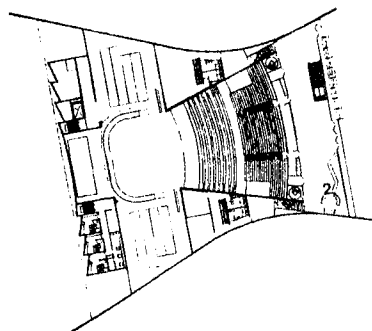
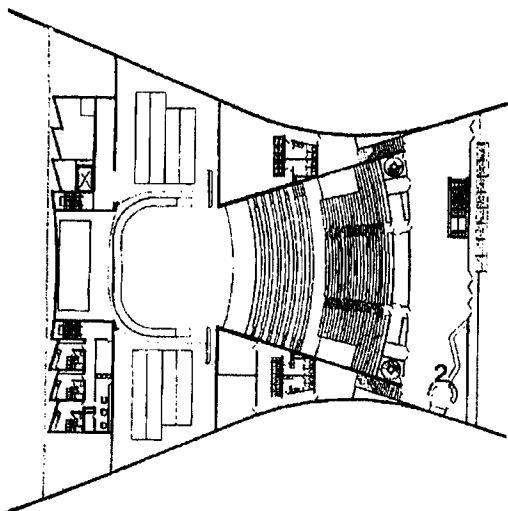


O PROJETO COMO PATRIMÔNIO NÃO CONSTRUÍDO **O Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**

Rafael Barcellos Santos



Orientador: Professor Manuel Correia Fernandes

O PROJETO COMO PATRIMÔNIO NÃO CONSTRUÍDO
O Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Rafael Barcellos Santos

718 (81)

*Dissertação de Mestrado em Metodologias de Intervenção no Património Arquitectónico
apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2009.*



13/10/09

Orientador: Professor Manuel Correia Fernandes

Entrada em 11/11/2009

Registo n.º 130408

T.6.4.18

...àqueles que com paciência suportaram minha presença e minha ausência.

RESUMO

Isto pretende ser uma discussão sobre um edifício não construído, cuja existência se faz presente através do seu projeto, que por sua vez representa uma fração de um plano maior já parcialmente executado.

Trata-se do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ícone da arquitetura modernista brasileira cuja importância dispensa comentários e cuja condição de obra ainda incompleta levantaria algumas questões:

A primeira é se a sua condição de arquitetura inacabada, que não diminui a sua importância, não seria digna de ser mantida, ou até mesmo se essa condição já não seria parte da própria importância, a ponto de não poder mais deixar de existir.

A segunda é se o projeto de arquitetura teria precisão e atualidade suficientes para que a conclusão de um plano imaginado já há algum tempo fosse ainda possível, útil ou de alguma forma válida.

A terceira é se a existência deste mesmo projeto não poderia ser aproveitada, não como uma obrigação ou uma ordem incontestável, mas sim respeitada no que tem de essencial de modo a que se adaptasse a condições antes inexistentes ou ignoradas, mas agora inevitáveis ou favoráveis.

A quarta é se o fato de sabermos da existência do projeto já não seria suficiente para que simplesmente não pudéssemos mais fazer nada que de certa forma a ele não fizesse qualquer tipo de menção, ou ao qual já não se pudesse mais desprezar sem remorso ou em sua consciência.

O debate se dá através da analogia e da comparação com experiências já vividas pela arquitetura, que servem para ilustrar cada uma à sua maneira um pouco dos dilemas apresentados.

ABSTRACT

This intends to be a discussion about a not constructed building, whose existence is presented through its project, which in turn represents a fraction of a larger plan already partially implemented.

This is the Rio de Janeiro Modern Art Museum's Theatre, an icon of brazilian modernist architecture whose importance goes without saying and whose status of a still incomplete work would raise some questions:

The first one is if its condition of unfinished architecture, that does not diminish its importance, would not be worthy of being maintained, or even though if this condition would be part of the importance itself in a way that it could not be left anymore.

The second one is if the architectural project would have enough precision and timelessness so that the completion of a plan devised some time ago would be still possible, useful or valid anyway.

The third one is if whether the existence of that project could not be taken not as an obligation or an undisputed order, but respected in its essence in order to be adapted to conditions before missing or neglected, but then inevitable or even positive.

The fourth one is if knowing the existence of the project would be enough to simply justify the fact that we would not be able do anything more without any kind of mention to the project, which could not be disdained anymore without remorse or in a perfect state of consciousness.

The debate takes place through the analogy and the comparison among already experienced architecture examples that serve to illustrate, each one its way, a little of the quandaries presented.

AGRADECIMENTOS

RESUMO

ABSTRACT

I – INTRODUÇÃO (9)

O edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (9)

O arquiteto Affonso Eduardo Reidy (10)

O estado incompleto do edifício (11)

O Parque do Flamengo e o estado jurídico do edifício (13)

Explicação necessária sobre o momento em que se insere a discussão (14)

Uma ordem ou uma ferramenta maleável? (15)

As várias hipóteses (16)

II – AS QUATRO ESTAÇÕES (18)

1 – IL DOLCE FAR NIENTE (20)

Os edifícios incompletos e a ausência das suas partes integrantes

A Catedral de Notre-Dame de Paris: a ausência revelada (21)

A Catedral de Notre-Dame de Estrasburgo: a ausência notória (23)

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a ausência de um teatro não construído (24)

Cesare Brandi e a precedência da consistência física da obra de arte (25)

ÍNDICE

Cesare Brandi e a unidade potencial do projeto como a obra de arte em si (26)

A eterna distância entre o desenho e a obra (27)

O objeto modernista e o seu motivo original (29)

Santa Maria do Bouro: a ausência programada (30)

