moderno, especialmente Mies van der Rohe e Le Corbusier, tem sido reinterpretadas com tenacidade a partir de um ascético e insistente esforço de abstração. Sem dúvida, a experiência brasileira de Le Corbusier influi drasticamente em Mendes da Rocha e em várias gerações de arquitetos brasileiros.

Essencialmente autorreferente, Paulo Mendes da Rocha tem sido impermeável às críticas pós-modernas que suscitam um universo fragmentista que só tem saída se olha para a História. Em sua obra prevalece com toda a sua energia a confiança no gesto único, que gera uma estrutura arquitetônica capaz de regenerar o contexto urbano caótico e desarticulado das modernas capitais brasileiras. [...]

A base para conseguir uma arquitetura com estas possibilidades consiste no domínio tecnológico, na criação de uma nova monumentalidade através do uso cuidadoso da técnica do concreto armado e do aço. Um amor pela materialidade, solidez, presença e textura dos materiais que caracteriza a arquitetura minimalista.” ⁷⁷²

Josep Ma. Montaner – 1996

“Na obra de Paulo Mendes da Rocha sintetizam-se de maneira quimicamente pura e inseparável diversas referências: a sua poética pessoal própria e tenaz, a participação dentro das ideias revolucionárias e formais da escola paulista e sintonia com referentes mais minimalistas que percorreram o panorama internacional do século XX: desde Mies até a coincidência tardia com Tadao Ando, passando por uma distante lembrança do brutalismo britânico.” ⁷⁷³

Josep Ma. Montaner 1996

769_ CAU/BR. 2016. O pai engenheiro e Vilanova Artigas, esteios da formação do arquiteto.

770_ MONTANER em: TRIGUEIROS. 1996. Pág. 6

771_ VILLAC em: TRIGUEIROS. 1996. Pág. 13

772_ MONTANER em: TRIGUEIROS. 1996. Pág. 6 e 7

773_ MONTANER em: TRIGUEIROS. 1996. Pág. 7 e 8

“A obra de Paulo Mendes da Rocha nos permite conhecer o Brasil sem perder as aquisições do estilo internacional da arquitetura moderna e contemporânea.

O que chama a atenção em seu trabalho é uma clarividência certa no que diz respeito à implantação do projeto. Paulo é mestre na interpretação do projeto. Paulo é mestre na interpretação das direções essenciais da construção, sempre surpreendentes em relação ao terreno. [...]

Quando desenha uma casa, Paulo Mendes da Rocha é urbanista; quando restaura um edifício, é crítico de arte; quando discute os problemas da cidade, revela-se um agudo cientista social.” ⁷⁷⁴

Edemar Cid Ferreira, presidente da Associação Brasil 500 anos Artes Visuais Fundação Bienal de São Paulo – 2002

APÓS PRÊMIOS MIES E PRITZKER

“Os projetos de Paulo Mendes da Rocha e sua atuação na FAUUSP exercem grande influência no cenário contemporâneo da arquitetura paulista. A exposição e publicação do livro Coletivo Arquitetura Paulista Contemporânea, de 2006, revelam a produção de alguns arquitetos paulistas formados na FAUUSP entre 1986 e 1996, explicitando o legado deixado por Artigas, desenvolvido por Mendes da Rocha e continuado pela nova geração. A preocupação arquitetônica de uma visão ampla que envolve o objeto, a cidade e o território é sua maior característica.” ⁷⁷⁵

(MILHEIROS; NOBRE; WISNIK, 2006). - CRÍTICA – 2007

“...a obra do arquiteto brasileiro tem a constância de uma mesma postura ética, “sempre dirigida ao maior número e à busca de uma vida decente em espaço generoso, fluído e público”. ” ⁷⁷⁶

João Belo Rodela, presidente do CIALP na ocasião do recebimento do título de Membro Honorário do Conselho Internacional de Arquitetos de Língua Portuguesa (CIALP) – 2015

“...entre outros pontos, “o atributo mais marcante de sua arquitetura é a atemporalidade. [...] Muitas décadas após serem construídos, cada um de seus projetos resiste ao avanço do tempo, tanto estilisticamente e fisicamente. Essa consciência estarrecidora deve ser a consequência de sua integridade ideológica e sua genialidade estrutural. Ele é um desafiador inconformado e, ao mesmo tempo, um realista apaixonado”. ” ⁷⁷⁷

*Conselho dos Direitos da Bienal de Veneza pelo Prêmio Leão de Ouro
Indicação de Alejandro Araveda ao Leão de Ouro – 2016*

“Ele tem sido um modelo para muitas gerações de arquitetos no Brasil, América Latina e em todos os lugares. É uma pessoa capaz de unir esforços compartilhados e

774_ ARTIGAS; DA ROCHA; WISNIK. 2002. Apresentação (n.p.)

