U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITECTURA

ATLAS DE/EM PROJETO.

Materiais para a construção do arquiteto autônomo

Mariana Bernardes Carneiro

M

2025

U.PORTO

Mariana Bernardes Carneiro. Atlas de/em projeto

M.FAUP **2025**

ATLAS DE/EM PROJETO.
Materiais para a construção do arquiteto autônomo
Mariana Bernardes Carneiro

FACULDADE DE ARQUITETURA

Nota prévia

A presente dissertação foi escrita em português do Brasil, em concordância com as raízes da autora, e obedece o Novo Acordo Ortográfico.

As citações que sejam originalmente escritas em línguas estrangeiras foram traduzidas para o português pela autora.

As imagens foram creditadas aos autores originais sempre que possível, em índice disposto nos anexos. Quando não foi possível definir a autoria, creditou-se a fonte de onde foram retiradas.

Este documento foi formulado para ser visualizado em formato spread *(página dupla), mantendo, assim, sua coerência visual e editorial.*

ATLAS de / em PROJETO

Materiais para a construção do arquiteto autônomo

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura apresentada à Faculdade de Aqruitectura da Universidade do Porto sob a orientação da Prof. Dra. Ana Catarina Neiva

Mariana Bernardes Carneiro,

Porto, setembro de 2025.

Ao meu avô, Paulo Rodrigo Bernardes,
cujo legado é central a este trabalho: a busca contínua e sensível pela construção do saber.

E, por isso, sempre dizia: "a única coisa que ninguém consegue te tirar é o seu conhecimento".

No ***longo*** *desenvolvimento deste trabalho, me tornei consciente de que não há formação individual e não há construção hermética. Quem somos e o que criamos é também criação de todos com quem nos relacionamos.* **Para** *e* **com** *as pessoas deve ser o projeto, no esforço de verdadeiramente melhorar as suas, as nossas e todas as vidas.*

agradecimentos

À Marcia e ao Augusto, alicerces que basearam toda a construção subsequente, garantindo a estabilidade e confiança necessárias para sustentar o risco de se dar o ***salto****;*

Ao Rivas e à Isabela, resiliente presença, sem onde nem quando, que só... é; dissolução das fronteiras, sejam elas físicas ou pessoais;

À Laurinda e ao Rodrigo; ao Ernani e à Aurice; força motriz que preparou as circunstâncias para o projeto, sendo, – hoje e sempre – a referência a partir do qual este se desenvolverá, num sensível sentido de legado e tradição;

Ao Cícero, cooperação abnegada ao projeto; ***pessoa*** *insistentemente otimista em acreditar nas pessoas;* ***criador*** *que busca saber,* ***estudante*** *que busca saber fazer; habitante que organiza e reorganiza o espaço para que ele sirva e acolha* ***a todos****; parceiro de construção da vida e do* ***salto****, rumo à* ***expansão da realidade****;*

À Luísa e ao Pedro, aquilo que há de mais valioso apenas por ***serem-em-si****; esperança do futuro através do testemunho emocionante dos seus processos de criação, experimentados numa* ***durée*** *teimosamente curta e apressada;*

À Cláudia, autêntica dedicação à partilha do conhecimento, inspirando a curiosidade, a inquietação e a genuína liberdade do pensar e criar;

À Ana, espaço de acolhimento irrestrito, que ampara, liberta, cativa, que viabiliza o projeto; energia que move, constrói, cria e inspira; referência desde o primeiro traço na concepção ao ajuste final no acabamento;

Ao Rallyson, refúgio acolhedor e firme, mesmo sob as maiores tempestades; testemunho dos tempos e das condições variáveis, exato processo no qual ganha valor intrínseco inestimável;

Ao Arthur, via sempre aberta de comunicação, trocas, jornadas e viagens, fazendo com que se aproveite o caminho muito mais do que o ponto de chegada ;

À Inês e ao Humberto, à Lise e ao Klauss, à Priscila e ao Pedro, oásis em meio à devastação no qual se fez um lar; construído a partir daquilo que se foi encontrando no caminho, lapidado com primor e arranjado numa composição perfeitamente harmônica;

À Camila, resistência sob excruciantes pressões estruturais; denuncia, na sua firmeza, a fragilidade das forças que sobre si atuam; base Material do projeto que abdica do mito para constuir o material;

À Yngrid e Isadora; à Marina, Luiza e Juliana; ao Rodrigo e Mariana; à Rafaela, Nadine e Marta; a todos os amigos e colegas, por mais curto tenha sido o tempo compartilhado, pelo impacto considerável que certamente tiveram na construção de quem e sou e ainda serei por comporem o meu Atlas e me permitirem fazer parte dos vossos;

À Casa da Arquitetura, pela completa disponibilidade, generosidade e simpatia em tornar possível e profícua a execução deste trabalho, por meio do Arquivo; pela oportunidade de viver experiências tão diversas quanto desafiadoras, que solidificaram as bases Materiais do meu atlas, na colaboração profissional;

Meus agradecimentos, este trabalho é também vosso.

Muitas questões ficam indefinidas na formação do arquiteto. Arquitetura e sociedade, arte e ciência, coletivo e individual: esta investigação assume uma atitude experimental para permear por algumas destas questões. Incorpora diferentes abordagens temáticas ao transitar entre cultura e teoria, inclusive teoria de Arquitetura, e aportes interdisciplinares, numa eventual expansão de seus limites. Sintetiza, através do ato curatorial, uma compreensão pessoal consolidada enquanto explora alternativas a uma estrutura pedagógica rígida.

O argumento inicial analisa experiências individuais usando *personas* como recurso de escrita. Apesar do aparente teor "autobiográfico", são contextualizadas para o coletivo – e, portanto, partilháveis – sob uma visão crítica e problematizadora do *ser com o* mundo. Um ser sob influência do contexto, mas também capaz de intervir nele.

Para definir *como* se pode dar esta intervenção enquanto aproxima as noções invocadas a um sentido de projeto, recorremos à teoria de Arquitetura. Desde Fernando Távora e Louis Kahn a Aldo Van Eyck e Vittorio Gregotti, construímos, por meio de proposições destes autores, um sentido autônomo do que se entende por "Arquitetura", sua prática e disciplinaridade.

Armada de concepções teóricas, como se ferramentas fossem, as utiliza no caso de estudo, o arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha. Engendra-se um exercício de aprendizado de Arquitetura através da *visão abrangente* da prática e "teoria" de um arquiteto, relacionando-o com o conhecimento já acumulado. Ensaia a construção contínua do saber arquitetônico como mediador entre a consciência imaterial e o mundo material. Tirando proveito da vasta bibliografia disponível sobre e pelo arquiteto, do acesso ao seu acervo, sediado na Casa da Arquitetura, e das exposições produzidas sobre ele na mesma instituição, atinge-se uma imersão profícua na produção de Mendes da Rocha, onde é crucial o fator do tempo.

O ato curatorial sintetiza este conhecimento, absorvido e 'metabolizado'. O processo do curador, que se debruça sobre o objeto para melhor compreendê-lo, provoca sucessivas modificações entre sujeito/objeto. Daí, há de surgir uma narrativa, conformada dentre os meios espacial, visual, sensorial etc., partilhando o que foi visto na imersão, provocando, agora neles, novos processos de compreensão e ação. Aqui, o ato curatorial, em especial, o *Mnemosyne Atlas* de Aby Warburg, é tomado como metodologia de investigação e comunicação, de partilha do saber. Espacializa-se o confronto dialético entre uma epígrafe de PMR, um conjunto de imagens e um ensaio. Abordam temas centrais sem neles se restringir, intersecionando argumentos e ideias no debate.

Experimenta-se e arrisca-se através da curadoria para sugerir um complemento a modelos pedagógicos estritos; a uma tendência ao sectarismo e mercantilização da Arquitetura, que a isolam enquanto área do saber. Esta investigação recusa a Arquitetura como um fim em si mesma. Ao contrário, a entende como um discurso que, materializado pela técnica, seja capaz de comunicar um projeto de vida comum aos seres humanos. Em outras palavras, propõe estudar, entender e produzir a Arquitetura através e em função de *"todo o resto"*.

Many questions remain unresolved in the architect's education. Architecture and society, art and science, collective and individual: this investigation assumes an experimental attitude to navigate some of these subjects. It incorporates different thematic approaches as it moves between culture and theory – including architectural theory – as well as interdisciplinary inputs, toward a potential expansion of the limits. It synthesizes, through a curatorial act, a personal and consolidated comprehension, while exploring alternatives to a rigid pedagogical structure.

The opening argument analyzes individual experiences, using *personas* as a strategic writing device. Despite seeming "autobiographical" in nature, they are contextualized within the collective – therefore shareable – under a critical perspective of the "*being with* the world". A being under the world's influence but also capable of intervening on it.

To define *how* such intervention might take place, while relating the themes invoked to a sense of design, we appeal to architectural theory. From Fernando Távora and Louis Kahn to Aldo Van Eyck and Vittorio Gregotti, we build, through some of their propositions, an autonomous understanding of what "Architecture" is – its practice and disciplinarity.

Structured with theoretical conceptions, as if they were tools, the paper uses them in the case study of Brazilian architect Paulo Mendes da Rocha. It engenders an exercise of learning Architecture via a *comprehensive view* of and architect's practice and "theory", imbricating it with knowledge already gathered. It is meant as a rehearsal of a continuous construction of architectural knowledge as mediator between immaterial consciousness and the material world. Taking advantage of the vast bibliography available about and by the architect, whilst also accessing his Archive, housed at Casa da Arquitectura, and the exhibitions produced about him in the same institution, an immersion in Paulo Mendes da Rocha's production is assured – where the factor of time is of crucial importance.

The curatorial act synthesizes the knowledge, once it's absorbed and metabolyzed. The curator's process, who bends down to the object in order to better comprehend it, provokes successive modifications between subject/object. Then, a narrative surfaces, conformed over the spatial, visual, sensorial etc. means, sharing to the others what has been seen in the immersion and provoking, now on them, new processes of comprehension and action. Here, the curatorial act – especially the Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas* – is adopted as a methodology on research and communication, i.e. of sharing knowledge. The dialectical confrontation is spatialized, through an epigraph by PMR, a set of images and an essay. They approach central themes without restraining on them, but rather allowing the debate to make intersections on arguments and ideas.

Through curatorship, we experiment and take risks to suggest a complement on rigid pedagogical models; on a tendency to architecture's sectarianism and commodification, which isolates it as a field of knowledge. This investigation refuses Architecture as an end in itself. On the contrary, it sees it as a discourse that, materialized through technique, is able to articulate a project of a life common to all human beings. In other words, proposes studying, understanding and producing Architecture through and in function of *"all the rest"*.

SUMÁRIO

12 **PRÓLOGO**

14 **INTRODUÇÃO**

VER-SE DE DENTRO

18 ambientação conceitual

26 o olhar (d)a arquitetura

32 dos Materiais aos materiais

34 surge o outro

VER-SE NO OUTRO

40 para além de PMR

46 ver, aprender, compartilhar

entre portas **56**

VER-SE NO MUNDO

um atlas Material **62**

VER POR OLHOS ATENTOS

considerações finais **100**

ÍNDICE DE IMAGENS **220**

BIBLIOGRAFIA **238**

prólogo

Há sempre uma dificuldade em começar um texto. Penso se não seria possível introduzir uma epígrafe a partir da qual um mote desenvolva o restante. Deambulando nesta procura, recorrem-me os filósofos Alfred North Whitehead e Henri Bergson [1]. O segundo já foi usado por Catherine Otondo (que aparecerá adiante) para explicar o processo (do projeto de arquitetura) através de uma não linearidade do tempo e do entendimento de duração*. Há a compreensão contemporânea de que tudo acontece a um tempo só, e não em momentos pontuais e sucessivos, como o ser humano muitas vezes insiste em racionalizar o tempo para conseguir compreendê-lo. Podemos falar também da ideia do tempo que se molda à nossa percepção (ou seria a nossa percepção que se molda a ele?). Desde Einsten entendemos o tempo como uma dimensão e relativo ao seu observador. Os filósofos, por sua vez, usam esta teoria científica para a análise da consciência humana.*

Em Process and Reality [2]*, Whitehead funda a Teoria do Processo. Nela, refuta a metafísica clássica, em que a matéria é dada como estática, e propõe que as substâncias são, na verdade, "ocasiões de experiência". Ou seja, nada existe estaticamente; a existência é um constante processo dinâmico de "vir a ser". Não há um só evento que ocorre isolado para depois ser sucedido por outros, estão sempre em relação. Sugere a realidade como um fluxo de eventos em contínuo desenvolvimento, transformação e diálogo, ao invés de uma coleção de elementos absolutos e finais em sua existência. Reforço esta linha conceitual com Bergson, a referir sobre a possibilidade de um evento passado estar presente ao influenciar aquele que está a ocorrer. E, ainda mais, se estamos a buscá-lo no passado para o relacionar com o futuro.*

Lá está o mote que move a minha busca e inaugura o texto que dissertará à volta destes conceitos. Em suma, busco por melhor compreender como se configura o processo do ato criativo. O que está em jogo, portanto; o que o compõe, como os seus



elementos interagem entre si, como se compõe para a individualidade de cada agente de criação. O que seria único e o que seria compartilhável e como compartilhar. Enfim, busca-se aprender a criar.

Pode estar na natureza do ato criativo, inclusive de Arquitetura, a interrelação entre tempos. Devemos, enquanto criadores, ter bastante premente a noção do tempo relativo. O projeto, diz Vittorio Gregotti –também veremos adiante–, é um ato com duração. Mas não corresponde só ao momento do projetar: o que está dinamizado ali são todos os tempos a um só. Ou seja, faz-se algo no presente (contínuo, porque não é pontual) que mobiliza acontecimentos/eventos passados em vista de um futuro desejado, idealizado. Também poderíamos citar Fernando Távora, quando o arquiteto diz que um projeto de arquitetura se baseia na circunstância[3] *apenas para se tornar parte dela posteriormente. Entretanto, a "transição" entre um estado e o outro é fluida e intangível. Quando é que o projeto se torna circunstância? É relativo.*

A interposição entre os filósofos e os arquitetos mencionados e respectivas ideias nos mostra que esta duração, este tempo, mobiliza muito mais fatores. Para Whitehead, a mobilização de elementos para a criação se dá através da preensão *(prehension)[4]: a captura de momentos e experiências de outros tempos no processo de criação, sintetizados (intuitivamente) na geração de uma nova existência. Passa a existir uma nova realidade, externa ao agente criador, mas não só: também o seu interior. Em outras palavras: ao criar, o agente (criador) está também se* autocriando*; a criação o modifica em simultâneo. Criar é, ao mesmo tempo, uma autocriação. A experiência de produzir obra passa a ser mais um evento "preendido". O tempo é, por conseguinte, um constante processo de criação, autocriação e "captura". Tudo que agora é está participando do processo de* ***vir a ser****.*

introdução

Na página anterior:

1. Henri Bergson, *O pensamento e o movente* (1934; São Paulo: Martins Fontes, 2006)

2. Alfred N. Whitehead, *Process and Reality: an essay in cosmology* (1929; Nova Iorque: The Free Press, 1978)

3. Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, ed. Manuel Mendes (1962; Porto: FAUP Publicações, 2008), p. 21

4. Whitehead, *Process and Reality*

Este trabalho aborda o processo de aprendizagem da Arquitetura. No momento de charneira que a dissertação representa, aproveita para rever o processo de formação acadêmica e suas contradições, ganhos e limitações. Ponto fulcral do argumento inicial, o processo do ato criativo serviu de mote para refletir sobre tudo que nele está envolvido. A complexidade revelada esclarece a inquietação perante uma ideia simplificadora, senão redutora, do *processo*. Passa a questionar seu entendimento como sequência quase lógica de sucessivos momentos que inexoravelmente chegam a um resultado, cuja qualidade depende apenas do dom intrínseco do autor.

Recorre a outras disciplinas para buscar uma forma frutífera de responder à complexidade encontrada. Neste ínterim, aborda o ato projetual através da não linearidade temporal, a qual remete a uma inter-relação entre tempos, por conseguinte, entre elementos do projeto, o qual perde a característica de inevitabilidade. A investigação explora como aprender (e sugerir uma pedagogia de) Arquitetura em função do compartilhamento e troca de conhecimento entre sujeitos, reconhecendo-se capaz de exercer ação modificadora no mundo. Conforme uma "educação libertadora" freiriana, assente na superação da heteronomia, formando o sujeito autônomo.

Destas duas principais forças motrizes da investigação, desdobram-se duas frentes de ação. Uma busca analisar a fundo um arquiteto (obra e discurso) mediante relatos primários, bibliografia e vestígios materiais do seu ato criativo, informados pela teoria de Arquitetura. Experimenta um exercício que se pretende estender mais além e com outros objetos, como construção do intelecto próprio da autora. A outra recorre à síntese e tratamento do material recolhido, encontrando no ato curatorial uma proposta de metodologia de pesquisa e comunicação – portanto, de aprendizagem – em resposta a lacunas potencialmente herdadas da pedagogia experienciada anteriormente.

O trabalho inicia com uma autorreflexão e revisão da experiência acadêmica. Desenvolve um posterior contato com a teoria da Arquitetura e de outras disciplinas. Estabelecida a ambientação conceitual e a armação teórica face ao problema, propõe-se a aprender com o outro: elege um arquiteto como caso de estudo. O conhecimento da autora se constrói na assimilação do conhecimento do outro autor.

O segundo momento subdivide-se em duas partes. A primeira executa e noticia o estudo aprofundado do arquiteto escolhido, angariando informações e recursos no processo. Com o tempo prolongado que se sucede, é possível imergir no universo de ideias evocadas pela comunicação verbal, formal, visual e arquitetônica que este personagem estabelece. Seu imaginário acaba por extravasar o da Arquitetura, o que por si só já é bastante revelador.

Adiante, o ato curatorial se expressa como forma de dar sentido a uma verdadeira exuberância de conteúdos com os quais se tem contato no estudo do arquiteto. A curadoria permite, neste passo, colecionar, selecionar, interpretar, relacionar, classificar muitos dos recursos em virtude de uma visão do que era o outro, sob o filtro da interpretação pessoal. Deste modo, ainda que parta de anseios (à partida) individuais para uma investigação individual, o intuito é o de gerar uma narrativa que compartilhe as inquietações iniciais, transmita as "ideias" abordadas e suscite novas reflexões e conclusões. O gesto criativo que se desenvolve faz-se por dois formatos complementares.

Um expressa-se no confronto entre uma citação de fonte primaria do arquiteto estudado e um breve ensaio livre da autora. Formam-se, então, dípticos que, entre epígrafe e reflexão, permitem falar sobre a visão do arquiteto sob o filtro da autora, explicitando, já, sua interpretação e assimilação de alguns dos temas e conhecimentos em causa. O outro lança-se no campo das imagens, uma mixórdia de vários tipos de mídias e representações, cujo fio condutor pode até partir do arquiteto/objeto de estudo, entretanto transfere-se para o observador, pois a aparente aleatoriedade do conjunto encontra solução na interpretação dada por quem se debruça sobre o conjunto e busca, em autonomia, as possíveis conexões.

Juntos, configuram o atlas Material. Angaria os elementos que dispõe na arbitrariedade contemporânea e se regozija nas refrações que geram uns com os outros. Formalizando o esforço da construção de um sistema de pensamento, o **atlas de projeto** procura a Arquitetura para entendê-la na relação com universos mais amplos. Vê-se como matéria em permanente expansão disciplinar e intelectual, não se quer fixar num único referencial. Um **atlas em projeto**, tem nesta investigação apenas o seu exercício de arranque, com o intuito de se estender além dos limites espaço-temporais impostos pela circunstância do trabalho. O faz porque passa a entender, no processo, que os **Materiais** que coleciona a partir da realidade podem partir de qualquer contexto e serem mobilizados para qualquer ato criativo. Apenas a partir um conhecimento "libertador", que assuma também a responsabilidade do pensar crítico, independente e em constante revisão, é que o sujeito pode se perceber como agente modificador do mundo: o **arquiteto autônomo**.

*

Reflexo material de sua essência, esta dissertação passou por um longo processo não linear de formação: já foi muitas coisas, mudou de caráter, desenvolveu-se e passou a ser outras distintas; possíveis apenas por germinarem da relação entre elementos que estavam inertes à espera do momento certo de aflorarem. Há uma metalinguagem implícita em como aborda o estudo enquanto aprende consigo mesma, em como abraça o crescimento que cada novo saber enreda na forma de entender os saberes já assimilados (e, por vezes, escritos), ansiando pela forma que influenciarão na compreensão de novos saberes. Precisou-se assumir o tempo como elemento inexorável da sua concepção. De início, não foi bem recebido. Todavia, tornou-se incontornável perceber como a *durée* é das ferramentas mais importantes para consolidar o que aqui se propõe: a procura autônoma do saber. O tempo faz-se necessário para esquecer algo, só para depois redescobrir aquilo, surpreendido pela distância assumida.

A investigação sobre a qual adiante se disserta tenta fazer confluir, de forma tão sintética quanto se requer, todo o processo e tudo que um dia já foi. Espera fazê-lo sem recorrer ao reducionismo ou simplismo, evitando também demasiadas complicações ou tangentes. Assumidamente se detém de formalizar certezas concretas. Acima de tudo, busca sugerir alternativas para aqueles que se identifiquem com alguns dos anseios motrizes, compartilhem o interesse pelos temas levantados e/ou achem fértil a proposta de uma via complementar de aprendizagem e de relação entre os seus agentes.

ver-se de **dentro**

1.1 ambientação conceitual

Ao longo da produção cultural histórica, a fragmentação de personalidades tem sido recurso para separar aspectos da complexidade de personagens ou narrativas no intuito de melhor analisá-los em unidade, a fim de gerar um entendimento holístico do conjunto da obra. Proponho explorar adiante algumas mídias e produções que abordam, sob várias nuances e formas, este caráter.

No estudo das inter-relações temporais – ou do entendimento de tempo relativo e não linear, a figura de Jano, deus romano *pater*[5], oferece uma rica simbologia que dialoga com essas reflexões. Representado com duas faces que compartilham a mesma cabeça, corpo e ser, conseguiria ter uma visão ampla do seu entorno físico, mas simbolicamente também entre tempos, possibilitando-o ver passado e futuro a um tempo só. Essa representação, no entanto, vai além de uma simples visão de tempo linear composto por momentos "em bloco" (passado, presente e futuro). De fato, Jano representa a dualidade passado/futuro. Em contraponto, podemos entendê-lo como desmaterialização das fronteiras entre os tempos, coadunados num corpo só, tão intrinsecamente relacionados que compõem um único conjunto. Podemos ler esta figura como personificação do tempo constante – a *duração* de Bergson.

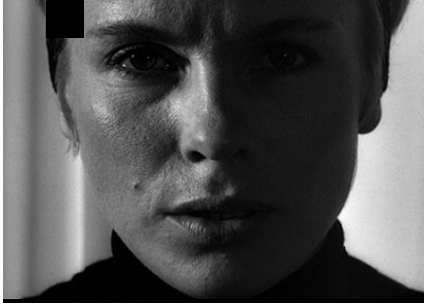
Não por acaso, Jano representava as transições e passagens, tanto no sentido literal (físico; representado por portas e portões), quanto no figurativo (abstrato; ao ser evocado em momentos de mudança de paradigma ou em ciclos temporais, i.e., o mês de janeiro que representa a passagem de ano), evocado no início de cerimônias religiosas ou civis. Fazemos aqui, também, uma ode a Jano e sua miríade de simbologias evocando-o na abertura de um trabalho que marca a transição entre os momentos educacional e profissional.

Em *A Metamorfose* de Franz Kafka[6], Gregor Samsa vê-se da noite para o dia

5. Na mitologia romana primitiva, Jano (*Ianuspater*) era o primeiro deus citado em muitos dos cultos e pregações, o que pode classificá-lo como o primeiro de todos os deuses – em outras palavras, o deus-pai (*pater*). Há um debate recorrente em defesa de sua interpretação como o deus dos inícios, embora haja evidências que o apontem apenas como a deificação (*numina*) de portas ou portões, dando-lhe o papel de deus das passagens ou transições. Entretanto, com o desenvolvimento da filosofia e mitologia romana, para além de influências gregas tardias, Jano gradualmente perde relevância naquela cultura, surgindo apenas no processo das guerras, através de rituais nos portões do templo *Janus geminus*, no Fórum romano. C.f.: Bessie Rebecca Burchett, *Janus in Roman life and cult, a study in Roman religions* (Wisconsin: George Banta Publishing Company, 1918), em: *https://www.loc.gov/item/19002404/*; Francesca Romana Berno, "From Chaos to Chaos: Janus in Fasti 1 and the Gates of War", em: *Ovid, Death and Transfiguration* , eds. Joseph Farrell, John F. Miller et al. (Leiden: Brill Academic Publishers, 2023), pp. 319-350

6. Franz Kafka, *A Metamorfose* (1915; Lisboa: Livros do Brasil, 1998)





transformado em inseto. Sua nova condição física não o surpreende embora desencadeie uma série de circunstâncias que nos permitem perceber o estado de completo desamparo que o personagem já se encontrava antes e, só através dela, podemos ver desvelado um quadro depressivo que já acometia Gregor. Ao mesmo tempo, seu contexto (família, empregadores e comunidade) já o desumanizava, o considerando apenas por sua força de trabalho. Sua forma de inseto não o faz perder sua humanidade, mas a escancara. Na aparente deformação é revelada a condição real.

Persona, de Ingmar Bergman[7], antecipa no título o cerne da obra. Evoca as máscaras do teatro grego[8], a *persona* junguiana e a etimologia que liga "personagem" à representação (evidenciando que estamos a tratar de uma encenação). O filme lembra-nos, através de alguns planos-sequência, da sua construção como produção audiovisual: não confundamos com a realidade. À medida que a narrativa se adensa, duvidamos de como ela nos é colocada, tomamos consciência de seu viés e suas camadas de *representação* da realidade – e não a *própria* realidade.

Preto e branco; disruptivo e tradicional; ruído e silêncio; ilusão e realidade; delírio e sanidade; desequilíbrio e estabilidade. Polaridades que se encontram num centro ou mesmo desvanecem no espectro. Uma atriz que emudece a meio de uma performance. Sempre requisitada a expressar-se, cala-se. Uma enfermeira que renuncia, com grande altruísmo, seu cotidiano pacato para tratá-la em isolamento. Sempre a se doar pelos outros, desesperadamente preenche o espaço com sua voz. A dinâmica quase psicanalista que se estabelece faz confundir (a nós e a elas) os limites entre ambas. Ao fim, um *close up* das faces a dividir o mesmo rosto, o mesmo plano. Unidas em uma só.

Bergman deixa mais reflexões do que respostas. O silêncio de Elisabet seria fruto de um colapso de identidade, uma recusa ao papel social ou o trauma de não corresponder às expectativas da maternidade (o papel mais esperado dela)? Alma transiciona de uma conformidade com um papel social para fortes conflitos internos, inseguranças e desejos reprimidos, fazendo-nos questionar, agora, sobre a *sua* sanidade. Seriam ambas instâncias psíquicas de uma só, materializadas de forma dissociada na tentativa – frustrada – de reconciliação? Só temos certeza da metalinguagem do filme como narrativa assumida. Interpretam as personagens as suas *personas*; interpretam as atrizes as suas personagens; interpretamos nós a ilusão que nos é apresentada.

Ainda na infância, Cindy Sherman descobriu um misto de diversão e curiosidade na experiência de se vestir e fantasiar com outras personalidades. Encontrou refúgio da desconexão familiar que sentia nesta espécie de atuação, quase em busca da possibilidade de outra(s) vida(s). A angústia tornada performance desenvolveu-se, mais tarde, em arte. Como fotógrafa, Sherman explorou temas prementes à sociedade ou a ela mesma. Em quase todos os seus retratos, a própria artista se transmuta



7. *Persona*, dir. Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1966, em: ***https://archive.org/***

8. C.f: Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro* (1996; São Paulo: Perspectiva, 2008), p. 285. *"No teatro grego, a* persona *é a máscara, o papel assumido pelo ator, ela não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático. O ator está nitidamente separado de sua personagem, é apenas seu executante e não sua encarnação a ponto de dissociar, em sua atuação, gesto e voz. Toda a sequência da evolução do teatro ocidental será marcada pela completa inversão dessa perspectiva: a personagem vai-se identificar cada vez mais com o ator que a encarna e transmudar-se em entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de* identificação*."*



em outras facetas. Exageradas, caricaturizadas, grotescas, belas, delicadas, divertidas ou desconcertantes, suas personas buscam revelar aspectos de nossa cultura e sociabilidade a confrontá-las. A autora dissolve-se por trás de sua obra, meticulosamente cenografada, cada detalhe pensado, ensaiado à exaustão por ela mesma: sua multiplicidade de representações encontra espelho na forma de produção. O reconhecimento mundial a tornou parte dos desafetos que criticava. Se adaptou para combater o prestígio que passava a ganhar por meio de sua obra, sob o caráter de oposição crítica, mas também de autocrítica. Torna-se difícil distinguir o limite entre artista e personagens, até para a própria Cindy.

*

Não tendo a pretensão de produzir uma obra literária, recorro aqui às personas/alter egos de forma bastante direta, visto que já são, em si, suficientemente conotativas para pontuar os temas pretendidos. Divido-me em três: *pessoa, criadora e estudante*.

A **pessoa** está próxima do que poderia ser tratado como personalidade, ou seja, as características individuais e psicológicas que determinam os padrões através dos quais me relaciono da instância mais interior até o mundo físico no qual me encontro. Tem algo de intrínseco, mas também determinado pelas experiências. Acima de tudo, a **pessoa** percebe e lida com o mundo através de seus sentimentos e pensamentos. Tem suas relações, gostos e interesses individuais. Como o *ser-para-si*, de Sartre [9], interage com o exterior à consciência, absorvendo os estímulos, modificando-se constantemente.



Está, não obstante, na era das contradições, informações e desinformações (principalmente), discussões e muitas, mas muitas, imagens. Dados visuais, estímulos sonoros, estéticos, artísticos?, certamente frenéticos, todos voltados para o *consumo*. Tudo é temporário, efêmero, rapidamente obsoleto; tudo é feito para todos, massificado; há produção que supra todos os gostos – na verdade, são construídos gostos para abarcar tudo que é produzido. O tempo, cuja *duração* nos é relativa, cada vez mais se acelera. A ciência relaciona o fluxo massivo de "conteúdos" de for-

9. C.f.: Jean Paul Sartre, *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica* (1943; Lisboa: Edições 70, 2021). Nesta obra, Sartre discorre sobre as instâncias do *ser*. Há o *ser-em-si*, pura existência, uma existência 'sem sentido', pois não tem agência na relação com os outros *seres-em-si* (os objetos, por ex.). Já o *ser-para-si* é o mais elementar âmbito do *ser* humano, é a consciência de que *é*. Interage com o mundo, as outras categorias de *ser*, nas infinitas possibilidades de intervenção e ação. É, portanto, *nada*, pois na liberdade de mudar e ser mudado, nunca assume forma definida, final.



mato curto com uma diminuição da capacidade de concentração. Os formatos abreviam-se cada vez mais para caberem em maior quantidade no mesmo espaço-tempo.

O entretenimento denuncia este contexto, mas dele não escapa. O comediante Bo Burnham, na pandemia global de 2019, produz o musical *Inside* [10]. Nele, reflete sobre o cenário contemporâneo extremamente digitalizado e evidencia os gestos calculados do sistema de produção neoliberal, suas consequências não calculadas e como isto nos afeta do âmbito coletivo até o individual. A música *Welcome to the Internet* [11] reitera estes temas de modo inicialmente cômico, até que entra num tom sombrio, ao desmascarar a premeditação de cada ação digital para manter-nos "cronicamente online" [12] e, acima de tudo, consumindo. A internet não é uma inocente partilha de conteúdos, comunicação e experiências; é, sobretudo, mercado. Burnham se dirige ao ***consumidor-espectador*** de que falava Mark Fisher [13]. Complemento com a personagem de Heidi Becker [14], a qual representa este interlocutor "*brainrot*" [15], que, por meio de expressões virais, fala sobre tendências cada vez mais curtas de um consumo "influenciado" que pouco se baseia em senso crítico. Simultaneamente satiriza e critica nossa relação com as redes sociais e seus "conteúdos" – sempre voltado ao *overconsumption* [16]. Fisher resume: "O capital *ciberespacial* opera viciando seus utilizadores (...), consequência de estarmos ligados aos circuitos de controlo do entretenimento numa cultura hipermediada de consumo" [17] e "estar aborrecido significa simplesmente estar arredado da matriz comunicativa de sensação-estímulo das SMS, do YouTube e da *fast-food*; ver recusado, por um instante, o fluxo constante de gratificação açucarada a pedido" [18].



A **criadora** está na relação com a abordagem artística ao seu contexto. Busca um sentido para os estímulos circunstanciais já mencionados através do ato criativo, se expressa de forma que acredita ser autônoma, ainda que entenda a inexorável influência da constante fluente visual da mídia que consome. A **criadora** tem o ímpeto de produzir materialidade como forma de dar vazão às inquietações internas, mas também de buscar no conhecimento da arte, cultura e sociedade algumas explicações para seus anseios.

Uma das vias de criação que encontrou – inicialmente de maneira ingênua, quase intuitiva – foi na Arquitetura. Inserida no sistema,

10. *Inside*, dir. Bo Burnham (EUA: Netflix, 2021), 87 min.

11. Cf.: *Welcome to the Internet - Bo Burnham*. Alguns trechos relevantes são: *"Welcome to the internet! / Have a look Around / Anything that brain of yours can think of can be found / We've got mountains of content, some better, some worse / If none of it's of interest to you, you'd be the first (...) Could I interest you in everything all of the time? (...) / Apathy's a tragedy, and boredom is a crime (...) We set our sights and spent our nights waiting / For you! (...) Mommy let you use her iPad; you were barely 2 / And it did all the things we designed it to do / Now, look at you! (...) Unstoppable, watchable [you] /It was always the plan to put the world in your hand"*

12. Expressão informal utilizada na internet. Alguém que passa demasiado tempo conectado, de modo a, por exemplo, estar familiarizado com piadas de nicho, algumas histórias antes mesmo de viralizarem, referências muito específicas etc.

13. Mark Fisher, *Realismo Capitalista: Não haverá alternativa?* (2009; Portugal: VS Editor, 2020), p. 16

14. Cf.: *Heidi Becker (@heidsbecker) | TikTok*. Refere-se a vídeos como: *Its giving in my brainrot overconsumption coded slam poet era* e *Overconsumptioncore*.

15. Expressão informal utilizada na internet. Semelhante a "cronicamente online", mas com um sentido ainda mais nocivo, como alguém que estaria online por tanto tempo que já comprometeria seu cérebro e, assim, sua capacidade cognitiva.

16. Consumo excessivo. Na economia, a transformação do significado de qualquer coisa em produto a partir de marketing; a criação e promoção da demanda para atender a produtos criados, e não a criação de produtos para atender às demandas, como ocorreria no sistema liberal inicial.

17. Fisher, *Realismo Capitalista*, pp. 44-45.

18. Ibidem, p. 43

Nossa civilização não tem imagens satisfatórias e creio que uma civilização está condenada ou vai sucumbir, como os dinossauros, se não desenvolver uma linguagem ou imagens satisfatórias. Vejo isto como uma situação muito, muito dramática. [25]

havia de escolher uma atividade profissional. Esta lhe pareceu uma saída frutífera. Através da disciplina, poderia pensar, projetar e construir espaços que configuram o mundo que habitamos e dar solução às inquietações que vinham da **pessoa**, em meio às circunstâncias onde pretender-se-ia intervir. Arte, ciência, discurso e cultura, a Arquitetura parecia convergir muitos caminhos possíveis para a **criadora**.

Nem a Arquitetura está imune à "cultura mediada de consumo" [19], no entanto. É, inevitavelmente e em muitos aspectos, cooptada pelo "sistema de equivalência" que transforma toda expressão cultural em oportunidade de mercado [20]. Vittorio Gregotti afirma que a arquitetura está numa situação especial em relação aos outros métodos criativos pela "grande distância que media entre o desejo e sua satisfação" e a "complexidade técnico-econômica dos fatores que concorrem à sua formação" [21]. Todavia, sabemos que na contemporaneidade diminuem-se gradativamente as distâncias, sejam elas físicas, temporais ou contextuais. A Arquitetura é, muitas vezes, esvaziada em tendências de estética, comunicação e construção. O *edifício-produto* prioriza a imagem (*outdoor*), o projeto de interiores (*storefront*) e os materiais (*commodities*). Para expandir o mercado, urge que se (re)construa, (re)forme, "*retrofite*" [22].

As "referências" passam a ser rasas, meramente visuais ou o contrário: estritamente funcionais, em detrimento do domínio do conhecimento teórico. A complexidade da Arquitetura – dentre forma, espaço, discurso, representação, cultura e tradição, História – é simplificada em imagens repetidas, reforçadas por algoritmos, produzidas para engajamento e, sempre, consumo. A Modernidade libertou dogmas composição arquitetônica e as tecnologias construtivas trouxeram infinitas possibilidades. Por outro lado, a contemporaneidade transformou tudo em *artefatos* [23]. Como perpassar o véu da mercantilização e entender a produção contemporânea da Arquitetura? O que seria, hoje, boa arquitetura? Haveria sequer "boa" e "má" arquitetura? Em uma era de tantos caminhos a se percorrer, como decidir para qual me voltar ou qual fatalmente levar-me-ia a um lugar infértil, sem propósito? Como resistir à tendência de meramente seguir tendências?

Defronte à realidade caótica e incompreensível, a plena liberdade de escolha – e até mesmo a condenação a ela [24]– torna-se um desafio. Para realmente ser agente da própria vida e reconhecer-se em sua humanidade, é preciso o saber, a real percepção da realidade.

19. Ibidem, p. 45

20. Ibidem, p. 15

21. Vittorio Gregotti, "Los materiales de la proyectación" (1966), em: *Teoria de la Proyectación Arquitectónica*, org. Giuseppe Samonà et al. (Barcelona: Gustavo Gili, 1972), p. 14

22. Termo comum atualmente no marketing e comunicação de projetos de reabilitação. Lança-se como uma novidade que vai além de uma "simples" reabilitação, pois incluiria "novas tecnologias" de infraestruturas e de sustentabilidade conforme as legislações mais recentes.

23. *"Com a conversão de práticas e rituais em objectos meramente estéticos, as crenças de culturas anteriores vêem-se objectivamente ironizadas, transformadas em* artefactos. *(...) No entanto, essa transição da crença para a estética, do envolvimento para a condição de espectador, é tida como uma das virtudes do realismo capitalista. Ao reivindicar, na formulação de Badiou, ter-nos 'libertado das 'abstracções fatais' inspiradas pelas 'ideologias do passado", o realismo capitalista apresenta-se como um escudo que nos protege dos perigos resultantes da própria crença."* Em: Fisher. *Realismo capitalista*, pp. 15-16

24. Sartre, *O ser e o nada*.

25. Werner Herzog. Em: *Tokyo-Ga*. Dir. Wim Wenders. Berlim: Wim Wenders Produktion, 1985, 92 min



e educação institucional, para além das tendências e da superfície. Urge pelo saber pleno da Arquitetura enquanto campo do conhecimento e de expressão humana. Espera finalmente definir o seu posicionamento diante das infinitas possibilidades de escolha contemporânea; espera que, com o senso crítico, venha a verdadeira liberdade. Para isso, recorre à Academia, enquanto refúgio institucional que pressupõe honestidade intelectual, compartilhamento e cultivo do saber e desenvolvimento através da experimentação, a fim de que o campo de conhecimento esteja em constante evolução.

Imaginava ser este o oásis de informação esclarecedora em meio à aridez dos conteúdos midiáticos, da reprodução de imagens vazias e da desinformação. Contudo, o oásis mostrou-se mais seco do que previa. A **estudante** deparou-se com uma dinâmica similar à que Paulo Freire, ainda em 1968, analisou como ***educação bancária***:

> *Mais ainda, a narração transforma [os educandos] em "vasilhas", em recipientes a serem "enchidos" pelo educador. Quanto mais vá "enchendo" os recipientes com seus "depósitos", tanto melhor educador será. Quanto mais se deixem docilmente "encher", tanto melhores educandos serão.* [26]

Notava uma instituição organizada mediante relações hierárquicas, separatistas, através de dinâmicas "narradoras" de *educadores* para *educandos*; os primeiros, solenes detentores do saber, tem papel de narrá-lo (sob um discurso metodicamente selecionado, entre conteúdos e conceitos que, sob seu julgo, são valorosos de serem repassados, ao contrário de outros, descartados por considerá-los não pertinentes) para os segundos, que, por sua vez, deveriam apenas absorver e reproduzir aquele saber *ipsis litteris*. O mandonismo [27] obstrui a busca da autonomia, a construção de senso crítico e genuína curiosidade [28] e desejo de saber. A educação se dá de forma passiva, unilateral: "quanto mais se exercitem os educandos no arquivamento dos depósitos que lhe são feitos, tanto menos desenvolverão em si a consciência crítica de que resultaria a sua inserção no mundo, como transformadores dele. Como sujeitos" [29].

Propõe, em alternativa a isto, uma educação "do pensar autêntico e não no sentido de doação, de entrega do saber" [30]. Pensar autêntico este que só é gerado através de comunicação. Fala-se no sentido da intercomunicação: a troca, o compartilhamento, a horizontalidade. Nisto se baseia a ***educação problematizadora*** freiriana, onde há apenas educandos: "os homens educam-se em comunhão, mediatizados pelo mundo" [31].

Os educandos buscam a reflexão cognoscente sobre a realidade que os envolve, relacionando-se diretamente com ela. Assumem-se *seres **com** o mundo* –agentes da ação criadora e modificadora–, não mais *seres **no** mundo* –espectadores passivos, modificados por ele. Entendem-se seres inacabados, sem uma forma preestabelecida e, nesta inconclusão, responsáveis por se definirem. O pensar criticamente se dá pela geração da consciência autônoma, crítica e em constante revisão. Comunicam-se os homens, educando-se uns aos outros, em prol da liberdade[32]: surge o potencial criador.

Se a Arquitetura é a expressão formal da ação criadora e modificadora de mundo, a pedagogia que forma o arquiteto deveria se dar precisamente pela via *problematizadora*. Como poderia um arquiteto prestar-se ao papel de intervir sobre o mundo

26. Paulo Freire, *Pedagogia do Oprimido* (1987; São Paulo: Paz e Terra, 1994) Formato PDF, p. 33

27. *"A reação negativa ao exercício do comando é tão incompatível com o desempenho da autoridade quanto a sofreguidão pelo mando. O mandonismo é exatamente esse gozo irrefreável e desmedido pelo mando.*
A autoridade docente mandonista, rígida, não conta com nenhuma criatividade do educando. Não faz parte de sua forma de ser, esperar, sequer, que o educando revele o gosto de aventurar-se." Em: Paulo Freire, *Pedagogia da Autonomia* (1996; São Paulo: Paz e Terra, 2002) Formato PDF, p. 36

28. *"É que o educador que, entregue a procedimentos autoritários ou paternalistas que impedem ou dificultam o exercício da curiosidade do educando, termina por igualmente tolher sua própria curiosidade. Nenhuma curiosidade se sustenta eticamente no exercício da negação da outra curiosidade."* Ibidem, p. 33

29. Freire, *Pedagogia do Oprimido*, p. 34

30. Ibidem, p. 35

31. Ibidem, p. 39

32. *"Um esforço sempre presente à prática da autoridade coerentemente democrática é o que a torna quase escrava de um sonho fundamental: o de persuadir ou convencer a liberdade de que vá construindo consigo mesma, em si mesma, com materiais que, embora vindo de fora de si, sejam reelaborados por ela, a sua **autonomia**. É com ela, a autonomia, penosamente construindo-se, que a liberdade vai preenchendo o "espaço" antes "habitado" por sua dependência. Sua autonomia que se funda na responsabilidade que vai sendo assumida."* Freire, Pedagogia da Autonomia, p. 37

e a sociedade se em sua educação formou-se como educando "depósito", convicto de uma posição passiva na qual o mundo é quem age sobre ele e não o oposto? [33]

Em minha experiência neste modelo pedagógico, notei um peso expressivo dado no pilar curricular de Projeto a uma noção específica de "processo", em especial nos primeiros anos formativos. Desde o primeiro contato com a disciplina, se aprende a importância do processo criativo para o fazer arquitetônico enquanto sucessão de 'tempos' estáticos que inevitavelmente chegarão a um resultado. Sem surpresa que seria assumido sob caráter quase técnico (embora criativo e, portanto, subjetivo), de forma a ser mensurado, avaliado e qualificado através da habilidade do Desenho – ou ainda, dos registros desse Desenho. Na prática, notei o desenrolar cotidiano de uma atitude performática dos educandos, passivos que eram, a tentar reproduzir o que lhes era dito como (única) atitude correta. Se o seu "processo" será escrutinado na avaliação da validade da produção final, o sujeito se sente vigiado a cada linha que se traça no papel. O que o leva a performar aquilo que lhe é esperado: desenhos de perspectiva (incontáveis), plantas que estudam as curvas de nível (representações da realidade) e buscam-nas como se linhas reais e visíveis fossem, desenhos a ilustrar as maquetes (estas, sempre em cinzento papel cartão ou esferovite branco: neutras, abstratas, inertes), relação de medida entre cérceas, escalas, proporções das preexistências circundantes e alinhamentos (por vezes tão artificiais que mal se notam sequer em desenho) etc.

Claro que se pode sempre argumentar a validade do processo, em especial o processo criativo; inclusive é o que esta dissertação se propõe a fazer desde seu prólogo. Devemos nos questionar: há criação sem liberdade? Há ação criadora (e, portanto, transformadora) através de uma relação de aprendizado passiva? Poderia a pedagogia da arquitetura seguir uma via em que a "comunhão entre homens" promova a consciência do ser com o mundo, um mundo onde o futuro arquiteto poderá, então, intervir propositivamente?

*

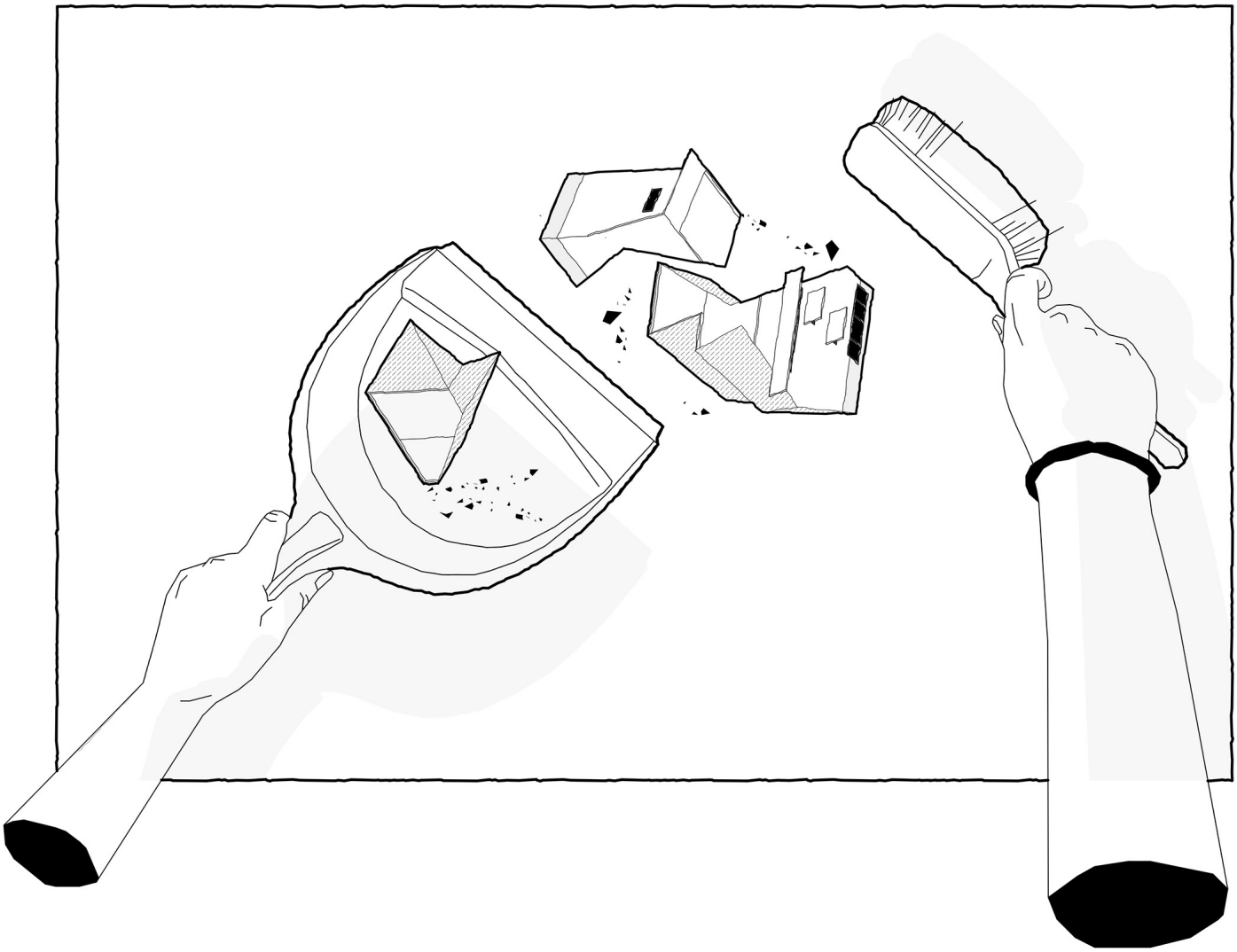
Está formado o caminho pelo qual cada *persona* seguiu, uma dando lugar à outra, interseccionando-se, mas adquirindo pesos e protagonismos diferentes nas diferentes partes do percurso. Embora sejam todas faces da mesma pessoa e passem, juntas, pelas mesmas experiências. Fizeram com que se chegasse às experiências e inquietações que culminaram neste trabalho. Voltam a unir-se, dissipar seus limites, de modo a explorar, agora, algo exterior ao corpo/mente, mas que nele sempre mantém sua referência. Pois nossa experiência do mundo está sempre relacionada, em última instância, com a nossa consciência.

33. *"O mundo não é. O mundo está sendo. Como subjetividade curiosa, inteligente, interferidora na objetividade com que dialeticamente me relaciono, meu papel no mundo não é só o de quem constata o que ocorre mas também o de quem intervém como sujeito de ocorrências. Não sou apenas objeto da* História *mas seu sujeito igualmente. No mundo da História, da cultura, da política,* constato *não para me* adaptar *mas para* mudar. *(...) Constatando, nos tornamos capazes de intervir na realidade, tarefa incomparavelmente mais complexa e geradora de novos saberes do que simplesmente a de nos adaptar a ela. É por isso também que não me parece possível nem aceitável a posição ingênua ou, pior, astutamente neutra de quem estuda (...) Há perguntas a serem feitas insistentemente por todos nós e que nos fazem ver a impossibilidade de estudar por estudar. De estudar descomprometidamente como se misteriosamente de repente nada tivéssemos que ver com o mundo, um lá fora e distante mundo, alheado de nós e nós dele."* Ibidem, p. 23

Na página seguinte:

34. Camila Esturrilho, "panos, loiças e outros aborrecimentos", *Revista MA VI - Resistir*, 29 de Julho de 2023, em: ***https://stucami.com/revista-ma-resistir***

Não há autoria individual numa prática que é imprescindivelmente concebida pelo colectivo, não há arquitetura transformadora que parta de mãos que oprimem.



[A] construção de uma prática pedagógica autônoma, inclusiva e atenta às nossas singularidades é um esforço descomunal, mas que precisa ser feito e precisa ser feito em conjunto, sem medo do choque das nossas diferenças e experiências. [34]

1.2 o olhar (d)a arquitetura

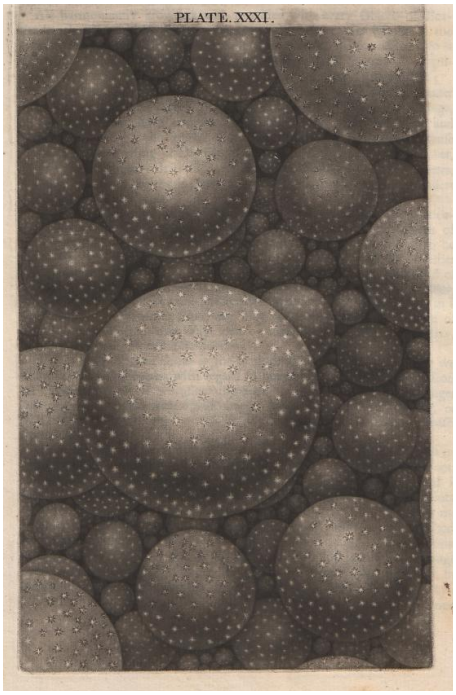
Retomo a Teoria do Processo, de Alfred N. Whitehead, ainda que de forma muito sucinta. A partir desta Teoria, entende-se toda a criação, tempo, estados de matéria e níveis de *ser* como intrinsecamente conectados. Não há uma subdivisão entre "passado, presente e futuro" em blocos estáticos e fechados de tempo, em seu lugar entende-se uma codependência entre tudo que existe. A criação só parte do que já existia, ao mesmo tempo em que constitui, já, a condição de existência de outra criação. Não há possibilidade de criação autônoma, sem precedentes e nem de que algo não influencie outras criações. Este é o fenômeno que Whitehead denomina *prehension* (preensão): um acontecimento que está na gênese de outro.

Whitehead busca a origem de **tudo** numa cosmologia da criação. Sem tamanha ambição, recorro ao filósofo apenas para compreender sua explicação de criação do universo, porém aplicando-o ao *ato criativo* humano, isto é, o que nós criamos. Assumo, então, a criação – a *preensão* – como fenômeno humano, relação de sua consciência com todo o universo. Sempre estamos a receber estímulos dos acontecimentos a nossa volta. Modificamos, então, o mundo (intermédio entre nós e os acontecimentos) com dada intencionalidade, introduzindo novos elementos em resposta aos estímulos e criando condições para um novo mundo.

A gênese da arquitetura é presumida a partir deste tipo de processo. Entretanto, observando a minha experiência formativa, noto outra abordagem ao processo do ato criativo, uma menos intemporal e um tanto mais hermética.

Estabelece-se uma cronologia quase linear. Muitas vezes, de início no programa funcional: dados objetivos, números do quadro de áreas, funções para cada espaço, como devem relacionar-se uns com os outros etc. Depois, o local/terreno: este contém dados objetivos, como a topografia, os limites, a forma das construções e estruturas dentro e fora do terreno, a morfologia urbana. Porém também há dados mais interpretativos: as características socioeconômicas e culturais daquela zona da cida-

de, a história do local, as relações que ali ocorrem etc. A partir disto, o arquiteto teria as informações daquele caso, os "dados do problema" (arquitetura como estrita resolução de problemas) para, relacionando-os com sua "cultura arquitetônica" prévia (informada pela História e Teoria da Arquitetura), estabelecer os gestos principais do seu projeto. Só então iniciar-se-ia a experimentação. As ideias já teriam surgido em algum momento ou passariam a surgir agora e assim se sucederiam até, como algo quase vindo do acaso, pela sorte de pensar na ideia certa. As experimentações são importantes para testar as ideias através de representações materiais, e, assim, poli-las e podá-las até que atingissem todo o seu potencial.



Estaria feito, enfim, o projeto: uma série de procedimentos – sequenciais – infalivelmente chegando a um resultado que se finda em si mesmo. Uma vez projetado, deixaria de fazer parte do autor e "ganharia vida própria"[35]. As circunstâncias do local e suas qualidades dariam ao autor-arquiteto a emoção que nortearia a tal ideia do projeto. Ao ser concretizada, a arquitetura poderia até representar tal emoção, mas esta passa a "pertencer ao(s) outro(s)"[36]. O objetivo final do arquiteto seria, portanto, a arquitetura construída. Claro, é difícil estabelecer algo diferente disto no ambiente acadêmico, onde não é possível construir de fato um edifício.

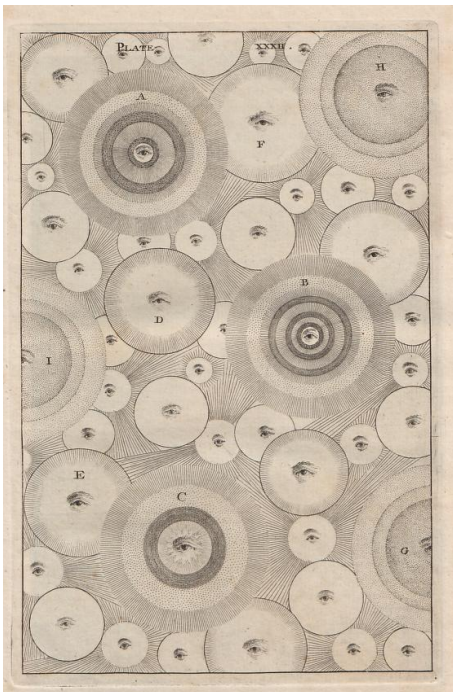
Este é, porém, um entendimento bastante rígido de um processo criativo tão complexo como o da Arquitetura (ou qualquer disciplina criativa). Ainda assim, não deixa de ser a partir deste "método" pouco flexível que a Academia passa a operar e entender o projeto para além de seu escopo, já na atividade profissional. Pois é o que estrutura o seu *ensino*, a forma como deposita nos educandos a noção do que é Arquitetura e como produzi-la. Diversas vezes me foi dito que 'não se ensina projeto', sem grandes complementos a este argumento. Por isto, o impulso desta investigação é o de explorar caminhos para aprender e ensinar projeto apesar das proposições e atitudes aqui citadas. Para além da filosofia e da observação direta, mesmo que pessoal, o argumento aqui explorado precisa (e quer) se estabelecer no saber consolidado da Teoria de Arquitetura, ainda dentro do ambiente acadêmico.

35. Álvaro Siza, "Construir" (1982), em: *01 Textos,* org. Carlos Morais (Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2019), p. 21

36. Siza, "Prefácio" (1992). Em: *01 Textos*, p. 79

37. Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, ed. Manuel Mendes (1962; Porto: FAUP Publicações, 2008)

*



Fernando Távora[37] coloca a Arquitetura como fenômeno de "organização do espaço", compartilhado não só com outras artes, mas com qualquer ação humana que mobilize matéria, tão simples como riscar uma linha no papel. Aprofunda-se na Arquitetura enquanto "forma", matéria que organiza o espaço vivido, delimita-o e gera o objeto facilmente perceptível. Mas vai além, também caracterizando como arquitetura o "vazio": o espaço como forma, ainda que nossos olhos possam não enxergar sua composição *a priori*. O



tempo, ademais, é tido em consideração. Távora assume-o como não linear, mas relativo – bem como a noção que aqui proponho – e abarca a Arquitetura para além de simples definição de um objeto formal. Ao falar de continuidade e irreversibilidade do espaço, da responsabilidade universal dos homens em organizá-lo e das participações horizontal e vertical dos homens neste processo, o arquiteto corrobora com o que propus atribuir como *preensão*.

Quando diz que "o espaço organizado pelo homem é condicionado na sua organização, mas uma vez organizado, passa a ser condicionante de organizações futuras" [38], tornando-o "condicionado na sua elaboração e condicionante na sua existência" [39], Távora estabelece uma antítese do processo cronológico de vir a ser ao qual me contraponho e reitera a ciclicidade do ato criativo *preendido*. Isto se confirma na afirmação de que "para além das formas preexistentes - naturais ou humanas, umas e outras já de número infinito - factores tão variados como o pensamento científico ou a religião, a economia ou a sensibilidade, a política ou a filosofia, sendo por vezes difícil discernir a importância de uns sobre os outros e, mesmo que possível, sendo certo que todos, mais ou menos, estão na base de qualquer forma" [40]. A proposição de Fernando Távora põe em causa a "naturalidade" do processo linear quando assume que responder às circunstâncias não se faz de forma passiva [41], mas sim analítica e crítica, o que em si já determina um posicionamento [42] do autor.

Limitamo-nos a uma certa reserva, contudo, a respeito de sua eventual conclusão sobre a "aptidão natural" [43] de alguns indivíduos ao processo de análise, resposta e eventual integração às circunstâncias. Não compartilhamos de uma visão naturalista de sujeito e de mundo, como se pode inferir pela presença do argumento freiriano que anteriormente aqui se colocou, por exemplo. Inferimos que, inclusive, a idealização de uma habilidade intrínseca ao autor e sobre a qual não se tem controle, pode estar na base do "método" apontado, principalmente em sua inevitabilidade em chegar a uma produção, de certa forma, preestabelecida.

Aldo Van Eyck, em Otterloo, já criticava [44] a técnica excessiva, "engessadora" de um único método de projeto, que estipulava certas diretrizes numa visão naturalista da tal "solução de problemas". A Arquitetura estava a responder, segundo esta crítica, às circunstâncias como se fosse algo lógico e racional, dito científico. Uma vez que Van Eyck considerou falha a produção arquitetônica à qual referia, os convidava a voltar seus olhares ao processo de projetar e buscarem o momento em que ocorreu o erro. Neste Congresso, ele defende que a Arquitetura não deve meramente "responder a problemas" de forma técnica e objetiva, pré-formulada. A Arquitetura feita desta maneira não atingiria seu pleno potencial.

Van Eyck propõe um gesto criativo que tente ***expandir a realidade***. Os arquitetos devem entender (realmente *entender*) o que existe naquela realidade prévia e *propor*. Não só analisar os dados friamente, na "gradual cristalização de uma ideia" que se "segue suavemente como uma recompensa uma vez que os dados factuais foram adequadamente relacionados" [45]. É preciso propor algo a mais, dar o ***salto***. É necessário passar pelo ***momento da realização*** – o ponto-chave do processo de criação – onde se assume o risco de propor algo diferente, melhor. Não que seja uma inovação arbitrária, vazia, inovar só por inovar, mas sim no sentido de enriquecer a experiência humana. O *salto* que o arquiteto faz no processo permite com que os

38. Ibidem, p. 33

39. Ibidem, p. 34

40. Ibidem

41. *"Daqui se infere que o homem tem de tomar uma atitude ao criar qualquer forma, quer porque não é obrigado a obedecer passivamente à circunstância, quer até porque esta pode apresentar aspectos terrivelmente negativos e seria uma posição cobarde cultivar tais aspectos em lugar de os combater, além de que o homem sabe, igualmente, que ao criar formar cria circunstâncias e a circunstância que ele cria pode agravar esses aspectos ou pode melhorá-los".* Ibidem, p. 36

42. *"A dificuldade da posição a tomar está exactamente em saber que porção da circunstância haverá que seguir e que porção haverá que esquecer ou mesmo contrariar; há, neste caso, duas posições limite e, porque limites, porventura inexistentes: ou seguir totalmente a circunstância ou negá-la totalmente".* Ibidem

43. *"De entre os profissionais organizadores do espaço há evidentemente que contar que, para além da formação, existem entre eles grandes diferenças quanto à capacidade com que a natureza os dotou, isto é, as suas aptidões variam, mesmo que outras causas não houvesse, mercê das suas qualidades pessoais. Aos mais dotados compete, naturalmente a função de condutores, de criadores de protótipos".* Ibidem, pp. 38-39

44. Aldo Van Eyck, "The Moment of Realization" (1961), em: *Aldo Van Eyck : Writtings, the Child, the City and the Artist, an Essay on Architecture, the in-between Realm*, eds. Vincent Ligtelijn et al. (Amsterdam: Sun, 2008)

45. Ibidem, p. 206

espaços que concebe levem o usuário além, ao passo que os arquitetos que montam belas histórias com os dados factuais, mas não o realizam, "forçam as pessoas a viverem na fenda ao invés de em uma casa".[46]

Este relato mostra-nos uma alternativa às "jaquetas deterministas"[47] que nos vemos as vezes presos ao projetar. No processo de criar e propor algo novo, mas ainda assim, amarrados em preconcepções ou mesmo àquelas imagens que insistem em nos atormentar o cotidiano. Como não ficar reféns de um processo "naturalisticamente funcional" e não o pensar como uma metodologia/dogma para um fim (já semiconhecido/semidesvelado)?

Em vez de entender a arquitetura como estrita "solução de problemas", Vittorio Gregotti a entende como apenas uma das categorias de projeto[48]. Projeto, por sua vez, do modo mais elementar, é definido por ele como "a maneira pela qual tentamos satisfazer um desejo"[49] . Esta primeira abordagem de definições (repito: elementares) de *Arquitetura* e *projeto* mudam, já, o sentido de toda a processualidade seguinte. Concorre para o que Van Eyck buscava com o ***momento da realização***, onde se dá o ***salto*** para ***expandir a realidade***. Mais do que resolver um problema, a arquitetura busca elevar a vida humana a partir de algo que se quer, se *deseja*.

Louis Kahn é citado por Aldo Van Eyck em Otterloo. Sobre o ato de projetar, Kahn referia-no[50] como o processo de racionalização/ materialização de uma ***Vontade de Ser*** do espaço. O autor partiria de um ***Sentimento***, algo completamente imaterial, tão interior a si mesmo e indeterminado que nem sequer se faz em palavras, pois quando é codificado em mera ideia, racionalidade, passa a ser outra coisa, a que ele chama de ***Pensamento***. E cada etapa pela qual o Sentimento passa para se tornar mais material e, assim, caber no mundo físico e nas leis da natureza, segue a ser restringido e perde algo (do âmbito do imaterial). Mas sua Vontade é mesmo de Ser. Então, o Sentimento vive nesse paradoxo entre o Querer Ser e o Ser cada vez menos em sua plenitude. O papel do arquiteto, para que faça verdadeiramente arquitetura, é o de manter a essência, o Sentimento, mesmo no edifício construído, materializado, com todas as limitantes. Afirma Kahn que, assim sendo, aquele que viver, experienciar, habitar, passar, usar aquele espaço, sentirá também – sem saber, entretanto, colocar em palavras – o Sentimento que o deu origem.

Esta lógica corrobora com a reflexão levantada anteriormente a partir de Siza[51], acerca da superação do projeto ao seu autor-arquiteto. A emoção que o local suscita no arquiteto, a qual precede o projeto e orienta-o. Porém, que entretanto supera-o e passa a pertencer ao outro.

Trago Vittorio Gregotti para preencher o entendimento que estamos a construir sobre os elementos deste processo de projeto. Como ele propõe que se faça essa arquitetura que, ao responder às circunstâncias e a elas se integrar, *satisfaz nossos desejos*, *expande a realidade* e preserva a sua *Vontade de Ser*? O problema passa a ser **como** satisfazer esses desejos. A arquitetura não é a solução, ela propõe possibilidades. Ela eleva a nossa vida na Terra, enquanto seres humanos. Contudo, tem certas especificidades, dada a natureza complexa de todos os fatores que envolvem a construção de um edifício ou estrutura

46. Ibidem, p. 207

47. Ibidem, p. 206

48. *"Naturalmente, la actividad proyectante no es propia tan sólo del hacer arquitectónico, sino que se extiende a cuanto implique construcción en el tiempo, a cualquier operación que, según una dirección, haga y prevea, y, en el caso de la actividad artística, se constituya como significado."* Gregotti, "Los materiales de la proyectación", p. 210

49. Ibidem, p. 209

50. Louis Kahn, "Forma y Diseño" (1961), em: *Forma y Diseño* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1984), p. 7

51. Siza, "Construir", p. 79



– como vimos anteriormente: "a grande distância entre o desejo e sua satisfação". O que introduzi como "processo" de projeto, Gregotti chama de ***fase projetual***[52], por entender o projeto de arquitetura como "um conjunto de símbolos que servem para fixar e comunicar nossa intenção arquitetônica"[53] e não a arquitetura propriamente dita, construída. Se, desde o Renascimento, a figura do arquiteto se vale desta instância prévia à construção, o *projetar* em vez de *executar* e passa a se apoiar nas ferramentas de representação (recém-descoberto desenho perspectivo) e na disciplinaridade para se distanciar do trabalho manual, do artesão, do construtor e do estaleiro da obra, seu trabalho se reposiciona socialmente como intelectual, pensador e promotor de ideias.

"Minha ideia de projeto se baseia na noção de Material"[54] é a frase com a qual Gregotti introduz o seu texto em *O Território da Arquitetura*. ***Material***, para ele, não está relacionado necessariamente à matéria física, ao que é corpóreo.

> *Minha ideia de material é bastante mais ampla, menos tecnológica; compreende, segundo diversos níveis e sistemas de agregação, toda a materialidade do mundo existente, suas coisas, convicções, noções, ideologias, consideradas desde o ponto de vista do habitar humano enquanto "ser do homem na Terra".*[55]

Estas contribuições teóricas permitem entender que o processo de projeto em arquitetura não se desenvolve nem de forma linear e progressiva (tendendo à objetividade) nem de maneira interior e inata (explicando-se pela subjetividade do arquiteto). Na verdade, interpretam cada processo como a abertura de um campo de possibilidades no qual entram em jogo um conjunto de conhecimentos e experiências que se movem entre o objetivo e o subjetivo. Ainda que desde posições distintas entre si, esses arquitetos parecem compartilhar da inquietude aqui expressa por entender e comunicar a busca de um sentido no processo criativo.

Para engendrar a busca simultaneamente individual e partilhável que se pretende desenvolver neste trabalho, proponho o uso estratégico da expressão "Materiais" de Vittorio Gregotti (utilizada no início do seu texto que integra *Teoria de la Proyectación Arquitectónica,* editado por Giuseppe Samonà), em referência a tudo aquilo que se disponibiliza para o arquiteto durante a criação. Essa apropriação parece fortuita porque confere a possibilidade de integrar tanto as contribuições de outras disciplinas quanto a de outros arquitetos. Tendo em vista o interesse de construir um pensamento que não seja "**sobre** Arquitetura", mas "**para a** Arquitetura" (expressão de Gregotti sobre o conceito de modelo em arquitetura), mostra-se um recurso particularmente útil.

E, a partir daí, o que se faz com essas informações? Propõe-se, assim como no ato criativo, "transformá-las em Matéria à qual devemos, de novo, dar um significado para que satisfaça um desejo subsequente"[56]. Para tornar mais operativo o processo de criação do pensamento para a Arquitetura, passo a investigar a obra de um arquiteto, abordando documentos e vestígios materiais (no sentido convencional da palavra) do seu trabalho como registros da organização dos Materiais. Assim, compreender como dão significado para a arquitetura que constrói. Aqui, unem-se as fases da "definição da imagem arquitetônica" que falava Gregotti[57].

52. Vittorio Gregotti, "Los materiales de la proyectación" (1966), em: *Teoria de la Proyectación Arquitectónica*, org. Giuseppe Samonà et al. (Barcelona: Gustavo Gili, 1972)

53. Ibidem, p. 211

54. Ibidem, p. 209

55. Ibidem, p. 209

56. Ibidem, p. 210

57. Ibidem,



1.3 dos Materiais aos materiais

A partir da ambientação conceitual, surge a questão: como configurar o ato criativo (neste caso, o projeto arquitetônico)? Ou seja, indaga-se o que envolve o processo de produção da arquitetura, mas também como se formula, individual e coletivamente, este processo. Quer se aprender a aprender, mas também a comunicar e expressar o saber adquirido, ao revisar a estrutura didática vigente.

Partimos de uma autorreflexão que acaba por estender-se em uma reflexão também das experiências educacionais e profissionais. Questionamos como elas se relacionam, assumindo-as como igualmente relevantes, ainda que contraditórias. Para construir um sentido *de* arquitetura e *para* a arquitetura que se pretende produzir faz-se uma síntese dos elementos envolvidos nestas reflexões. O que internalizar e o que descartar? Como assumir a posição de interventora da circunstância e torná-la parte dos desejos, não só individuais, mas de todo o coletivo com o qual a compartilho? Em busca da tal liberdade de ser, para mim e para meus pares?

Passamos a considerar um "projetar" que busca a *satisfação de desejos e necessidades*[58], um *Sentimento*[59] imaterial que parte de uma circunstância, ao passo em que se torna parte dela, mas não só, porque tem o objetivo de, num salto, expandir a realidade[60]. Isto só se pode efetivar mediante a mobilização de tempos e durações relativos e transversais, por meio de *Materiais*. Estes se mobilizam por si, surgem-nos à revelia? Nós o fazemos de maneira premeditada? Para entender melhor estas questões, entender melhor a *mim*, vou buscar a compreensão do *outro*. Para entender melhor a Arquitetura, procuro a compreensão de "todo o resto".

A compreensão de mundo é experimentada a partir da investigação da Materialidade[61] de/em um arquiteto: Paulo Mendes da Rocha. Volto-me para o outro como forma de me alimentar do seu saber e observar as relações que isto tem com a arquitetura que produz e o que disto absorverei, tornarei parte de mim. Faço uma extensa e aprofundada revisão bibliográfica, o estado da arte sobre e pelo arquite-

58. Gregotti, "Los Materiales de la proyectación"

59. Kahn, "Forma y Diseño"

60. Van Eyck, "The Moment of Realization"

61. Usa-se Materialidade capitalizado se refere à noção de Materiais de Vittorio Gregotti, citada anteriormente.



to, bem como uma aproximação ao material de arquivo, o qual torna-se acessível através da doação à Casa da Arquitectura. Ganha-se, assim, o contexto mais amplo possível de como o arquiteto se comunicava, que outros assuntos tratava e como os demais o recebem. Recorro também a vestígios materiais de sua produção, através de estudo de arquivo. Espera-se um estudo transversal, que escrutine grande parte do que se tem notícia sobre o ideário de PMR e, na transversalidade, ganhe uma aproximação à visão de mundo e conhecimento do arquiteto, ao mesmo tempo que um distanciamento ao entrever como cada parte do seu saber se relaciona com o todo (ou "semitodo", por nos ser impossível entrever a totalidade de sua consciência).

A procura é justamente por construir fragmentos da Materialidade que o arquiteto lança para além do espaço privado de sua mente [62] e de sua *Psique* [63] durante o ato criativo. Nos materiais que registram o seu pensar arquitetura, procuro os Materiais que ele convoca para produzi-la. Toda assimilação – impossibilitada de ocupar inteiramente o lugar do outro – é acompanhada por uma interpretação. Os Materiais levantados são inevitavelmente selecionados sob o meu juízo. Nestes termos, estabelece-se a autocriação: um entendimento do que é meu entendimento, a partir da seleção daquilo que é absorvido em cada experiência. Permito-me sua influência, mas ainda estou a vê-lo por minhas lentes. Nos resta apenas abraçar esta posição.

O exercício aqui feito propõe-se pedagógico, por acreditar no saber apenas quando compartilhado [64] e na sua "refração" [65] em quem o apreenda. Estabelece-se uma curadoria dos materiais pesquisados de modo a comunicar a minha visão do saber adquirido.

Eis o ato projetivo. Eis a ***preensão***.

62. Paulo Mendes da Rocha costumava dizer que o único espaço verdadeiramente privado é o da mente, sendo o espaço físico/material, por definição, público. Cf.: *"Veja se não é verdade que o mais privado que um de nós possa ter, e já tem de nascença, é o próprio pensamento (...) A idéia de espaço já envolve o público. Não há espaço privado. O conceito de espaço contém a dimensão pública, uma dimensão pública de seja o que for."* Em: Paulo Mendes da Rocha, "A natureza é um trambolho", entrevista. *Caros Amigos (ed. 61)*, Abril de 2002.

63. Kahn, "Forma y Diseño

64. Cf.: *"E assim começou a ter interesse a linguagem: a formação da consciência – eu preciso avisar o outro. Hoje ninguém quer saber disso. Diz-se: "Eu não vou contar nada, vou tirar patente". Essa besteira do mercado é anti-humana! É muito interessante alimentar uma visão humanista como projeto. (...) Tudo que sei eu vou contar logo a você. (...) O conhecimento é indispensável. Somos todos produtos do conhecimento. Podíamos estar extintos sem o conhecimento".* Paulo Mendes da Rocha, "Engendrando o Humano". Em: *Futuro Desenhado*, p. 53

65. Steven Henry Madoff, "Pensamentos sobre curadoria" (2021), em: *Curadoria do Complexo e Greve Aberta,* ed. Terry Smith (Porto: Circo de Ideias, 2024)

1.4 surge o outro

Embora o trabalho não tenha como objetivo estudar um arquiteto (ou seja, o interesse principal não é analisar como *ele* trabalha), importa testar as hipóteses levantadas num exercício. Assim se desenvolve uma metodologia, que depois pretende-se replicada no percurso da **criadora**. Ambicionia-se que este estudo seja contínuo e prolongado, que estenda o processo de projetar para o entendimento de mundo e os estímulos que dele partem, até as outras ***personas***. Tratar um arquiteto específico é importante como aplicação de conceitos e exercício prático, mas não se extingue nele. Faz-se ao estilo Antropofágico[66], absorvendo elementos do contexto e identidade do arquiteto que se está a investigar e transformando-os em algo próprio.

A eleição de Paulo Mendes da Rocha resulta de alguns fatores sucessivos, circunstanciais e não necessariamente relacionados; pelo menos, não diretamente.

Foram considerados vários arquitetos que pudessem trazer alguma luz para a exequibilidade desse estudo, seja por simples identificação ou contato acadêmico, ou mesmo proximidade contextual/circunstancial. Por exemplo, com a contribuição de Louis Kahn na parte conceitual deste trabalho, este logo foi cogitado como opção. Estudar sua obra, discurso e Materiais, contudo, tornou-se inviável, pela logística da investigação: poucas fontes primárias do autor (textos escritos pelo próprio) e o a localização de seu arquivo (abrigado na Universidade da Pensilvânia, nos EUA). Estas foram razões comuns ao indeferimento de muitos objetos de estudo, independente de quão apropriados para o tema levantado pudessem ser ou quão interessante fosse para mim estudá-los.

Eis que, em certo momento, surge a tese de doutoramento de Catherine Otondo *Desenho e Espaço Construído. Relações entre o pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha*[67]. O interesse desta investigação para a minha surge na abordagem que a então doutoranda emprega para analisar a obra do arquiteto em questão. O faz principalmente por meio do acervo de PMR, sobre o qual ela já tinha conhecimento e acesso, visto que já o havia estudado em sua dissertação de mestrado, relacionando desenho e obra construída na busca pelas ideias geradoras. A partir da catalogação do acervo, elenca alguns temas comuns e transversais à produção do arquiteto e os confronta perante as obras construídas, experienciando-as *in loco*. Estava dada, portanto, a notícia de que não só Mendes da Rocha apresentava potencial como objeto de estudo em relação aos temas e metodologia que eu pretendia adotar (bastante próximos aos de Catherine Otondo), como também que haveria o material necessário para sustentar e informar este estudo. Minha abordagem seria a de desenredar o imaginário de PMR através dos diferentes elementos de seu arquivo (dentre outras

66. Relativo ao Movimento Antropófago, da arte brasileira. Em suma, este movimento sugeria absorver elementos de culturas estrangeiras, contudo sem reproduzi-las. Propunha a construção de uma arte verdadeiramente brasileira, que absorvesse e "digerisse" estas referências, junto com a cultura e tradição nacionais, resultando num produto único de forte relação com a identidade brasileira.

67. Catherine Otondo, *Desenho e Espaço Construído. Relações entre o pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha* (São Paulo: FAU-USP, 2013)



fontes), numa busca das peças que compõem o imaginário de PMR e, eventualmente, sua ação projetual, como metodologia para informar a minha própria, em contraste (ou, quiçá, em confluência) com a procura de Otondo na relação entre os vestígios da definição da imagem arquitetônica e de sua materialização construída enquanto comunicadores das ideias do arquiteto, transmutadas na construção.

Como um bom acaso, a tese de Otondo traz consigo a opção, até então inédita, de estudar Paulo Mendes da Rocha. Isto se mostra pertinente desde o primeiro momento, visto que, não muito tempo antes, ele havia doado a totalidade de seu arquivo para a Casa da Arquitectura (ACA), em Matosinhos. Saliento que sua eleição como objeto de estudo se dá, em parte por uma causalidade, um (re)encontro que aconteceu, em parte pela relevância do arquiteto. Ainda recém falecido, Paulo Mendes ganhava (e subsiste ganhando) cada vez mais espaço no debate de Arquitetura, inclusive além das fronteiras do Brasil. A obra de PMR - construída, arquitetônica, pedagógica, política e intelectual – é viva. Debruçar meu estudo sobre ela pretende ser uma contribuição em impulsionar a sua presença na disciplina, em especial de suas ideias e discurso.

A doação de seu arquivo para a ACA – e, tão relevante quanto, sua recepção pela instituição – é o ato final de um trajeto de relevância para Mendes da Rocha na Arquitetura. À parte da vasta produção projetual (mais de 300 projetos), foi também professor da mais importante Escola de Arquitetura da América Latina, a Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAUUSP), apenas saindo aquando de seu exílio por parte da Ditadura Militar nos anos 60, voltando após a anistia em 1979 e aposentado compulsoriamente em 1998. Foi presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil – Sede São Paulo (IAB-SP). Frequentemente concedia entrevistas e era chamado a dar aulas mesmo aposentado. Nelas, falava sobre suas ideias (algumas bastante recorrentes), não raramente apenas tangenciando Arquitetura em benefício de temas como sociedade, política e educação. Toda esta relevância é reforçada (ou reconhecida) por premiações concedidas pelas principais entidades da Arquitetura: Fundação Mies van der Rohe (II Prêmio Mies Van der Rohe de Arquitetura Contemporânea – América Latina 2001), Hyatt Foundation (Prêmio Pritzker

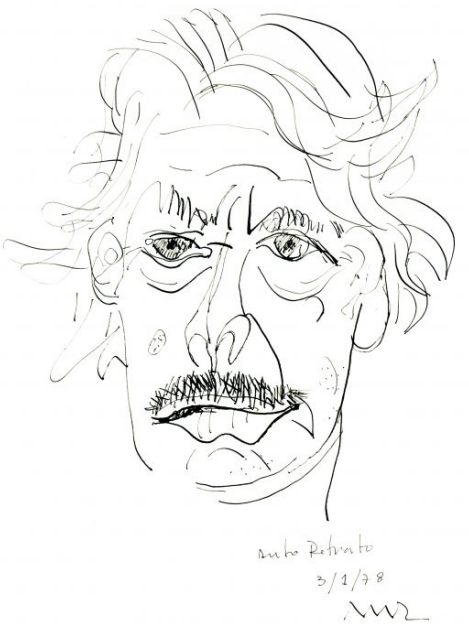
68. Oswald de Andrade, "Manifesto Antropofago", em: *Revista de Antropofagia* (São Paulo: s.n, maio de 1928), p. 3

Só me interessa o que não é meu.
Lei do Homem.
Lei do Antropófago. [68]

2006), Bienal de Arquitetura de Veneza (Leão de Ouro 2016), RIBA (RIBA Gold Medal 2017) e Associação de Artes do Japão (Prêmio Imperial do Japão 2017).

Pela natureza desta investigação é valioso o relato em primeira pessoa. Seu arquivo é também composto por um extenso número de registros em diferentes mídias, os quais também podem contribuir para a pesquisa.

Por questões logísticas também nos é bastante benéfico um arquiteto que expunha com frequência suas ideias. Há uma miríade de publicações sobre ele, bem como passagens (textos, relatos, excertos, transcrições) de sua autoria, em fonte primária. Depois do início da investigação e de alguma aproximação a estudar o arquiteto, me é claro que, apesar de um tanto circunstancial, a escolha de PMR foi muito acertada. Não só o trabalho encontra nele terreno fértil para se desenvolver, como também para crescer. Um profissional inspirador, costumava tratar passionalmente em seu discurso temas que passaram a me ser caros também. Em seu legado, encontrei identificação e muitas respostas. Persiste como voz ativa de muitos dos ideais políticos e sociais que tratava, já que estes não foram sanados e seguem sendo necessários e pertinentes. Encontro um eco em Paulo Mendes da Rocha para muitas inquietações da conceituação inicial, mas também da bibliografia que as pacificam. Ao fugir de uma forma extremamente dogmática de projetar, encontrei em PMR novos caminhos. Pode-se dizer que esse trabalho busca um entendimento pessoal de arquitetura através do estudo de outro. Mas encontra ali muito mais. Tanto é que se pretende, ao fim –além de uma investigação acadêmica– um tributo a esse arquiteto, que passa a integrar de modo transversal o repertório das *personas* (pessoa, criadora e estudante).


Auto Retrato
3/1/78

ver-se no **outro**

2.1 para além de PMR

PMR era um grande comunicador. Apreciava interações pessoais e a pedagogia de aulas e palestras, das trocas com seus alunos, pares e colaboradores. O fazia tanto em sala de aula quanto nos espaços de convívio da faculdade, além de conversas informais. Daí Mendes da Rocha ter grande parte dos relatos orais transcritos – palestras, aulas, entrevistas e conversas. Não que PMR também não escrevesse. Publicava artigos para revistas ou excertos em livros e monografias publicadas sobre sua obra. Valemo-nos de fazer um panorama sobre as principais publicações para se estabelecer uma imagem geral de como se costuma tratar e representar Paulo Mendes da Rocha. Buscamos encontrar linhas de abordagem em comum, bem como possíveis lacunas entre os temas das publicações.

Na categoria de coletânea de relatos de PMR, vemos, dentre os que dispúnhamos, como principais *América, cidade e natureza* (Estação Liberdade, 2012) e *Futuro Desenhado* (Monade, 2018). A primeira separa os relatos em categorias: depoimentos, entrevistas, aulas, memórias descritivas e textos. Reúne notícias do processo de projeto e pensamento de Paulo Mendes, bem como um elenco das ideias principais que norteavam suas obras e nomearam a publicação. O segundo título apresenta uma estrutura diferente: divide-se por tipologia (textos essenciais, "textos arquitetura" e "textos projetos"). É também a "mais completa coletânea de textos" [69] de PMR, numa busca de remontar de forma mais ampla "o percurso e o pensamento singular" do arquiteto [70].

Outras publicações centram-se em um texto corrido, centrado em um só tema ao invés de excertos diversos. Em *sobre concursos e memórias...* (MGS, 2018), supunha apenas uma entrevista a ser publicada na web revista concursosdeprojeto.org. Porém a conversa estendeu-se de modo que os envolvidos viram oportuna a publicação de um livro. O discurso gravita em concursos de arquitetura, mas PMR caracteristica-

69. Paulo Mendes da Rocha, *Futuro Desenhado*, ed. João Carmo Simões et. al. (Lisboa: Monade, 2018), contracapa

70. Ibidem

mente toca em diversos assuntos adjacentes, como anedotas – de lições morais latentes – e explicações sobre projetos seus e de colegas. *Maquetes de Papel* (Cosac Naify, 2007), reporta uma aula do arquiteto sobre a confecção de maquetes de processo, mas não somente. O arquiteto fala, em uma das perspectivas mais intimistas de seu processo já publicada, sobre o projetar de duas obras não construídas (Praça dos Museus da USP e Reservatório Elevado em Urânia), suas considerações e por onde anda o percurso para chegar ao resultado formal e espacial conhecido e menciona, ainda, aspetos de outras duas obras construídas (Praça do Patriarca e Viaduto Do Chá).

Mendes da Rocha (Blau, 1996) foi a primeira monografia publicada sobre o arquiteto. Textos de Josep Maria Montaner e Maria Isabel Villac introduzem a publicação, mas ambos tomam para si a tarefa de, ademais, apresentar o arquiteto, dando-nos o contexto para entender mais a fundo a seleção de obras que se seguirão. Luiz Trigueiros elenca as obras que considera mais significativas do arquiteto à época, dando a conhecer a um amplo público a sua produção, já bastante rica, mas ainda não tão vasta. Cada projeto é representado por desenhos técnicos e esquissos, para além de fotos das obras que fossem já construídas, acompanhados de pequenas memórias descritivas, muito sucintas, mas representativas de elementos-chave de cada projeto.

Após alguma ascensão do status do arquiteto e sua arquitetura na década de 90, Rosa Artigas edita e publica *Paulo Mendes da Rocha* (Cosac & Naify, 2002) e, depois, uma edição aumentada: *Paulo Mendes da Rocha: fifty years* (Cosac & Naify, 2007). Aqui, as obras não são apresentadas cronologicamente, mas por tema. Artigas introduz a monografia constatando que se trata de "um livro de ideias" [71]. Ideias estas que são desenvolvidas em três textos que introduzem cada um dos capítulos (território, técnica e cidade). Os projetos a eles relacionados ilustram ou dão a visualizar os temas e convicções que Paulo discute em cada epígrafe. Para aprofundar a narrativa, cada obra acompanha uma descrição do arquiteto e crítico Guilherme Wisnik. Esta monografia aprofunda-se mais no discurso do arquiteto e em como seu conhecimento e visão de mundo são mobilizados para produzir a arquitetura que já se conhecia, mas não se compreendia tão a fundo.

71. *Paulo Mendes da Rocha*, org. Rosa Artigas (São Paulo: Cosac & Naify, 2002), p. 7

Hélio Piñon, em 2003, publica *Paulo Mendes da Rocha* (Edicións UPC). Este título trata mais de uma homenagem e investigação visual – por fotografias e desenhos – do conjunto de obras de PMR do que de sua catalogação. O autor introduz o livro falando sobre o arquiteto, seguindo-se a palavra ao próprio Paulo Mendes que, a partir de uma entrevista, discorre sobre alguns temas recorrentes em seu discurso e ainda sobre quatro obras selecionadas.

A mais recente e agora mais completa monografia sobre o conjunto de sua obra é de organização de Daniele Pisani: *Paulo Mendes da Rocha – Obra completa* (GG, 2013). Esta publicação não segue uma tipologia típica a monografias, dispondo sequencialmente obra, memória descritiva e representações gráficas. Na verdade, como historiador, Pisani prioriza contar, numa narrativa corrente, a história de Paulo Mendes da Rocha pontuada por suas obras, como se fossem a representação das ideias, experiências e vivências do arquiteto, por sua vez discutidas em texto.

Também de Pisani, *Uma genealogia da imaginação de Paulo Mendes da Rocha* (Dafne) é uma investigação sobre "a constante presença de Veneza no imaginário de

Mendes da Rocha" [72] e como essa "obsessão (...) responde a razões profundamente enraizadas nas suas convicções" [73]. Inicia num detalhe aparentemente inexpressivo: um pequeno teatro sobre uma ilha artificial no projeto para a Baía de Montevidéu, desenvolvido muito brevemente em um *workshop*. Segue-se uma sucessão de relações no imaginário de PMR, amparadas por pistas deixadas em seu discurso, e fatores externos, na relação com ideias e obras como possíveis referências – consciente ou inconscientemente, como a tradição dos *Teatri del Mondi* (Renascentistas e o de Aldo Rossi) e a proposta para Veneza de Alvise Cornaro, ligada a PMR por Manfredo Tafuri. A investigação, nota o autor, "não [quer] convencer ninguém de [ter] conseguido demonstrar o que quer que seja. A nossa esperança é a de termos aberto caminhos, mais do que termos fechado este ou aquele círculo" [74].

72. Daniele Pisani, *Uma genealogia da imaginação de Paulo Mendes da Rocha : lições de Veneza* (Porto: Dafne, 2017), p. 89

73. Ibidem

74. Ibidem, pp. 200-201

A já mencionada tese de doutoramento *Desenho e espaço construído: Relações entre pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha* resulta da investigação de Catherine Otondo sobre como o pensamento de PMR se traduz na linguagem gráfica do desenho e como, enfim, se formaliza na obra construída. Trata o desenho não só como representação de formas visuais, mas analisa como as ideias são transformadas desse estado abstrato e conceitual – que lhes é natural – para o mundo real das formas, da técnica e do objeto físico.