"Unbuilt monuments": a ausência indispensável (34)

2 – IPSIS LITTERIS (39)

Com as mesmas palavras

"Seja feita a vossa vontade" (41)

O significado e a importância da obra completa (41)

Um banco de dados a serviço da arquitetura (42)

A reconstrução do Pavilhão Alemão em Barcelona: um fim em si mesmo (43)

Um paradigma platônico (44)

Fidelidade e auto-referência (46)

Recíproca verdadeira (47)

O contexto indissociável (49)

A reconstrução do Pavilhão L'Esprit Nouveau: uma síntese de convicções (51)

"Il ricordo del maestro" (52)

"Here, there and everywhere" (53)

O restabelecimento de uma matriz (54)

Uma réplica corrigida (55)

Justiça histórica (58)

A importância do texto na sua versão original (60)

A Igreja de Saint Pierre de Firminy-Vert: enfim um edifício inédito (61)

"Laissez faire, laissez aller, laissez passer" (65)

3 – INTERPRETAR É PRECISO (66)

A criação do novo e a permanência do essencial

"Seremos nós nesse mundo apenas canetas com tinta...?" (67)

"All that is solid melts into air" (68)

Diante da realidade dos fatos (69)

Pra que serve o museu? (71)

Um novo projeto para o antigo teatro (72)

O passado "é lição para se meditar, não para reproduzir" (73)

O desenho e a partitura (74)

A essência e o acidente (79)

Modernismo histórico, reconhecimento do passado e relação dialética (81)

A Torre Velasca: sucessão espontânea e sucessão intencional (83)

A Casa Van Middeltem-Dupont de Álvaro Siza: abstração e figuração (85)

"Eu vejo o futuro repetir o passado, eu vejo um museu de grandes novidades" (90)

A Casa dos 24 de Fernando Távora: ordem contextual (92)

A reconstrução contemporânea de uma torre e de uma ordem contextual medieval (94)

O Auditório do Ibirapuera de Oscar Niemeyer: recriação de formas tipológicas (99)

Antiguidade é posto, longevidade é história (108)

A Sede da Editora Mondadori: hipérbole e reinvenção à distância (113)

A Casa Rothschild: teimosia e permanência imaginativa (116)

Do mesmo se faz outro, do outro se faz o mesmo (118)

4 – O DESPREZO (119)

Creatio ex nihilo; ex nihilo nihil fit

Rivalidade e falso desprezo (120)

O Palácio de Carlos V no Alhambra: admiração (121)

Um conceito quase inaplicável (122)

O projeto como patrimônio não construído: arquitetura sob a forma de pensamento (124)

III – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS (125)

IV – CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES (133)

INTRODUÇÃO

I – INTRODUÇÃO

O edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Poderíamos iniciar esta história através de uma minuciosa descrição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, já que seus atributos mereceriam tal destaque. Entretanto uma monografia sobre esta obra e a sua arquitetura propriamente dita neste momento não é o que mais interessa. Até porque é suposto já conhecermos este edifício “totalmente orientado para o diálogo”¹ com a bela paisagem da cidade que o cerca, com sua “composição predominantemente horizontal”² em contraste com o perfil sinuoso das montanhas ao fundo. É suposto conhecermos seu partido que libera o pavimento térreo e permite a “continuidade dos jardins até o mar”³. É suposto conhecermos a monumentalidade e a expressividade da sua estrutura em concreto bruto “indissociável da arquitetura, (...) determinante das soluções espacial e formal adotadas”⁴. Enfim, é suposto conhecermos minimamente o edifício, o que é suficiente – ou talvez nem isso seja necessário, já que informações indispensáveis à sua percepção irão sendo apresentadas no decorrer da dissertação – para que se possa acompanhar o raciocínio que se seguirá.

Criado pela elite carioca como uma instituição privada no ano de 1948, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro enquanto entidade, depois de ocupar algumas instalações provisórias, vai receber como doação do governo municipal um terreno para a construção da sua sede definitiva, localizado numa área sobre o mar que estava à espera de ser aterrada, no contexto do ambicioso plano urbanístico de transformação do centro da cidade que então se executava, em que se desmontava o Morro de Santo Antônio e, com o material dali retirado, ao mesmo tempo se ganhava uma grande faixa de terra sobre a Baía de Guanabara.

Uma vez doado o terreno à instituição, a prefeitura do Rio de Janeiro aproveita para fornecer também o projeto do que viria a ser o seu edifício, que apesar de a rigor ser representativo da elite, acaba por ser desenvolvido como público, e isso tanto por sua arquitetura desempenhar importante papel na própria transformação urbana prevista⁵, como também por seu ambicioso programa refletir o espírito de um organismo que teria como objetivo não só a integração das várias formas de cultura que acolhia, mas também a sua democratização, levada ao conhecimento do público, “tendo em vista um todo nacional,

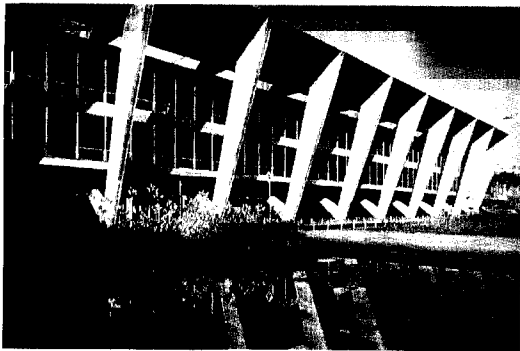
¹ CAVALCANTI, Lauro. “Arquitetura brasileira nos séculos XIX e XX”. In: BUENO, Alexei; TELLES, Augusto da Silva; CAVALCANTI, Lauro. *O patrimônio construído: as 100 mais belas edificações do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Capivara, 2002. p.428.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

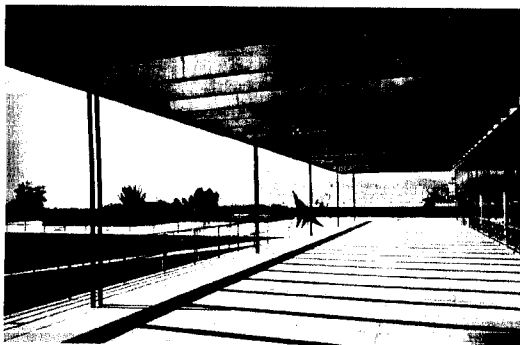
⁵ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Tradução de Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1981. p.237.