775_ DA SILVA. 2007. Pág. 88

776_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

777_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

coletivos, bem como alguém capaz de atrair outros para a causa de um melhor ambiente construído”. 778

Conselho dos Direitos da Bienal de Veneza pelo Prêmio Leão de Ouro – 2016

“A estatura internacional de Paulo, que tem sido considerável há décadas, surge de uma combinação notável e sustentada de originalidade arquitetônica, preocupação social e trabalho educativo. 779

Saudação de JOHN McASLAN (PRÊMIO RIBA) – Cerimônia de entrega da Royal Gold Medal – 2017

“em reconhecimento do trabalho de uma vida. A premiação é aprovada pessoalmente por Sua Majestade a Rainha e é concedida a uma pessoa ou grupo de pessoas que tiveram uma influência significativa, direta ou indiretamente, no avanço da Arquitetura mundial.” 780

Royal Institute of British Architects (RIBA), ao recebimento da ROYAL GOLD MEDAL – 2017

“O trabalho que Paulo Mendes da Rocha desenvolve há seis décadas se caracteriza pela consistência, ressonância e força. Na verdade, poderíamos também acrescentar, no contexto da cultura de hoje, que ele é ‘cego’ para a celebridade e pelo lucro, o que torna seu trabalho ainda mais significativo e relevante.

Seu trabalho tem coragem e clareza que poucos podem igualar. Suas estruturas são ousadas e alegres. Seu uso de concreto ousado e inovador. Seus planos na escala de edifício ou na escala da cidade são generosos e expansivos. Ele é apaixonado por pessoas e sociedade e como seus edifícios podem servi-los. Essas qualidades notáveis estão presentes mesmo em suas primeiras obras. Há uma qualidade para o seu trabalho que o torna atemporal.

Para muitos, ele representa uma das últimas grandes figuras da Arquitetura cujo trabalho, ao serviço da sociedade, tem uma dimensão poética que mergulha profundamente em nossa disciplina arquitetônica”. 781

Saudação de NEIL GILLESPIE (PRÊMIO RIBA) – Cerimônia de entrega da Royal Gold Medal – 2017

As ideias que continuam a produzir sua arquitetura ainda são influentes internacionalmente. Quando Mendes da Rocha recebeu o Prêmio Pritzker em 2006, a citação falou de seu domínio da poética do espaço. E em 2016, quando ele foi selecionado para o Leão de Ouro pelo conjunto de sua obra na Bienal de Veneza, a citação referiu-se à atemporalidade física e estilística de seus edifícios e ao fato de que sua “consistência surpreendente” foi o produto de “sua integridade ideológica e Gênio estrutural “. Sua citação de 2016 como um Acadêmico da Royal Scottish Academy, também se refere a essas qualidades, e ao mesmo tempo, destaca sua influência sobre o inovador trabalho na Escócia de Metzstein e MacMillan e outros, o que traz a relevância de seu trabalho ainda mais perto mim. [...] o prêmio Praemium Imperiale [...] pela Associação de Arte do Japão, por esta contribuição vitalícia para a arquitetura. 782

778_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

779_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

780_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

781_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

782_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

“...a rejeição às obras da década de 1960 parece ser, malgrado a retomada de temas e soluções. As soluções que foram apresentadas, além disso, estavam relacionadas com uma batalha cultural, social, política. **Se pouco resta do caráter chocante e da intransigência das obras da juventude do arquiteto, isso se deve ao fato de que o discurso bem articulado no qual se inseria a arquitetura se revelou ineficaz nesse ínterim.** Isso não significa, todavia, que a arquitetura venha se transformar em um puro jogo formal. E nem por isso Mendes da Rocha parece se distanciar de suas convicções outrora definidas. Esmaecido o período das grandes batalhas, a luta se volta para novas linhas de frente. Assim, com um realismo inegável, o projeto já não pode ser entendido como a pré-figuração direta de um mundo vindouro. Em particular, o projeto não mais se constitui, digamos, em um recurso de uso fácil e direto. **Entre as aspirações de Mendes da Rocha e seu projeto surge uma desconexão; ou, colocando em outras palavras, os projetos adquirem uma autonomia que jamais possuíram no passado.** Eles não renunciam a uma postura concomitantemente crítica e propositiva; mas abdicam, porém, da função de veículos com conteúdos heterónomos.” ⁷⁸³

“Por serem brasileiros, eles seriam os portadores de uma modalidade peculiar de se relacional com a natureza: aquela congênita a um continente formado pelo colonialismo, isto é, por “uma sucessão de horrores e erros trágico [...] que destruiu o território de modo talvez irrecuperável”, mas que – acrescenta Mendes da Rocha –, se possui “uma cultura rica, é porque fala [...] dos horrores de uma civilização mal empregada”. É com base nessa peculiaridade que se funda a universalidade da mensagem que a cultura arquitetônica brasileira, devido ao fato de refletor “sobre a extraordinária condição de construir um habitat humano”, acredita poder oferecer: uma mensagem que foca na necessidade de “estabelecer territórios reconfigurados, a fim de que os ideais humanos se realizem”. E é exatamente por isso que a peculiaridade paradoxal da arquitetura humana não pode deixar de passar pelo emprego daquela “racionalidade da matemática que é o concreto armado” e pela técnica “universal” que é a protensão...” ⁷⁸⁴

“O Conselho de Diretores ressaltou também as áreas interesse de Paulo Mendes da Rocha para além da Arquitetura, englobando temas políticos, sociais, geográficos, históricos e técnicos. “Ele tem sido um modelo para muitas gerações de arquitetos no Brasil, América Latina e em todos os lugares. É uma pessoa capaz de unir esforços compartilhados e coletivos, bem como alguém capaz de atrair outros para a causa de um melhor ambiente construído”.” ⁷⁸⁵

“A arquitetura de Paulo Mendes da Rocha tem tornado difícil o trabalho dos críticos porque é quase uma aventura enquadrá-la em modelos, tendências, escolas ou movimentos. É inquieta diante dos problemas e necessidades urgentes, é presente, possível e crítica às soluções comuns, aos estereótipos, ao gosto fácil e às economias injustificadas. Responde, enfim, às questões da vida contemporânea.