Havia imensos motivos para gravar o que Paulo Mendes da Rocha tinha a dizer, razão pela qual foram produzidas algumas obras audiovisuais acerca dele. Podemos citar *PMR 29': vinte e nove minutos com Paulo Mendes da Rocha*, a entrevista do programa *Roda Viva* com o arquiteto e também a aula magna *Arquitetura, Cidade, Natureza* que ele deu no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP (IAU-USP). Destaca-se o documentário *Tudo é projeto*, dirigido por sua filha Joana Mendes da Rocha. Como é característico do arquiteto, o documentário se desenvolve a partir de conversas com Joana em seu escritório e *in loco* e m suas obras. Ao tratar, mais uma vez, de temas recorrentes em suas falas e que lhe eram muito caros, esta é uma versão audiovisual de seus textos e transcritos, ilustrada pela cadência muito particular do arquiteto, cenas inéditas – ou não – de suas obras e uma ambiência de conforto diante da conversa entre pai e filha.

Dedicamo-nos também a tratar do espaço expositivo. É de se notar que Paulo Mendes não se dedicou à curadoria de nenhuma exposição. Chegou, sim, a enviar trabalhos selecionados para exposições ou a projetar espaços expositivos. Entretanto, percebemos no olhar de terceiros ao trabalho de Mendes da Rocha a seleção de temas e ferramentas similares como elementos centrais na sua produção.

Ainda como estudante, teve seu primeiro contato com o universo expositivo. Seu projeto para um clube náutico foi exposto na sede de São Paulo do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP), na exposição *Jovens Arquitetos Paulistas 1944-1954*. Por esta ocasião ganhou o prêmio "Livraria Italiana" [75]. No mesmo ano, outro um projeto académico foi exposto na *V Exposição de Artes Plásticas do Diretório Acadêmico da Faculdade de Arquitetura Mackenzie*.

75. *Boletim mensal IAB-SP* (nº 19, setembro de 1955), em: https://www.iabsp.org.br

Atuou em Bienais, especialmente as de Arte e de Arquitetura de São Paulo. Inicialmente expôs o projeto do Ginásio do Clube Atlético Paulistano na *VI Bienal de Arte de São Paulo* (1961), quando também ganhou pelo mesmo projeto o Grande

Prêmio Presidência da República. Projetou outros espaços expositivos, como a *I Bienal de Arquitetura de São Paulo* (1973), e teve seus projetos expostos, a exemplo da *Sala Especial Paulo Mendes da Rocha*, na *IV Bienal de Arquitetura de São Paulo* (1999 e 2000), apesar da curadoria não ter sido feita por ele.

O Pavilhão do Brasil na *Expo'70*, em Osaka foi um "edifício expositivo". Simbolizava uma união harmônica entre natureza e intervenção humana, para construção do nosso habitat no mundo. Uma lição, PMR acreditava, liderada pela América (o novo mundo), a qual via como uma unidade.

Paulo Mendes doa todo o seu acervo para a Casa da Arquitectura (ACA) em 2019. Uma ocasião que o aproximou da ACA foi a exposição *Infinito Vão* (2018). Percorrendo a história brasileira sob o viés da Arquitetura (desde a Semana de Arte Moderna, em 1922, até o turbulento ano de 2018, no qual foi inaugurada), dividiu-se em 6 núcleos, organizados em intervalos de tempo. Intitulados por músicas das respectivas eras, as obras contavam o percurso de um Brasil plural – cultural e socialmente – que venceu tempos sombrios e percorria outros. Paulo Mendes da Rocha, incontornável na arquitetura brasileira, figura com os projetos do Museu Brasileiro de Escultura (MuBE), Capela de São Pedro, Pavilhão de Osaka e cadeira Paulistano; bem como em momentos chave que contam eventos de sua carreira e da história do Brasil – i.e. a cassação dos seus direitos políticos junto com Vilanova Artigas e posterior retorno à FAU-USP com a anistia e a representação, com o Pavilhão de Osaka, do Brasil que o havia censurado.

Foi produzida, juntamente, *Duas Casas de Paulo Mendes da Rocha*. Expõe dois projetos de habitações unifamiliares (numerosos no portfólio de PMR, mas que o próprio arquiteto dizia ser um modo de habitar já inadequado à cidade moderna): a Casa Gerassi, em São Paulo, e a Casa Quelhas, em Lisboa. Ambos são relacionados por várias perspectivas: exploram o vínculo entre Brasil e Portugal, os modos de fazer arquitetura (a paulista foi projetada analogicamente; a lisboeta, já em meio digital); o projetar em conjunto (Quelhas é feita em parceria com a arquiteta portuguesa Inês Lobo); momentos distintos da carreira de Mendes da Rocha, a ligação da forma com a estrutura (Gerassi é feita com pré-fabricação, Quelhas usa da maleabilidade do betão para compor elementos dinâmicos); a relação entre o novo e a reabilitação (uma é reabilitada de um palacete português, a outra é construída de origem) etc. Essa multiplicidade de paralelos é explorada a partir de, também, múltiplos meios: maquetes em grande escala, filmes, desenhos e um livro – produzidos a propósito desta exposição – apresentam vários modos de olhar para as duas obras e melhor entendê-las.

A Casa da Arquitectura, após receber o acervo de PMR, desenvolve, em 2023, uma honrosa homenagem à sua extensa carreira, dentre exposições e um programa paralela, almejavam satisfazer o principal requerimento do arquiteto aquando da doação: compartilhar e difundir suas ideias ao público amplo, informando a construção coletiva de um mundo capaz de evitar o desastre [76].

Sob curadoria de Vanessa Grossman e Jean-Louis Cohen, a exposição *Geografias Construídas* propõe uma *promenade* ao redor de um eixo central, que passa por 12 projetos representativos de temas-chave à produção de PMR. Nas paredes, filmes mostram o cotidiano dinâmico dessas obras, em oposição à ideia de objetos arquitetônicos estáticos. Perpendicularmente ao caminho, ora maquetes, ora textos contex-

76. Paulo Mendes da Rocha repetia sempre que as cidades atuais são um "desastre". No Brasil, especificamente, derivado do colonialismo. Cf. p. ex.: "*Portanto, o arquiteto devia ser muito mais preparado para de fato influir e intervir naquilo que nós podemos chamar "rota do desastre". Inverter a "rota do desastre", pois a cidade deve ser exitosa o quanto possível. No fundo, a questão principal é esta: os horizontes da crise enquanto estímulo para inversões; as soluções, para uma justa e exemplar experimentação."* Paulo Mendes da Rocha, "Os desejos, hoje". Em: *Futuro Desenhado,* p. 129



tualizam momentos pessoais, sociopolíticos e históricos em torno do arquiteto.

Longas mesas configuram o eixo, dispondo parte do acervo doado. Ali, os 12 projetos principais dinamizam outros, que abordem os mesmos temas-chave. A Casa Butantã, residência do arquiteto e uma de suas primeiras construções, introduz o percurso. Adiante, os demais se seguem em ordem da escala de intervenção. Culmina na Cidade Tietê, ligada à visão de ocupação das Américas defendida por Paulo. Cortes tridimensionais dispostos na parede ao fim do percurso sintetizam-no, evidenciando a capacidade de Mendes da Rocha de transformar territórios e construir, como sugere o título da exposição, verdadeiras geografias.

Paulo: para além do desenho – Conversando com Paulo Mendes da Rocha foi produzida na mesma ocasião. Sob a curadoria de Marta Moreira e Rui Furtado, amigos do arquiteto, a exposição exime-se de abordar mais algum aspecto da sua produção arquitetônica. Assume um caráter intimista e teórico, embora muito fértil em se tratando desta personagem, dando ao visitante a oportunidade que muitos tiveram de sentar (neste caso, numa cadeira Paulistano, projeto do próprio) perante PMR em uma conversa ou palestra. Marta e Rui conheciam seu perfil comunicador e conheciam o caráter pessoal e profissional invulgar de Paulo e por isso selecionaram 10 excertos, dentre inúmeros discursos, para o representarem. Organizaram-nos em núcleos de televisores e cadeiras, onde o visitante poderia se sentir o mais imerso o possível. De repente, nos vemos em seu escritório a ouvir descontraidamente suas histórias.

Tablets suspensos no ar por cabos de aço em várias alturas e direções, quase eté-



reos e imateriais, formam uma nuvem de imagens ao redor dos núcleos. São selecionadas 160 imagens para ilustrar o possível imaginário de PMR durante os discursos dos vídeos. Esquissos, fotografias de maquetes, estaleiros de construção, obras e espaços habitados e mesmo imagens do escritório, desenhos não-arquitetônicos e fotografias pessoais, podemos relacionar ideia e objeto; prática e teoria; materialidade e abstração. Tão humanista quanto a figura que representa, *Paulo: para além do desenho* mostra como a dimensão de PMR-**indivíduo** é parte intrínseca do PMR--**criador**.

A bibliografia acessível a mim sobre Paulo Mendes da Rocha e as igualmente diversas abordagens sobre sua prática e 'teoria', configuram um estado da arte fértil para a investigação. Este conjunto de referências possibilita uma análise consistente do discurso e uma familiaridade com a obra construída. Tal variedade também requer atenção para não se incorrer na tentação ou descautela de seguir caminhos já trilhados por outrem, respeitando o estado da arte.

A transversalidade à que a leitura se propõe permite observar nuances, inter-relações, convergências e divergências entre obras, ideias e temas ligados ao arquiteto. A observação e absorção do conhecimento sobre PMR, sob uma análise crítica que se apoie nas inquietações iniciais da investigação, permitem consolidar um ponto de vista autônomo e aprofundado. Tendo em consideração que tratamos Mendes da Rocha aqui como objeto de estudo e experimentação para um aporte pedagógico, voltemo-nos a consolidar as ferramentas de aporte ao exercício pretendido.

2.2 ver, aprender, compartilhar

A busca da liberdade pelo conhecimento, à qual se propõe esta investigação, reflete-se no seu próprio arranjo. A busca de conhecimento através da busca de sentido no mundo; busca de sentido no mundo através da Arquitetura; busca de compreender a Arquitetura[77] através do mundo. A narrativa revisa o aprendizado institucional e em alternativa, ou complemento, recolhe possíveis abordagens outrora lançadas por alguns arquitetos. A pedagogia é revista por outra, *problematizadora* e dialética, que busca não fixar dogmas, mas sim entrever relações entre as informações e sujeitos.

Interessa-nos um paralelo com a ***Kulturwissenschaft***[78], teoria/disciplina desenvolvida por Aby Warburg. Em seu alicerce está a separação entre ser e mundo, que a civilização humana (ou humanos civilizados) é capaz de fazer. Neste intervalo estabelece-se um espaço (*Denkraum*) onde acontece a produção artística. A cultura humana, então, depende da capacidade do ***gesto artístico*** de orientar o intelecto humano (enquanto busca do sentido de mundo) e estabelecer um papel social estrutural e contínuo (*sozialen Dauerfunktion*). Na "ciência da cultura" a dinâmica da consciência com a criação artística deve ser o motor da construção do coletivo.

O *Denkraum* é assistido pela ***memória*** – tão coletiva quanto individual – também em uma "dialética alternante" com o mundo, dentre as visões de mundo religiosa e matemática. Manifestam-se no artista, respectivamente, como o desejo/***impulso*** e a ***ação***; "imersão orgiástica" e "contemplação tranquila"; a personalidade religiosa passional e temerosa e a prática científica de registrar, preservar e reproduzir; enfim, entre o ato da imaginação de sequestrar e o ato conceitual de observar. Para simplificar, podemos entender como memória composta pela recordação racional e emocional. Uma reconstrói enquanto cria e interpreta; a outra apenas reproduz factualmente o que foi observado.

77. Sua função, potencialidade de ação, escopo de atuação, cultura e toda a complexidade que há para além.

78. *"... Warburg, em seu diário pessoal, já castigava a história da arte para "pessoas cultas", a história da arte "esteticizante" daqueles que se contentam em avaliar as obras de arte figurativas em termos de beleza. Ele já estava advogando por uma* Kunstwissenschaft, *uma "ciência da arte", escrevendo que chegaria o dia em que, sem ela, seria tão fútil falar de imagens quanto para um não-médico comentar sobre uma sintomatologia"* Em: Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms. Aby Warburg's History of Art* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2017), p. 16



Entre as oscilações da memória entre absorver e abster-se, materializa-se o ***gesto***. Por meio dos "engramas de memória afetiva" [79], ou seja, da expressão formal da memória e do encontro tátil com o objeto (mundo), faz-se o ***ato artístico***. O gesto pode traduzir-se em linguagem, verbal ou pictórica, focando o autor no segundo caso. Para ele, as imagens são "representações de uma vida em movimento" e, portanto, carregam valores expressivos que remetem a todo o processo de relação ser-mundo, tanto pessoal quanto socialmente.

Centra-se o estudo nas imagens. Warburg nota em pinturas e esculturas (embora não exclusivamente) reincidências, "fantasmas" que habitam a história da cultura de modo contínuo. Recorrendo ao estudo arquivístico, não distingue obras de arte de, por exemplo, notas de contabilidade de mecenas a artistas. Warburg descobre as histórias de imagens, muito além da História das Imagens. No deslocamento epistemológico [80], se vê confrontado com um estudo que se estende além do "esteticizante" e tenta preencher o conhecimento das mais profundas raízes de obras de arte ou estruturas formais.

Em uma investigação quase obsessiva sobre o poder *fantásmico* de estruturas formais (focado na ressurgência da Antiguidade Clássica para o Renascimento Italiano), Warburg passa, de forma metafísica, a formalizar seu estudo conforme este progride. O historiador recorre a painéis para coletar, organizar, categorizar, confrontar, relacionar imagens, gestos e expressões visuais. Imagens de tempos, origens, culturas, sociedades, propósitos, estilos, naturezas distintas; a princípio parecem disparatadas, mas ganham coerência pela relação que possam estabelecer entre si. Não apenas formalmente: Warburg ilumina os caminhos por onde as imagens "migraram" (*Wanderungen*) e os relaciona com as ocorrências históricas, e não à parte delas. Nos painéis, perde-se a hierarquia, a cristalização da obra de arte como objeto de contemplação e devoção do modelo ideal e perene. As *constelações de imagens* estabelecem uma horizontalidade entre as unidades; sobressai o caráter de trabalho, de reconfiguração constante. Acima de tudo, há um tempo não linear, anacrônico, que revela uma teoria da evolução própria do *gesto artístico*, permeada de ***Nachleben*** ("sobrevivências").

Aby Warburg desejava culminar a investigação de toda uma vida em uma publicação, a qual nomearia *Mnemosyne Atlas*, em referência à deusa-titã grega da memória. Passou anos a montar (e desmontar) insistentemente muitos painéis, buscando a *constelação* que melhor expressaria o argumento tratado. Infelizmente, faleceu antes de conseguir realmente delinear os contornos de sua obra e teoria, deixando uma publicação quase finalizada e a abertura de um campo disciplinar que não se sabe bem, até hoje, até onde se estende. Todavia, tão teimosa quanto seu autor, a *Kulturwissenschaft* convida-nos, por seus painéis de trabalho, à mesma curiosidade insaciável que lhe originou, tentando-nos a intervir, interpretar e expandir a disciplina que Warburg fundou e nunca encerrou.

*

Se partimos do *Mnemosyne Atlas*, havemos de recorrer também à sua metodologia, que se intersecciona diretamente com o que pretendemos: o estudo interdisciplinar de dado tema, por meio de uma imersão bibliográfica/arquivística, em busca das imagens e do contexto social, cultural, antropológico, histórico... enfim, da cir-

79. Neste raciocínio, Warburg recorre ao conceito da neuropsicologia de *engrama*: marcas físicas geradas nas células nervosas do cérebro quando uma memória é registrada. Para o que aqui nos importa, é a tradução – formal e física– de uma experiência, emoção, memória. Warburg as relaciona com as imagens produzidas pelo *ato artístico*. As trata por *engramas*: traduções – físicas e visuais – das emoções e experiências humanas, ou seja, da *memória* coletiva e individual.

80. O *deslocamento epistemológico*, é uma das categorias que Didi-Huberman classifica os constantes "deslocamentos" da abordagem de Warburg. Ele abnega o domínio do fator 'tempo' na História da Arte e, ao construir a KBW (sua biblioteca), passa a expandir as relações entre esta e outras disciplinas, no que hoje chamaríamos de "interdisciplinaridade". Cf.: Didi-Huberman, *The Surviving Image*.

"A história da arte como disciplina acadêmica passou por uma provação de desorientação regulamentada: onde havia fronteiras *entre disciplinas, a biblioteca buscou estabeler* ligações *(...) Em suma, pretendia* expandir o campo de fenômenos admissíveis *a uma disciplina cuja atenção até então havia se fixado em seus objetos–em detrimento das relações que tais objetos estabeleciam, e através das quais eram estabelecidos"* p. 20-23

"O historiador, ou filósofo, de arte não se posiciona perante seu objeto de estudo tal como ele ou ela faria perante um item qualquer que fosse objetificável, reconhecível ou capaz de ser arrastado de volta ao puro passado da história. Defronte qualquer obra de arte, ficamos envolvidos, comprometidos *em algo que não é exatamente uma coisa, mas sim–e é aqui que Warburg soa como Nietzsche–uma* força vital *que somos incapazes de reduzir a seus elementos objetivos"* p. 85

"Ainda em 1888, é a metáfora médica que vem à mente [de Warburg] quando ele sinaliza seu desejo de ir além da epistemologia *aceita em sua área, assim como seu desejo de romper com a 'história da arte esteticizante' dos especialistas e dos 'pretensos amadores cultos'"* p. 180





cunstância na qual se insere. Destaco o uso do termo "imersão" para além da posição quanto ao objeto investigado, referindo também ao tempo ou a *duração* bergsoniana, já abordada. Trata-se de uma visão não-linear, como a de Aby Warburg, que permite a reflexão, a maturação, o confronto entre elementos e tempos e o olhar em diferentes perspectivas, que ganha experiência no processo. A imersão à qual me proponho precisa partir do ***pensar debruçado***, do qual nos conta Georges Didi-Huberman [81], para garantir que a ***visão abrangente*** proporcionada permita ao objeto nos modificar; também ele imerja em nós – horizontalmente e sem hierarquias – como Freire propunha.

81. Georges Didi-Huberman, *Pensar Debruçado* (2014; Lisboa: KKYM, 2015), formato EPUB

Retirar-se do objeto e considerar-se alheio a ele e tomar uma atitude passiva. É olhar distante, convicto de que se vê tudo e consegue "dominar o campo". Mas a distância, retira a gerência sobre o "todo". O observador pensa estar *acima*, mas ignora a fragilidade inerente à posição descolada daquilo que se vê. A distância possibilita e até pressupõe a queda. Cair implica, de súbito, ser confrontado com aquilo que era estático e quase ideal: "potências formais" que, num instante, tornam-se "potências materiais" [82]. O não-contato deixa-o suscetível à estranheza de "conhecer" aquilo sobre o qual não pode agir. O contato abrupto expõe a vulnerabilidade de não saber realmente e estar à mercê daquilo que antes apenas se via.

82. Ibidem, p. 6 (EPUB)

Em alternativa, Didi-Huberman sugere permitirmos ao objeto "subir em direção ao olho", ao mesmo tempo em que nos abaixamos até este. Assim, despimo-nos da prepotência do domínio e da austera passividade. Assumindo a posição de estar "em meio a", o temos sempre ao nosso alcance e nós, ao dele. Há gerência, há ação, há troca, e – agora, assumidamente – há risco. Risco de conhecer algo ao ponto de estarmos tão próximos que este algo, por sua vez, nos modifica. Tornamo-nos parte do objeto. Ganhamos consciência do mundo e de que ambos (mundo e consciência) estão imbricados, em constante transformação um do outro. Somente *no* e *com o* mundo é que podemos assumir a posição e responsabilidade de nele agir[83].

83. Em referência ao "pensar debruçado" no mundo, de Didi-Huberman (*Pensar Debruçado,* 2014), e ao "ser com o mundo" de Paulo Freire (*Pedagogia do Oprimido,* 1968).

A *visão abrangente* necessita do tempo, da *duração*, do movimento. É dinâmica, pois muda conforme se complexifica; muda o presente, mas também o passado, ao entendermo-lo como percepção e não como momento estático.

> *"O mundo tem um estilo temporal e o tempo permanece o mesmo porque o passado é um futuro antigo e um presente recente, o presente um passado próximo e um futuro recente, e o futuro, por fim, um presente e até mesmo um passado por vir, ou seja, o tempo permanece o mesmo porque cada dimensão do tempo é tratada ou encarada como outra coisa que não ela própria (...) É necessário compreender o tempo como sujeito e o sujeito como tempo."* [cit. de Maurice Merleau-Ponty] *Assim, também é necessário compreender que o ato de olhar de cima, quando apela ao gesto de se debruçar, faz com que o tempo se eleve em direção a nós.* [84]

84. Ibidem, p. 20 (EPUB)

Dirijo, aqui, o *pensar debruçado* sobre a bibliografia produzida por e sobre Paulo Mendes da Rocha, os materiais de seu arquivo e assumo a *visão abrangente*, transversal, sobre seus Materiais, discurso e prática, me permitindo ser modificada pelo saber absorvido.

Testemunhamos na investigação de Warburg a força do estudo arquivístico, por sua heterogenia e diversidade. Se o entendimento comum é da Arquitetura enquanto expressão construída no espaço, estudar um arquiteto e sua obra somente através dos vestígios





de seu arquivo, porém, pode parecer insuficiente. Não adentremos na discussão da arquitetura limitada à construção do edifício, em detrimento da arquitetura conceitual ou não construída. Em nossa abordagem, veremos aí uma oportunidade. Arquivo e bibliografia de Paulo Mendes da Rocha podem trazer notícias que talvez se perdessem nas estritas circunstâncias da arquitetura construída. Afinal, sabemos o quanto é comum um projeto chegar ao estado "final" através de alterações durante a construção [85].

Estabeleço uma procura dos Materiais mobilizados no processo de projeto de PMR e encontro sobretudo **imagens**. Dispostas, como no *Atlas*, numa "meticulosa desorganização", diferente do que encontramos no mundo contemporâneo – imagens apresentadas cuidadosamente, mas arbitrárias. Escrutino os vestígios para "descriptografar" ou revelar o que pode ali estar, além da forma concreta. Mais, relaciono-os com o que *não* está ali, mas que pode ser trazido para este contexto, confrontando os elementos a fim de esclarecer algo nebuloso. Ando atrás dos *fantasmas*.

Presenciamos o *gesto artístico*, no sentido warburgiano. Dentre coletar, assimilar e compreender o conhecimento apresentado na investigação abrangente sobre Paulo Mendes da Rocha, estou impulsivamente a agir sobre ele, a reinterpretá-lo e criar conexões entre as partes; por meio dos *meus* critérios de análise e seleção ou simplesmente meu ponto de vista; pelo que *eu* considero proeminente em seu discurso ou transparente em suas conclusões e soluções formais; pelo que *eu* noto se repetir mais ou com maior ênfase; pelo que *eu* sinto ser-lhe mais caro ou basilar em sua forma de ver e lidar com o mundo. Em tudo isto, a *memória* passa a ser construída; o *gesto artístico* pulsa a ser executado. É a construção do meu saber a partir do saber de Mendes da Rocha.

85. Lina Bo Bardi e Álvaro Siza são exemplos de arquitetos que abraçam esta condição no *ato projetual*, ao deixar decisões para o canteiro de obras.



86. Steven Henry Madoff, "Pensamentos sobre curadoria" (2021), em: *Curadoria do Complexo e Greve Aberta*, ed. Terry Smith (Porto: Circo de Ideias, 2024) p. 9

87. Ibidem

88. Ibidem, p. 10

*

"Quem estará aberto, disposto a olhar para o que eu olhei e pensar em consonância com o meu próprio pensamento?" é como Steven Henry Madoff descreve [86] o desígnio do curador através do ***ato curatorial***, apresentado como "desejo de transferência comunicativa, um deslocamento de conhecimento de um "Eu" curatorial para outros" [87]. Segundo uma natureza recíproca (entre o *Eu curatorial* e os *observadores*), a "ambição central da curadoria [é] partilhar questões, aprendizagem, provocação, talvez alívio, talvez a excitação, um fundo poço de satisfação, de gratidão" [88]. Também o ***efeito curatorial*** tem uma partícula de temporalidade, já que o observador contata por tempo limitado o foro da exposição. A partir do momento que deixa de estar naquele ambiente, o ato curatorial já está no "passado". Mas "não é só passado, [a esperança é] de que as refracções iluminantes do trabalho curatorial continuam a enunciar os seus sentidos e, a partir daí, emerge uma meada, uma rede, um entrelaçamento de entendimentos que agora pousa levemente e tudo permeia" [89]. Em outras palavras, o desejo é de que o transporte das ideias que o ato curatorial inaugu-



89. Ibidem, p. 11





ra não se resuma ao espaço-tempo da exposição, mas "refrate-se" na rede de intencionalidades do visitante, inserindo-se como ato ativo – ativista – na sua rede de conhecimentos. Entende-se o ato curatorial como instrumento de investigação, comunicação e apelo à ação:

> *O curatorial é,* per se, *a bigorna e o martelo da investigação e produção, esse vento ou murmúrio elevando-se em sílabas de revisão, protesto, justiça e apologia.* [90]

A abordagem de Madoff ao *ato curatorial* encontra forte eco com os objetivos deste trabalho. Busco a curadoria como ferramenta pedagógica, de investigação, (re)configuração do pensamento, construção de conhecimento e, em igual medida, de comunicação, troca e construção coletiva.

Hans Ulrich Obrist fala [91] sobre o ato de colecionar algo (ou "algos") como "uma forma de pensar sobre o mundo" e "um método de produzir conhecimento" que é fundado pelas *Wunderkammers* Renascentistas [92]. Julgo como verdadeiro ato instintivo o desejo humano de apegar-se a objetos com os quais se depara e mantê-los para si, os analisando. A partir deles, construir um modelo de mundo, seja pela coleção (a relação com outros elementos), seja pelo contato cotidiano com estes objetos selecionados. Tal como uma criança brinca em um parque e tem o ímpeto de trazer um artefato (uma pedra, uma folha, uma flor...) para casa, seu espaço pessoal, pela simples curiosidade, fascínio ou registro. Esse objeto, retirado da circunstância original, remeterá à criança as atividades, emoções, ambiente, relações, enfim, à *memória* na qual foi coletado. Obrist caracteriza o ato colecionador das *Wunderkammers* como "demonstrativos do fascínio humano por recolher e entender objetos significantes" [93], mesmo que vindos de naturezas completamente diferentes.

O autor ressalva que a separação da ciência e arte, percepção bastante moderna, é muitas vezes insuficiente para nos informar sobre o mundo. Os *Wunderkammers* demonstram que "ambos são essencialmente formas de regozijar-se na tarefa de entender o mundo, provocada por um objeto ou ideia estimulante" [94] e as coleções (ou arquivos) gerados por meio deste fascínio são "heterogêneos, não editados e contêm obras de arte entremeadas por não-obras de arte, *artificilia* com *naturalia* – qualquer e todo objeto cuja curiosidade provoque uma jornada por conhecimento" [95], ainda que seja "igualmente evidente o desejo em deleitar-se com o que não se consegue compreender" [96]. Borram-se as fronteiras entre subjetivo e objetivo.

Na jornada para o conhecimento, voltar-me para o arquivo e bibliografia de Paulo Mendes da Rocha torna-se forma de colecionar elementos heterogêneos que lá se encontram e, não obstante, desfrutar do olhar curioso a tudo que permanece misterioso e desconhecido.

Ainda em *Ways of Curating*, Obrist menciona [97] à revolucionária *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, de Harald Szeeman, a volta da "obra de arte total". Em uma só produção, expõe toda sorte de formatos, mídias, instalações, temas, tempos, caracterização de espaços e disciplinas artísticas, cujo fio condutor se reduz a gestos artís-

90. Ibidem, p. 13

91. Hans Ulrich Obrist, "Collecting Knowledge", em: *Ways of Curating* (Great Britain: Penguin Books, 2015), p. 39

92. Conhecidos como Gabinetes de Curiosidades, eram espaços mantidos por indivíduos das elites principalmente europeias e geralmente em suas propriedades privadas, com investimento também privado. Reuniam uma panóplia de objetos de diferentes partes do mundo sem grande seleção ou catalogação, aglomerados e justapostos, dentre materiais biológicos, minerais, artesanais ou mesmo ferramentais. Usualmente retirados do contexto original, eram tidos como exóticos e demonstravam uma visão de mundo exógena, ainda que curiosa e com certa cientificidade.

93. Obrist, "Collecting Knowledge", p. 39

94. Ibidem, p. 42

95. Ibidem

96. Ibidem

97. Hans Ulrich Obrist, "Curating, Exhibitions and the *Gesamtkunstwerk*", em: *Ways of Curating*, p. 22

ticos primários do século XX. O título remete apenas a uma *tendência* à obra de arte total, pois esta é utópica: é impossível realizá-la em essência, afinal, não há como figurar a totalidade absoluta. O que Szeeman consegue, e interessa a nós e Obrist, é "criar um mundo contido em si mesmo" [98], numa "polifonia de posições que criavam associações fascinantes através de posições históricas diferentes" [99]. No confronto de obras de arte díspares e desconectadas, justapostas e inter-relacionadas, Szeeman fez surgir a semelhança em meio a diferença. Este mundo autorreferencial encontra centralidade na "voz cultural" que permeia as expressões mais distintas da arte. Independentemente da recepção/absorção do visitante, se mostra capaz de realizar o transporte que ressarce "a cicatriz do insatisfatório como uma tatuagem daquilo que foi e sobre a qual se podem aplicar, e rememorar, novas narrativas" [100], de que falava Steven Henry Madoff.

98. Ibidem, p. 22

99. Ibidem, p. 31

100. Madoff, "Pensamentos Sobre Curadoria", p. 11

Reconhecemos que a abordagem de Szeeman à *obra de arte total* revolucionou a produção curatorial, mas que não o fez sem precedentes. Foi fundamental que, anos antes, Aby Warburg tivesse feito sua própria inovação metodológica através do *Bilderatlas Mnemosyne*. A *Gesamtkustwerk* de Szeeman tem notáveis interseções com a *Kunstwissenchaft* de Warburg.

*

O ímpeto colecionador como forma de conhecer o mundo, de que nos falava Obrist, manifesta-se claramente em Warburg. Compôs uma biblioteca de acesso público com sua coleção de livros, focada em estudos culturais. Colecionava o conhecimento a ponto de imergir-se nele de tal forma que passou a encontrar caminhos e relações inéditos entre fatos e objetos. Em torno destes caminhos (ou sobre eles) colecionava imagens, especialmente reproduções fotográficas (começavam a surgir, no século XIX), ilustrações e excertos de publicações. Nesta panóplia de elementos, sumarizados no "pensamento espacializado" (*thought space, Denkraum*), estabeleceu o seu *Bilderatlas Mnemosyne*.

Didi-Huberman fala [101] do atlas como uma sequência de lâminas que nos dão uma ***leitura antes do nada*** ao mesmo tempo que uma ***leitura depois do todo***. Não é a lógica do dicionário, em que a única relação entre os elementos contíguos é a alfabética e, talvez por isso, morfológica. Os elementos de um atlas relacionam-se exatamente pela relação *entre* eles, por proximidade ou disposição. A *leitura antes do nada* importa porque não entende cada signo individual pelo significado contextualizado, mas sim o significado através daquele contexto específico. A *leitura depois do todo* se dá ao passo que cada signo recebe novo significado no confronto com os elementos adjacentes, outrora não relacionados.

101. Georges Didi-Huberman, "Atlas or the Anxious Gay Science", em: *Atlas. How to Carry the World on One´s Back?*, dir. Georges Didi-Huberman (Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofia, 2010), p. 18

*

Inicio um exercício curatorial como um atlas dialógico de PMR. Sua palavra posta defronte à minha. Cada citação contém uma temática central, suporte para falar sobre universos mais amplos, de ideias análogas.

Ao analisar PMR e dele extrair a minha interpretação acerca da Materialidade [102] que o compõe, absorvendo lições que buscava. A Escola pensa-se fazer por meio deste conhecimento de mundo: transversal, autônomo, interdisciplinar, genu-

102. Usa-se Materialidade capitalizado se refere à noção de Materiais de Vittorio Gregotti, citada anteriormente.

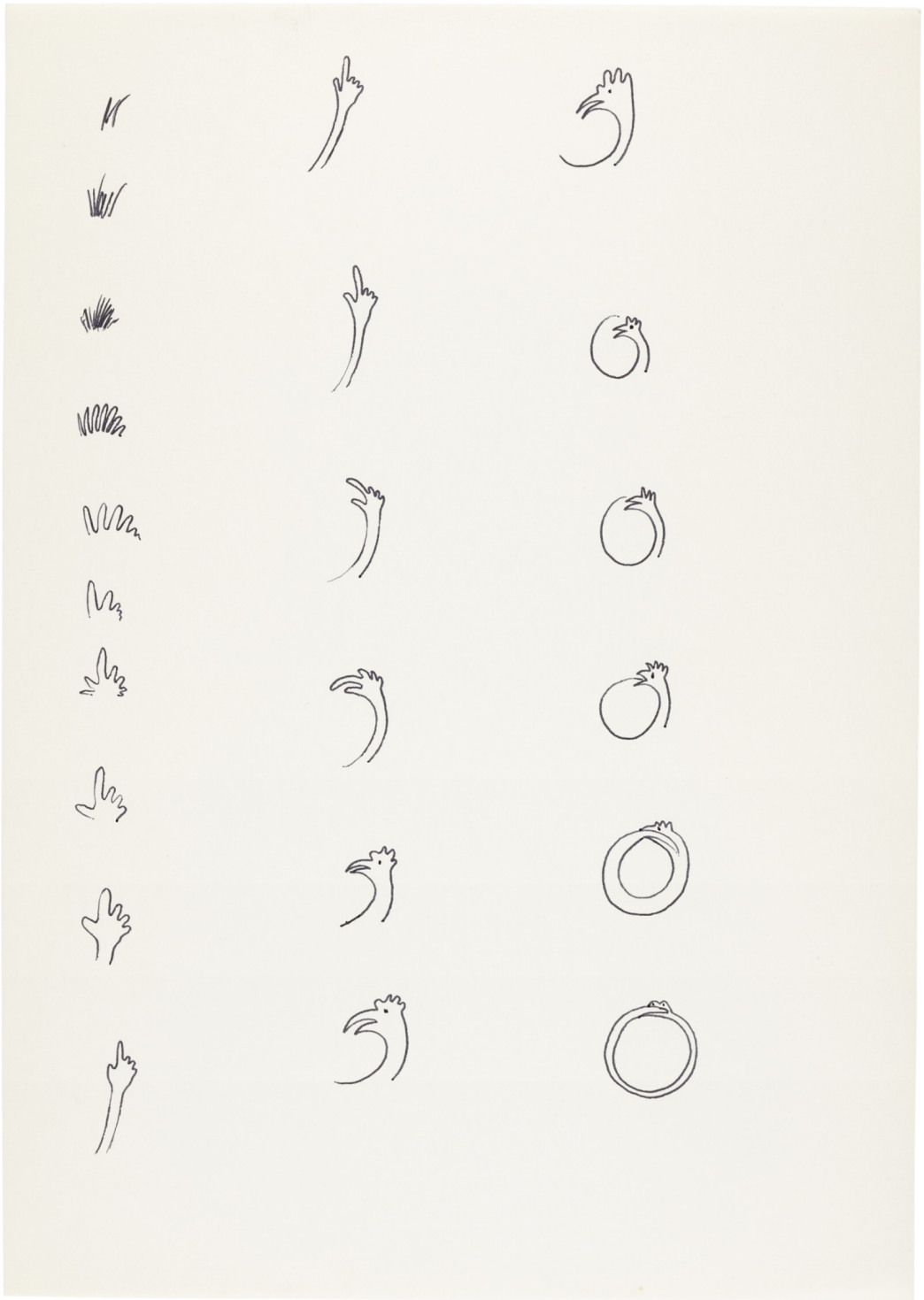
103. Oswald de Andrade, "Manifesto Antropofago".

íno. Antropófaga [103], saboreio o saber alheio e absorvo-o, nutrindo o meu conhecimento, metabolizando um corpo de ideias e construindo-me como arquiteta. Não copio, nem me espelho. Não há genialidade ou sacralidade, mas sim a *preensão*.

O exercício expande-se para uma formalização em outra dimensão espacial, por meio de semiótica, no campo visual. Se o atlas de Warburg é constituído por uma coleção vitalícia de imagens que ele usa para falar de seu entendimento de mundo, aqui proponho um atlas que investiga Paulo Mendes da Rocha e acaba por falar do meu conhecimento sobre o conhecimento do arquiteto. E, por que não?, faz-se assim um atlas que é, em parte, meu.

Pretende-se que este atlas, iniciado com Mendes da Rocha, se estenda de forma vitalícia, como foi com Warburg. Mais ainda, talvez e esperançosamente, compartilhável. Como Paulo insistia em afirmar que o conhecimento só se constrói a partir do aprendizado socializado e das descobertas partilhadas entre todas as gerações de humanos que já passaram pelo planeta. Não há um ponto de partida, há sempre sedimentação, acúmulo. Em suma, se crio o atlas de Paulo Mendes da Rocha, o faço para compor o meu; mas, ainda, para que sirva de terreno para o desenvolvimento do atlas de outrem.

Exploram-se as potencialidades de agregar ainda mais significados e inter-relações entre imagens e textos, permitindo interpretações que vão além da intendida. Não se propõe a explicar objetivamente os elemento ou caminhos que o trouxeram para ali. Isto, é o leitor que faz, tomando-o para si e contribuindo com o, agora seu, atlas.





entre portas

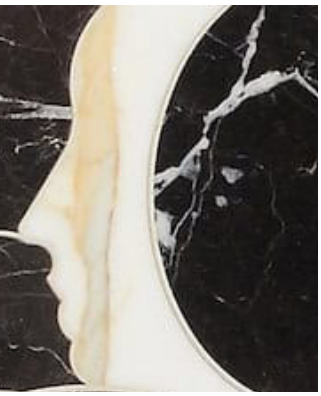


Entramos noutro espaço de trabalho.

Um que não surge do nada, mas também não é simples continuidade. Aqui, entre portas, paramos para perceber este espaço: o vão que permite ver, a um tempo só, duas faces do mesmo percurso. O ritmo muda, o fio condutor traça uma nova trama e a forma assume nova identidade. Passamos de uma análise de experiências e objetos para a experimentação com os elementos encontrados, perante o problema que se coloca.

Se antes a estrutura da investigação requeria um registro argumentativo, no limiar do narrativo, o momento seguinte assume uma abordagem ensaística, mais liberta do que antes. Busco um discurso deambulante, quase vacilante, ainda que seguro do percurso. O objetivo de compor um entendimento da Arquitetura mediante a personagem-objeto de estudo (Paulo Mendes da Rocha) e demais figuras que permearam a armação teórica do aprendizado não se alcança num caminho linear, senão em assumida tortuosidade, aproveitando os percalços a meio.

O espaço seguinte expressa-se tirando partido justamente do que é: espaço. O formato ensaio expande-se para além do gênero textual, torna-se uma voz e flui entre personas. *É colocado em confronto paralelo com outra voz, a do personagem-objeto, uma citação direta de PMR. Estabelece-se ao mesmo tempo distância/aproximação no espaço, consonância/dissonância entre vozes, assumindo entre ensaio e epígrafe a dialética que calhar.*



A complexidade conceitual que encontro na relação de tantos âmbitos (inter)disciplinares ancora-se na relação com outro espaço (que não deixa de ser o mesmo), o campo visual. Rejeito uma abordagem à Arquitetura de forma sectária, mas sim como uma das *partes integrantes de um todo (a grandiosidade da vida, talvez?), compreendida através deste todo. Surge, então, a necessidade de abordar a materialidade envolta no que tratam os ensaios. As imagens são dispostas em paralelo a eles. Sua única (ou mais manifesta) conexão é justamente estarem dispostas espacialmente em confronto umas com as outras e com os textos.*

Vemo-nos num paralelo com o que buscava Warburg no seu estudo de imagens, nominalmente com o Bilderatlas Mnemosyne. *Também, no espaço adiante, confronto imagens com suas estruturas formais fantásmicas, contudo, numa estrutura contextual, para além do visual. A curadoria com intuito de espacializar uma comunicação – fazer ver ao outro o que eu vejo, sem determinismos – encontra-se aqui como ferramenta de investigação e experimentação. Formula-se um "Atlas" Material de PMR. Não para responder questões ou estabilizar ideias, mas para mover reflexões, propor uma constante construção e, quiçá, provocar refrações no leitor. O argumento construiu-se em bases sólidas para que a construção que se experimenta possa fluir e se assumir constantemente móbil; subjetiva em sua concretude.*

Adiante, a porta seguinte aguarda.



ver-se com o **mundo**

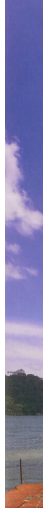
3.1 um atlas Material

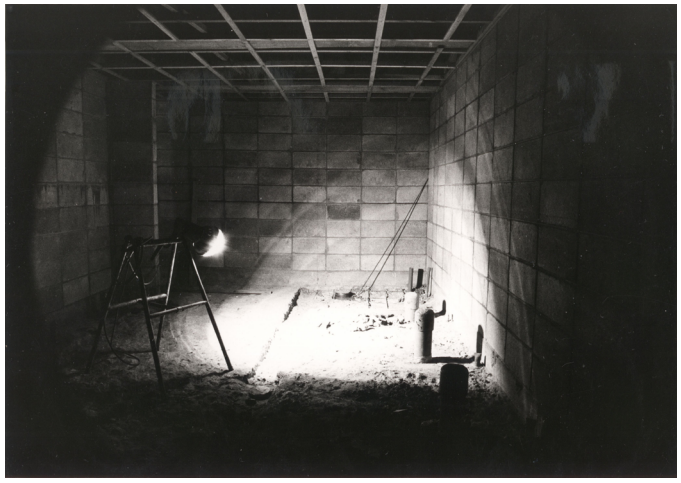
Basicamente, neste momento, eu convoco vocês para (...) refletir sobre as razões da arquitetura. É nessa medida que seria interessante pensar em como as coisas são feitas – uma parede, um telhado, uma casa, uma escola, uma fábrica –, e em como tudo isso toma uma feição no pensamento. Essa relação entre pensamento e obra é fundamental para a inauguração de um plano crítico entre nós. E também um plano autocrítico, digamos, para alimentar nosso trabalho particular com aquilo que é fundamental em qualquer trabalho. Como, por exemplo, a questão de tomar uma decisão quando você não sabe se vai fazer uma linha reta ou curva. Você tem que procurar as razões para decidir, e nesse pensamento dialógico, que com certeza consumirá as vossas vidas, descobrir que a própria razão da vida é discursar sobre o outro para poder revelarmo-nos. Essa é uma questão fundamental no caso da arquitetura.

"Aprendendo com Artigas", em *Futuro Desenhado,* ed. João Carmo Simões et. al. (Lisboa: Monade, 2018), p. 159





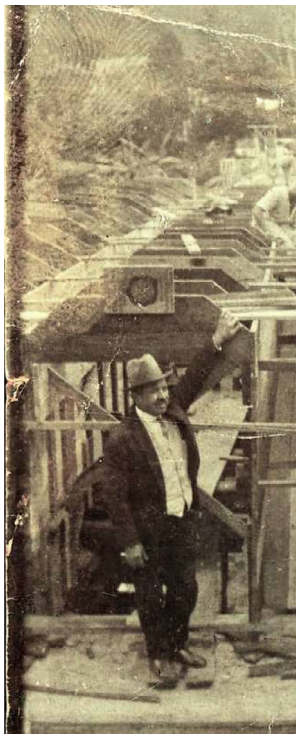






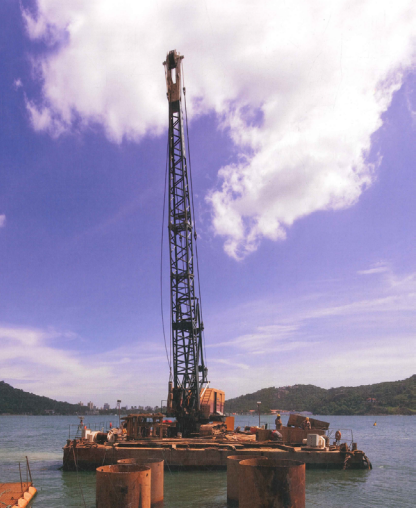


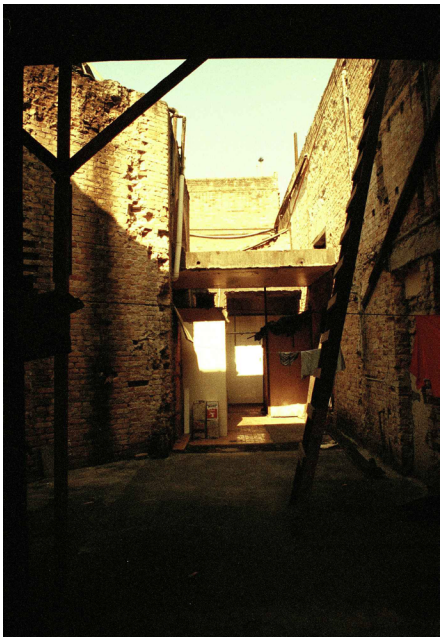


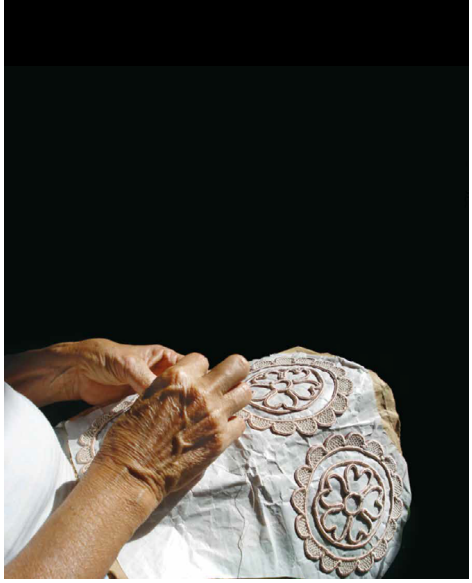




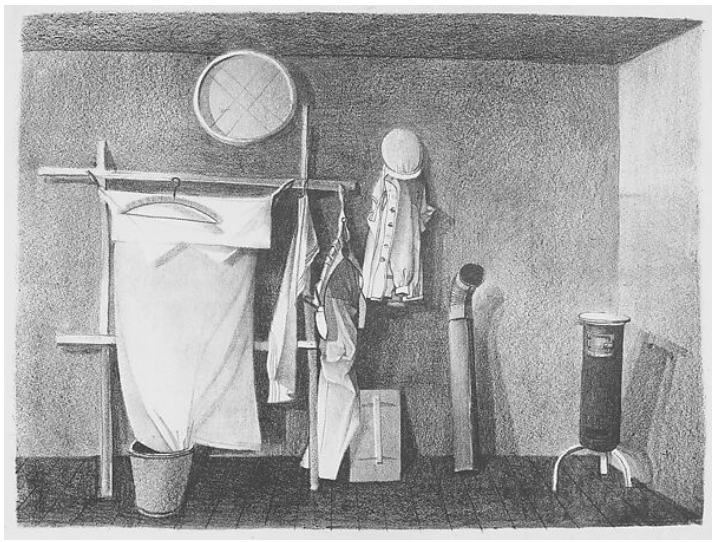










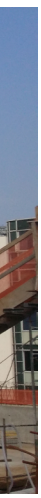


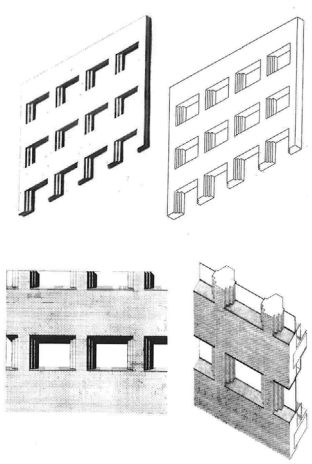







BANKINTER

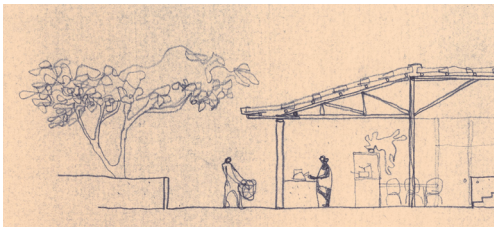




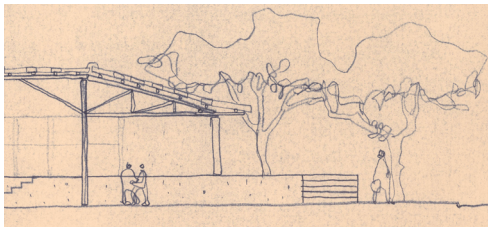
Posso dizer, como virtude minha, que eu prestava muita atenção e me comovia com a maravilha daquelas realizações. Navios, cais de porto e tudo isso. Assim, acompanhei muitas obras importantes no Brasil. Em uma ocasião, o Departamento de Obras da Secretaria de Viações e Obras Públicas aqui em São Paulo, onde meu pai passou a trabalhar lá pelas tantas (...), fretou um navio que ficou à disposição do governo como um escritório de engenharia, e percorremos os pequenos portos da costa brasileira, do Sul do país até Santos, principalmente os do estado de São Paulo. (...) Fiquei vinte dias dentro desse navio com os engenheiros. Imagine que aventuras nós não passamos com tudo isso, os meninos. Eu devia ter por volta de doze anos.

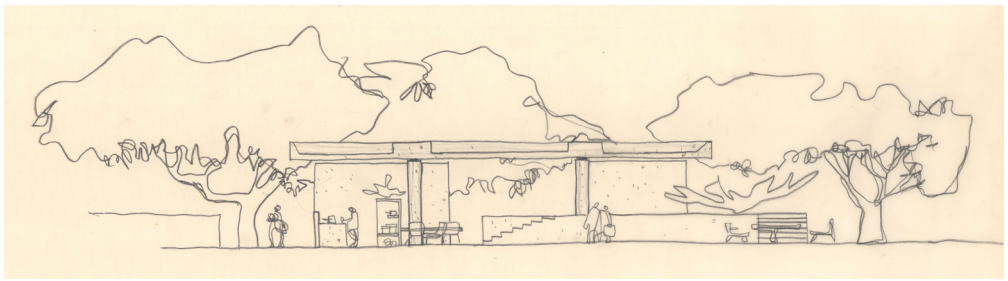
"As coisas tem lugar certo ou errado" em *Futuro Desenhado,* p. 103-104

PMR sempre esteve imerso no meio da construção. Desde novo, como contava, ia aos grandes estaleiros de obras impressionantes aos seus olhos de criança, acompanhando o pai, Paulo de Menezes Mendes da Rocha, que chefiava a engenharia de portos e navegações. Estas experiências moldaram, desde muito cedo, vários aspectos da consciência do jovem Paulo Mendes, foram base de seu imaginário e de convicções que posteriormente construiu. Pelo resto de sua vida não deixaria de exaltar os grandes êxitos da *técnica* (como ele mesmo colocava), que nada mais era do que a capacidade do conhecimento humano em criar tecnologias que nos auxiliassem a transpor problemas. Também marcou a sua relação com a natureza, que, segundo PMR, estava ali para e devia ser apropriada pela sociedade, não de forma destrutiva, mas de forma a construir algo totalmente novo que servisse às duas partes.



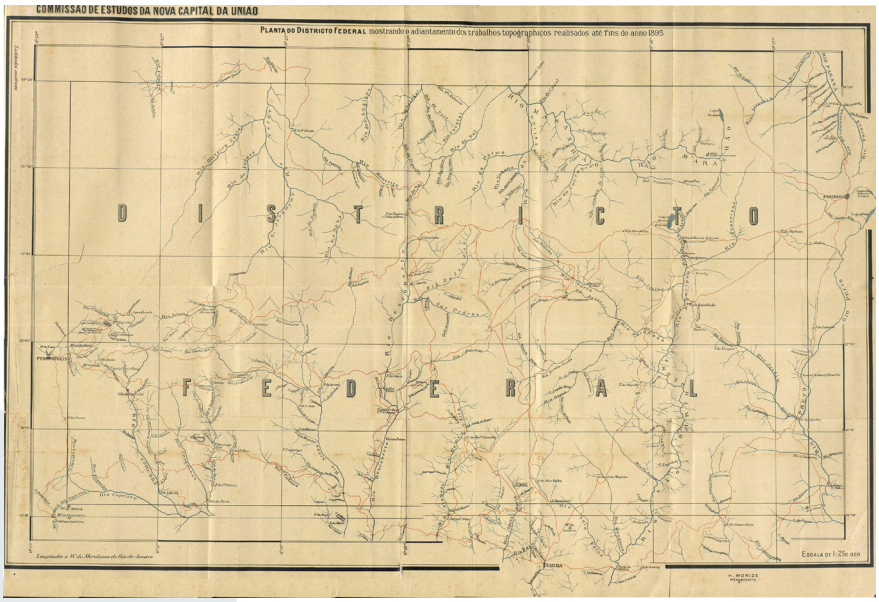


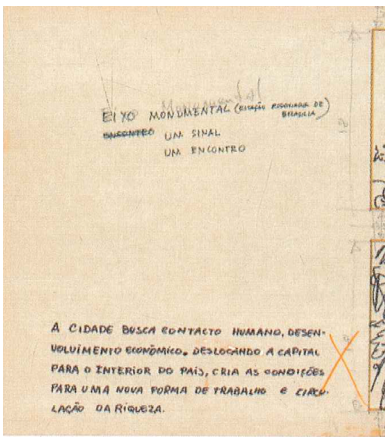




CONVIVÊNCIA NO TRABAL

SERÁ ORGANIZADA UMA EXPOSIÇÃO DO P
DE INTERLIGAÇÃO DAS BACIAS PRATA-
GUAPORÉ-AGUAPEÍ-PARAGUAI, COMO SO
PARA A INTEGRAÇÃO DAS ÁREAS CONT
COMÉRCIO MUNDIAL.
PROJETO DE GRANDE ENVERGADURA,
CAPACIDADE DE UTILIZAÇÃO DOS MAIS A
RECURSOS TÉCNICOS ABRE AO PAÍS UMA
SÔBRE UMA PAISAGEM RICA EM TODOS O
PRODUTIVIDADE NACIONAL. DEMONSTRA
AFIRMA COM AMPLAS PROPOSTAS, EM RE
COMÉRCIO E AO INVESTIMENTO. PÕE
VÁRIOS SETORES DE ATIVIDADE-COMU
PLANEJAMENTO, SAUDE, AGRICULTURA, E
ATÔMICA- E CONSOLIDA AS NOÇÕES DA
POSSIBILIDADES DE UMA RELAÇÃO HU
NO TRABALHO.
A DIVERSIFICAÇÃO DA ESTRUTURA IND
AMPLIA VISANDO SETORES DE BENS





ANNEXO IV

O Planalto Central do Brazil ou da America do Sul

Todo o mundo sabe que o povoamento do Brazil quasi que se limita exclusivamente á facha do littoral, com o extenso desenvolvimento desde o Rio Grande do Sul á embocadura do Rio Amazonas.

Justamente nesta região é a salubridade subordinada, em geral, ao grão do paludismo visto ser baixa, humida, quente e palustre toda essa zona.

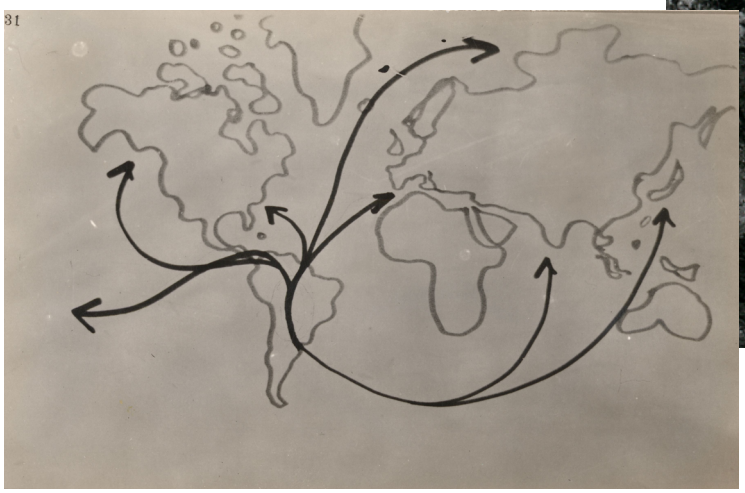
Nas terras altas do interior tudo é differente.

E' exuberante a fertilidade do solo; a salubridade proverbial; grande a abundancia de excellente agua potavel; rios navegaveis; extensos plainos sem interrupções importantes; soberbas madeiras de construcção de suas grandes florestas; abundancia de preciosos mineraes e essencias diversas; elevação do terreno determinando um menor grão de seccura atmospherica e uma temperatura mais fresca do que á primeira vista se poderia suppor, em face da sua latitude geographica; tudo, emfim, que tem as mais estreitas relações com os progressos materiaes de uma grande cidade, e com o bem estar dos seus habitantes









LHO ECONÔMICO-SOCIAL

ROJETO BRASILEIRO

AMAZONAS. MADEIRA-

LUÇAO SINGULAR

INENTAIS NO

AFIRMAÇ?O DA

AVANÇADOS

A SEGUNDA COSTA

S ASPECTOS DA

OUE O TAÍS SE

CLAÇÃO AO

A DESCOBERTO

NICAÇÃO,

CNERGIA

S

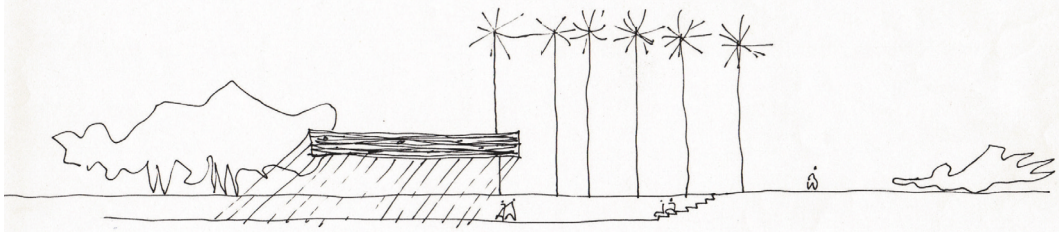
MANÍSTICA

DUSTRIAL SE

DE PRODUÇÃO



O museu da escultura e da ecologia será visto como um jardim, com uma sombra, e um teatro ao ar livre, rebaixado no recinto...







[A] notícia que a América tinha que dar para a Europa (...) é o confronto de todo aquele conhecimento com a natureza pura (...) [O Brasil] possui uma rede fluvial fantasticamente rica sem nenhuma navegação fluvial (...) Quando você navega um rio, você tem necessariamente que construir portos para amparar a navegação, reabastecer os navios, estaleiros, reunir os produtos que estão em torno disso, agro-industriais e colocar o transporte, que são as embarcações; Associar isso a uma rede ferroviária. Então, sem isso, não há arquitetura nenhuma que se possa imaginar.

A cidade de São Paulo possui um rio, o Tietê, que corta sua organização toda e que deságua no rio Paraná, que, por sua vez, corre até o rio Uruguai, terminando na bacia do Prata. Esse sistema, com um pequeno canal, poderia interligar outro que nasce na mesma área do hinterland *brasileiro, que é o Tocantins-Araguaia. Assim, com um pequeno canal, podemos ter um serviço de navegação interior ou continental ligando o sistema amazônico ao lado do Prata, de Belém a Montevidéu.*

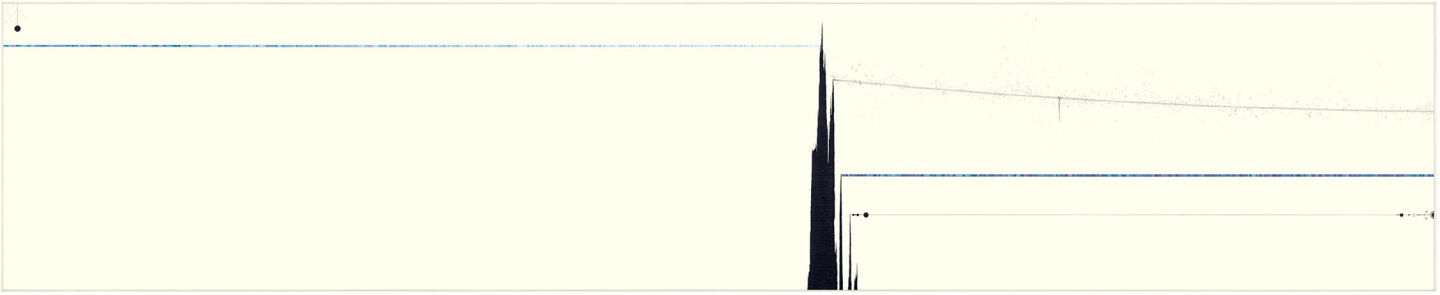
Paulo Mendes da Rocha fala sobre Alexander Calder, dir. Marcius Galan, s/ data, © Arquivo Casa da Arquitectura. Em: ***https://cdn.casadaarquitectura.pt***

PMR defendia um projeto de América. Antes de falar em Brasil, o arquiteto pensava no continente americano como algo uno, coeso. Herdado do pai, diretor do Departamento de Estudos e Projetos da Comissão Interestadual da Bacia do Paraná-Uruguai, esta visão analisava a forma como se ocupou o território e propunha uma alternativa.

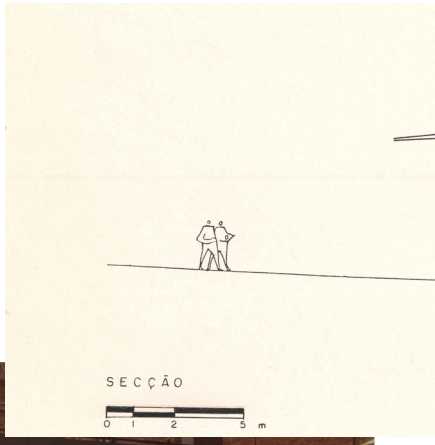
Rechaçava a ocupação colonial, da qual sucederam uma série de horrores e erros trágicos, resultando numa lógica de ocupação extrativista, artificial e imprópria. Uma simulação de Europa num lugar destoante. Criou-se a ideia de América, de Brasil, Colômbia, Argentina, Chile etc., criou-se grandes cidades nos litorais (derivadas da necessidade de expropriar os recursos extraídos para territórios estrangeiros que os controlavam), esvaziou-se o interior (retirando dali os povos originários e transformando-o apenas em cultivo e retirada de recursos naturais) e, centenas de anos mais tarde, criou-se de forma igualmente artificial, a ideia de uma capital como forma de ocupar o interior. Mantém-se viva, ainda hoje, a lógica colonial num país que há 500 anos se considera independente.

PMR via aí uma contradição ao desígnio humano de habitar um local em função das necessidades (e desejos) que se têm ali e em coesão com o que se provém dali. Numa terra tão rica onde centenas de sociedades já viviam, adaptadas às circunstâncias locais e transformando aquele território para gerar as condições de sua própria existência, Mendes da Rocha não via necessidade alguma de alternativa, muito menos a que se impôs. Dizia que a América, enquanto continente "novo" deveria dar notícia aos demais de como se habitar a natureza, o território, por meio da sua intervenção.

Para ele, a chave desta compreensão estava na interligação dos recursos hídricos, através das bacias hidrográficas, por referência das comunidades autóctones que se estabeleciam à margem de corpos d'água e faziam deles fonte de recursos e meio de transporte. O projeto era de uma ligação continental entre Atlântico e Pacífico, entre bacias, rios de grande calibre e seus inúmeros afluentes. Esta hidrografia nada mais era do que uma rede de transportes já existente, dada pela natureza. Ao invés de grandes esforços para construção de rodovias – que contradizem a morfologia do território e gastavam onerosos recursos – bastavam esforços pontuais para construção de portos e estações. A ocupação do território estabelecer-se-ia, então, naturalmente em novas centralidades urbanas, infraestruturas e relações. A arquitetura, por sua vez, derivaria disto.





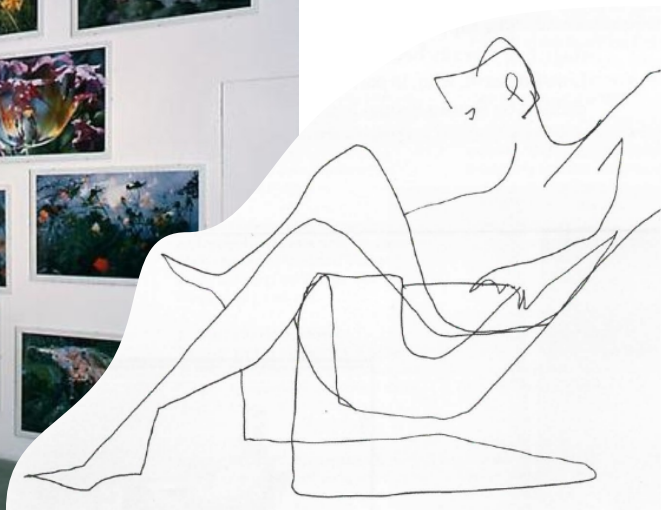

SECÇÃO
0 1 2 5 m





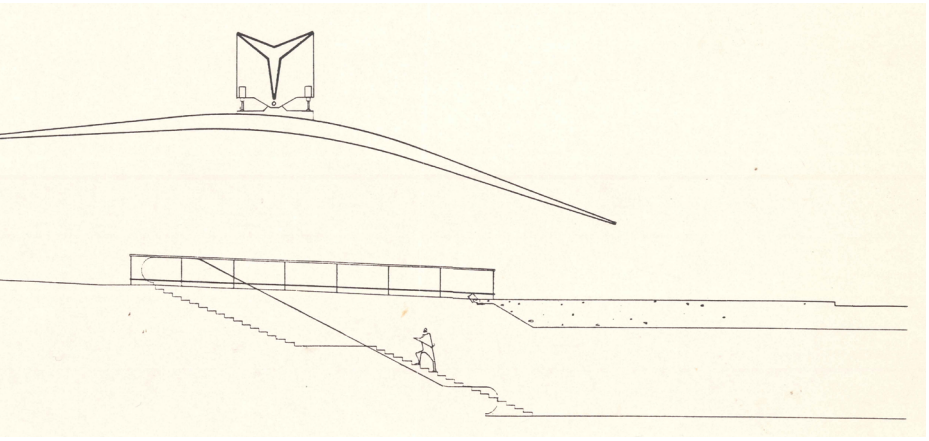










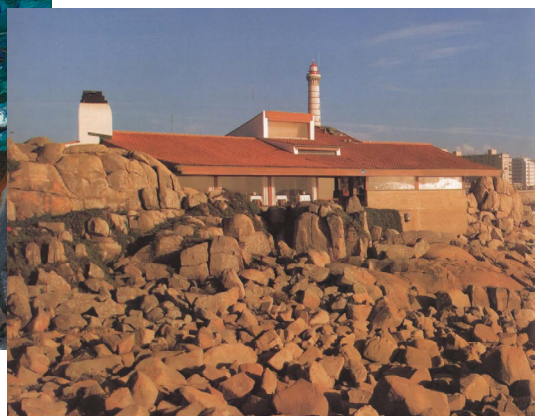






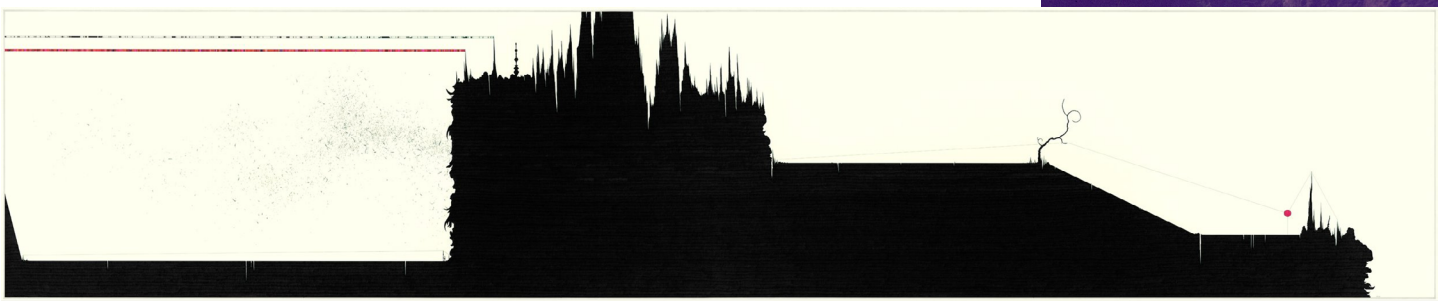












Há uma música que todo mundo conhece, que diz, elogiando o Rio de Janeiro, não é?, que diz "da janela vê-se o mar, o Redentor, que lindo; o Corcovado, que lindo". Isso é um discurso extraordinário, porque a beleza daquilo tudo é que você vê da janela! Se fosse perdido na praia não tem graça nenhuma, ninguém pode fazer um samba pra Robinson Crusoé, é uma besteirada! Ele em pé na praia, olhando o mar... Se você diz que "da janela eu vejo o mar", aí é outra coisa. Porque é uma contribuição dessa visão estupenda do mar sempre, mas eu estou da janela. Atrás de mim tem um feijãozinho cozinhando, uma criança correndo pra lá e pra cá... e outras janelas. Portanto, pra nós só tem graça as coisas construídas. E existe uma lírica, e uma poética portanto, entre aquilo que diz "daqui pra lá é uma coisa, daqui pra lá é outra coisa". E uma outra lírica que diz "você anda pra cá e pra lá e a coisa não tem fim". Uma visão de labirintos do imaginário, não é?

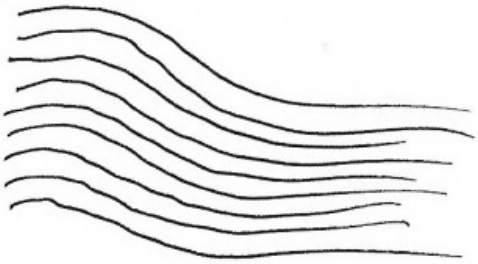
PMR 29': vinte e nove minutos com Paulo Mendes da Rocha, dir. Carolina Gimenez et. al.(São Paulo: IAB-SP, 2010), 29 min. Em ***www.youtube.com***

Ideia extensamente repetida por Mendes da Rocha sempre que via uma possibilidade: "a natureza não é habitável para nós, humanos". Homo faber por excelência, para ele não temos chance de sobrevivência senão através da intervenção, modificação e (re)construção da natureza. Desprovidos de características evolutivas que nos adaptassem a ela, estaríamos sempre fadados a modificá-la para que esta se adaptasse a nós, fazendo uso da nossa única vantagem: a consciência. Da consciência, obrigaríamos a natureza a se revelar para nós, compartilhando as descobertas obtidas e construindo paulatinamente o conhecimento. Assim surge a humanidade, enquanto coletivo.

Se para Paulo Freire precisamos nos entender como consciência com o mundo, capazes de nele intervir, para Paulo Mendes, não temos outra opção. A natureza não é algo dado, somos nós a construí-la. O "trambolho" que é a natureza está em nosso caminho porque não nos dá as condições de viver plenamente. Para habitá-la devemos criar nosso habitat, desde os menores gestos até a criação de cidades inteiras e interligadas. Não se trata apenas de matas e animais e uma noção de paisagem "natural" bucólica, mas de considerar todos os fenômenos físicos e químicos, astrofísicos e geografias inteiras. Não se trata de intervir para arrasar e construir por cima, isto implica recursos e tempos preciosos desnecessariamente empregados. O conhecimento é o caminho para intervir no que existe apenas de modo a criar as condições para se viver, para a liberdade e para gozar desta vida possibilitada.

Afinal, enquanto criamos uma nova natureza, criamos também a nós mesmos. Imbricamos na intervenção necessária aquilo que também queremos, ora, nossas necessidades e desejos. A condição de ser humano é também a de querer algo para sua vida, para além da estrita necessidade; a poesia da vida, a arte, talvez. Projetamos no meio físico o que queremos ser, o que queremos saber, o que queremos poder. Esta é a verdadeira paisagem: a paisagem de possibilidades.








DROGARIA
JOIAR
XEROX












Copacabana

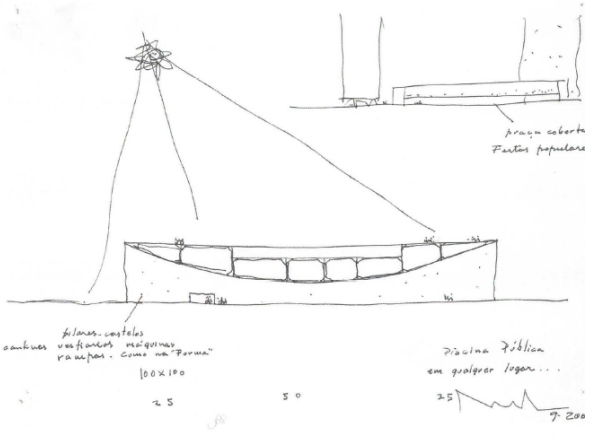









MORTE AO FASCISMO
E AO IMPERIALISMO
FORMEMOS GRUPOS DE ACÇÃO ANTI-FASCISTA E ANTI-IMPERIALISTA
GRAFFAS


praça coberta
Feiras populares
Piscina Pública
em qualquer lugar...

Portanto, nós estamos construindo a cidade no mundo inteiro, ainda. Como algo que podia se dizer que não temos sabido fazer. Porque, diante de tanta engenhosidade você possa produzir um desastre, não faz muito sentido. O que podia nos amparar diante deste quadro é saber que depende de nós, portanto temos o que fazer. (...)

Na minha opinião, a visão inteligente do planejamento é justamente aquela que possa assegurar, de fato, a liberdade sem desastre. Não a liberdade a esmo. Esses lugares inteligentemente tocados com aquilo que é fundamental nesses transformações fica disponível agora para a liberdade de cada um. Não fazer o que quiser, mas cumprir certas normas que completam aquele desenho. (...)

Outra ideia quanto a essa pergunta que pode se formular: "Qual é o objeto da arquitetura?" Se você quiser isolar um ou dois, destacar... Eu já disse: evitar o desastre. O outro: é amparar, justamente amparar, a imprevisibilidade da vida.

Um prédio de apartamentos, com a escola ao lado, com transporte público, ninguém pode garantir o que você vai fazer. Se você sai do trabalho aflito e sabe que vai levar 1h30/2h pra chegar em casa é um homem completamente diferente daquele que desce do trabalho, sai do trabalho, sabe que passa um metrô de 2 em 2 minutos, portanto não se afoba. Encontra um amigo, vai prum bar, troca ideias. Alguém diz que há um teatro e telefona pra outro amigo, encontra no bar, vai ao teatro.

Você tem a imprevisibilidade à sua disposição. Você tem a alegria... Fala-se mesmo de uma visão erótica da vida. Uma vida agradável, uma vida onde há tempo livre pra você cogitar o que vai fazer. É completamente diferente da ideia do planejamento como algo coercitivo. Não é isso.

Medidas fundamentais diante da consciência que temos sobre a natureza. O que se diz sempre? Não a natureza vista como paisagem, a natureza toda como uma paisagem, os rios, o verde. A natureza como um conjunto de fenômenos. Mecânica dos fluidos, mecânica dos solos, estabilidade das construções... É isso que, na realidade, é o horizonte da arquitetura.

Entrevista ao programa Roda Viva, TV Cultura, junho de 2013, 81min41s. Em:
https://www.youtube.com

O ser humano precisa intervir na dita natureza para modificá-la a fim de sobreviver. Posto isto, pensa-se na capacidade projetiva do mesmo ser humano, de realizar o ato criativo intencionalmente, de criar as condições de, para além da sobrevivência, imaginar num estabelecido lugar a realização de certas atividades e um viver de determinada maneira. Paulo Mendes falava ser este o ato ativo, que nos faz ser o projeto de nós mesmos. Ao criarmos, também nos criamos a nós.

Este projeto de habitat, desde a Modernidade, só pode culminar no espaço urbano. PMR, no tempo histórico em que viveu e atuou, não via mais a possibilidade de se viver num lugar isolado, externo, intocado. O habitat do ser humano, hoje, só pode ser a cidade.

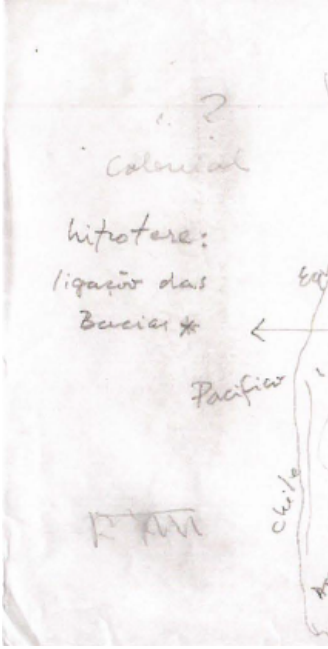
Contudo, esta cidade a que ele se refere muito pouco se assemelha à que temos hoje. Para ele, o pensar e o construir o espaço coletivo, habitável e propositivo (com intencionalidade) deveria partir da consideração de que ali estariam acolhidos todos os humanos. A escolha do lugar, por muitas vezes, seria crucial para a sociedade e a vida que se quer desenredar ali. Caberia aos interventores/ idealizadores/ projetistas, equipados com o conhecimento técnico de materializar ali suas intenções, de aproveitar ou contornar as características do lugar que fossem mais ou menos adequadas à sociedade que proporia. O projeto de cidade deveria ser pensado holisticamente, sempre na integração e relação entre suas muitas partes, sua intermitente, mas contínua, construção sempre reinventando o que poderia ali já estar, mas sem alterar o Sentimento gerador.

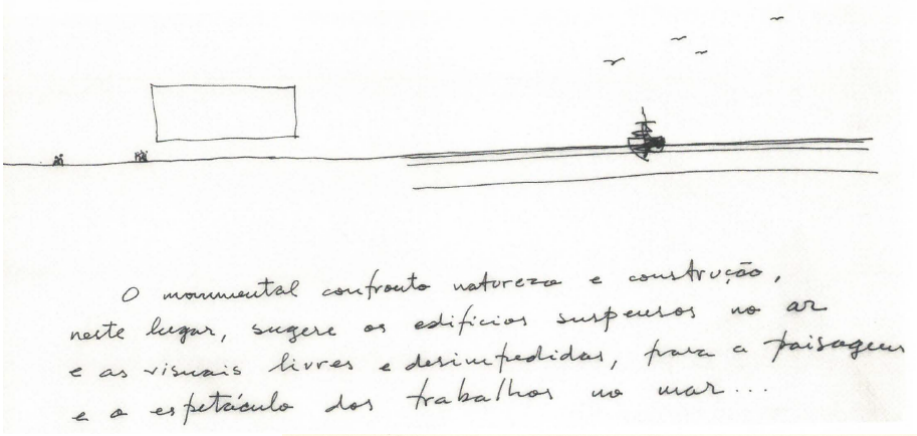
Mendes da Rocha via a cidade como expressão maior da cultura de determinado povo, se por ele fosse construída e planejada. Seria reflexo da sociedade que se tem e suporte para a sociedade que se deseja. Teria o poder de libertar o indivíduo através da construção coletiva material e gradual. Afinal, garantidas as condições mínimas de habitabilidade para todo e qualquer ser humano, estariam todos livres para escolher a vida a qual projetar para si. A cidade ampararia a imprevisibilidade da vida, daria suporte para as decisões, no lugar de limitá-las. Seria pleno o poder de escolha na relação ser-mundo e entre seres.

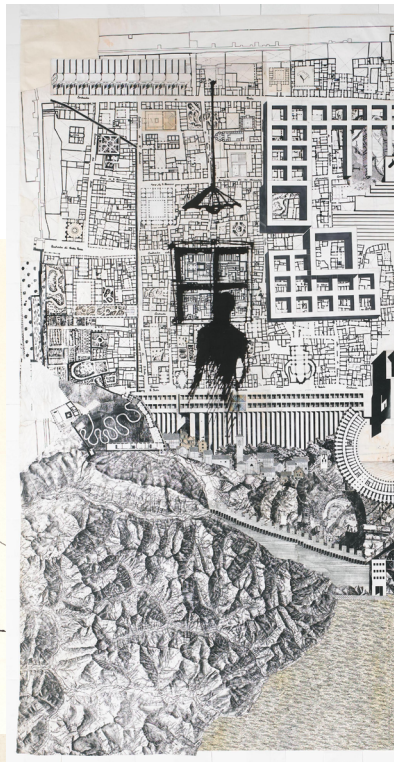
No lugar da cidade imaginada por Paulo Mendes da Rocha, temos o que ele chama de desastre. Desastre que o arquiteto se refere é o espaço urbano real que inevitavelmente – porque mesmo ruim, não poderia deixar de o ser – materializa-se a partir do sistema igualmente desastroso que o originou. Se somos, hoje, obrigados a viver em coletivo, integrados e urbanizados, o fazemos num espaço que não nos serve. Não nos ampara a todos. Não é por nós planejado, mas sim construído à ordem. Não é pensado para relacionar desde a logística territorial até a atenção ao pormenor do detalhe. É, sim, produzido por lógicas externas às coletivas, planejado em retalhos por dinâmicas pontuais de uma classe dominante e reduzida, e intencionalmente limita a liberdade e a coletividade. A cidade-desastre não utiliza bem os seus recursos, pessoas e espaços; tão irracional quanto o sistema que a gera. Para o arquiteto que não acreditava sequer na existência de espaço "privado", é impossível conceber uma cidade onde há privação do espaço público.

A cidade, ao modo de Paulo Mendes da Rocha, hoje, não existe.

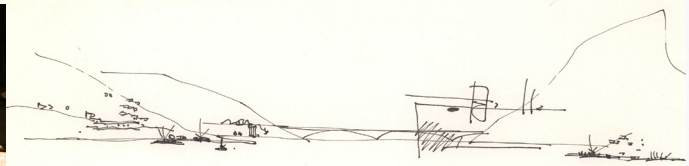






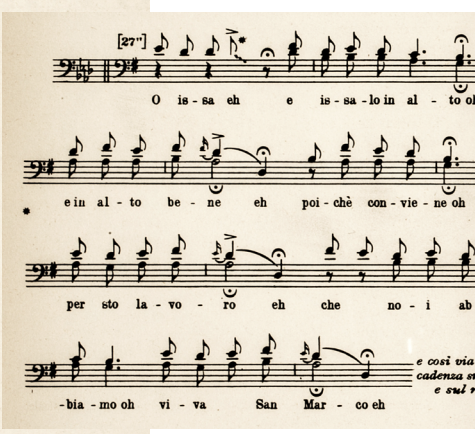






O issa eh
e issélo in alto oh
e in alto bene eh
poichè conviene oh
per 'sto lavoro eh
che noi l'abbiamo oh
ma incominciato eh
ma se Dio vuole oh
lo feniremo eh
ma col santo aiuto oh
viva San Marco eh
repubblicano oh
quello che tiene eh
l'arma alla mano oh
ma per distrúggere eh
el turco cane oh
fede di Cristo eh
la śé cristiana oh
quela dei turchi eh
la śé pagana oh
e spiegaremo eh
bandiera rossa oh
bandiera rossa eh
e segno di sangue oh
e spiegaremo eh
bandiera bianca oh
bandiera bianca eh
e segno di paśe oh
e spiegaremo eh
bandiera nera oh
bandiera nera eh
e segno di morte oh

87. RITMO DEI BATTIPALI
canto ritmico di lavoro
Venezia (Veneto)



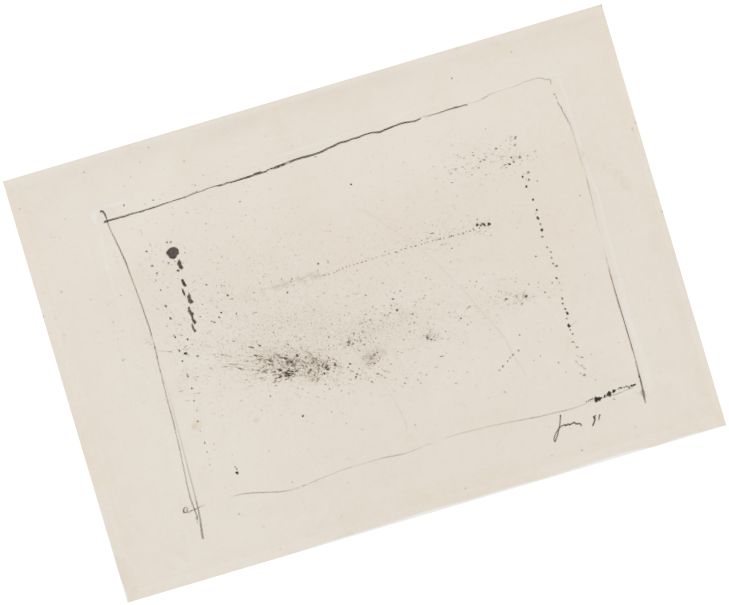



Jardelinhas
!?
RIOS
Amaz.
Tocantins e
Araguaia
Peru
Paraná-Uruguai
Bolivia
Atlantico
Tiete - Est. S. Paulo
Bacia do Prata - Buenos Aires
Conserva do Planeta

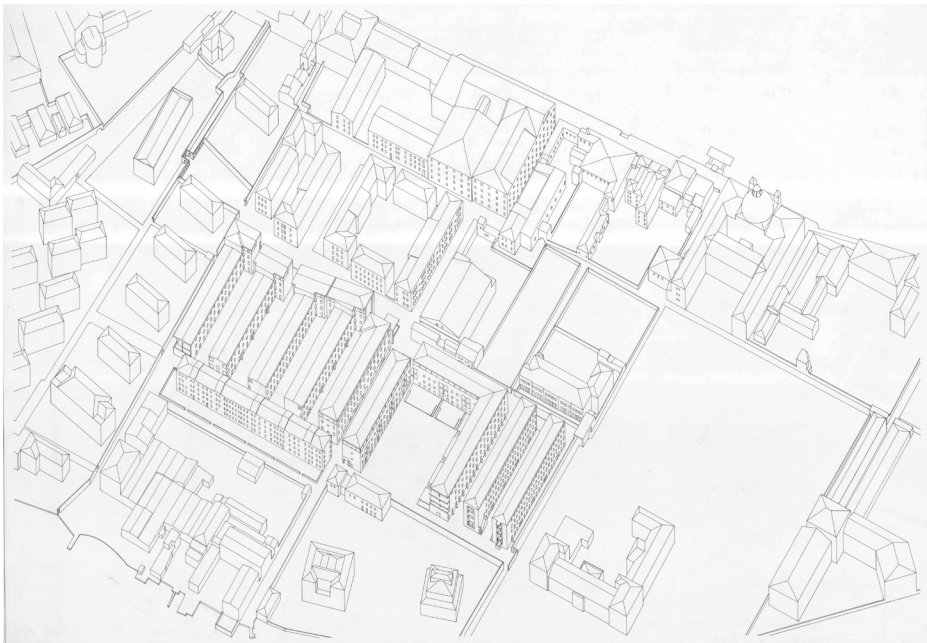












A rigor, aqui onde estamos agora, por exemplo, na cidade de Vitória, se imaginarmos as razões que levaram à escolha desse lugar para a construção de uma cidade, a razão são as navegações. Se na época não houvesse um recinto abrigado

Se você não tivesse, na época, com os engenhos que havia, essas caravelas fragilíssimas etc, um recinto abrigado para que elas pudessem fundear e lá ficar, ou seja, não havia como atracar essas caravelas – elas encalhariam – nas praias, nos mangues, na lama.

Tudo isso faz ver que pra o arquiteto a intercepção entre território e água; terra firme e coisa fluida; é uma constante de solicitação, muito mais que inspiração, pra o que devemos fazer. (...)

Como cidade, stricto senso *assim, Veneza é um exemplo extraordinário da vontade humana... (...) [N]esse lugar estaria o mais inconveniente dos territórios pra fazer uma cidade. Era pura lama, pura várzea. Pra isso se organizaram os canais, a drenagem daquilo tudo. A dragagem, a drenagem... Foi construída uma cidade dentro d'água, digamos. Porque aí os navios atracavam ali, que já era o coração da Europa, e eis o grande mercado.*

Ou seja, aquilo que se chama associação a um tempo só de necessidades e desejos humanos. Necessidade, assim, que chegasse a navegação lá dentro. E desejo no sentido de "então que cidade faremos? Que seja maravilhosa" Essa ideia do desejo, uma visão erótica da vida. Se vamos fazer, temos que fazer maravilhosamente feita. Demonstrar, fazer com que se veja claramente o êxito da técnica.

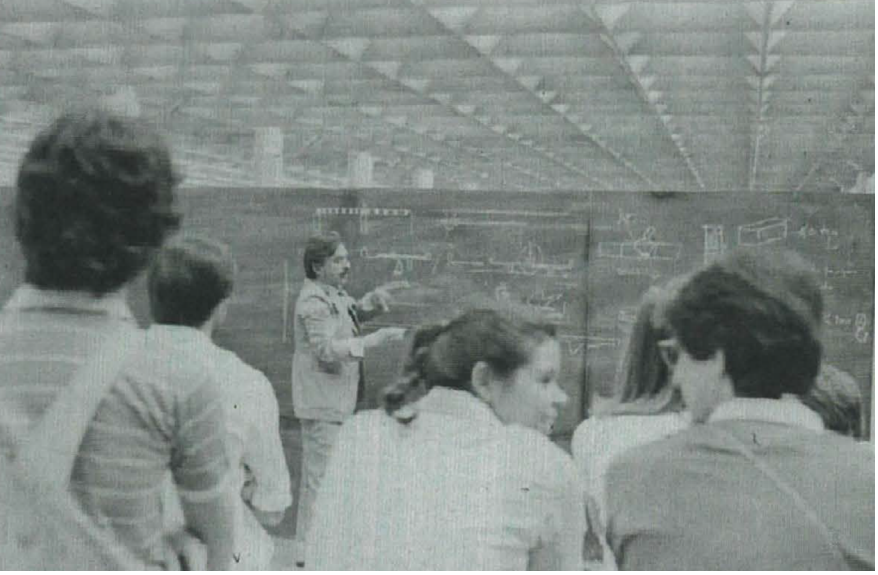
Paulo Mendes da Rocha: a natureza como projeto, org. Guilherme Wisnik (São Paulo: CCPC, 2012), p. 46

Embora assuma que as cidades contemporâneas não atingem o estatuto de construção territorial dos interesses coletivos do projeto de sociedade que havíamos de ter, PMR reconhece exemplares paradigmáticos que atingem, pelo menos parcialmente, o estatuto devido.

Por nascer em Vitória, capital do Espírito Santo, Paulo Mendes da Rocha é imergido naquele ambiente e absorve dali experiências que mais tarde nortearão sua visão de mundo e Arquitetura. Informado também por seu pai, a quem acompanhava em grandes obras de intervenção na natureza – aprendendo e sendo transformado. A ocupação daquele local se justifica pela formação geográfica: morros, ilhas, a Baía de Vitória, enseada do Suá e a foz do rio Santa Maria da Vitória. O porto surge a cabo da necessidade de se amparar a navegação fluvial de recursos de e para o interior do território. Séculos mais tarde, as mesmas geografia e navegação emocionam o jovem Paulo. Inspiram ideias de ocupação territorial pelo transporte naval, especialmente das Américas; criam o fascínio pela presença da água (sempre visível na paisagem de Vitória) em suas obras, elemento mobilizado para pensar e organizar o espaço.