(1) O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



(2) O pavimento térreo sob pilotis



(3) Os terraços e a paisagem

INTRODUÇÃO

universal e humano”⁶. É nesta altura que vai entrar a contribuição de Affonso Eduardo Reidy, que como arquiteto da prefeitura é então encarregado de desenvolver o projeto para o museu.

O arquiteto Affonso Eduardo Reidy



(4) Affonso Eduardo Reidy

A atividade profissional de Affonso Reidy, entre 1929 e 1964, coincide com o período em que a arquitetura brasileira tentou contribuir para o desenvolvimento e a modernização do país. Havia ao menos no discurso uma vontade de se combinar a industrialização e a modernização a que se assistia com a preocupação social e o acesso à educação e à cultura que naturalmente se fazia necessária⁷. Funcionário público durante toda a sua carreira, mas jamais “burocratizado ou oficializado”⁸, Reidy raramente trabalhou para encomendas particulares. Em sua obra a exigência fundamental do social e do urbanístico vai estar presente com freqüência, embora seja unânime afirmar que a sua arquitetura não deve ser definida exclusivamente por estes critérios:

“Os problemas funcionais devem ser resolvidos com apoio nos recursos construtivos proporcionados pela técnica moderna, estando sempre presente, em todas as fases da atividade criadora, a intenção plástica que lhe dá sentido e sem a qual não existirá arquitetura. Razões funcionais e estéticas não deverão, de forma alguma, antepor-se ou mesmo predominar uma sobre a outra, mas harmonizar-se, constituindo um todo indivisível. Por mais complexos que sejam os problemas, haverá sempre possibilidade de serem resolvidos mediante soluções claras, simples e harmoniosas.”⁹

Affonso Eduardo Reidy

⁶ Palavras de Jayme Maurício, um dos criadores do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tiradas da sua apresentação dos ideais do museu enquanto instituição, de 1967.

⁷ BONDUKI, Nabil. “Affonso Eduardo Reidy: arquiteto de espaços públicos”. In: BONDUKI, Nabil (org.). *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau, 2000. p.11.

⁸ FERRAZ, Geraldo [1956] *apud* BONDUKI, Nabil. “Affonso Eduardo Reidy: arquiteto de espaços públicos”. In: BONDUKI, Nabil (org.). *Op. cit.* p.11.

⁹ REIDY, Affonso Eduardo [1955] *apud* BONDUKI, Nabil. “Affonso Eduardo Reidy: arquiteto de espaços públicos”. In: BONDUKI, Nabil (org.). *Op. cit.* p.25.

INTRODUÇÃO

Se para Yves Bruand a preocupação do arquiteto com a qualidade estética da sua arquitetura fora absorvida apenas posteriormente, e provavelmente sob a influência de Le Corbusier ¹⁰, o fato é que em seus edifícios o estatuto de obra de arte não pode ser ignorado. No sentido inverso, Masao Kamita atribui a Reidy uma luta contra o “formalismo vazio, em franca ascensão” ¹¹, sobretudo num Brasil cuja arquitetura emergente era constantemente assim acusada. E são estas condições que vão dar maior destaque ainda às palavras de Walter Gropius, que a respeito do Conjunto Residencial Pedregulho ¹², considerado juntamente com o Museu de Arte Moderna o projeto de maior importância do arquiteto, admitiu ser “um modelo tanto do ponto de vista estético quanto social, não só para o Brasil quanto para todo o mundo”. ¹³

São estes atributos portanto que colocam a obra de Reidy em geral e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em particular na condição de patrimônio, tanto pelas motivações com que são criados quanto pelos seus valores artísticos universais, que nas palavras de Lúcio Costa são “aquilo porque haverá de sobreviver no tempo, quando funcionalmente já não for mais útil”.

O estado incompleto do edifício

O que nos ocupa neste instante é o estado incompleto em que esteve o edifício do museu, cuja construção para a engenheira Carmem Portinho, colaboradora e também companheira do arquiteto, representou “um dos capítulos mais fascinantes” da sua vida profissional, e ao mesmo tempo “uma aventura a que a todos (...) envolveu”. A morte prematura de Reidy em 1964 o impossibilitou de ver concluída a Galeria de Exposições, principal porção do edifício, e as circunstâncias acabaram por deixar arquivado por mais de cinquenta anos o Teatro, cujas fundações desde o início já haviam sido feitas, e cujo projeto hoje executado será o tema que iremos tratar aqui com destaque.

¹⁰ BRUAND, Yves [1981] *apud* BONDUKI, Nabil. “Affonso Eduardo Reidy: arquiteto de espaços públicos”. In: BONDUKI, Nabil (org.). *Op. cit.* p.16: “...até então [ele] havia voluntariamente sacrificado ou ignorado sua sensibilidade plástica – manifesta em obras posteriores –, limitando-se a uma arquitetura estritamente funcional onde os aspectos plásticos eram totalmente ignorados. Talvez tenha sido sobre ele que mais intensamente se manifestou a influência de Le Corbusier. Mantendo-se fiel à lição recebida, empenhou-se em associar uma expressão clássica pura às soluções racionais que sempre perseguia.”