Este compromisso com o presente faz com que sua obra seja elaborada principalmente a partir do programa, criando uma arquitetura preocupada em amparar

783_ PISANI. 2013. Pág. 249

784_ PISANI. 2013. Pág. 188

785_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

a vida e que revela o que está oculto na natureza e na história. Não realiza um discurso auto-referente, monumental.”⁷⁸⁶ - 2007

Paulo Mendes da Rocha não era exceção, estava perfeitamente inserido nessa cultura da época que associava as soluções arquitetônicas a soluções urbanísticas modernas e que buscava, sempre que possível, “generalizar as propostas dos projetos isolados”.⁷⁸⁷

“O discurso da continuidade serve à ideia de que toda a discussão de crítica, questionamento e debate sobre a herança moderna brasileira levada a cabo nos anos de 1970 e 1980 foi uma bobagem. Dentro desta visão, pensadores e arquitetos teriam se deixado levar por modismos estrangeiros e valores alheios. Até que o tempo, que tudo cura, teria corrigido os equívocos, premiando os justos e condenando os ímpios ao ostracismo. E assim, a arquitetura brasileira teria voltado aos trilhos desde, aproximadamente, o início dos anos 1990. Esse artigo procura desmontar essa ideia, defendendo que a arquitetura que vem sendo feita por Paulo Mendes da Rocha depois dos anos de revisão crítica do movimento moderno é tributária desses questionamentos e, portanto, distinta de sua arquitetura anterior. Essa tese temerária toma como ponto central a questão da cidade.”⁷⁸⁸

ÚLTIMAS FASES CRÍTICAS

“A clareza e o rigor das obras de Mendes da Rocha não têm, portanto, nada a ver com “todas as tolices que vêm sendo ditas sobre o minimalismo”, mas, ao contrário, se destinam a fazer que a “previsibilidade do objeto” confirme – como declamam algumas anotações suas – a “imprevisibilidade da vida”.

Essas recusas à proposição de uma imagem “fechada” e à imposição de usos preestabelecidos também constituem uma das principais razões da tendência da arquitetura de Mendes da Rocha a se colocar – em todas as escalas de intervenção – pura e simplesmente como um “andaime”, isto é, a predispor à criação de infraestruturas de comportamentos (sociais e políticos) possíveis.”

Sophia Silva Telles compreende perfeitamente tal signo quando afirma que os projetos do arquiteto “não caem no figurativo porque são propostas programáticas. São ações, não formas”.⁷⁸⁹ – por em APUD

“Desde o final da década de 50 do século passado, Mendes da Rocha realizou muitas obras e várias obras-primas. Todas nos oferecem uma prova da obstinação e coerência que ele tem sabido pôr em prática para fugir do grotesco, a consequência da incapacidade que assola nosso tempo: traçar a linha de cumeeira que separa o supérfluo do necessário. Esse limite, que a casa dia de nossa época se torna mais sutil, é dinâmico e instável.”⁷⁹⁰

786_ ARTIGAS. 2007. Pág. 8

787_ BASTOS. 2010. Revista online Vitruvius.

788_ BASTOS. 2010. Revista online Vitruvius.

789_ PISANI. 2013. Pág. 306

790_ PISANI. 2013. Pág. 11

“Paulo Mendes da Rocha faz parte do mais significativo grupo de arquitetos brasileiros, pois é: daqueles cuja obra norteia os destinos da linguagem de sua época; daqueles que orientam a política cultural de Arquitetura pela atuação à frente do Instituto de Arquitetos do Brasil, tendo sido presidente do IAB-SP em dois momentos: 1972–1973 e 1986–1987; daqueles, que fizeram do ensino de Arquitetura em universidades públicas a tribuna para a expressão de suas ideias relativas à presença do homem no planeta terra, cuja transformação das riquezas naturais e industriais garantiriam seu habitat e sua alimentação para o pleno desfrute das riquezas artísticas.” ⁷⁹¹ - 2018

“[F] Foram cerca de 50 concursos [...] são aulas permanentes, enfim, são permanências na nossa formação, na formação de todos” ⁷⁹²

“Embora a arquitetura de Mendes da Rocha pareça adequar-se à definição de Robert Hughes do modernismo como “o choque do novo”, suas estruturas nunca são projetadas para chocar, mas sim envolver-se tão diretamente quanto possível com pessoas comuns, vidas comuns e configurações comuns.” ⁷⁹³