Se tomamos Vitória como formadora do PMR **pessoa**, Veneza se relaciona com PMR **criador**. A Laguna Veneta é chave de compreensão da forma do arquiteto em pensar a tal cidade ideal de que fala. Ali se resume todo o esforço de intervenção na natureza (que se apresenta como um "trambolho", incompatível com o tipo de ocupação que ali se previa), construção coletiva do conhecimento através da aplicação da técnica, que obriga a natureza a revelar-se. Acima disto tudo, o ato artístico. Por um lado, o *ato racional* de habitar aquele pântano e permitir a entrada de recursos das colônias para o interior da Europa; por outro, o *impulso* de gerar ali uma representação da sociedade que deste gesto sucederia. Para construir a cidade imaginada, os humanos tiveram de inventar forma de construí-la, *apesar* da preexistência. Junto a isto, construir a beleza e as possibilidades, enfeitar os canais com *vaporettos*, marcar o território com a Praça de São Marcos, estabelecer a movimentação de mercadorias e povos num só lugar. E, como se a um tempo só fosse, cidade, arquitetura, sociedade e conhecimento tornam-se materiais – e, por conseguinte, Materiais.

Poderíamos entrever no projeto de Mendes da Rocha para a Baía de Montevidéu o mesmo Sentimento das duas cidades sempre mobilizadas por ele em discurso, projeto ou imaginário. Montevidéu fica na desembocadura da Bacia do Prata, razão pela qual este projeto, sempre referido por PMR, se torna modelo da estratégia de ocupação continental das Américas. O arquiteto repensa o espaço urbano daquela cidade, mas, principalmente, o limite "natural" entre água e terra. Por meio de grandes movimentações de solo (já bastante viáveis e habituais para ele, testemunha da atividade profissional de Paulo de Menezes Mendes da Rocha, p. ex.) transforma as linhas "orgânicas" de uma margem em "geométricas". Ora, após séculos de ocupação, já não havia mais margem natural, ela era já modificada pela ação humana, inclusive convidando a novas intervenções. A técnica não se exime de criar as condições para amparar as dinâmicas sociais preexistentes e ainda ampara aquelas que deseja possibilitar. As orlas retificadas da Baía delimitam o que passa a ser uma grande praça d'água – a São Marcos, aqui feita de água – que conecta, não mais delimita. O mar torna-se a cena; as embarcações, suas personagens. Em meio ao ato, uma pequena ilha confunde-se. Um espaço desenvolve-se, escavado abaixo do nível d'água: um teatro. Por sua vez, devolve o espetáculo à cidade: dali, ele torna-se também a cena. Um *Teatro*, talvez não *del Mondo*, *quiçá della America*, mas certamente *della città*.

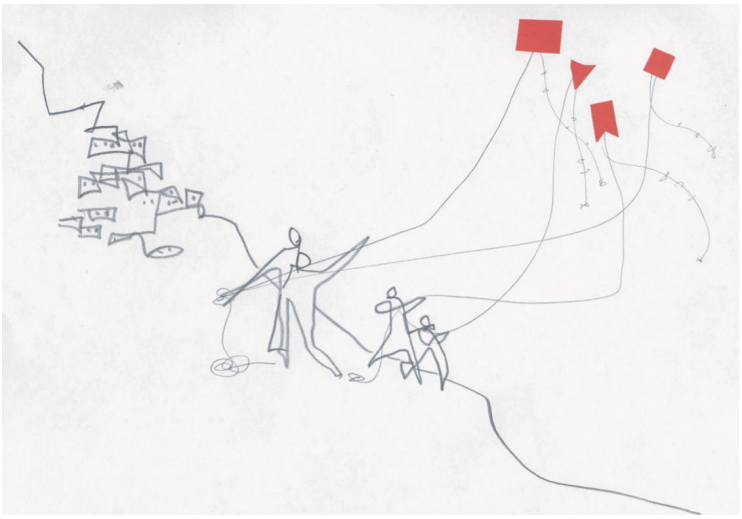














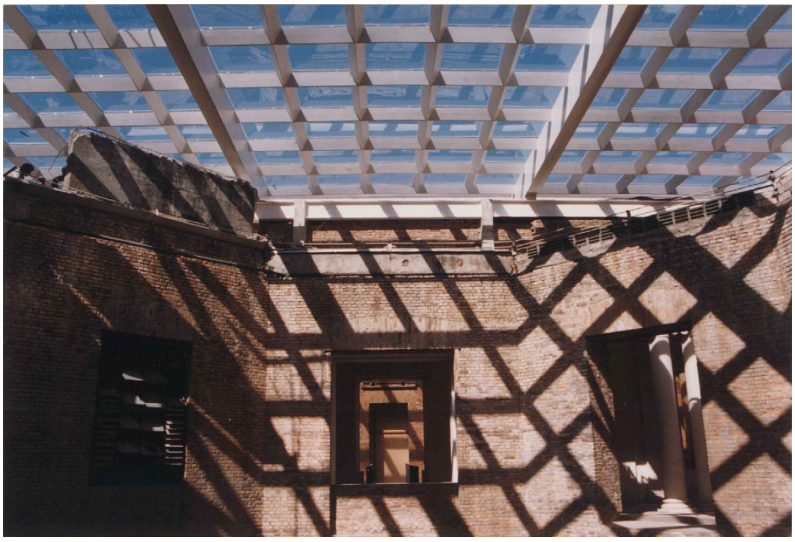
















Portanto, a grande questão diante dessa insatisfação hoje é a educação. Temos que lutar pela educação. Transformar os sistemas anacrônicos com que se trata as crianças, inclusive. É mais fácil ensinar a uma criança o que é uma pedra amarrada num barbante, o que é a força da gravidade. Fio de prumo, que é uma evidência. Toda criança faz barco de papel para pôr na enxurrada depois da chuva. Toda criança sabe empinar um papagaio, uma bandola. Toda criança brinca com peão. É muito mais fácil ensinar física elementar a uma criança, desde a alfabetização, do que a cortar coração no isopor, pintar de vermelho pra dar de presente no dia das mães. Isso é uma abstração estúpida. E nós continuamos assim.

Educando como quem engana. Educando como o jesuíta fez com o índio, mostrando espelhinho sem contar a lenda de Narciso, que é a grande questão que está contida nessa experiência humana de ver a sua própria imagem. Portanto, a grande questão da Arquitetura, ou de qualquer profissão no mundo, ou de qualquer atividade humana essencialmente, é uma razão política para a transformação do que tá aí.

Bate-papo com Arquiteto Paulo Mendes da Rocha, março de 2017, 21min51s. Em: ***https://www.youtube.com/***

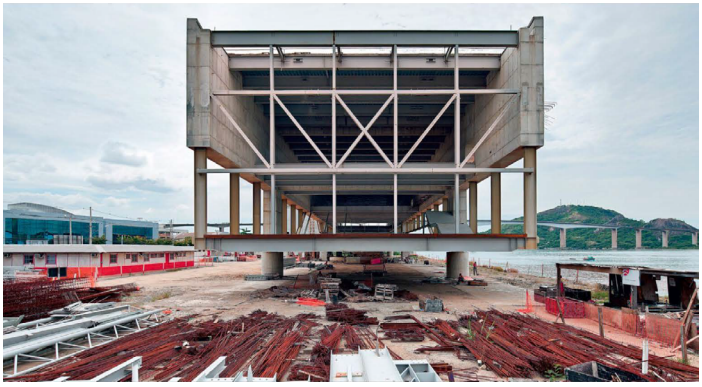
A arquitetura, dentre muitos fatores, mobiliza o tempo. Devemos considerar as muitas expressões do tempo em nossa subjetiva relação consciência-mundo externo/natureza. Afinal, de modo científico/analítico podemos pensar no tempo histórico, isto é, a sucessão de fatos e estruturas sociais no mundo e o que construíram. Mas Paulo Mendes da Rocha dizia que a história só existe nos vivos ao mesmo tempo. Está aí implícita a noção de que o "passado" é uma constante construção no "presente". Pois também se deve ao tempo social, que é visto sob as relações, convenções e estruturas sociais vigentes. O olhar para os que vieram *antes* opera sob o filtro do *agora* para se refletir sobre o que se fará *depois*. Ainda temos a considerar o tempo experiencial e sua *durée*. Nele, a consciência do ser individual interpreta a experiência do tempo, de acordo com a percepção, os Sentimentos e a subjetividade. Nela o espaço-tempo pode dilatar-se ou contrair-se, interrelacionar-se ou mesmo confundir-se.

Sob este aspecto, o projetar é o ato criativo que mobiliza todos os tempos num determinado momento no tempo. Opera no intervalo entre o ser e o mundo externo para mobilizar a memória. Memória construída na imersão da consciência neste mundo, oscilando ora a observá-lo, ora a sequestrá-lo para si. A memória é, portanto, invenção e projeto. É individual e coletiva.

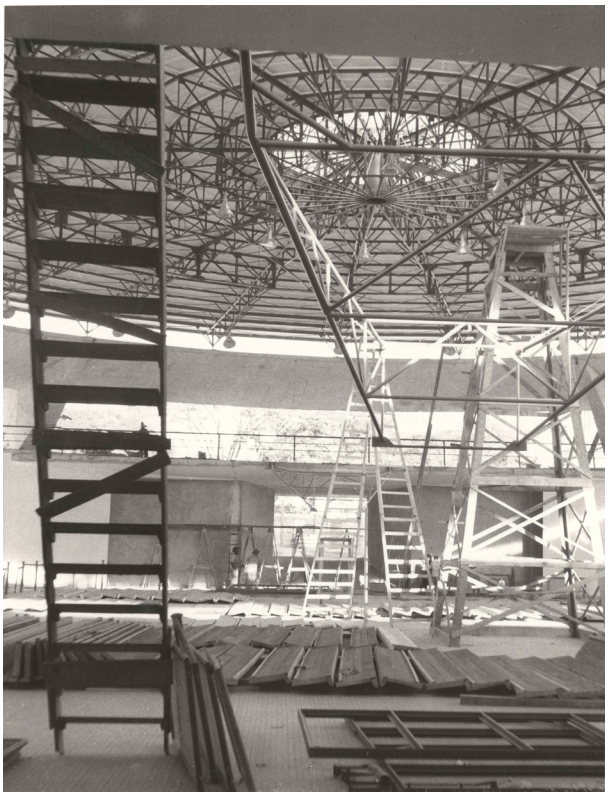
Podemos não saber o que fazer, mas o arquiteto acreditava que já temos notícia do que não fazer. Se não nos for negada, desde cedo, uma educação que informe o que já desvelamos sobre a nossa realidade, podemos logo trabalhar para expandir não só o conhecimento, como também – e principalmente – esta realidade. Se conhecemos os caminhos inférteis, livramo-nos de insistir no erro e viver na fenda. Estamos o quanto antes libertos para arriscar o salto para o projeto que queremos de nós mesmos. Uma pedagogia estruturada de maneira rígida e voltada a uma lógica bancária de transmissão restrita de saber conduz, na melhor das hipóteses, à estagnação da memória coletiva; na pior, ao retrocesso ou negação dos interesses coletivos.

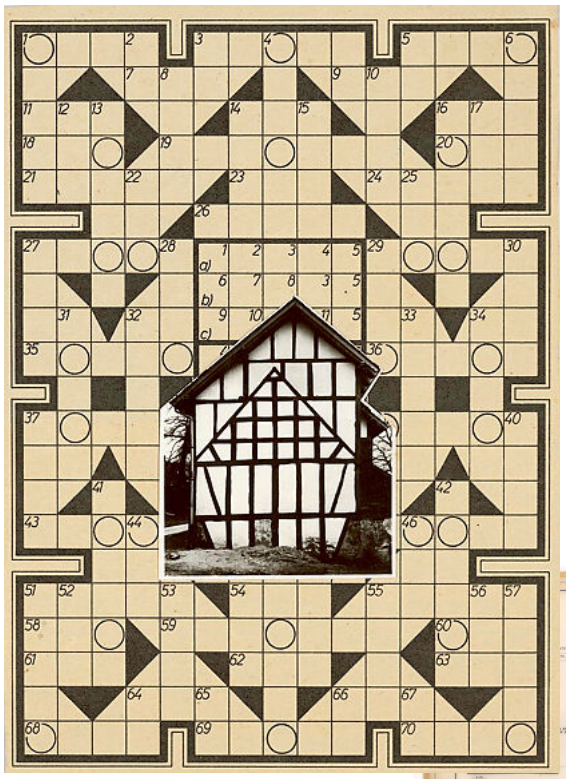
Mendes da Rocha leciona na FAU-USP desde que se gradua como arquiteto até uma aposentadoria compulsória, passadas uma cassação e posterior anistia. Estimava a educação como essencial na construção coletiva do conhecimento e a única capaz de evitar o desastre – configurado aqui como negação da continuidade e crescimento do saber. Vilanova Artigas foi uma personagem de influência crucial na formação da visão crítica de Mendes da Rocha em relação à pedagogia pretensamente apolítica que marcava o sistema educacional – e ainda o faz. Em especial o ensino de Arquitetura, que exige uma formação orientada por uma consciência libertadora, capaz de transformar o mundo, onde o arquiteto deve colocar-se como figura ativa no processo de construção contínua de cidade (e sociedade).

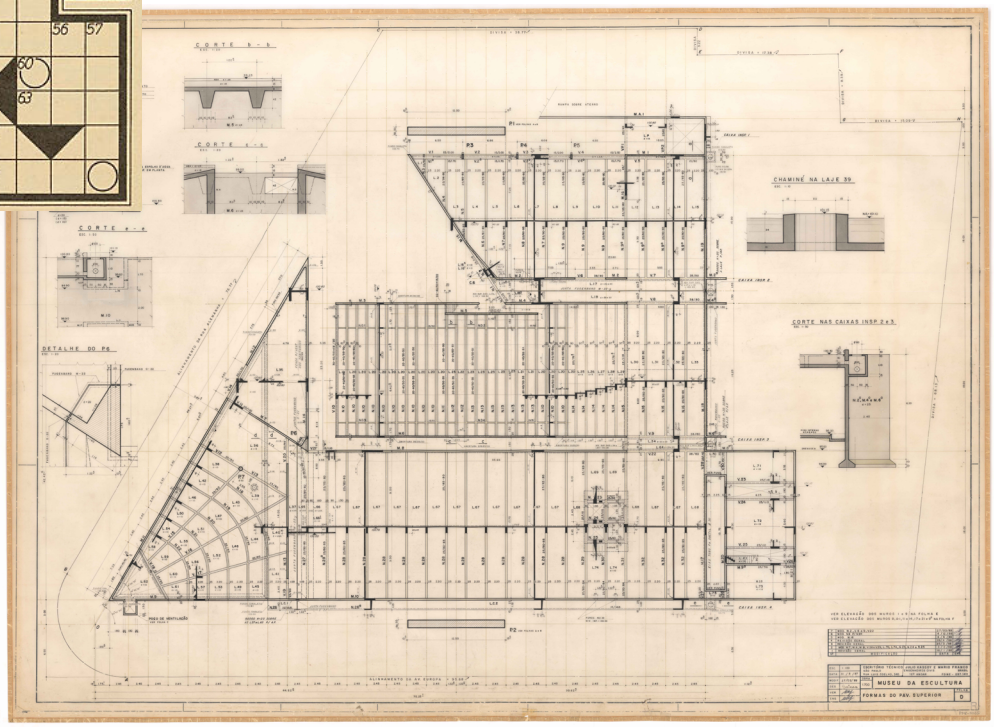
A Arquitetura é uma das formas em mobilizar o conhecimento socialmente construído e compartilhado para concretamente intervir no mundo. Materializa o imaterial, convoca, desde a memória, as várias percepções temporais (objetivas e subjetivas) uma projeção futura, a realidade que se deseja fabricar. A arquitetura deve buscar construir o habitat, isto é, os meios e condições para a poética de uma vida plena. Não deveria ser um fim em si própria, como objeto estético ou do capital. Não deve se restringir a resolver problemas de forma naturalisticamente funcional. Deve, antes, exprimir a *Vontade de Ser*. Ser, principalmente, oportuna.



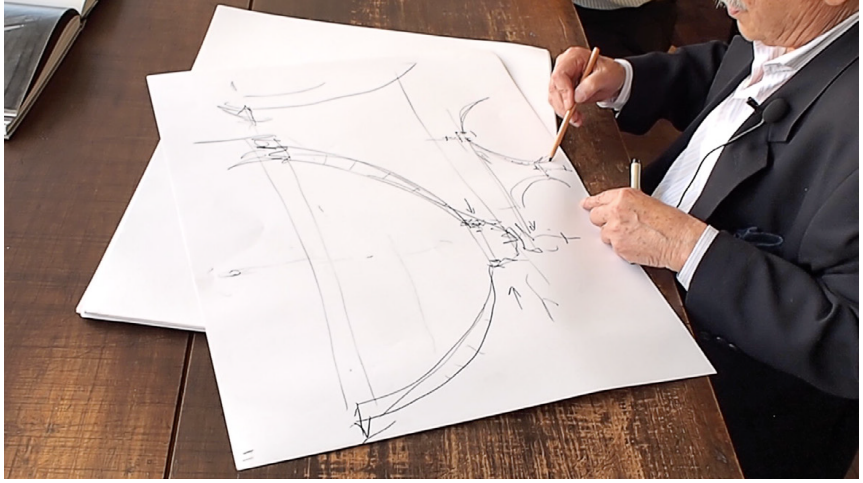


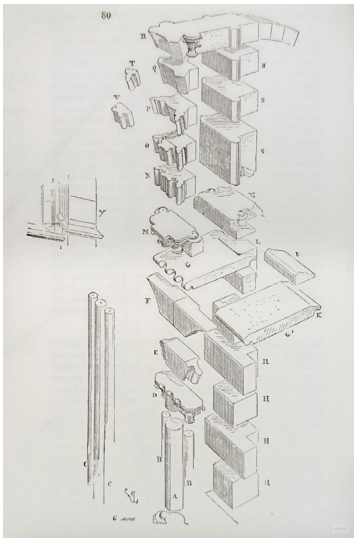


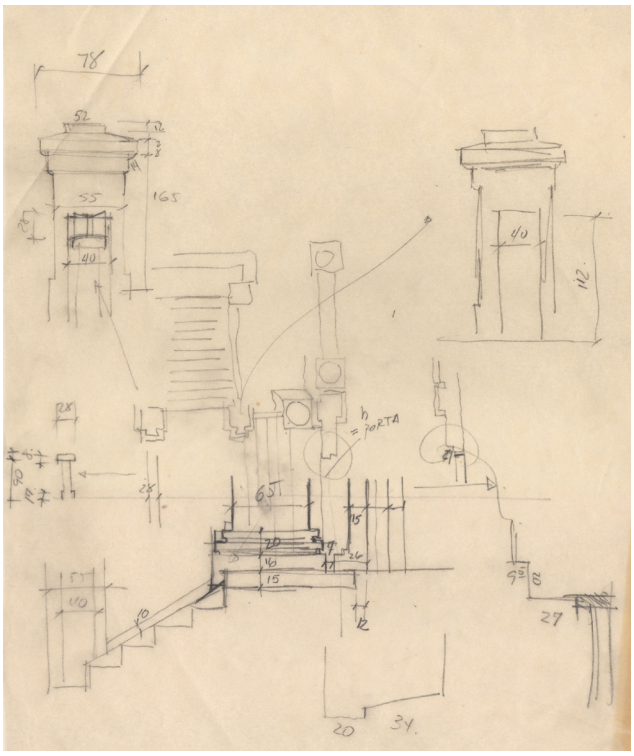



CORTE B - B
CORTE A - A
CORTE C - C
CHAMINÉ NA LAJE 39
CORTE NAS CAIXAS INSP 2 e 3
DETALHE DO P6
MUSEU DA ESCULTURA
FORMAS DO PAV. SUPERIOR

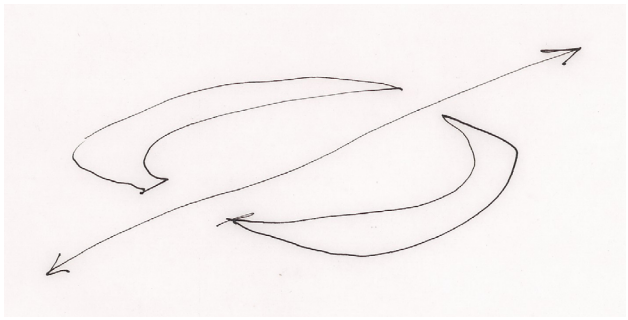


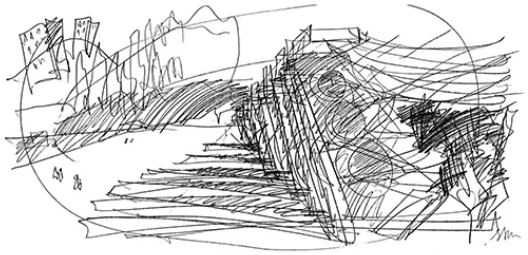


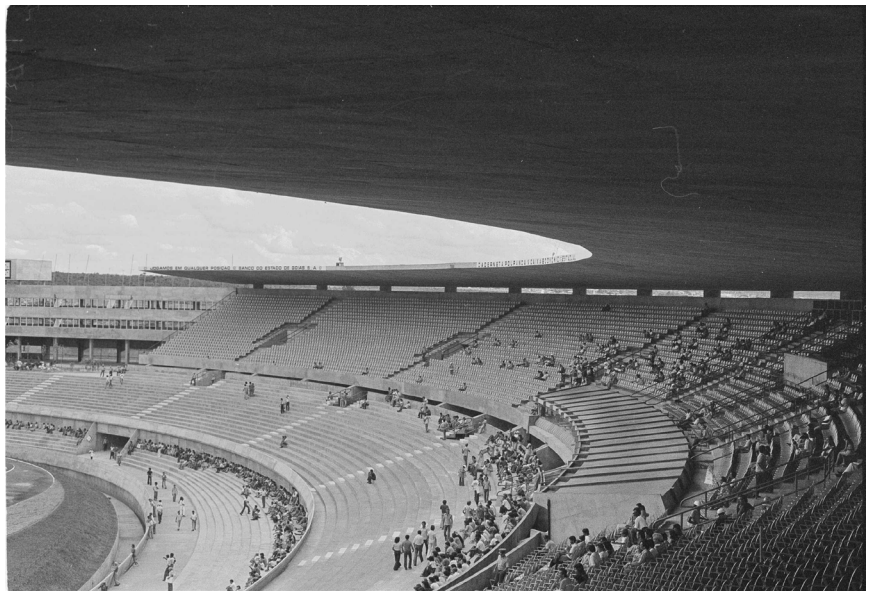














Tinha um amigo do teatro que comprou uma quinta numa serra e mudou-se para lá. Pela natureza do seu trabalho lidava muito com som e música. Ele punha as sinfonias de Mahler durante a noite amplificadas com altifalantes. Uma noite estávamos a conversar, com uma noite esplêndida, e começa, de repente, um assustador discurso em alemão – eram os discursos de Hitler!

Tudo aquilo podia ter sido uma inutilidade – uma vociferação por nada! Em muitas escolas também se fazem discursos inúteis. Se um discurso nos consegue seduzir, então esse é o discurso que nos interessa. E como é que se faz isso? É justamente no espaço de liberdade da questão da arquitetura. Alguém dizia que as palavras estão para um poema como as pedras para uma catedral. Ou estão bem arrumadas ou são só uma pilha de pedras. Por isso podemos fazer um discurso que é apenas uma pilha de pedras ou um discurso onde, pouco a pouco, se começa a perceber uma catedral. Estamos condenados a raciocinar com a técnica, caso contrário podemos derrubar tudo como algo inútil.

Quanto mais técnica, mais fácil tudo se torna, isso inclui a quantidade de coisas inúteis (...)

Se o discurso for interessante, podemos repeti-lo, e isso não é uma má aprendizagem. Mas o objetivo da aprendizagem é poder elaborar um discurso sobre o que quisermos.

A ideia é assumir o discurso como uma técnica para falar de modo contundente, sedutor. Se lemos um livro de duzentas páginas, do princípio ao fim, é porque o escritor tem uma capacidade de sedução incrível.

Conversa com J. A. e R.C., maio de 2007, *Jornal Arquitectos 227,* p. 50, 52

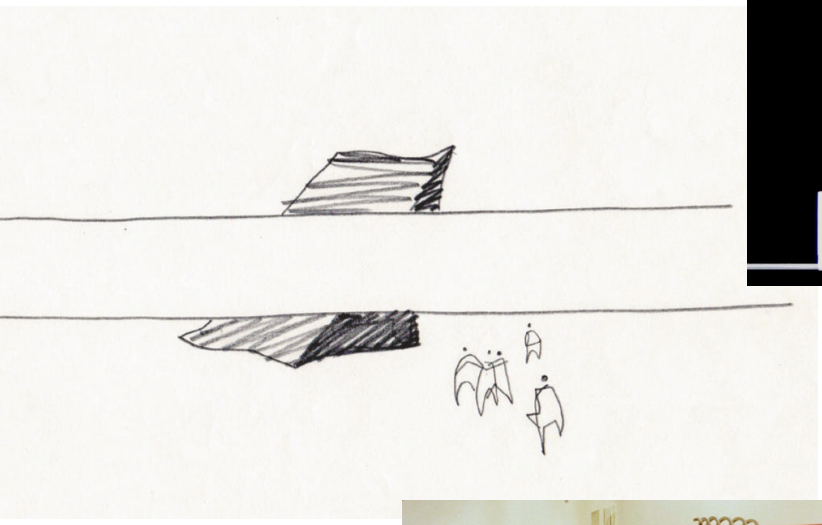
De que se vale um arquiteto para produzir arquitetura? Não será apenas de dados técnicos e objetivos, afinal consideramos que, de certa forma, não há real objetividade. Tendemos a uma visão dialética neste sentido. A universalização de infinitas circunstâncias particulares de projeto tende a um reducionismo do ato criativo. Põe-nos em *jaquetas deterministas*, segundo Aldo Van Eyck. Também não poderá abordar a Arquitetura como estrita prática artística, entendida somente como experimentação ou composição formal/espacial, ainda que provida de certa mensagem ou "conceito".

Interessantemente, Van Eyck se referia ao conflito que existia, não entre arquitetura e ciência, mas sim entre ambas e a técnica. Pois 'técnica' seria justamente um conjunto de procedimentos pré-estabelecidos – e um tanto quanto engessados – sob critérios objetivos baseados em dados científicos. Este, pode-se afirmar, é o entendimento usual do termo. O que gera um estranhamento quando vemos Paulo Mendes da Rocha dar tanta importância à 'técnica' ao falar do ato criativo arquitetônico. Já familiarizados com o seu discurso, entendemos a nuance dessa palavra no léxico do arquiteto e, inclusive, permite-nos adensar a reflexão quanto à produção arquitetônica.

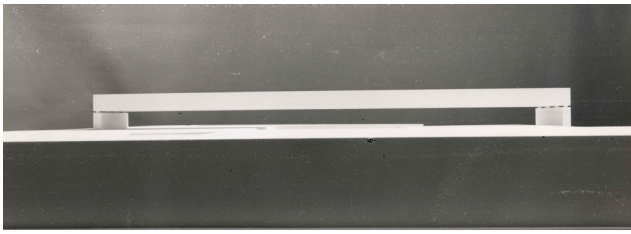
PMR falava no conhecimento como aquilo que forçamos a natureza a nos revelar. E na 'técnica', em linhas gerais, como a forma que o processamos. Dava o exemplo do som: vibrações no ar (matéria) que geram ondas, as quais nosso corpo consegue captar e interpretar. As ondas apresentam diferentes propriedades, como comprimento e amplitude. Atribuímos conceitos e desígnios a este conhecimento revelado, por meio de abstrações, "notas musicais". Está inventado o código – as 7 notas musicais – e dele podem surgir infinitas combinações – o ato criativo. Neste caso, a sinfonia, a música. Os códigos que inventamos tornam possível, assim, a sua publicação. Paulo inclusive refere que a comunicação surge da necessidade do ser humano em tornar público algo que não está ali materializado, de fazê-lo existir para os outros, comumente associado a uma passagem de Tran Duc Thao.

Quando Paulo Mendes da Rocha insiste na indissociação entre Arquitetura e Engenharia, arte e ciência, beleza e técnica, está a referir que não é uma questão de criatividade ou subjetividade *versus* racionalidade, lógica e leis da natureza. Um só existe mediante o outro. Só se pode criar algo que se sabe como fazer. A beleza da forma e a poética artística só logram ser arte tanto quanto lograrem consolidar na matéria, sob todas as restrições das leis da natureza e minimizando o custo social da construção, a realidade libertadora que se quer propor e, ainda, amparar as imprevisíveis realidades que possam vir a surgir.

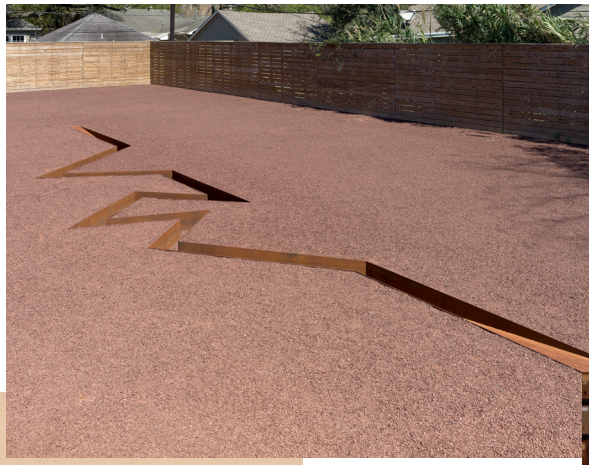
Um arquiteto não é muito diferente de outros seres políticos, portanto; preocupados em produzir os meios de viver coletivamente no mundo. Sua especial contribuição talvez passe por compreender a peculiar posição em produzir o suporte das atividades humanas – o espaço construído. A sua arquitetura deve ser providência para a vida plena, sua e de todos. Não há garantia de qualidade ou sucesso, apenas a honesta busca pela sua verdade e por criar uma realidade libertadora, que satisfaça nossos desejos e necessidades. Se, pelo contrário, o discurso sucumbe à estrita visão técnica, se não provisiona o futuro e apenas responde ao presente, se não se refere aos sonhos humanos em comum, se não busca a transformação *com o* mundo, ele se despolitiza, se degenera. Rumamos garantidamente ao desastre.

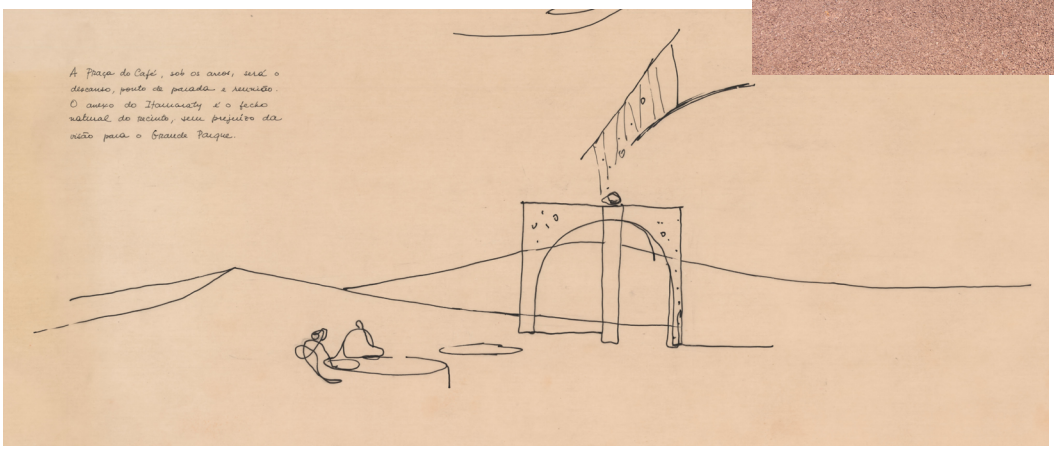


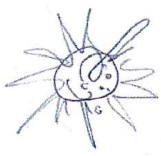


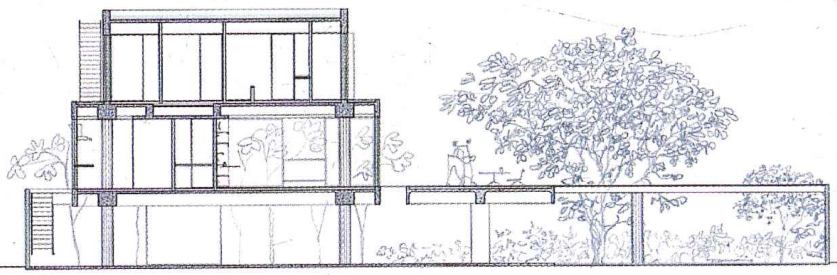






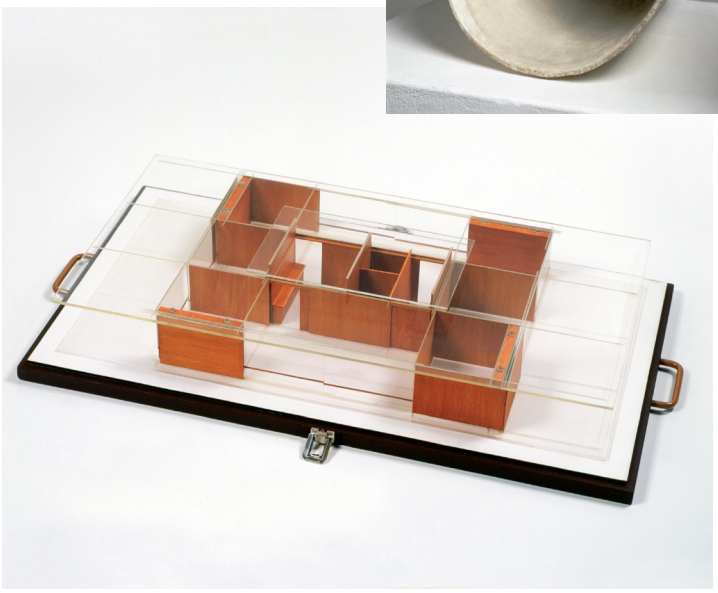

A Praça do Café, sob os arcos, será o descanso, ponto de parada e recreio.
O anexo do Itamaraty é o fecho natural do recinto, seu prejuízo da visão para o Grande Parque.

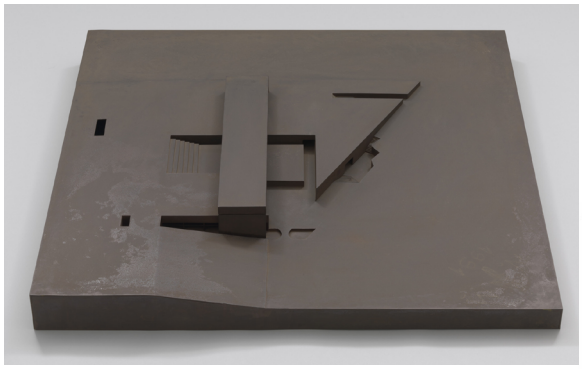



CORTE

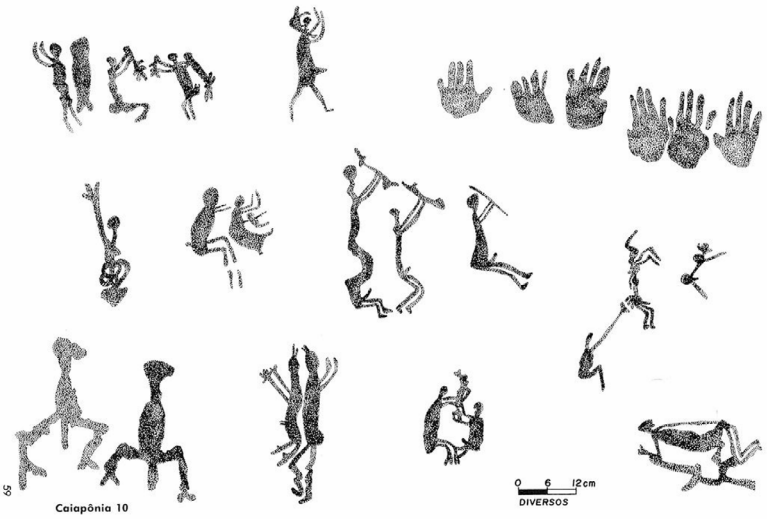






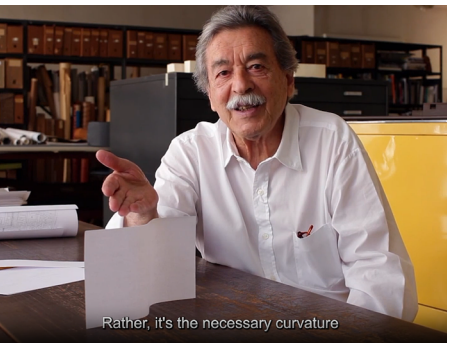


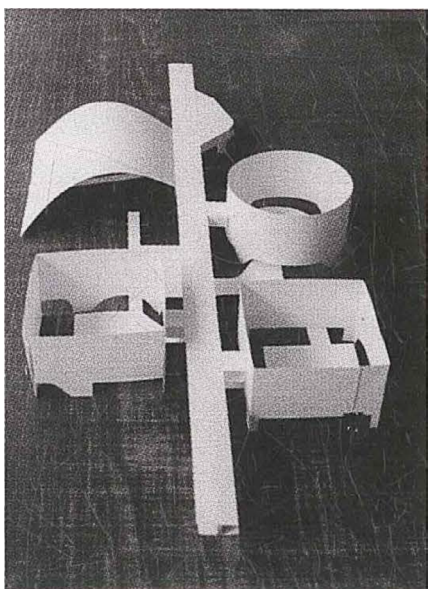


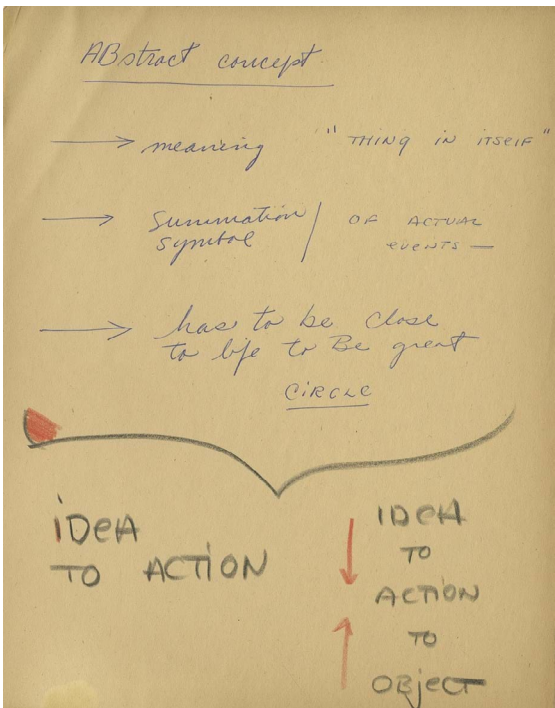

Caiapônia 10
DIVERSOS
0 6 12cm


there's no structure
that can withstand the wind.




Rather, it's the necessary curvature




ABstract concept
meaning
"THING IN ITSELF"
summation
symbol
OF ACTUAL
EVENTS
has to be close
to life to be great
CIRCLE
IDEA
TO ACTION
IDEA
TO
ACTION
TO
OBJECT

É a maquete como croqui. A maquete em solidão! Não é para ser mostrada a ninguém. A maquete que você faz como um ensaio daquilo que está imaginando. O croqui, o boneco, um conto. Como o poeta quando rabisca, quando toma nota. O croqui que ninguém discute. (...)

Certa vez, [Edmund Wilson] foi entrevistado por outro jornalista, que lhe disse: "O senhor é um dos críticos mais notáveis do mundo, mas qual é o seu método?". Aquela pergunta que todo mundo quer saber, qual é o método do camarada. E ele disse: "É muito simples: quando vejo alguma coisa nova, que não conhecia, ou sobre a qual eu quero me aprofundar, olho aquilo e digo: por que esse autor escreveu isso?". Parece uma anedota, mas não é!

Portanto, quando disserem: esses projetos, essa obra, são uma maravilha, você tem que dar um passo atrás e perguntar: são, mas por que razão o arquiteto fez isso? (...)

[A] grande questão da arquitetura é saber o que se quer fazer. Esse saber não é individual, mas um saber da sociedade. O que desejamos? Então volta a ideia de maquete. Você tem a ideia sobre certa questão, consegue imaginá-la em sua integridade e totalidade, entende que é preciso construí-la, então submete essa ideia ao modelo, à maquete, como extensão da própria mente. (...)

Para concluir, poderia dizer o seguinte: não penso em fazer um modelo com a intenção de descobrir uma arquitetura que tenha sucesso. Não é bem assim! Ele é concomitante aos raciocínios que são capazes de sustentar um projeto de fato, completo! Então, mais que a maquetinha, vou mostrar sobretudo o raciocínio, como isso foi feito e em que medida o modelo foi indispensável para chegar a esse resultado, que não foi obtido nem encontrado pelo modelo. Vou explicar como se configurou com clareza na cabeça a solução que possibilita a você, lá pelas tantas, abrir a porta, chamar o calculista e os outros colaboradores para ajudar, expandir a ideia e chegar nas suas dimensões definitivas.

Maquetes de papel (São Paulo: C&N, 2007), p. 22-30

Paulo Mendes da Rocha não desenhava ostensivamente para definir a imagem arquitetônica, nem habitava o desenho como lugar de concepção ou desenvolvimento da forma. O traço de PMR, na verdade, parece preocupar-se mais em caracterizar a vida que propunha com aquela obra. Como aquele espaço providenciaria o suporte para atividades que ele imaginou e tantas outras que não seria capaz de fazer, pois, tal como a própria vida, são imprevisíveis. Os desenhos de arquitetura de Mendes da Rocha não eram totalmente sobre a forma da arquitetura.

De modo similar, as maquetes de Paulo – maquetes de papel – não pareciam buscar no manuseio de materiais e formas espaciais uma tradução dos Materiais levantados e das ideias que norteiam o discurso. A concisão material das maquetes buscava expor o quase imaterial: o espaço. Estas peças estavam em busca de entender como dadas formas comporiam dados espaços, quais características (in)visíveis teriam e como alterariam a totalidade de um espaço ainda não delimitado (em outras palavras: que nova realidade criariam?). As maquetes de arquitetura de Mendes da Rocha não eram totalmente sobre a materialidade da arquitetura. Pensemos a arquitetura como uma escultura Moderna que em vez de representar um objeto tridimensionalmente, se ocupa de fazer ver o espaço, o seu negativo. E, ainda, comunicar ao observador-utente um certo discurso através daquela série de códigos partilhados socialmente. De modo mais sucinto: pensemos numa arquitetura cujo discurso é capaz de amparar a imprevisibilidade da vida ao mesmo tempo em que consegue seduzir os habitantes com a poética do seu discurso petrificado.

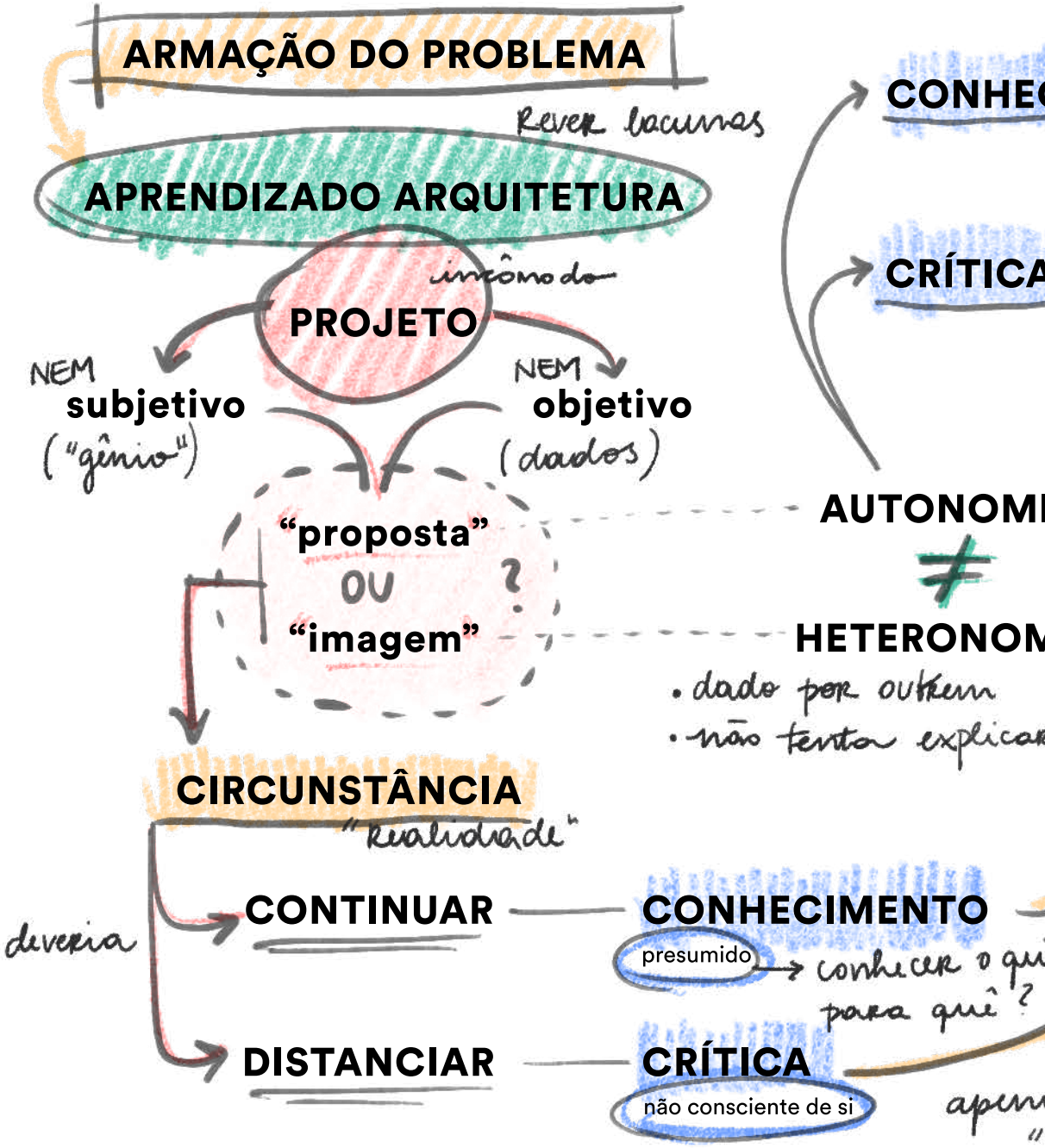
Noutro gênero de códigos, mas ainda se tratando da comunicação entre privado-público do projeto, PMR também se utilizava da linguagem escrita/oral. O primeiro contato com a fala de Paulo Mendes da Rocha é no mínimo intrigante. Mesmo sendo questionado diretamente sobre um projeto específico, o arquiteto parecia recusar-se a limitar a grandeza da linguagem a discorrer sobre um seleto conjunto de ideias. Para responder sobre um projeto, PMR poderia recorrer a um "causo" pessoal de um amigo próximo, poderia falar sobre uma obra de arte de algum movimento estrangeiro do século passado ou até citar outras obras de arquitetura como mote para assuntos tangenciais ao que se esperava. Novamente, a comunicação da arquitetura por Mendes da Rocha não passava totalmente pela disciplina da Arquitetura.

Portanto, o fio comum de PMR em seu projeto, ato criativo, intriga entre 'ideia' e 'coisa' e na dialética de sua consciência-mundo expressa-se por meio de tudo que *não é* arquitetura propriamente dita. O arquiteto não parecia desenhar, 'maquetar' ou discursar sobre arquitetura para produzir sua arquitetura. Pelo contrário, esta parecia ser somente a *contraforma* de todo o resto. O discurso materializado na forma sempre fala sobre a vida que aquela obra quer possibilitar. Neste momento surge um pequeno equilíbrio contraditório em que a arquitetura deixa de ser aquilo que mais importa, mas todas as outras coisas só podem se desenrolar assistidas pela arquitetura.

Resta uma busca incessante (infindável?) pela autonomia. Em acelerar o conhecimento, como sugeria PMR, e não o desenvolvimento; em assumir posições na construção de uma verdade para si; em se entender como ser *com o* mundo, não só capaz, mas condenado a modificá-lo; de buscar no impulso do ato criativo uma verdadeira função social de construção do habitat coletivo no mundo; de modo a cultivar um **atlas Material** próprio, onde tudo aquilo que não é Arquitetura pode e deve estar no centro da *'ideia'* geradora da *'coisa'* arquitetônica.



ver com **olhos atentos**

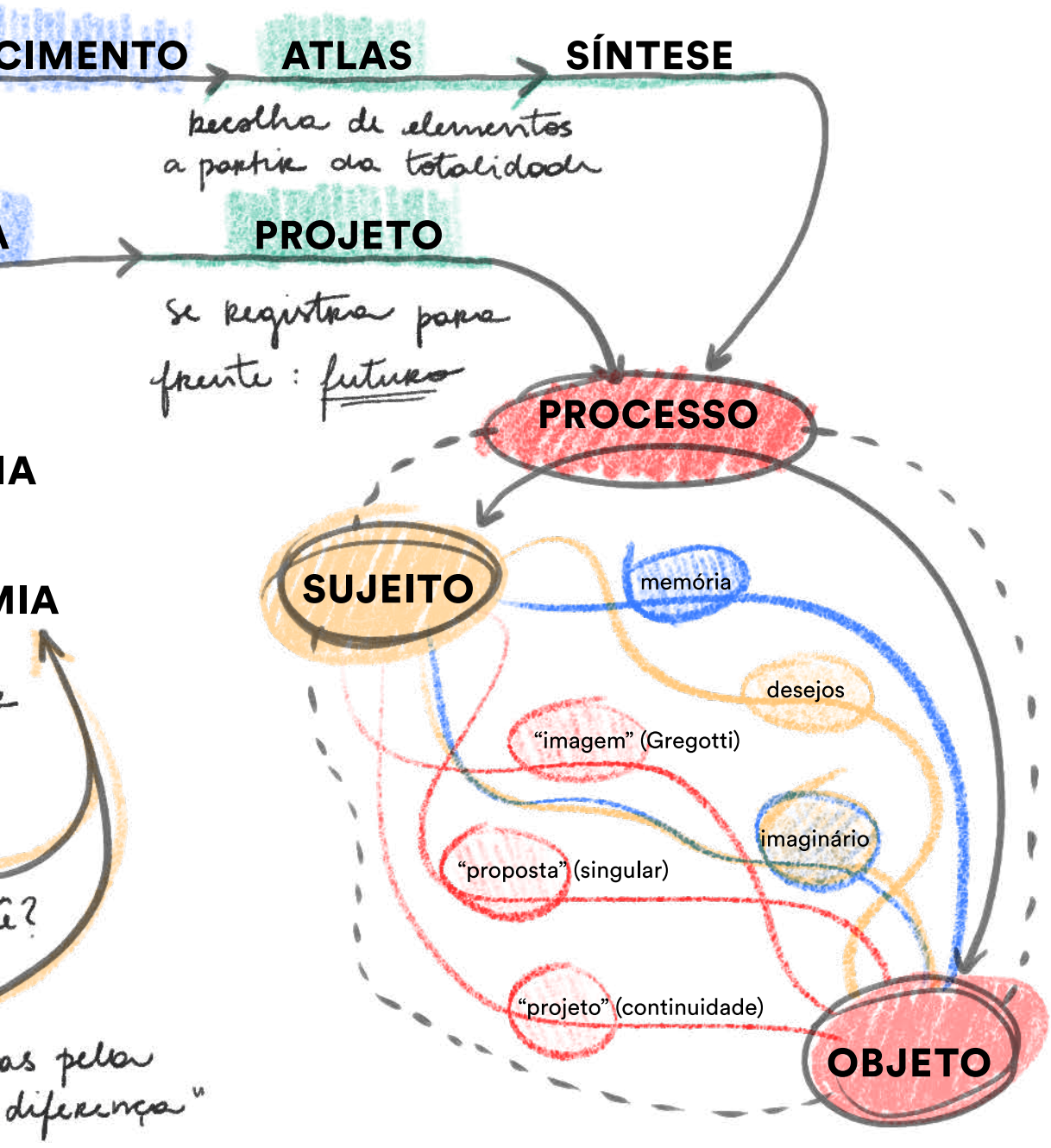


Reconhecer-se um **ser-em-si** *e um* **não-ser** *todo o restante, ou seja, uma existência autônoma do contexto, ainda que imersa nele, é o ato fundador do* **ser** *humano. Consciente de si – **ser-para-si** – e do mundo, a consciência ora observa em austeridade (ação racional), ora absorve o exterior interpretando-o (ação fantasiosa).*

Entre observar e absorver, o **impulso** *urge pela intervenção através do encontro tátil, realizando o ato criativo. A consciência, modificada por aquilo que ela* **não-é**, *deseja modificá-lo de volta, externalizando parte de si. Nada mais humano do que modificar o mundo para criar as condições de nele habitar, expressando uma visão poética. Esta busca, do ser mais – não apenas* **ser-em-si** *–, se dá a partir da memória (a qual não é simples lembrança; é já criação,* **preensão**).

Na intriga entre "ideia" e "coisa", são inventados códigos para formalizar o **impulso** *no mundo físico, mantendo a complexidade do intangível que queremos comunicar. Temos esquadrinhado o tempo-espaço deste* **gesto artístico**.

Este **gesto**, *na Arquitetura, é o projeto. Já ressaltava Gregotti, o arquiteto não constrói a obra material; num processo histórico, passou a planejar o processo de vir-a-ser muito mais do que executá-lo. A complexidade e escala de tempo entre planejamento e construção demandam um atento cálculo do custo social da mobilização de recursos e pessoas. Recorre-se a outros meios (alheios ao canteiro de obra propriamente dito) permitindo ensaiar uma* **ideia da coisa** *antes de criar a* **coisa-em-si**. *Se projeto é como satisfazemos desejos e necessidades, na Arquitetura ele almeja criar uma nova realidade, expandida, imobilizando o discurso na forma. Discurso este que fala sobre o que se quer* **ser** *através daquela intervenção.*



PMR falava, inclusive, que o projeto deve ser sempre o de cidade. A construção do habitat para todos significava, na era moderna, construir o urbano. Ora, para acolher a todos, deve ser feito por todos. Exige um planejamento transversal e eficiente da aplicação de recursos, materiais e esforço humano. A cidade deve ser providência para uma vida profundamente humana e livre, para além da sobrevivência. Em profundo contraste a uma visão de arquitetura mercantilista e especulativa, motor de construção de repetidas redundâncias, travestidas de monumentos desconexos entre si; e nesta desconexão, desprovidos de sentido.

O **gesto** *coletivo de construção do urbano requer comunicação, que PMR via como era essencial à sobrevivência humana no mundo. Relacionava sua origem à intenção de materializar o virtual, ou seja, desejo de um* **ser** *em mostrar algo que não esteja acessível ao outro. Como uma expressão primitiva do projeto.*

No projeto de Arquitetura, Gregotti refere à oscilação entre fases de comunicação: 'definição da imagem arquitetônica' (diálogo privado **para-si***) e a 'transmissão dos códigos arquitetônicos' (comunicação pública* **para-o-outro***). Recorrem-se aos códigos da Arquitetura e aplicação técnica que influenciam o* **ato criativo** *e não são, de todo, objetivos ou lineares. Mesmo a circunstância de projeto ('dados objetivos'), o arquiteto os absorve de modo pessoal sob o sequestro fantasioso da realidade. Na dialética com tudo aquilo que já está na sua memória e com os Materiais que coleciona, são transformados e* **preendidos**.

3.1 considerações finais

[D]igo sempre aos jovens arquitetos que o importante não é sair da escola como profissional competente, mas estar consciente dos problemas da vida, desta miséria imensa que precisa ser eliminada.[104]

Com este trabalho, explorei formas de dar corpo, por meio da Arquitetura, a problemas que a transcendem. O caminho percorrido apontou um possível complemento pedagógico – ou até alternativo– às limitações da experiência acadêmica que vivi – compartilhada e debatida entre colegas ao longo da formação.

Recorremos à Academia para descobrir **para o que** e **o que** é a Arquitetura. A FAUP, enquanto Escola, se apoia em um modo de produção e estudo [105] firmado no conhecimento teórico-histórico, circunscrito à Arquitetura, e na prática projetual indissociável do desenho investigativo. São, por certo, pertinentes. Mas serão suficientes para intervir na infinitude de espaços e complexidade das dinâmicas sociais contemporâneas? Responder à heterogeneidade com heteronomia [106] gera, invariavelmente, frustração no sujeito e resulta, possivelmente, num objeto esvaziado de propósito. A resposta que testemunhei, nos espaços da Escola, a esta incongruência passava por incutir autocobrança nos estudantes e exigir mais tempo de trabalho – sob a mesma atitude, portanto, a esmo.

A mitificação de Álvaro Siza revela ser parte da crise: erguê-lo ao *status* de gênio, o retira do domínio coletivo, tornando-o produto e produção exclusivos. Passa a ser a ponto referencial, do pensamento ao gesto, passando pela redução de sua obra a um modelo (inclusive pela imersão no edifício no qual se estuda). As estratégias e gestos de projeto devem ser como os de Siza para resultarem numa arquitetura válida. Ignora-se que esta postura subverte muitas ideias que o arquiteto já mostrou cultivar, o assemelhando a um arquétipo/*artefato* a ser reproduzido [107]. Não há espaço para o Antropófago, apenas para o *depósito* [108].

Diante das lacunas do processo formativo, permanecemos *consumidores-espectadores*, reféns das imagens, tendências e arbitrariedade. Isolados dentro de limites

104. Oscar Niemeyer, "A vida é bela", entrevista. *ISTOÉ*, outubro de 2002, acessível em: *https://revista.istoe.com.br/27516_avidaebela*

105. Ao difundir uma linha teórico-prática estrutural, como se pode presumir pelo desígnio de *Escola*

106. "Heteronomia", pois parte de uma preconcepção formatada ao projeto. O agente/autor/consciência pratica o gesto artístico a partir de uma espécie de "modelo". A aproximação à circunstância se dá por meio de um 'conhecimento presumido', acúmulo de dados não relacionados entre si; e o distanciamento tenta gerar 'diferença', porém baseado numa crítica não consciente de si. O resultado, muitas vezes, parece mais perseguir uma "imagem" do que uma "proposta". Há uma referência fixa e externa à qual se espelhar, daí a atitude *heterônoma*.

107. Ainda que paradoxalmente, pois dado seu estatuto de gênio, portanto, inalcançável e irreprodutível.

108. Em referência à *educação bancária* que fala Freire, cujos educandos são tidos como depósitos a serem preenchidos passivamente pelos 'comunicados' repassados pelos educadores; dados a serem apenas depositados e arquivados. Não há uma atitude Antropofágica, como temos chamado, de absorção das informações num processo de metabolização junto ao que já faz parte do sujeito.



disciplinares, serpenteamos por respostas onde já não as havíamos encontrado e, sob uma *visão sobrepujante* da Arquitetura, arriscamos injustiçá-la. Se não a usamos para responder às nossas necessidades e alcançar a elevação de nossos desejos, ela servirá a abstrações; se a submetemos a dogmas (os quais, como coletivo humano, teimamos historicamente em retornar), reproduzimos modelos cada vez mais caricatos; se a tratamos como finalidade em si mesma, a reduzimos a mercadoria, pensada em termos de produção e venda. Limitada, a Arquitetura falha em falar do mundo e de nós; e a Escola, por sua vez, em fazer ver e resistir a esta condição.

Do currículo acadêmico, desenvolvo uma base sólida de "cultura arquitetônica", que oferece um sem-número de dados: imagens, formas, técnicas, conceitos e informações objetivas. Este percurso é marcado, contudo, por silêncios quanto ao sentido que se queria com toda aquela mobilização de saber, tempo, recursos, esforço humano. Para quê, afinal, mobilizo o *custo social* no *ato projetual*? A Arquitetura, sozinha, não basta para responder angústias da Arquitetura, *quiçá* da vida.

Idealmente, um arquiteto completo navegaria entre *saber* e *fazer*. Transitaria entre acúmulo de conhecimento objetivo (dentro do método científico que Gregotti explorava) e o *gesto artístico* subjetivo (orientador da consciência no mundo, como propunha Warburg). Para alcançar a autonomia que almejo, devo trazer o *saber* para a prática e sustentar um *fazer* que gere conhecimento. Minha investigação percorre uma expansão disciplinar para ampliar e contextualizar a disciplina, dando propósito a noções preexistentes.

Recorri às *personas* como artifício narrativo para libertar uma escrita que pontuasse e compreendesse as angústias e dissociasse seus conflitos, buscando amparo na unidade. Compreendi o campo de ação de cada uma e, principalmente, a potência dos diálogos entre elas: a **estudante** é uma **pessoa**; a **criadora** é outra **pessoa**; a **criadora** é também uma **estudante** etc.

A ação da **estudante** ganha sentido a partir da **pessoa**: é da vida desta que surgem os problemas e potenciais a serem estudados. Interpreto o chamado de PMR a uma educação política como oposição a uma pedagogia de narração dos conhecimentos estritamente profissionalizante, entendendo a prática do estudante alheia à vida pessoal. Interessa-me mais (e talvez a ele) uma Escola que dê suporte à exploração das inquietações e desejos *pessoais*, provendo ferramentas e discussões que dêem disciplinaridade às experiências. Entre vida, investigação e prática artística viabiliza-se a intervenção na circunstância. Na autonomia da **estudante**, a **pessoa** encontraria um caminho para a formação da **criadora** enquanto **arquiteta**.

O **arquiteto** também deve ser entendido como **pessoa**. Mitificá-lo como gênio é uma visão *desumanizadora* do arquiteto, sob um estatuto que embora o isente de gerir *custos sociais* das intervenções (não há responsabilização, o gênio é inquestionável), o distancia do mundo no qual intervém. Esvaindo a **pessoa** do **arquiteto**, esvai-se a vida. Isolado, acima do contexto, o **arquiteto** vive na iminência da queda face ao desconhecido e torna-se incapaz de intervir, pois não está ao alcance[109] da realidade a qual era suposto *expandir*. Acaba lesada também a sociedade, obrigada a viver na *fenda*. A sua arquitetura não se faz oportuna[110], pelo contrário, degenera-se[111] rumo ao desastre.

109. Como alertava Didi-Huberman sobre a *visão sobrepujante*.

110. Paulo Mendes da Rocha, "Genealogia da imaginação". Em: *Futuro Desenhado*, p. 59

111. Ibidem, p. 58-59.



Em paralelo, a **pessoa** pode também ser **arquiteta**. Retomo a visão de Távora sobre a capacidade de qualquer indivíduo em produzir arquitetura pela organização do espaço [112]. Ela revela a livre agência e autonomia da **pessoa** em intervir no mundo. Evidencia a *sociedade* como um coletivo de **pessoas** socializadas, e não um corpo homogêneo existente em um vácuo. Estando "em meio a", o **arquiteto** passa a fazer parte da mesma circunstância das **pessoas** e deixa de ser o único responsável em configurar o espaço de socialização, empoleirado em seu pedestal. Juntos, poderiam (e deveriam) comungar, no exercício político da cidadania, seus desejos e necessidades. A cidade real é a "mais completa manifestação da cultura popular" [113], não se consegue impedir sua expressão – e bem. O pensar debruçado deve ser também o fazer debruçado; fazer para e com o coletivo. É preciso abrir as vias de comunicação – tanto entre **pessoa** e **arquiteto**, como pessoas e arquitetos. Teria, então, o **arquiteto** "pretexto para dizer 'você vai ver o que eu vou fazer'" [114], ao que as pessoas poderiam, descansadas, responder: "Então faça, enquanto eu tenho outra coisa para fazer" [115].

É imperioso que a faculdade (talvez não mais Escola) ofereça uma formação à **pessoa-arquiteto**. Trazendo para minha construção, a aceleração do ensino atrasado a qual refere PMR [116], equivale a tratar o **estudante** como **pessoa**, seja uma criança ou universitário. Se uma "criança faz um barco de papel para pôr na enxurrada depois da chuva" [117], é porque consegue intuir, na sua relação com o mundo, a mecânica dos fluidos, por exemplo. Cabe à escola auxiliar na construção de conhecimento a partir do imaginário e curiosidade [118] da **pessoa**. A educação que deposita no **estudante** um saber descontextualizado da experiência que a **pessoa** tem no mundo é limitante. Produz um conhecimento inerte. É uma teoria incapaz de ser posta em prática. Esta tensão é familiar à disciplina, mas aqui toma forma na dialética entre as *personas* e certamente não tem uma solução fácil. Esta investigação todavia experimenta possíveis ferramentas para abordá-la.

A compreensão dos Materiais é crucial: tudo pode ser mobilizado para compor o projeto de arquitetura. O que nos impede de olhar para todos os aspectos da realidade, do pessoal ao universal, para organizar o habitat humano? Por que nos restringir a "jaquetas deterministas" ou a uma idealizações abstratas?

O imaginário *pessoal* deve ser cultivado e encontrar disciplinaridade por meio do *estudo* para ganhar conhecimento técnico capaz de formalizar o discurso por meio do *ato criativo*. A curadoria ofereceu um espaço de mediação entre as *personas*, tanto na coleção dos Materiais, como no sentido que se poderia dar aos seus elementos e, ainda, atuou como recurso de comunicação e partilha de narrativas.

Recorri ao Atlas como estratégia de formalizar a investigação e composição de um imaginário que propus arrancar a partir de Paulo Mendes da Rocha. Mas sua pertinência é precisamente a de não se ater a ele. Em constante oscilação entre *personas*, angaria Materiais onde forem pertinentes. Se a curadoria é o espaço de mediação, o Atlas é a arquitetura que o habita e organiza, dispondo os elementos e dando-lhe forma. É uma ferramenta que encontra a coerência na diversidade, tornando-se valorosa para dar sentido à confluência de *artefatos* aos quais somos expostos atualmente, signos despidos de significado.

Aby Warburg recusou a abordagem *esteticizante* às imagens. Em seu lugar, procurou, na circunstância de sua concepção, a origem dos *valores expressivos* que car-

112. Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, ed. Manuel Mendes (1962; Porto: FAUP Publicações, 2008)

113. Mendes da Rocha, "Um olhar sobre a cidade real". Ibidem, p. 27

114. Mendes da Rocha, aos 21min, em: *Tudo é projeto*, dir. Joana Mendes da Rocha. São Paulo: Olé Produções, 2017

115. Mendes da Rocha, "Exercício de Modernidade". Em: Ibidem, p. 15

116. Mendes da Rocha, *Grande Sertão Veredas: Paulo Mendes da Rocha sobre Guimarães Rosa*, entrevista a Bia Lessa, vídeo do Youtube, 18min57s, publicado em 2014. Em: https://www.youtube.com/watch?v=aznbGxU-MU78

117. Mendes da Rocha, *Bate-papo com Arquiteto Paulo Mendes da Rocha*, evento de abertura das comemorações do aniversário da FAU-Mackenzie, 15 de março de 2017, vídeo do Youtube, 70min32s. Em: https://www.youtube.com/watch?v=RbVhyH-GySIc&t=832s

118. *"A leitura de mundo revela, evidentemente, a inteligência do mundo que vem cultural e socialmente se constituindo. Revela também o trabalho individual de cada sujeito no próprio processo de assimilação da inteligência do mundo.*
(...) Uma das tarefas essenciais da escola, como centro de produção sistemática de conhecimento, é trabalhar criticamente inteligibilidade das coisas e dos fatos e a sua comunicabilidade. É imprescindível portanto que a escola instigue constantemente a curiosidade do educando em vez de "amaciá-la" ou "domesticá-la". Em: Paulo Freire, *Pedagogia da Autonomia* (1996; São Paulo: Paz e Terra, 2002) Formato PDF, p. 46

regavam. A ambição do projeto é demonstrada na vida do próprio Warburg, que faleceu sem conseguir estabilizar seu Atlas. Tomo isto como uma qualidade, contudo. Enquanto *seres-em-si*, inacabados, somos pleno potencial de mudança – em nós e no mundo. Por conseguinte, assim também será a nossa criação – a arquitetura e o Atlas, neste caso. Não como uma síntese de certezas que resolvem um problema, porque o processo de projeto é cheio de incertezas; mas sim como propostas, indagações [119]. A cada novo elemento que compõe o Atlas, novas relações surgem, bem como novas inquietações e disposições: torna-se um novo Atlas.

119. *"[A] inconclusão que se reconhece a si mesma, implica necessariamente a inserção do sujeito inacabado num permanente processo social de busca. Histórico-sócio-culturais, mulheres e homens nos tornamos seres em quem a curiosidade, ultrapassando os limites que lhe são peculiares no domínio vital, se torna fundante da produção do conhecimento. Mais ainda, a curiosidade é já conhecimento. Como a linguagem que anima a curiosidade e com ela se anima, é também conhecimento e não só expressão dele"*. Ibidem, p. 23

A construção metafísica da dissertação também pode ser um contributo às reflexões que proponho. Se o argumento nos leva a estimular exercícios que tragam elementos da nossa vida para dentro da Arquitetura, para pensar a Arquitetura a partir de nossas vidas por meio do pensamento, podemos relacionar isto com o *pensar-ativo* e o *fazer-ponderado.*



O exercício da escrita pode ser interessante ao arquiteto, como um passo que se dá para trás (agora sim, retirando-se da circunstância), podendo ver distanciado aquilo no qual se inseria, dissociando-se daquilo. Permite-nos sair de uma zona de conforto para o arquiteto, cujas ferramentas costumam ser o desenho, a maquete, o rigoroso etc., e passa a mostrar dúvida e meditar sobre a prática, por meio da teoria. Somos pouco incentivados a escrever sobre nossa prática durante a formação, salvo por memórias descritivas apresentadas junto às peças gráficas, as quais buscam justamente demonstrar certezas. Entretanto, são vários os exemplos dos arquitetos que escrevem em retrospecto sobre suas práticas, a começar por Álvaro Siza, que o faz de modo bastante peculiar e poético. Rafael Moneo o faz por diferentes níveis de teoria e Lina Bo Bardi sempre esteve junto ao meio editorial, revisando sua arquitetura e de colegas. Paulo Mendes da Rocha, evadindo um discurso pragmático de Arquitetura, ponderava sobre suas obras à sua maneira.

Em igual medida e como venho defendendo, os frutos das considerações desenvolvidas na escrita precisam ser cultivados através da prática. Não se quer uma teoria inerte, alienada em suas fronteiras disciplinares. Referencio a arquitetos-críticos que desenvolvam formulações teóricas já contemplando a resolução destas na realidade através da prática arquitetônica (como Aldo Van Eyck e Vittorio Gregotti a quem recorri). A Arquitetura seria entendida assim como a providência para compreender (meio de análise) e construir (gesto artístico modificador) a relação humana com o mundo. Em última instância, assume-se uma teoria que excepcionalmente não se dirija à prática, mas à expansão do campo disciplinar, promovendo uma reflexão dos limites e atuação deste. O arquiteto-escritor que explora e, neste ínterim, redescobre sempre que a Arquitetura afinal não é a intocável virgem branca [120].

120. Fernando Távora. "Memória Descritiva e Justificativa do Projecto da Escola do Cedro, em Vila Nova de Gaia" (1963). Em: *Fernando Távora* (Lisboa: Editorial Blau, 1993)



Novamente a experimentação através do *atlas Material* aqui realizada se faz pertinente. Dentre textos e imagens, mostra o problema/inquérito/circunstância e a proposta/código/impulso como partes do mesmo motor de conhecimento. Aponta a urgência de desenvolver imaginários, explicitar, questionar e, acima de tudo, compartilhar os recursos que monta, deixando-o disponível para os outros.

Acautelo-me quanto aos limites da minha apropriação *Mnemosyne Atlas* como *atlas Material*. Não tenho pretensão em me equivaler à extensa jornada e produção intelectual de Warburg. Ainda que não finalizada, a *Kulturwissenschaft* estende-se muito para além do que seria possível assimilar na investigação de um mestrado



(especialmente na condição de Mestrado Integrado).

Vejo o inacabamento do estudo totalizante de Warburg como uma integrante e talvez estruturante de algo que se propõe a esta qualidade. Assemelha-se à nossa condição humana, conscientes de *ser-para-si* (sem uma existência absoluta e finalizada) sendo inerentemente *nada*, um eterno potencial. A liberdade de escolher o que se é a todo momento, pode apresentar uma náusea[121], mas também uma esperança de que não há desastre que não seja reversível. Livramos Warburg da mitificação do gênio cuja obra não atinge seu patamar intelectual e, por isto, não se encerra.

121. Jean-Paul Sartre, *A Náusea* (1938; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015),

O sentido de não-conclusão é uma energia de potencial metodológico. A expansão, reunião de elementos diferentes e coesão a partir da dialética entre eles pode ser aplicado em qualquer escala. Ao estabelecer o esforço, ainda que frágil, de me inspirar no risco do atlas e recorrer à curadoria, assumo uma razoável irresponsabilidade. Ainda que mais duradoura do que o estritamente necessário, esta investigação teve de fazer concessões, escolhas e assumir limitações pela obrigação de encerramento, da maneira que fosse. Não conduzir uma análise de projetos –meus ou de outros arquitetos– foi uma escolha logística, mas também estratégica. Não me interessava focar em pontualidades, e sim reiterar o sentido exploratório e dinâmico que informa o trabalho. Conjugar teorias e disciplinas, as quais não domino propriamente, pode incorrer em fragilidades (em especial, acadêmicas). Assumo aí um risco, na intenção de ampliar horizontes e abrir novas frentes disciplinares em diálogo com a Arquitetura. Ater-me a alguns autores e teóricos como forte referencial disciplinar, em detrimento de outros (talvez mais estabelecidos ou notórios no debate contemporâneo) é uma insuficiência da conjuntura deste trabalho. Que, contudo, tendo a relativizar, visto que a construção iniciada aqui não finaliza aqui. Com os elementos que tenho à disposição, meu esforço dirige-se à uma primeira construção de um sistema de pensamento que use a circunstância, dentre a arbitrariedade que apresenta e a infinitude de seus *artefatos*, como catalisador desta construção, e não como empecilho ou referencial em si.

*

Assim, esta investigação não se propõe a conclusões assertivas. Não me interessa alienar o estudo da Arquitetura em busca de enunciados dogmáticos dos quais busquei me distanciar ainda na concepção do trabalho. Reitero que se pretende uma reconsideração à maneira como se trata o aprendizado da disciplina, recolhendo, no percurso, pistas de como poderíamos tatear por alternativas, dentro de tudo que foi relatado. A aparente disformia conceitual ou disciplinar da dissertação é assumida. Com ela, sugiro uma **"horizontalidade transversal"**. Uma que perpasse a dinâmica social da Escola onde educadores e educandos compartilhem , em busca da disciplinaridade destas, construindo-a coletivamente. Uma que extinga o modelo inflexível de produção, aproxime-o do gesto artístico ainda mantendo o rigor científico da análise, assumindo a particularidade da intervenção, entretanto nunca ignorando a sua parte na construção do todo. Uma que se ocupe da dialética interdisciplinar, buscando, na totalidade do conhecimento, informar a Arquitetura e compreender esta para desenvolver novas compreensões em outras áreas. Uma em que a Arquitetura seja produzida como um meio para melhoria da realidade existente através da mobilização da realidade virtual (da consciência, seja coletiva, seja do individual ao



arquiteto) para materialização de uma nova realidade, voltada para o futuro. Uma que utilize o alto custo social de que depreende para servir ao coletivo, à cultura, à visão erótica da vida, à elevação da humanidade; em oposição à visão mercantilista derivada do atual sistema, na qual a mobilização de recursos volta-se para um fim em si, que não serve sequer àqueles que a experimentarão.

Sugerimos uma visão verdadeiramente humana, poética e intelectual daquela que é uma produção material das condições que nos possibilitam ser, dentre tudo o mais, humanos, poetas e intelectuais. Sugerimos uma disciplinarização da Arquitetura de sentido revolucionário ao cumprir com os mínimos requisitos de providência da vida.

anexos

Fazer uma aproximação tão extensa à obra, pensamento e prática de Paulo Mendes da Rocha não seria possível sem uma investigação extensa ao seu arquivo, em busca de fontes primárias que pudessem dar notícia dos Materiais mobilizados na concepção das obras e que estivessem comunicados na sua materialização.

Registrar o pensamento por meio do desenho, da maquete, da fotografia, da escrita, são sempre atos de escolha e elenco, ainda que inconsciente, dos Materiais que o autor está a usar para compor o discurso. Muitos foram os registros que conseguimos consultar, através da generosa contribuição do **Arquivo da Casa da Arquitectura**, que concedeu acesso a um sem-número de materiais solicitados, disponibilizou toda a informação necessária e prestou apoio crucial ao bom desenvolvimento deste trabalho. Mesmo após diversos pedidos, atendidos sem ressalvas, para consultar tudo que fosse possível do acervo de Paulo, numa análise de quais dariam maior contributo para o que se buscava com a investigação.

Face a isto, não seria possível que numa Dissertação de Mestrado figurasse a totalidade dos materiais consultados, ainda que, em certa medida, poucos eram os que não pudessem ser relevantes. Surge, então, um novo exercício – paralelo, antecedente ou mesmo complementar – ao Atlas Material, experimento final deste trabalho.

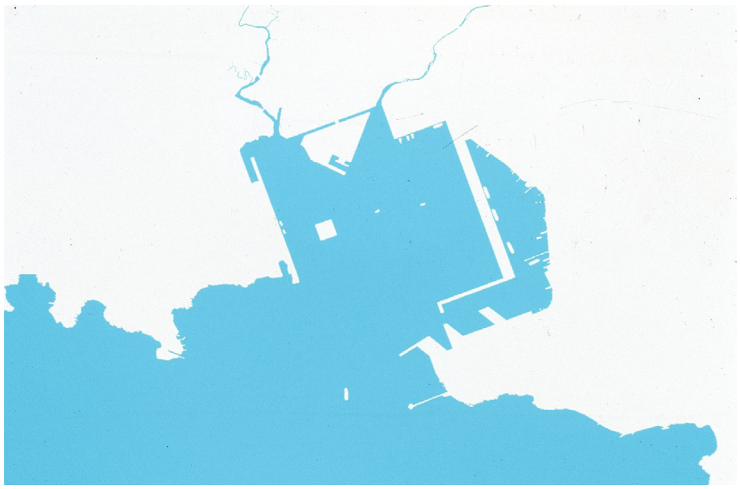
Em função de selecionar elementos do Arquivo que figurariam o corpo do trabalho, uma pré-seleção teve de ser feita. E, por que não?, fazer deste um anteprojeto de Atlas, estritamente voltado aos Materiais e materiais produzidos por PMR, mas que, como discutido nos capítulos anteriores, não deixariam de expressar a construção do discurso do arquiteto, e, mesmo, seu próprio Atlas. Há claras semelhanças com o exercício que se desenvolve a partir do Atlas Material, mas aqui busca-se uma pré curadoria de materiais que construam o *efeito curatorial* obra a obra (estas também selecionadas dentre todas disponíveis no arquivo). Faz-se, do mesmo modo, uma composição espacial que relacione os materiais entre si e busque, neste gesto, trazer à tona relações e novos significados. Os créditos e descrição de todas as imagens, bem como as informações disponíveis sobre cada uma, se encontram no índice de imagens ao fim desta publicação.

Sua inclusão neste trabalho comunica um processo e o seu desenvolvimento estrutura o do ato curatorial experimentado no Atlas Material. Aqui, fazemos a *leitura antes do nada* e assumimos a *visão sobrepujante* para, só então, nos *debruçarmos* e imergirmos completamente no **outro**.



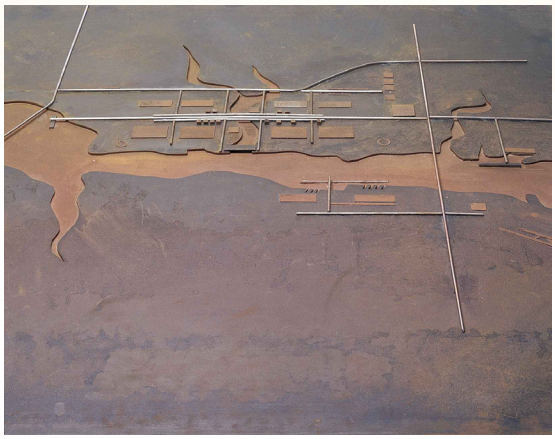
baía de montevidéu

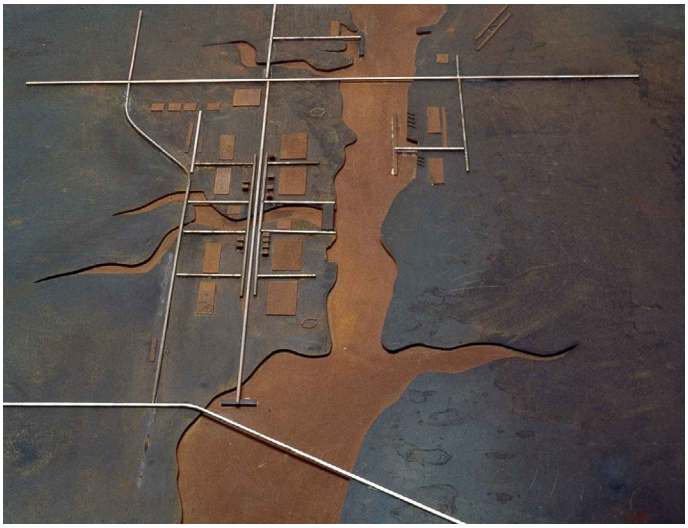




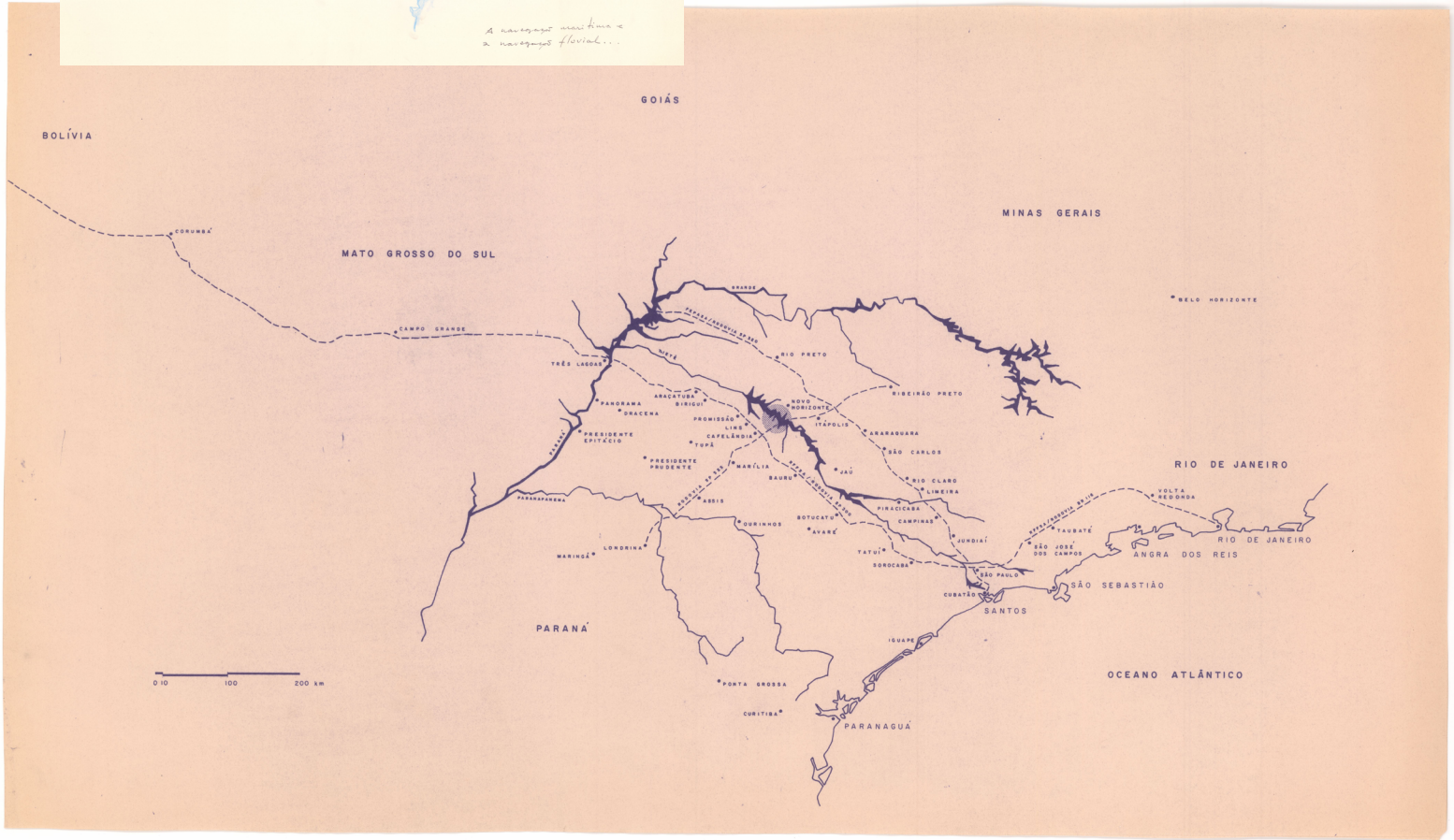
cidade fluvial tietê





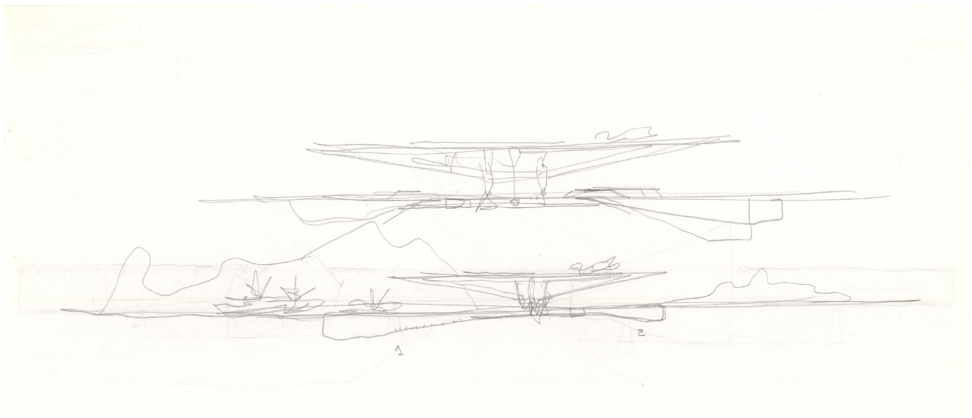


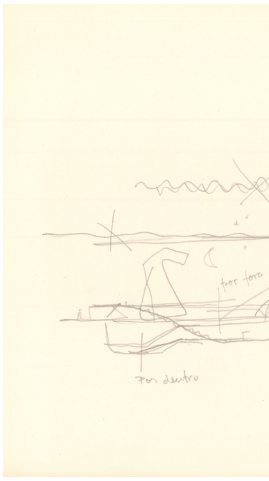




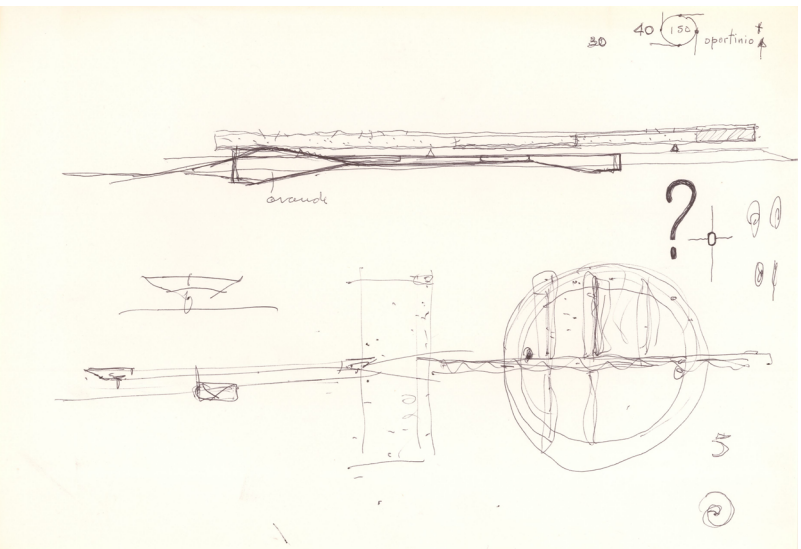
cais das artes

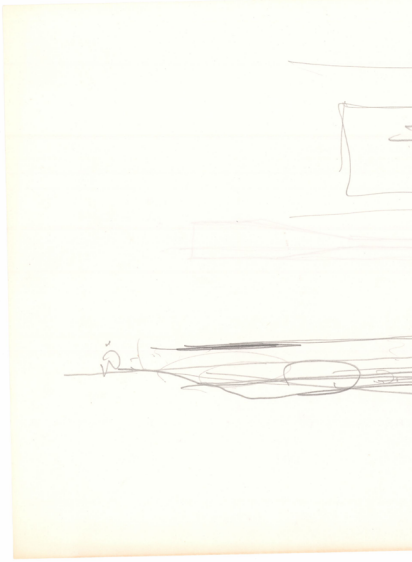


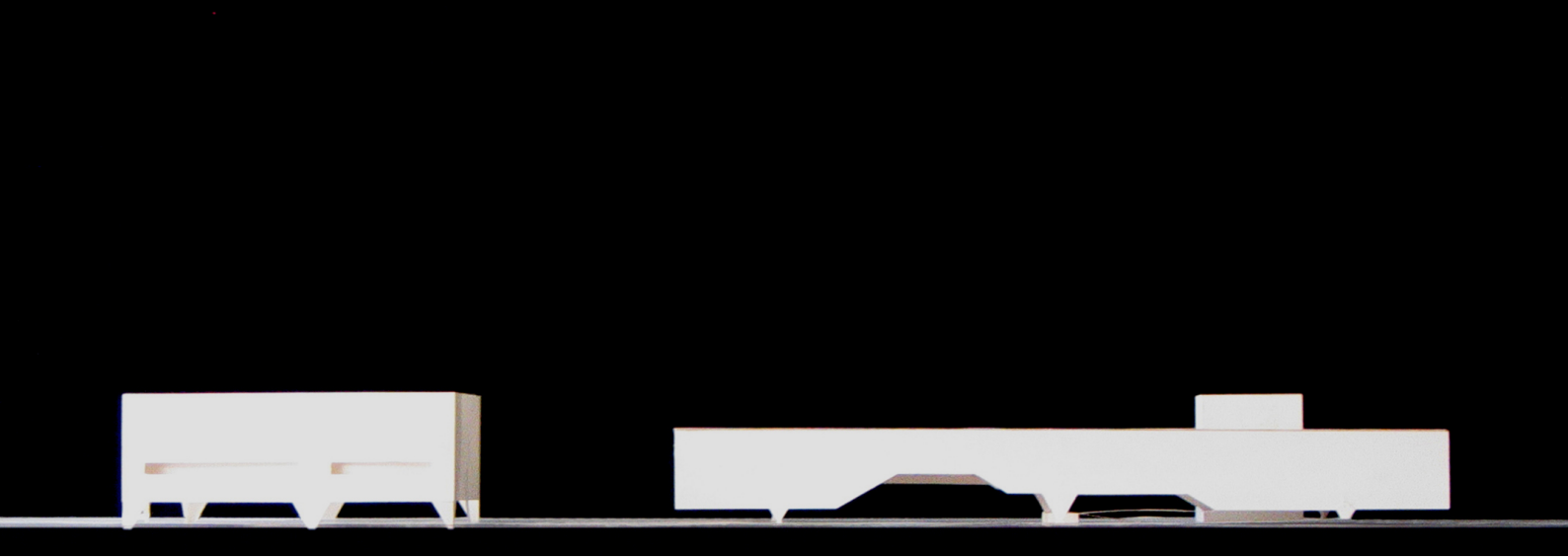


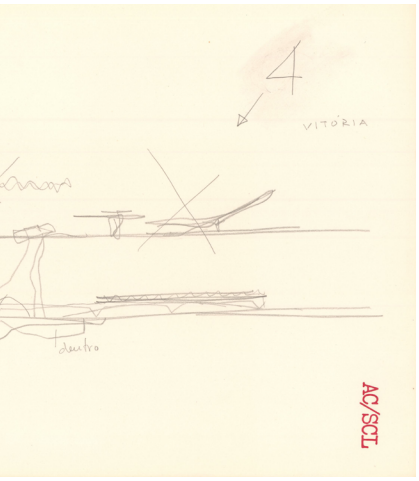


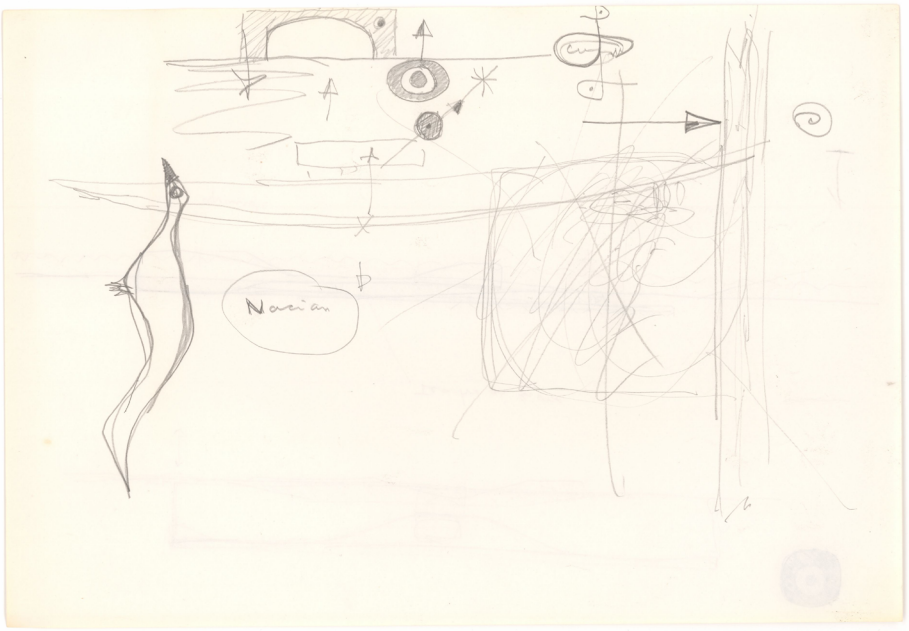


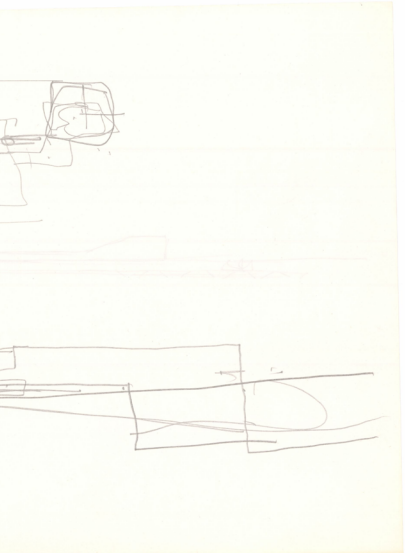


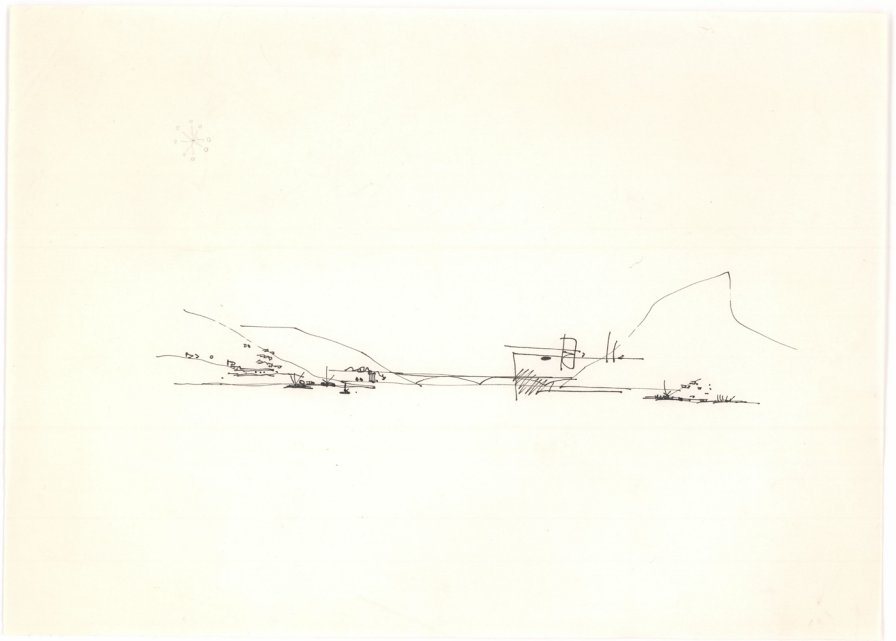




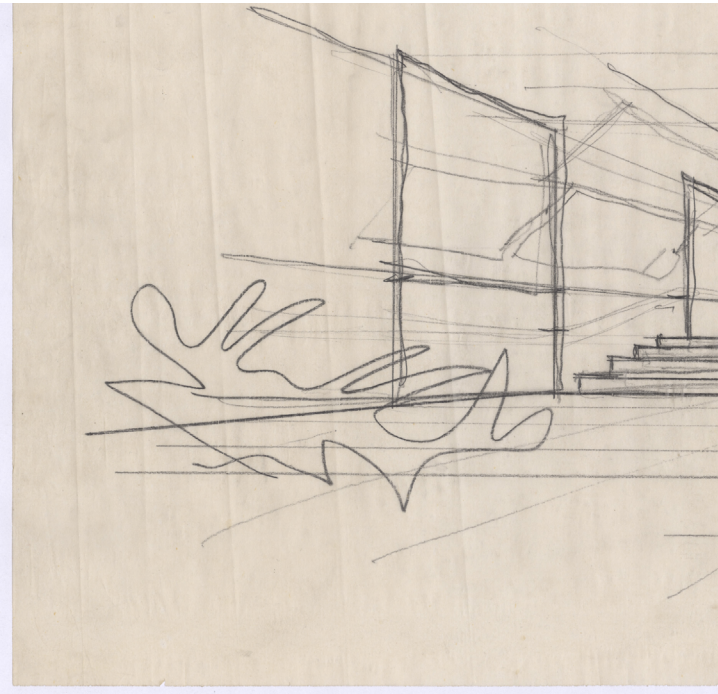

VITORIA
dentro
AC/SCI.