¹¹ KAMITA, João Masao. *Experiência moderna e ética construtiva: a arquitetura de Affonso Eduardo Reidy*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Mestrado em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / PUC-RJ, Rio de Janeiro, 1994. p.121.

¹² Cf. REIDY, Affonso Eduardo; PORTINHO, Carmem. “Conjunto Residencial Pedregulho”. In: BONDUKI, Nabil (org.). *Op. cit.* p.83-103.

¹³ GROPIUS, Walter. “Um vigoroso movimento”. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Cosac & Naify. 2003. p.153.

INTRODUÇÃO

Em breve nota, Carmem Portinho descreve o edifício em “três grandes blocos intercomunicantes”, nomeadamente a Galeria de Exposições, o Bloco-Escola e o Teatro. Deste último, por sua vez, comprova-se o nível em que se encontrava o projeto na detalhada descrição do arquiteto, e que prontamente se atestava nos desenhos por ele deixados:

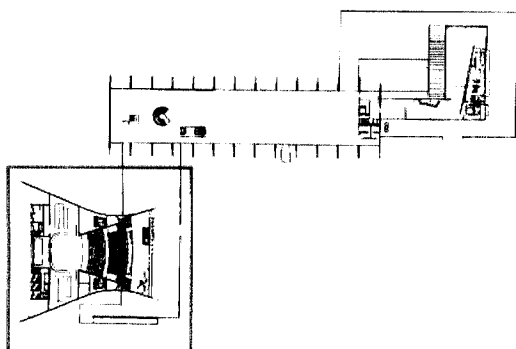
“Na extremidade leste do conjunto ficará situado o Teatro, com mil lugares. O palco terá uma largura disponível de 50 metros, 20 metros de profundidade e 20 metros de altura livre até o urdimento. A construção cênica baseia-se num sistema de carros movimentados eletricamente, que se deslocarão para os espaços laterais e de fundo do palco. A boca de cena terá 7,50 metros de altura e 12 metros de largura, podendo chegar a 16 metros em caso de abertura total para a realização de concertos sinfônicos.”¹⁴

Reidy entretanto sai de cena em 1964, coincidentemente no ano em que se instala no país um governo autoritário que não vai dar a devida continuidade ao interesse pelas questões públicas e sociais, o que pode ter privado o arquiteto da frustração de ver a própria razão do seu trabalho ser abandonada, antes de nos ter privado das demais obras que poderia ainda ter realizado¹⁵. Tal fato confere portanto mais importância ainda à sua obra deixada, que desta vez, além do valor artístico que possui, serve como uma amostra do que um dia se tentou fazer, mesmo que ainda apenas aqui e ali, e como modelo de comparação com o que desde então se fez da arquitetura no país.

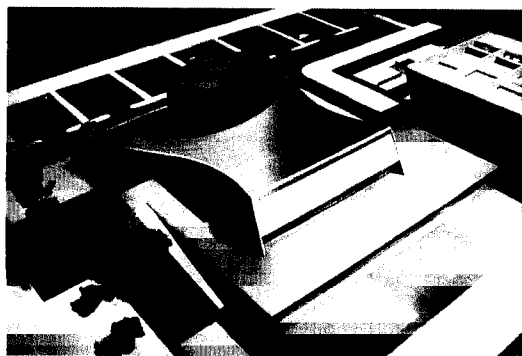
“Sua vida merecia ter sido longa e protegida dos males cruéis. E depois, apenas um cinquentão, ele tinha ainda muito que fazer por causa do muito que já fizera. Quem é criador e inventivo não pode justificar-se com o acervo de suas obras; está sempre cuidando do realizado como uma árvore brotando infinitamente do tronco. Nós, usuários dessa criação, estamos sempre exigindo mais. Nada pedimos aos omissos e aos estêreis, mas de um sutil manipulador de forma e espaço, como Reidy, quanta coisa se podia esperar ainda!”¹⁶

Carlos Drummond de Andrade

Durante todo o tempo em que esteve em construção, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mesmo incompleto, se manteve como um importante centro de manifestações culturais da cidade. A visita à sua maquete serviu durante muito tempo como que uma espécie de atração da cidade, sobretudo para as



(5) Planta baixa do primeiro pavimento do Museu com o Teatro em destaque



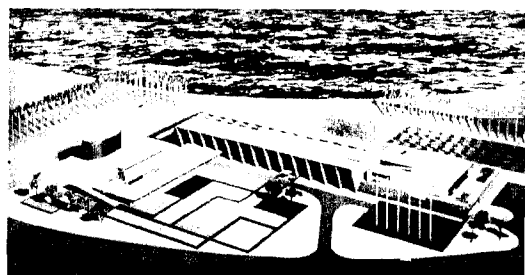
(6) Maquete do Teatro

¹⁴ REIDY, Affonso Eduardo. “Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”. In: BONDUKI, Nabil (org.). *Op. cit.* p.166.

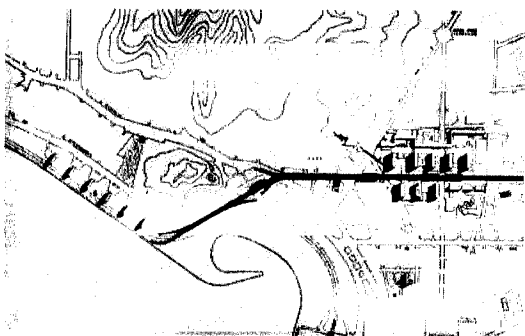
¹⁵ BONDUKI, Nabil. “Affonso Eduardo Reidy: arquiteto de espaços públicos”. In: BONDUKI, Nabil (org.). *Op. cit.* p.11.