“Em seu processo de formalização, não é o apuro no detalhe construtivo ou a expressividade plástica que comandam, mas a monumentalidade da técnica. Não há a intermediação do capricho artesanal ou da composição em seu raciocínio, pois a relação entre técnica e pensamento é direta.” ⁷⁹⁴ - 2020

“Nos mundos cada vez mais vinculados da Arquitetura, do consumismo e do corporativismo, a ressonância dessa observação aumentou com o passar do tempo. O gênio particular de Paulo Mendes da Rocha pode ter se originado em meados da década de 1950, mas ele, sem dúvida, permanece um arquiteto – e especificamente não um “starchitect” – para os nossos tempos. Esta é certamente a marca essencial de sua grandeza.” ⁷⁹⁵

“A casa que ele projetou em outubro de 1978 para Silvio Antônio Bueno Neto em Catanduva, ao mesmo tempo coroa essa fase [de autorreferência] e inaugura um novo tempo. Trata-se de um projeto não executado ao qual seu autor frequentemente demonstra um apego especial. Em 1986, em particular, ele publicou na revista AU, junto com um texto breve, mas denso e sugestivo, no qual, mais do que descreve o projeto, evoca seu imaginário. [...] É difícil, contudo, não levar em consideração o fato de que, no momento da publicação da AU, o projeto para a casa fosse praticamente desconhecido: um projeto amado, mas que ficou no papel é resgatado na fase mais sombria da carreira de Mendes da Rocha, que estava quase parada ao final da década de 1970 e que agora, em 1986, ainda não tinha deslanchado novamente.” ⁷⁹⁶

“Assim, a casa Bueno Neto é imaginada por Mendes da Rocha como uma construção factível, mas, de certo modo, fantástica. A imaginação corre mais solta do que o comum. Não é o caso – como foi o das casas gêmeas – de uma deliberada aspiração política estar sendo expressa em uma austera configuração dos espaços, e

791_ SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO. 2018 Pág. 23

792_ SOBREIRA; FLYNN; RIBEIRO. 2018 Pág. 54

793_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

794_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios.

795_ CAU/BR. 2016. Um colecionador de prêmios..

796_ PISANI. 2013. Pág. 159 e 164

menos ainda da ambição de a liberação de tais espaços estar permitindo a seus eventuais moradores a gama mais rica possível de usos e comportamentos. O que havia sido perdido em casas como as do Butantã é, em outras palavras, a aspiração de assumir um papel prototípico. Poucos anos antes, o projeto para uma casa de férias na Chácara dos Bambus, concebido “para ser repetido outras vezes e com variantes”, já tentava reinserir na ordem do dia o tema da pré-fabricação. A casa Bueno Neto, ao contrário, é um unicum, e não esconde esse caráter. Ela não faz alusões à pré-fabricação, não tem aspiração de se tornar um modelo, ainda que adaptável e apropriável; a alusão à sua qualidade de “construção, paisagem e cenário ao mesmo tempo”, não para pessoas – portanto –, mas para “personagens”, sugere que essa seja, ao contrário, uma espécie de teatro para a vida que, no Brasil do Golpe de 64, pode ser realizada apenas como “representação”, ou seja, como epifania. **A arquitetura parece abandonar a esperança de mudar o mundo e se limitar a pôr em cena uma alternativa.** Tal retirada do campo de batalha corresponde, ao menos por ora, à sua suspensão em uma dimensão “fora do tempo” ou “atemporal”, na qual a “beleza da criação” possa ser “protegida de qualquer ameaça e fragilidade.” ” 797

De trabalhar com varios arquitetos – “É por esse motivo que Fernando de Mello Franco, do estúdio de arquitetura MMBB, observou como a atual organização do trabalho de Mendes da Rocha, estruturando-se em uma “rede de equipes flexíveis baseadas em lugares diferentes”, está demonstrando a capacidade do arquiteto de se adequar às condições atuais, com a implantação de modalidades de trabalho que “hoje são consideradas as estratégias mais avançadas do mundo, tanto no âmbito empresarial como no da pesquisa. Assim, ele se libera de toda as responsabilidades burocráticas [...] e pode se concentrar nos aspectos intelectuais do projeto”. Como afirmou outro colaborador recorrente, seu filho Pedro, agora “Paulo trabalha como um cirurgião que, ao chegar à sala de cirurgia, se encontra perante o paciente já aberto e anestesiado, e, portanto, tudo o que precisa fazer é dizer: ‘Faça uma incisão aqui, dois pontos ali.’” Em suma, é possível concordar com Martin Corullon, do escritório Metro, que, ao descrever a postura do arquiteto dedicado a desenvolver projetos diferentes com equipes diversas, institui um paralelo com “Gary Kasparov, que joga simultaneamente várias partidas de xadrez, sabendo como manter a independência em todas elas e, ao mesmo tempo, sabendo como levar todas adiante. A metáfora do xadrez é adequada, pois Paulo inicia os projetos como quem inicia uma partida e, nós, os colaboradores, devemos reagir e desenvolver as propostas [...] O processo consiste em uma série de ações e reações.” 798