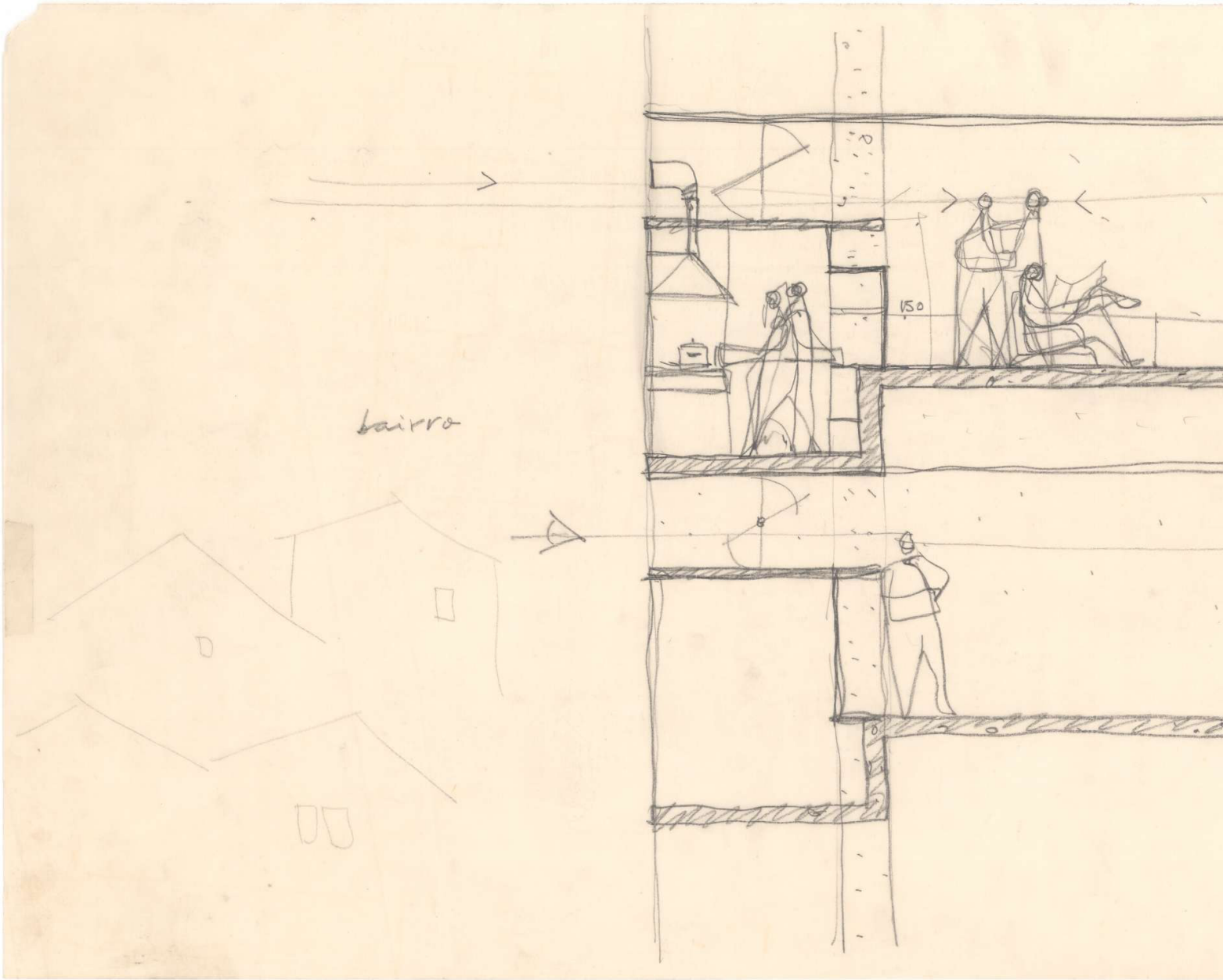

Norian

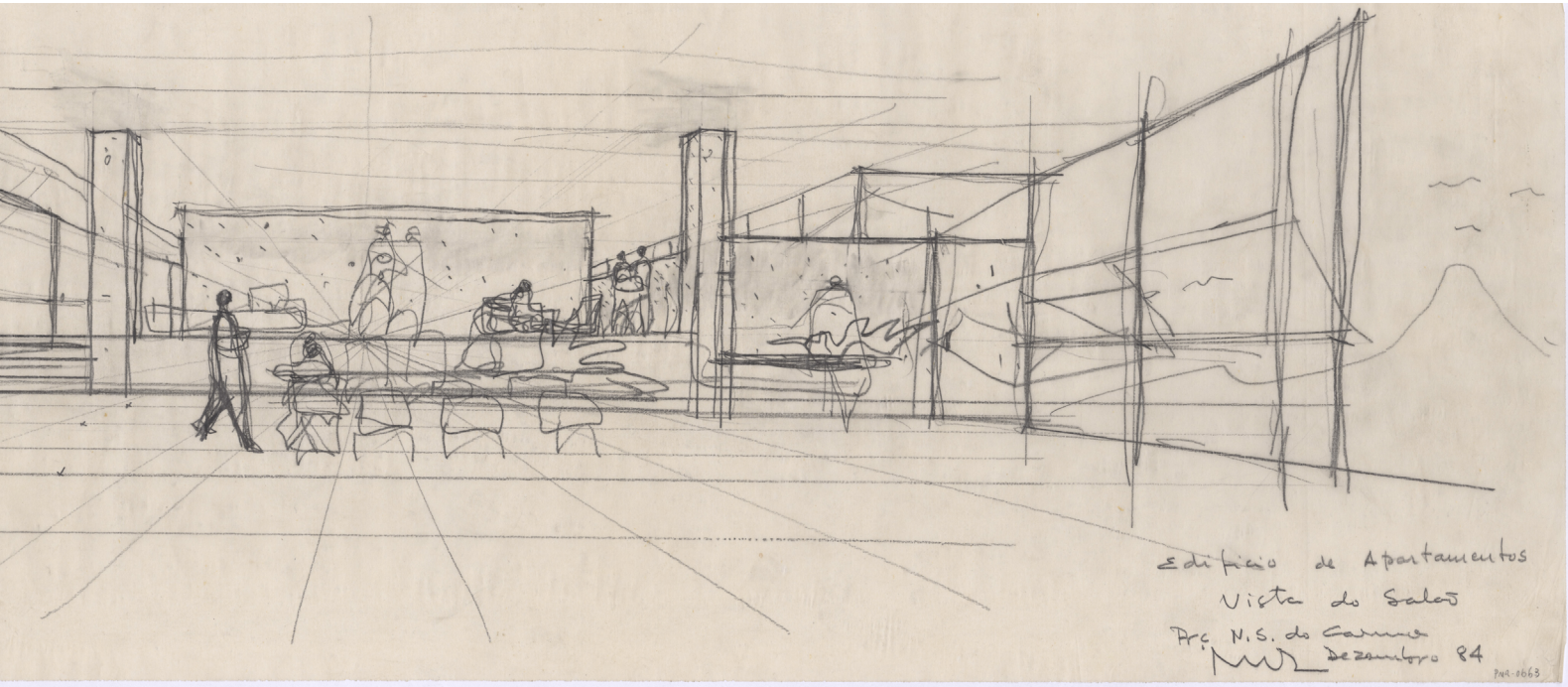




edifício jaraguá

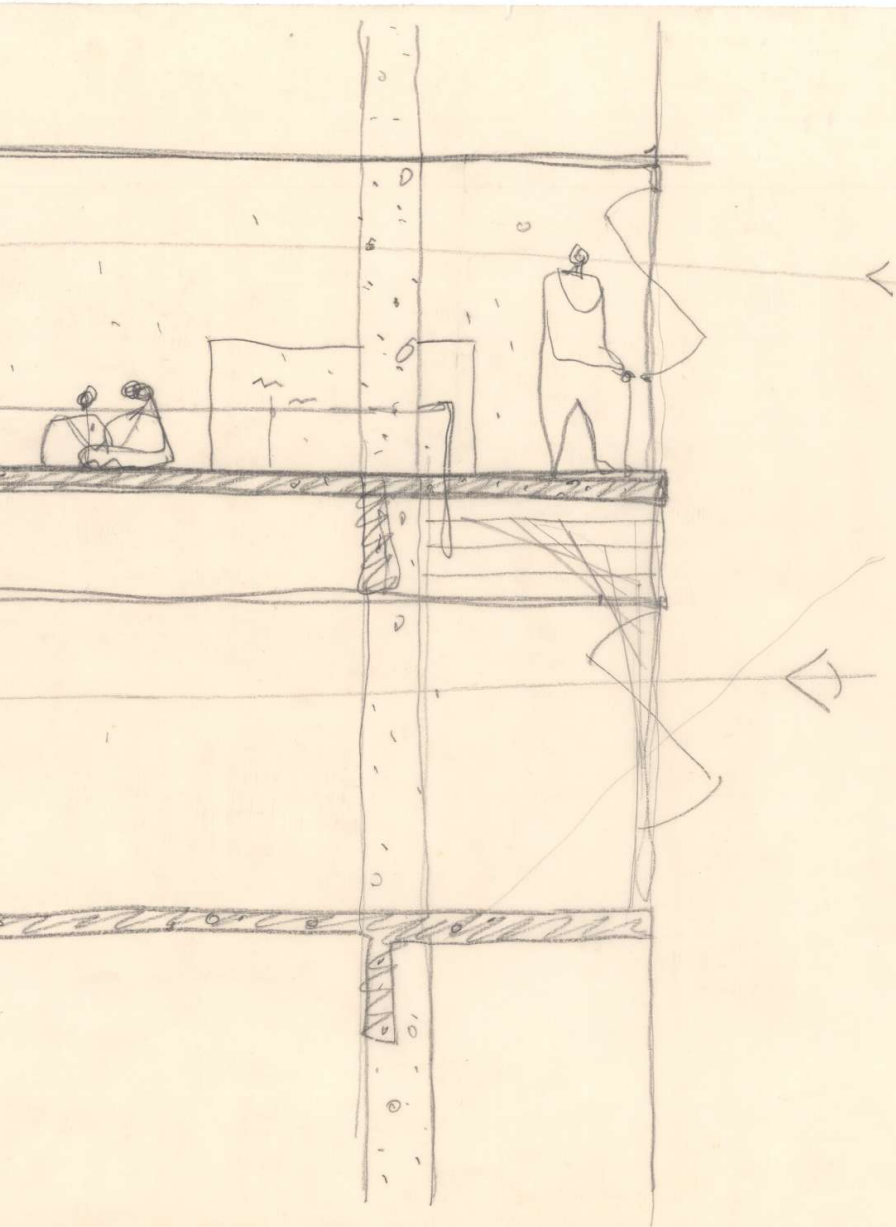






Edifício de Apartamentos
Vista do Salão
Pr. N.S. do Carmo
Dezembro 84

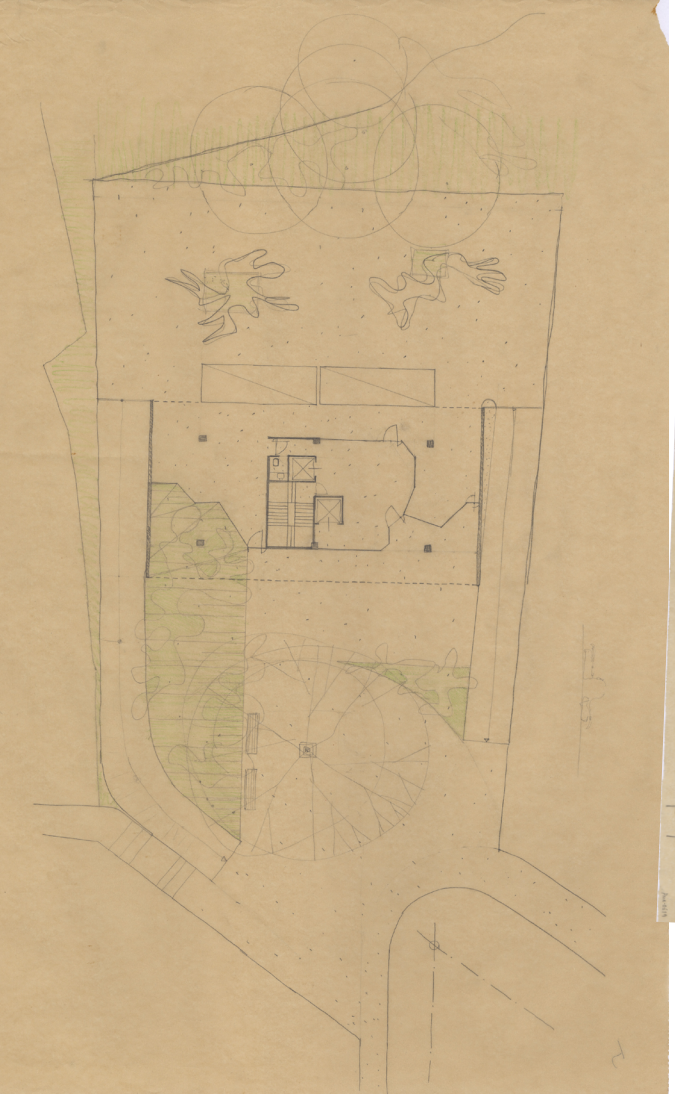
PNR-0063

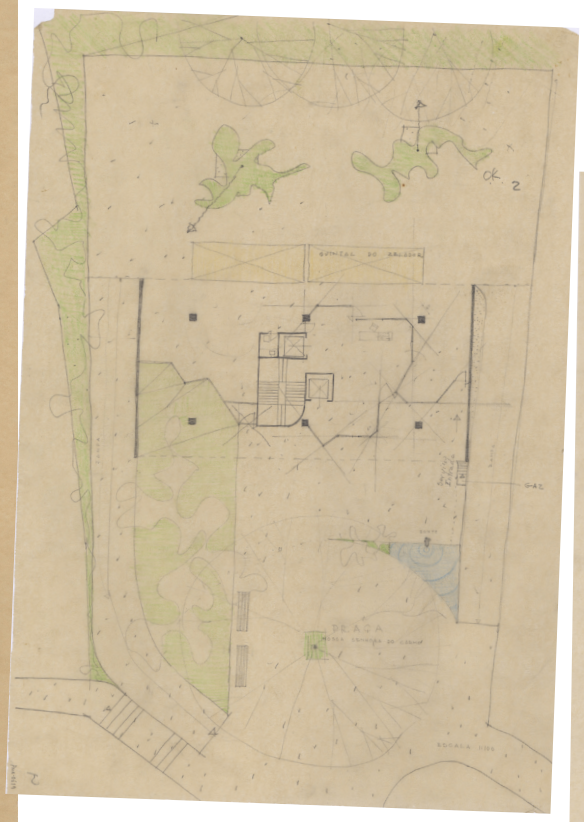


Jaraguá
Varzea do Tiete

0 0.5 1.0 2.0 3.0m

Edifício de Apartamentos
Pr. N.S. do Carmo
Secção tipo do prédio
Vista para as 2 faces
Dezembro 84
1:25

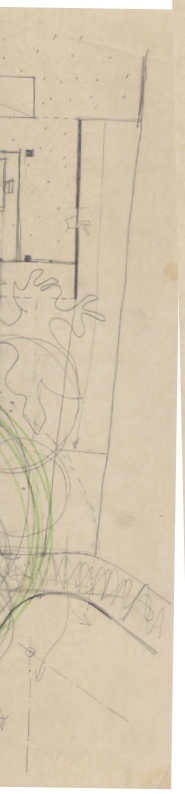


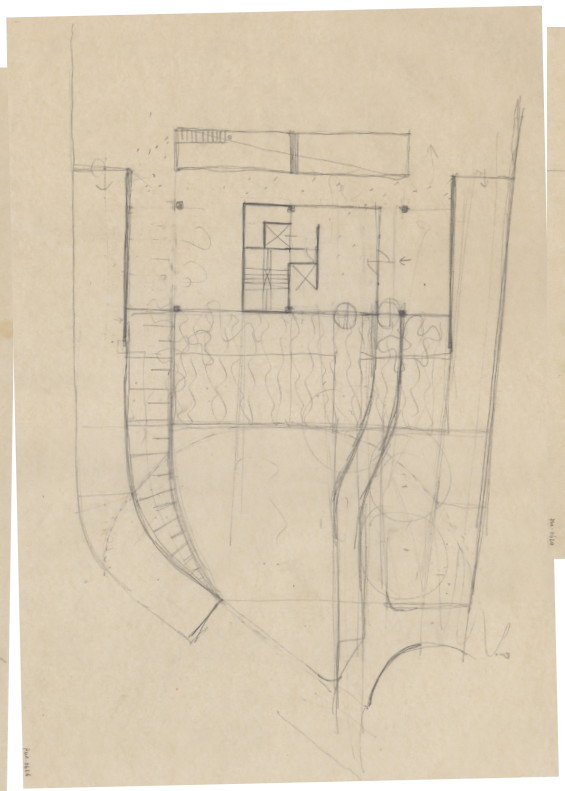


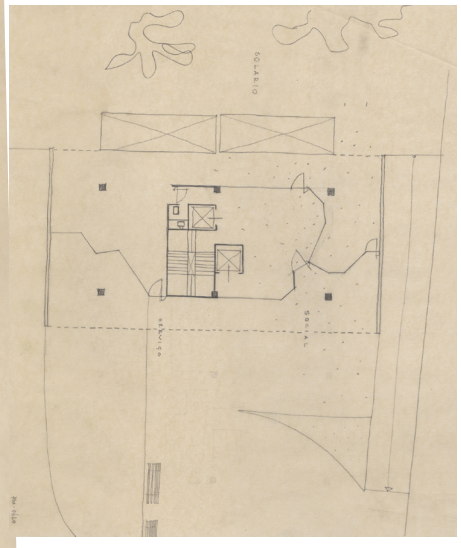



DROGARIA
JODAR
BO
XEROX

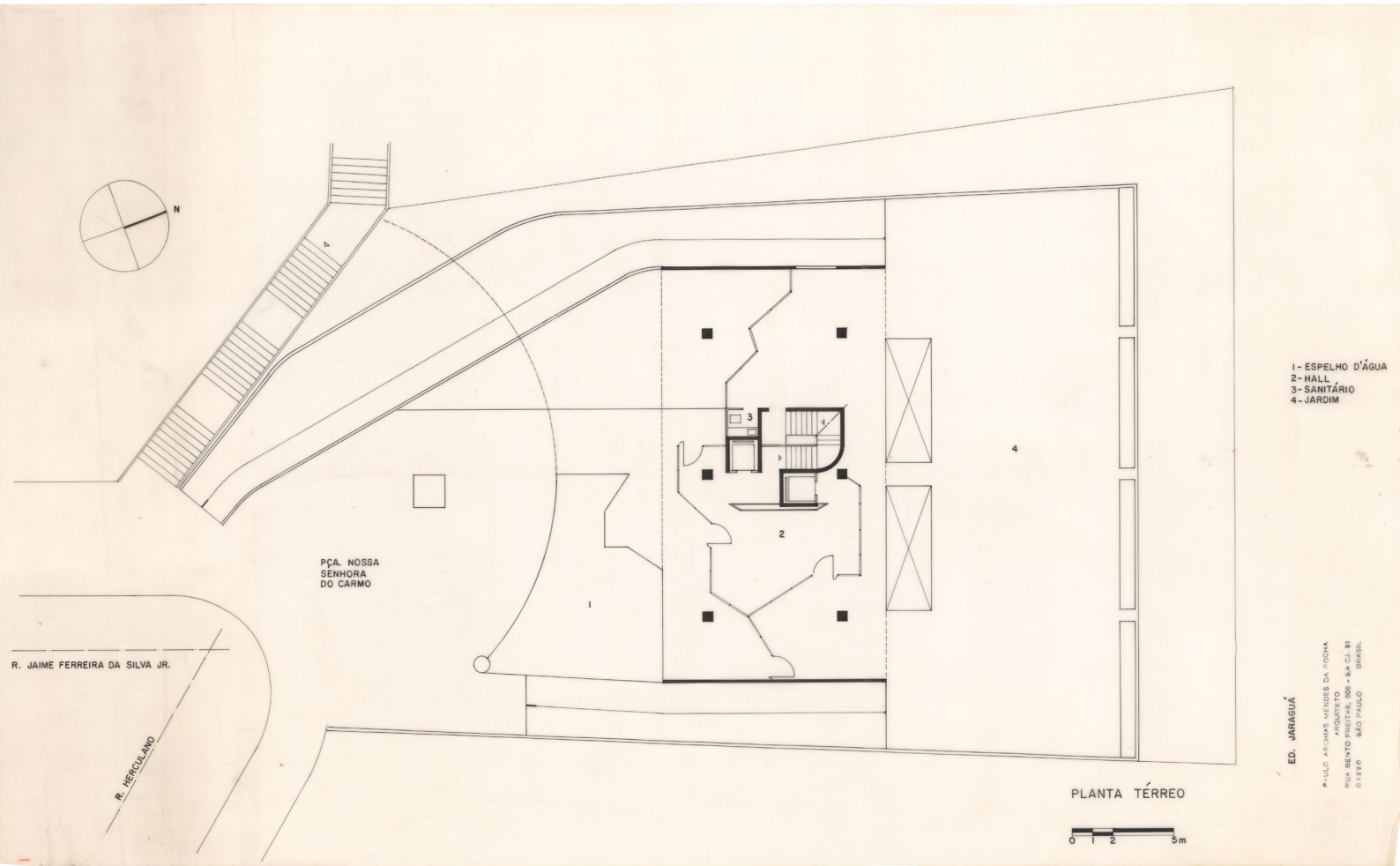




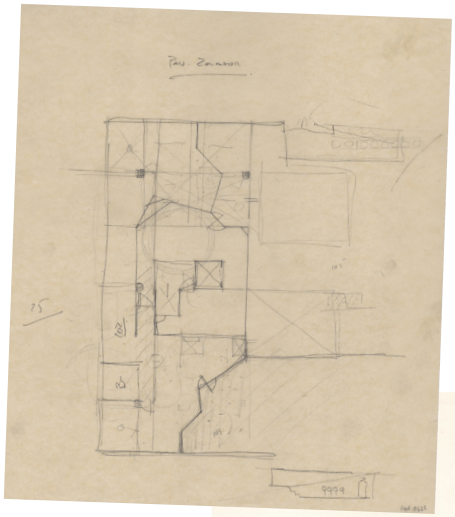


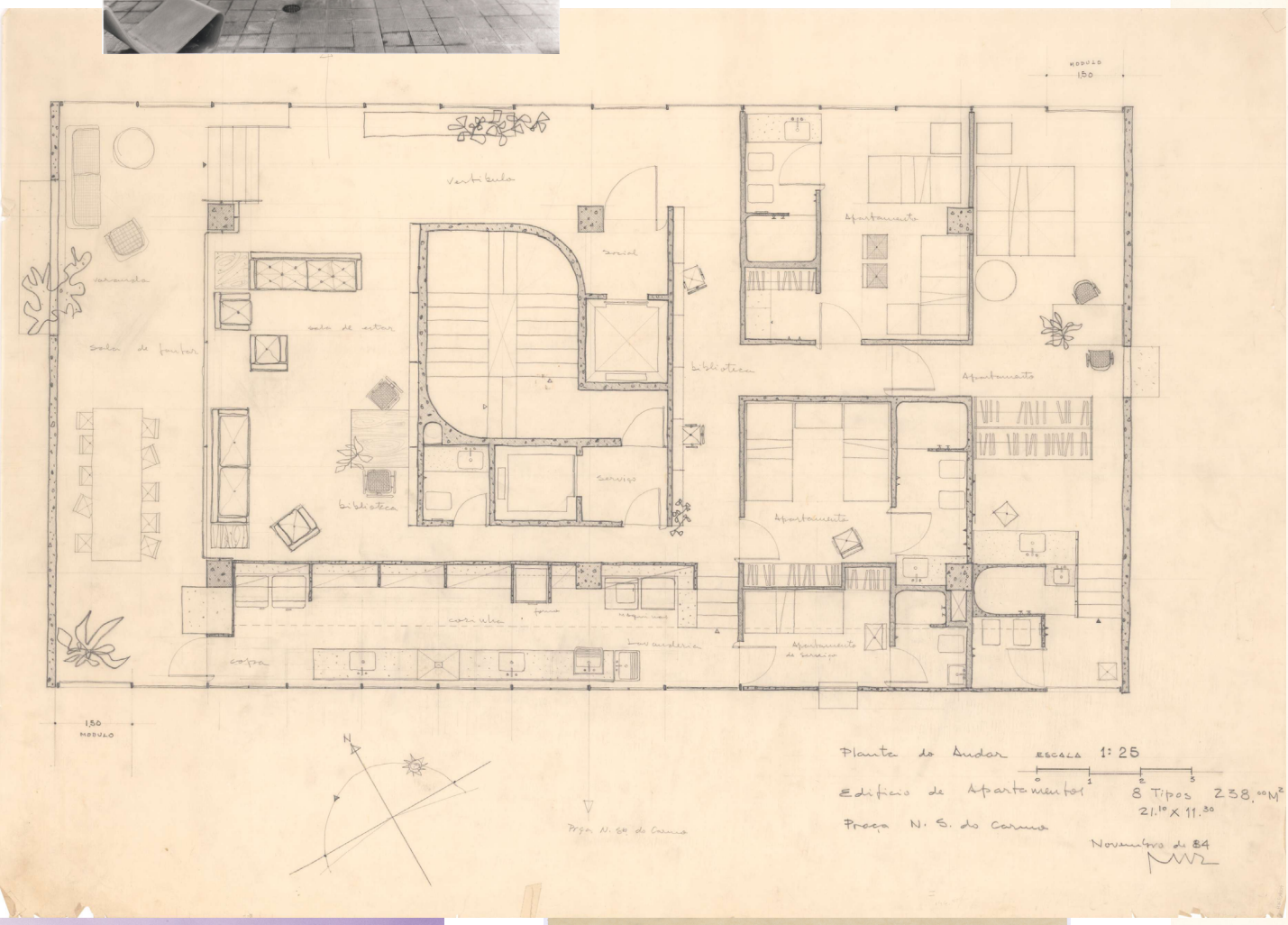

SOLÁRIO



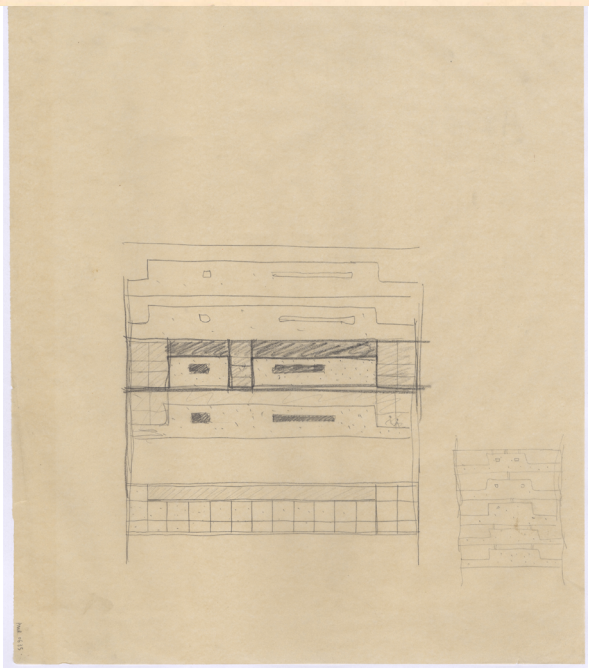

N
4
3
4'
2
1
4
PÇA. NOSSA
SENHORA
DO CARMO
R. JAIME FERREIRA DA SILVA JR.
R. HERCULANO
1 - ESPELHO D'ÁGUA
2 - HALL
3 - SANITÁRIO
4 - JARDIM
ED. JARAGUÁ
PAULO ARCHIAS MENDES DA ROCHA
ARQUITETO
RUA BENTO FREITAS, 306 - 5º CJ. 51
01220 SÃO PAULO BRASIL
PLANTA TÉRREO
0 1 2 5m



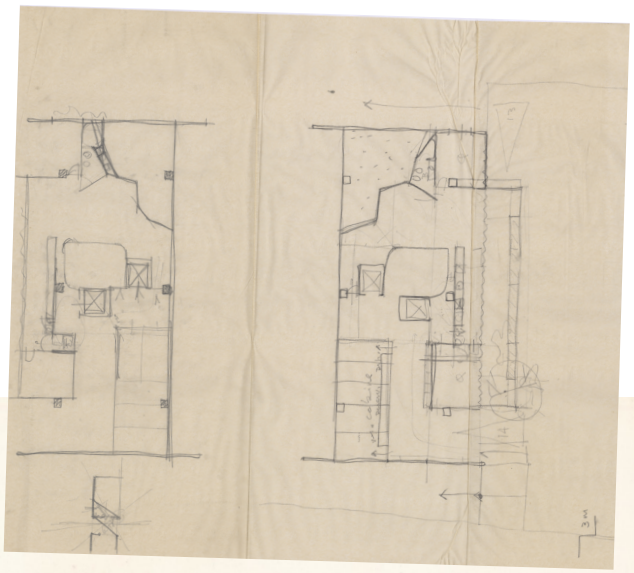


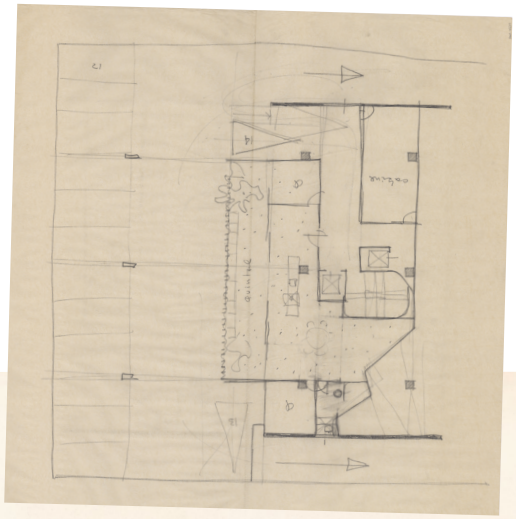

MODULO
1,50
Vestibulo
Apartamento
Social
Varanda
Sala de estar
Sala de jantar
Biblioteca
Apartamento
Serviço
Biblioteca
Apartamento
cozinha
forno
Maquinas
Lavanderia
Apartamento de Serviço
copa
1,50
MODULO
N
Praça N. Sª do Carmo
Planta do Andar ESCALA 1:25
0 1 2 3
Edificio de Apartamentos 8 Tipos 238,00 M²
21.10 X 11.30
Praça N. S. do Carmo
Novembro de 84

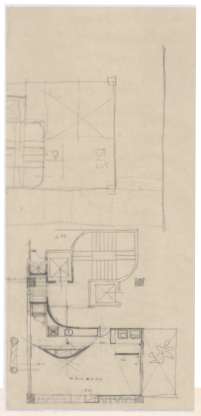


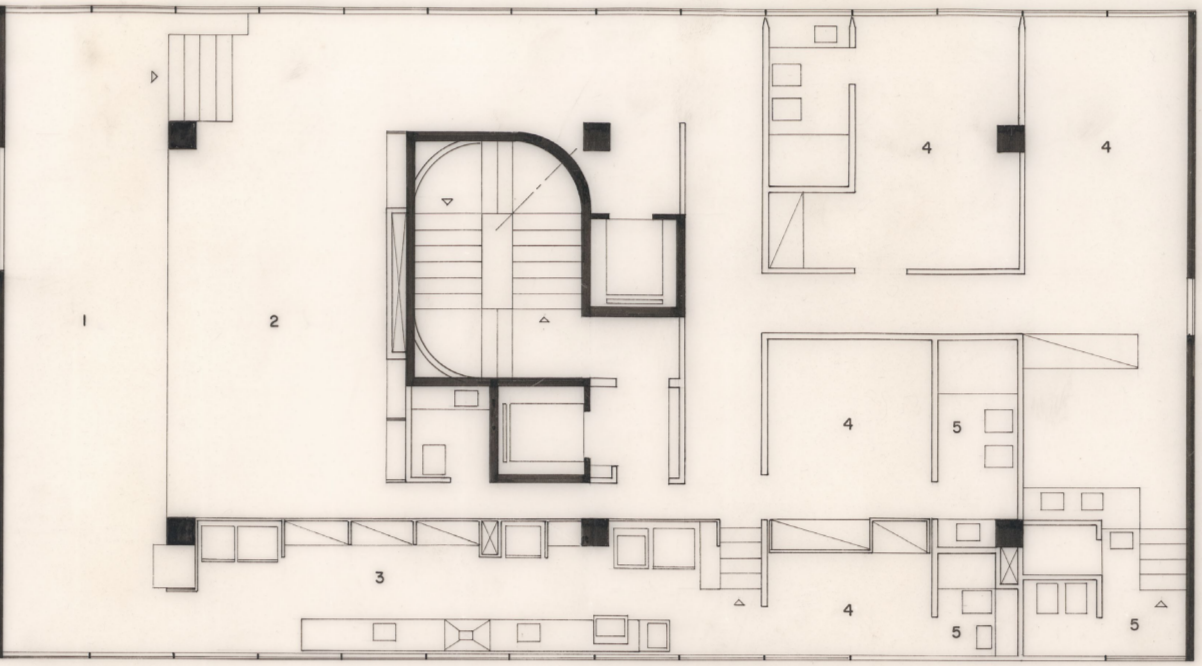










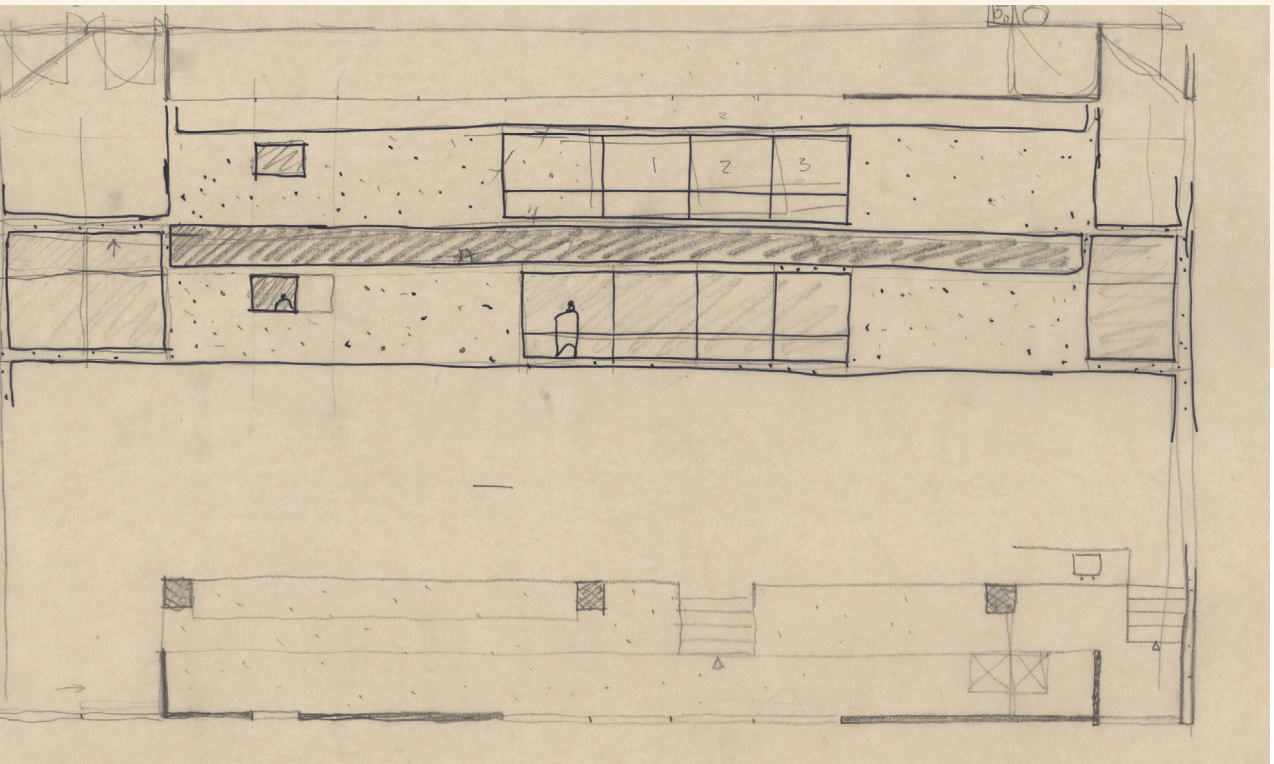


1- JANTAR
2- ESTAR
3- COZINHA
4- DORMITORIOS
5- BANHEIRO

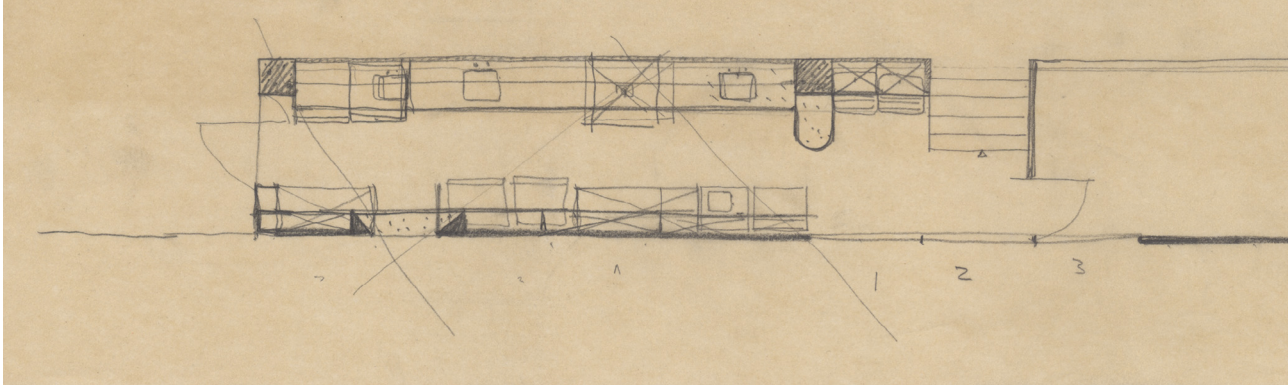
ED. JARAGUÁ

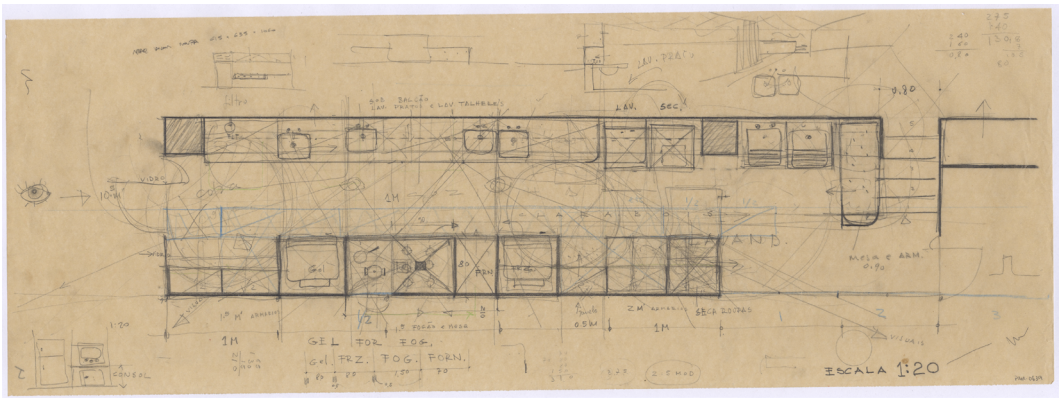
PLANTA TIPO

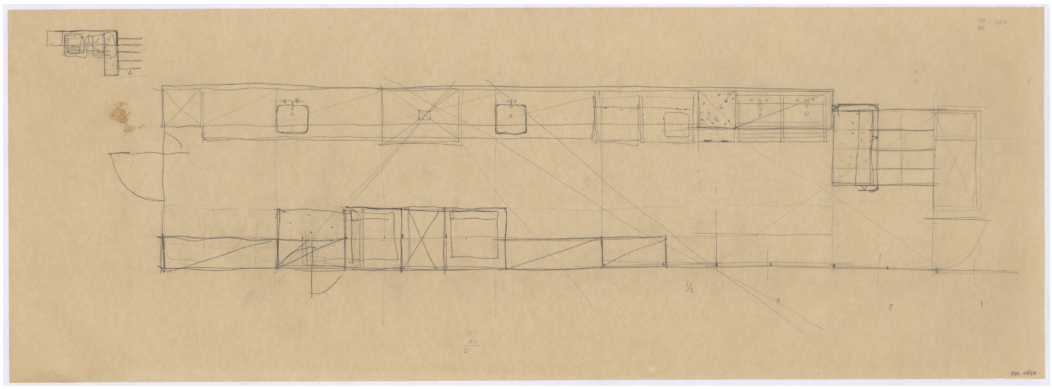
0 1 2 5m

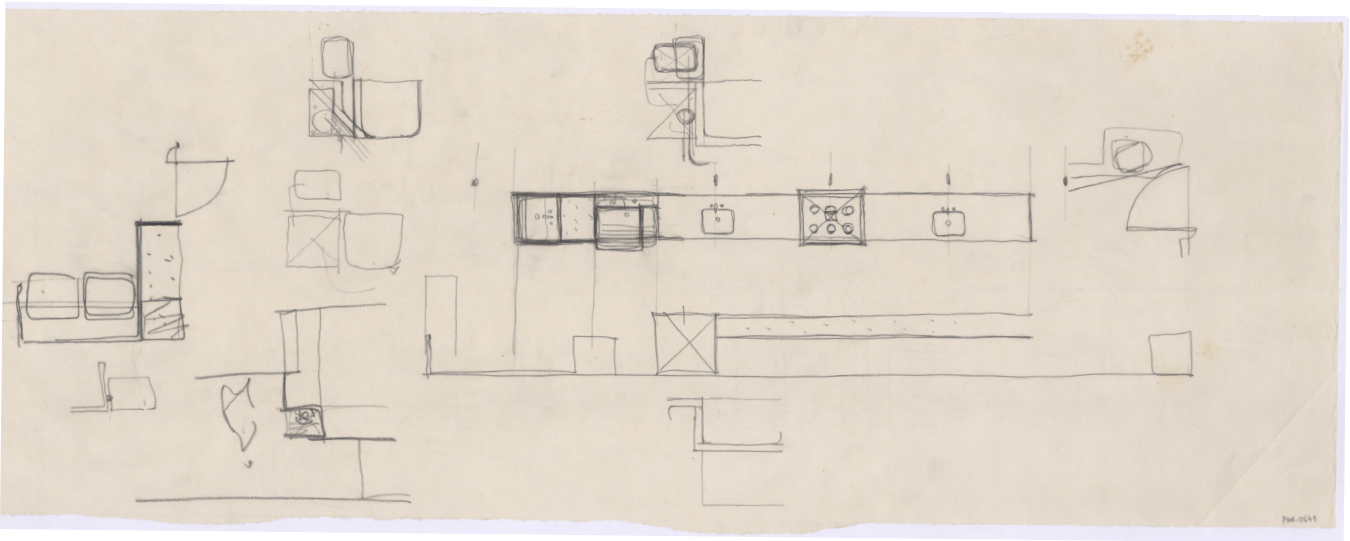


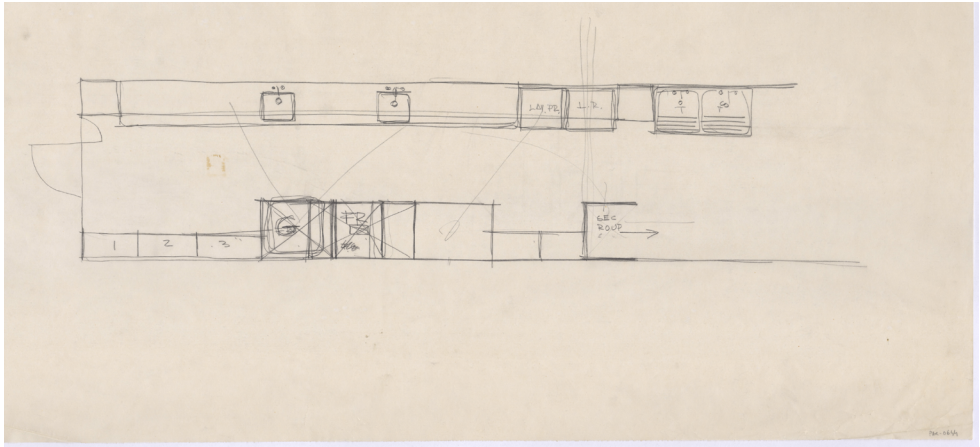
PAULO ARCHIAS MENDES DA ROCHA
ARQUITETO
RUA BENTO FREITAS, 306 - 5.º CJ. 51
01220 SÃO PAULO BRASIL

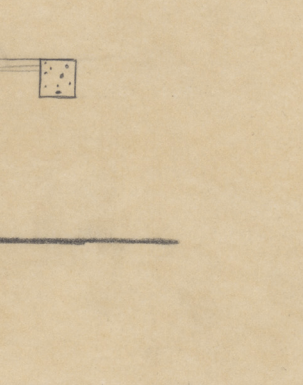


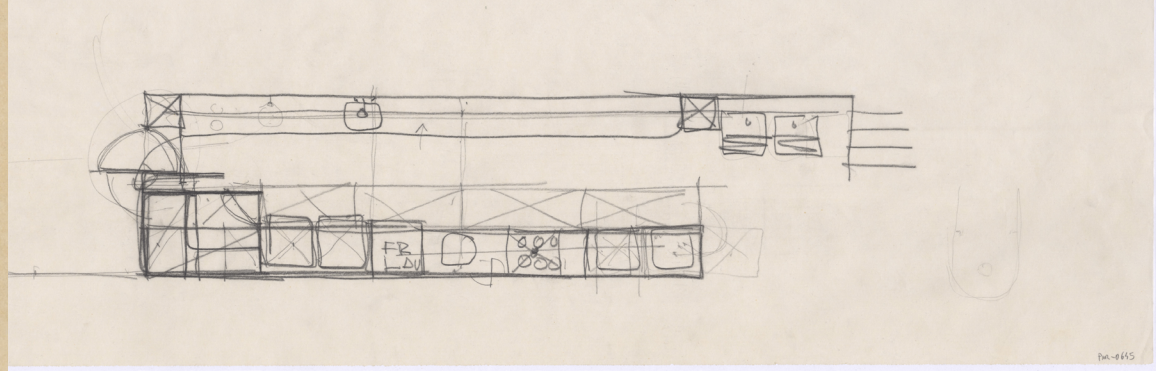

GEL FOR FOG.
GEL FRZ. FOG. FORN.
ESCALA 1:20

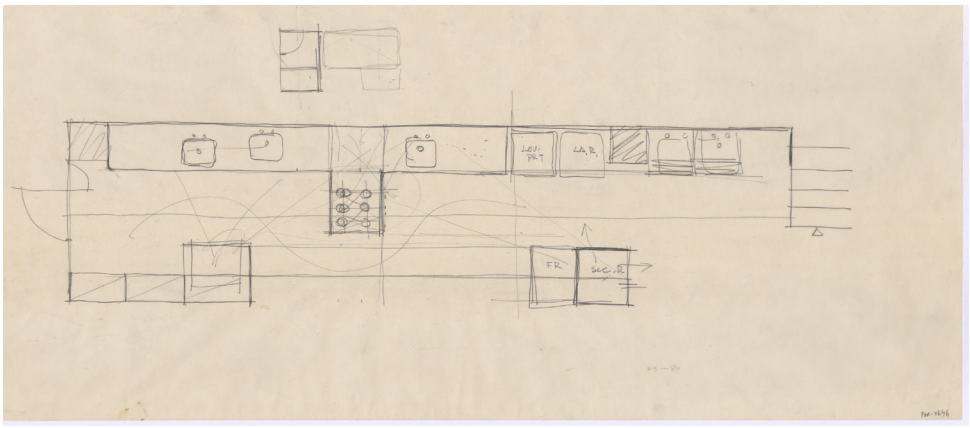


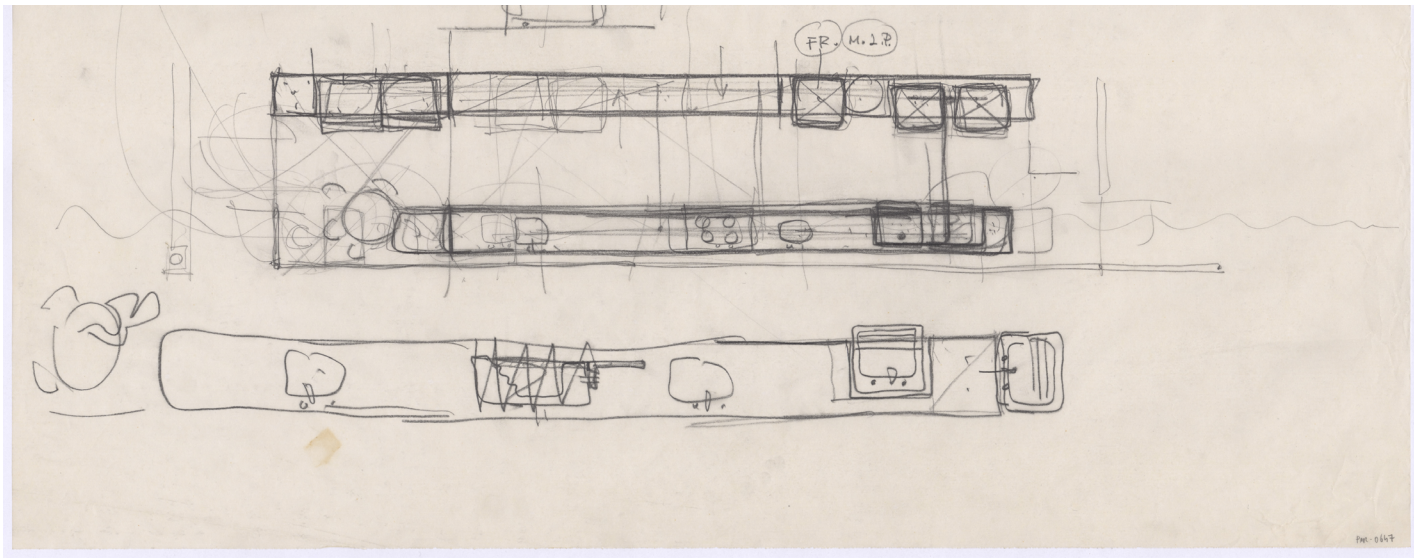


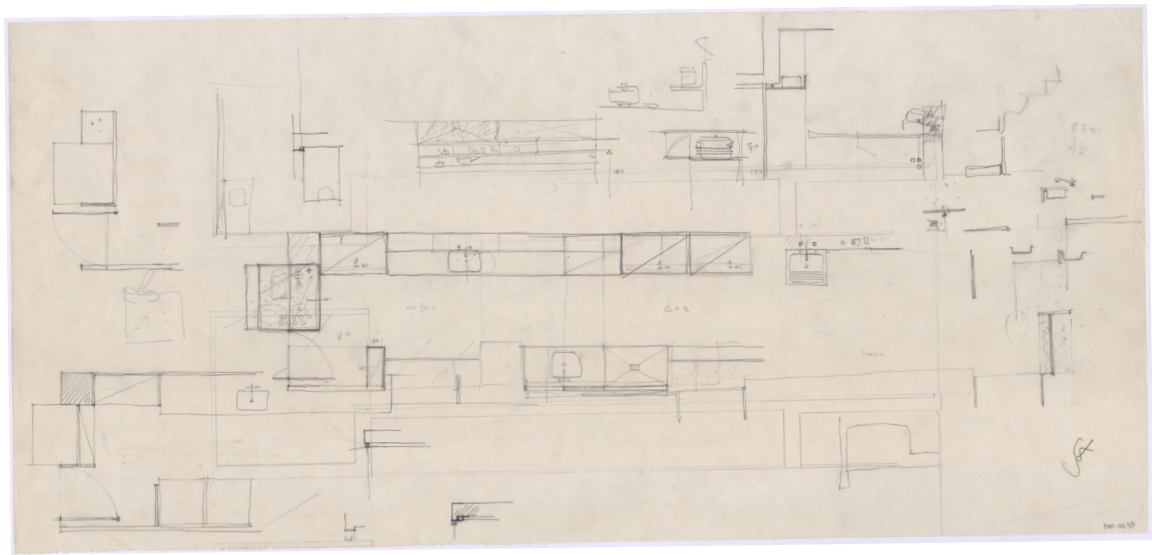





FR
LAV

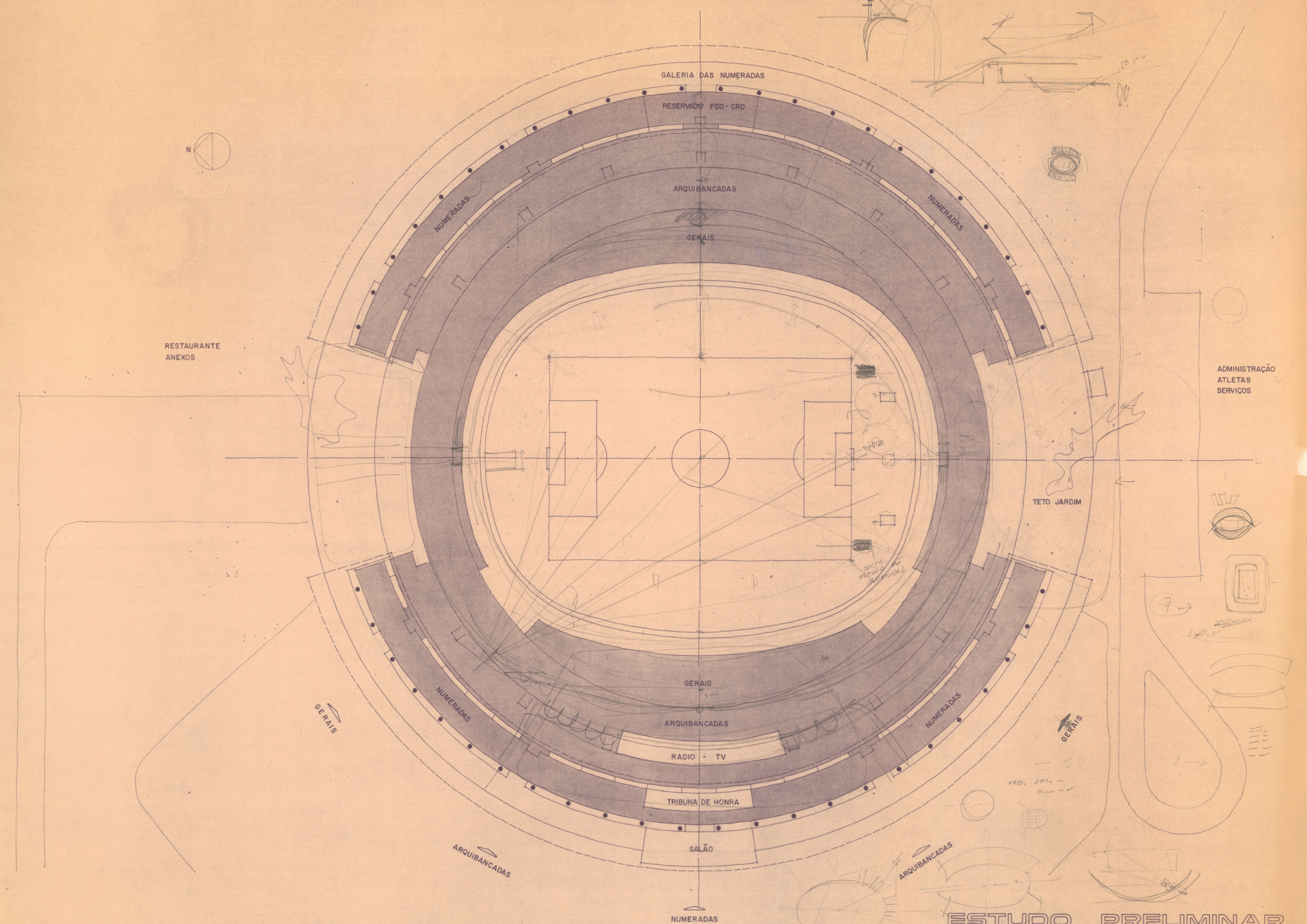

LAV.
PRT
LA.R.
FR
SEC.R


FR.
M.L.P.



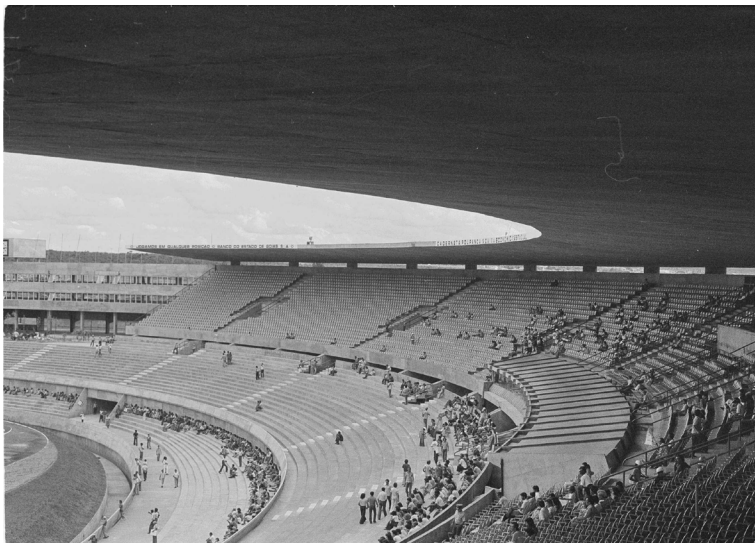
estádio serra dourada





ESTUDO PRELIMINAR



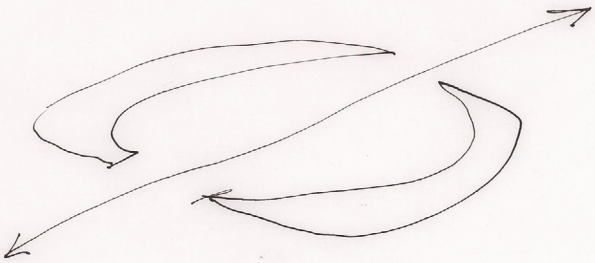


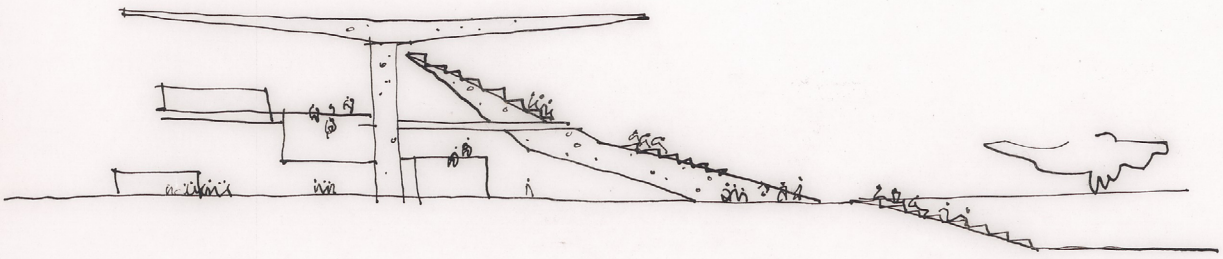


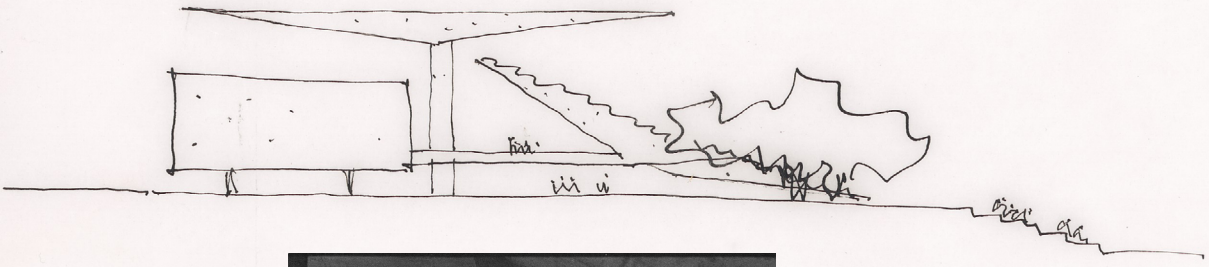




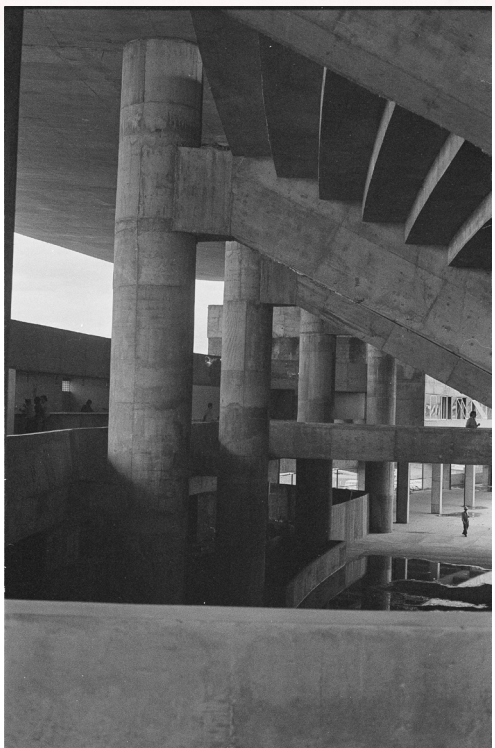
Estadio
Serra Dourada.
Goiania.



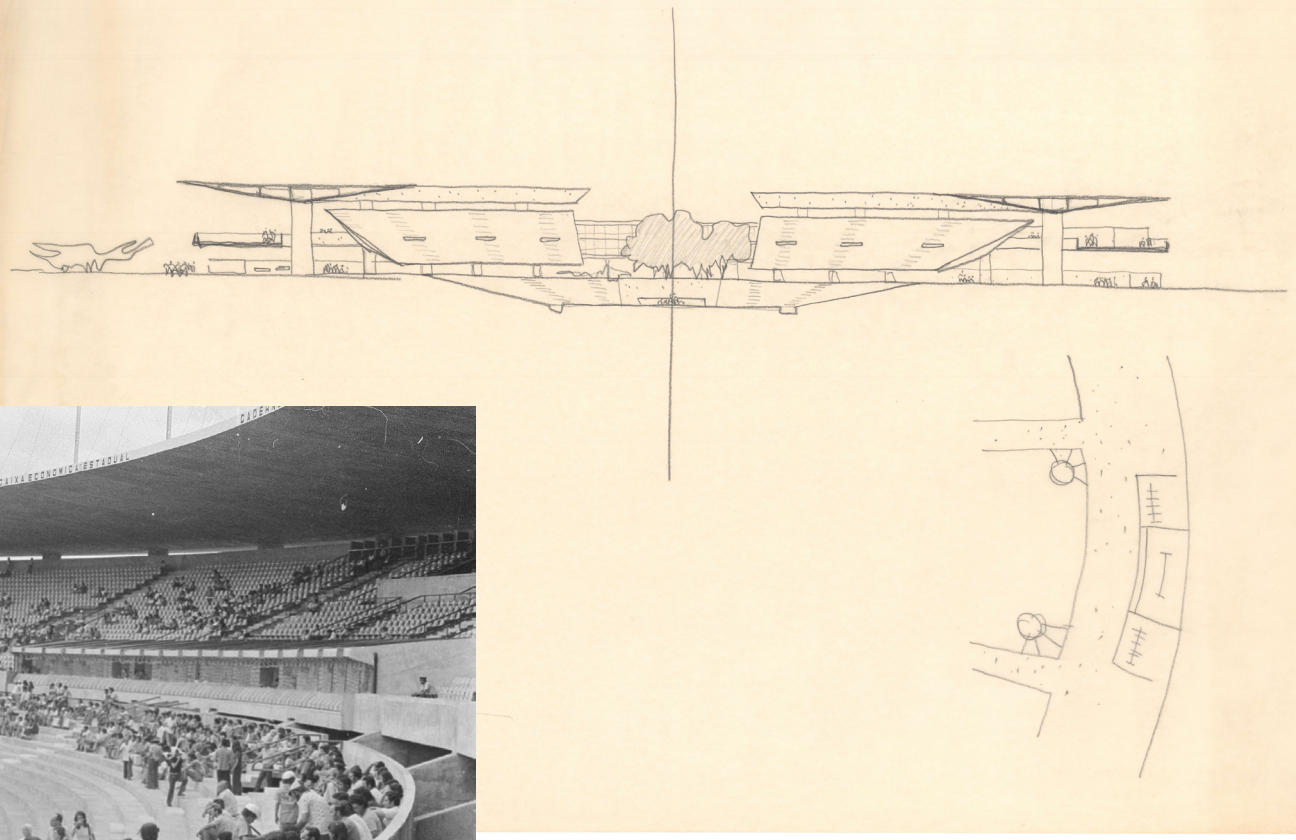


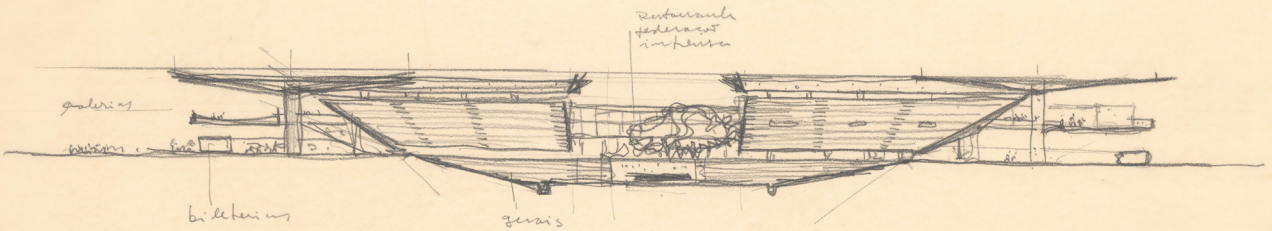


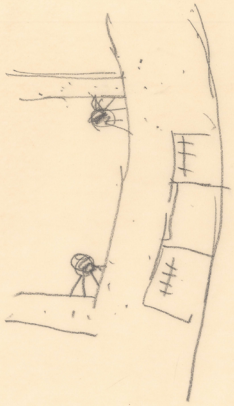
PAULO A. MENDES DA ROCHA



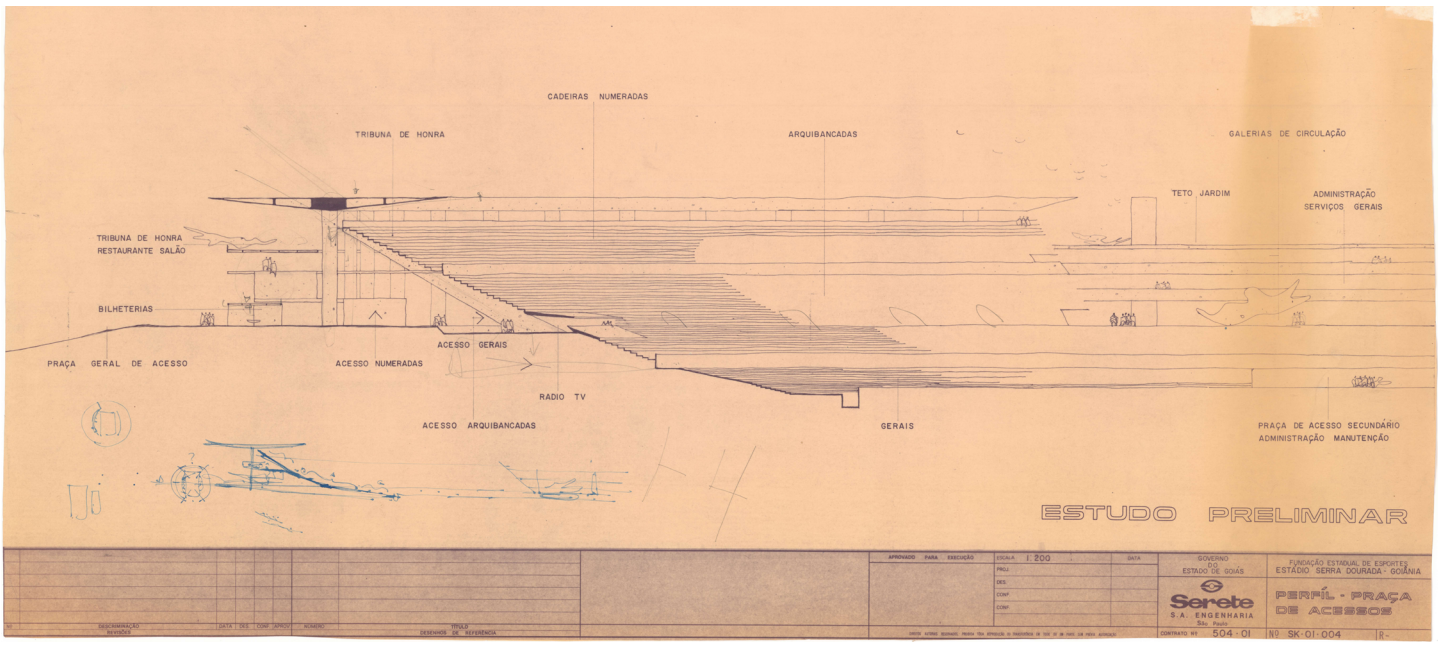

CADERNETA POUPANÇA CAIXA ECONÔMICA FEDERAL
NESTLÉ




Restaurante
galerias
bilheterias
gerais

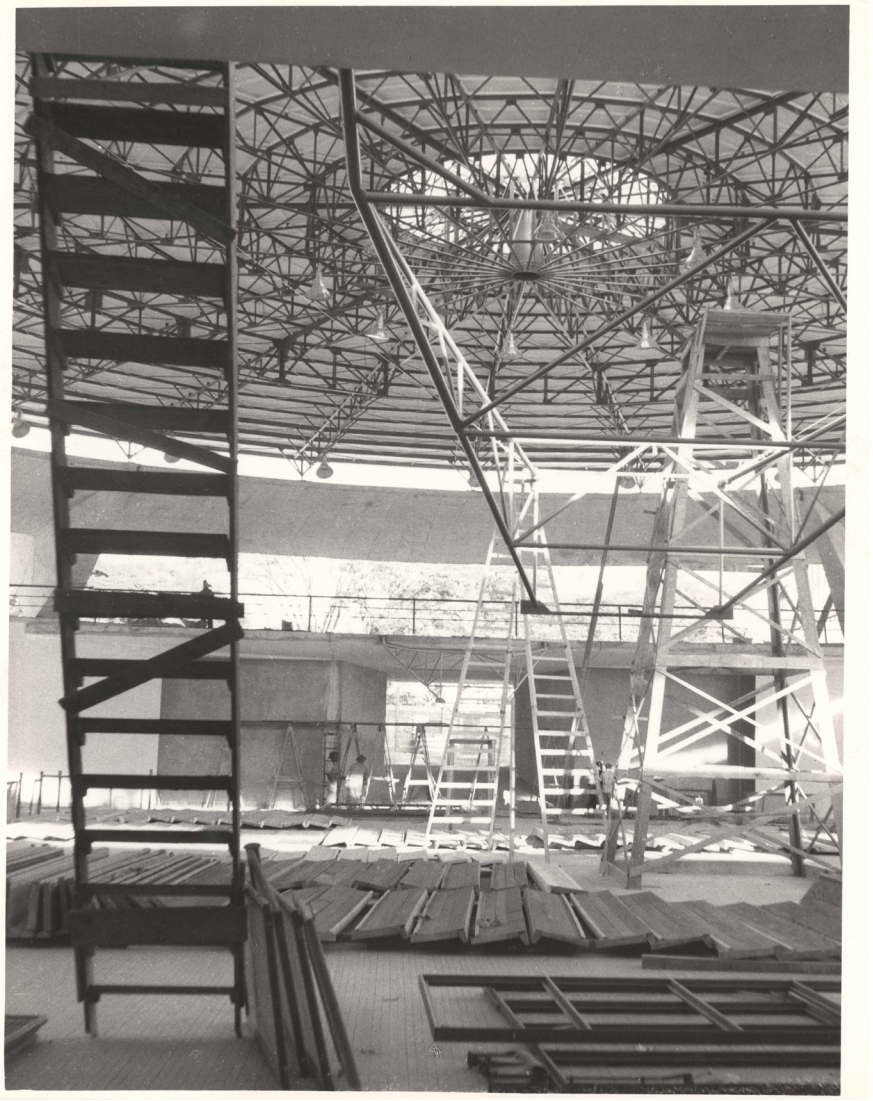





CADEIRAS NUMERADAS
TRIBUNA DE HONRA
ARQUIBANCADAS
GALERIAS DE CIRCULAÇÃO
TETO JARDIM
ADMINISTRAÇÃO
SERVIÇOS GERAIS
TRIBUNA DE HONRA
RESTAURANTE SALÃO
BILHETERIAS
ACESSO GERAIS
PRAÇA GERAL DE ACESSO
ACESSO NUMERADAS
RADIO TV
ACESSO ARQUIBANCADAS
GERAIS
PRAÇA DE ACESSO SECUNDÁRIO
ADMINISTRAÇÃO MANUTENÇÃO
ESTUDO PRELIMINAR
APROVADO PARA EXECUÇÃO
ESCALA 1:200
DATA
PROJ.
DES.
CONF.
CONF.
GOVERNO DO ESTADO DE GOIÁS
FUNDAÇÃO ESTADUAL DE ESPORTES
ESTÁDIO SERRA DOURADA - GOIÂNIA
Serete
S.A. ENGENHARIA
São Paulo
PERFIL - PRAÇA DE ACESSOS
CONTRATO Nº 504-01
Nº SK-01-004
R-
Nº
DISCRIMINAÇÃO REVISÕES
DATA
DES.
CONF.
APROV.
NUMERO
TITULO
DESENHOS DE REFERÊNCIA



ginásio do clube atlético paulistano





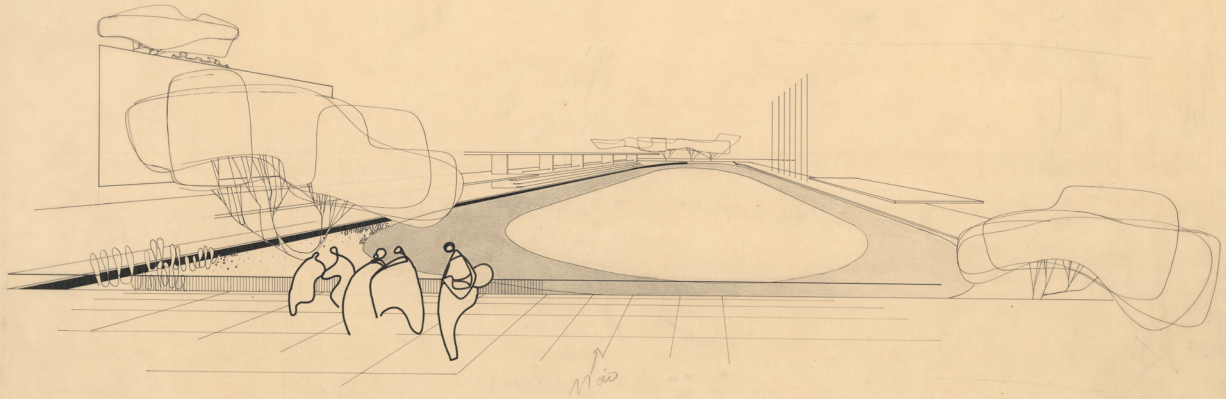


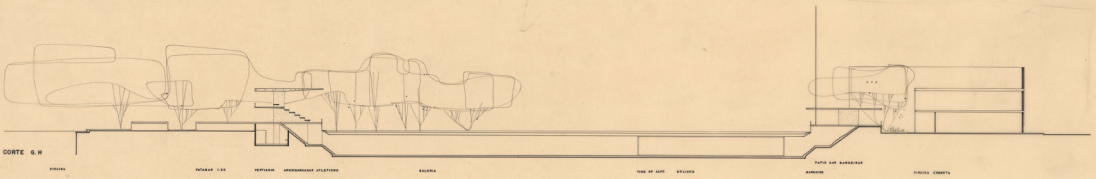
C A P **10**

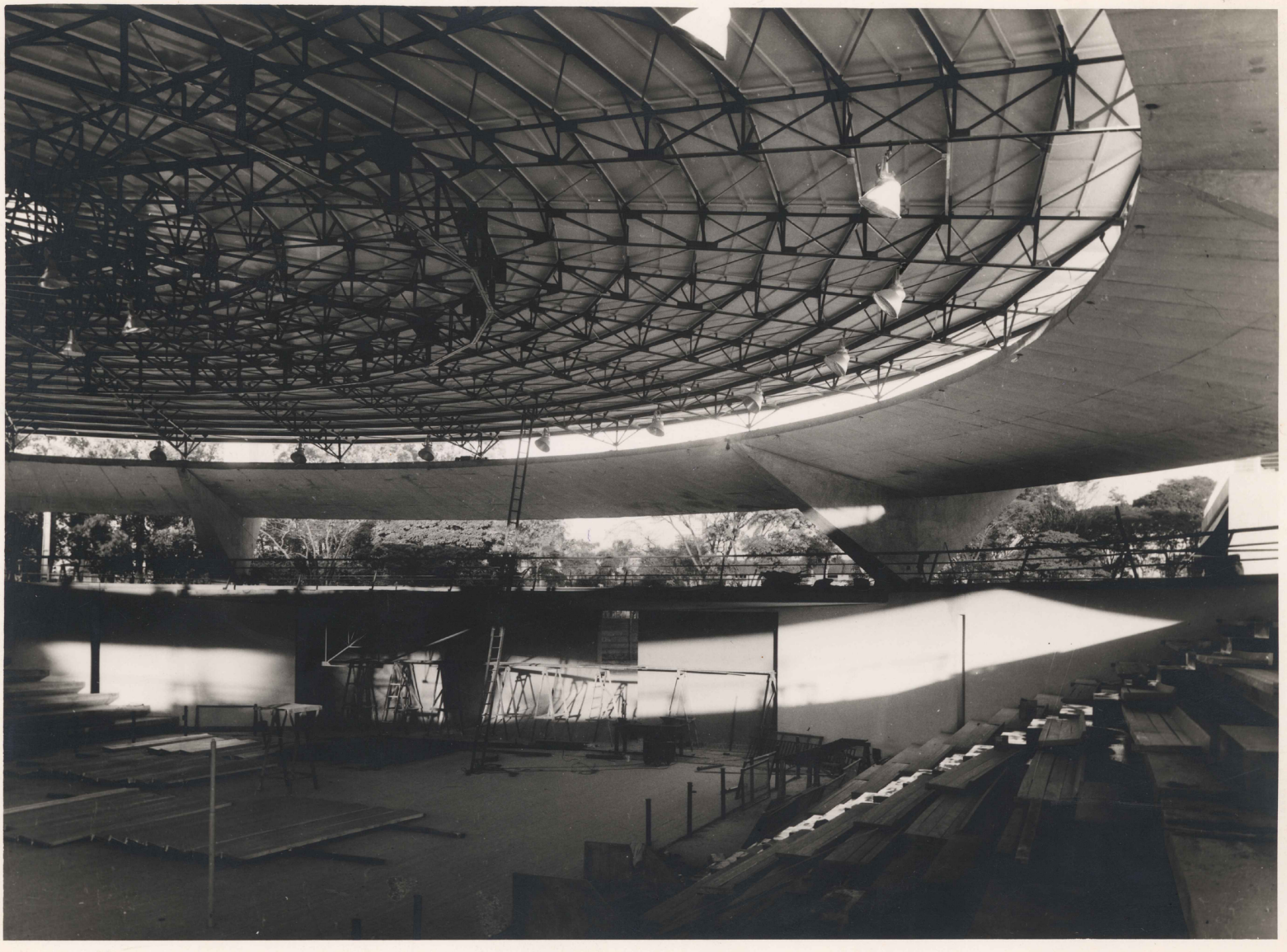
ANTE PROJETO

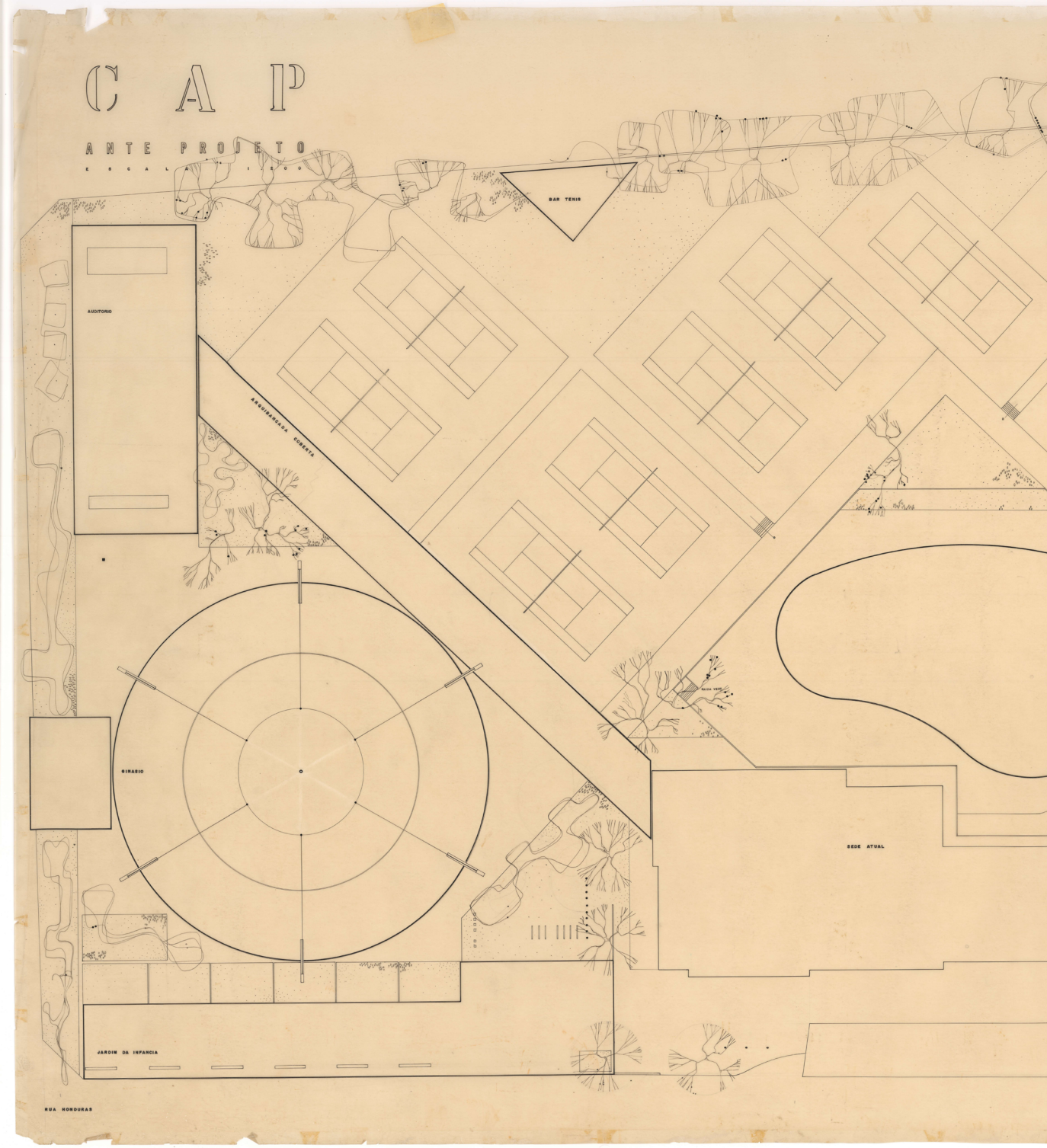
E S C A L A 1:200

DETALHE
CORTE





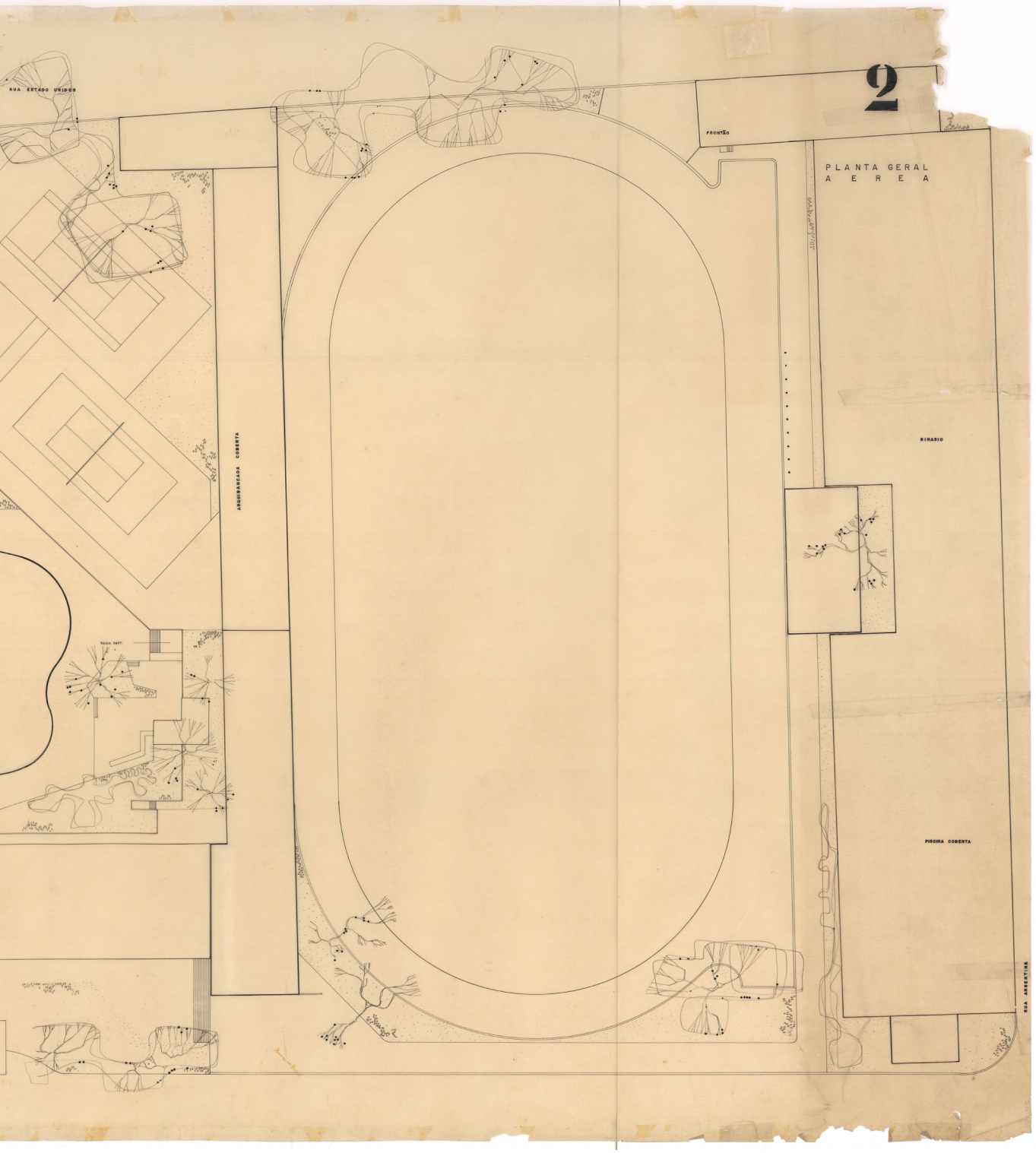



C A P
ANTE PROJETO
E S C A L A 1 : 1 0 0
BAR TÊNIS
AUDITORIO
ARQUIBANCADA QUARENTA
GINASIO
SEDE ATUAL
JARDIM DA INFANCIA
RUA HONDURAS