¹⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de [1964] *apud* BONDUKI, Nabil. “Affonso Eduardo Reidy: arquiteto de espaços públicos”. In: BONDUKI, Nabil (org.). *Op. cit.* p.26.

INTRODUÇÃO



(7) Maquete do Museu



(8) O Plano de Urbanização para o centro do Rio de Janeiro

autoridades e para a elite cultural ¹⁷, e também como que a prova cabal da existência de um plano maior, completo, e não inacabado como se podia supor “à distância”.

O Parque do Flamengo e o estado jurídico do edifício

Para a área onde hoje está o Parque do Flamengo e o Museu de Arte Moderna Reidy já havia feito pelo Departamento de Urbanismo, no final da década de 1940, duas versões de um projeto para o chamado “Aterro Glória-Flamengo”, como parte do seu Plano de Urbanização para o centro do Rio de Janeiro, que também incluía o arranjo da Esplanada do Morro de Santo Antônio ¹⁸. A primeira proposta de Reidy previa uma densidade construtiva que não agradava às autoridades políticas sob o pretexto de que não viabilizava economicamente o empreendimento. Numa segunda tentativa de viabilizar a sua idéia, Reidy resolve ceder e adensar a área da Esplanada do Morro de Santo Antônio, além de prever para o Aterro edifícios longitudinais isolados, posicionados perpendicularmente ao litoral para não interromper a visão do mar, e sobretudo como uma alternativa saudável à idéia do próprio prefeito, que segundo consta pretendia “fazer na beira do mar uma muralha de prédios” ¹⁹. Esta segunda proposta chegou inclusive a ser aprovada mas a partir de 1950 novos conflitos, a instabilidade administrativa e a constante falta de verbas acabaram por paralisar todo e qualquer processo relativo a estas áreas.

Entretanto, logo em seguida em 1953 a Reidy seria confiada a tarefa de projetar o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que por coincidência ou não se localizaria naquela área que anteriormente ele mesmo havia projetado para ser o Aterro Glória-Flamengo. Na descrição de Yves Bruand, que identifica no edifício uma “arquitetura nobre e pura”, que “completa uma natureza pródiga, onde as transformações do homem até então haviam prejudicado mais do que embelezado”, vemos a obstinação do arquiteto pela maneira com a qual deveria ser tratada aquela parte da cidade, sobre a qual ele tanto já havia pensado e estudado. Ainda de acordo com Bruand, que via na obra de Reidy os edifícios “em primeiro lugar”, sendo estes que “pontuam o local por sua implantação e sua plástica, contribuindo para dar a esse sítio seu sentido definitivo” ²⁰, chega a ser curioso que o museu tenha sido projetado antes que ele sequer soubesse que a si ainda seria atribuída a construção do Parque do Flamengo, que hoje felizmente temos o prazer de poder vivenciar.

¹⁷ BONDUKI, Nabil. “Affonso Eduardo Reidy: arquiteto de espaços públicos”. In: BONDUKI, Nabil (org.). *Op. cit.* p.23.

¹⁸ Cf. REIDY, Affonso Eduardo. “Estudo de urbanização da área resultante do desmonte do Morro de Santo Antônio”. In: BONDUKI, Nabil (org.). *Op. cit.* p.118-125.

¹⁹ PORTINHO, Carmem [1997] *apud* BONDUKI, Nabil. “Affonso Eduardo Reidy: arquiteto de espaços públicos”. In: BONDUKI, Nabil (org.). *Op. cit.* p.22.

²⁰ BRUAND, Yves. *Op. cit.* p.224.

INTRODUÇÃO



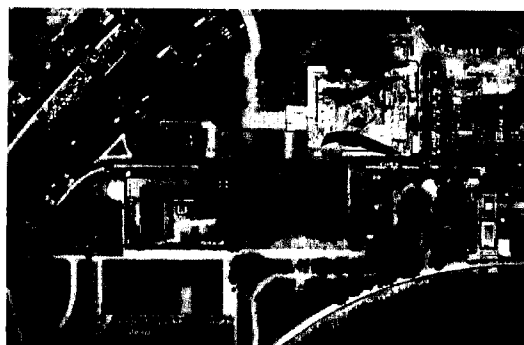
(9) O Parque do Flamengo e o Museu de Arte Moderna

Em 1961, no início do primeiro governo do Estado da Guanabara, recém criado após a transferência da capital do país para Brasília, Maria Carlota de Macedo Soares é encarregada de desenvolver uma nova fase da Urbanização do Aterro Glória-Flamengo sabendo da existência de um projeto de Reidy para a área. Mesmo ciente da intenção do arquiteto de se retirar para dedicar-se apenas a trabalhos privados, ela consegue convencê-lo a realizar aquela que seria a sua última tarefa pública, além do Museu de Arte Moderna que ainda encontrava-se em construção. Assim, aquela “aventura urbanística”²¹ tem enfim a sua conclusão sob a forma do Parque do Flamengo, criado à volta do edifício do museu como se este último tivesse sido projetado considerando o que estaria por vir, e que apenas com parte das obras realizadas já se encontrava classificado e protegido por lei em 1965. Esta proteção tinha como objetivo impedir que futuras administrações não dessem continuidade ao seu projeto como um todo, que ainda não havia sido executado integralmente e por isso se constituía num alvo fácil para a “ganância que suscita uma área de inestimável valor financeiro” e para a “leviandade dos poderes públicos”²². Estava portanto “tombado” não só o que já existia no Parque, de modo a ser conservado, mas além disso, tudo o que para ele havia sido planejado e desenhado. Nada que não fizesse parte do projeto de Affonso Reidy e do paisagista Roberto Burle Marx poderia ser ali feito, sob pena de se “sacrificar irremediavelmente a beleza do conjunto”.²³