“Com efeito, se em Artigas é a visão didática da estrutura que prevalece, em Mendes da Rocha a construção não parece carregar um sentido pedagógico explícito. Ela, antes, foge do formalismo exprimindo-se na forma de “gestos primários”, quase arquetípicos, como a grande viga-marquise do Museu Brasileiro da Escultura – MuBE, 1988, cuja função é essencialmente simbólica: demarcar um lugar, uma construção subterrânea. Esse é, também, o sentido da construção de uma topografia artificial no Pavilhão do Brasil, 1969, na Expo’70, em Osaka. Trata-se, em suas palavras, de “uma visão poética sobre a forma que ultrapassa, na sua dimensão humana, a estrita

797_ PISANI. 2013. Pág. 164

798_ PISANI. 2013. Pág. 321 e 324

necessidade". Uma arquitetura que se distancia do modernismo heróico, e que declara desejar-se menos "funcional" do que "oportuna".

No campo do urbanismo, o lirismo do seu raciocínio se baseia na exploração da relação entre construção e natureza. Pois, para Mendes da Rocha, a "primeira e primordial arquitetura é a geografia". Em projetos como a Cidade do Tietê, 1981, e as propostas de reurbanização das baías de Vitória, 1993, e Montevideu, 1998, a inteligência das intervenções dialoga com as possibilidades latentes da paisagem, lidas de uma ótica infra-estrutural. No primeiro caso, propõe a construção estratégica de uma "cidade-porto fluvial", às margens do rio Tietê, que integre as redes de transporte inter-continentais e incentive a ocupação do território, ligando, em última análise, as bacias Amazônica e do Prata. No segundo caso, propõe edifícios insólitos construídos diretamente sobre as águas, em contraste e diálogo com a monumentalidade tanto dos navios que atracam no porto quanto das montanhas próximas. E, no terceiro, faz da superfície de água da baía, tratada historicamente como um entrave para o desenvolvimento da cidade, um meio de transporte que integra lugares estanques, retifica o porto, e explora a potencialidade "festiva" da natureza ao transformar uma ilha existente em teatro ao ar livre.

*Quatro fatores podem ser apontados como determinantes na constituição desse modo de pensar. O primeiro refere-se à ideologia desenvolvimentista da "escola paulista", apoiada no projeto político do Partido Comunista Brasileiro – PCB, que enxerga nas grandes obras de infra-estrutura (barragens, canais, estradas, portos) o vital avanço das forças produtivas da nação. O segundo é familiar, e deve-se à influência do seu pai, Paulo Menezes Mendes da Rocha, engenheiro encarregado de planejar o combate à seca no Nordeste, e responsável pela construção do Açude de Cruzeta, 1918, no Rio Grande do Norte. O terceiro relaciona-se à influência da "visão telúrica" de Le Corbusier, que, no livro *Precisões sobre um Estado Presente da Arquitetura e do Urbanismo*, 1930, relata o impacto provocado pelo território americano em sua visão de mundo. E o quarto, mais recente, consiste na leitura da liberdade irreverente e fenomenológica de propostas do arquiteto italiano Aldo Rossi, particularmente do seu "Teatro do Mundo" em Veneza, 1979: uma construção flutuante, que se move, como a própria cidade de Veneza, cujo "leito carroçável" é feito de água.*

Em seu processo de formalização, não é o apuro no detalhe construtivo ou a expressividade plástica que comandam, mas a monumentalidade da técnica. Não há a intermediação do capricho artesanal ou da composição em seu raciocínio, pois a relação entre técnica e pensamento é direta. "Raciocina-se com a engenhosidade possível. Não se pensa com formas autônomas ou independentes de uma visão fabril delas mesmas", diz Mendes da Rocha. E completa: "Quando o arquiteto risca no papel uma anotação formal, um croquis, está convocando todo o saber necessário, mecânica dos fluidos, mecânica dos solos, máquinas e cálculos que sabe que existem para fazer aquilo. Não se trata de fantasias, mas uma forma peculiar de mobilizar o conhecimento, o modo arquitetônico." 799

*“Com obras que, como a capela de São Paulo e o MuBE, revelam sua maestria, Mendes da Rocha assume, ainda que tenha sessenta anos de idade, o papel de “velho mestre” do cenário paulista. Entretanto, bem mais rara é a capacidade que ele demonstra tanto de retomar o discurso que havia sido interrompido pelo golpe militar – o que geralmente as pessoas eram obrigadas a fazer durante a ditadura –, como de harmonizá-lo ao presente, em termos viáveis. Mendes da Rocha se mantém extraordinariamente fiel à “causa”, sem, contudo, repropor as fórmulas apresentadas nos “anos heroicos””*⁸⁰⁰

*“O interesse renovado que despertou a obra de Paulo Mendes da Rocha criada entre a segunda metade dos anos 80 até meados dos anos 90 reside na então surpreendente capacidade de atualizar essa potencialidade dos traços modernos, ou seja, trabalhar com esse mundo morfológico a serviço de uma arquitetura tópica.”*⁸⁰¹