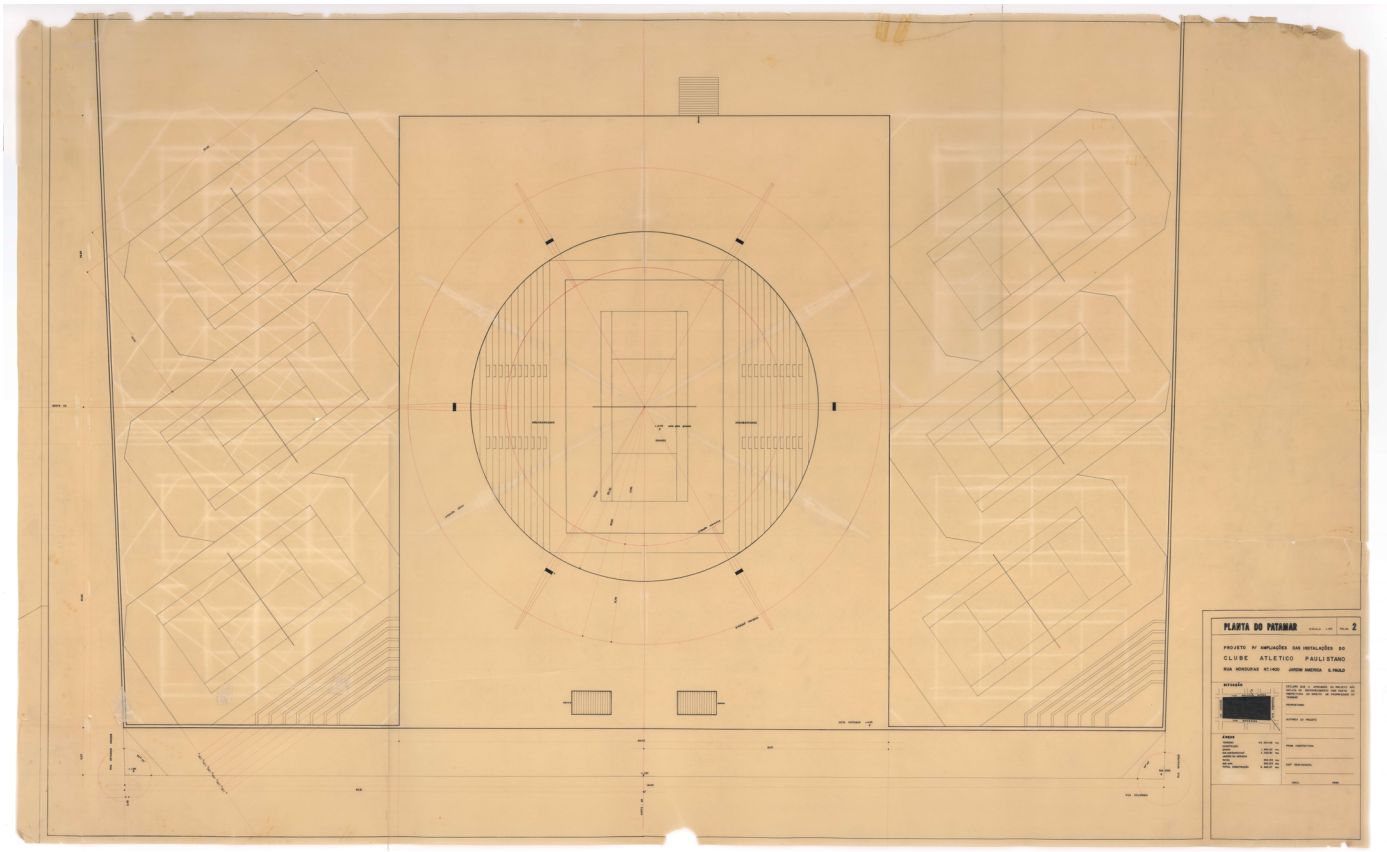


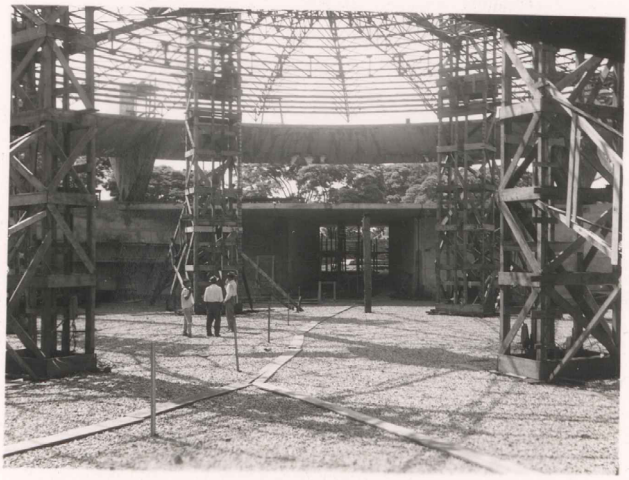
2

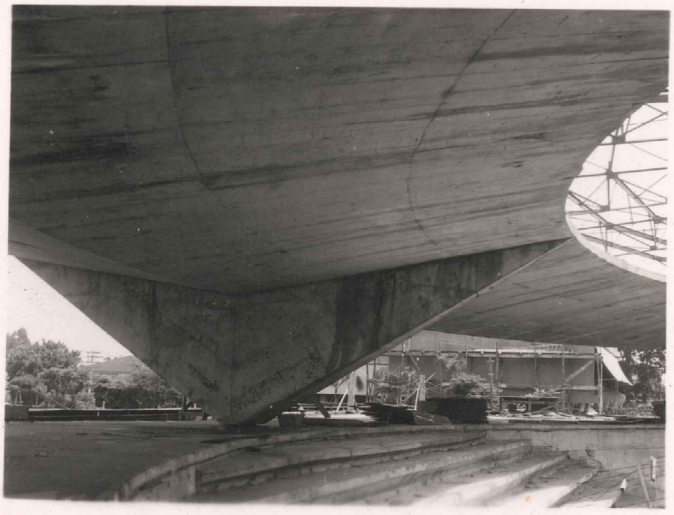
PLANTA GERAL
A E R E A






PLANTA DO PATAMAR
FOLHA 2
PROJETO P/ AMPLIAÇÕES DAS INSTALAÇÕES DO
CLUBE ATLETICO PAULISTANO
RUA HONDURAS Nº 1400 JARDIM AMERICA S. PAULO





C A P 4

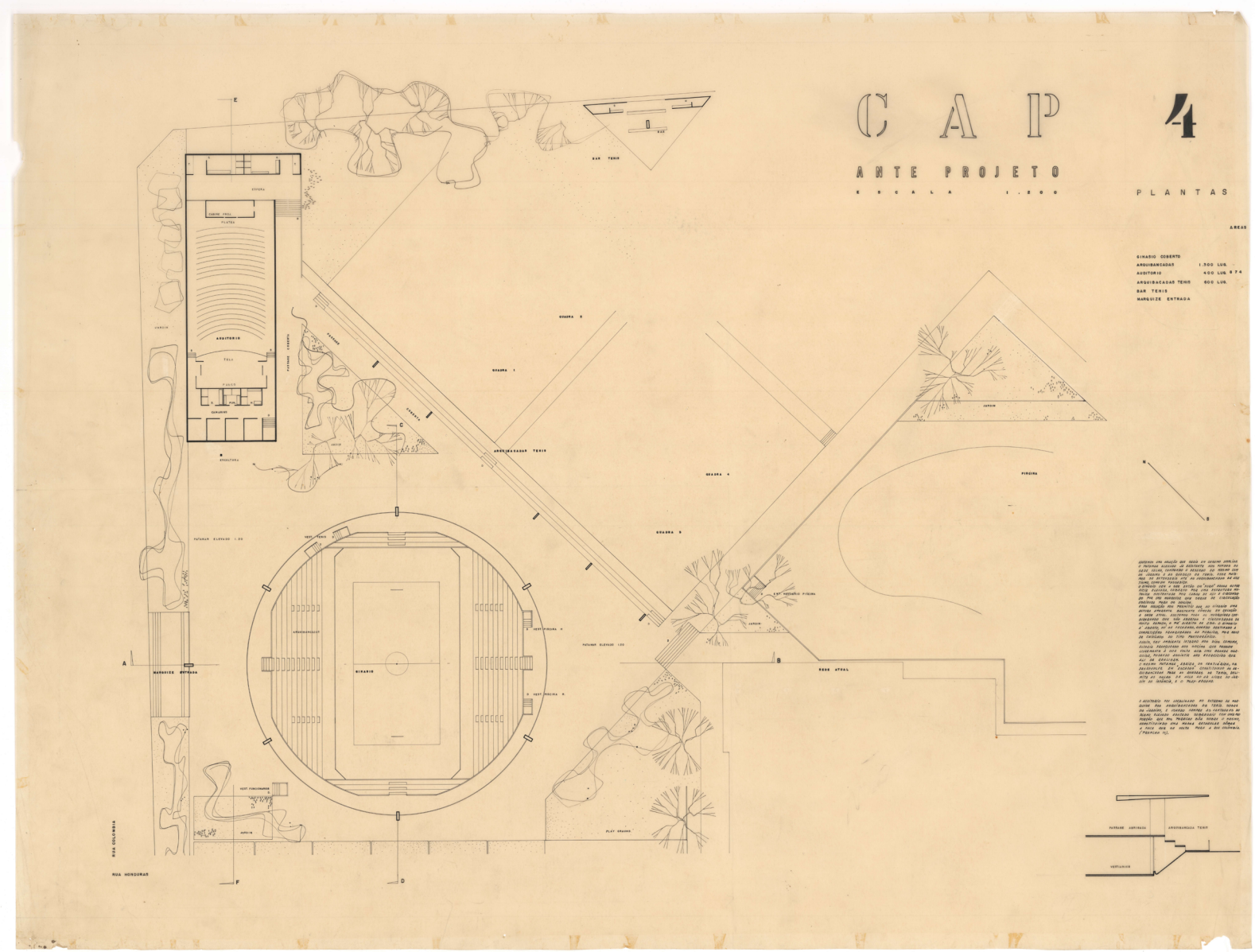
ANTE PROJETO

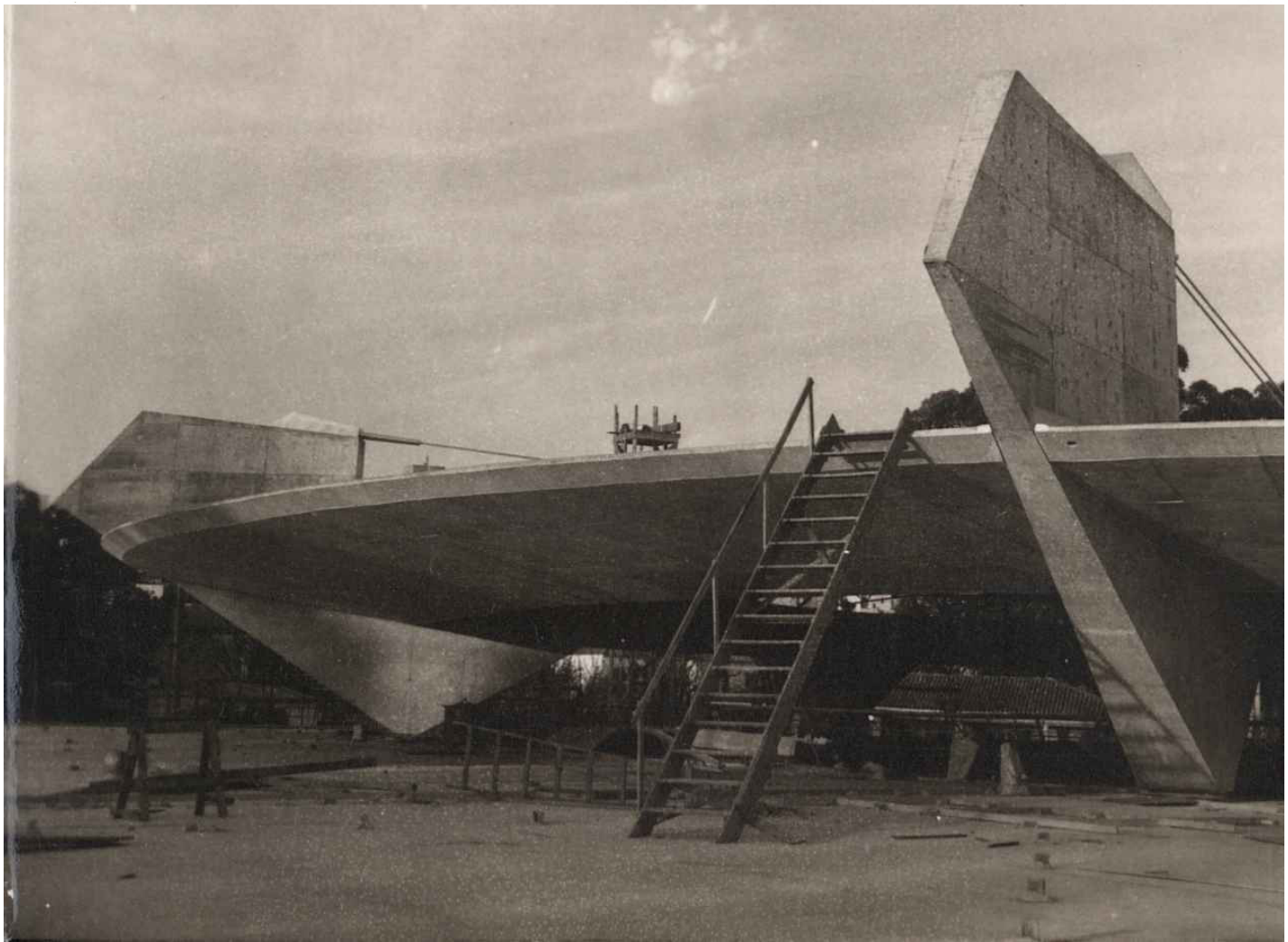
ESCALA 1:200

PLANTAS

AREAS

GINASIO COBERTO
ARQUIBANCADAS 1.300 LUG.
AUDITORIO 400 LUG. 9 7 4
ARQUIBACADAS TENIS 600 LUG.
BAR TENIS
MARQUIZE ENTRADA







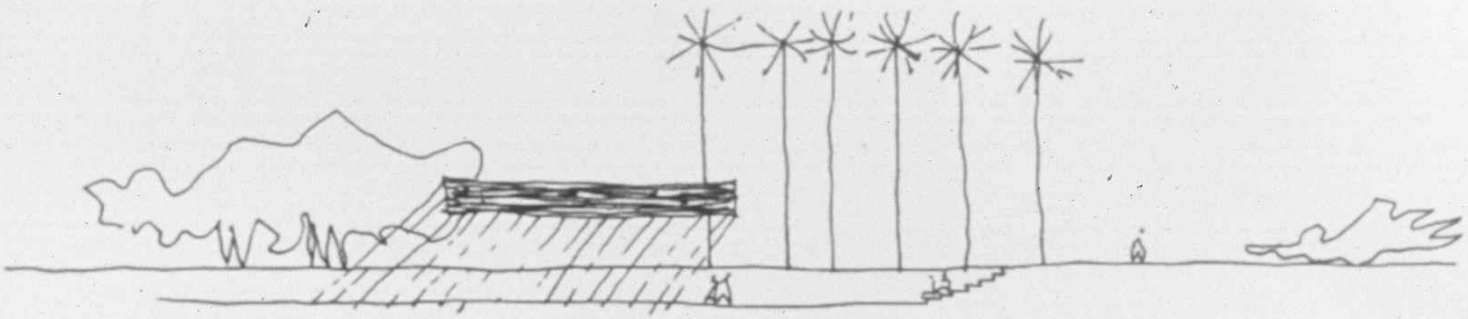


museu brasileiro de escultura





O museu da escultura e da ecologia será visto como um jardim, com uma sombra, e um teatro ao ar livre, rebaixado no recinto...

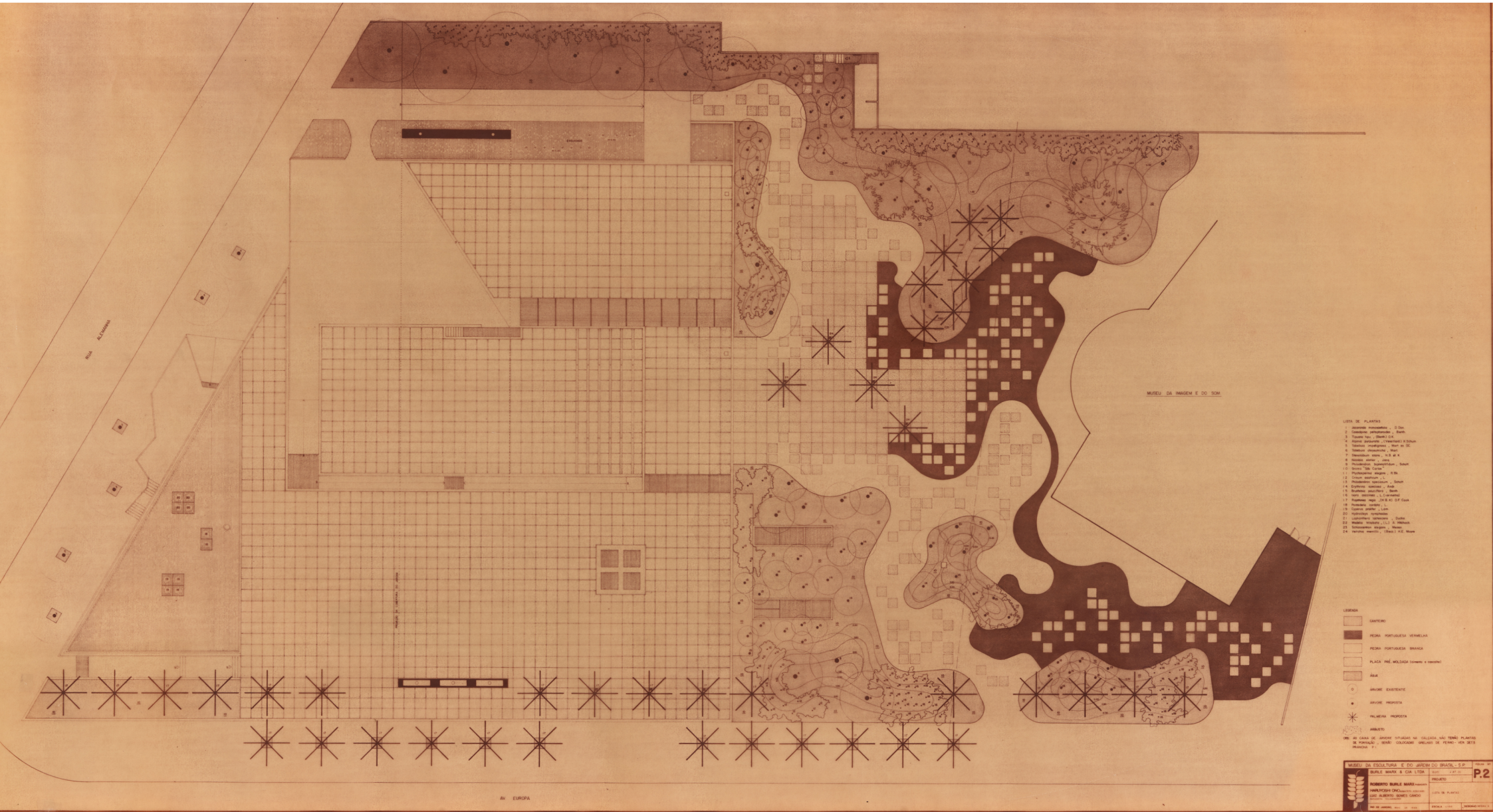




A parte de ecologia imaginamos enfrentar e sugerir sob a forma de "Museu do jardim no Brasil". História e estudos sobre a questão da paisagem, desde as épocas primordiais da nação. A América pré-colombiana, o período do descobrimento ao império, a república, nosso tempo e o futuro. A descoberta da natureza americana. Os grandes rios, o mar, as serras e o sertão, o conhecimento indígena. O olhar europeu sobre a América: Hans Staden, Debret, Rugendas, Frans Post, Eckhout... O jardim Imperial, "jardim botânico", o jardim republicano, a praça, a cidade, o jardim "Burle Marx". É uma área do Museu para estudos, pesquisa e formação cultural. Fará uma manifestação decidida, ao ar livre, na composição do "jardim do Museu": palmeiras, bromélias, arvoredo da serra do mar, já paulista.





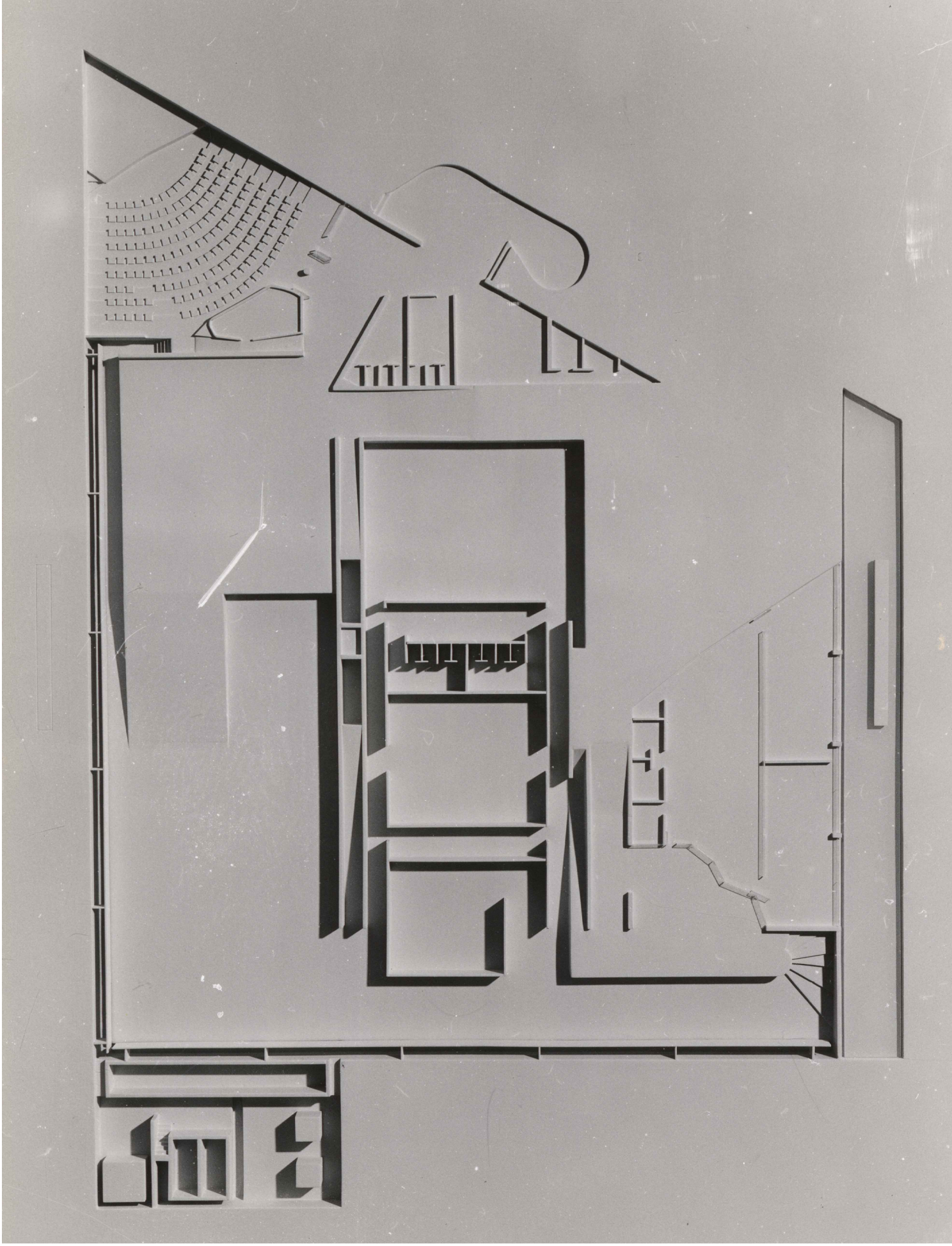

RUA ALEMANHA
AV. EUROPA
MUSEU DA IMAGEM E DO SOM
LISTA DE PLANTAS
1 Jacaranda mimosaefolia , D.Don
2 Caesalpinia pelthophoroides , Benth
3 Tipuana tipu , (Benth.) O.K.
4 Alpinia purpurata , (Vieillard) K.Schum
5 Tabebuia impetiginosa , Mart ex DC
6 Tabebuia chrysotricha , Mart
7 Dendrobium sonia , H.G et K.
8 Ixiolirion ekmon , Jaca.
9 Philodendron bipinnatifidum , Schott
10 Monstera Tabe Cerqua
11 Philodendron elegans , H.Bk
12 Cyrtomium falcatum
13 Philodendron speciosum , Schott
14 Erythrina speciosa , Andr.
15 Brunfelsia pauciflora , Benth.
16 Ixora coccinea , L.(variedade)
17 Hoffmanseggia falcaria , (Hil.& K) D.F.Cook
18 Portulaca oleracea , L.
19 Cyperus alternifolius , Lam.
20 Hydrocleys nymphoides
21 Lophostemon confertus , Durke
22 Medinilla hirsutella , (L.) A. Hildebrandt
23 Schizolobium excelsum , Vellozo
24 Vellozia eriantha , (Mart.) M.E. Moore
LEGENDA
CANTEIRO
PEDRA PORTUGUESA VERMELHA
PEDRA PORTUGUESA BRANCA
PLACA PRÉ-MOLDADA (cimento e cascalho)
ÁGUA
ÁRVORE EXISTENTE
ÁRVORE PROPOSTA
PALMEIRA PROPOSTA
ARBUSTO
OBS: AS CAIXA DE ÁGUA DE SERVIÇO SITUADAS NA CALÇADA NÃO TERÃO PLANTAS DE FORRAÇÃO , SERÃO COLOCADAS ARELHAS DE PEDRA - VER DETS PRANCHA P.1
MUSEU DA ESCULTURA E DO JARDIM DO BRASIL - S.P.
BURLE MARX & CIA LTDA
RUA JARDIM BOTÂNICO, 1007
RIO DE JANEIRO
PROJETO
ROBERTO BURLE MARX
HARUYOSHI ONO
LUIZ ALBERTO GOMES CARDO
LISTA DE PLANTAS
ESCALA 1:100
P.2





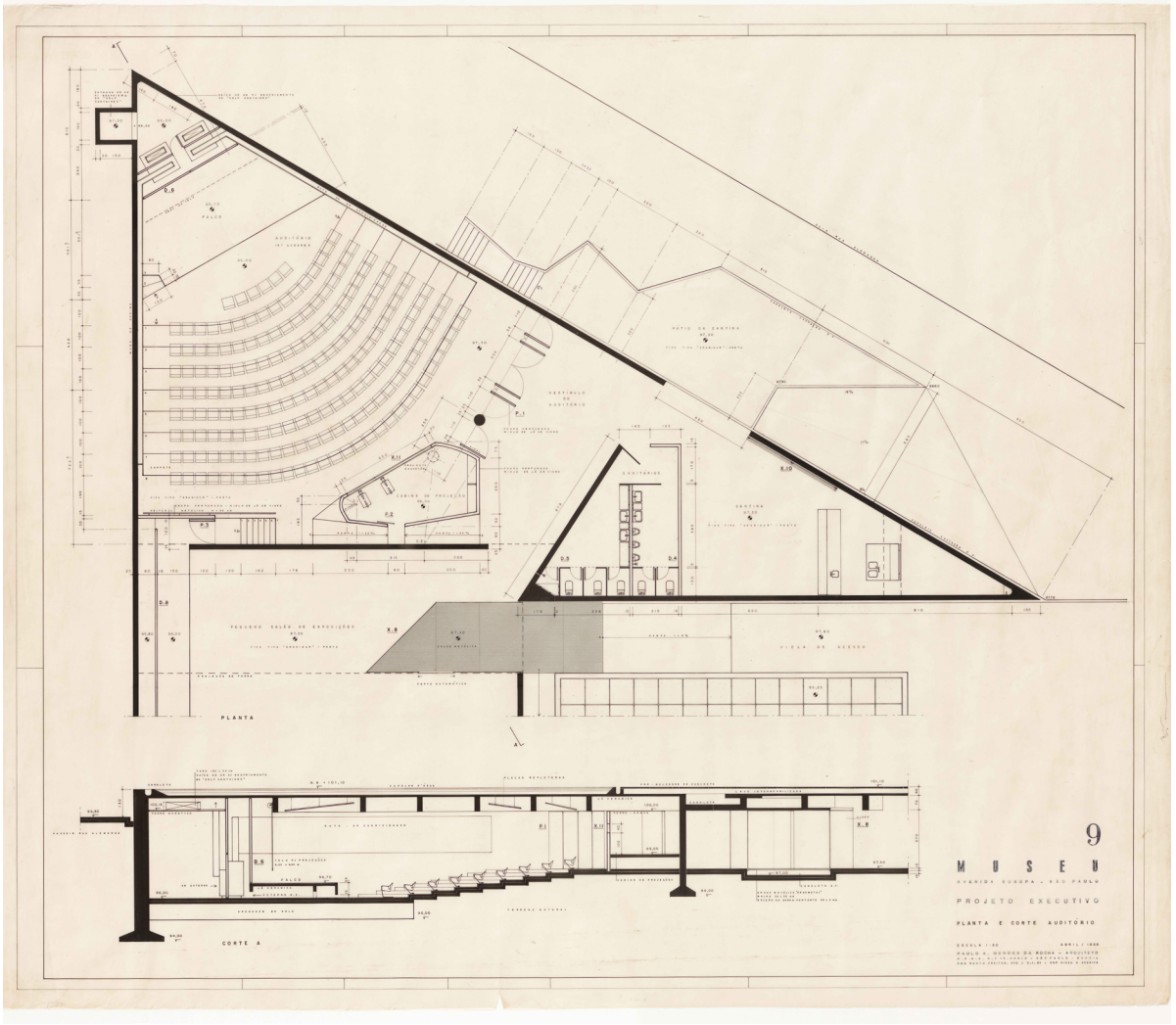


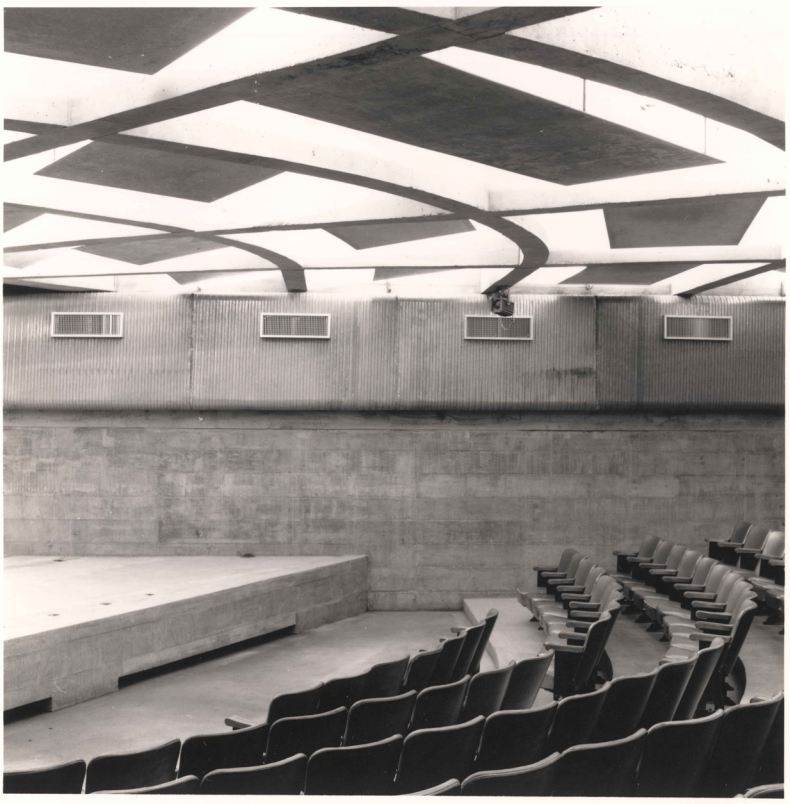

DESERTO
44

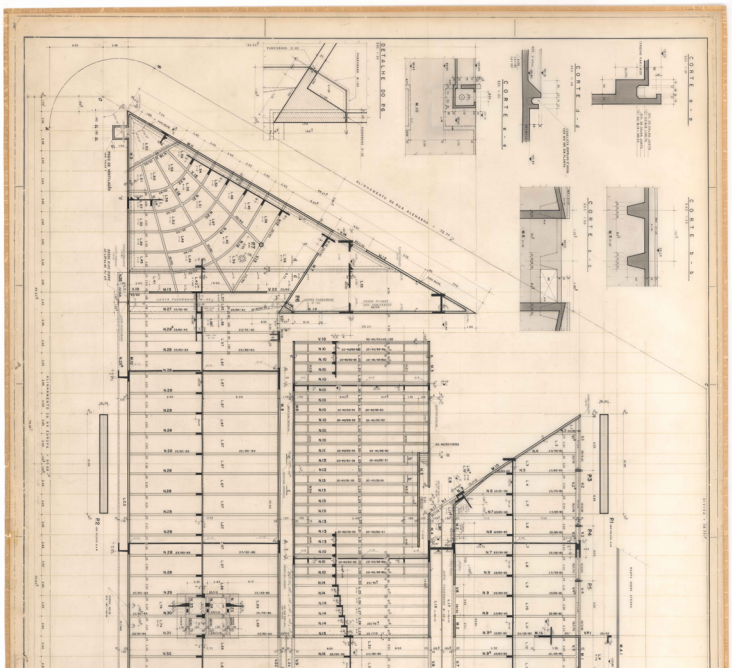


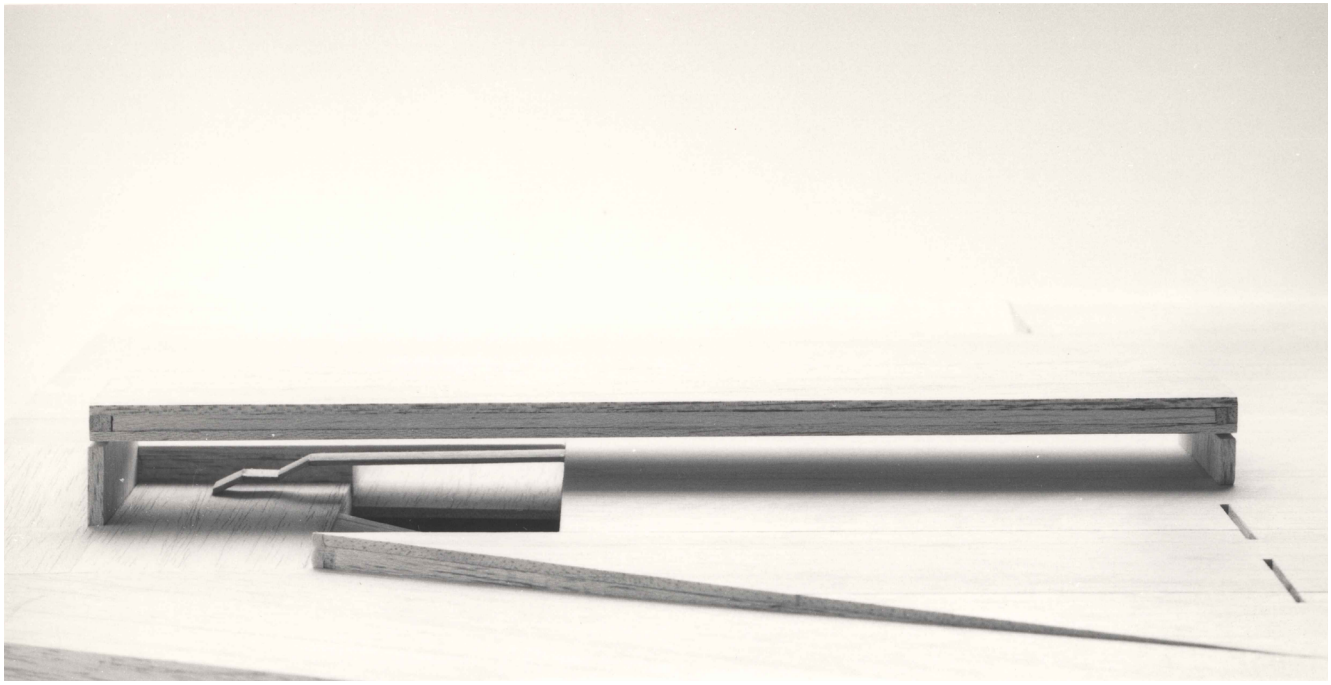


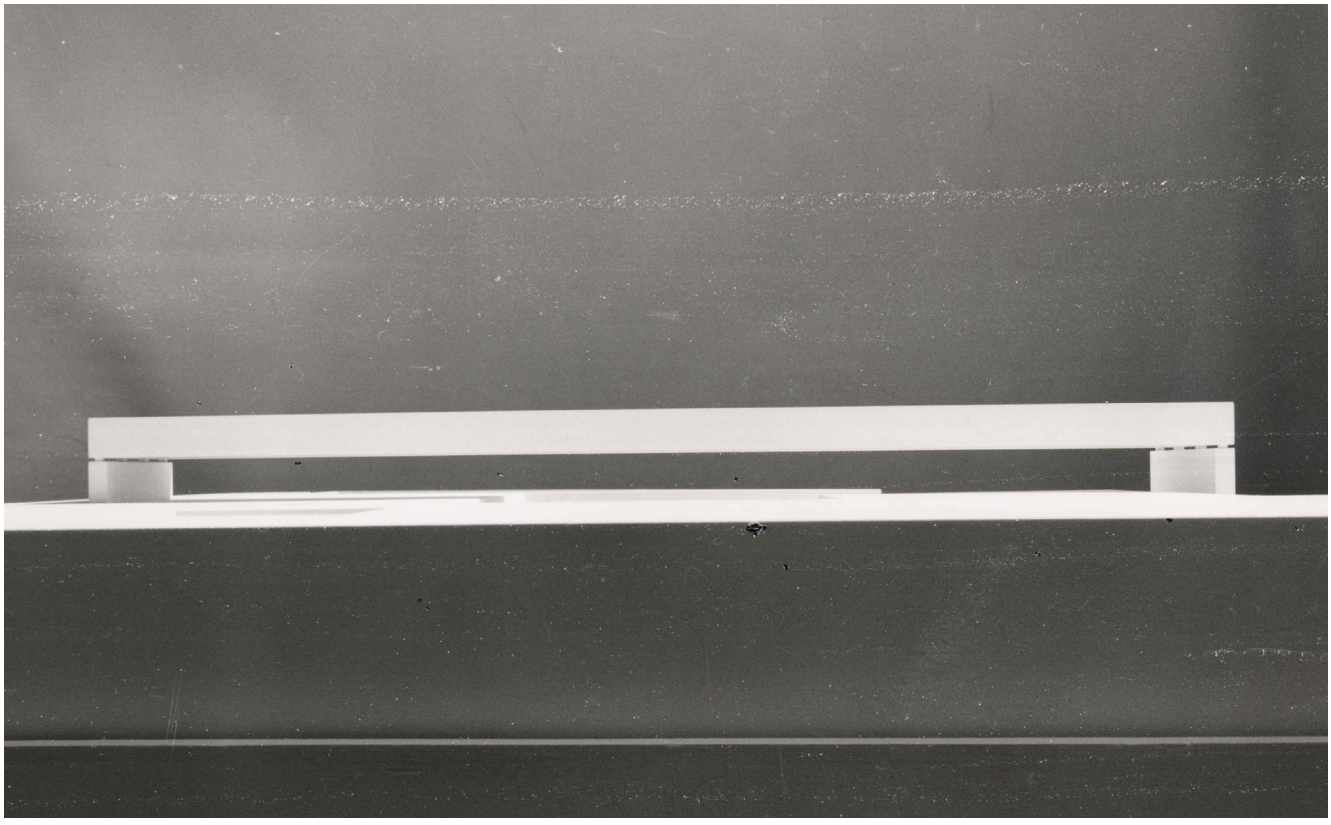



PLANTA
CORTE A
9
M U S E U
AVENIDA EUROPA - SÃO PAULO
PROJETO EXECUTIVO
PLANTA E CORTE AUDITÓRIO







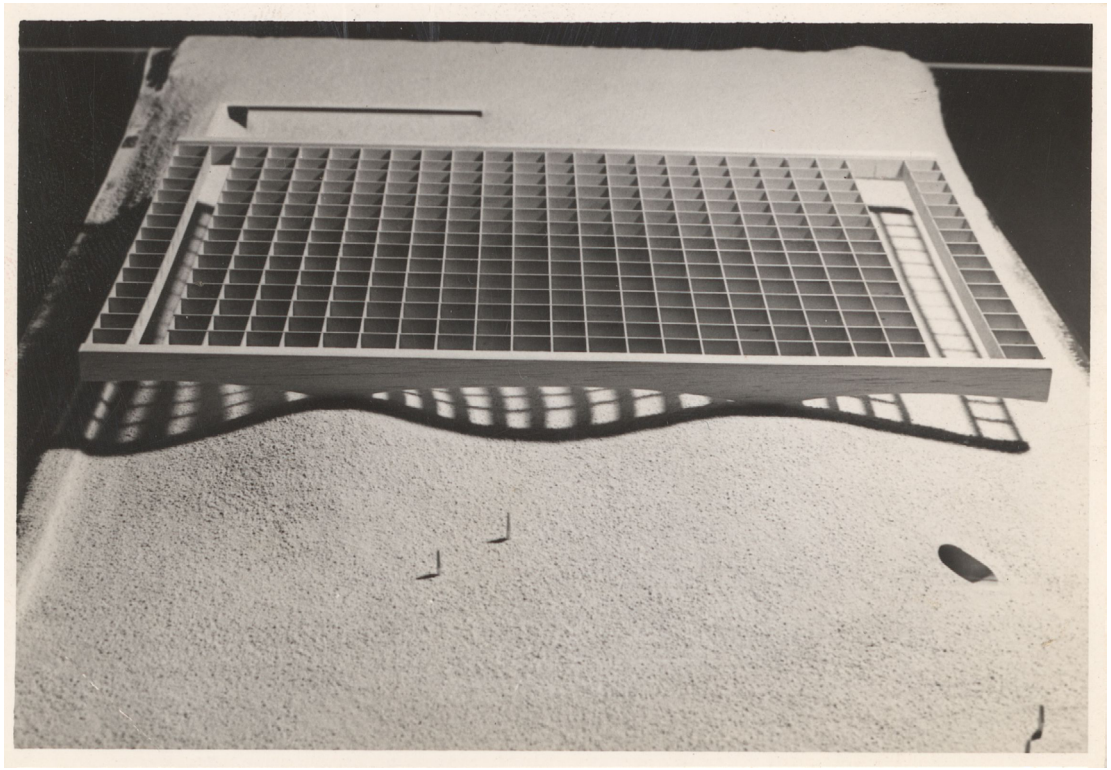




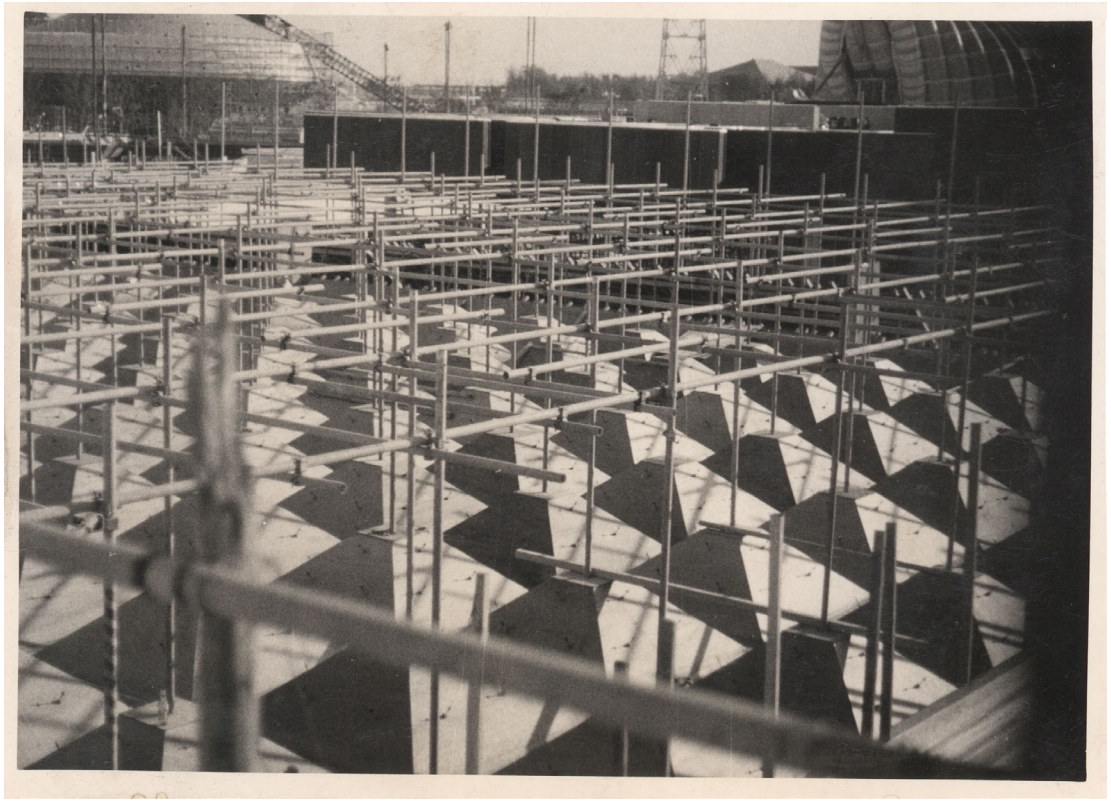




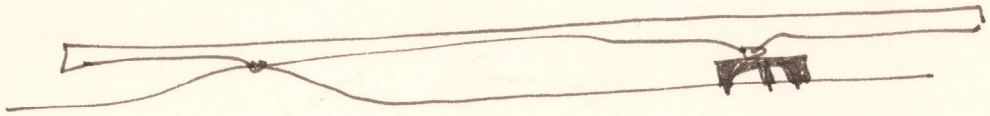

INSCREVA-SE
CURSOS
PROFISSIONALIZANTES
ARTES GRÁFICAS - PINTURA - ESCULTURA
CERÂMICA - LITOGRAVURA - HISTÓRIA DA ARTE
SOS CULTURA
OS PROJETOS CULTURAIS PRIORITÁRIOS DE SÃO PAULO SÃO:
1ª A BIENAL - 2º TÉRMINO DESTE MUSEU
APROVAÇÃO URGENTE
APELAMOS À COMISSÃO JULGADORA DOS INCENTIVOS FISCAIS MUNICIPAIS LEI Nº 10923/90

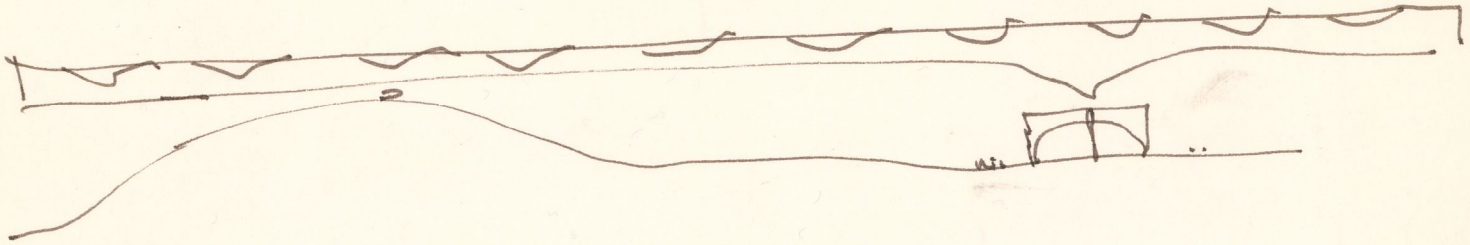


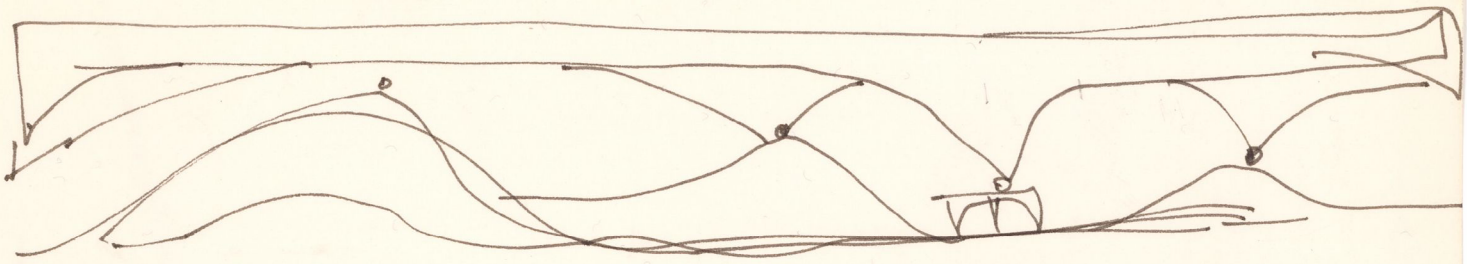
pavilhão do brasil na expo ‘70

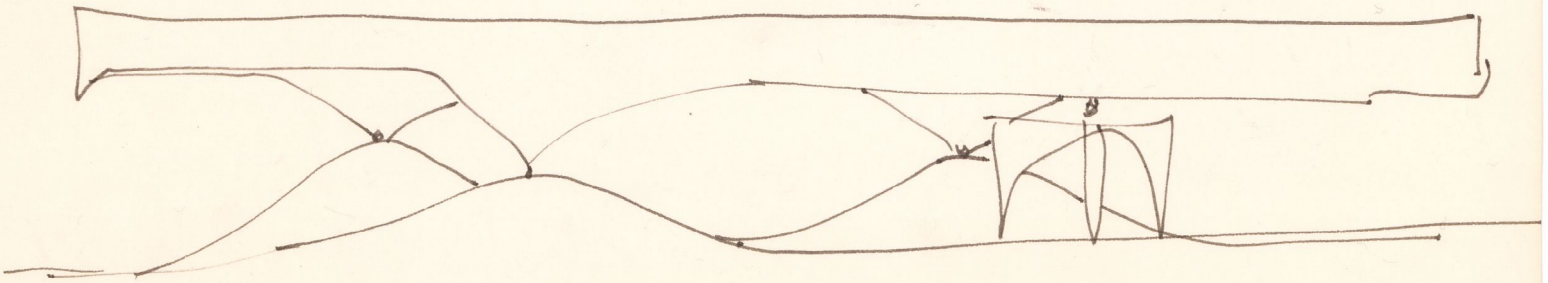










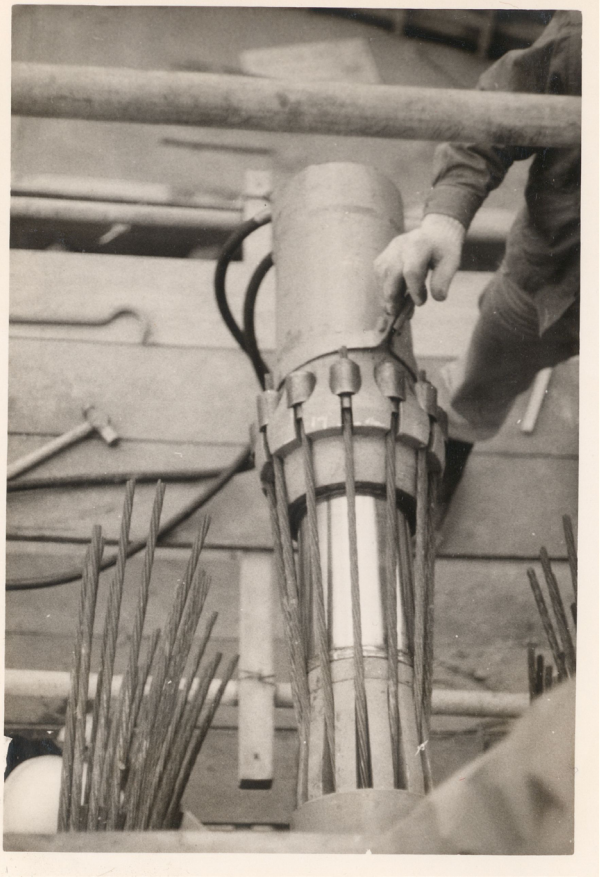


14229
0901
55%

natureza e construção

tectônica Telúrica e Mecânica

Pavilhão do Brasil "OSAKA 70"





O DESENVOLVIMENTO É COMPREENDIDO COMO O VENCER DISTÂNCIAS DE TÔDA ORDEM -

GEOGRÁFICAS

RACIAIS

PSICOLÓGICAS

ECONÔMICAS

HISTÓRICAS

SOCIAIS ...

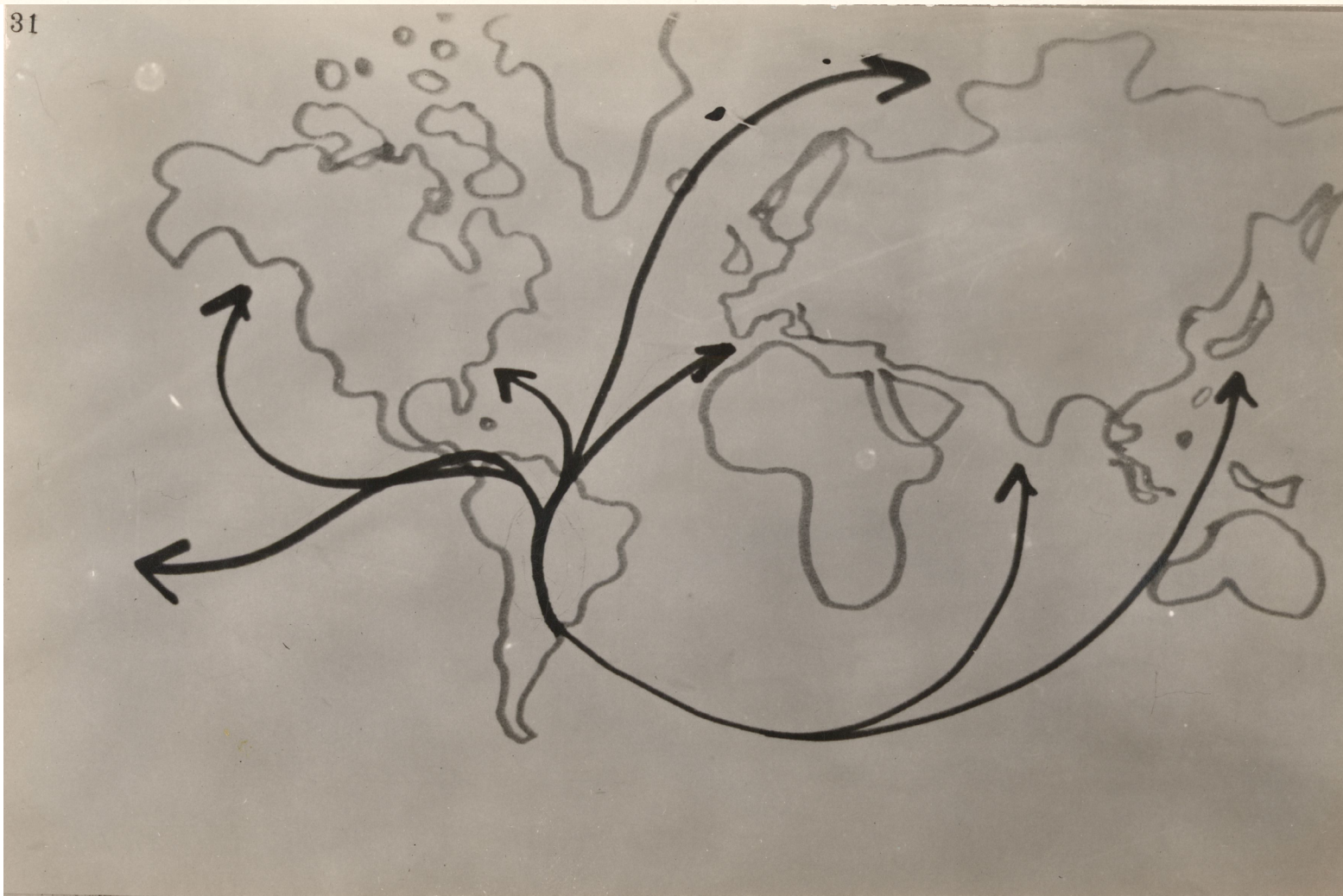
QUIMICA, METALURGICA, MÁQUINAS E EQUIPAMENTOS E EXIGE OBRAS DESSA AMPLITUDE.

COLOCA AS RESERVAS DE MATÉRIAS PRIMAS E A POSSIBILIDADE DE DISTRIBUIÇÃO DO PRODUTO MAIS ACESSÍVEIS, NUMA ESCALA HUMANA E BRASILEIRA, EM COMUNICAÇÃO DIRETA COM OS PORTOS DE MAR.

LIGA OS PRINCIPAIS CENTROS MUNDIAIS, DIRETAMENTE, À ÁREA CONTINENTAL DO PAÍS.

ESTE PROJETO CONCRETIZA UMA FORMA DE "PROJETAR" A INDUSTRIALIZAÇÃO, ATÉ AGORA INSULADA NO CENTRO SUL LITORANEO, LEVANDO-A PARA O INTERIOR.

AMPLIARÁ E TORNARÁ SOLIDÁRIO O ESPAÇO ECONOMICO.



CONVIVÊNCIA NO TRABALHO ECONÔMICO-SOCIAL

SERÁ ORGANIZADA UMA EXPOSIÇÃO DO PROJETO BRASILEIRO DE INTERLIGAÇÃO DAS BACIAS PRATA-AMAZONAS: MADEIRA-GUAPORÉ-AGUAPEÍ-PARAGUAI, COMO SOLUÇAO SINGULAR PARA A INTEGRAÇÃO DAS ÁREAS CONTINENTAIS NO COMÉRCIO MUNDIAL.

PROJETO DE GRANDE ENVERGADURA, AFIRMAÇÃO DA CAPACIDADE DE UTILIZAÇÃO DOS MAIS AVANÇADOS RECURSOS TÉCNICOS ABRE AO PAÍS UMA SEGUNDA COSTA SÔBRE UMA PAISAGEM RICA EM TODOS OS ASPECTOS DA PRODUTIVIDADE NACIONAL. DEMONSTRA QUE O PAÍS SE AFIRMA COM AMPLAS PROPOSTAS, EM RELAÇÃO AO COMÉRCIO E AO INVESTIMENTO. PÕE A DESCOBERTO VÁRIOS SETORES DE ATIVIDADE-COMUNICAÇÃO, PLANEJAMENTO, SAUDE, AGRICULTURA, ENERGIA ATÔMICA- E CONSOLIDA AS NOÇÕES DAS POSSIBILIDADES DE UMA RELAÇÃO HUMANÍSTICA NO TRABALHO.

A DIVERSIFICAÇÃO DA ESTRUTURA INDUSTRIAL SE AMPLIA VISANDO SETORES DE BENS DE PRODUÇÃO

RITMO

DESDE A CONFORMAÇÃO DO PISO, ATÉ A COBERTURA, TODO O FUNC

PRESSUPÕE UM RITMO DE RELACIONAMENTO COM SENTIDO PRÓP

DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO DE DENSIDADES DIFERENTES, C

HARMÔNICOS.

FAZEM VALER CADA PARTE OU O TODO SIMULTANEA E SUCESSIVA

O FREQUENTADOR DO PAVILHÃO PERCEBERÁ ESSAS RELAÇÕES SE

DOS ELEMENTOS VISUAIS, ESPACIAIS, AUDITIVOS E MESMO SEUS

CAMINHADA.



CIONAMENTO DO PAVILHÃO

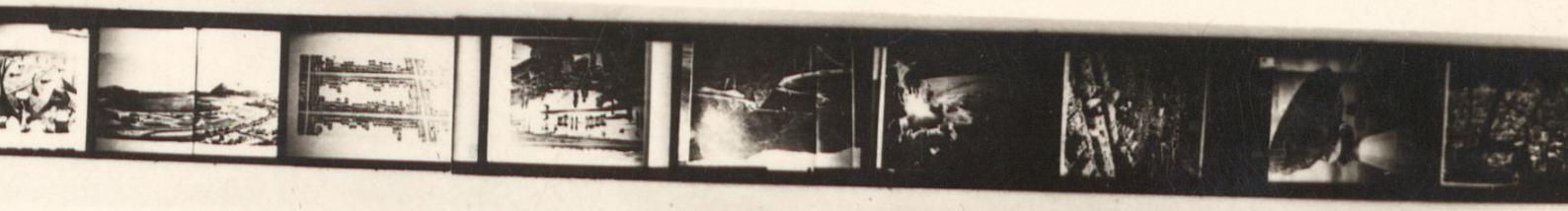
RIO, ISTO É, VÁRIAS FAIXAS

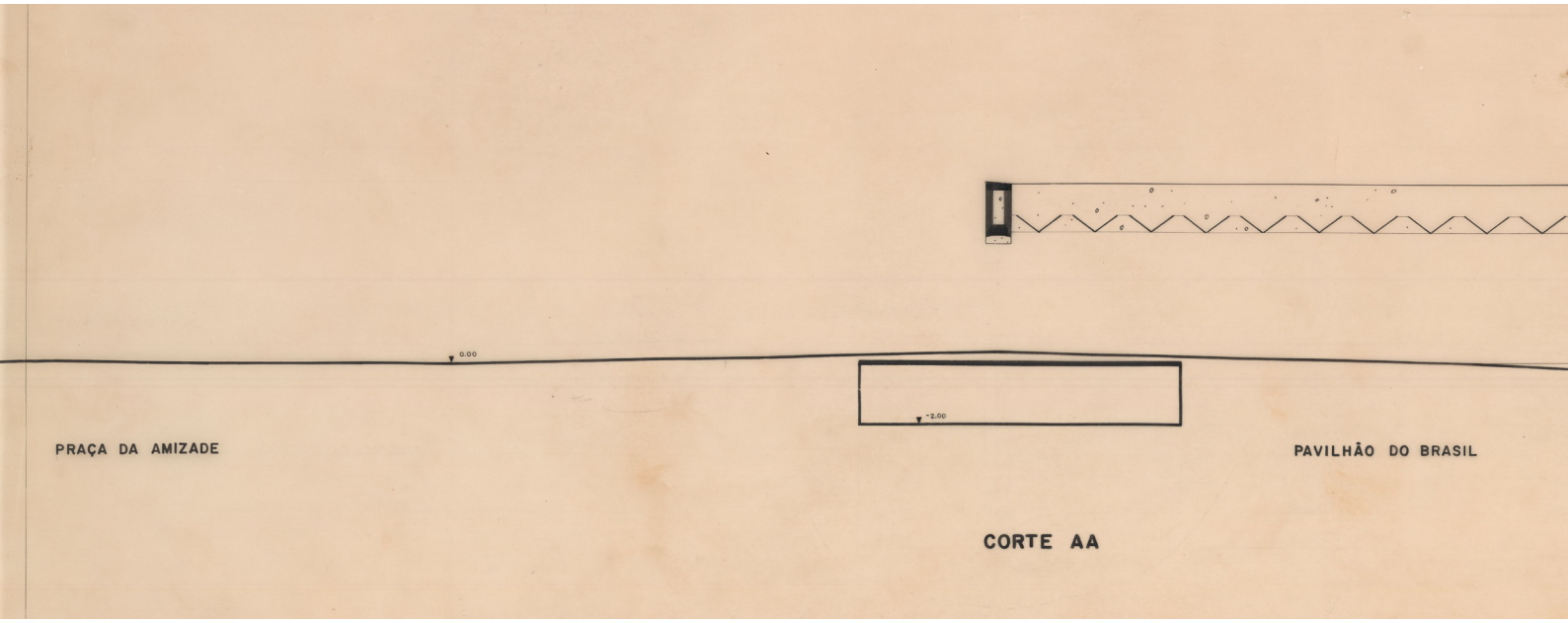
COMO SE FOSSEM PLANOS

MENTE.

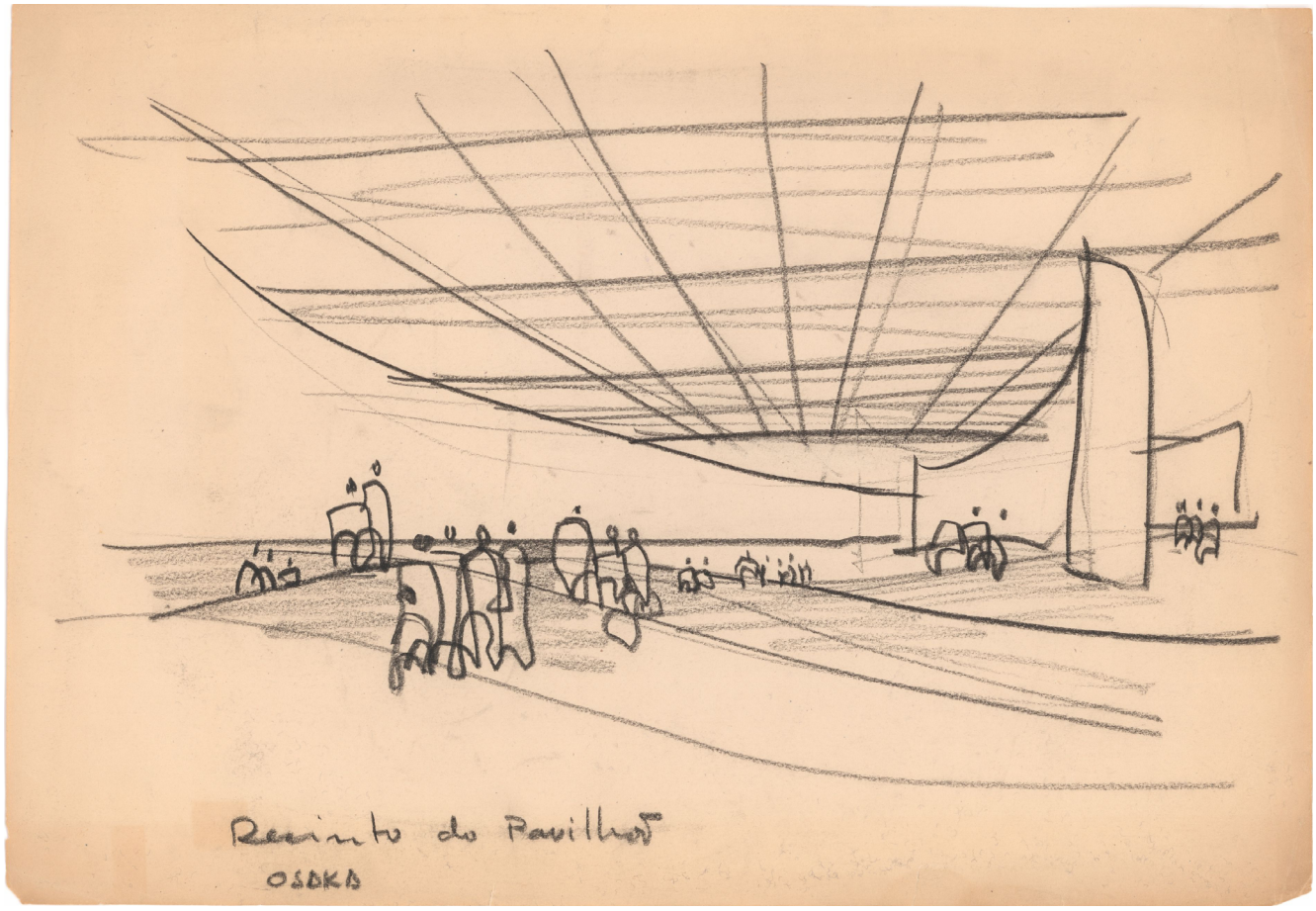
M PERDER A NITIDEZ

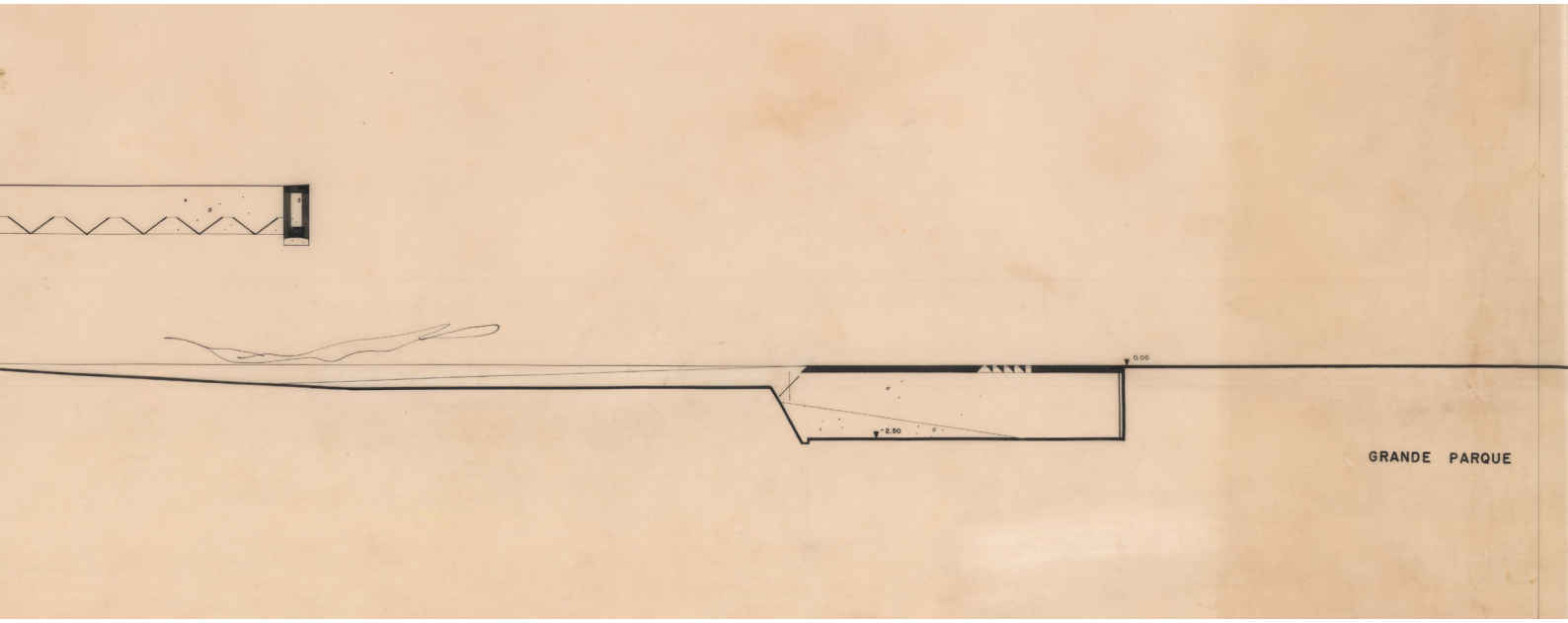
COMPANHEIROS DE

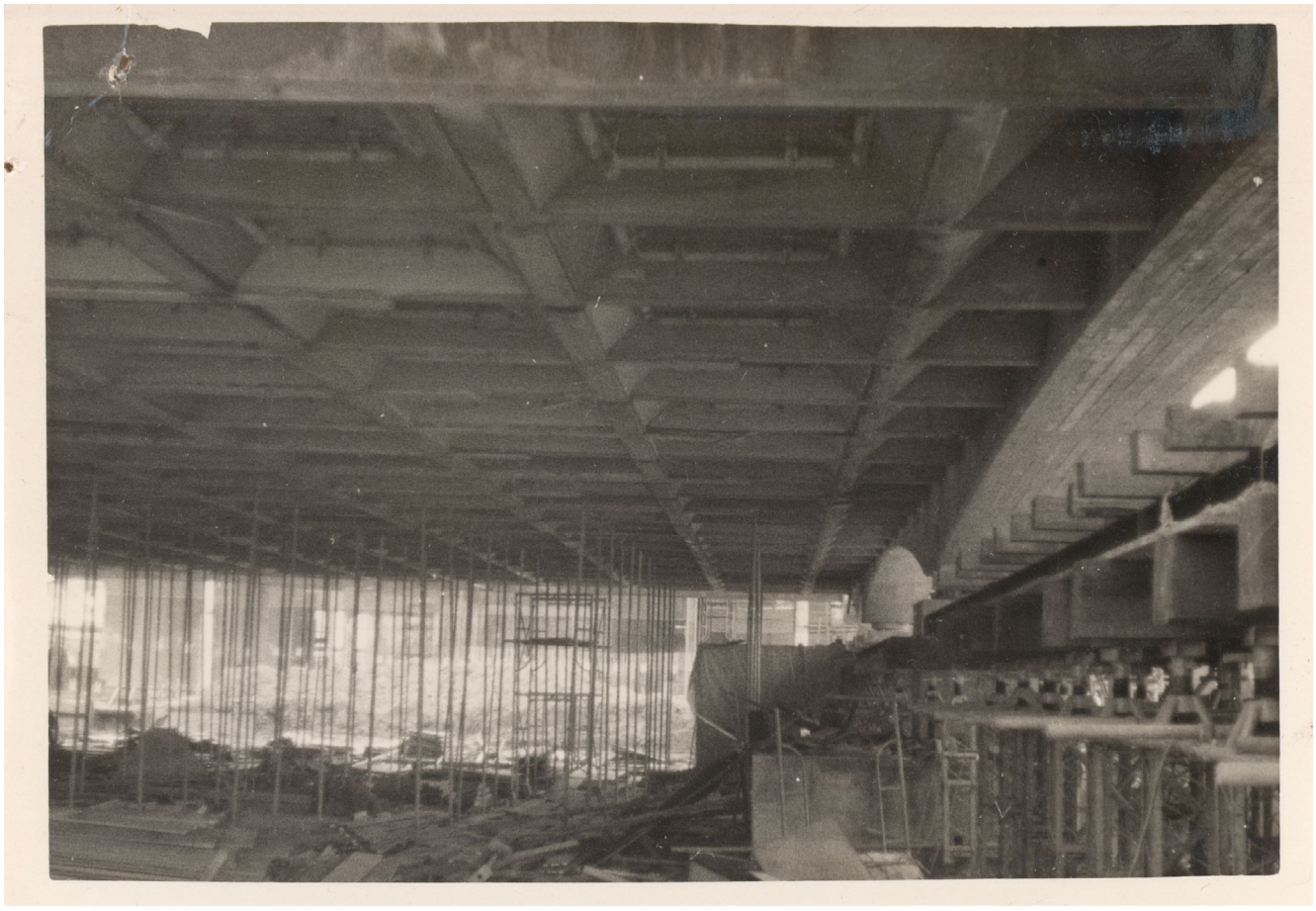


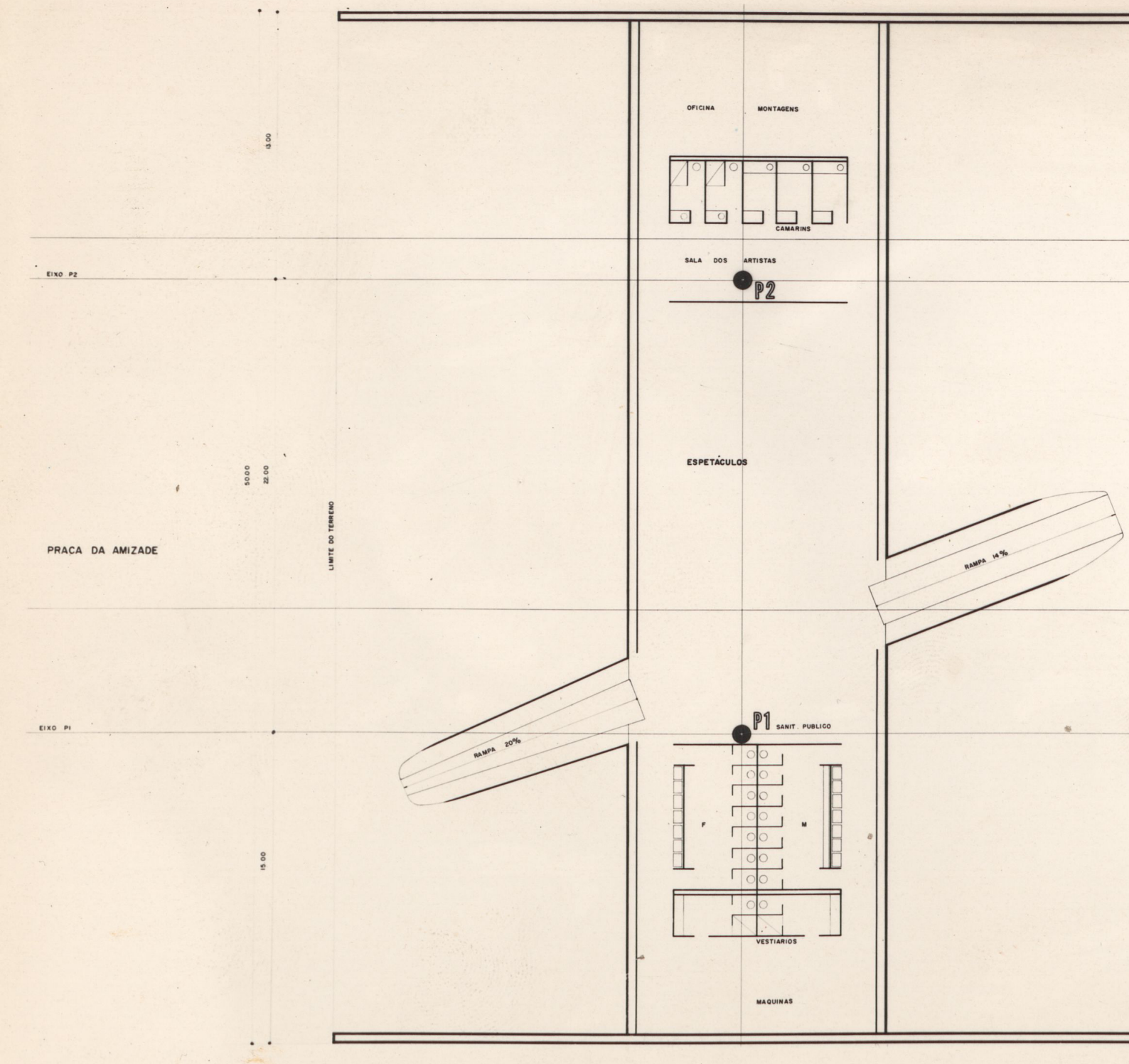

0.00
-2.00
PRAÇA DA AMIZADE
PAVILHÃO DO BRASIL

CORTE AA


Recinto do Pavilhão
OSAKA


0.00
-2.50
GRANDE PARQUE




OFICINA
MONTAGENS
CAMARINS
SALA DOS ARTISTAS
P2
EIXO P2
ESPETÁCULOS
PRAÇA DA AMIZADE
LIMITE DO TERRENO
50.00
22.00
15.00
RAMPA 14%
RAMPA 20%
P1
SANIT. PUBLICO
F
M
VESTIARIOS
MAQUINAS
EIXO P1



RAMPA 12%

ADM. PAVILHÃO

P4

EIXO P4

ANEXO DO ITAMARATY

EMB. JAPÃO

PROJ. DA LAJE

CACEX

M

F

C. GERAL

CONT.

COMERCIAL

RESTAURANTE

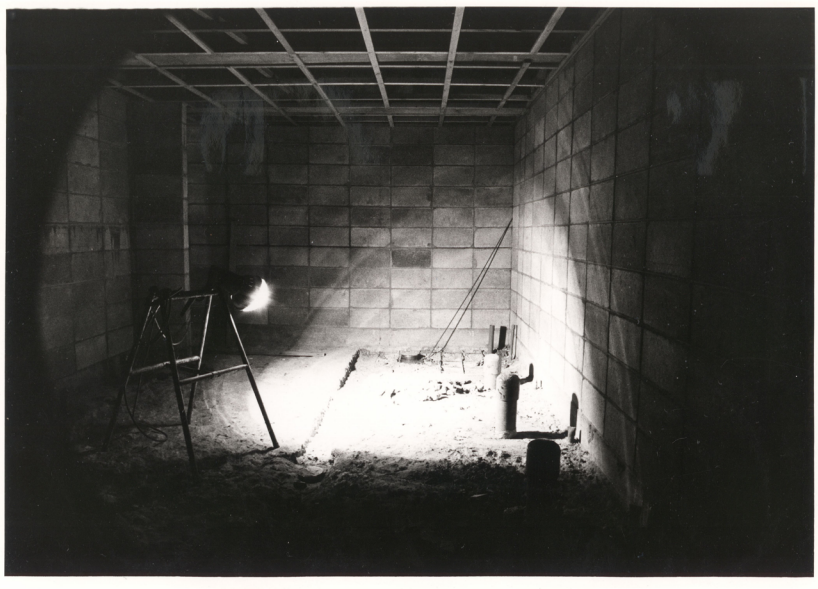
GRANDE PARQUE

P3

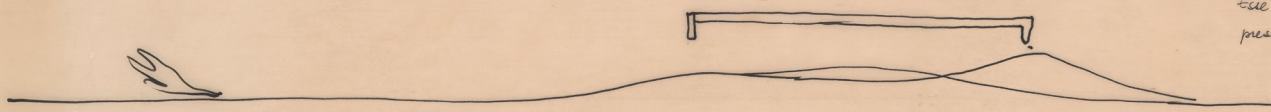
EIXO P3

LIMITE DO TERRENO

ESCOAMENTO AGUA PLUVIAL

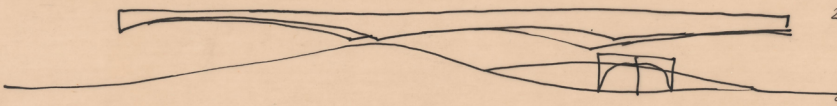


A Feira Internacional de Osaka é um encontro de grande significado humanístico; um projeto para o mundo em que vivemos.
O Pavilhão do Brasil une a Praça da Amizade com o Grande Parque, num gesto de confraternização, onde mostrará o trabalho de seu povo como contribuição para esse Projeto.
É aberto para os Pavilhões vizinhos, Checoslovaquia e Etiópia.

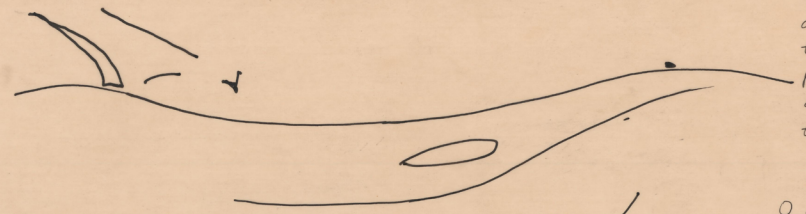


O chão será o mesmo que o de Osaka.
Uma sombra como a dos árvores cobre parte do recinto. Chão de estrélas.

O piso terá ondulações suaves como o das ruas de uma cidade onde o passeio e o encontro se dão naturalmente.



O anfiteatro natural no recinto permite o espetáculo que com a localização dos camarins e salas de montagens poderá criar situações imprevistas.



A Praça do Café, sob os arcos, será o descanso, ponto de parada e reunião.
O anexo do Itamaraty é o fecho natural do recinto, sem prejuízo da visão para o Grande Parque.

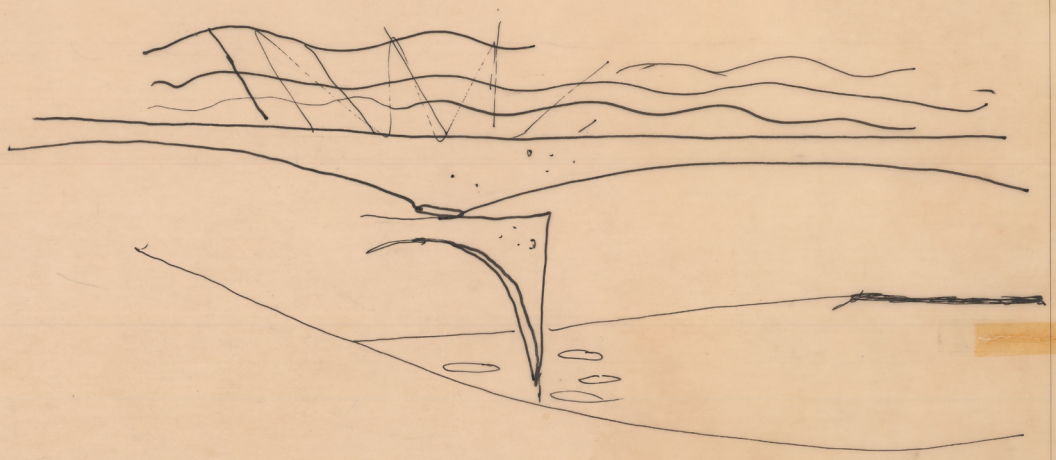


comunicações, com os recursos que a
cia moderna dispõe, nos igualam e
põem êsse encontro em Osaka. A luta
essa conquista será contada
avés da obra dos nossos cientistas
ntistas.
se sentido o Brasil fixa com Brasília
Novas Cidades essa busca de um
aço e um Tempo de constante significa
humana.
trabalho traz a história para o
ente e se afirma como projeto.

---

xposição se organiza assim:
istória e Projeto:
.1. Brasília
Novas cidades. Neguev - Argel - Gras.
2. Cidades em transformação - Nôvo Rio -
Nova São Paulo.
Indústria - História e Projeto:
2.1. Índio escravo (Debret)
Índio como homem
Imigrantes (Portinari, Segall)
~~2.2.~~ Caminhos (Rugendas)
Belém - Brasília
Ligação Amazônia - Prata
Itaboraí - T.V.
2.3. Plano Brasileiro para o desenvolvimento da ciência.
Espetáculos:
serão organizados, para o tempo que durar
a Expo 70, apresentações de música,
teatro, cinema, mostras de artistas
plásticos, dança, e tôda manifestação
de cultura - contribuição a êsse encon
ho que desejamos.

dimensionamento dos elementos da estru-
a de concreto armado e protendido foi
culado.