É desta forma então que o edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro iria se encontrar protegido, tanto no que diz respeito à parte de si que já havia sido construída como também em relação à parte que ainda lhe faltava, ou seja, o Teatro. Assim como para todas as demais construções projetadas para o parque e ainda não construídas, a sua execução de acordo com o projeto original estava assegurada por lei.²⁴

Explicação necessária sobre o momento em que se insere a discussão

É no momento em que finalmente se constrói o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e antes de julgarmos a execução do projeto aprovado, inclusive considerando no próprio texto o edifício ainda incompleto, que se insere a razão principal deste trabalho, ou seja, a discussão sobre as diversas maneiras de proceder diante da situação em que temos em mãos um projeto de arquitetura deixado pelo autor há meio século, e que por uma razão ou outra se decide executar. Para este caso ainda há de se considerar o fato de que o projeto é o da porção de um edifício maior, e não o de um edifício isolado, muito embora este



(10) O Museu de Arte Moderna e o Teatro em obras

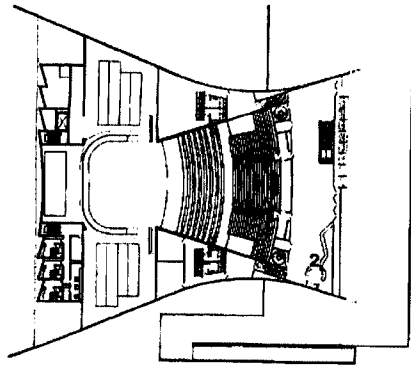
²¹ BONDUKI, Nabil. “Affonso Eduardo Reidy: arquiteto de espaços públicos”. In: BONDUKI, Nabil (org.). *Op. cit.* p.26.

²² SANTOS, Paulo F. *Parecer sobre o Processo nº 748-T-64/DPHAN/DET – Seção de História*. Rio de Janeiro, 7 de abril de 1965. Datilografado. Arquivo Noronha Santos. DID/IPHAN. [item nº 2].

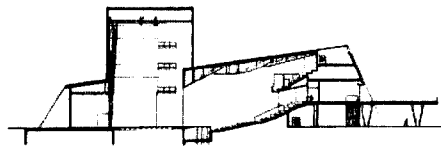
²³ *Ibidem*. [item nº 6].

²⁴ Cf. PROCESSO nº 748-T-64/DPHAN/DET – Seção de História, Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Arquivo Noronha Santos. DID/IPHAN.

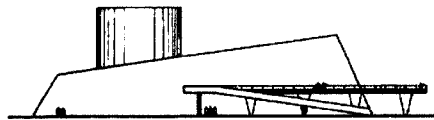
INTRODUÇÃO



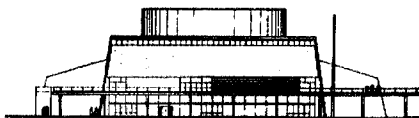
(11) Planta baixa do Teatro



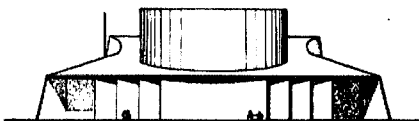
(12) Corte longitudinal do Teatro



(13) Fachada lateral do Teatro



(14) Fachada dianteira do Teatro



(15) Fachada traseira do Teatro

apresente uma certa independência em relação ao que se pode chamar de "restante da construção". Há de se considerar também o fato de que tanto o conjunto do qual faz parte quanto a sua própria arquitetura se encontram protegidas por terem sido consideradas patrimônio artístico e cultural por lei, o que infelizmente se fosse ignorado provavelmente não daria sentido algum a esta discussão. Muitos projetos foram e serão deixados por seus autores, sejam eles clássicos, modernistas, contemporâneos ou de qualquer época, e considerá-los como herança patrimonial é contribuir para o entendimento da nossa própria evolução. Aplicá-los a contextos diversos dos que foram considerados em sua concepção pode ser perigoso e requer um exercício de raciocínio que penetra nos limites das teorias e das metodologias de intervenção no patrimônio arquitetônico.

Uma ordem ou uma ferramenta maleável?

"Coisa curiosa: por longo tempo, até o século XIX praticamente, o desenho foi raramente um documento de trabalho; não era senão a transcrição das formas do ser acabado, uma imagem geralmente ingênua e exterior das coisas." ²⁵

Yves Deforge

Sérgio Ferro, em "O canteiro e o desenho" ²⁶, através um texto de Yves Deforge descreve a evolução do desenho como um instrumento e uma ferramenta do capitalismo que ganha suma importância durante a Revolução Industrial. A necessidade de execuções repetitivas vai provocar uma evolução nas ilustrações técnicas no sentido destas adquirirem uma precisão tal que culmina com a frase de Deforge que diz que "um desenho completo é uma ordem" ²⁷. Estamos portanto entre a proximidade com que o projeto modernista se encontra desta máxima e a própria necessidade de se transgredir esta ordem, que logicamente pode se inspirar na reflexão com que tinha de lidar o bom artesão diante dos primeiros desenhos técnicos que remontam à Idade Média, que ainda segundo Deforge exprimiam "senão as principais intenções do autor; comportavam poucas informações precisas e sugeriam globalmente alguns temas para reflexão". ²⁸

Nos encontramos assim diante não de um desenho qualquer, mas sim de um desenho especial, que na condição de "ordem" nos leva a um edifício modernista igualmente especial, e na condição de "ferramenta

²⁵ DEFORGE, Yves [1970] apud FERRO, Sérgio. "O canteiro e o desenho". In: FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 154.