*“Passemos ao MuBE, de 1988. Também nesse projeto, a ideia da implantação genérica foi cuidadosamente negada. A arquitetura não se furta a desenhar a paisagem numa sucessão de planos em diferentes cotas de nível, “o espaço interno aflora, surpreendentemente visível, no piso superior, sob a forma de uma praça recortada, um anfiteatro e um espelho d’água”. A planta assume o ângulo do terreno, se deforma, torna-se única. Não há mais qualquer veleidade a uma generalização da solução.”*⁸⁰²

*O domínio da técnica pelo homem foi, desde criança, incorporado ao imaginário do arquiteto, desvendando-se em sua obra de diversas maneiras: pela clareza das soluções estruturais, pelo rigor e pela essencialidade das soluções construtivas, pela exímia escolha no uso dos materiais. A técnica, no entanto, não é um discurso autotélico. Sua aplicação está intimamente ligada a uma intenção maior que discorre sobre a presença humana no território e a consequente ocupação urbana, priorizando a exaltação da cidade como um artifício humano.*⁸⁰³

*“...aquilo que teria começado a partir do puro e simples “fervor moral” teria progressivamente se transformado em uma “estética”. Mais uma vez, contudo, devemos proceder com cautela, já que tais transformações, inevitáveis, não implicam necessariamente a mera traição dos ideais originais. A adoção de uma abordagem de projeto homogênea em algumas de suas características fundamentais, que sobretudo a partir de 1962 uma “escola” propriamente dita – a FAU/USP – se encarrega de divulgar, pode constituir, seja o desperdício de um processo já não importante, seja a definição de uma “metodologia” que pode ser repetida. Nos anos seguinte, aquilo que a crítica muitas vezes rotulou como “brutalismo paulista” se tornará, sem dúvida, também um “formalismo” no sentido pejorativo da palavra; porém, é a dificuldade com a qual tal “formalismo” se libertará de toda característica ideológica residual que comprovará a virtuosa relação que se encontrava presente em uma “família” de soluções e uma aspiração social e política ao menos em parte compartilhada.”*⁸⁰⁴

800_ PISANI. 2013. Pág. 248

801_ BASTOS. 2010.

802_ BASTOS. 2010.

803_ DA SILVA. 2007. Pág. 80

804_ PISANI. 2013. Pág. 64

“...a convicção generalizada de que a chamada “escola paulista” ou o “brutalismo paulista” tenha iniciado com a arquitetura de seus prédios escolares, uma vez que mesmo no grupo que mais parece ter sofrido a “influência de Artigas [...] se constata uma pluralidade de opções, em um espectro que, junto com uma releitura das transformações mais profundas propostas pelos projetos de Artigas, também encontramos exemplos de usos acríticos ou interpretações equivocadas.” ⁸⁰⁵

“O domínio da técnica pelo homem foi, desde criança, incorporado ao imaginário do arquiteto, desvendando-se em sua obra de diversas maneiras: pela clareza das soluções estruturais, pelo rigor e pela essencialidade das soluções construtivas, pela exímia escolha no uso dos materiais. A técnica, no entanto, não é um discurso autotélico. Sua aplicação está intimamente ligada a uma intenção maior que discorre sobre a presença humana no território e a consequente ocupação urbana, priorizando a exaltação da cidade como um artifício humano.” ⁸⁰⁶

805_ PISANI. 2013. Pág. 49
806_ DA SILVA. 2007. Pág. 80

8.7. MÍDIAS SOCIAIS FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

No Instagram a tarefa foi um pouco vaga. Por ser uma rede social muito veloz e pouco informativa. A plataforma temos apenas que a informação de indicação de hastags, que marcam o museu nas publicações de outras pessoas passa de 5.000, mas não conseguimos assim ter uma leitura real do valor, já que a plataforma se limita a este número, podendo este valor ser bastante superior. Mas que já nos indica a relevância da obra na plataforma e se tratar de uma imagem bastante referenciada por seus usuários.

#fundacaoiberecamargo – 5.000 +

#fundaçãoiberêcamargo – 1.000 +

Na página da Fundação Iberê Camargo no site do Facebook Podemos observar os números exatos de interação, em que Podemos observar um alto número de curtidas e chekings, entretanto as interações em postagens recentes se mostram em número bastante baixo, com uma media variante entre 10 e 15 curtidas por publicação, chegando em algumas a pouco mais de 100 curtidas em publicação recente. Em 2 de julho uma publicação chegou a 351 curtidas em postagem referente a inscrições para residência artística na Fundação Iberê Camargo.⁸⁰⁷

54.552 pessoas curtiram

56.034 pessoas estão seguindo

69.106 pessoas fizeram check-in

Já na plataforma do Youtube, constatamos um maior acesso e divulgação da fundação. No video “Álvaro Siza – Fundação Iberê Camargo” em que o próprio arquiteto fala de forma descritiva sobre a obra, em 3:22’. Publicado no ano da inauguração do museu, no dia 6 de junho, logo após a inauguração do mesmo, chega hoje a 16.402 visualizações.