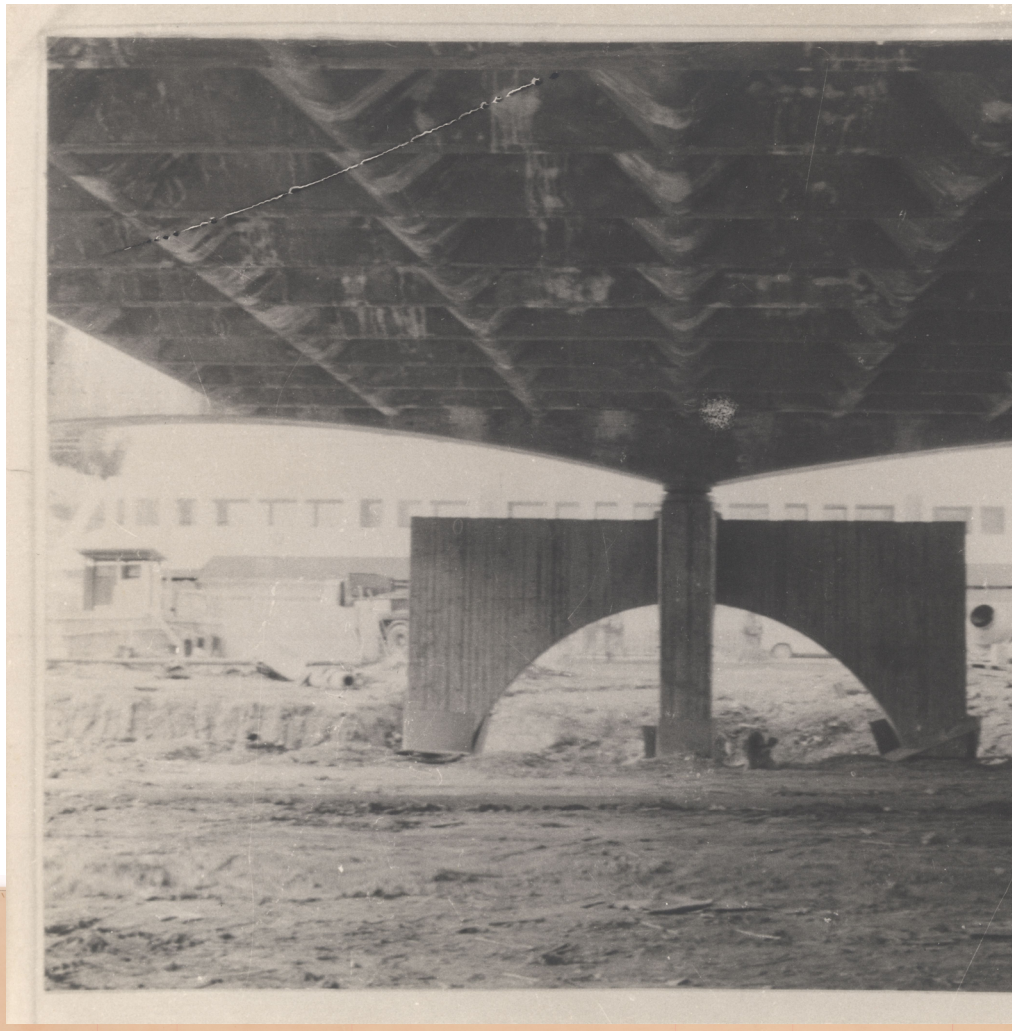


PAVILHÃO OFICIAL DO BRASIL
FEIRA INTERNACIONAL DE OSAKA
EXPO 70

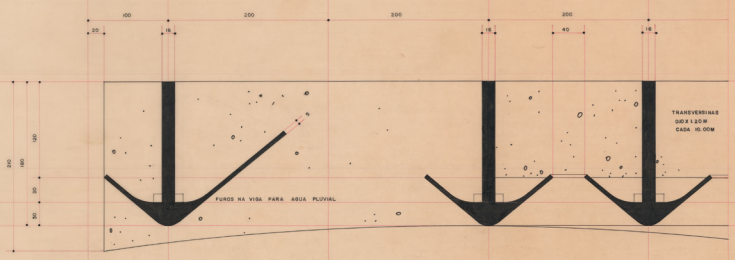
ANTE PROJETO

8

DESCRIÇÃO E
PERSPECTIVAS



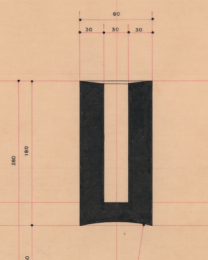
NERVURA DA BORDA



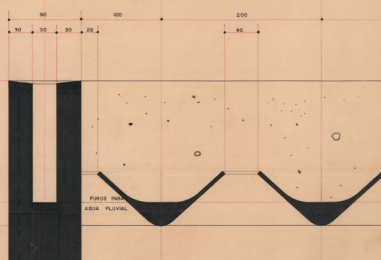
NERVURAS TIPO

ESCOAMENTO DE AGUA PLUVIAL

VIGA SECÇÃO
EIXO DOS RAIOS



VIGA SECÇÃO
EIXO DOS APOIOS



ARCO DA PRAÇA DO CAFÉ

24

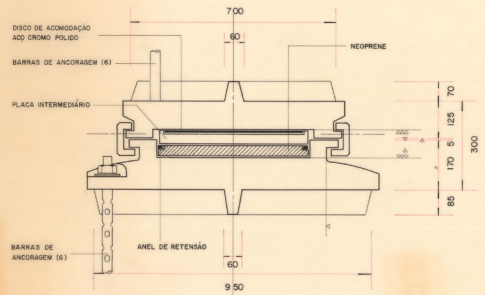
PAVILHÃO DO BRASIL EXPO

PRE - EXECUÇÃO

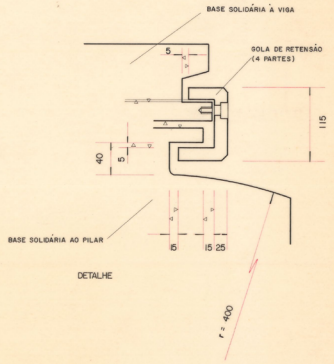
COBERTURA

ESCALA

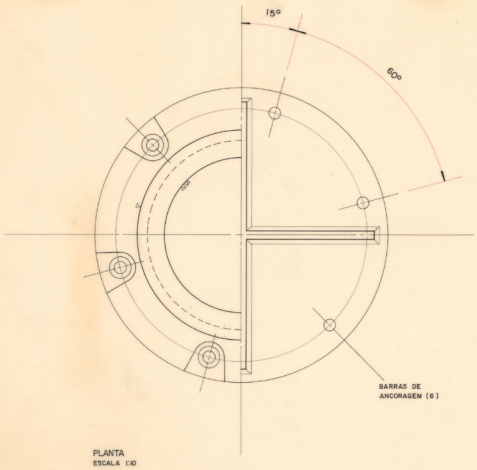




SECÇÃO
ESCALA 1:10



DETALHE



PLANTA
ESCALA 1:10

PAVILHÃO DO BRASIL

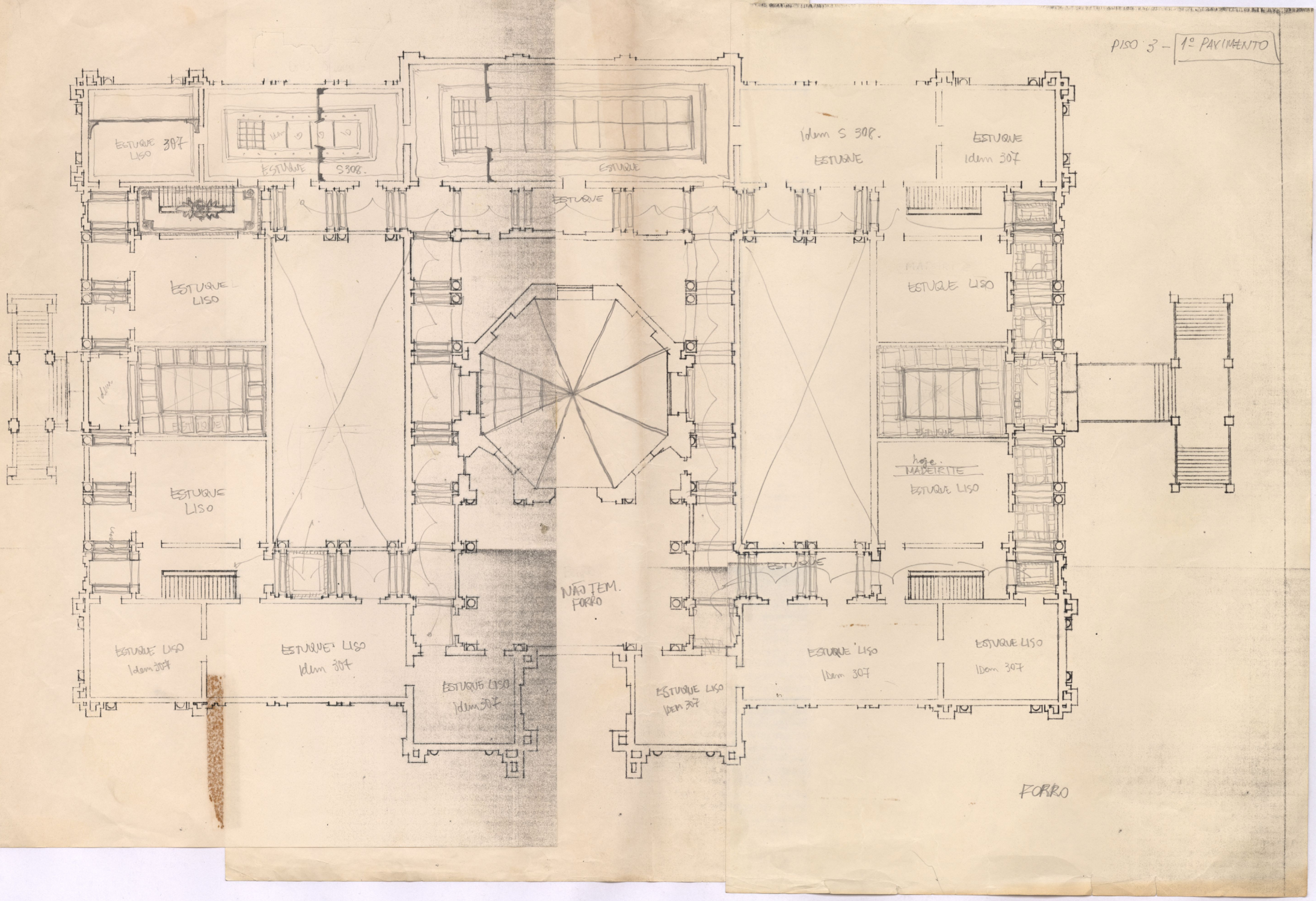
APARELHO DE ARTICULAÇÃO NOS 4 PILARES – P2 400 TON.



pinacoteca do estado de são paulo

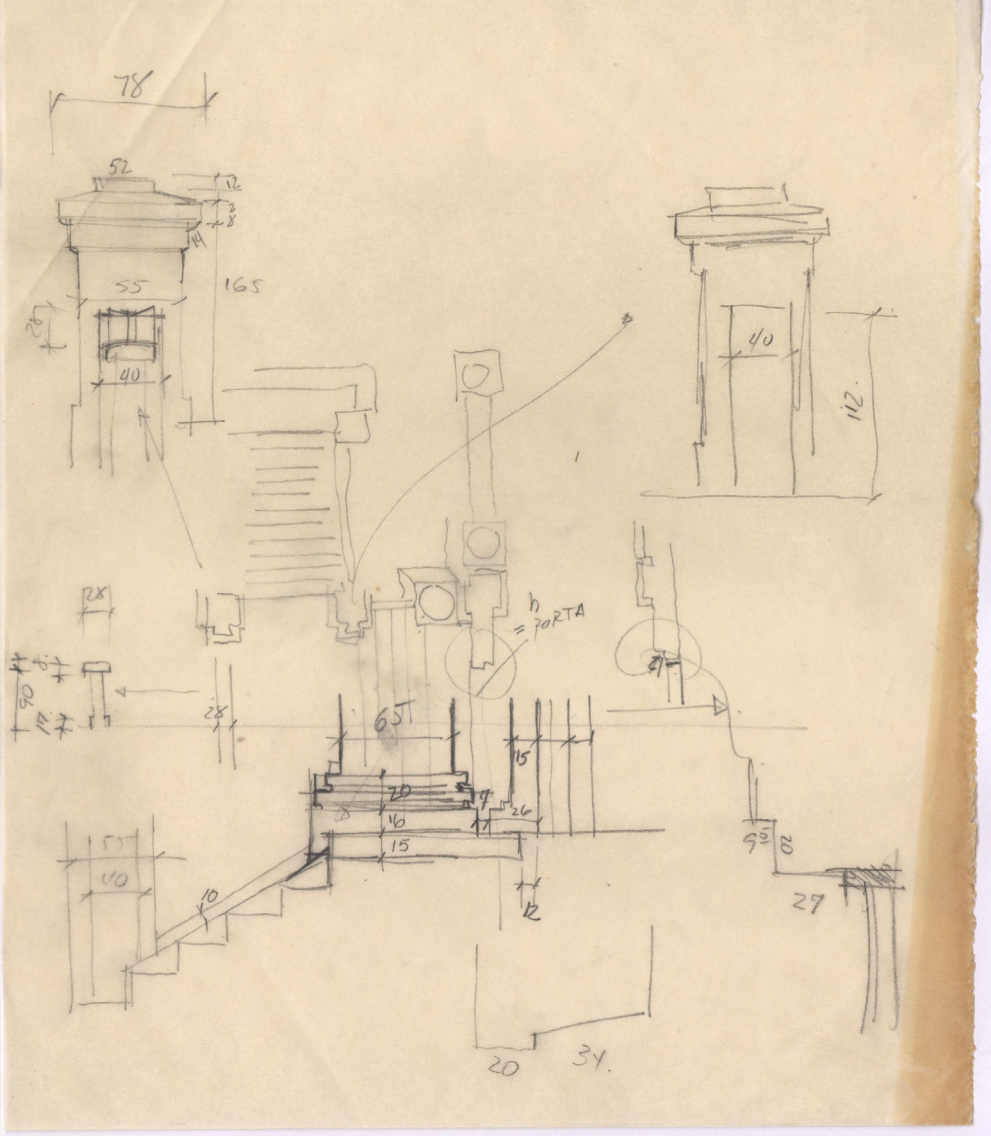
Paulo Mendes da Rocha - Pinacoteca do Estado, São Paulo - BR.

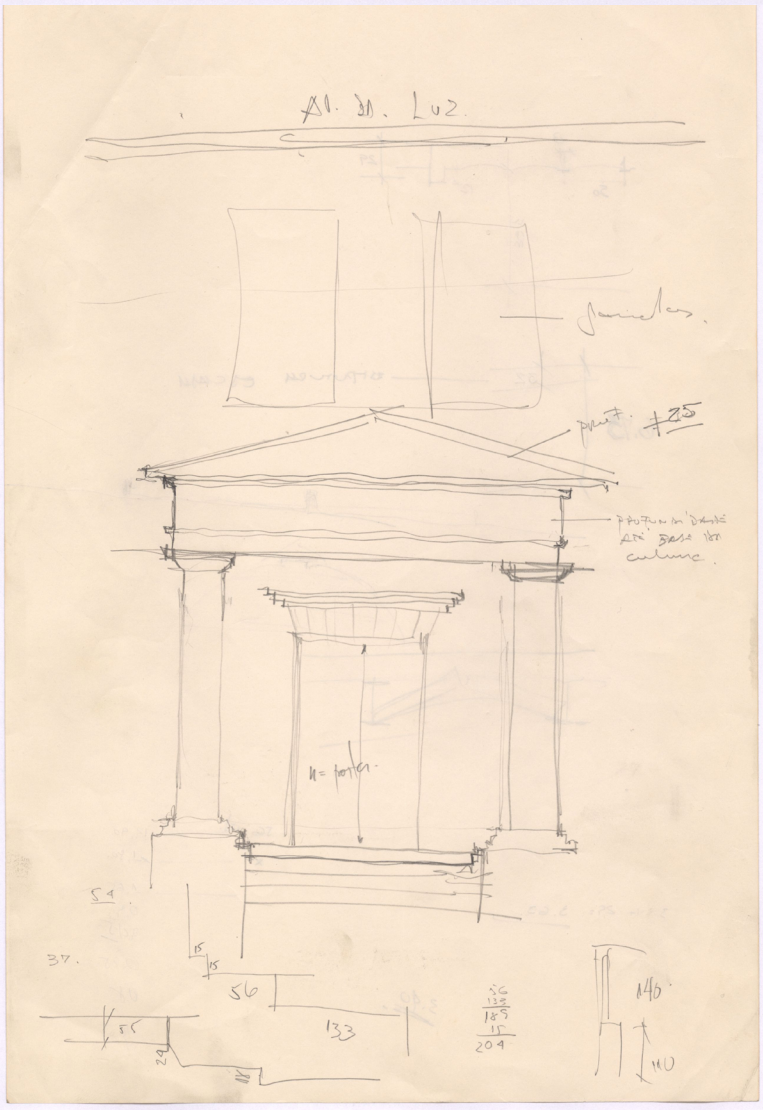
HRLF060824PMR_PE006D.tif 2006 © leonardo@finotti.com

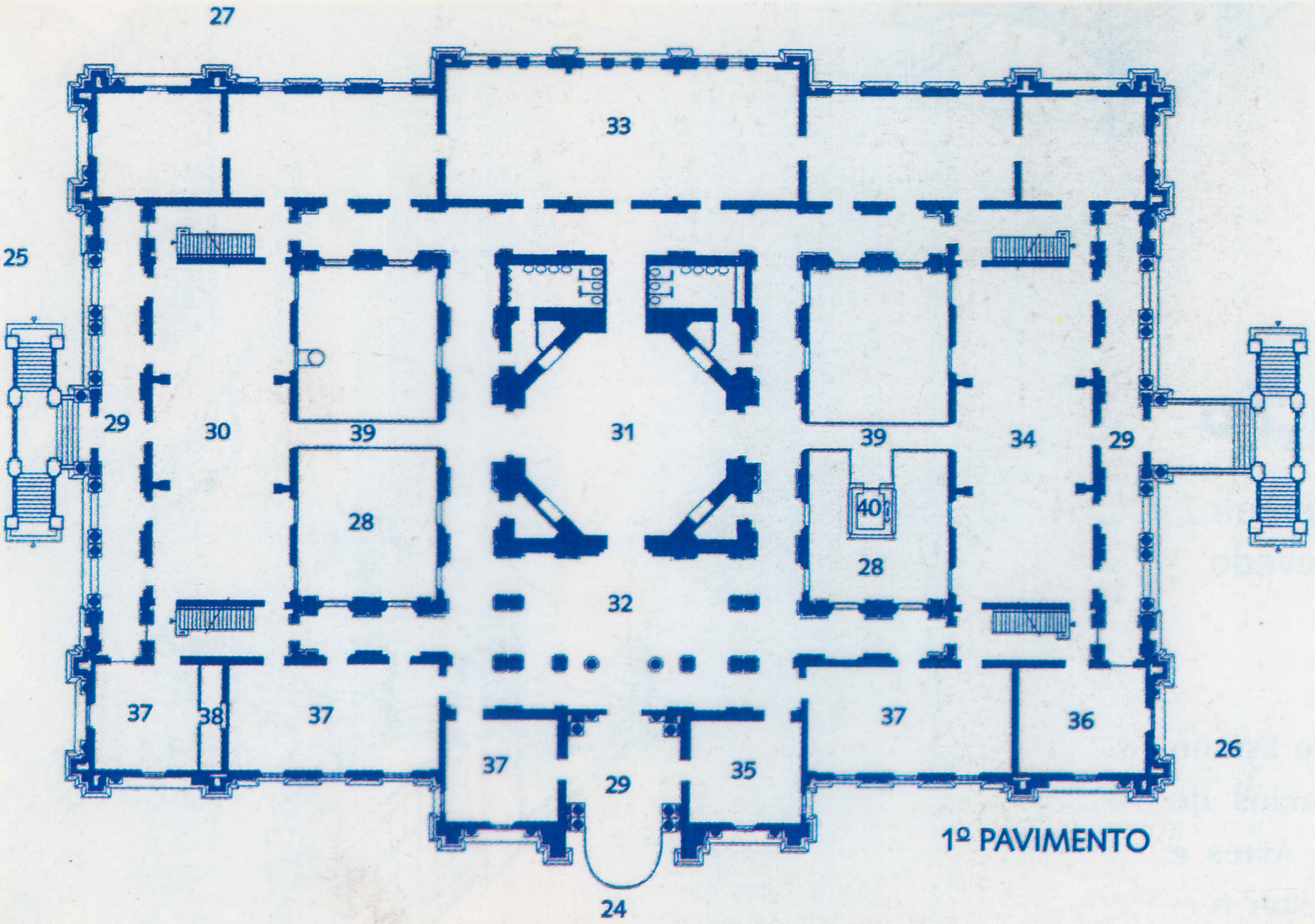

PISO 3 – 1º PAVIMENTO
ESTUQUE LISO 307
ESTUQUE S 308.
ESTUQUE
ESTUQUE
Idem S 308.
ESTUQUE
ESTUQUE Idem 307
ESTUQUE LISO
ESTUQUE LISO
ESTUQUE LISO
hoje MASSERITE
ESTUQUE LISO
NÃO TEM. FORRO
ESTUQUE LISO Idem 307
ESTUQUE LISO Idem 307
ESTUQUE LISO Idem 307
ESTUQUE LISO Idem 307
ESTUQUE LISO Idem 307
FORRO

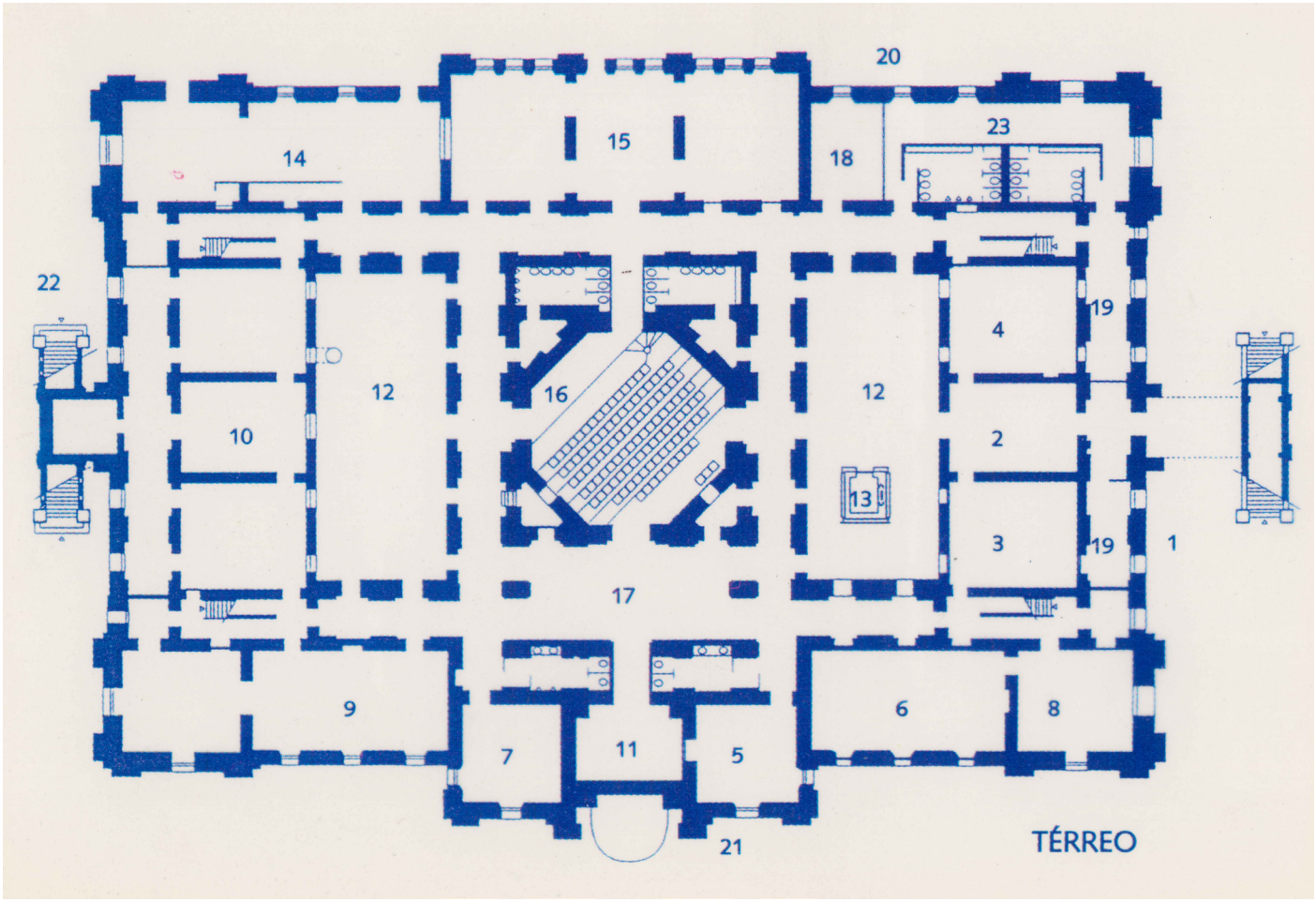


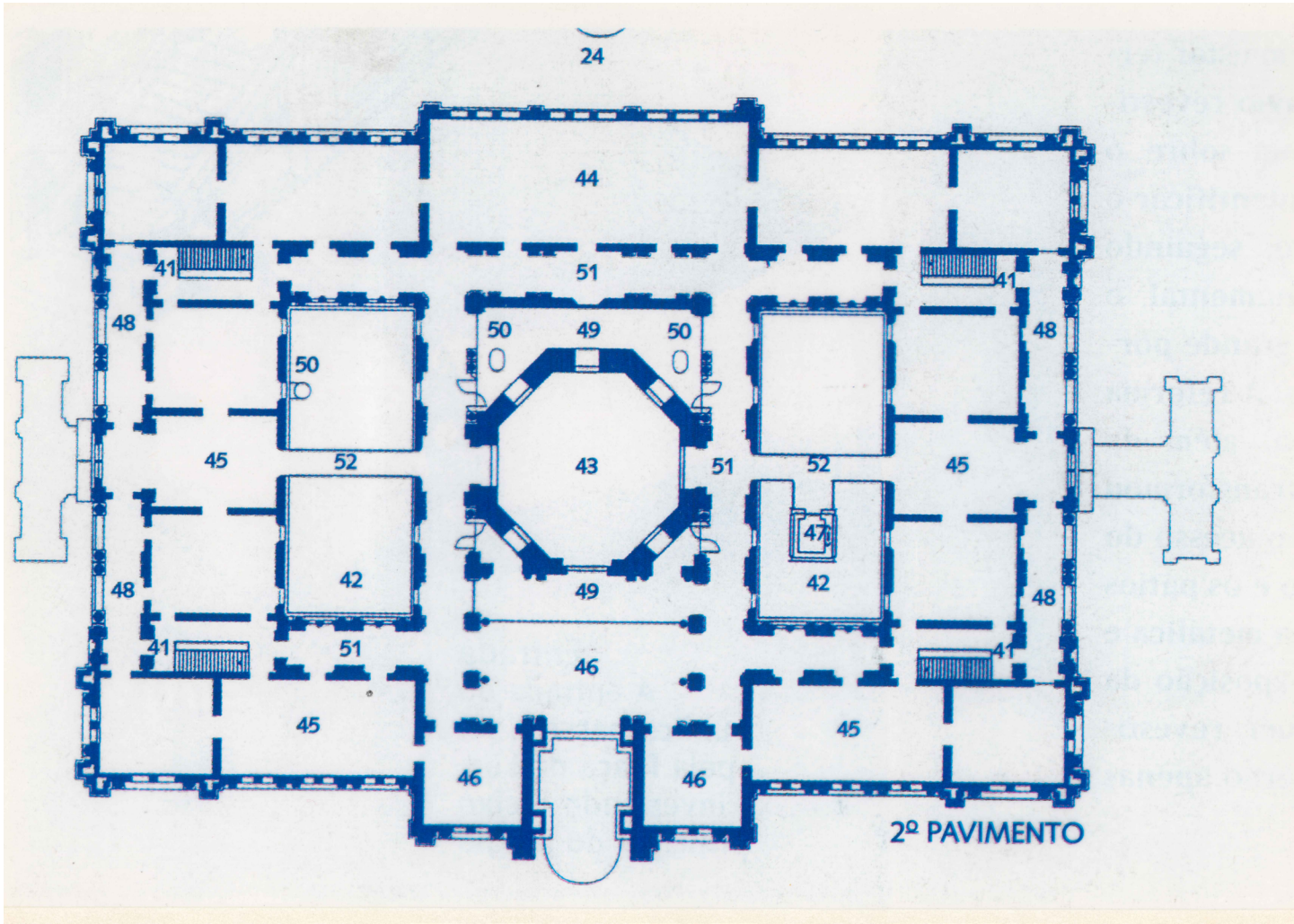


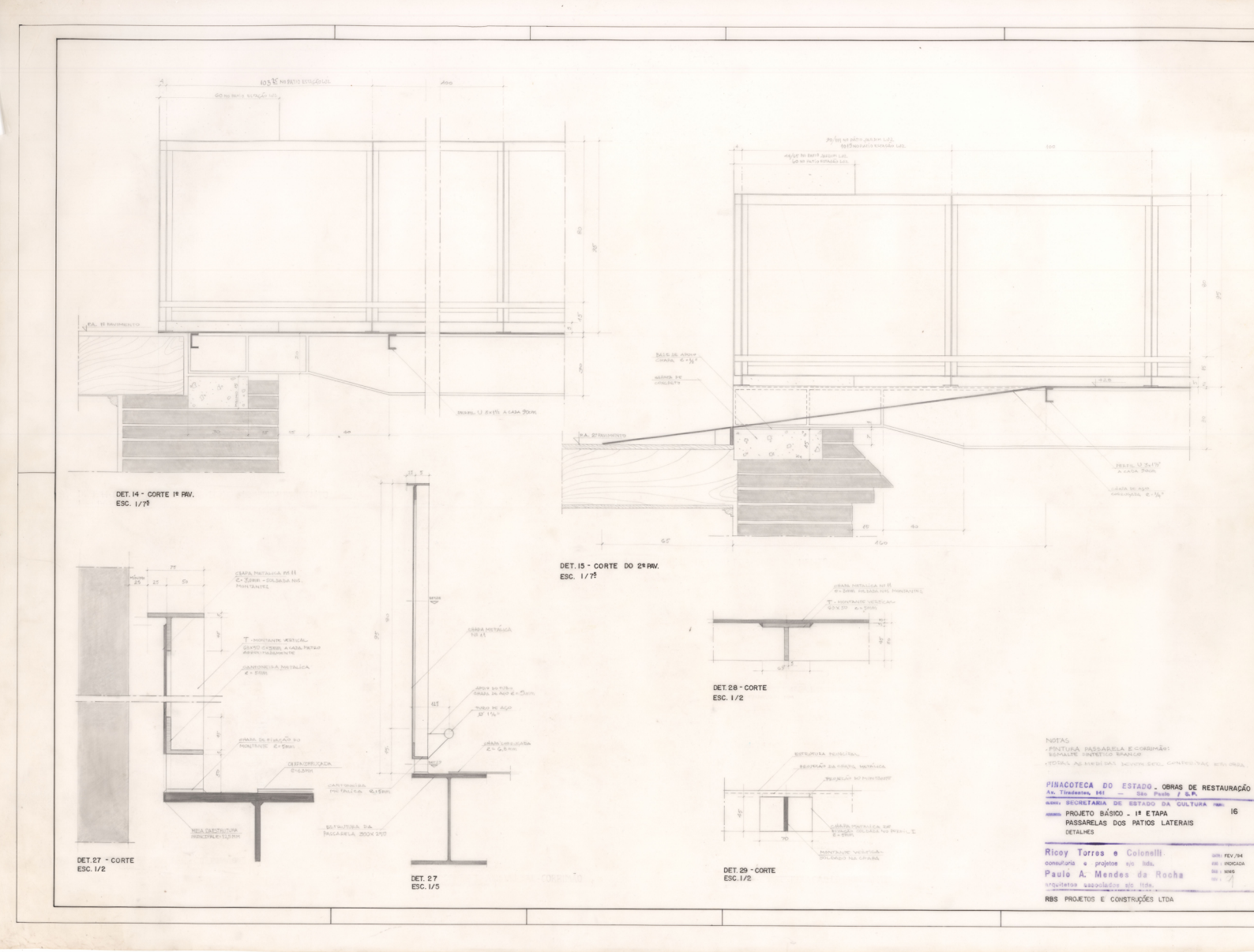

78
52
55
165
40
112
h = PORTA
65
20
16
15
10
12
27
20
34.


Al. 31. Luz.
54
37.
56
133
55
140
110


27
33
25
29
30
39
31
39
34
29
28
40
28
32
37
38
37
37
35
37
36
26
29
24
1º PAVIMENTO


20
15
23
14
18
22
19
4
12
16
12
10
2
13
3
19
1
17
9
6
8
7
11
5
21
TÉRREO

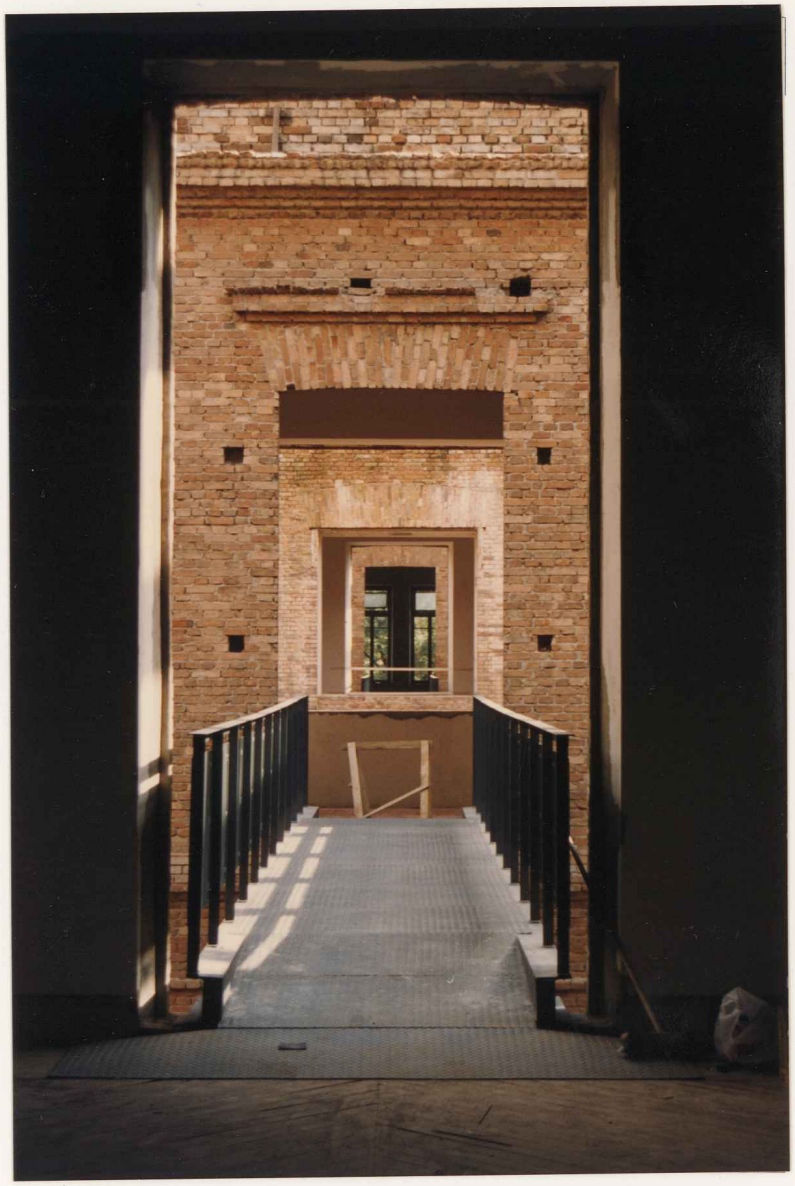

24
44
41
51
41
48
50
49
50
48
50
45
52
43
51
52
45
47
48
42
49
42
48
41
51
46
41
45
45
46
46
2º PAVIMENTO


DET. 14 - CORTE 1º PAV.
ESC. 1/7º
DET. 15 - CORTE DO 2º PAV.
ESC. 1/7º
DET. 27 - CORTE
ESC. 1/2
DET. 27
ESC. 1/5
DET. 28 - CORTE
ESC. 1/2
DET. 29 - CORTE
ESC. 1/2
NOTAS:
PINACOTECA DO ESTADO - OBRAS DE RESTAURAÇÃO
Av. Tiradentes, 141 — São Paulo / S.P.
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
PROJETO BÁSICO - 1ª ETAPA
PASSARELAS DOS PATIOS LATERAIS
DETALHES
16
Ricoy Torres e Colonelli
consultoria e projetos s/c ltda.
Paulo A. Mendes da Rocha
arquitetos associados s/c ltda.
FEV./94
INDICADA
RBS PROJETOS E CONSTRUÇÕES LTDA

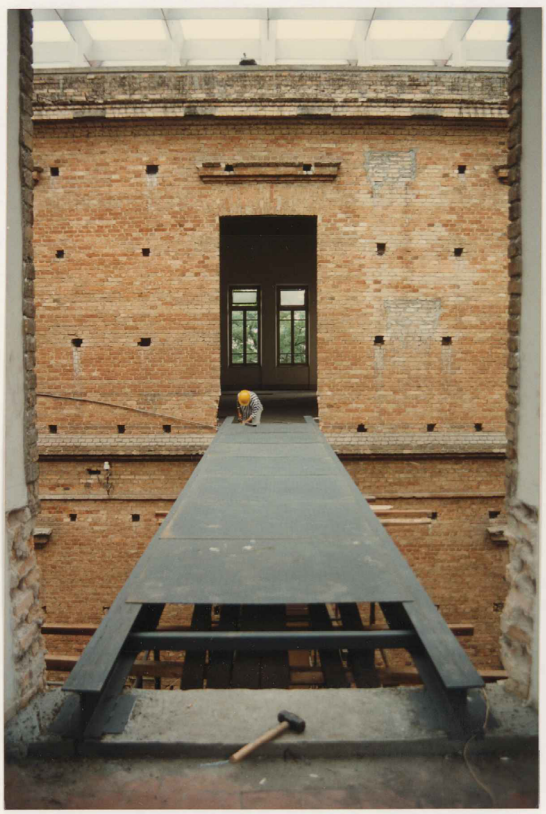




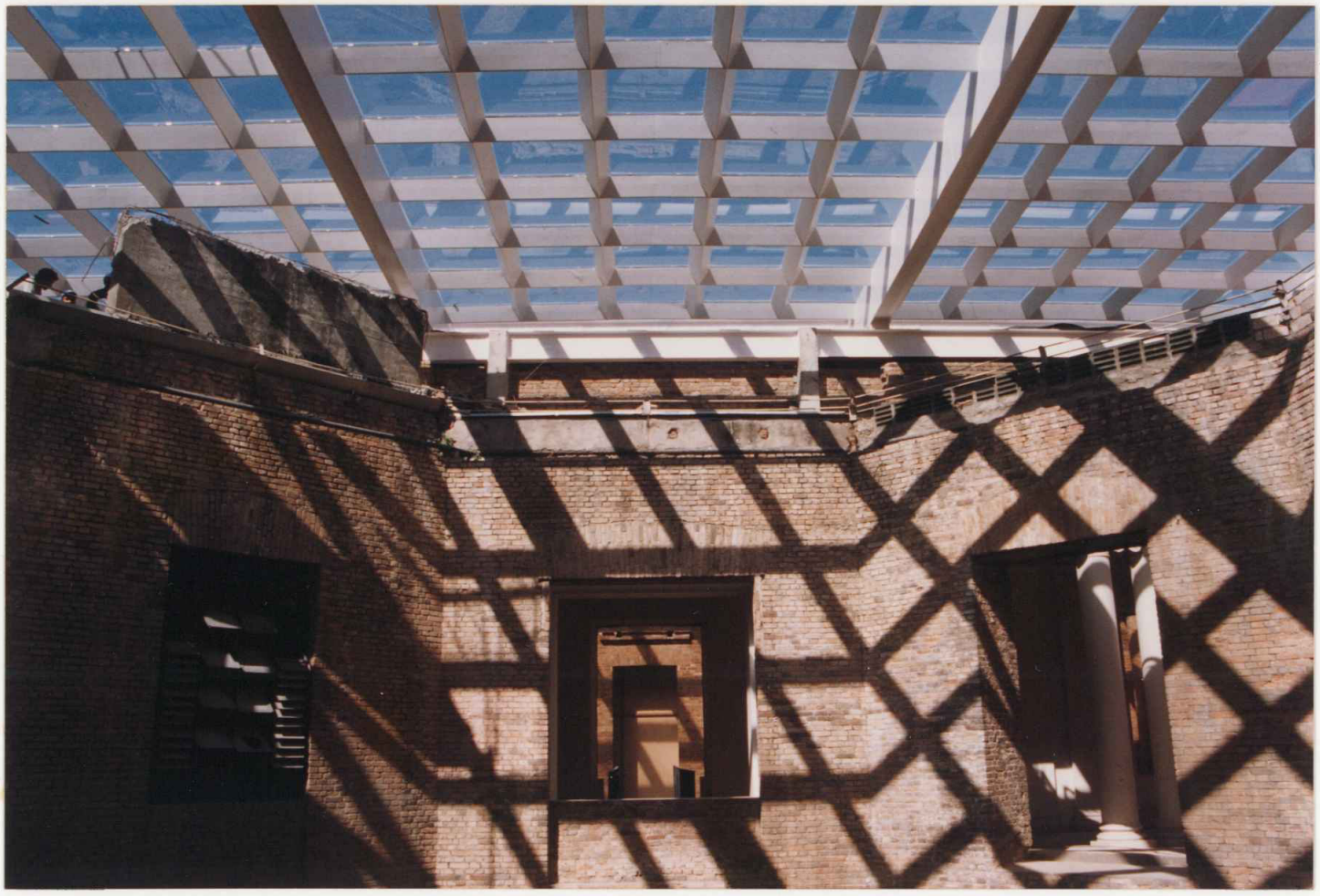








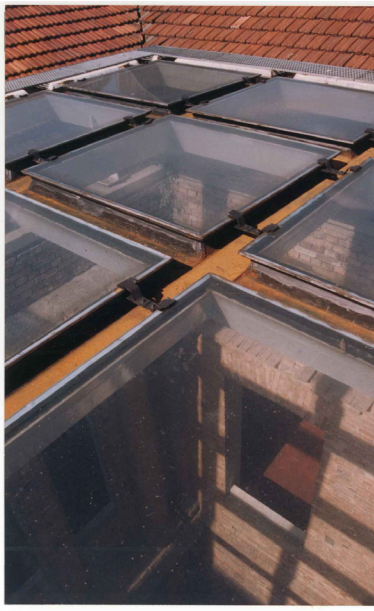






103





















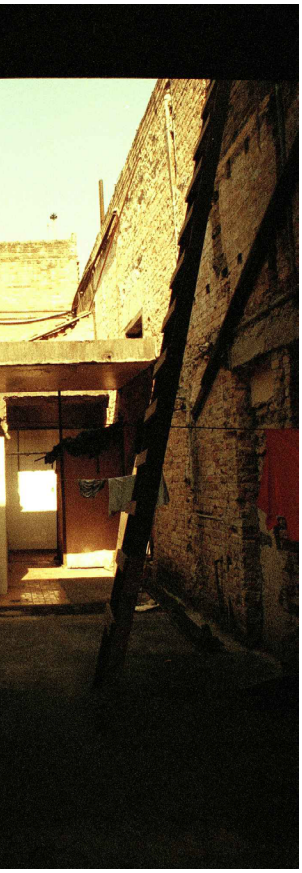






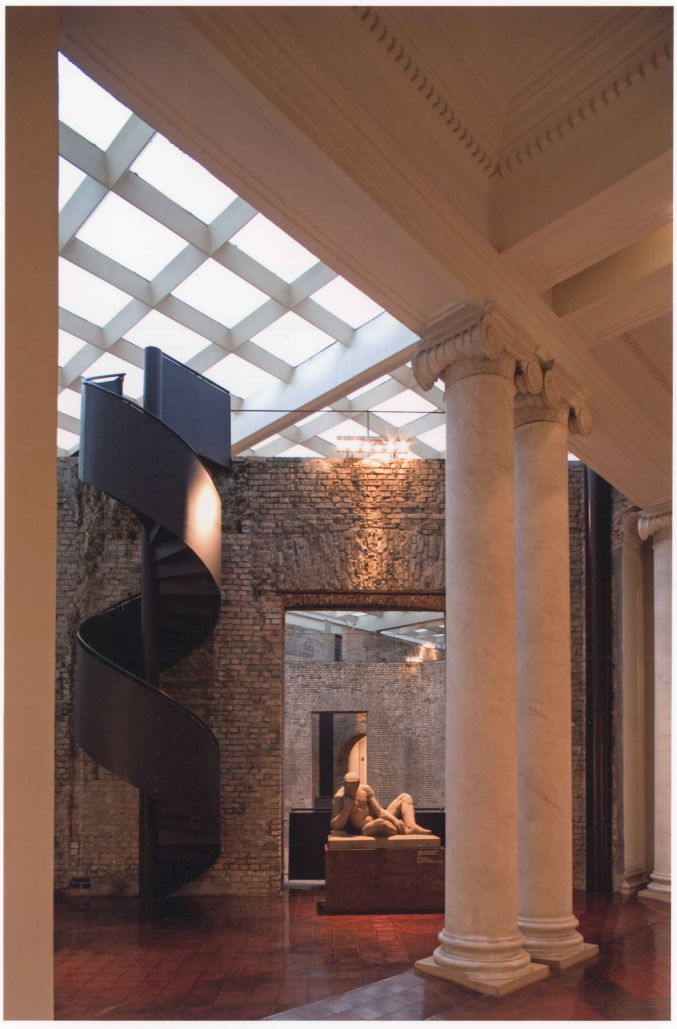


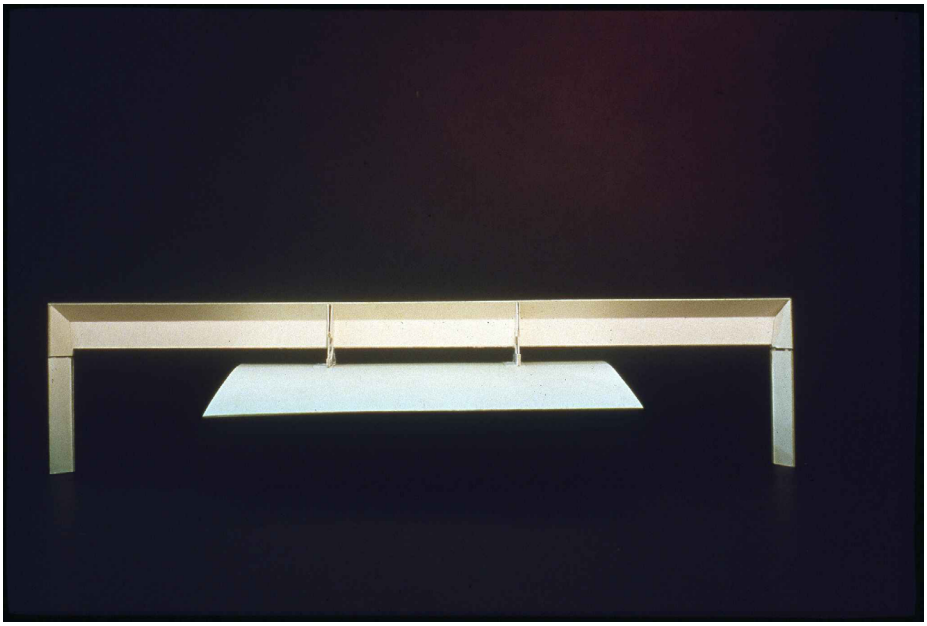












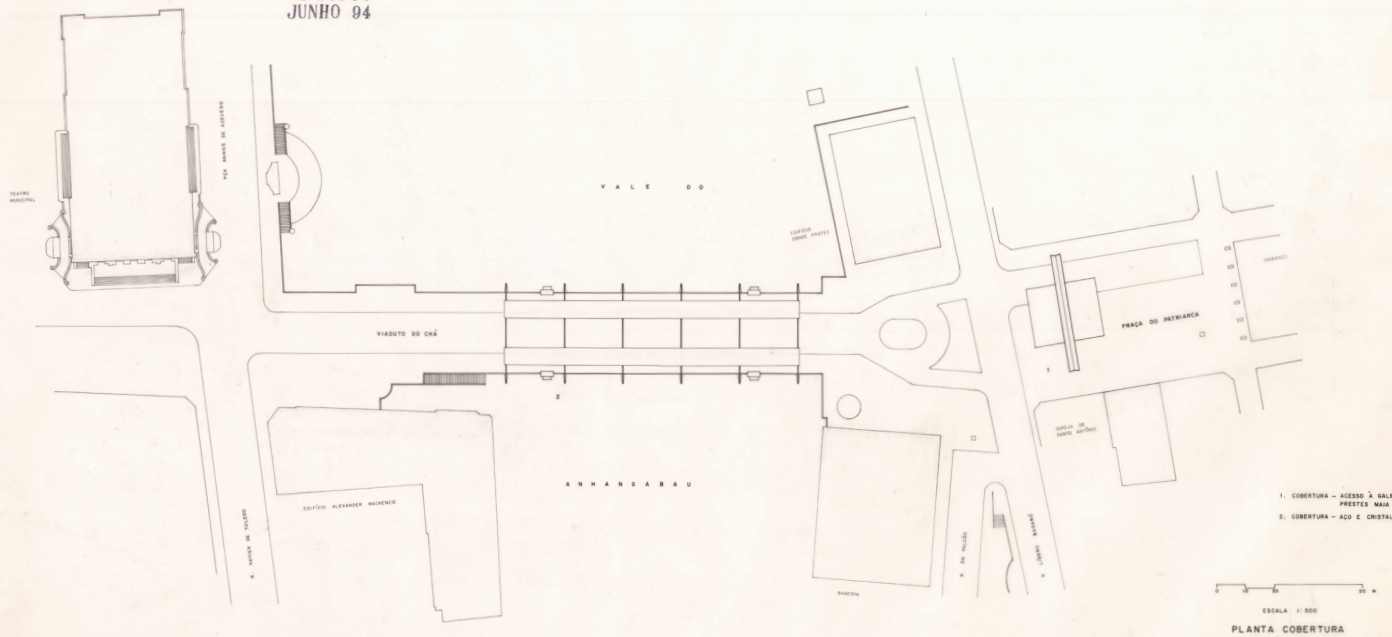
praça do patriarca



VIVA O CENTRO

PRAÇA DO PATRIARCA · VIADUTO DO CHA

ESTUDOS
JUNHO 94



1. COBERTURA – ACESSO À GALERIA PRESTES MAIA
2. COBERTURA – AÇO E CRISTAL

0 10 20 50 M

ESCALA 1:500

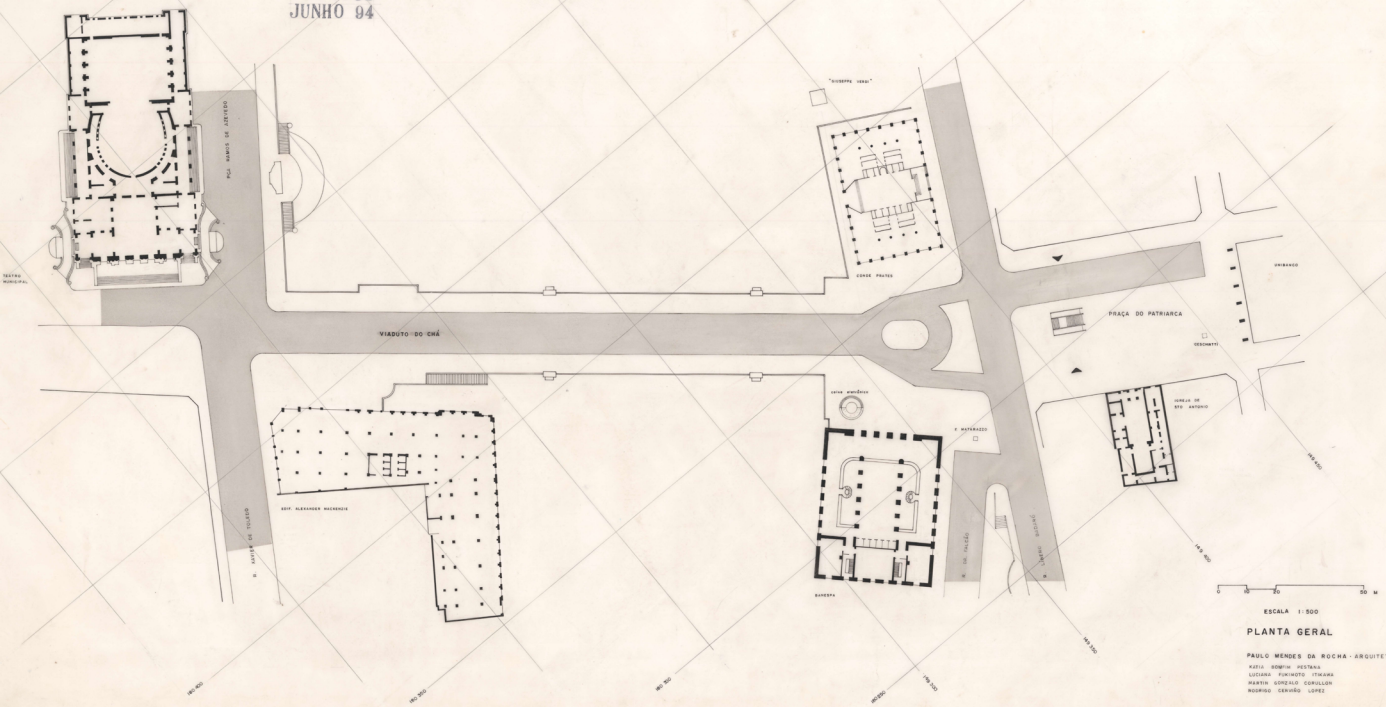
PLANTA COBERTURA

PAULO MENDES DA ROCHA · ARQUITETO
KATIA BONFIM PESTANA
LUCIANA FUKIMOTO ITIKAWA
MARTIN GONZALO COROLLON
RODRIGO CERVIÑO LOPEZ

VIVA O CENTRO

PRAÇA DO PATRIARCA · VIADUTO DO CHA

ESTUDOS
JUNHO 94

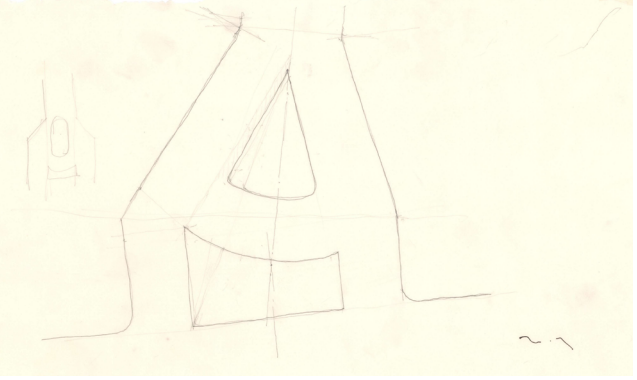


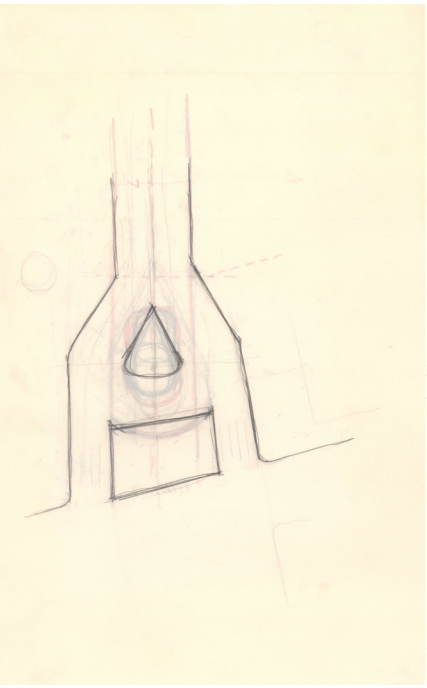
0 10 20 50 M

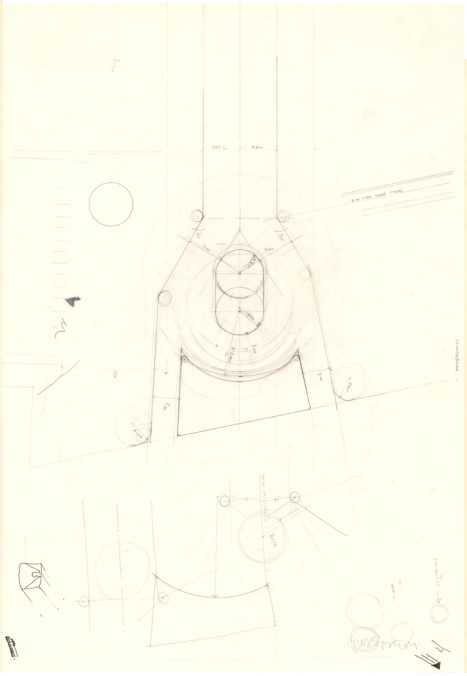
ESCALA 1:500

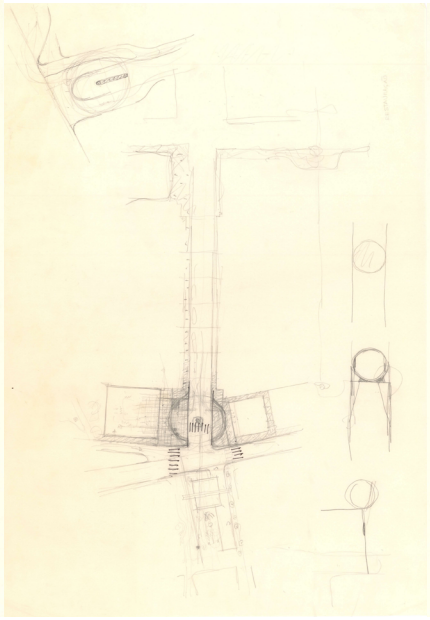
PLANTA GERAL

PAULO MENDES DA ROCHA · ARQUITETO
KATIA BONFIM PESTANA
LUCIANA FUKIMOTO ITIKAWA
MARTIN GONZALO COROLLON
RODRIGO CERVIÑO LOPEZ





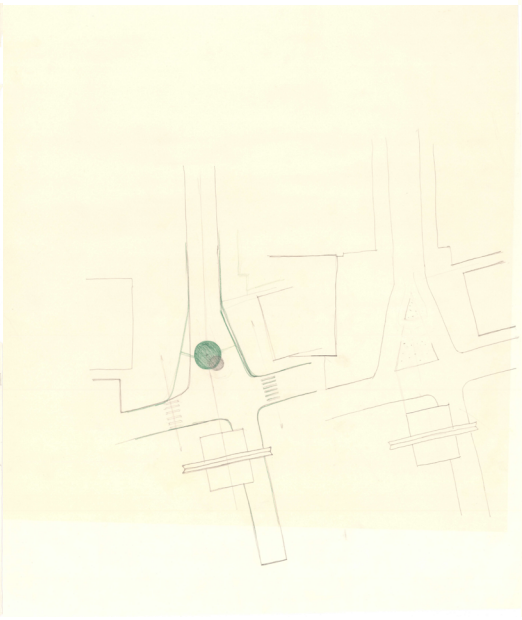


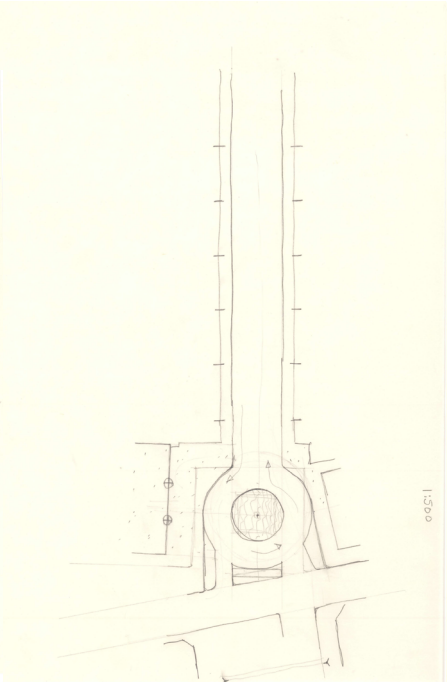


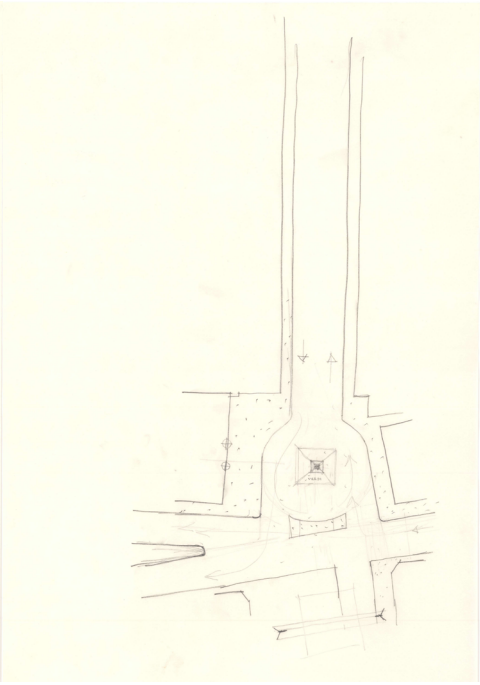

RUA LIVERO BADARÓ

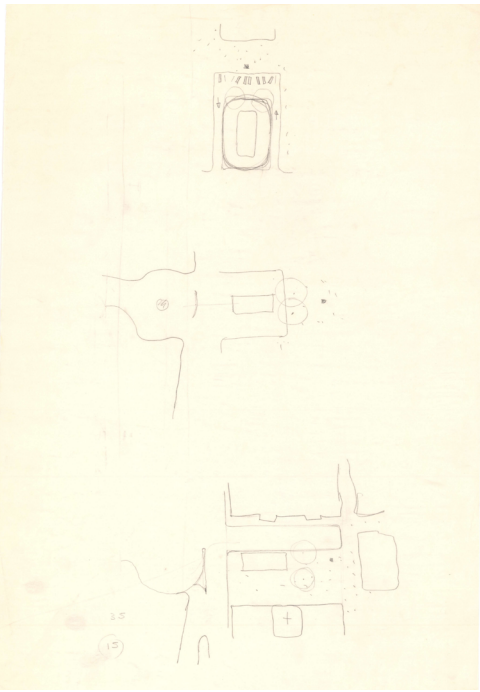

EXCETO
ÔNIBUS
Telesp

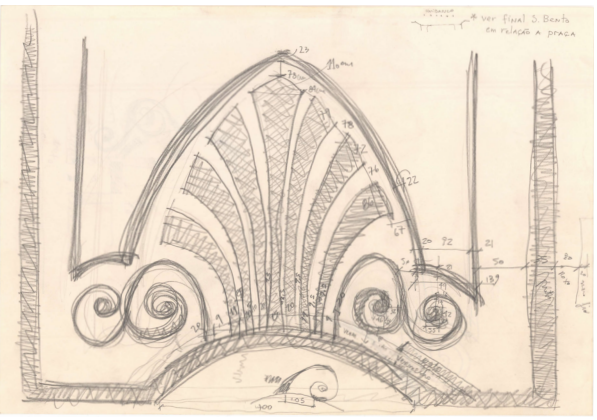


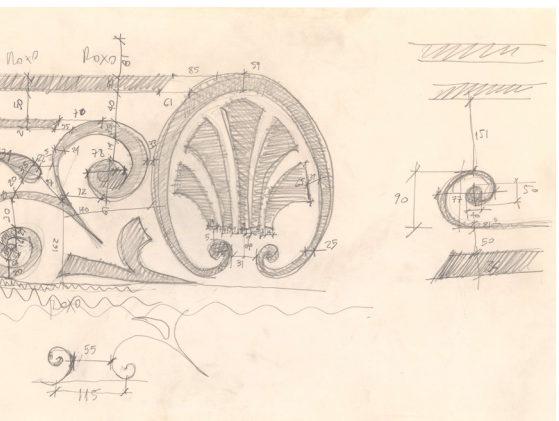




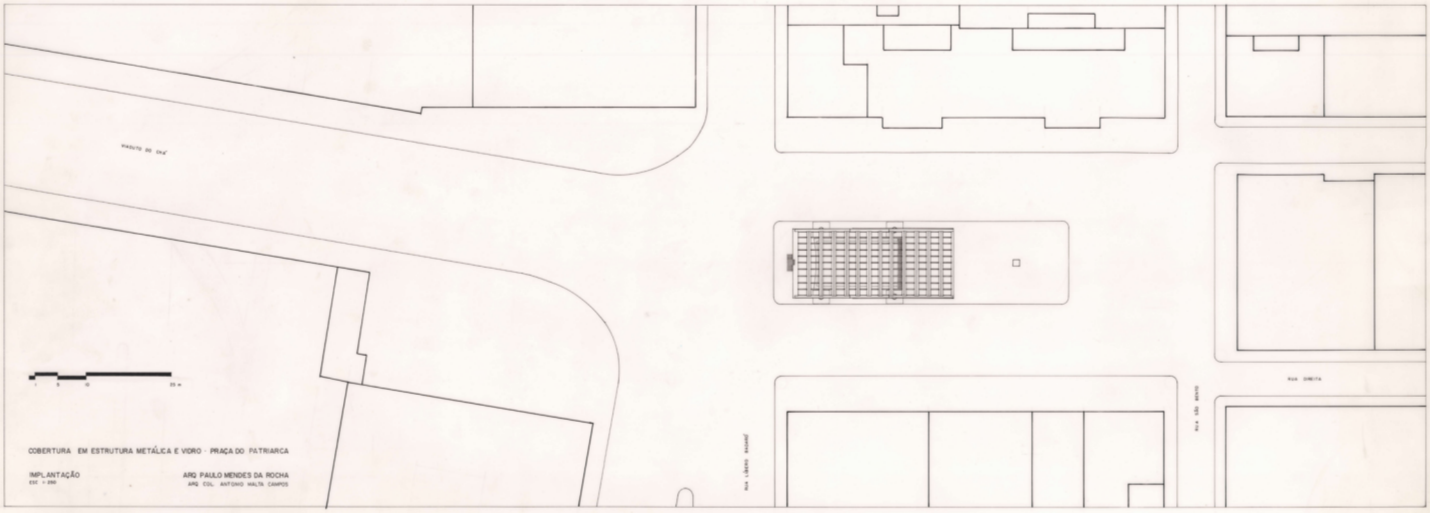





* ver final S. Bento
em relação a praça



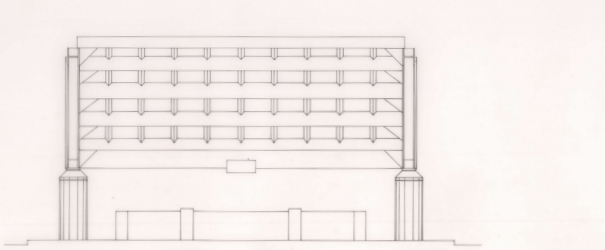


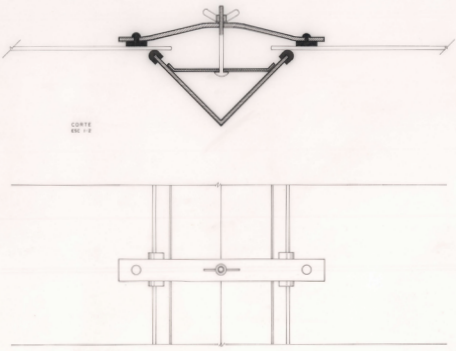


COBERTURA EM ESTRUTURA METÁLICA E VIDRO - PRAÇA DO PATRIARCA

IMPLANTAÇÃO
ESC 1:2000

ARQ PAULO MENDES DA ROCHA
ARQ COL. ANTONIO MALTA CAMPOS



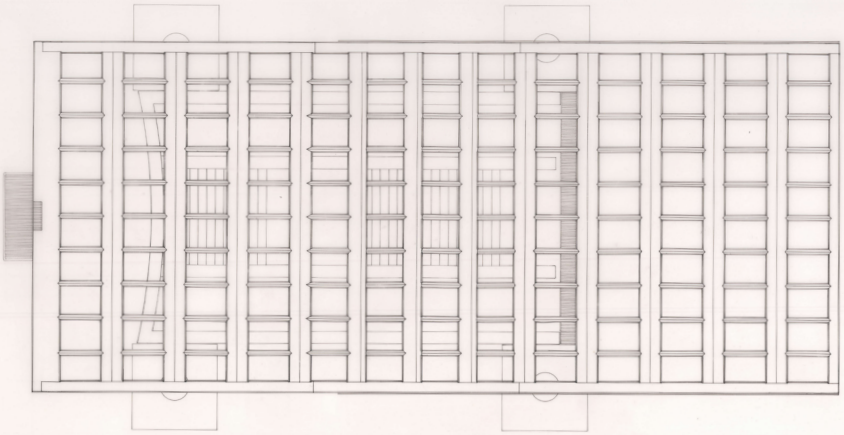


COBERTURA EM ESTRUTURA METÁLICA E VIDRO - PRAÇA DO PATRIARCA

ELEVAÇÃO FRONTAL
ESC 1:50

ARQ PAULO MENDES DA ROCHA
ARQ COL. ANTONIO MALTA CAMPOS

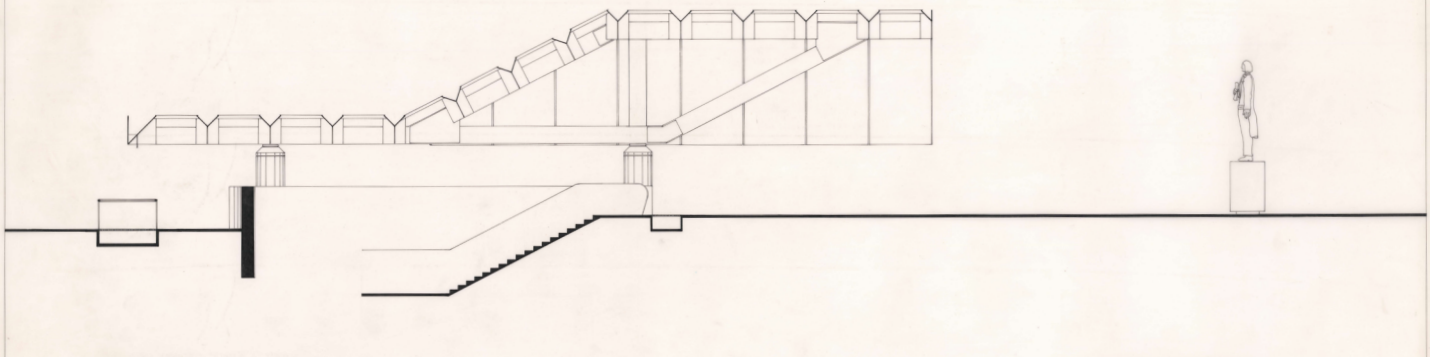
DETALHE DA FIXAÇÃO DOS VIDROS



COBERTURA EM ESTRUTURA METÁLICA E VIDRO - PRAÇA DO PATRIARCA

VISTA SUPERIOR
ESC 1:50

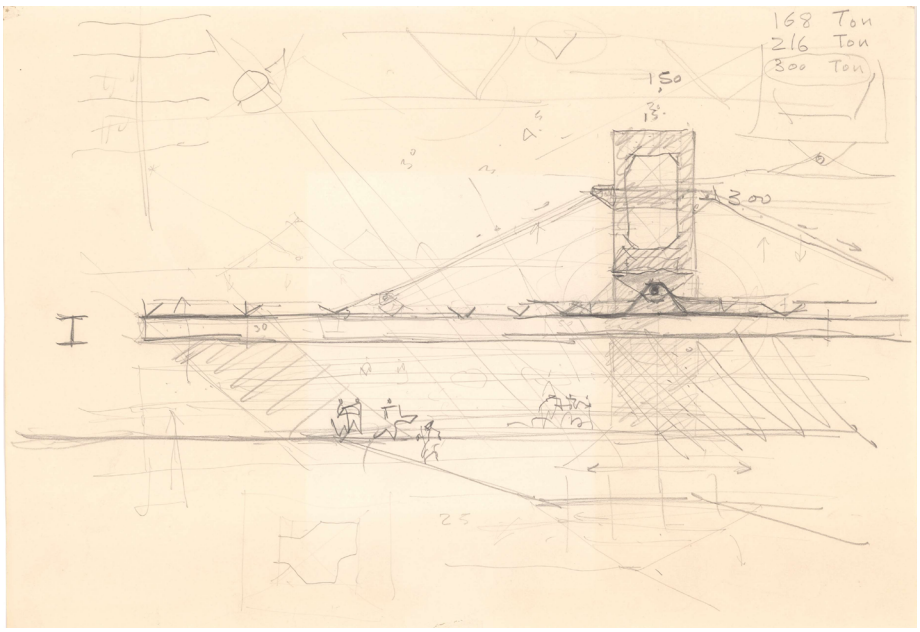
ARQ PAULO MENDES DA ROCHA ARQ COL. ANTONIO MALTA CAMPOS

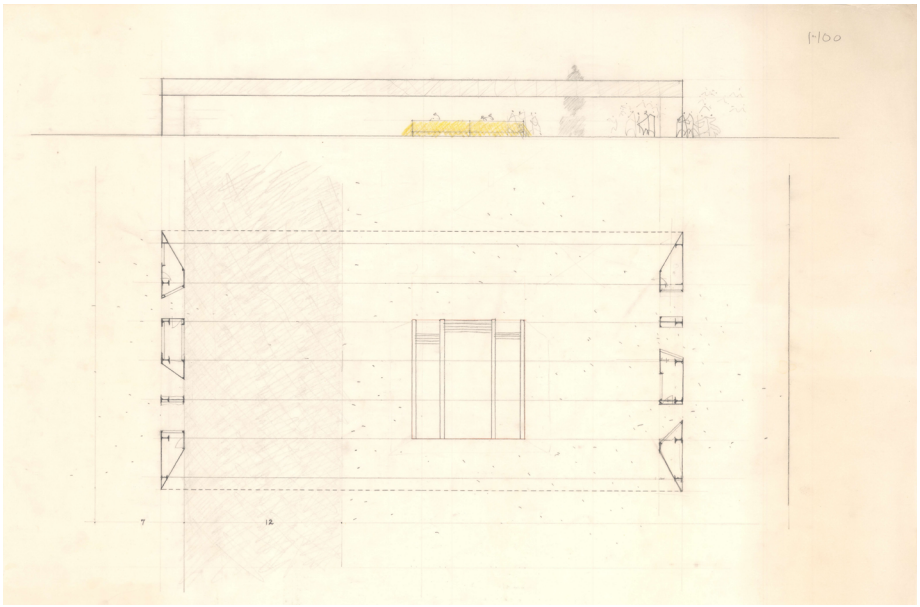


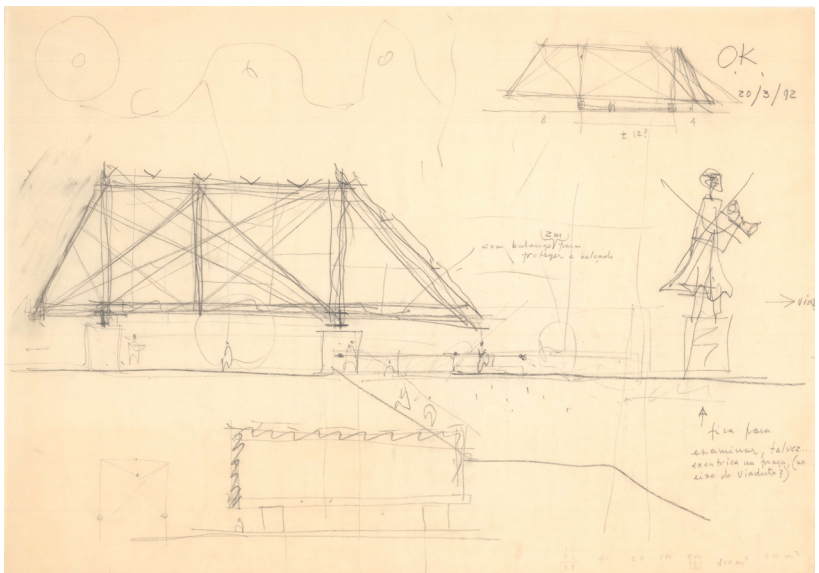
COBERTURA EM ESTRUTURA METÁLICA E VIDRO - PRAÇA DO PATRIARCA

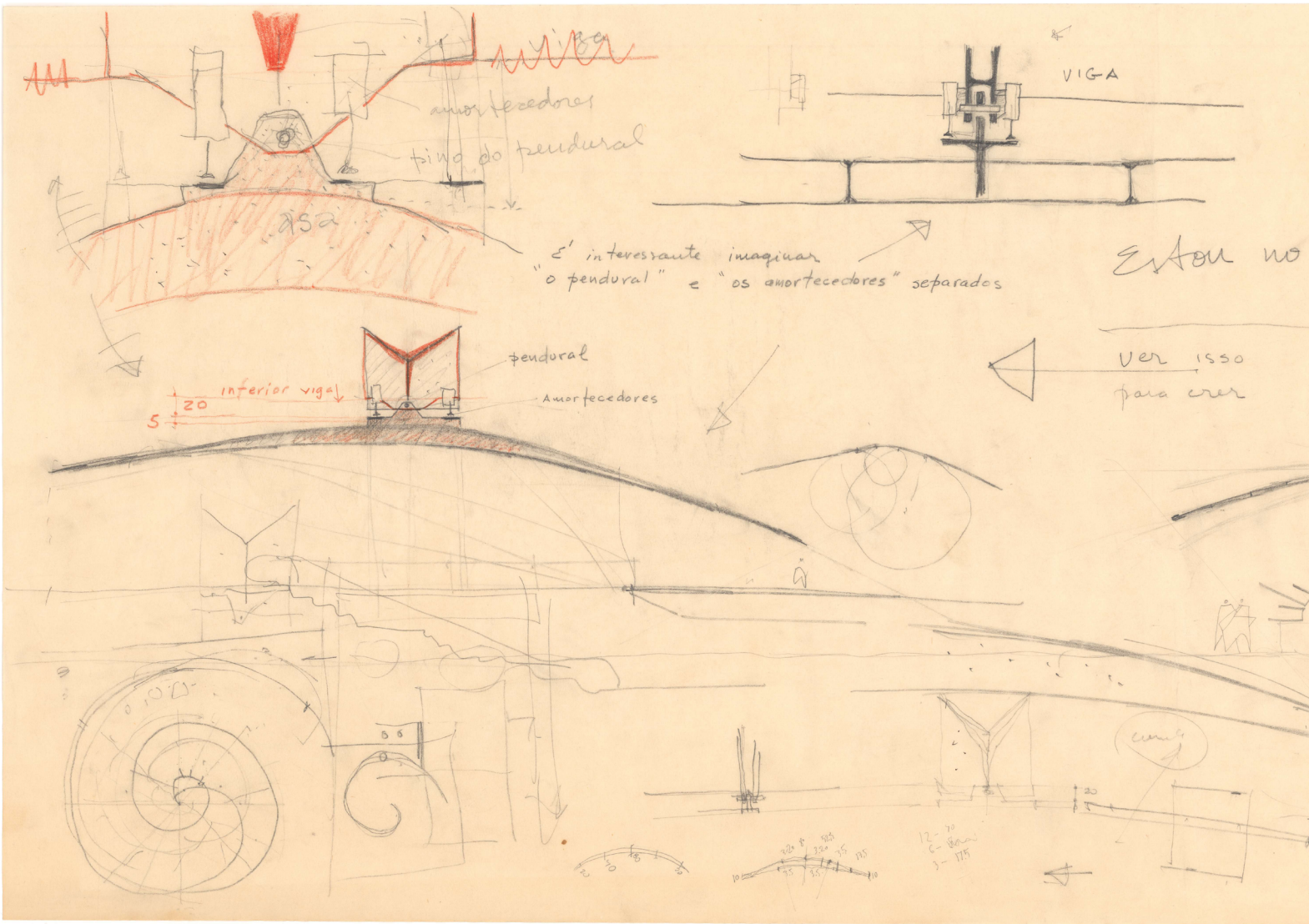
CORTE LONGITUDINAL
ESC 1:50

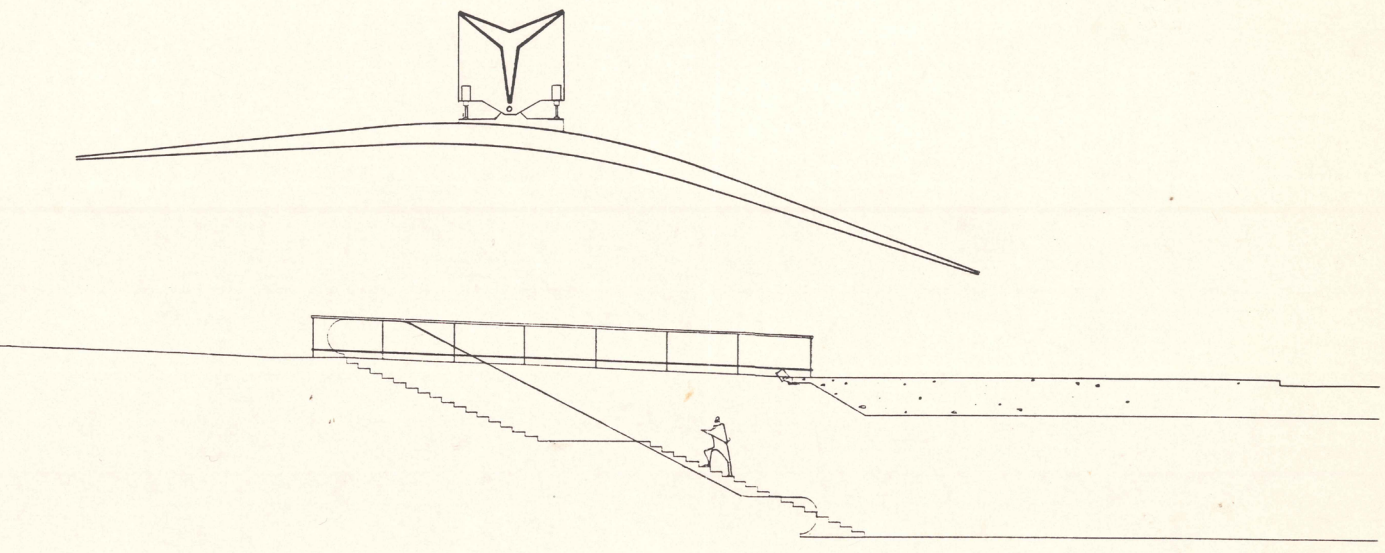
ARQ PAULO MENDES DA ROCHA
ARQ COL. ANTONIO MALTA CAMPOS

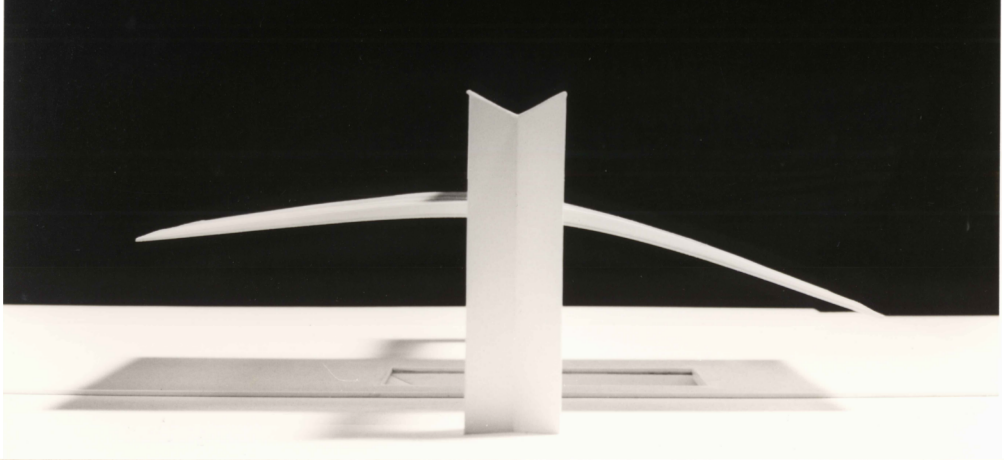

168 Ton
216 Ton
300 Ton
1,50
3,00
25

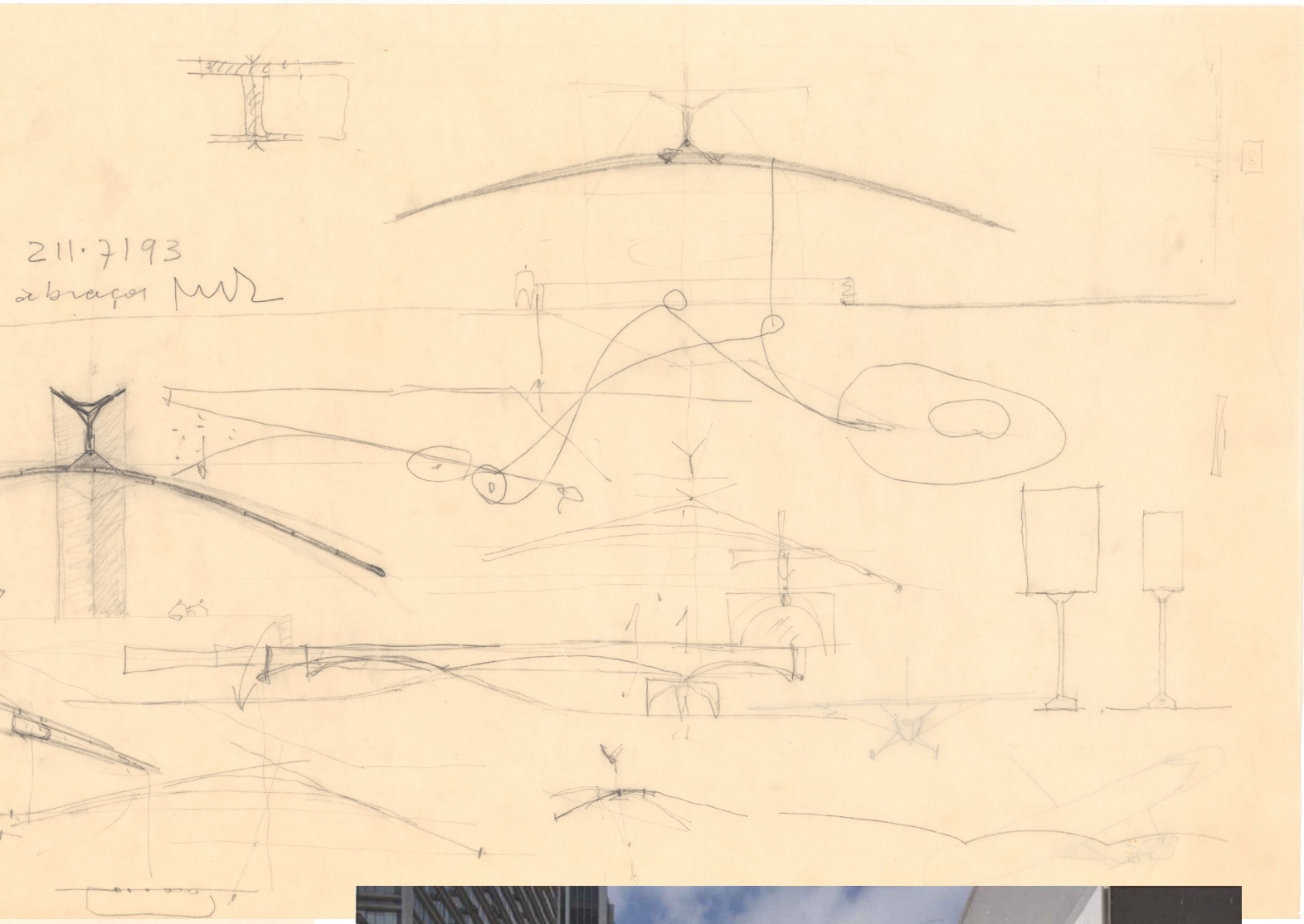

1:100
7
12


O.K.
20/3/92
8
4
± 12?
2m
com balanço para proteger a calçada
fica para examinar, talvez... excentrica na praça, (no eixo do Viaduto?)


viga
amortecedores
pino do pendural
asa
VIGA
É interessante imaginar
"o pendural" e "os amortecedores" separados
Estou no
pendural
Amortecedores
inferior viga
20
5
Ver isso
para crer

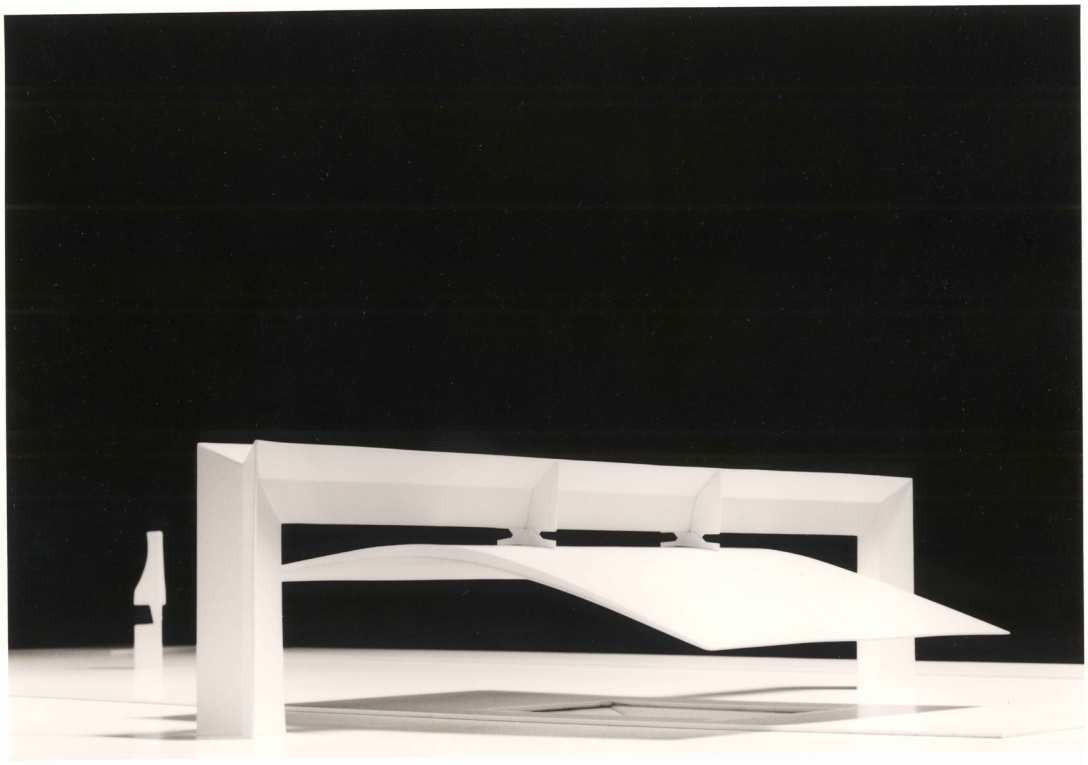


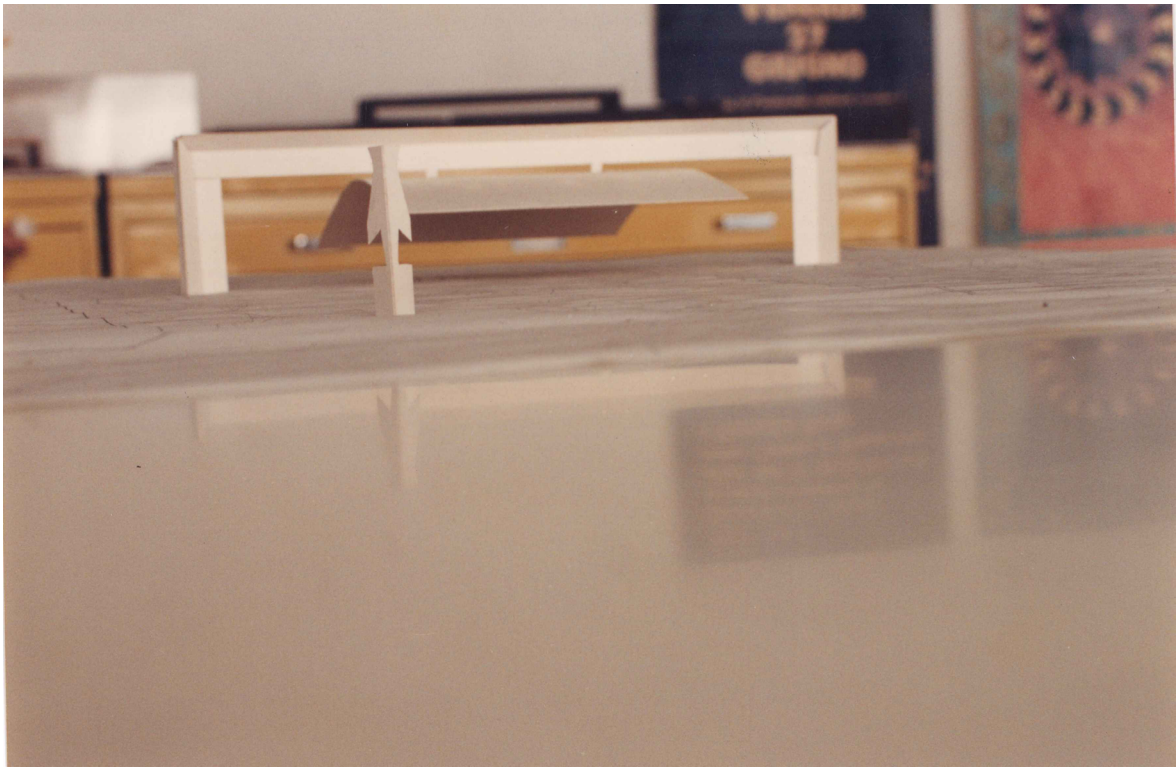



211.7193
abraços MVR




ANCO






Itaú

ANTE PROJETO

CASA NA PRAIA UBATUBA
DR ARTEMIO FURLAN
PAULO A MENDES DA ROCHA ARQUITETO
CREA 8645

O interesse deste projeto, esta na planta, que distribui os espaços de uma forma muito adequada a vida nas praias, nos pequenos bairros junto ás praias.