²⁶ FERRO, Sérgio. "O canteiro e o desenho". In: FERRO, Sérgio. *Op. cit.* p. 105.

²⁷ DEFORGE, Yves [1970] apud FERRO, Sérgio. "O canteiro e o desenho". In: FERRO, Sérgio. *Op. cit.* p. 153.

²⁸ Idem [1970] apud FERRO, Sérgio. "O canteiro e o desenho". In: FERRO, Sérgio. *Op. cit.* p. 152.

INTRODUÇÃO

maleável” pode nos levar até onde nós mesmos com cuidado e bom senso podemos definir e fazer com que também venha a ser especial. O estigma negativo das “cópias baratas”, sem o requinte dos modelos, causou a muitos um sentimento antimodernista no país ²⁹, o que deve ser prontamente corrigido. E isto pode ser feito através da valorização dos verdadeiros exemplos, com por exemplo é o riquíssimo conjunto habitacional Zezinho Magalhães de João Batista Vilanova Artigas, que a tantos conjuntos habitacionais pobremente projetados serviu de modelo, e cujas imagens a muitos incomoda ou senão assusta. Por outro lado, a obsolescência de algumas obras modernistas de referência acabaram também por torná-las estigmatizadas e talvez uma revisão coerente dos seus valores seja o caminho para a sua perpetuação. Como disse Lucio Costa sobre o tombamento de Brasília: “A cidade, que primeiro viveu dentro da minha cabeça, se soltou; já não me pertence, pertence ao Brasil”. ³⁰

As várias hipóteses

Hubert Jan Henket ao apontar sistematicamente três maneiras de se conservar socialmente os edifícios modernistas do século XX ³¹ nos faz lembrar que a intervenção no patrimônio deve ser seletiva e que freqüentemente é preciso abrir mão de circunstâncias em favor de outras que se julguem mais importantes.

Desde Camillo Boito, cada caso deve ser avaliado independentemente, e o que se faz ou se deixa de fazer depende diretamente de que tipo de valores se pretende conservar nesta ou naquela obra em que se precisa intervir. Henket defende desde o restauro de obras modernistas ao seu estado original, a reutilização econômica de algumas e até mesmo a demolição de outras, desde que antes estejam devidamente documentadas. Sobre o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, se avançarmos a partir do estado incompleto do edifício do qual faz parte em direção à existência de um projeto como uma ferramenta segura para a sua execução, e daí para a consideração de um contexto distinto do que existia na época em

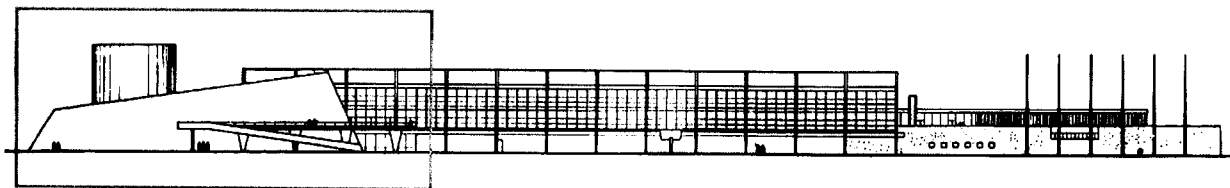
²⁹ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p.197.

³⁰ COSTA, Lucio *apud* SANTOS, Cecília Rodrigues dos. “Conservação no Do.Co.Mo.Mo: modernidade em busca de preservação ou preservação em busca de modernidade?”. In: PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete; LOBO, Maria (org.). *Moderno e nacional*. Niterói: EDUFF, 2006. p.138.

³¹ HENKET, Hubert-Jan. “The icon and the ordinary”. In: CUNNINGHAM, Allen (ed.). *Modern movement heritage*. London: E & FN Spon, 1998. p.17: “...there are three ways of conserving socially, technically or aesthetically innovative buildings of this century. Only very few buildings of international value have to be restored to their original state. A limited number of buildings can be restored pragmatically, because they have a national or regional value. Most buildings with a socio-cultural significance can be economically re-used and, eventually, demolished if they are at the end of their economic life, provided they are thoroughly and properly documented. It goes without saying that the first two categories ought to be documented as well.”

que este fora pensado, as possibilidades do que se pode fazer vão aparecendo na medida em que se percorre este caminho que vai de uma ponta subjetiva e romântica até outra objetiva e pragmática.

Portanto, o que se propõe através da comparação com situações já vividas pela arquitetura é o questionamento das várias hipóteses que a execução de um projeto como este levanta, e que sendo contraditórias entre si permitem serem visualizadas lado a lado e ao mesmo tempo separadamente. Se por acaso pensarmos em respeitar a condição inacabada do edifício, já que tanto tempo nos separa desde que este foi projetado como um todo, é porque esta situação em que ele se encontra não deixa de ser instigante e nos faz nela pensar e contemplar, ainda mais quando comparada a outros exemplos de arquiteturas incompletas que são o que são exatamente por serem incompletas. Se deste instante de delírio acordarmos para o fato de que existe um projeto pronto para ser executado, cuja arquitetura que dará origem tem sua utilidade ainda válida exatamente como foi prevista, e tanto sob o ponto de vista econômico quanto cultural, sendo o edifício e o seu uso a própria finalidade, devemos então fazer da sua execução uma justiça, mesmo que tardia. Se deste instante de sonho acordarmos diante de uma realidade em que aquela arquitetura há tempos projetada já não nos serve mais, já não faz mais sentido do jeito que foi planejada e pensada pelo seu autor, talvez ainda assim haja uma maneira de se aproveitar o que de essencial nos é legado; talvez ainda assim haja como interpretar os seus desenhos de modo a dar-lhes uma nova forma que ao menos remeta às originais; talvez ainda assim haja como fazer com que uma outra arquitetura respeite a ordem existente à qual se justapõe, até mesmo por esta ordem ser protegida por lei; talvez ainda assim seja possível, como quem confunde a interpretação do projeto do Teatro de Reidy com a adaptação de um edifício existente, recorrer às inúmeras histórias que a intervenção no patrimônio arquitetônico propriamente dito nos conta e assim nos presta uma contribuição inestimável.