Há também outros vídeos referentes ao museu, como um em linguem inglesa, publicado a partir da gravação de conferencia junto da exibição de “Machu Picchu: Martín Chambi – Álvaro Siza at work, in 2012” em que Siza fala sobre o museu em 47,12’, teve 18.517 visualizações.⁸⁰⁸

Além de diversos outros menos visitados:

Conhecendo Museus – EP. 59. Fundação Iberê Camargo (jun. 2015) por Noise Boyz – 8.300 views - <https://www.youtube.com/watch?v=WxWcnRTVCVo>

Architecture: Álvaro Siza in Porto Alegre, Brazil. Fundação Iberê Camargo. (jan. 2021) por Manuel Sá – 1.025 views - https://www.youtube.com/watch?v=-BrfLlwS8_E

807_ <https://www.facebook.com/fundacaoibere/>

808_ <https://www.youtube.com/watch?v=-PzzOd6zmWY>

MUSEU EM PORTO ALEGRE | Fundação Iberê Camargo | Sindha. (ago. 2019) Uma realização - Camejo Estratégias em Comunicação. – 1.090 views - <https://www.youtube.com/watch?v=X4uKbtc6lZw>

O canal da Fundação Iberê Camargo no youtube é mais voltado ao artista Iberê, tendo muito pouco conteúdo referente ao edifício e possui poucas visualizações nos vídeos postado.

Cada uma das mídias aqui citadas têm um público e dinâmicas bastante diferentes. Claro que as publicações referentes a Fundação Iberê Camargo estão muito longe das visualizações que atingem os “virais” de cada plataforma, que passam dos números milionários, mas ainda assim possui números significativos de pessoas da quais atingem. Nestas, na maioria se mostram como mídias mais expositivas e propagandistas, com exceção daquelas do youtube que são mais voltadas ao público especialista, mas ainda assim têm uma linguagem mais próxima da linguagem midiática, sendo acessível a qualquer pessoa, ainda que não tenha estudado arquitetura.

Nas críticas imediatistas publicadas não se observou a presença de comentários referentes ao estranhamento por parte da população a forma do museu, apesar de em algumas publicações especialistas estar implícito a não familiaridade por parte da população. Poderíamos pensar que isto seria pela falta

Através das críticas publicadas não se percebe o estranhamento por parte da população. Se não o é familiar, isto não transparece nas mídias publicadas. Se isto é por falta dos tais instrumentos, pela falta de interesse em se analisar algo neste sentido ou até pelo desconforto que uma publicação negativa poderia causar, isto não temos como saber, a menos que se fizesse uma pesquisa minuciosa de opinião pública. O fato é que pelo que vemos, na massiva presença das mídias especialistas, e diversas postagens e publicações das mídias generalistas, o edifício aparentemente é bem aceite pela comunidade.

8.8. MÍDIAS SOCIAIS MUSEU NACIONAL DOS COCHES

Em uma busca da presença da imagem do Museu Nacional dos Coches nas redes sociais, ao pesquisarmos na plataforma do Instagram, nas hastags que marcam o museu, vemos o mesmo que vemos no caso da Fundação Iberê Camargo, com a marcação de mais de 5.000 pessoas. Não se sabe o quão maior são esses números, mas podemos constatar a relevância do museu na rede social em questão.

#museudoscoches – 5.000 +

#museunacionaldoscoches – 1.000 +

Na página do Facebook do Museu Nacional dos Coches observamos um grande número de curtidas e checkings, com uma média variante de interações nas publicações recentes entre 30 e 70 curtidas.⁸⁰⁹

15.109 pessoas curtiram isso, incluindo 1 dos seus amigos

16.056 pessoas estão seguindo isso

25.009 pessoas fez check-in aqui

Na plataforma do Youtube, o vídeo com maior visualização referente ao museu é o vídeo '36-Lisboa: Museu dos Coches,' publicado em ago. de 2016. Este é um vídeo de um canal voltado a turismo em Portugal, com 25,47' e 15.281 views, o enfoque do vídeo é maior à exposição dos coches e não ao edifício de Paulo Mendes, ainda que o mostre, já que o autor o faz fazendo um passeio ao museu.⁸¹⁰

O segundo vídeo com maior visualização é referente a uma reportagem feita pela TV Record Brasil e republicada no Youtube em jan. de 2019 pelo canal do Museu Nacional dos Coches. Intitulado 'Museu Nacional dos Coches – 50 por 1 – TV Record Brasil' com 6,19' e 4.548 visualizações, este além de fazer um tour pelo museu também fala brevemente do projeto e de seu arquiteto brasileiro.⁸¹¹

Outros menos visitados:

Museu dos Coches em Lisboa (jun 2015), por Ida Brandão com 3.31' e 4.356 views.⁸¹²

Museu Nacional dos Coches – Lisboa – Portugal/BeSisluxe Tours (mai 2019) por BeSisluxe Tours, de 3,26' e 3.848 views.⁸¹³ Fala do edifício, mas o enfoque é nos coches.

National Coach Museum – Museu Nacional dos Coches (nov. 2019) pelo A4 Virtual Lab, conta com 1.328 views.