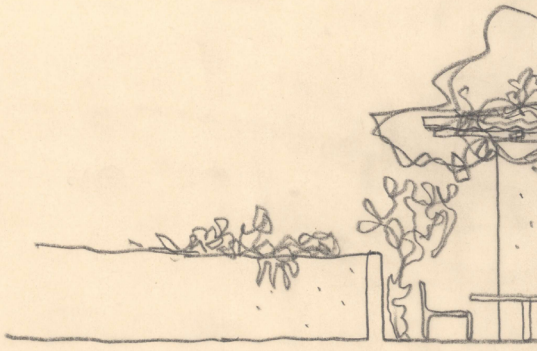
Usa a rua e as calçadas, que devem ser bem arborisadas, como extensões e anexos, que prolongam seus espaços, como pateos e jardins.

A circulação, livre, direta da Rua para os quartos, banheiros e cozinha com sala de almoço, deve ser interessante para a intensa movimentação dos banhistas, crianças, hospedes.

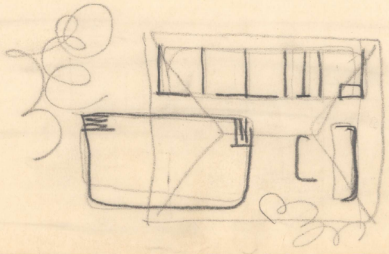
Isola-se uma area interna, que tambem abre as portas para o exterior, com um desnivel de ± 1,30 para separar outras formas de atividades e lazer, como, leitura, jogos etc.

As arvores, são muito importantes, pois constituem, com sua sombra, uma extensão da casa, garantindo o uso dos 3 pateos, inclusive para refeições.

Coros, proprios do lugar, poderiam ser mangueiras, abricó e castanheiras (chapeu de Sol)

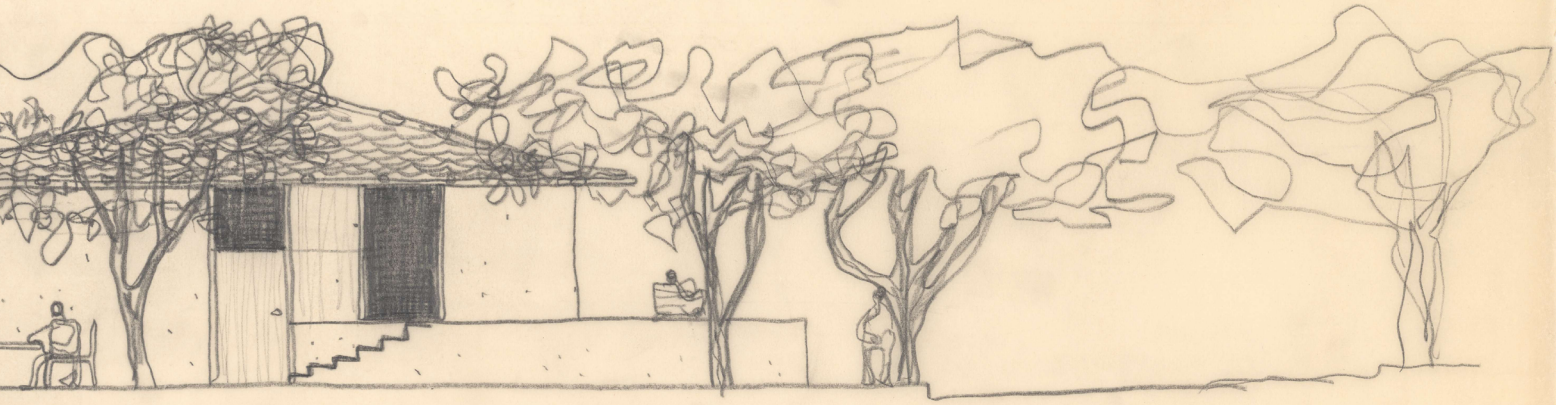


FACHADA
ESCALA 1:50

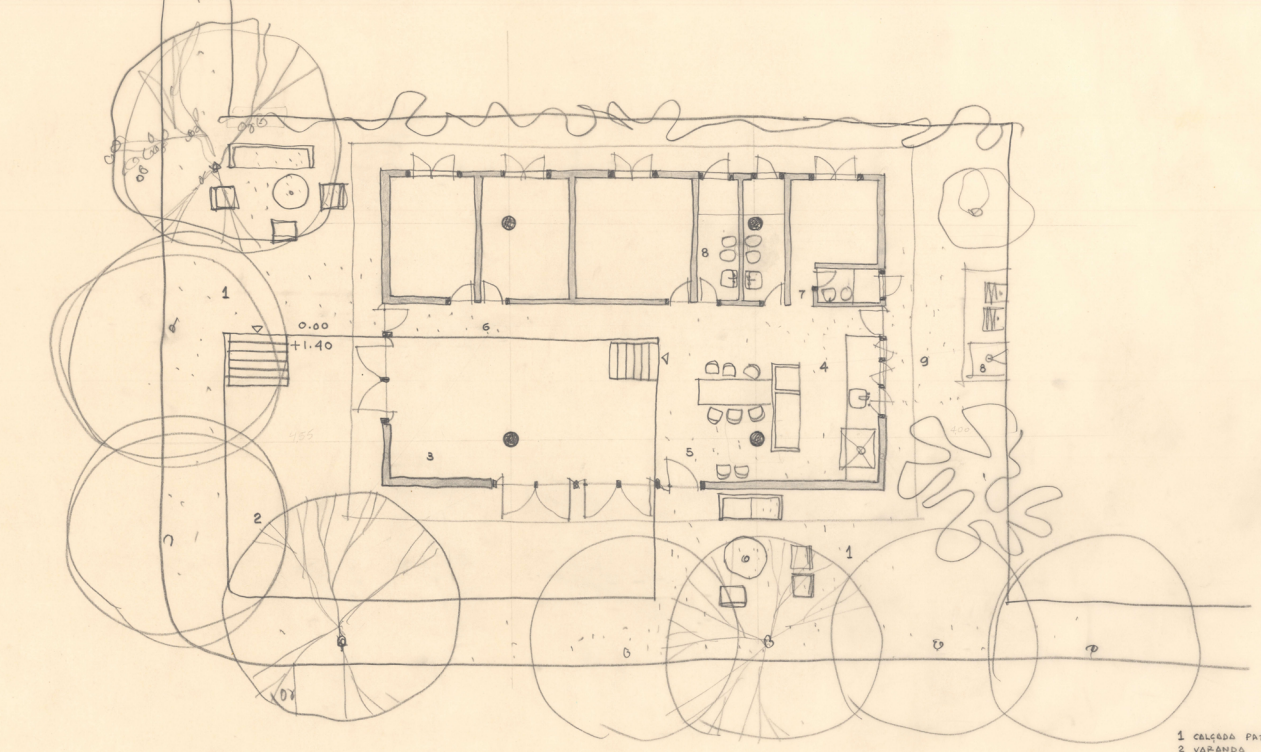


Abril 74
MMR

residência artêmio furlan



ESTUDO CASA NA PRAIA UBATUBA
DR. ARTEMIO FURLAN
P. A. MENDES DA ROCHA



PLANTA
ESC. 1:50

1 CALÇADA PATEOS
2 VARANDA
3 SALA
4 COZINHA DESPEN.
5 SALA DE ALMOÇO
6 GALERIA QUARTOS
7 APART. SERV.
8 BANHOS
9 ⊥ AV. E QUINTAL
10 PRAIA

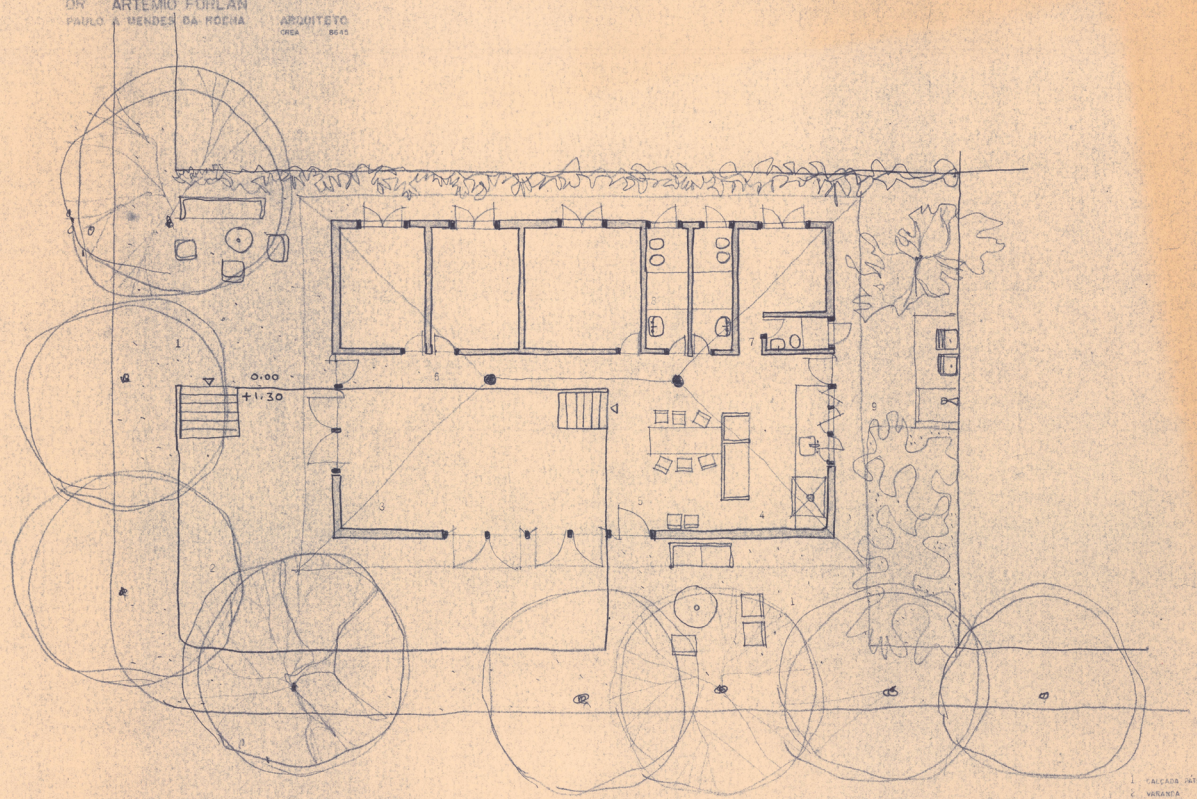
ANTE PROJETO

CASA NA PRAIA UBATUBA

DR ARTEMIO FURLAN

PAULO A MENDES DA ROCHA ARQUITETO
CREA 8645

1



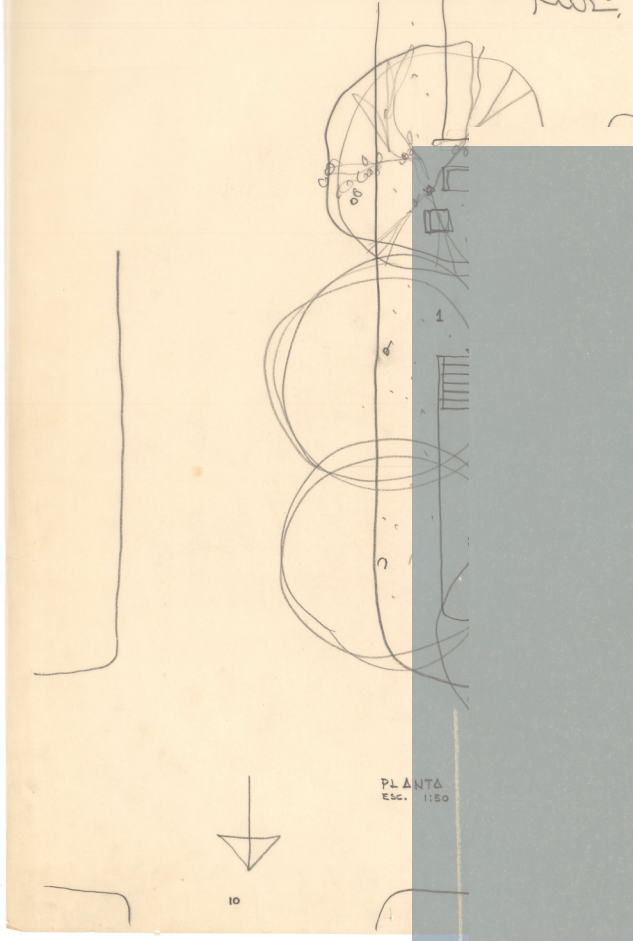
PLANTA
ESCALA 1:50

0 1 2 5m

1 CALÇADA PATEOS E JARDINS
2 VARANDA
3 SALA
4 COZINHA SUSPENSA
5 SALA DE ALMOÇO
6 GALERIA DOS QUARTOS
7 APARTAMENTO P/ SERVIÇO
8 BANHOS
9 LAVANDERIA E QUINTAL
10 PRAIA

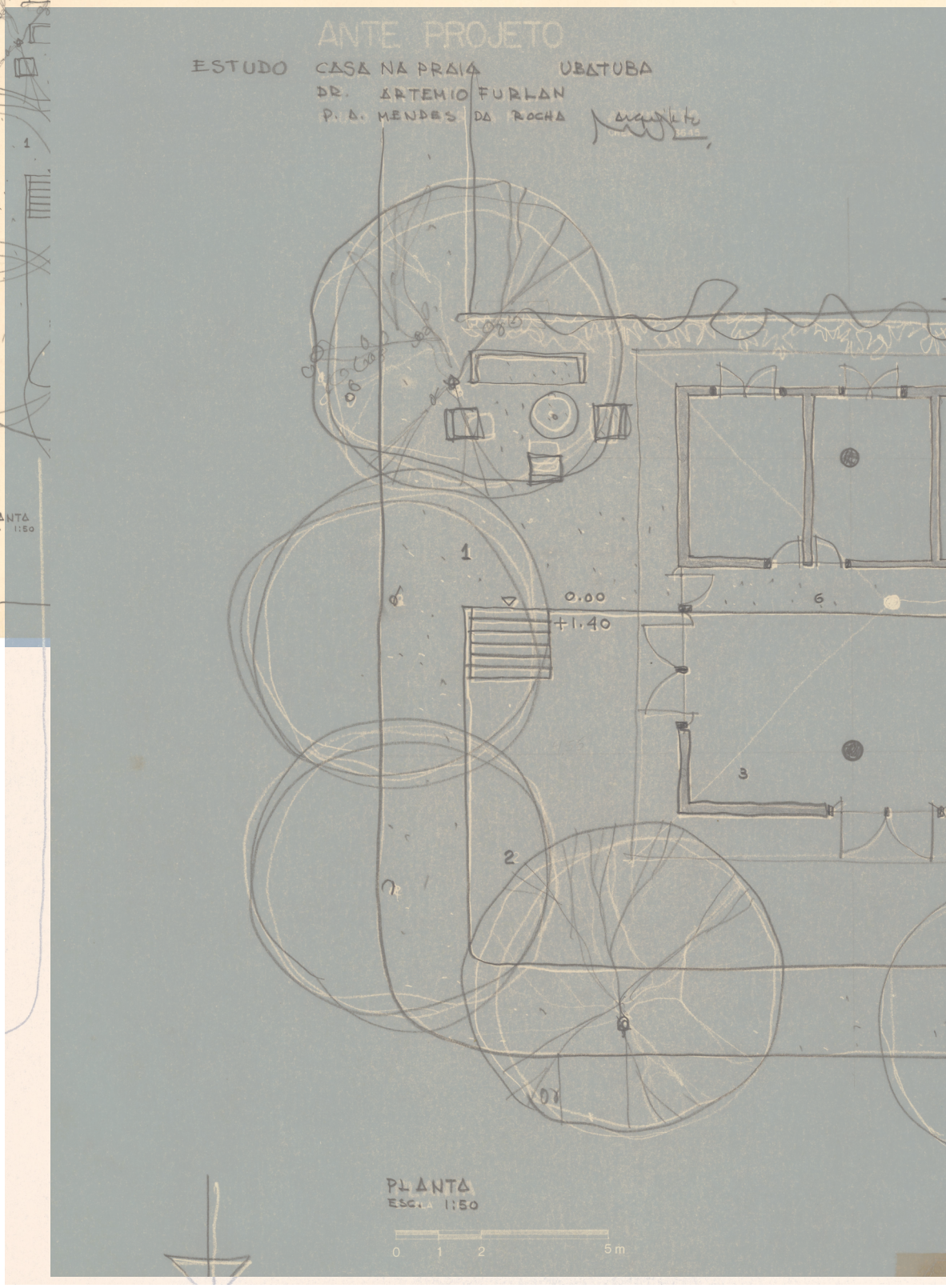
10

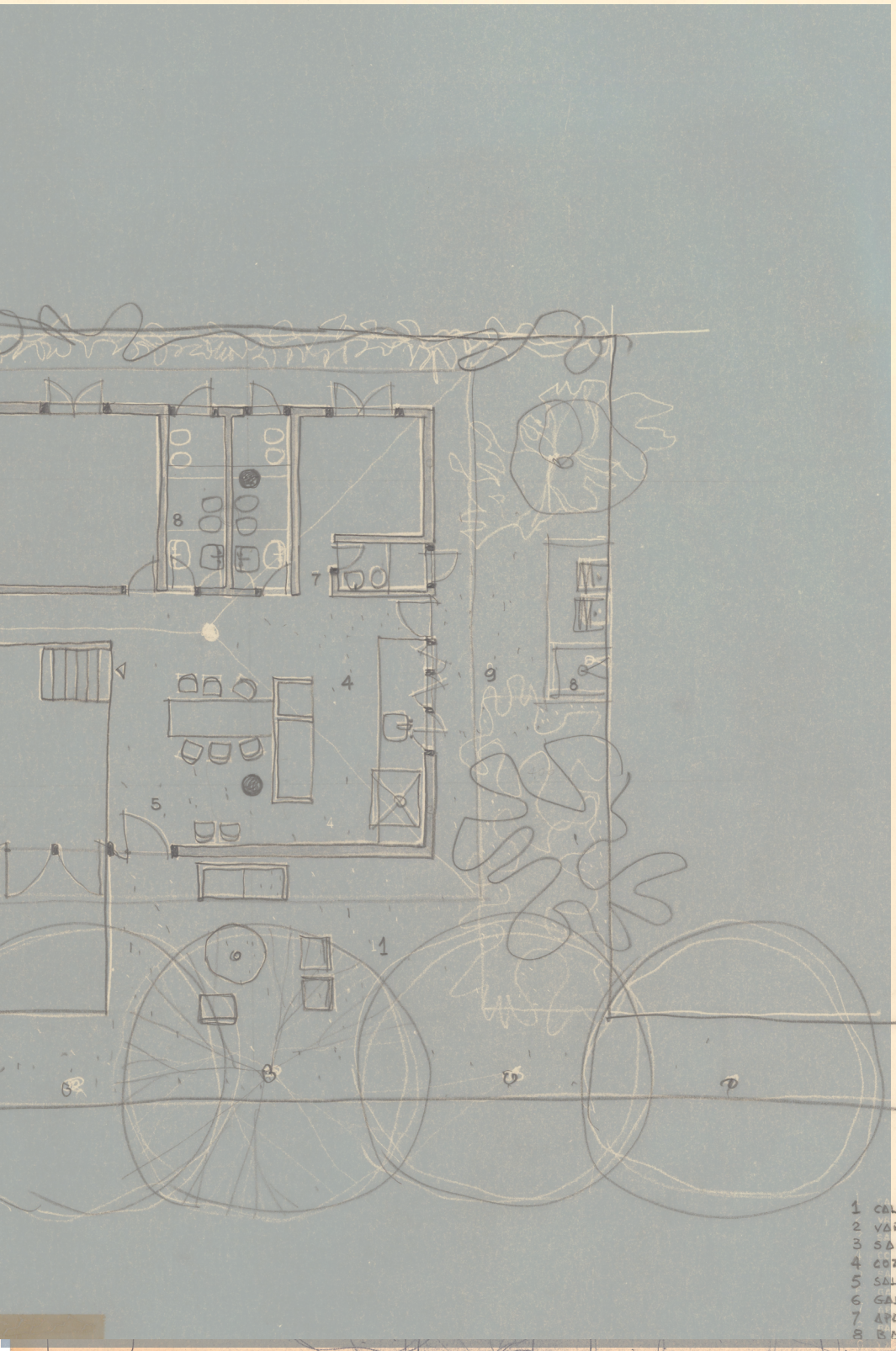
ESTUDO CASA NA PRAIA UBATUBA
DR. ARTEMIO FURLAN
P. A. MENDES DA ROCHA



ANTE PROJETO

ESTUDO CASA NA PRAIA UBATUBA
DR. ARTEMIO FURLAN
P. A. MENDES DA ROCHA

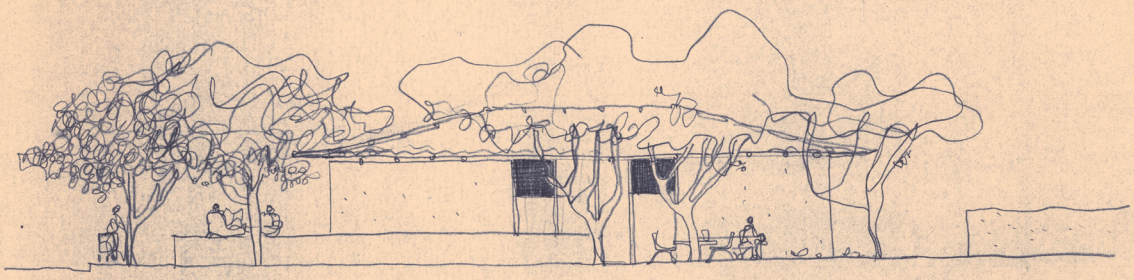



8
7
4
9
8
5
1
1 CALÇADA
2 VARANDA
3 SALA
4 COZINHA
5 SALA DE
6 GALERIA
7 APART.
8 BANHO

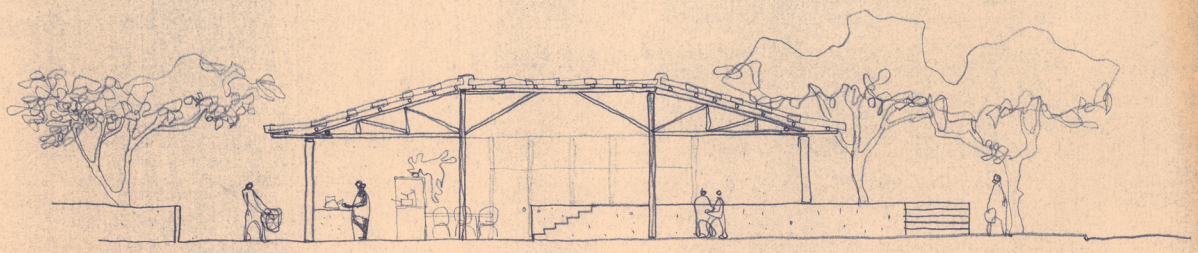
1
PLANTA
ESCALA 1:50
0 1 2 5m
1 CALÇADA PÁTEOS E JARDINS
2 VARANDA
3 SALA
4 COZINHA DESPENSA
5 SALA DE ALMOÇO
6 GALERIA DOS QUARTOS
7 APARTAMENTO PA SERVIÇO
8 BANHOS
9 LAVANDERIA E QUINTAL
10 PRAIA

ANTE PROJETO

CASA NA PRAIA UBATUBA
DR ARTEMIO FURLAN
PAULO A MENDES DA ROCHA ARQUITETO
CREA 6645



FACHADA
ESCALA 1:50

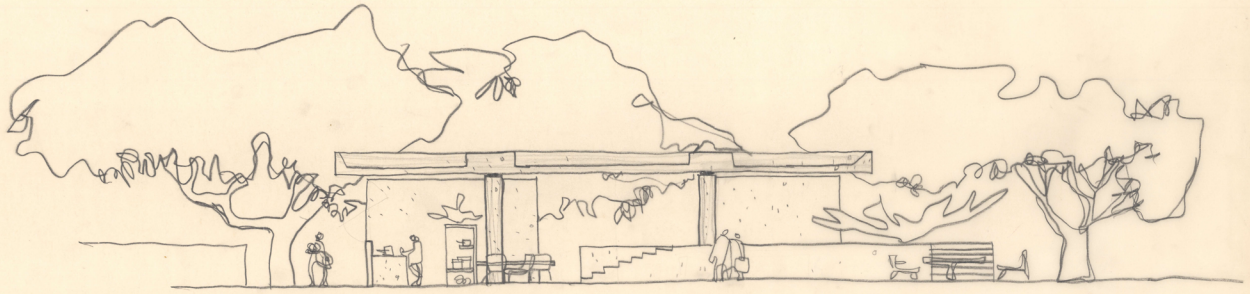


CORTE
ESCALA 1:50

0 1 2 5 m

ESTUDO CASA NA PRAIA UBATUBA
DR. ARTEMIO FURLAN
P. A. MENDES DA ROCHA

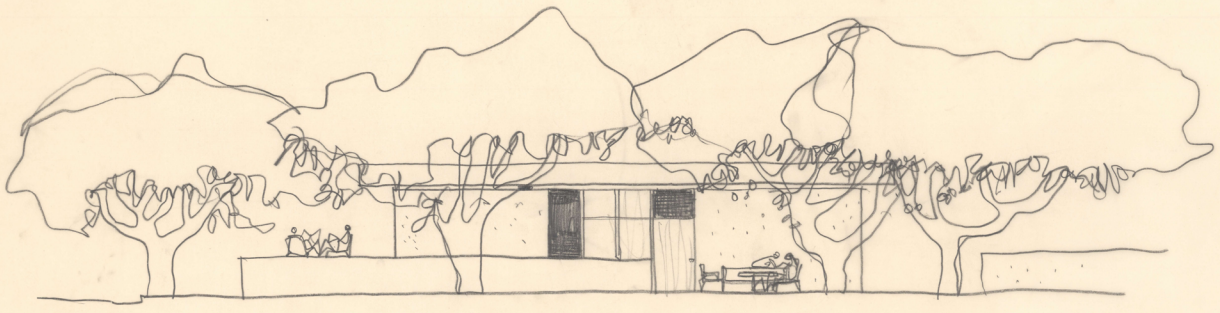
2



CORTE
ESCALA 1:50

ESTUDO CASA NA PRAIA UBATUBA
DR. ARTEMIO FURLAN
P. A. MENDES DA ROCHA

4



FACHADA
ESC. 1:50

ANTE PROJETO

CASA NA PRAIA UBATUBA

DR ARTEMIO FURLAN

PAULO A MENDES DA ROCHA ARQUITETO

CREA 9645



FACHADA

ESCALA 1:50



CORTE

ESCALA 1:50

CORTE

ESCALA 1:50 5 m

ESTUDO CASA NA PRAIA UBATUBA
DR. ARTENIO FURLAN
P. A. MENDES DA ROCHA

2



4

FACHADA
ESC. 1:50



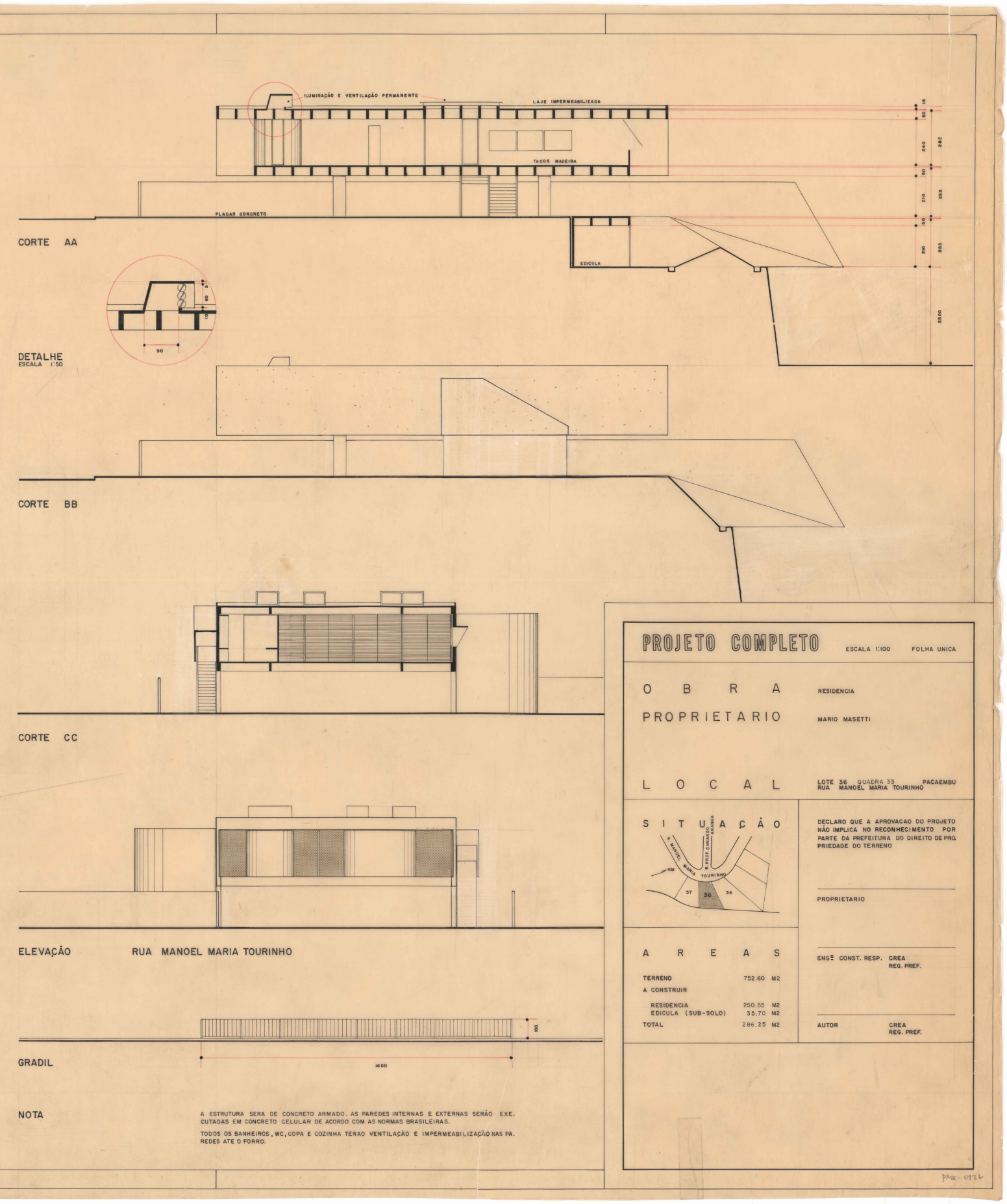
PAVIMENTO SUPERIOR

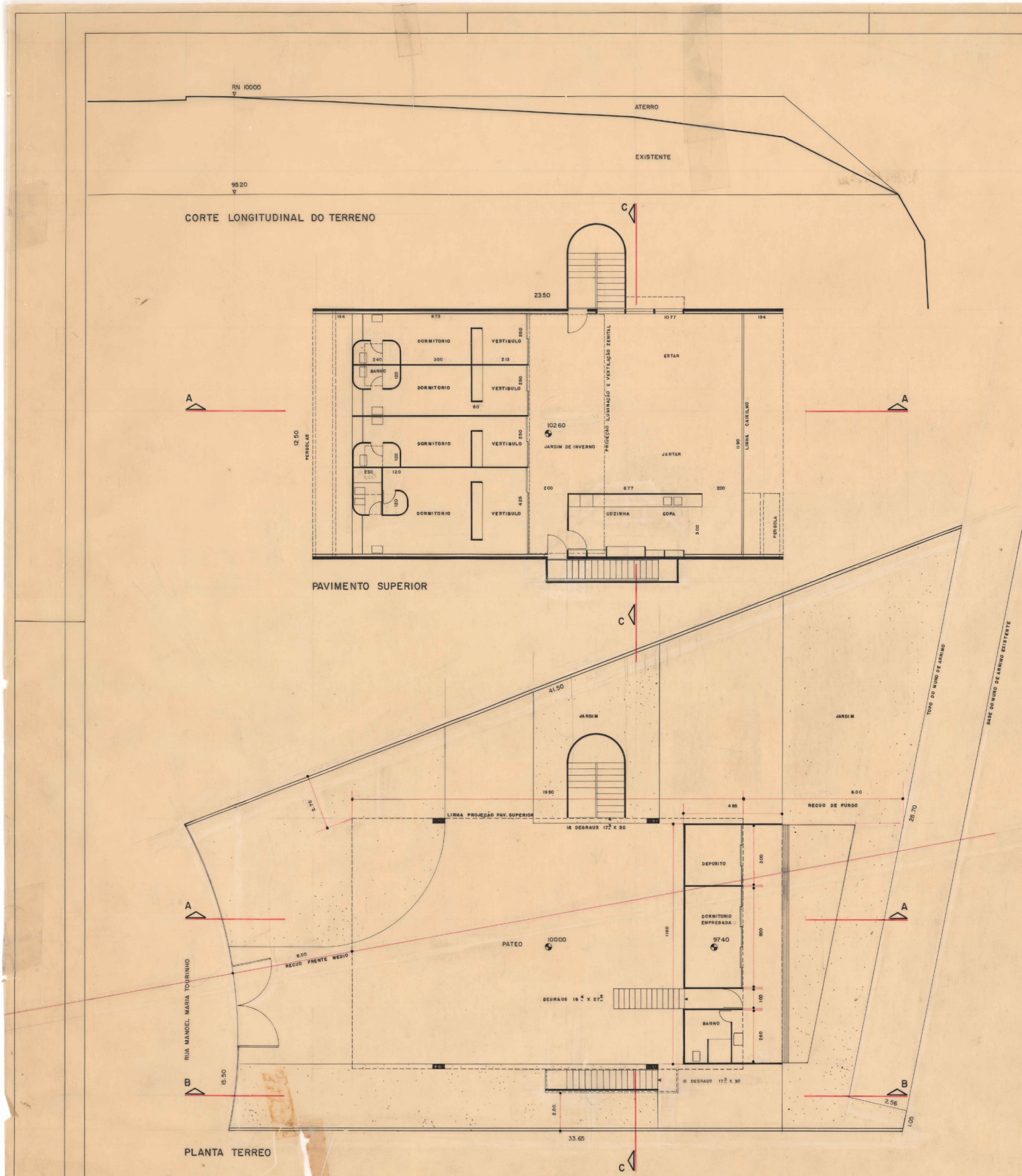
C



BASE DO MURO DE ARRIMO EXISTENTE

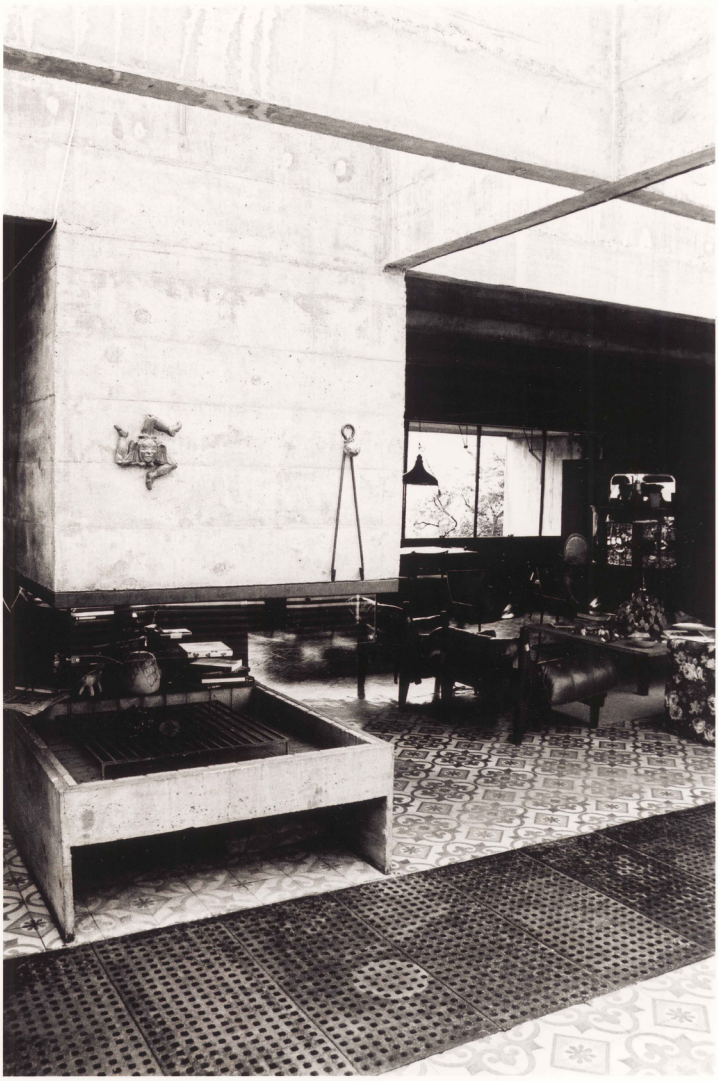
residência mário masetti




RN 10000
ATERRO
EXISTENTE
9520
CORTE LONGITUDINAL DO TERRENO
C
2350
194
873
1077
194
DORMITORIO
VESTIBULO
BANHO
ESTAR
JARDIM DE INVERNO
PROJEÇÃO ILUMINAÇÃO E VENTILAÇÃO ZENITAL
JANTAR
LINHA CANTEIRO
COZINHA
COPA
PERGOLA
A
A
12.50
PERGOLAS
10260
PAVIMENTO SUPERIOR
C
41.50
JARDIM
JARDIM
TOPO DO MURO DE ARRIMO
BASE DO MURO DE ARRIMO EXISTENTE
LINHA PROJEÇÃO PAV. SUPERIOR
16 DEGRAUS 17½ X 30
8.00
REGUO DE FUNDO
28.70
DEPOSITO
DORMITORIO EMPREGADA
9740
A
A
PATEO
10000
8.00
REGUO FRENTE MEDIO
RUA MANOEL MARIA TOURINHO
DEGRAUS 18 4 X 27 2
BANHO
B
15.50
16 DEGRAUS 17½ X 30
B
2.56
1.05
2.00
33.65
C
PLANTA TERREO

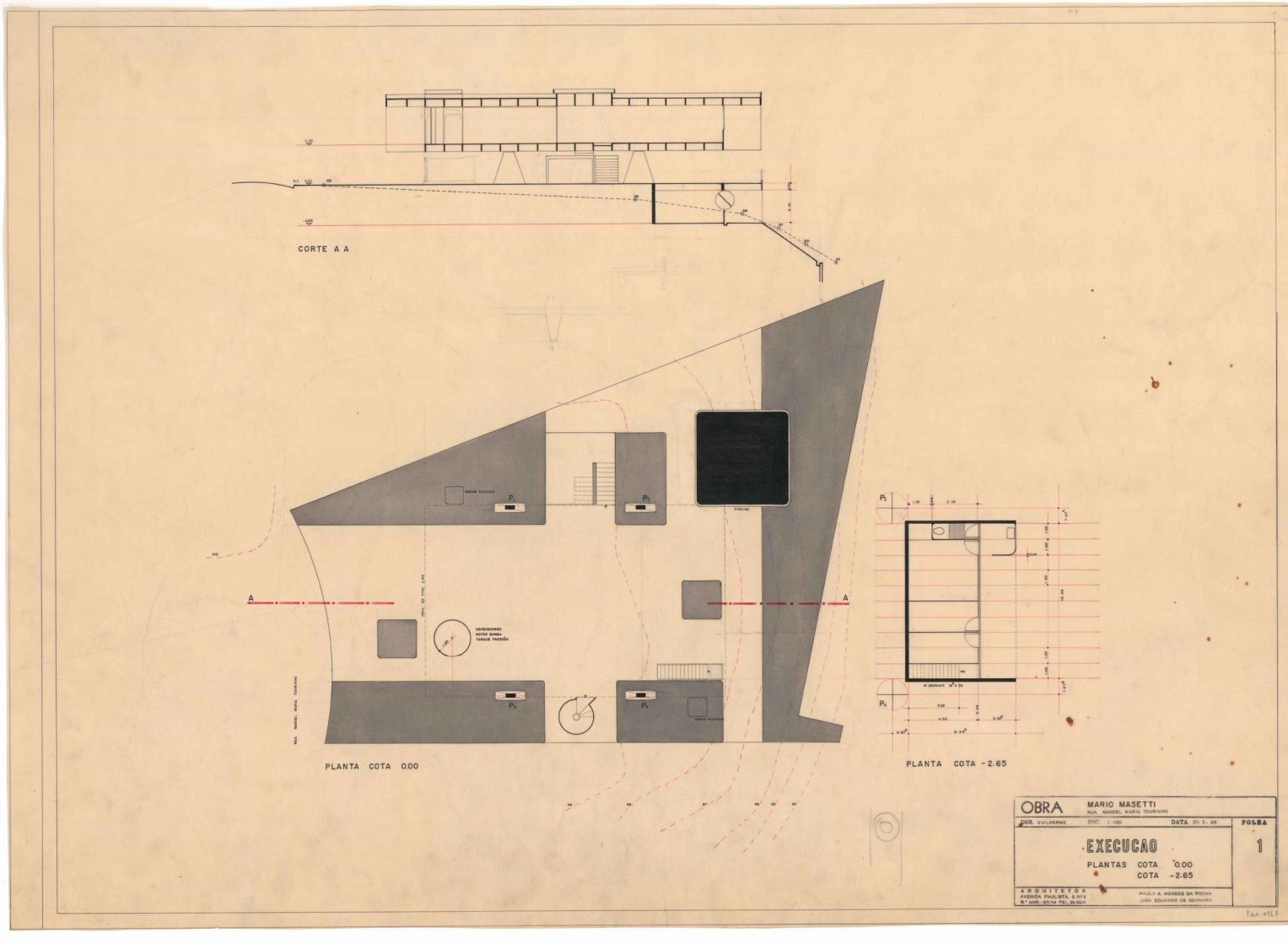


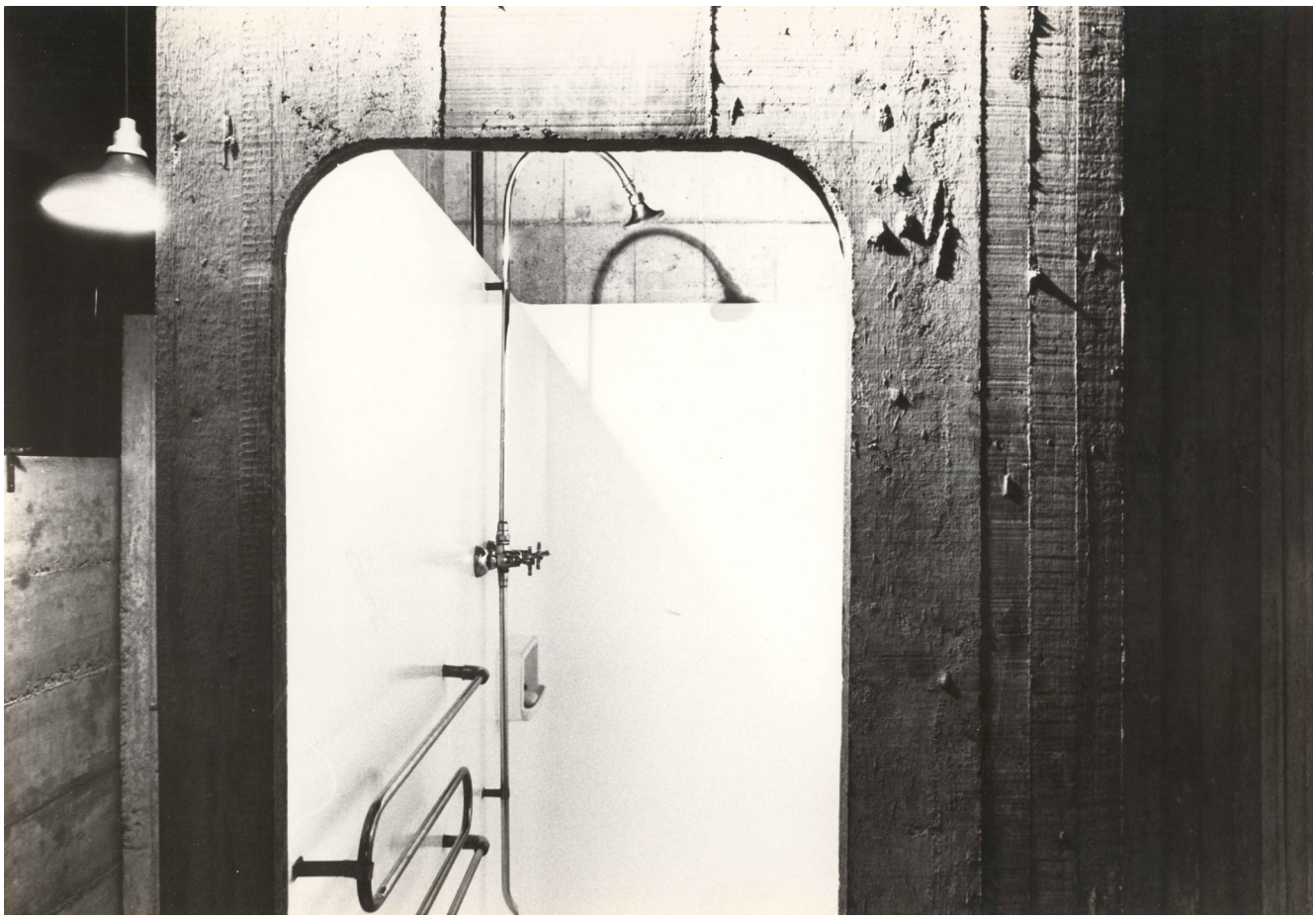
CORTE BB

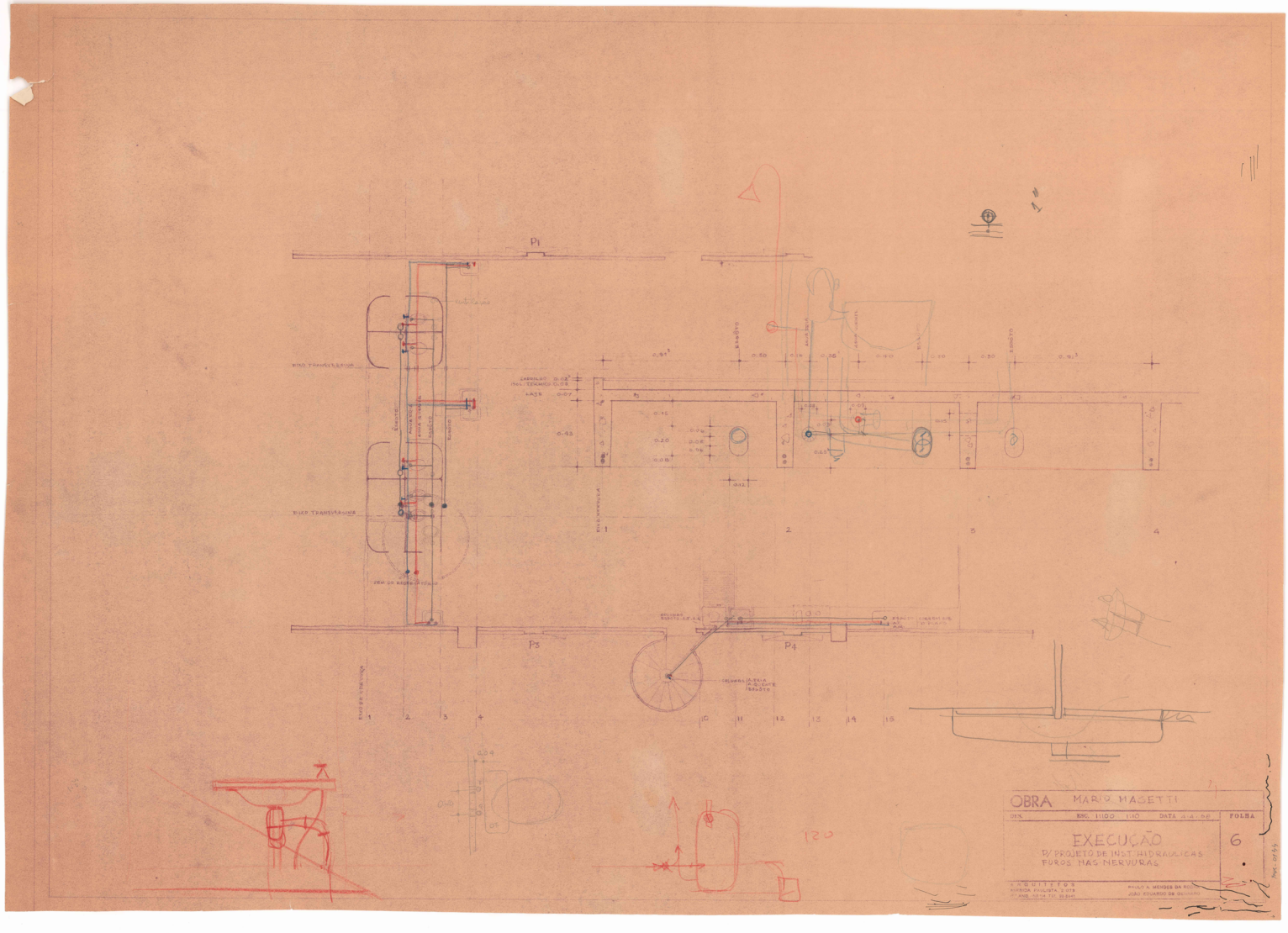







CORTE A A
PLANTA COTA 0.00
PLANTA COTA -2.65
OBRA
MARIO MASETTI
RUA MANOEL MARIA TOURINHO
DES. GUILHERME
ESC. 1:100
DATA 27-3-68
FOLHA
1
EXECUCAO
PLANTAS COTA 0.00
COTA -2.65
ARQUITETOS
AVENIDA PAULISTA, 2.073
R.º AND.-85/114-TEL. 35-0541
PAULO A. MENDES DA ROCHA
JOÃO EDUARDO DE GENNARO




P1
P3
P4
OBRA MARIO MASETTI
EXECUÇÃO
P/ PROJETO DE INST. HIDRAULICAS
FUROS NAS NERVURAS
FOLHA
6



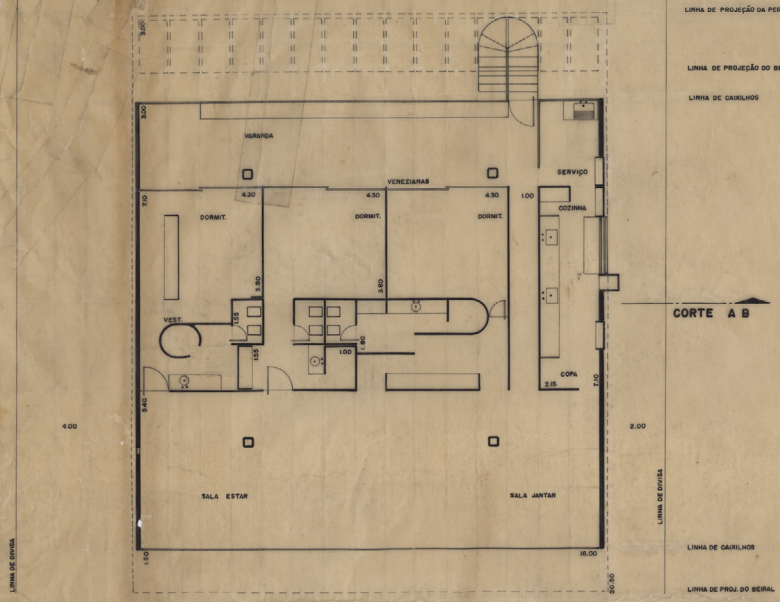
residência
paulo mendes da rocha



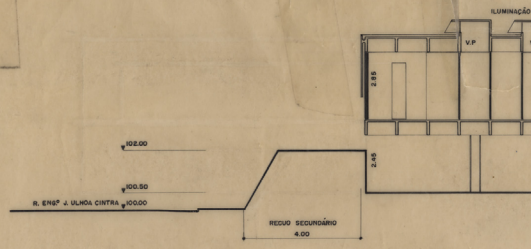




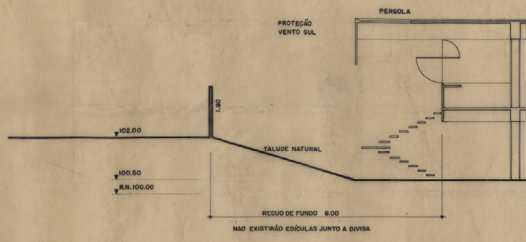




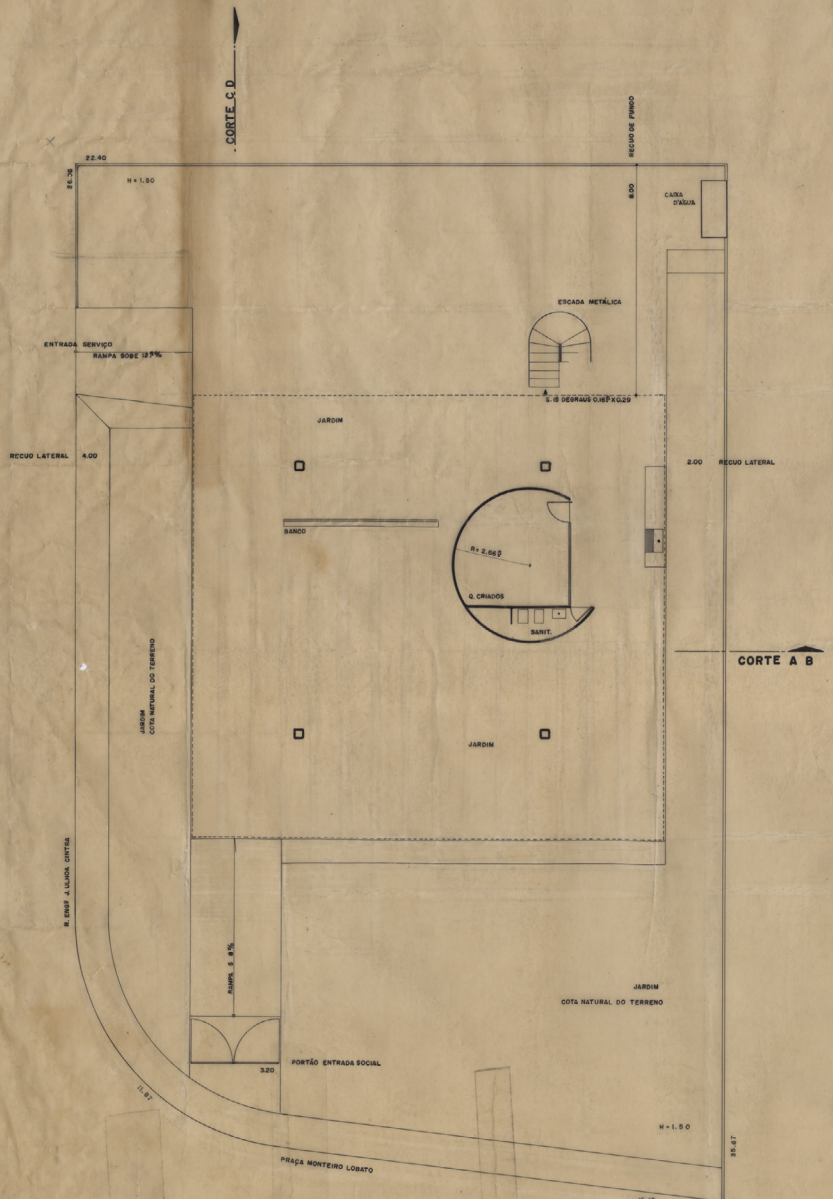
PLANTA PAV. SUPERIOR



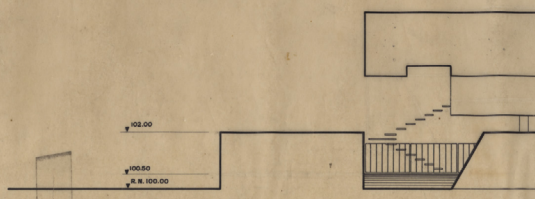
CORTE A B



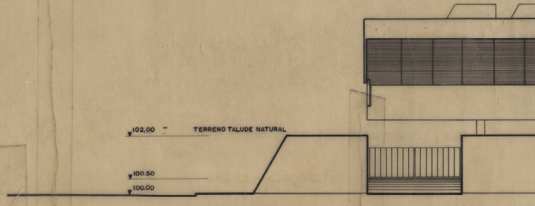
CORTE C D



PLANTA TERREO

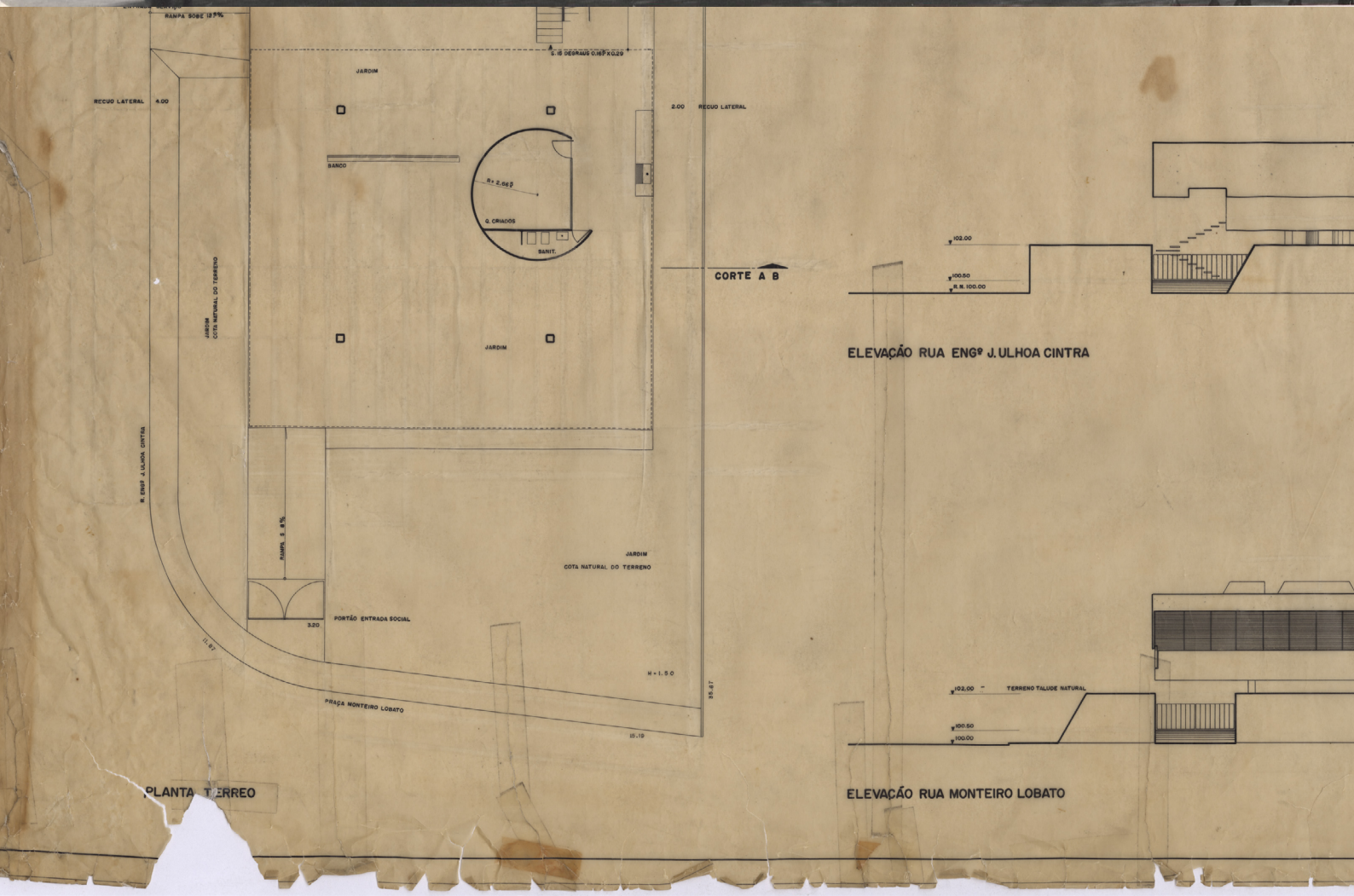


ELEVAÇÃO RUA ENGº J. ULHOA CINTRA



ELEVAÇÃO RUA MONTEIRO LOBATO




RAMPA SOBE 12,5%
5 + 18 DEGRAUS 0,18 P X 0,29
JARDIM
RECUO LATERAL
4,00
2,00
RECUO LATERAL
BANCO
R= 2,562
G. CRIADOS
SANIT.
CORTE A B
JARDIM
COTA NATURAL DO TERRENO
R. ENGº J. ULHOA CINTRA
RAMPA 8,5%
JARDIM
COTA NATURAL DO TERRENO
3,20
PORTÃO ENTRADA SOCIAL
M = 1,50
35,67
PRAÇA MONTEIRO LOBATO
15,19
PLANTA TERREO
102,00
100,50
R.N. 100,00
ELEVAÇÃO RUA ENGº J. ULHOA CINTRA
102,00
TERRENO TALUDE NATURAL
100,50
100,00
ELEVAÇÃO RUA MONTEIRO LOBATO



102.00

R.N.100.00 R.M. LOBATO

ARMADO.

SERÃO
DE
IAS.

OZINHA,
IMPER-
FORRO.

R. MONTEIRO LOBATO

PROJETO COMPLETO

FÔLHA ÚNICA

ÓBRA	RESIDÊNCIA
PROPRIETÁRIO	PAULO A. MENDES DA ROCHA
LOCAL	BAIRRO BUTANTÃ QUADRA 58- LOTE 15
ESCÁLA	1: 100

SITUAÇÃO



DECLARO QUE A APROVAÇÃO DO PROJETO NÃO IMPLICA NO RECONHECIMENTO POR PARTE DA PREFEITURA NO DIREITO DE PROPRIEDADE DO TERRENO.

PROPRIETARIO

ÁREAS

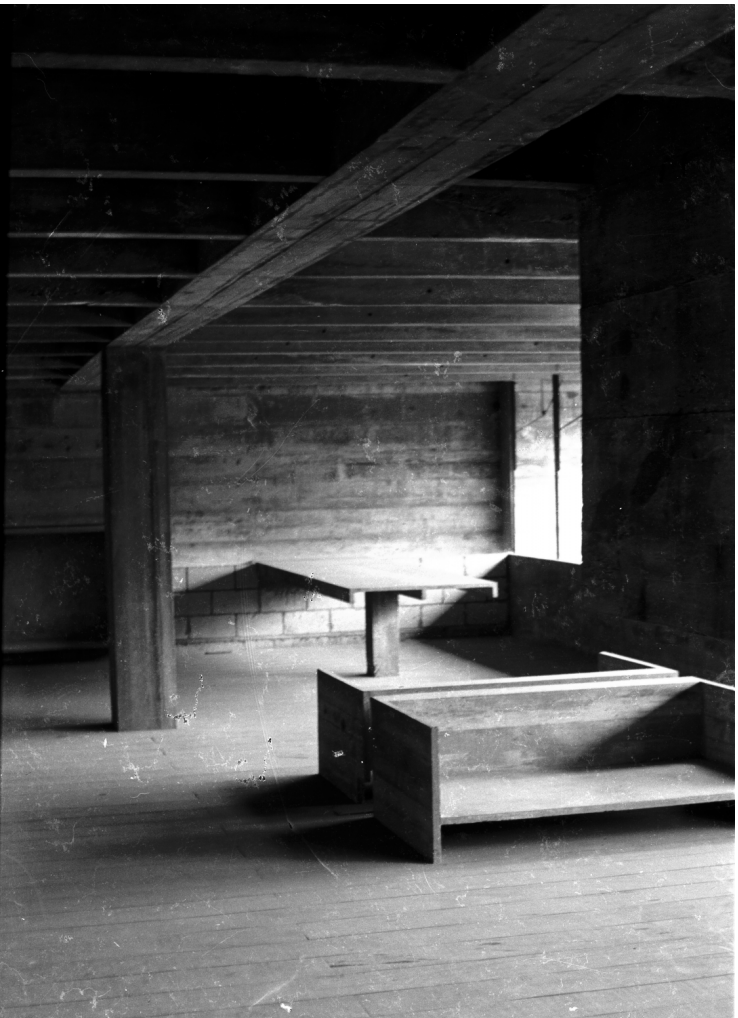
TERRENO	760.00 m²
RESIDENCIA	
TERREO	21.30 m²
PAV. SUPERIOR	254.20 m²
TOTAL A CONSTRUIR	275.50 m²

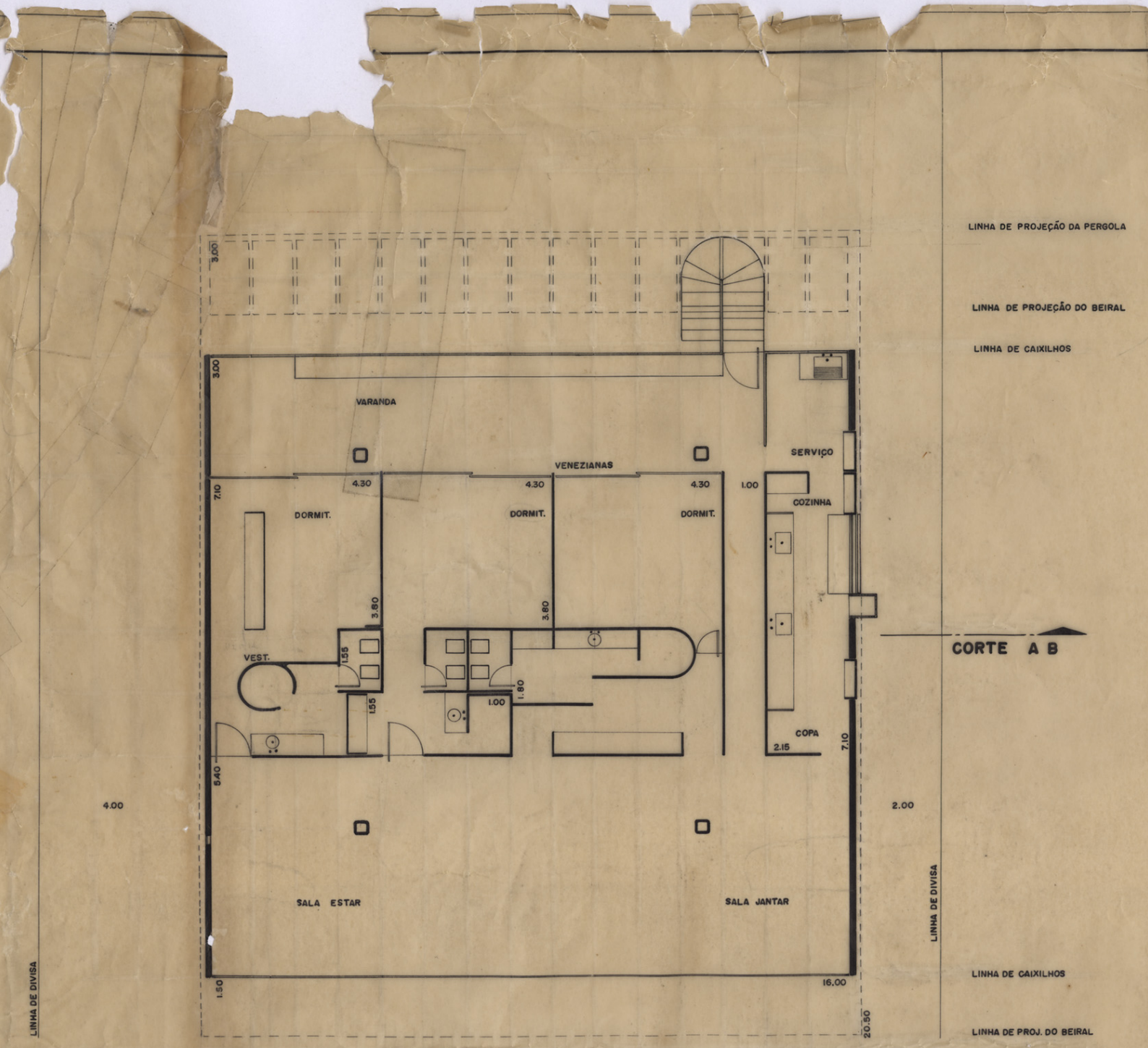
ENGº CONSTR. RESPONSAVEL
CREA. REG. PROF.

AUTOR DO PROJETO ARQUITETO

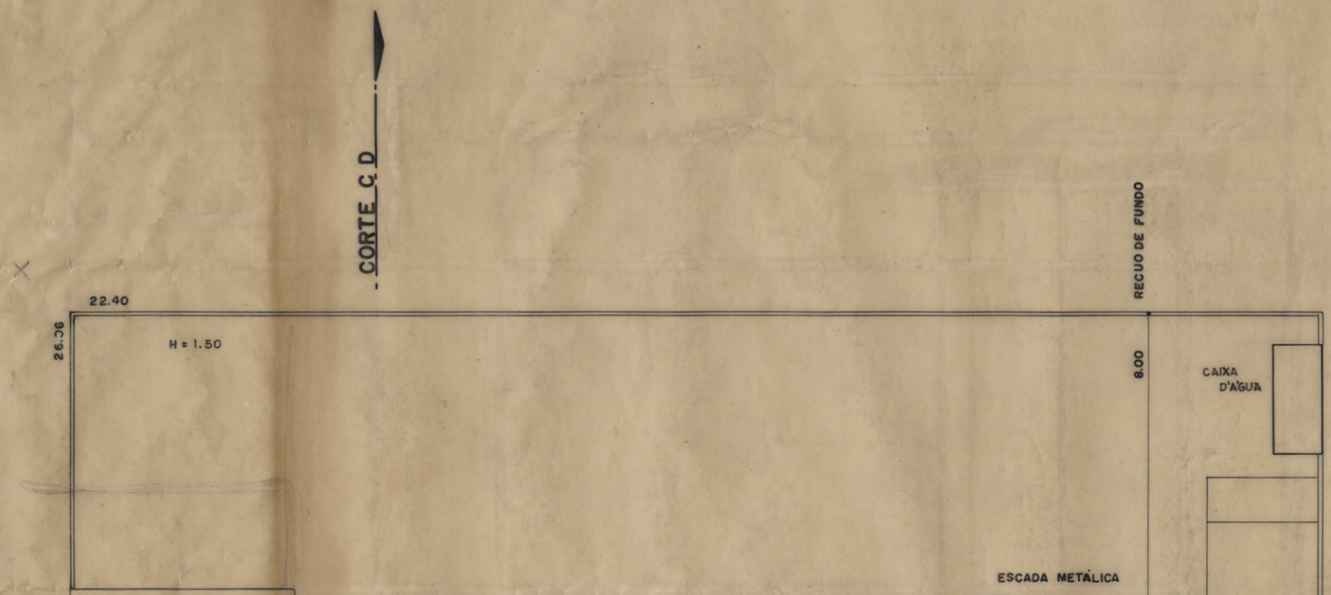
PMR-0880





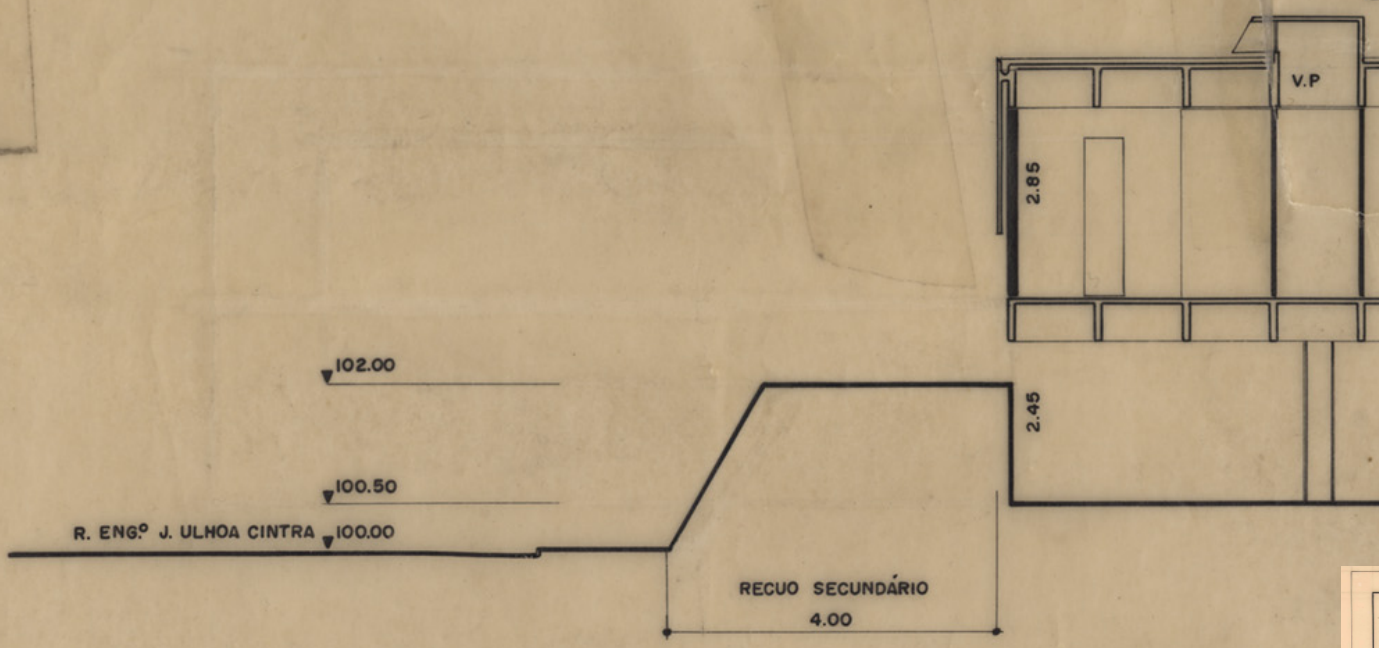


PLANTA PAV. SUPERIOR



ERGOLA

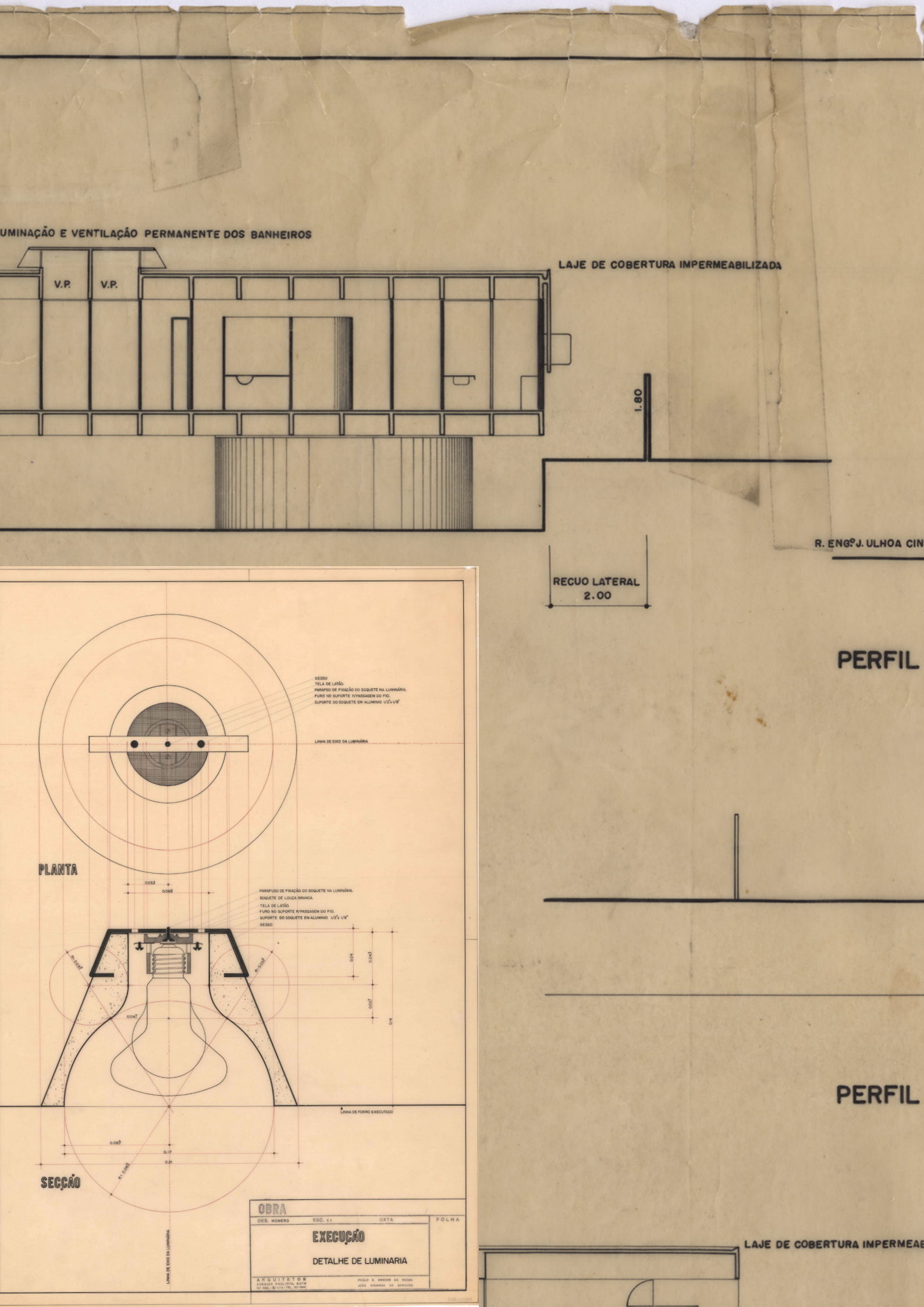
BEIRAL

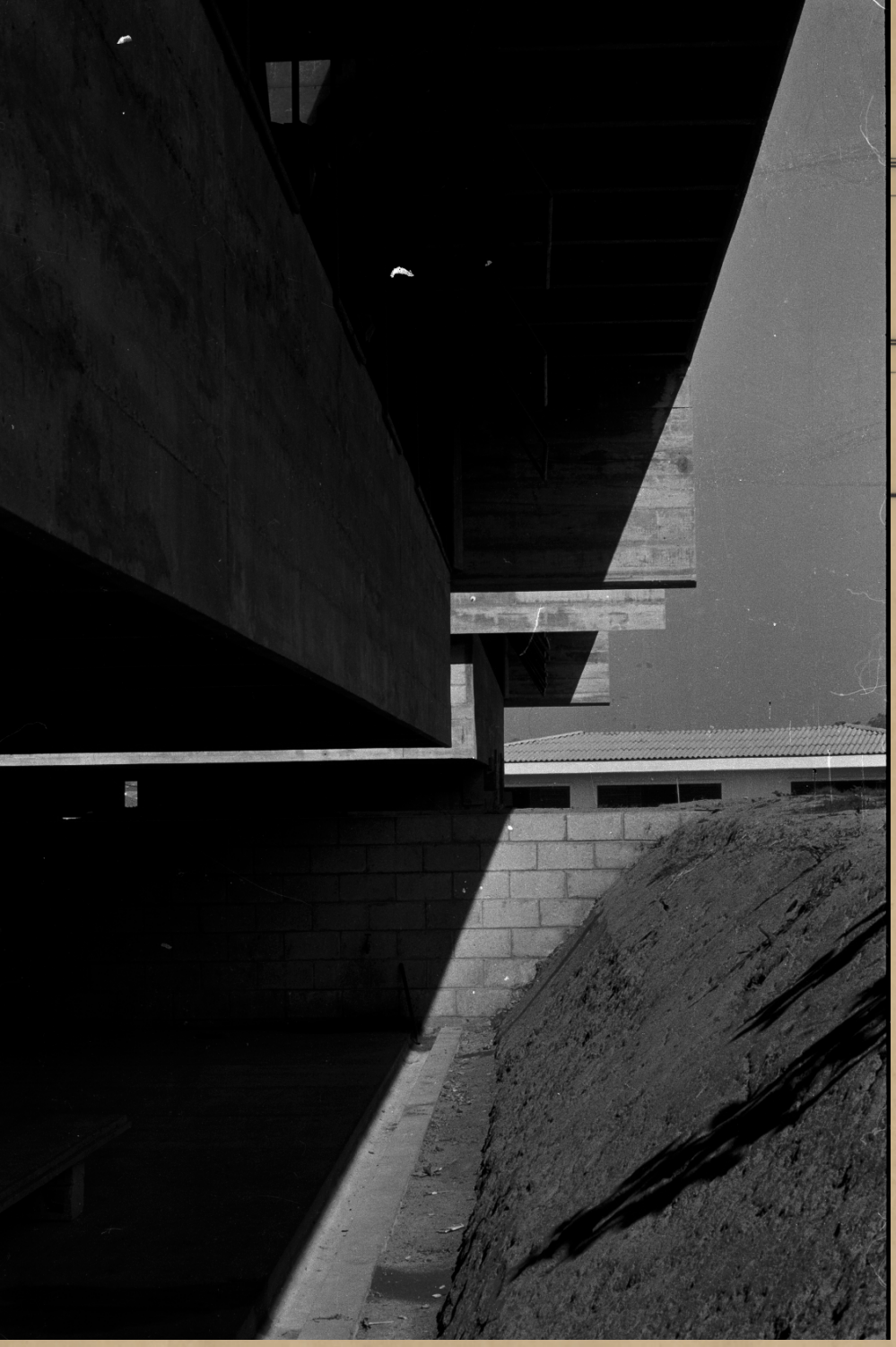


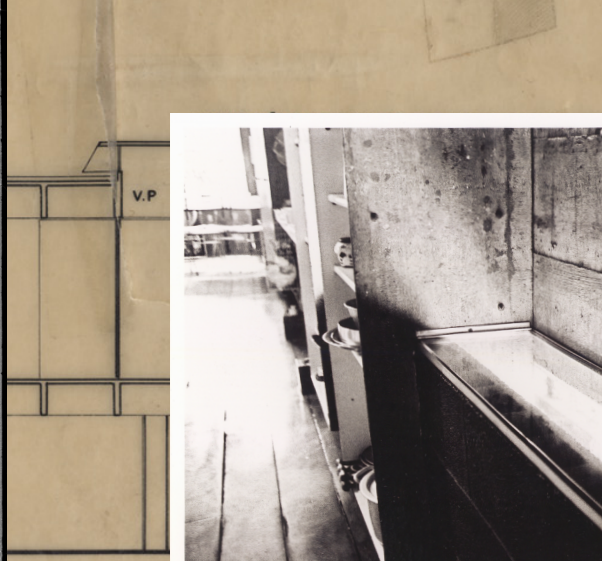
CORTE A B

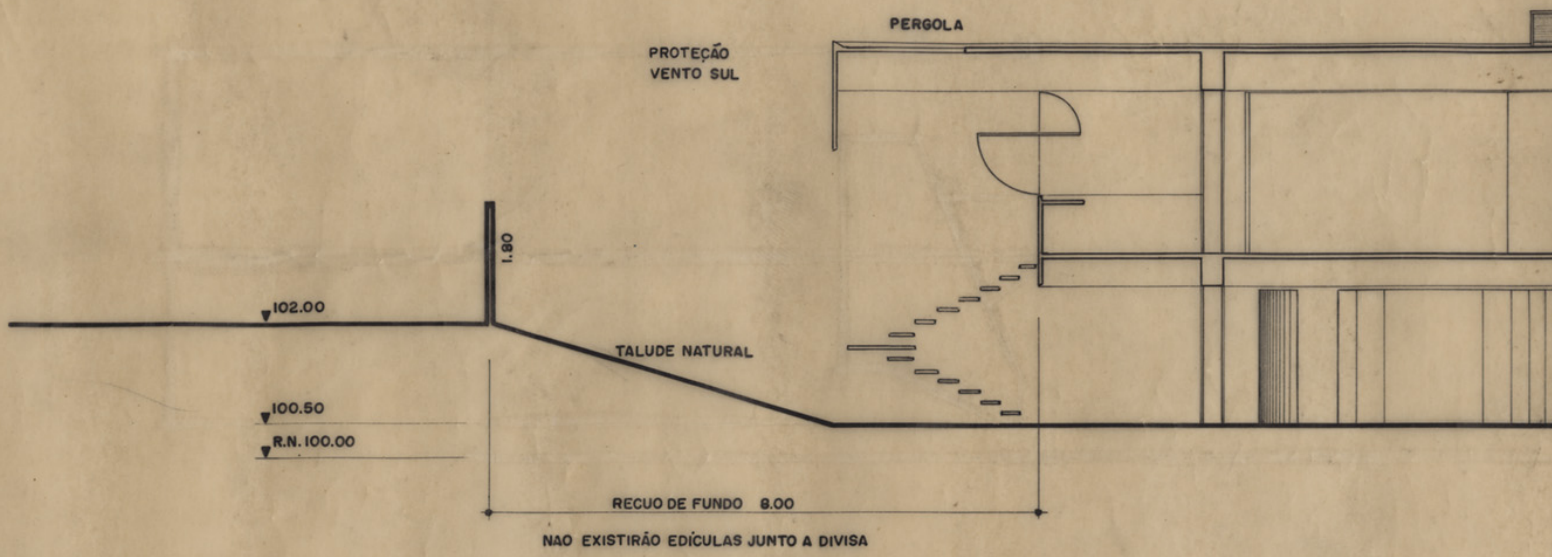


PROTEÇÃO
VENTO SUL


UMINAÇÃO E VENTILAÇÃO PERMANENTE DOS BANHEIROS
V.P.
V.P.
LAJE DE COBERTURA IMPERMEABILIZADA
1.80
R. ENGº J. ULHOA CIN
RECUO LATERAL
2.00
PERFIL
PERFIL
LAJE DE COBERTURA IMPERMEAB
GESSO
TELA DE LATÃO.
PARAFSO DE FIXAÇÃO DO SOQUETE NA LUMINÁRIA.
FURO NO SUPORTE P/PASSAGEM DO FIO.
SUPORTE DO SOQUETE EM ALUMINIO 1/2"x 1/8"
LINHA DE EIXO DA LUMINÁRIA
PLANTA
PARAFUSO DE FIXAÇÃO DO SOQUETE NA LUMINÁRIA.
SOQUETE DE LOUÇA BRANCA.
TELA DE LATÃO.
FURO NO SUPORTE P/PASSAGEM DO FIO.
SUPORTE DO SOQUETE EM ALUMINIO 1/2"x 1/8"
GESSO
LINHA DE FORRO EXECUTADO
SECÇÃO
LINHA DE EIXO DA LUMINÁRIA
OBRA
DES. NOMERO
ESC. 1:1
DATA
FOLHA
EXECUÇÃO
DETALHE DE LUMINARIA
ARQUITETOS
AVENIDA PAULISTA, 2078
PAULO A. MENDES DA ROCHA
JOÃO EDUARDO DE GENNARO



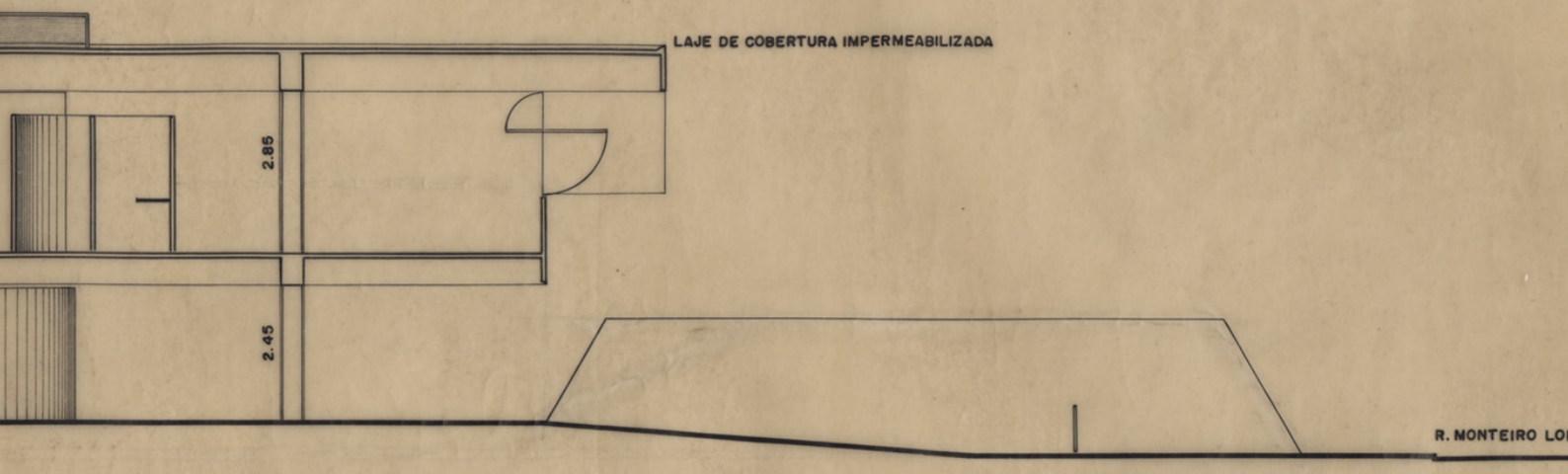

V.P

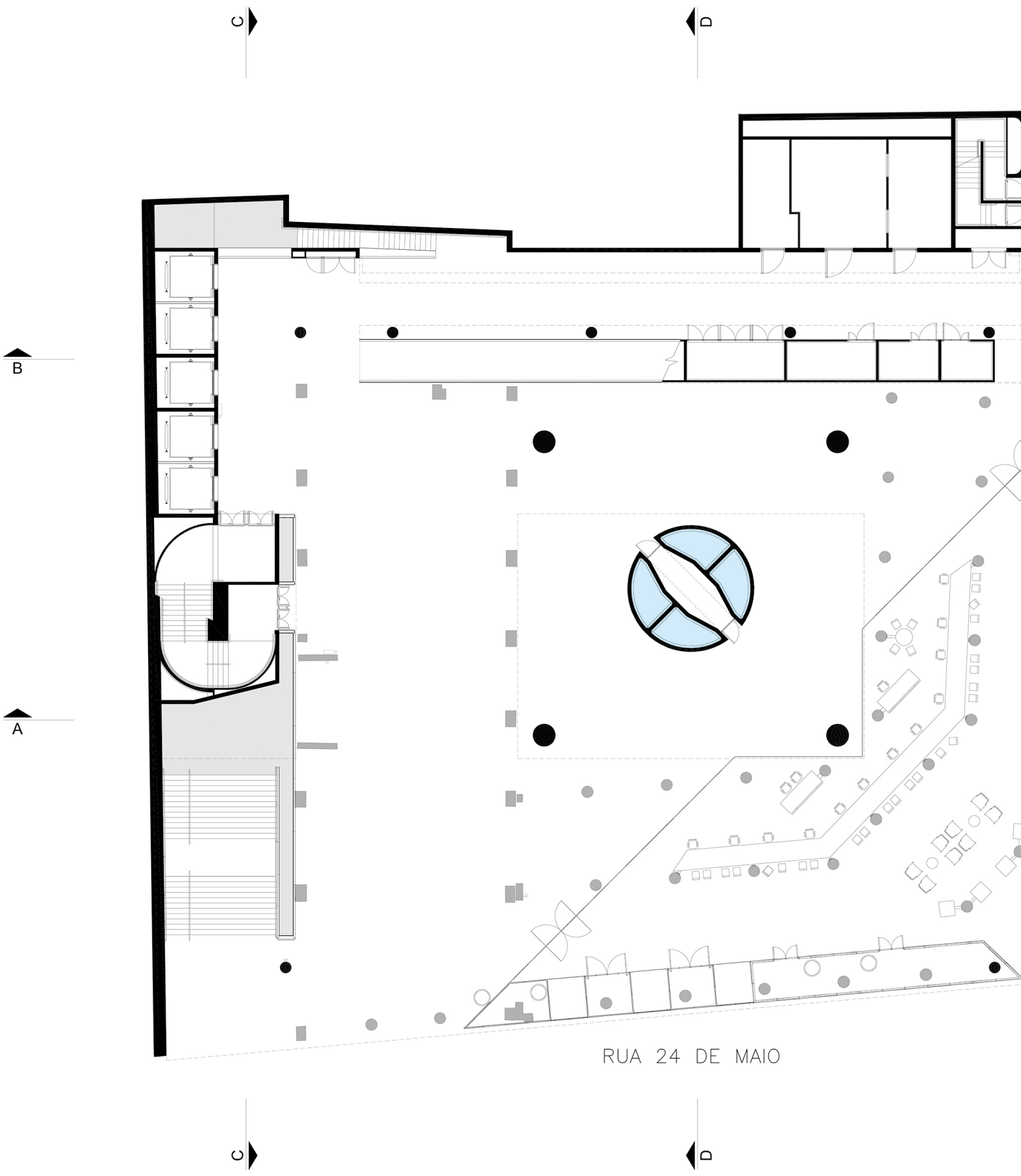

PERGOLA
PROTEÇÃO
VENTO SUL
1.80
102.00
TALUDE NATURAL
100.50
R.N. 100.00
RECUO DE FUNDO 8.00
NAO EXISTIRÃO EDÍCULAS JUNTO A DIVISA