809_ <https://www.facebook.com/www.museudoscoches.gov.pt>

810_ Explore Portugal, sem nome. <https://www.youtube.com/watch?v=f81tdbmM9vU&t=1373s>

811_ <https://www.youtube.com/watch?v=jo3AA1X-TLI>

812_ https://www.youtube.com/watch?v=_IL5ZPOLXCY

813_ <https://www.youtube.com/watch?v=TitLqjKJVec>

Coisa material [filming architecture/museu dos coches/2016] (dez. 2017) por filming architecture, com 375 views.

Navegadores [filming architecture/museu dos coches/2016] (dez. 2017) por filming architecture, com 323 views.

O canal do youtube do Museu Nacional dos Coches possui uma coleção de vídeos, com views variando em uma média entre 500 e 1500 views, além do já referenciado anteriormente, que se destaca com 4.356 views. Entretanto, a maioria dos vídeos tem seus conteúdos voltados a exposição do museu, aos coches.

O Museu Nacional dos Coches, na maioria das mídias, se mostra de forma mais expositiva e propagandista, e também na maioria dos casos mais voltadas as exposições, em uma linguagem acessível a toda população.

Nas críticas imediatistas publicadas nas redes sociais não são publicados nada referente ao estranhamento do mesmo, apenas a repetição repercussão de sua imagem. Diferente do que vemos nas mídias generalistas aqui pesquisadas, que se observaram críticas negativas variadas ao edifício, podendo nos fazer interpretar a presença de percepção de um estranhamento ao edifício do Museu Nacional dos Coches, no momento estudado, não podendo assim ter-se uma análise decorrente do tempo.

TERMO DE RESPONSABILIDADE /CEDÊNCIA DE IMAGENS

A Casa da Arquitectura – Centro Português de Arquitectura, cede nas condições abaixo indicadas, ao requerente:

Nome: Stefany Paula Trojan

Instituição: FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto)

Contribuinte: 293 089 817

Cartão de Cidadão / Bilhete de Identidade / Passaporte n.º: 357020

Morada: Rua das Musas, nº 300, 3º direito, Porto

E-mail stefanytrojan@hotmail.com telefone 912 759 533

Os documentos abaixo indicados que se destinam a: **Tese de Mestrado FAUP**

REFERENCIA	PROJETO	AUTOR	DESCRIÇÃO	OBS.
C01.jpg	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Projeto Base	
C02.jpg	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Projeto Base	
C03.jpg	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Projeto Base	
C04.jpg	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Projeto Base	
C05.jpg	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Projeto Base	
C06.jpg	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Projeto Base	

5/28

		Gordon		
C07.jpg	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Projeto Base	
C08.jpg	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Projeto Base	
C09.jpg	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Projeto Base	
C10.jpg	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Projeto Base	
FT0201ARQEPCT001.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Estudo Prévio	
FT0201ARQEPPL001.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Estudo Prévio	
FT0201ARQEPPL002.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Estudo Prévio	
FT0201ARQEPPL008.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Estudo Prévio	
FT0201ARQEPPL009.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Estudo Prévio	
FT0201ARQEPPL0010.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Estudo Prévio	
08.01.COCHES.PL_A.01.LOC.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_A.02.IMP.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_A.03.IMP.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	

Handwritten signature

08.01.COCHES.PL_A.04.PL.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_B.01.PL.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_B.02.PL.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_B.03.PL.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_B.04.PL.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_B.05.PL.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_C.01.PL.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_C.02.PL.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_C.03.PL.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_C.04.PL.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_D.01.CT.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_D.02.CT.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_D.03.CT.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_D.04.CT.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_D.05.CT.PDF				

Stef

08.01.COCHES.PL_D.06.CT.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_D.07.CT.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_D.08.CT.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_D.09.CT.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_D.10.CT.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_E.01.CC.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_E.02.CC.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Licenciamento	
08.01.COCHES.PL_MD.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Memória descritiva	
08.01.COCHES.PE_DC.IMP.1A03B.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Projeto de execução	
08.01.COCHES.PE_DC.LOC.1A01B.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Projeto de execução	
08.01.COCHES.PE_PP.PL.4A01.C.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Passagem pedonal	
08.01.COCHES.PE_MD.B.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Memória descritiva e justificativa	
08.01.COCHES.PE_EA.CE.B.PDF	Museu dos Coches	Paulo Mandes da Rocha e Bak Gordon	Caderno de encargo	

Condições de cedência:

- 1- Não é permitida a utilização das reproduções requisitadas para outros fins que não os acima referidos;
- 2- É obrigatório identificar cada reprodução utilizada com a referência ao autor, título e arquivo Casa da Arquitectura;
- 3- O requerente é responsável, perante a lei, pela utilização que der aos documentos requisitados, sendo de sua exclusiva responsabilidade e iniciativa o cumprimento das disposições relativas aos direitos de autor, e obrigação de mencionar a proveniência dos documentos (CASA DA ARQUITECTURA);

548

4- O requerente compromete-se a enviar para a Casa da Arquitectura dois exemplares da obra que inclua qualquer dos documentos requisitados;

EU, Stefany Trojam, em representação de FAUP declaro aceitar os termos das condições em que me são cedidas cópias dos documentos pela Casa da Arquitectura, bem como as taxas em vigor.

Matosinhos, 06/05/2019 Requerente, Stefany Trojam