CORTE C D

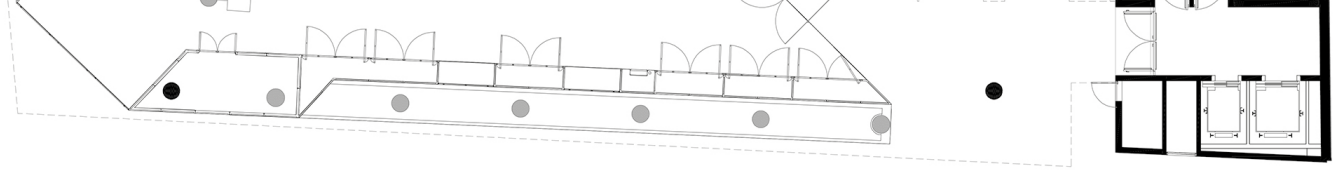





LAJE DE COBERTURA IMPERMEABILIZADA
2.85
2.45
R. MONTEIRO LO



sesc 24 de maio



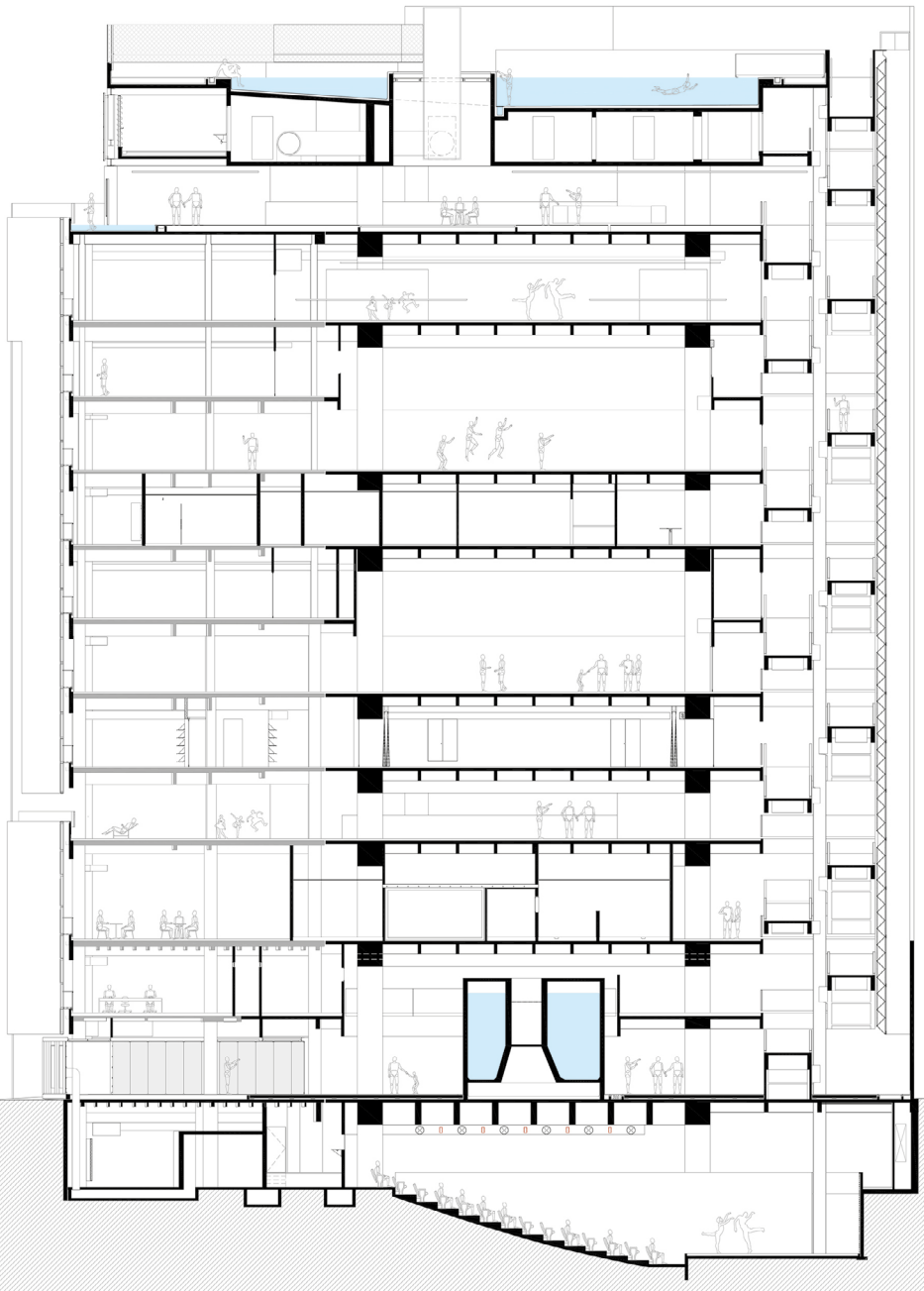
RUA DOM JOSÉ DE BARROS

A

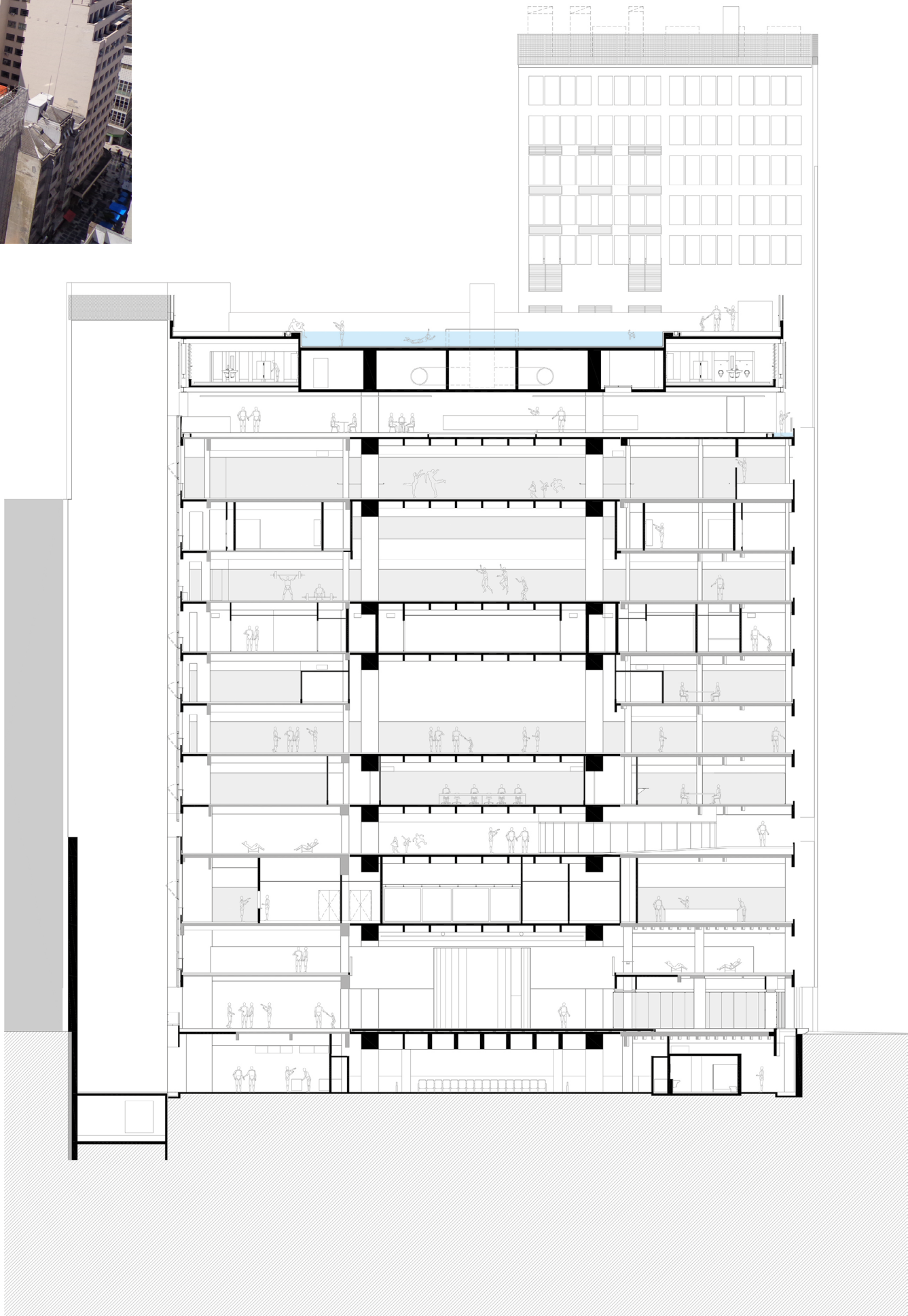
B



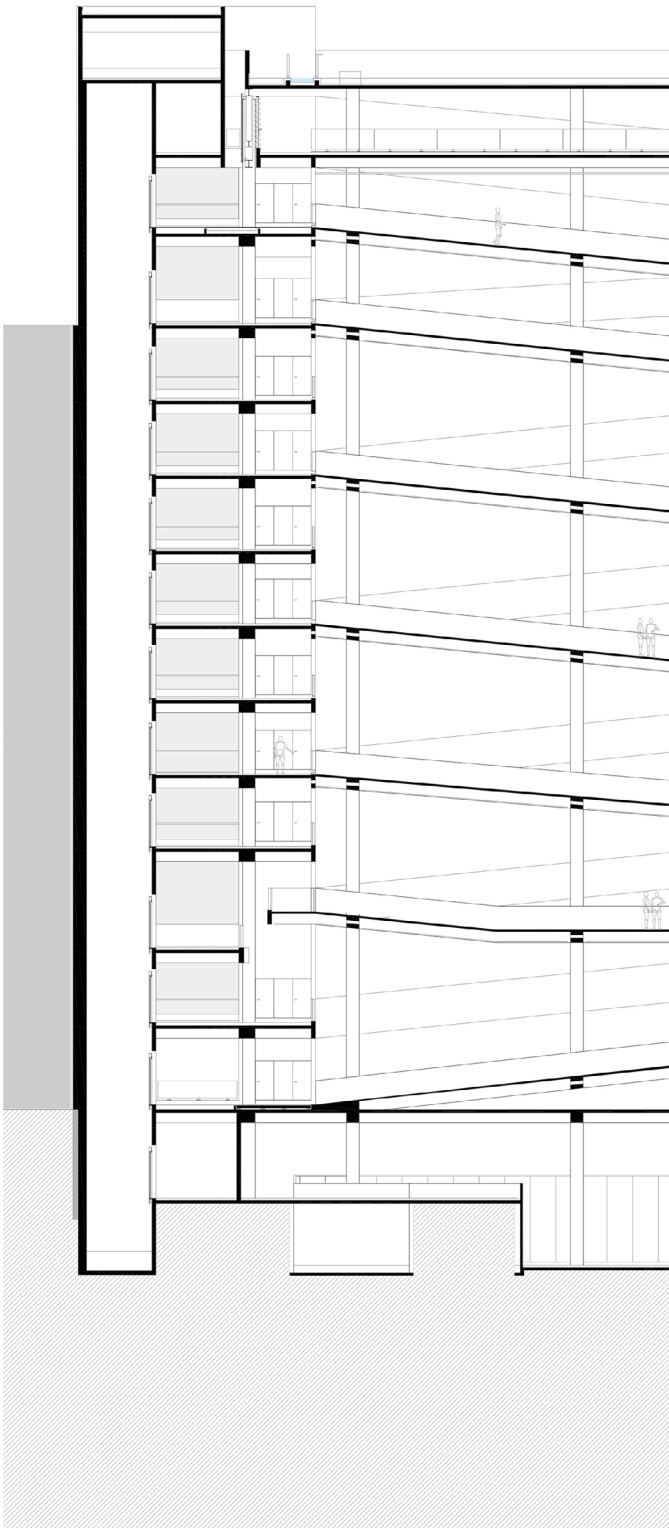


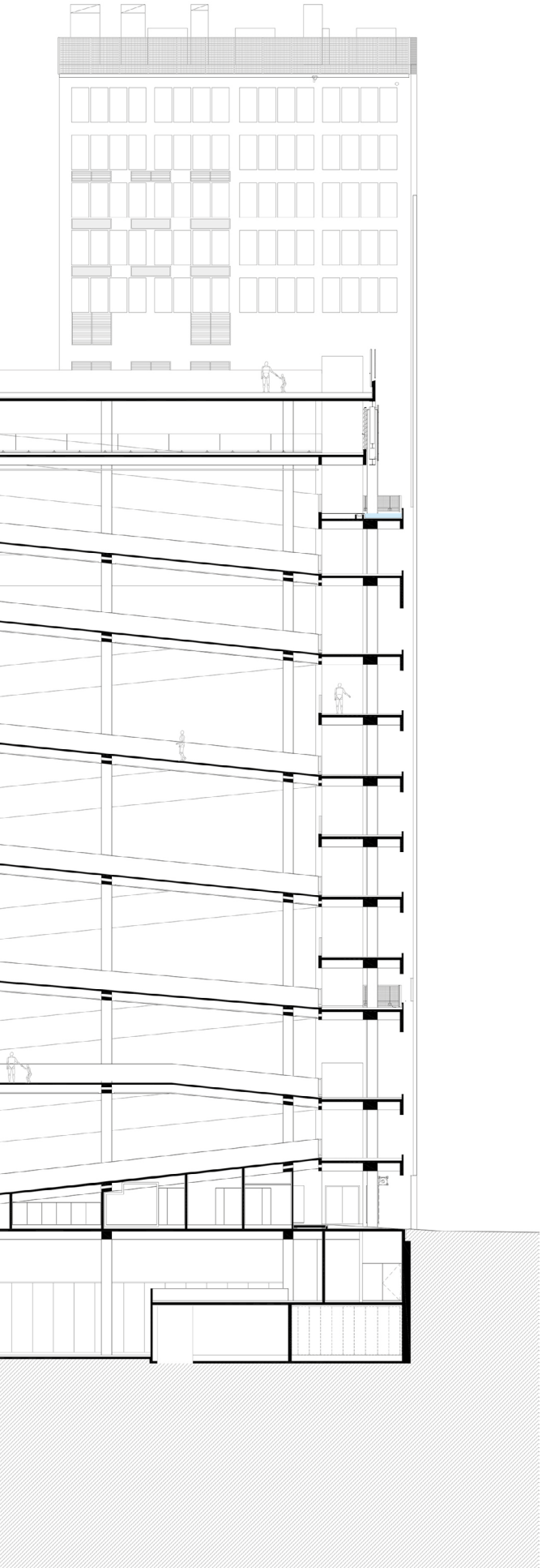




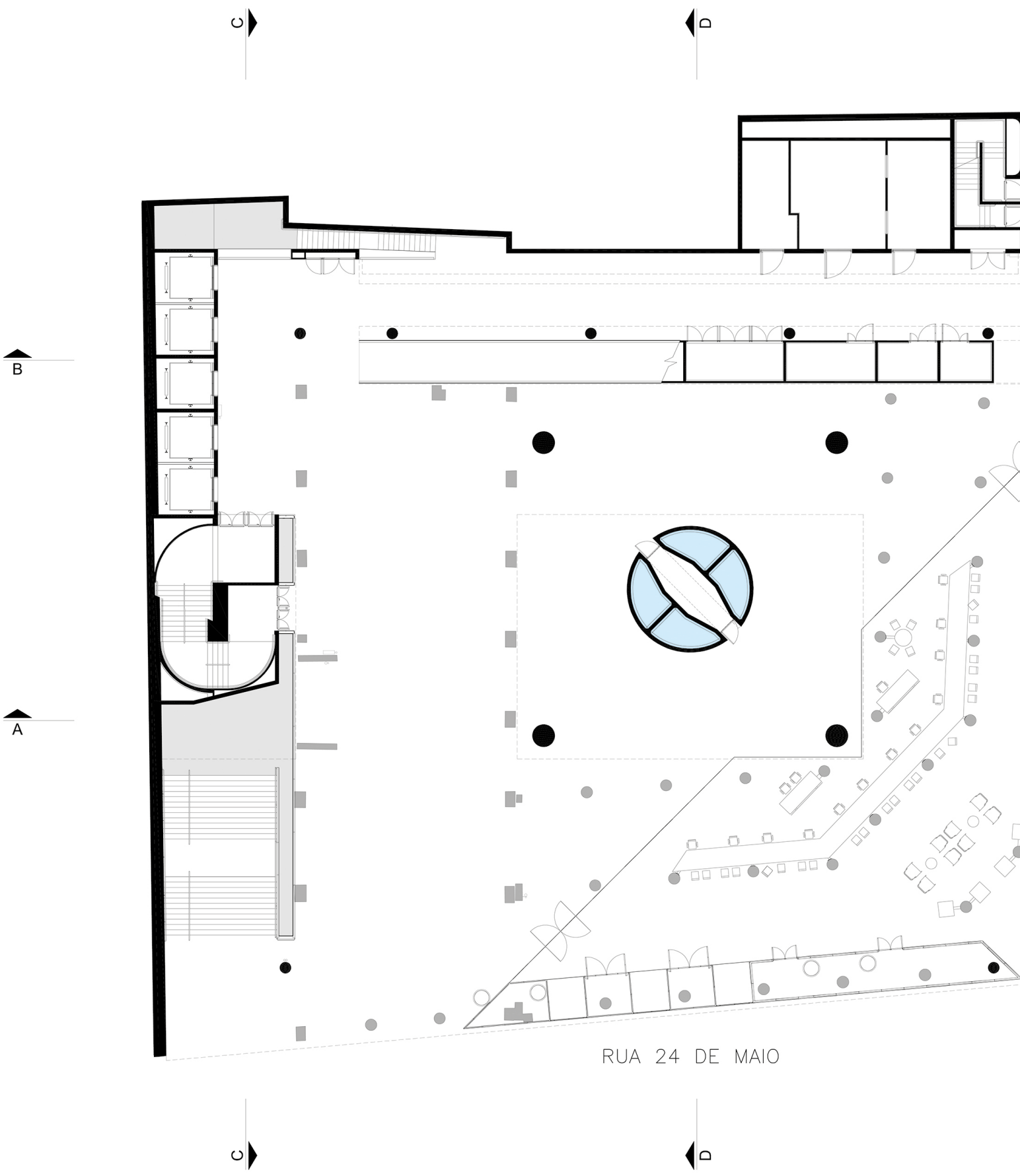


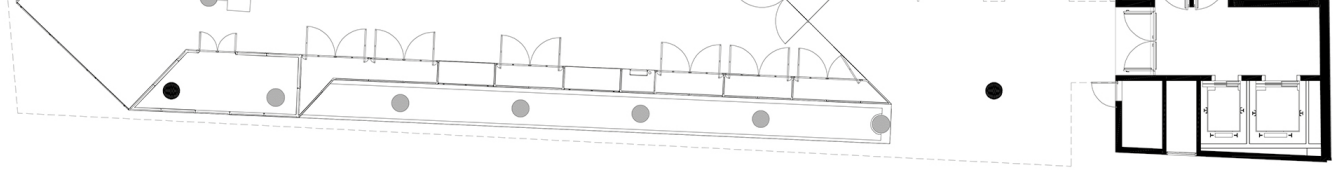









C
D
B
A
RUA 24 DE MAIO
C
D



RUA DOM JOSÉ DE BARROS

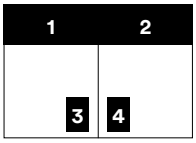


índice de imagens

Notas:

Os *hiperlinks* deste índice foram encurtados, mas são clicáveis e direcionam aos *websites* correspondentes.

Quando há mais de uma imagem por página/*spread*, estas serão listadas da esquerda para a direita, de cima para baixo (no sentido de leitura). Ex:

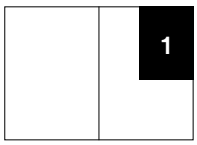


Autores repetidos são representados por suas iniciais, com o cuidado de evitar repetições. Ex: Paulo Mendes da Rocha - PMR; Vittorio Gregotti - VG.

Autores desconhecidos são representados por S/N.

Datas aproximadas são representadas pela data incompleta. Ex: 197-; 20--.

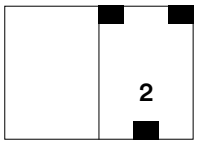
prólogo



p. 10

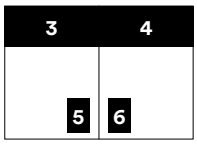
1. Auguste Rodin, *L'homme et son génie*, c. 1896, escultura em bronze, Alte Nationalgalerie, Berlim, *https://id.smb.museum/*

1.1 ambientação conceitual



p. 17

2. Frames de *Persona*, dir. Ingmar Bergman, 1966, *https://archive.org/*



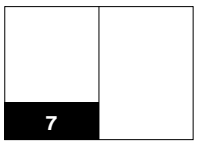
p. 18-19

3. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #56*, 1980, fotografia, The Museum of Modern Art (MoMA), New York, *https://www.moma.org*

4. "Welcome to the Internet.", do filme *Inside*, dir. Bo Burnham, 2021, *https://www.netflix.com*

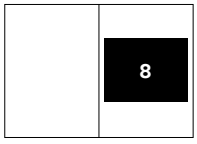
5. Cindy Sherman, *Untitled #355*, 2000, fotografia, The Broad Collection, Los Angeles, *https://www.thebroad.org*

6. @heidsbecker (Heidi Becker), "Overconsumptioncore", 2024, vídeo no TikTok, *https://vm.tiktok.com*



p. 20

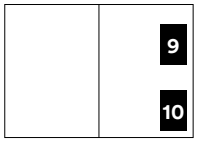
7. Erik Kessels, instalação "24HRS in Photos" na exposição *Send me an Image*, C/O Berlin, Berlim, 2021, *https://co-berlin.org*



p. 23

8. Camila Esturrilho, "panos, loiças e outros aborrecimentos", 2023, ilustração digital na *Revista MA VI - Resistir* (Porto, 2023), *https://stucami.com*

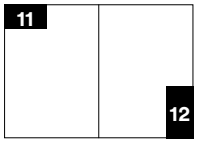
1.2 o olhar (d)a Arquitetura



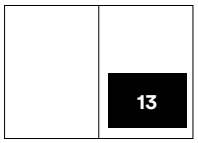
p. 25

9. "Plate XXXI. Finite view of Infinity", ilustração em: Thomas Wright, *An original theory or The new hypothesis of the Universe founded upon the laws of nature, and solving by mathematical principles the general phenomena of the visible creation; and particularly the Via Lactea* (Londres: impresso para o autor, 1750), *https://archive.org*

10. "Plate XXXII. Sections of Creations, Object of the incomprehensible Being (supreme Perfection)", ilustração em: Ibidem.



p. 26-27



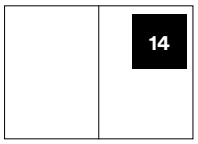
p. 29

11. S/N, *Fernando Távora lecionando*, 19--, fotografia, Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva, Porto, *https://arquivoatom.up.pt*

12. Alejandro Campos Uribe, colagem em: *Aldo van Eyck: le Musée imaginaire*, Valença, 2018, p. 80-81

13. Mulas Ugo, vista da *Sala L'esaltazione (A euforia)*] na XIII Trienal de Milão (cur. V. Gregotti e U. Eco), 1964, fotografia, La Triennale di Milano- Archivio Fotografico, Milão, *https://archivi.triennale.org*

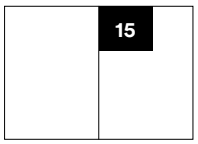
1.3 dos Materiais aos materiais



p. 31

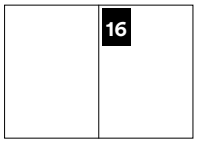
14. Graciela Iturbide, *Radiografía de pájaro*, 1999, fotografia, Fundación MAPFRE, Espanha, *https://www.fundacionmapfre.org*

1.4 surge o outro



p. 33

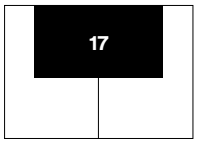
15. Tarsila do Amaral, *Urutu* (ou *O ovo*), 1928, óleo sobre tela, Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio, Rio de Janeiro, *https://mam.rio*



p. 35

16. Paulo Mendes da Rocha, *Auto Retrato*, 1928, ilustração na exposição *Ocupação Paulo Mendes da Rocha* (cur. G. Wisnik e Itaú Cultural), Itaú Cultural, São Paulo, 2018, *https://ocupacao.icnetworks.org*

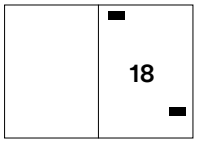
2.1 para além de PMR



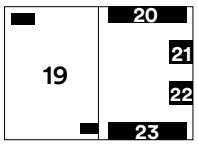
p. 42-43

17. *Colagem feita pela autora, a partir de capas de publicações e registros das exposições*

2.2 ver, aprender, compartilhar



p. 45



p. 46-47

18. David Weiss, detalhe de *Untitled*, 1978, nanquim sobre papel, na exposição *Wandlungen/Metamorphoses*, Matthew Marks Gallery, New York, *https://matthewmarks.com*

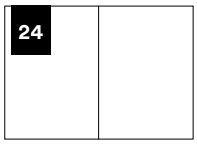
19. DW, detalhe de *Untitled*, 1978, nanquim sobre papel, na exposição *Wandlungen*, idem

20. Taryn Simon, *Folder: Financial Panics*, 2013, montagem na exposição *The Color of a Flea's Eye: The Picture Collection*, *https://www.artsy.net*

21. TS, *Folder: Wealth*, 2013, montagem na exposição *The Color of a Flea's Eye: The Picture Collection*, *https://www.buzzfeednews.com*

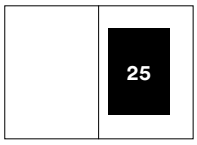
22. TS, *Folder: Express Highway*, 2013, montagem na exposição *The Color of a Flea's Eye: The Picture Collection*, *https://gagosian.com*

23. *Folder: Accidents*, 2013, montagem na exposição *The Color of a Flea's Eye: The Picture Collection*, *https://www.alminerech.com*



p. 48

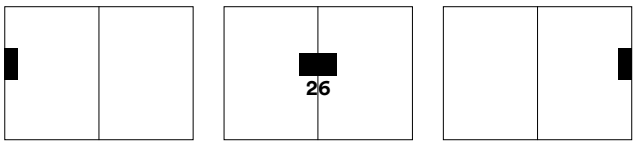
24. Joseph Michael Gandy, *View of the Study at 13 Lincoln's Inn Fields* (recorte), 1822, aquarela em papel, Sir John Soanne's Museum, Londres, https://collections.soane.org



p. 51

25. DW, parte de *Untitled*, 1977, nanquim sobre papel, na exposição *Wandlungen*

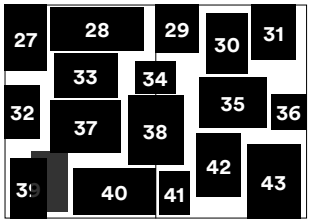
entre portas



p. 52-57

26. New Ravenna, *Janus*, 2019, mosaico em pedra, 20--. Em: https://newravenna.com

3.1 um atlas Material



p. 62-63

27. Daniele Pisani, [*escultura de ferro no escritório de Paulo Mendes da Rocha*], s/ data, fotografia em *Paulo Mendes da Rocha. Obra completa,* São Paulo: Gustavo Gili, 2013, p. 384

28. *Terceiro pavimento do Bloco de Exposições MAM Rio*, 1961, fotografia, Coleção MAM Rio, Rio de Janeiro, https://artsandculture.google.com

29. Leonardo Finotti, *vista da construção, no fundo da baía, das fundações profundas do teatro [do Cais das Artes]*, 2007. Em: DP, *Obra completa*, p. 341

30. S/N, *espaço dos operários em meio às obras da Pinacoteca*, 199-, © Arquivo Casa da Arquitectura

31. Fabrícia Oliveira dos Santos, *renda irlandesa sendo costurada*, s/ data, fotografia em *Modo de fazer Renda Irlandesa, tendo como referência o ofício em Divina Pastora*, org. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, 2014

32. José Moscardi, *Virgínia F. Navarro, esposa de PMR, e filhos, na residência Paulo Mendes da Rocha (casa Butantã) em obras*, 27/03/1965, © Arquivo Casa da Arquitectura

33. S/N, *anexo do Pavilhão do Brasil na Expo '70 em Osaka em obras,* 196-, © Arquivo Casa da Arquitectura

34. *Bonequinho de mola*, fotografia em: *Geografias Construídas*, ed. JLC e VG, p. 124

35. Bernd Becher, *Mason's Workshop*, 1952, litografia, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur– Bernd & Hilla Becher Archive, Colônia, https://www.metmuseum.org

36. José Moscardi, *PMR nas escadas da residência Paulo Mendes da Rocha (casa Butantã)*, 196-, © Arquivo Casa da Arquitectura

37. PMR, *esquisso da Baía de Vitória com o Cais das Artes*, © Arquivo Casa da Arquitectura

38. *Serafin Derenzi (que se tornaria avô do PMR) e Paulo de Menezes Mendes da Rocha*, fotografia, Acervo Paulo Mendes da Rocha, https://www.instagram.com

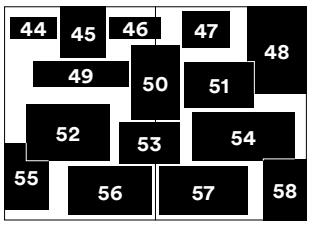
39. Virgínio Moutinho, *Flying Fish*, 2019, escultura em chapa zincada, folha de latão e contraplacado, Acervo do arquiteto, https://www.virginiomoutinho.eu/flyingfish

40. S/N, *obras da piscina na cobertura do SESC 24 de Maio*, 201-, © Arquivo Casa da Arquitectura

41. Rafael Moneo, [*axonometrias de pormenor da fachada do edifício-sede do Bankinter*], 197?, fotografia em: *Apuntes sobre 21 obras*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010

42. S/N, *maquinário de perfuração do solo nas obras de construção do Pavilhão do Brasil na Expo '70, Osaka, Japão*, 196-, fotografia, ©Arquivo Casa da Arquitectura

43. Michael Moran, [*edifício-sede do Bankinter*], fotografia em: *Apuntes sobre 21 obras*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010



p. 66-67

44. PMR, *Casa na Praia Dr. Artemio Furlan | Ante projeto - Corte*, abr/74, © Arquivo Casa da Arquitectura

45. Tarsila do Amaral, *E.F.C.B.*, 1924, óleo sobre tela, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, São Paulo, https://www.tarsiladoamaral.com.br/

46. PMR, *Casa na Praia Dr. Artemio Furlan | Ante projeto - Corte*, abr/74, © Arquivo Casa da Arquitectura

47. DP, *Model boats*, fotografia em: *A+U* 615, dezembro de 2021, p. 148

48. Sebastião Salgado, *Serra Pelada, Brazil*, 1986, fotografia, gelatina/prata sobre papel, International Centre of Photography, New York, https://www.icp.org

49. PMR, *Casa na Praia Dr. Artemio Furlan | Estudo - Corte*, © Arquivo Casa da Arquitectura

50. PMR, *página do dossier de apresentação do projeto do Pavilhão - "Convivência no Trabalho Econômico-Social"*, © Arquivo Casa da Arquitectura

51. PMR, *página do dossier de apresentação do projeto do Pavilhão (conexões fluviais entre as Américas e o restante do mundo)*, © Arquivo Casa da Arquitectura

52. *Plano Do Districto Federal Mostrando o Adiantamento Dos Trabalhos Topographicos Realisados Até o Fim Do Ano 1895*, 1896, mapa em: Luis Cruls, *Relatório da Comissão Expladoradora do Planalto Central do Brasil*, Rio de Janeiro: H. Lombaerts & C., Impressores do Observatório, 1894

53. Flávio Motta, *projeto da mostra prevista para o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Osaka de 1970*, 1969, croquis em: DP, *Obra completa*, p. 184

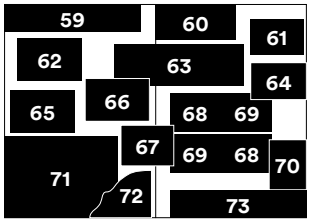
54. PMR, *esquisso de representação em corte da relação entre cotas, jardim e a pala do Museu Brasileiro de Escultura (MuBE)*, © Arquivo Casa da Arquitectura

55. Reprodução fac-símile da p. 238 de: Luis Cruls, *Relatório da Comissão*, p. 238

56. PMR, parte da *carta para Anette Spiro sobre o projeto da Capela de Nossa Sra. da Conceição*, c. 2004, croqui em: *Geografias construídas*, ed. JLC e VG, p. 172

57. *Antiga Amazônia Presente*, dir. Silvio Luiz Cordeiro, 2013, frame 24min27s, https://amazoniantiga.tv.br

58. Candido Portinari, *Garimpeiros no Rio*, 1937, guache sobre papel pardo, Acervo Projeto Portinari, Rio de Janeiro, https://www.portinari.org.br/



p. 70-71

59. Ernesto Calvino, *Games for a Blackout Machine*, 2006, nanquim e grafite sobre papel, © Ernesto Calvino, https://www.ernestocaivano.com

60. Nelson Kon, *MuBE*, fotografia, © Nelson Kon, https://www.nelsonkon.com.br/mube/

61. @diana.afonso472, *gruta da Quinta da Regaleira, Sintra*, 2015, © Todos os direitos reservados, https://www.flickr.com

62. Edward Hopper, *People in the Sun*, 1960, óleo sobre tela, Smithsonian American Art Museum, Washington, https://americanart.si.edu/

63. PMR, *corte transversal da cobertura da Praça do Patriarca,* © Arquivo Casa da Arquitectura

64. Mark Durden e João Leal, fotografia na exposição *A Ideia de Álvaro Siza - Piscina das Marés*, MIRAFORUM, Porto, 2023, https://www.joaoleal.pt

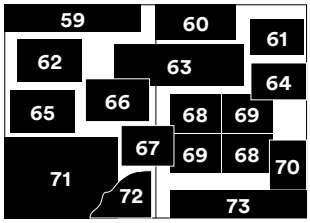
65. Jean-Baptiste Débret, *Différentes formes de huttes des sauvages bréziliens*, 1834, litografia, Museu Imperial do Rio, Rio de Janeiro, artsandculture.google.com/

66. S/N, *escultura e jardim interior num dos pátios da Pinacoteca do Estado de São Paulo*, 199-, © Arquivo Casa da Arquitectura

67. John Marin, *Wave on Rock*, 1937, óleo sobre tela, Whitney Museum of Art, New York, https://whitney.org/

68. Mário Novais, *Península do Baleal no norte de Peniche*, fotografia, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, https://flic.kr/

69. Fernando Guerra, fotografia em: Philip Jodidio (org.), *Álvaro Siza - Complete Works 1952-2013,* Colônia: Taschen, 2013, pp. 38-39



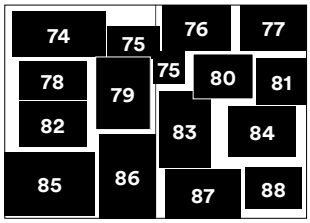
p. 70-71

70. S/N, *vista do Edifício Jaraguá*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

71. Vista da exposição *Peter Fischli David Weiss* (cur. P. Fischli e D. Weiss), Matthew Marks Gallery, New York, *https://matthewmarks.com*

72. PMR, *mulher sentada na cadeira Paulistano*, 1955, croqui em: Geografias construídas, ed. JLC e VG, p. 140

73. EC, *Games for a Blackout Machine*, 2006



p. 74-75

74. Edwardar Hopper, *Soir Bleu*, 1914, óleo sobre tela, Whitney Museum of American Art, New York, *https://www.artchive.com*

75. Oscar Niemeyer, *croqui de estudo do Copan*, 1951, em: Rodrigo Queiroz, *Forma moderna e cidade: a arquitetura de Oscar Niemeyer no centro de São Paulo*, 2012, no Vitruvius Arquitextos, *https://vitruvius.com.br/*

76. Ciro Miguel, *espelho d'água da lanchonete no SESC 24 de Maio*, fotografia, © Ciro Miguel, Maio, *https://www.ciromiguel.com/*

77. Sebastião Salgado, *Abandoned babies playing on the roof of a FEBEM (Foundation for Child Welfare) center; 430 children live there, 35 percent of those children were found abandoned on city streets*, 2007, fotografia, gelatina/prata sobre papel, ICP, New York, *https://www.icp.org/*

78. Ciro Miguel, *ocupação sob a cobertura da Praça do Patriarca*, frame de vídeo, © Ciro Miguel, *https://www.instagram.com/*

79. S/N, *rua de São Paulo com o Edifício Jaraguá ao fundo*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

80. —, *público a utilizar as piscinas do Clube Atlético Paulistano* 195-, © Arquivo Casa da Arquitectura

81. Horácio Novais, *Vista das atividades portuárias no rio Douro entre Porto e Vila Nova de Gaia*, 19--, fotografia, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, *https://www.flickr.com/*

82. Yngrid Ferreira, *vista de ocupação do Mercado São Sebastião*, 2025, fotografia, © Todos os direitos reservados

83. S/N, *movimento da população na Praça do Patriarca, com a cobertura ao fundo*, 200-, © Arquivo Casa da Arquitectura

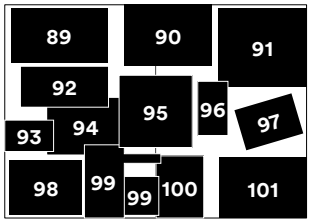
84. Publifoto, vista do mural "il caos delle città" (O caos da cidade) no espaço dedicado ao verde nas zonas residenciais, na XIII Trienal de Milão (cur. V. Gregotti e U. Eco), 1964, fotografia, La Triennale di Milano- Archivio Fotografico, Milão, *https://archivi.triennale.org*

85. Gordon Matta Clark, *vista de Conical Intersect*, 1975, Paris, fotografia, © Mar Petitjean, *https://publicdelivery.org*

86. Leonardo Finotti, *vista do caráter labriíntico que asssume o espaço da Pinacoteca de São Paulo, uma vez que é "transgredido", p. ex., com a eliminação de todas as esquadrias*, fotografia em DP, *Obra Completa*, p. 280

87. Humphry Trevelyan, vista de crianças brincando na Praça da Ribeira no contexto pós-25 de Abril, 1975, fotografia, Porto, © HUMPHRY TREVELYAN, *http://www.the-imaginal.co.uk/*

88. PMR, *croqui do projeto para uma piscina pública na Praça da República*, 2001, em *Geografias Construídas*, ed. JLC e VG, p. 37



p. 78-79

89. *Tudo é projeto*, dir. Joana Mendes da Rocha et. al., 2017, São Paulo, frame 03min44s

90. PMR, *Mapa da América do Sul*, croqui em: *Geografias construídas*, ed. JLC, e VG, p. 74

91. —, *proposta para a reconfiguração da Baía de Montevidéu,* 1998, © Arquivo Casa da Arquitectura

92. PMR, *esquisso corte do Cais das Artes e memória descritiva do projeto,* 2007, croqui em: *Geografias construídas*, ed. JLC, e VG, p. 355

93. @coutones (Thiago Coutinho), *vista da Baía de Vitória desde janela do Convento da Penha - ES*, 2009, fotogra-

fia, © Todos os direitos reservados, https://flic.kr/p/6eYnnf nnf

94. PMR, *esquisso da Baía de Vitória com o Cais das Artes*, 2008, © Arquivo Casa da Arquitectura

95. Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin and Fabio Reinhart, *La Città Analoga*, 1976, montagem multimídia sobre tela, Archive du Centre Pompidou, Paris, https://www.centrepompidou.fr/

96. Alexander Calder, *Half-circle, Quarter-circle, and Sphere*, 1932, escultura, Whitney Museum of American Art, New York, https://whitney.org/

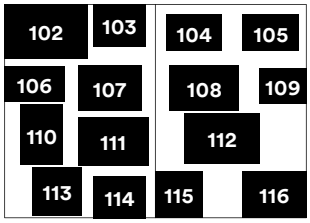
97. Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, 1951, nanquim sobre papel, MoMA, New York, https://www.moma.org/

98. Nlé, *Warterfront Atlas,* 2016, instalação itinerante para a XV Bienal de Veneza, © NLÉ, https://www.nleworks.com/

99. "*Ritmo dei battipali*", em: Roberto Leydi, *I canti popolari italiani*, Milão: Arnoldo Mondadori, 1984, em https://tecadigitale.cai.it

100. Jan van Grevenbroeck, *Fondatori*, 17--, ilustração para o manuscrito *Gli Abiti de Veneziani*, no Archivio fotografico dei Musei Civici di Venezia, Veneza, https://www.meisterdrucke.no/

101. Álvaro Siza e Atelier XYZ, *axonometria do projeto para o Campo de Marte*, 1986, desenho rigoroso, Álvaro Siza Fonds, Canadian Centre for Architecture, Montreal, https://divisare.com/



p. 82-83

102. *PMR lecionando na FAU-USP*, fotografia em: *Geografias construídas*, ed. JLC e VG, p. 176

103. Paulo Catrica, *Neg. 904 Sala 2-06, Liceu Sá de Miranda, Braga*, 1999, fotografia impressa em brometo de prata sobre papel, Centro de Arte Moderna Gulbenkian, Lisboa, https://gulbenkian.pt/cam/

104. *Os universalistas: viagem dos professores da Escola de Belas Artes do Porto à Grécia*, 1976., fotografia, © Arquivo de Sérgio Fernandes, https://www.archdaily.com.br/

105. Fernando Mendonça, *Fábio Penteado, Pedro Paulo de Melo Saraiva, Joana (tradutora do grupo em Moscou), Jon Maitrejan, Paulo Mendes da Rocha e Alfredo Paesani, praça Vermelha, Moscou*, 1962, fotografia, © Acervo Paulo Mendes da Rocha, https://vitruvius.com.br

106. John Cliett, *vista de: The Lightning Field*, 2017, instalação *landart* em New Mexico, Walter de Maria, 1977, https://gagosian.com/

107. S/N, *crianças desenhando as obras expostas em visita de estudo*, 199-, © Arquivo Casa da Arquitectura

108. Ana Paula Gonçalves Pontes, *operários trabalhando no calçamento no exterior da Pinacoteca*, 05/1997-04/1998, © Arquivo Casa da Arquitectura

109. JC, *vista de The Lightning Field*, WM, 1977, https://publicdelivery.org/

110. CP, *Meninos Soltando Pipas*, c. 1943, guache sobre papel, Acervo Projeto Portinari, Rio de Janeiro, https://www.portinari.org.br/

111. PMR, *desenho da série Pipas*, em: *A+U* 615, p. 140

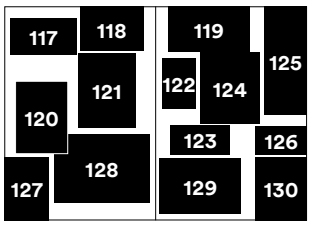
112. Ana Paula Gonçalves Pontes, *cobertura do pátio interior da Pinacoteca do Estado de São Paulo*, 05/1997-04/1998, © Arquivo Casa da Arquitectura

113. Maria Martins, O impossível, 1945, escultura em bronze, Coleção MAM Rio, Rio de Janeiro, https://mam.rio/artistas/maria-martins

114. PC, *Neg. 920 Sala 37, 3.a divisão, Liceu Rodrigues de Freitas, Porto*, 1999, fotografia impressa em brometo de prata sobre papel, Centro de Arte Moderna Gulbenkian, Lisboa, https://gulbenkian.pt/cam/

115. *Vista do Pavilhão de Osaka durante a construção*, 1969, fotografia, ©Fujita Architects Office, em: *Arquitectura Viva (AV)* 161, maio-junho de 2013, p. 6

116. José Moscardi, vista da FAU-USP durante a construção, c. 1969, fotografia, © José Moscardi, https://arquivo.arq.br



p. 87-88

117. LF, *vista do Cais das Artes durante a construção*, fotografia em *AV* 161, 2013, p. 125

118. Horácio Novais, *SOREFAME, Portugal*, c. 1943, fotografia, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, *https://www.flickr.com/*

119. Paulo César Castra, *PMR desenhando uma cúpula e a Catedral de Brasília*, 2012, fotografia em: *Entrevista com Paulo Mendes da Rocha*, em *Risco* v19, dezembro de 2021, p. 130

120. Bernd e Hilla Becher, *Crossword Puzzle with Framework House, Obere Dorfstraße 21, Bürbach*, c. 1960, reprodução fotomecânica com impressão gelatina/prata, DPS/SK–Bernd & Hilla Becher Archive, Colônia, *https://www.metmuseum.org/*

121. S/N, *Interior do Ginásio do Clube Atlético Paulistano em obras*, 195-, © Arquivo Casa da Arquitectura

122. Viollet Le Duc, *axonometria decompositiva de coluna e parede*, ilustração em: *Le dictionaire d'architecture*, ed. Philippe Boudon. Liège: Pierre Mardaga, 1979, p. 122

123. PMR, *esquema formal do projeto para o Estádio Serra Dourada*, © Arquivo Casa da Arquitectura

124. PMR, *anotações e esquissos do levantamento do edifício preexistente à reabilitação da Pinacoteca do Estado de São Paulo*, © Arquivo Casa da Arquitectura

125. Marcius Galan, *Coluna (para Lina)*, 2021, escultura em betão e madeira, Acervo MASP, São Paulo, *https://masp.org.br/*

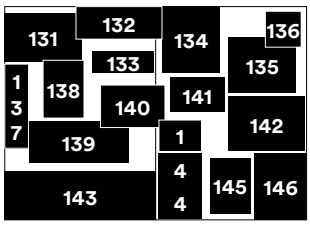
126. Eduardo Souto de Moura, *croqui de processo do Estádio de Braga*, em; "Municipal Braga Stadium" *Arquitectura Viva*, *https://arquitecturaviva.com*

127. MN, *Estádio*, fotografia, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, *https://www.flickr.com/*

128. Seixas (Escritório Técnico Júlio Kassoy e Mario Franco), *Planta de teto - Formas do Pav. Superior (engenharia),* © Arquivo Casa da Arquitectura

129. S/N, *vista do público nas arquibancadas*, 197-, © Arquivo Casa da Arquitectura

130. Christian Richters, *vista do Estádio de Braga*, em: "Municipal Braga Stadium" AV



p. 90-91

131. PMR, *perspectiva de exposição de escultura ao ar livre no MuBE, vista de trás do pórtico*, croqui em: *A+U* 615, p. 17

132. –, *maquete de papel dos edifícios do Cais das Artes,* © Arquivo Casa da Arquitectura

133. –, *maquete de papel do MuBE*, © Arquivo Casa da Arquitectura

134. Lygia Clark, *Caminhando*, 1963, proposição com uso de papel, cola e tesoura, Associação Cultural Lygia Clark, Rio de Janeiro, *https://portal.lygiaclark.org.br*

135. LC, *Construa você mesmo seu espaço para viver*, 1964, maquete em madeira e acrílico, ACLC, Rio de Janeiro, *https://portal.lygiaclark.org.br/*

136. Ivan Kozaric, *Inner Eyes (Movimento Gorgona)*, 1959-1960, escultura em gesso, Nacionalji Muzej Moderne Umjetnosti Zagreb, *https://www.kontakt-collection.org/*

137. Cícero Victor Duarte Sobreira, *esquemas sobre a ideia do "pensar-fazer"*, 2024, ilustração em: *Duas casas e um labirinto - modelos para a libertação de um projeto-de-arquitetura*, dissertação de Mestrado, Porto: FAUP, 2024, p. 33

138. Richard Serra, *The Snake*, 1994-1997, escultura em ferro, na exposição *The Matter of Time*, Museu Guggenheim Bilbao, Bilbao, permanente desde 1997, *https://www.koha.net/*

139. PMR, detalhe de *Ante Projeto Pavilhão do Brasil na Expo '70, Osaka - Descrição e Perspectivas*, © Arquivo Casa da Arquitectura

140. Michael Heizer, *Rift*, escultura *site-specific* em aço, 1968/1982,Menil Collection, Houston, *https://gagosian.com/*

141. PMR, *Museu Brasileiro de Escultura*, 1987, maquete em aço, MoMA, New York, *https://www.moma.org/*

142. *Diversos abrigos: cenas com humanos (dança, humanos com crianças, homens com lança-dardos, acrobacias, mascarados (?), impressões de mãos*, c. 1000d.C, pintura rupestre, em: Pedro I. Shmitz, et. al., *Arte rupestre no centro do Brasil. Pinturas e gravuras da pré-história de Goiás e oeste da Bahia*, São Leopoldo: UNISINOS, 1984, *https://www.anchietano.unisinos.br/*, p. 59

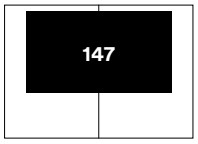
143. PMR, *estudo para a garagem e jardim da casa Idel Arcuschin e Isabella Prata (corte)*, 2000, impressão e ilustração sobre papel, em DP, *Obra completa*, p. 323

144. *PMR demonstrando a resistência estrutural da forma do Copan aos esforços de vento com uma folha de papel*, 2013, vídeo integrante na exposição Paulo: para além do desenho, Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2024, frame 30min28s - 31min

145. PMR, *projeto para a praça dos Museus da USP*, maquete de papel em: DP, *Obra Completa*, p. 291

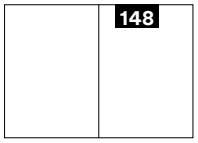
146. Walter de Maria, *Abstract Concept*, c. 1960-1961, anotações sobre papel, na exposição Idea to Action to Object, Gagosian London, 24 de janeiro a 23 de março de 2019, *https://magazine.tank.tv/*

considerações finais



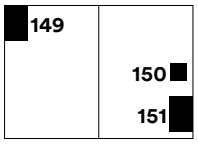
p. 96-97

147. Esquemas-síntese do argumento desenvolvido ao longo da dissertação, feitos pela autora, 2025, ilustração em formato digital.



p. 99

148. Cinthia Marcelle, *"A família em desorder"*, 2022, instalação-performance integrante na exposição *Cinthia Marcelle*: *A conjunction of factors*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MAC-BA), Barcelona, 15 de julho de 2022 a 8 de janeiro de 2023, *https://www.macba.cat*

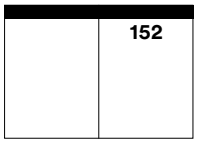


p. 100-101

149. CM, *"A família em desorder"*, MAC-BA, Barcelona, 2022-2023

150. Cícero Victor Duarte Sobreira, esquema sobre a "distância" de Luz Valderrama, em: *Duas Casas e um Labirinto,* p. 25

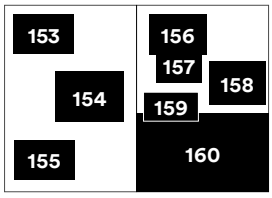
151. CM, *"A família em desorder"*, MAC-BA, Barcelona, 2022-2023



p. 102-103

152. MN, *Detalhe do pormenor de caracóis do portal das Capelas Imperfeitas, Mosteiro de Santa Maria da Vitória (Batalha)*, fotografia, BA/FCG, Lisboa, *https://www.flickr.com/*

anexos



p. 106-107

baía de montevidéu

153. PMR, *planta de préexistências*, © Arquivo Casa da Arquitectura

154. –, *esquisso do projeto*, © Arquivo Casa da Arquitectura

155. –, *planta do projeto*, © Arquivo Casa da Arquitectura

cidade fluvial tietê

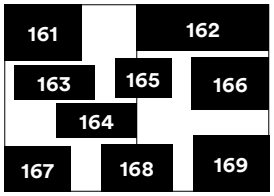
156. –, *esquisso do rio Tietê*, © Arquivo Casa da Arquitectura

157. –, *maquete do projeto*, © Arquivo Casa da Arquitectura

158. –, *maquete do projeto*, © Arquivo Casa da Arquitectura

159. –, *esquema de ligação fluvial entre a Cidade Fluvial Tietê e demais centros urbanos da região*, © Arquivo Casa da Arquitectura

160. –, *planta de localização da Cidade Fluvial Tietê, corpos d'água e núcleos urbanos da região*, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 108-109

cais das artes

161. PMR, *Baía de Vitória*, © Arquivo Casa da Arquitectura

162. —, *maquete de papel dos edifícios,* © Arquivo Casa da Arquitectura

163. —, *esquisso de processo do projeto,* © Arquivo Casa da Arquitectura

164. —, *esquisso de processo do projeto,* © Arquivo Casa da Arquitectura

165. —, *esquisso de processo do projeto*, © Arquivo Casa da Arquitectura

166. —, *esquissos*, © Arquivo Casa da Arquitectura

167. —, *esquisso de processo do projeto*, © Arquivo Casa da Arquitectura

168. —, *esquisso de processo do projeto*, © Arquivo Casa da Arquitectura

169. —, *esquisso da Baía de Vitória com o Cais das Artes*, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 110-111

edifício jaraguá

170. PMR, *vista do salão de entrada do edifício*, © Arquivo Casa da Arquitectura

171. —, *secção tipo do prédio - vista para as 2 faces*, © Arquivo Casa da Arquitectura

172. —, *planta da entrada do edifício (processo)*, © Arquivo Casa da Arquitectura

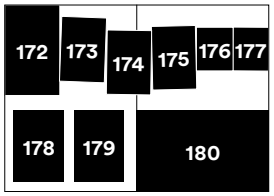
173. —, *planta da entrada do edifício (processo)*, © Arquivo Casa da Arquitectura

174. —, *planta da entrada do edifício (processo)*, © Arquivo Casa da Arquitectura

175. —, *planta da entrada do edifício (processo)*, © Arquivo Casa da Arquitectura

176. —, *planta da entrada do edifício (processo)*, © Arquivo Casa da Arquitectura

177. —, *planta da entrada do edifício (processo)*, © Arquivo Casa da Arquitectura

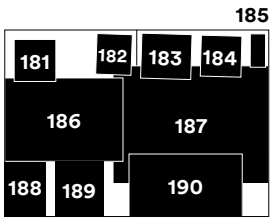


p. 112-113

178. S/N, *rua de São Paulo com o Edifício Jaraguá ao fundo*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

179. S/N, *rua de São Paulo com o Edifício Jaraguá ao fundo*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

180. PMR, *planta do térreo*, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 114-115

181. S/N, *vista de São Paulo desde a cobertura do edifício*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

182. PMR, *planta do apartamento do zelador, no subsolo (processo)*, © Arquivo Casa da Arquitectura

183. —, *planta do apartamento do zelador, no subsolo (processo)*, © Arquivo Casa da Arquitectura

184. —, *planta do apartamento do zelador, no subsolo (processo)*, © Arquivo Casa da Arquitectura

185. —, *planta do apartamento do zelador, no subsolo (processo)*, © Arquivo Casa da Arquitectura

186. —, *planta do andar,* © Arquivo Casa da Arquitectura

187. —, *planta tipo do edifício*, © Arquivo Casa da Arquitectura

188. S/N, *vista do Edifício Jaraguá*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

189. PMR, *estudo de alçado*, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 116-117

190. –, *estudo de alçado*, © Arquivo Casa da Arquitectura

191. PMR, *estudos para a cozinha e área de serviço do apartamento tipo,* © Arquivo Casa da Arquitectura

192. –, *estudos para a cozinha e área de serviço do apartamento tipo*, © Arquivo Casa da Arquitectura

193. –, *estudos para a cozinha e área de serviço do apartamento tipo*, © Arquivo Casa da Arquitectura

194. –, *estudos para a cozinha e área de serviço do apartamento tipo*, © Arquivo Casa da Arquitectura

195. –, *estudos para a cozinha e área de serviço do apartamento tipo*, © Arquivo Casa da Arquitectura

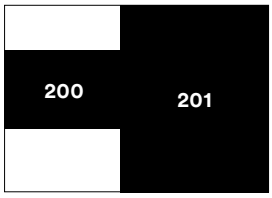
196. –, *estudos para a cozinha e área de serviço do apartamento tipo*, © Arquivo Casa da Arquitectura

197. –, *estudos para a cozinha e área de serviço do apartamento tipo*, © Arquivo Casa da Arquitectura

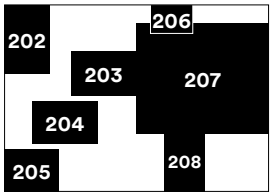
198. –, *estudos para a cozinha e área de serviço do apartamento tipo*, © Arquivo Casa da Arquitectura

199. –, *estudos para a cozinha e área de serviço do apartamento tipo*, © Arquivo Casa da Arquitectura

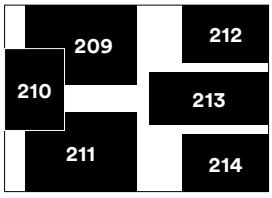
estádio serra dourada



p. 118-119



p. 120-121



p. 122-123

200. S/N, *vista para o campo do Estádio*, 197-, © Arquivo Casa da Arquitectura

201. PMR, *Planta de estudo preliminar,* © Arquivo Casa da Arquitectura

202. S/N, *galeria sob as arquibancadas*, 197-, © Arquivo Casa da Arquitectura

203. –, *vista do público nas arquibancadas*, 197-, © Arquivo Casa da Arquitectura

204. –, *arquibancadas e cobertura*, 197-, © Arquivo Casa da Arquitectura

205. –, *galeria sob arquibancadas*, 197-, © Arquivo Casa da Arquitectura

206. –, *vista aérea do Estádio Serra Dourada*, 197-, © Arquivo Casa da Arquitectura

207. PMR, *esquema e esquissos de representação em corte*, © Arquivo Casa da Arquitectura

208. S/N, *galeria sob arquibancada*, 197-, © Arquivo Casa da Arquitectura

209. PMR, *corte de estudo*, © Arquivo Casa da Arquitectura

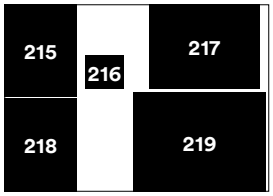
210. S/N, *público assistindo ao jogo nas arquibancadas,* 197-, © Arquivo Casa da Arquitectura

211. PMR, *corte de estudo*, © Arquivo Casa da Arquitectura

212. S/N, *vista exterior do Estádio Serra Dourada*, 197-, fotografia, © Arquivo Casa da Arquitectura

213. PMR, *corte de estudo preliminar Estádio Serra Dourada*, © Arquivo Casa da Arquitectura

214. S/N, *vista das arquibancadas, tribuna de honra e área de rádio-TV do Estádio Serra Dourada*, 197-, fotografia, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 124-125

ginásio do clube atlético paulistano

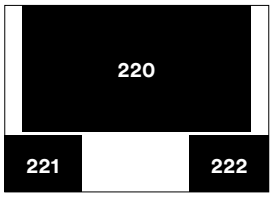
215. S/N, *Interior do Ginásio em obras*, 195-, © Arquivo Casa da Arquitectura

216. –, *público a utilizar as piscinas do Clube*, 195-, © Arquivo Casa da Arquitectura

217. –, *operário a trabalhar na construção das arquibancadas*, 195-, © Arquivo Casa da Arquitectura

218. PMR, *Anteprojeto do Clube Atlético Paulistano - detalhe e corte*, © Arquivo Casa da Arquitectura

219. S/N, *Interior do Ginásio em obras*, 195-, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 126-127

220. PMR, *Anteprojeto do Clube Atlético Paulistano - planta geral aérea*, © Arquivo Casa da Arquitectura

221. S/N, *vista aérea do Ginásio*, 195-, © Arquivo Casa da Arquitectura

222. José Moscardi, *fachada do Ginásio voltada à rua*, 195-, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 128-129

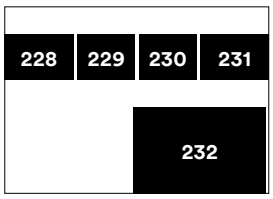
223. PMR, *Projeto p/ Ampliações das Instalações do Clube Atlético Paulistano - Planta do Patamar*, © Arquivo Casa da Arquitectura

224. –, *Anteprojeto do Clube Atlético Paulistano - plantas*, © Arquivo Casa da Arquitectura

225. S/N, *obras de construção da cobertura do Ginásio*, 195-, © Arquivo Casa da Arquitectura

226. –, *obras de construção da cobertura do Ginásio*, 195-, fotografia, © Arquivo Casa da Arquitectura

227. –, *obras de construção da cobertura do Ginásio*, 195-, fotografia, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 130-131

museu brasileiro de estutura

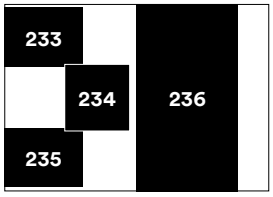
228. S/N, *vista aérea das obras de construção do MuBE*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

229. –, *vista do MuBE em obras desde a rua Alemanha*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

230. –, *vista do MuBE em obras desde o jardim*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

231. –, *vista do MuBE em obras desde o jardim*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

232. PMR, *esquisso de representação em corte da relação entre cotas, jardim e a pala do MuBE*, © Arquivo Casa da Arquitectura



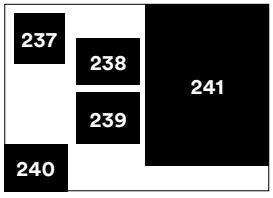
p. 132-133

233. S/N, *vista do MuBE e jardim*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

234. PMR, *excerto da memória descritiva*, © Arquivo Casa da Arquitectura

235. S/N, *vista do MuBE e jardim*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

236. Roberto Burle Marx, *lista de plantas do projeto paisagístico*, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 134-135

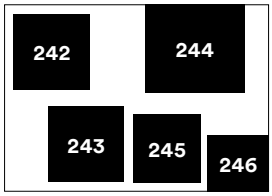
237. Nelson Kon e Andres Otero, *vista das escadas de entrada,* 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

238. S/N, *sala expositiva*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

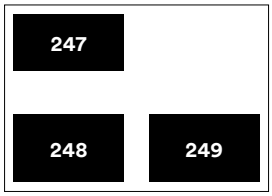
239. –, *vista para o espelho d'água exterior*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

240. –, *evento no interior do MuBE*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

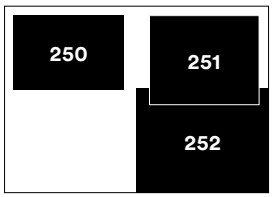
241. PMR, *maquete do interior do MuBE,* © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 136-137



p. 138-139



p. 140-141

242. Nelson Kon e Andres Otero, *vista das escadas exteriores e pórtico*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

243. —, *vista das escadas exteriores sob o pórtico*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

244. PMR, *Planta e Corte Auditório - Projeto Executivo*, © Arquivo Casa da Arquitectura

245. NK e AO, *vista do auditório*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

246. Seixas (Escritório Técnico Júlio Kassoy e Mario Franco), *Planta de teto - Formas do Pav. Superior (engenharia),* © Arquivo Casa da Arquitectura

247. —, *maquete do MuBE*, © Arquivo Casa da Arquitectura

248. —, *maquete do MuBE*, © Arquivo Casa da Arquitectura

249. S/N, *vista aérea do MuBE e jardim*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

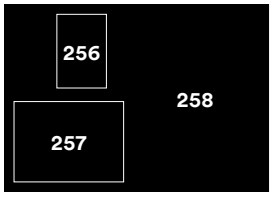
250. —, *vista do pórtico e espelho d'água*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

251. —, *vista do pórtico , escultura e espelho d'água*, © Arquivo Casa da Arquitectura

252. —, *vista do pórtico e espelho d'água em obras*, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 142-143



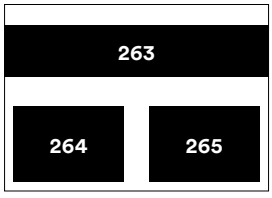
p. 144-145



p. 146-147



p. 148-149



p. 150-151

pavilhão do brasil na expo '70

253. PMR, *maquete do Pavilhão - vista da cobertura*, © Arquivo Casa da Arquitectura

254. S/N, *cobertura do Pavilhão em obras*, 1969, © Arquivo Casa da Arquitectura

255. PMR, *esquissos de processo - "natureza e construção | tectônica telúrica e mecânica | Pavilhão do Brasil "Osaka 70"*, © Arquivo Casa da Arquitectura

256. S/N, *elementos de construção do Pavilhão*, 196-, © Arquivo Casa da Arquitectura

257. —, *estaleiro de obras do Pavilhão do Brasil, vista dos pavilhões dos outros países ao fundo*, 196-, © Arquivo Casa da Arquitectura

258. PMR, *página do dossier de apresentação do projeto do Pavilhão*, © Arquivo Casa da Arquitectura

259. —, *página do dossier de apresentação do projeto do Pavilhão*, © Arquivo Casa da Arquitectura

260. —, *página do dossier de apresentação do projeto do Pavilhão (conexões fluviais entre as Américas e o restante do mundo)*, © Arquivo Casa da Arquitectura

261. —, *página do dossier de apresentação do projeto do Pavilhão - "Convivência no Trabalho Econômico-Social"*, © Arquivo Casa da Arquitectura

262. —, *página do dossier de apresentação do projeto do Pavilhão - "Ritmo"*, © Arquivo Casa da Arquitectura

263. —, *corte AA do Pavilhão*, © Arquivo Casa da Arquitectura

264. —, *esquisso do Recinto do Pavilhão*, © Arquivo Casa da Arquitectura

265. S/N, *Pavilhão em obras*, 1969, © Arquivo Casa da Arquitectura

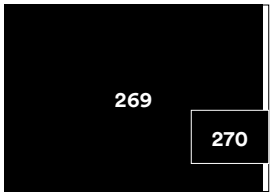


p. 152-153

266. PMR, *planta térrea do Pavilhão*, © Arquivo Casa da Arquitectura

267. S/N, *obras de formação das colinas de suporte à cobertura do Pavilhão*, 1969, © Arquivo Casa da Arquitectura

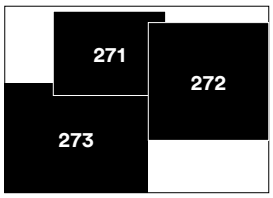
268. —, *interior do anexo em obras,* 196-, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 154-155

269. PMR, *Ante Projeto - Descrição e Perspectivas*, © Arquivo Casa da Arquitectura

270. —, *maquete de apresentação do Pavilhão do Brasil*, © Arquivo Casa da Arquitectura



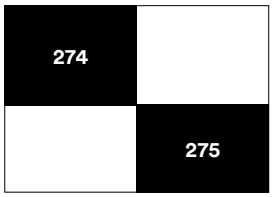
p. 156-157

271. S/N, *vista do arco da Praça do Café em obras*, 196-, © Arquivo Casa da Arquitectura

272. PMR, *Pré-execução - Cobertura*, © Arquivo Casa da Arquitectura

273. —, *Pré-execução - Aparelho de articulação nos 4 pilares - P2 400ton.*, © Arquivo Casa da Arquitectura

pinacoteca do estado de são paulo



p. 158-159

274. S/N, *vista desde a Av. Tiradentes, antes da reabilitação*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

275. Leonardo Finotti, *vista desde a Av. Tiradentes, após a reabilitação*, 2006, © Arquivo Casa da Arquitectura

276. PMR, *planta do levantamento do piso 3/1º pavimento do edifício original (anotações sobre forros dos tetos),* © Arquivo Casa da Arquitectura



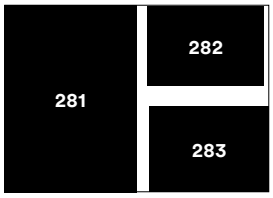
p. 160-161

277. S/N, *vista de um dos pátios interiores, antes da reabilitação*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

278. —, *vista da cúpula sobre um dos pátios interiores, antes da reabilitação*, 1993-1996, © Arquivo Casa da Arquitectura

279. PMR, *anotações e esquissos do levantamento do edifício original*, © Arquivo Casa da Arquitectura

280. —, *anotações e esquissos do levantamento do edifício original*, © Arquivo Casa da Arquitectura



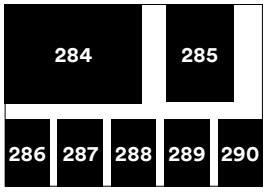
p. 162-163

281. PMR, *planta do 1º pavimento,* © Arquivo Casa da Arquitectura

282. PMR, *planta do pavimento térreo,* © Arquivo Casa da Arquitectura

283. PMR, *planta do 2º pavimento,* © Arquivo Casa da Arquitectura

284. PMR e Ricoy Torres e Colonelli, *Projeto básico - 1ª etapa | Passarelas dos pátios laterais | Detalhes*, fev/94, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 164-165

285. S/N, *passarela dos pátios laterais finalizada*, 199-, © Arquivo Casa da Arquitectura

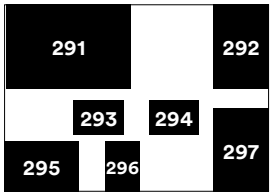
286. —, *etapa de construção da passarela*, 199-, © Arquivo Casa da Arquitectura

287. —, *etapa de construção da passarela*, 199-, © Arquivo Casa da Arquitectura

288. —, *etapa de construção da passarela*, 199-, © Arquivo Casa da Arquitectura

289. —, *etapa de construção da passarela*, 199-, © Arquivo Casa da Arquitectura

290. —, *etapa de construção da passarela*, 199-, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 166-167

291. Ana Paula Gonçalves Pontes, *cobertura do pátio*, 05/1997-04/1998, © Arquivo Casa da Arquitectura

292. S/N, *cobertura do pátio lateral*, 199-, © Arquivo Casa da Arquitectura

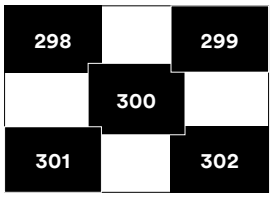
293. —, *detalhe do sistema de fixação da cobertura de vidro e metal dos pátios, antes da reabilitação*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

294. APGP, *detalhe do sistema de fixação da cobertura de vidro e metal dos pátios*, 05/1997-04/1998, © Arquivo Casa da Arquitectura

295. —, *trabalhadores assimilando a cobertura dos pátios*, 05/1997-04/1998, © Arquivo Casa da Arquitectura

296. —, *cobertura dos pátios laterais finalizada*, 05/1997-04/1998, © Arquivo Casa da Arquitectura

297. —, *PMR e desconhecido acompanhando as obras,* 05/1997-04/1998, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 168-169

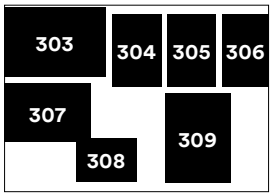
298. APGP, *obras do jardim e calçamento à face da Av. Tiradentes*, 05/1997-04/1998, © Arquivo Casa da Arquitectura

299. S/N, *foto aérea da Pinacoteca no contexto urbano*, 199-, © Arquivo Casa da Arquitectura

300. —, *crianças desenhando as obras expostas em visita de estudo*, 199-, © Arquivo Casa da Arquitectura

301. APGP, *operários trabalhando no calçamento no exterior da Pinacoteca*, 05/1997-04/1998, © Arquivo Casa da Arquitectura

302. —, *operário trabalhando no calçamento no exterior da Pinacoteca*, 05/1997-04/1998, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 170-171

303. S/N, *grupo escolar em visita de estudo à Pinacoteca*, 199-, © Arquivo Casa da Arquitectura

304. —, *espaço dos operários em meio às obras da Pinacoteca*, 199-, © Arquivo Casa da Arquitectura

305. APGP, *vista para um dos pátios e a relação com os espaços expositivos*, 05/1997-04/1998, © Arquivo Casa da Arquitectura

306. S/N, *vista para antiga janela (agora abertura) do pátio e a relação com espaço expositivo*, 199-, © Arquivo Casa da Arquitectura

307. —, *operário trabalhando no piso do pátio enquanto engenheiros/arquitetos(?) acompanham obra*, 199-, © Arquivo Casa da Arquitectura

308. —, *escultura e jardim interior num dos pátios*, 199-, © Arquivo Casa da Arquitectura

309. Leonardo Finotti, *vista da sala expositiva com o pátio ao fundo,* s/d, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 172-173

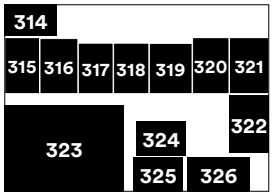
praça do patriarca

310. PMR, *maquete de papel do pórtico da praça*, © Arquivo Casa da Arquitectura

311. —, *Estudos - planta de cobertura,* jun/94, © Arquivo Casa da Arquitectura

312. S/N, *pórtico e praça em obras, 200-,* © Arquivo Casa da Arquitectura

313. PMR, *Estudos - planta geral,* jun/94, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 174-175

314. –, *processo de projeto do traçado da rua e praça*, © Arquivo Casa da Arquitectura

315. –, *processo de projeto do traçado da rua e praça*, © Arquivo Casa da Arquitectura

316. –, *processo de projeto do traçado da rua e praça*, © Arquivo Casa da Arquitectura

317. –, *processo de projeto do traçado da rua e praça*, © Arquivo Casa da Arquitectura

318. –, *processo de projeto do traçado da rua e praça*, © Arquivo Casa da Arquitectura

319. –, *processo de projeto do traçado da rua e praça*, © Arquivo Casa da Arquitectura

320. –, *processo de projeto do traçado da rua e praça*, © Arquivo Casa da Arquitectura

321. –, *processo de projeto do traçado da rua e praça*, © Arquivo Casa da Arquitectura

322. –, *processo de projeto do traçado da rua e praça*, © Arquivo Casa da Arquitectura

323. S/N, *vista do terminal rodoviário que ocupava a praça antes da reabilitação*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

324. –, *processo de projeto do mosaico no pavimento da praça*, © Arquivo Casa da Arquitectura

325. –, *processo de projeto do mosaico no pavimento da praça*, © Arquivo Casa da Arquitectura

326. –, *processo de projeto do mosaico no pavimento da praça*, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 176-177

327. PMR e Antonio Malta Campos, *proposta de "Cobertura em estrutura metálica e Vidro. Praça do Patriarca" - implantação*, © Arquivo Casa da Arquitectura

328. –, *proposta de "Cobertura em estrutura metálica e Vidro. Praça do Patriarca" - elevação frontal,* © Arquivo Casa da Arquitectura

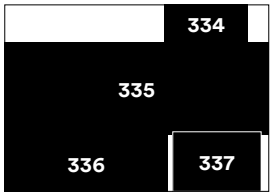
329. –, *proposta de "Cobertura em estrutura metálica e Vidro. Praça do Patriarca" - vista superior,* © Arquivo Casa da Arquitectura

330. –, *proposta de "Cobertura em estrutura metálica e Vidro. Praça do Patriarca" - corte longitudinal,* © Arquivo Casa da Arquitectura

331. PMR, *esquisso de estudo para a cobertura*, © Arquivo Casa da Arquitectura

332. –, *estudo de proposta para a cobertura - planta e alçado*, © Arquivo Casa da Arquitectura

333. –, *folha de estudo da cobertura em estrutura metálica e vidro,* 20/03/1992, © Arquivo Casa da Arquitectura



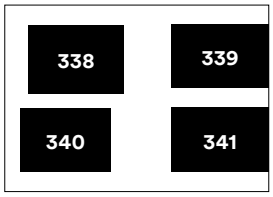
p. 178-179

334. –, *maquete da cobertura da Praça,* © Arquivo Casa da Arquitectura

335. –, *folha de estudo da cobertura da Praça,* 1993, © Arquivo Casa da Arquitectura

336. –, *corte transversal da cobertura da Praça,* © Arquivo Casa da Arquitectura

337. Leonardo Finotti, *vista lateral da cobertura da Praça em detalhe*, 2006, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 180-181

338. S/N, *vista da cobertura e Praça ao fundo desde a r. Libero Badaró, 200-,* © Arquivo Casa da Arquitectura

339. PMR, *maquete da cobertura da Praça em relação à estátua preexistente de José Bonifácio*, © Arquivo Casa da Arquitectura

340. –, *maquete da cobertura da Praça em relação à estátua preexistente de José Bonifácio*, © Arquivo Casa da Arquitectura

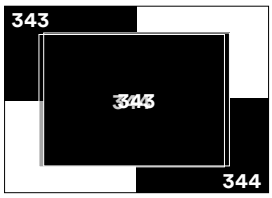
341. S/N, *vista do movimento da população, monumento a José Bonifácio, Praça do Patriarca e a cobertura*, 200-, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 182-183



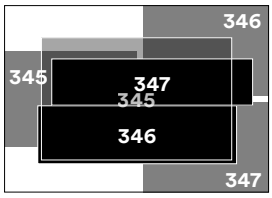
p. 184-185



p. 186-187



p. 188-189



p. 190-191

residência antónio furlan

342. PMR, *Ante projeto - memória descritiva*, abr/74, © Arquivo Casa da Arquitectura

343. —, *estudo - planta*, © Arquivo Casa da Arquitectura

344. —, *ante projeto - planta*, abr/74, © Arquivo Casa da Arquitectura

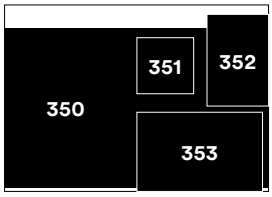
345. —, *ante projeto - fachada e corte*, abr/74, © Arquivo Casa da Arquitectura

346. —, *estudo - corte*, © Arquivo Casa da Arquitectura

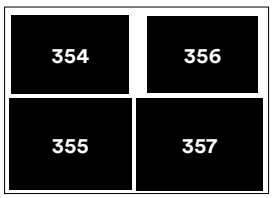
347. —, *estudo - fachada*, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 192-193



p. 194-195



p. 196-197

residência mário masetti

348. Roger Bester, *vista da fachada norte, detalhe do volume das escadas*, 1970, © Arquivo Casa da Arquitectura

349. S/N, *vista da fachada principal, 19--,* © Arquivo Casa da Arquitectura

350. PMR, *projeto completo - folha única,* © Arquivo Casa da Arquitectura

351. RB, *vista da lareira na sala de estar,* 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

352. Cynthia Yendo, *vista da lareira na sala de estar,* 2000/2001, © Arquivo Casa da Arquitectura

353. S/N, *vista da biblioteca, salas de estar e jantar e cozinha, 19--,* © Arquivo Casa da Arquitectura

354. CY, *pátio no térreo,* 2000/2001, © Arquivo Casa da Arquitectura

355. Guilherme (Arquitetos PMR e João Eduardo de Gennaro), *Planta de execução - cota 00 e -2,65*, 27/03/1968, © Arquivo Casa da Arquitectura

356. RB, *compartimento do chuveiro no banheiro principal*, 19--, © Arquivo Casa da Arquitectura

357. PMR, *Planta de execução - p/ projeto de inst. hidraulicas | furos nas nervuras,* 04/04/1968, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 198-199

358. José Moscardi, *PMR nas escadas da sua residência*, 196-, © Arquivo Casa da Arquitectura

359. S/N, *vista das salas de estar e jantar*, 196-, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 200-201

360. —, *detalhe do interior*, 196-, © Arquivo Casa da Arquitectura

361. JM, *Virgínia F. Navarro, esposa de PMR, e filhos, na casa em obras*, 27/03/1965, © Arquivo Casa da Arquitectura

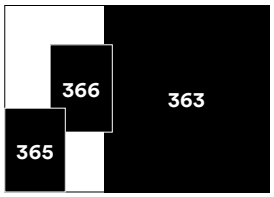
362. CY, *vista do escritório, onde mesa e janela se unem*, 2000/2001, © Arquivo Casa da Arquitectura

363. PMR, *Projeto completo - folha única*, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 202-203

364. JM, *vista da casa (e, ao lado, da casa gêmea, para a irmã Lina Mendes da Rocha)*, 1962, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 204-205

365. S/N, *interior da sala em obras*, 196-, © Arquivo Casa da Arquitectura

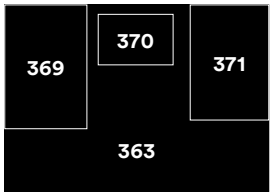
366. —, *vista entre quartos, corredor ao fundo*, 196-, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 206-207

367. —, *detalhe da clarabóia e portas de correr que não encerram totalmente os quartos dos espaços coletivos*, 196-, © Arquivo Casa da Arquitectura

368. Homero (Arquitetos Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro), *Execução - Detalhe da luminária*, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 208-209

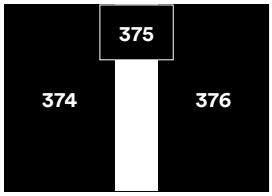
369. S/N, *cobertura da resid. PMR e, ao fundo, resid. LMR, 196-*, © Arquivo Casa da Arquitectura

370. CY, *detalhe da janela horizontal na bancada da cozinha*, 2000/2001, © Arquivo Casa da Arquitectura

371. S/N, *detalhe da janela horizontal junto ao escritório, s/d*, © Arquivo Casa da Arquitectura



p. 210-211



p. 212-213



p. 214-215



p. 216-217

sesc 24 de maio

372. PMR e MMBB Arquitetos, *Planta do térreo - índice de cortes*, © Arquivo Casa da Arquitectura

373. S/N, *operário a trabalhar nas fundações dos pilares*, 201-, © Arquivo Casa da Arquitectura

374. PMR e MMBB, *Corte DD,* © Arquivo Casa da Arquitectura

375. S/N, *vista aérea da cobertura do edifício em obras*, 201-, © Arquivo Casa da Arquitectura

376. PMR e MMBB, *Corte AA*, © Arquivo Casa da Arquitectura

377. S/N, *obras da piscina na cobertura do edifício*, 201-, © Arquivo Casa da Arquitectura

378. PMR e MMBB, *Corte BB,* © Arquivo Casa da Arquitectura

379. S/N, *vista da construção dos pilares centrais,* 201-, © Arquivo Casa da Arquitectura

380. —, *espaço de socialização e lazer dos trabalhadores das obras de construção do SESC 24 de Maio*, 201-, © Arquivo Casa da Arquitectura

bibliografia

- *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne - The Original*. Eds. OHRT, Roberto e HEIL, Axel. Berlim: Hatje Cantz Verlag GmbH, 2020.

- ANDRADE, Oswald de. "Manifesto Antropofago". In: *Revista de Antropofagia*, maio de 1928. Disponível em: *https://digital.bbm.usp.br*.

- *A+U*. 615, dezembro de 2021

- BARTHES, Roland. "The Death of the Author" (1968). Em: *Image, Music, Text*. Londres: Fontana, 1977.

- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente* (1934). São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- COLOMINA, Beatriz. *Manifesto Architecture: the Ghost of Mies*. Ed. Nikolaus Hirsch e Markus Miessen. Berlim: Sternberg Press, 2014.

- DAMON, Marcus Vinícius. *Arquiteturas não construídas: modos de aproximação e representação aplicadas no MACUSP de 1975*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). São Paulo, 2015. Disponível em *www.teses.usp.br*.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. How to Carry the World on One's Back?*. Catálogo de Exposição. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011.

—. *Pensar Debruçado* (2014). Lisboa: KKYM, 2015. Formato EPUB.

—. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms. Aby Warburg's History of Art.* Penssylvania: The Pennsylvania State University Press, 2017

- EYCK, Aldo Van. "The Moment of Realization" (palestra no Congresso de Otterlo em 1961). In: *Aldo Van Eyck : Writtings, the Child, the City and the Artist, an Essay on Architecture, the In-Between Realm*. Ed. LIGTELIJN, Vincent et al. Amsterdam: Sun, 2008.

- FISHER, Mark. *Realismo Capitalista: Não haverá alternativa?* (2009). Portugal: VS Editor, 2020.

- FOUCAULT, Michel. "O que é um Autor?" (Conferência na Société Française de Philosophie, 1969). In: *Ditos e Escritos: Estética – Literatura e Pintura, Música e Cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

- FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia (1996). São Paulo: Paz e Terra, 2002. Formato PDF.

—. *Pedagogia do Oprimido* (1968). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. Formato PDF.

- *Geografias Construídas.* Curadoria de Jean-Louis Cohen e Vanessa Grossman. Matosinhos: Casa da Arquitectura, 26 maio 2023 - 8 setembro 2024.

- *Geografias Construídas*. Ed. COHEN, Jean-Louis, GROSSMAN, Vanessa. Catálogo de exposição. Matosinhos: Casas da Arquitectura, 2024.

▪ GREGOTTI, Vittorio, "Los materiales de la proyectación" (1966). Em: *Teoria de la Proyectación Arquitectónica*, org. SAMONÀ, Giuseppe et al. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

▪ *Inside*, dir. BURNHAM, Bo. EUA: Netflix, 2021 (87 min.)

▪ KAFKA, Franz. *Metamorfose* (1915). Lisboa: Livros do Brasil, 1998.

▪ KAHN, Louis. "Forma y Diseño." (artigo na revista Architectural Design, abril de 1961). In: *Forma y Diseño*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1984.

▪ MADOFF, Steven Henry, "Pensamentos sobre curadoria" (2021). Em: *Curadoria do Complexo e Greve Aberta*, ed. SMITH, Terry. Porto: Circo de Ideias, 2024).

▪ NEIVA, Ana Catarina. *Exhibiting Portuguese Architecture. Twentieth Century Curatorial Strategies*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP). Porto, 2019. Disponível em: *www.repositorio-aberto.up.pt*.

▪ OBRIST, Hans Ulrich. *Ways of Curating*. UK: Penguin Books, 2015.

▪ OTONDO, Catherine. *Desenho e espaço construído: relações entre pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). São Paulo, 2013. Disponível em *www.teses.usp.br*.

▪ *Paulo: para além do desenho - Conversando com Paulo Mendes da Rocha*. Curadoria de MOREIRA, Marta, FURTADO, Rui. Matosinhos: Casa da Arquitectura, 26 maio 2023 - 14 abril 2024.

▪ *Paulo Mendes da Rocha: a natureza como projeto.* Org. WISNIK, Guilherme. Catálogo de expoSão Paulo: Conceito Consultoria de Projetos Culturais, 2012.

▪ *Performing the Curatorial. Within and Beyond Art*. Ed. Maria Lind. Londres: Sternberg Press, 2012.

▪ *Persona*, dir. BERGMAN, Ingmar. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1966.

▪ PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: obra completa. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

—. *Uma genealogia da imaginação de Paulo Mendes da Rocha*. Porto: Dafne Editora, 2017.

▪ *PMR 29': vinte e nove minutos com Paulo Mendes da Rocha*. Dir. GIMENEZ, Carolina, OTONDO, Catherine, SODRÉ, João, GOUVÊA, José Paulo e BRAGA, Juliana. São Paulo, 2010 (29 min). Disponível em *www.youtube.com*.

▪ ROCHA, Paulo Mendes. *América, Cidade e Natureza*. Ed. Maria Isabel Villac. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.Paulo Mendes da Rocha,

—. "A natureza é um trambolho", entrevista. *Caros Amigos (ed. 61)*, Abril de 2002.

—. Entrevista ao programa *Roda Viva*. Fundação Padre Anchieta/TV Cultura, Junho de 2013. Disponível em *www.youtube.com*.

—. "Entrevista com Paulo Mendes da Rocha". Por FERNANDES, Francisco B., da SILVA, Vitor Manuel O., et. al. Em: *Risco* (v. 19), setembro de 2021.

—. *Futuro Desenhado*. Ed. SIMÕES, João Carmo, SÁ, Daniela, WISNIK, Guilherme. Lisboa: Monade, 2023 (2ª ed.).

—. *Maquetes de papel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

—. *Mendes da Rocha*. Org. Luís Trigueiros. Lisboa: Blau, 1996.

—. *Paulo Mendes da Rocha*. Org. Rosa Artigas. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

—.. *Paulo Mendes da Rocha: Fifty Years*. Org. Rosa Artigas. New York: Rizzoli, 2007.

—. *Paulo Mendes da Rocha: sobre concursos e memórias...* Ed. Fabiano José Arcadio Sobreira, Maria Helena Flynn, Paulo Victor Borges Ribeiro. Brasília: MGS - Macedo, Gomes & Sobreira, 2018.

—. *"Arquitetura, Cidade e Natureza"*. Aula Magna 2014 do Curso de Arquitetura e Urbanismo do IAU-USP. Org. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em *www.youtube.com*.

- SARTORELLI, César Augusto. *Arquitetura de Exposições. Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães*. São Paulo: Edições SESC, 2019.

- SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada. Ensaio de Ontologia Fenomenológica* (1943). Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

- SIZA, Álvaro. *01 Textos*. Org. Carlos Morais. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2019.

- *Tudo é Projeto*. Dir. ROCHA, Joana Mendes da, RUBANO, Patricia (dir.). São Paulo: Olé Produções, 2017 (73 min).

- TÁVORA, Fernando. *Da Organização do Espaço* (1962). Ed. MENDES, Manuel. Porto: FAUP Publicações, 2008 (8ª ed.)

- URIBE, Alejandro Campos. *Aldo van Eyck: le Musée imaginaire. La casa de Aldo y Hannie van Eyck en Loenen aan de Vecht*. Tese de Doutoramento, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia da Universitat Politècnica de València (ETSAV-UAV). Valencia, 2018.

- WARBURG, Aby. "Atlas MNEMOSYNE. Introducción" (c. 1929). Em: Eds. WARNKE, Martin e BRINK, Claudia. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

- WHITEHEAD, Alfred North. *Process and Reality: an essay in cosmology* (1929). Nova Iorque: The Free Press, 1978 (ed. corrigida).

- WILLIS, Simon. "Cindy Sherman: the person behind the personas". *The Economist*, 15 de julho de 2019. Disponível em: *https://www.economist.com*.