(16) Fachada de todo o conjunto arquitetônico do Museu com o Teatro em destaque

II – AS QUATRO ESTAÇÕES

Vamos abrir aqui uma exceção apenas por um instante, para lembrar que neste momento está concluída a execução do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e que a solução adotada pelos órgãos competentes é feita de pura contradição: a forma externa de um edifício desenhado que dá abrigo a outro distinto dentro de si, contradição ainda mais dramática quando vista através daquela ortodoxia difundida no século XX que pregava uma continuidade entre o dentro e o fora da arquitetura, mas que vestida de novidade na verdade não se fazia assim tão inédita, pelo menos desde a intimidade entre o dentro e o fora que já se via por exemplo na igreja renascentista.¹

Entretanto também é universal a enorme pressão que existe dentro das fronteiras de um nicho de Michelangelo ou da Villa Savoye de Le Corbusier, como se guardassem dentro dos seus “limites rígidos” toda a complexidade de informações acumuladas de modo nada direto ou óbvio. O princípio de que um edifício cresce apenas de dentro para fora, sendo seu exterior o resultado direto do interior, reduzido ao trivial não tem subsídios.²

A arquitetura que Robert Venturi assinala como “parede entre o interior e o exterior”, como se fosse o “ponto de mudança” numa transição entre dois mundos distintos, comporta-se como um “evento arquitetônico”, cuja tensão entre forças opostas ajuda a fazer da própria arquitetura um drama indispensável.³

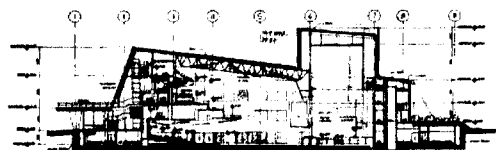
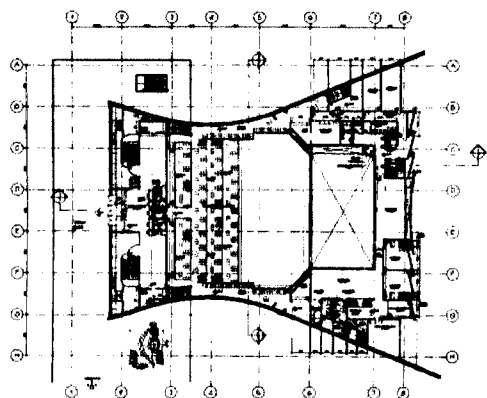
¹ VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. Tradução de Álvaro Cabral. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.89: “O contraste entre o interior e o exterior pode ser uma importante manifestação de contradição em arquitetura. Entretanto, uma das poderosas ortodoxias do século XX consiste na necessidade de continuidade entre eles: o interior deve expressar-se no exterior. Mas isso não é realmente novo – somente nossos meios foram novos. O interior da igreja da Renascença, por exemplo, tem continuidade com o seu exterior. O vocabulário interior de pilastras, cornijas e pingadouras é quase idêntico em escala e, por vezes, em material a seu vocabulário exterior. O resultado é sutil modificação mas pouco contraste e nenhuma surpresa.”

² Ibidem. p.112: “O espaço interior contraditório não admite o requisito da arquitetura moderna de uma unidade e continuidade de todos os espaços. Tampouco as camadas de profundidade, especialmente com justaposições contrapontísticas, satisfazem seus requisitos de relações econômicas e inequívocas de formas e materiais. E o acúmulo de complexidades dentro de limites rígidos (o que não significa uma estrutura transparente) contradiz o princípio moderno que diz que um edifício cresce de dentro para fora.”

³ Ibidem. p.119: “Projetar de fora para dentro, assim como de dentro para fora, cria tensões necessárias que ajudam a fazer arquitetura. Como o interior é diferente do exterior, a parede – o ponto de mudança – torna-se um evento arquitetônico. A arquitetura ocorre no encontro de forças interiores e exteriores de uso e espaço. (...) A arquitetura como parede entre o interior e o exterior converte-se no registro espacial dessa resolução e em seu drama.”

As circunstâncias já fazem da construção do Teatro de Reidy um drama em si mesmo, e resolvê-lo do modo em que foi resolvido foi uma das alternativas entre todas as possíveis: diante das pressões internas que um novo programa de necessidades exerce, respeitar o seu aspecto exterior sob o pretexto de se respeitar uma paisagem outrora imaginada e conquistada, e com muito esforço preservada sob a forma de uma das forças opostas que duela neste caso do lado da lei e talvez sempre do lado do bem.

Como as estações do ano que não co-existem, esta contradição pode ser tão admirável quanto inverno e verão lado a lado, frente a frente, frente fria, veranico, iglu de gelo congelado por fora enquanto dentro se faz do fogo o que quiser. Enquanto não construído, o edifício podia ser tanto quanto se podia imaginar, até que se decidisse o que fazer e então se congelasse o tempo todo numa só estação. Entre as possíveis e imagináveis, mesmo quando juntas, todas podem ser contraditórias entre si, e ao próprio fato de se levantar hipóteses sobre como pode vir a ser algo que já é.



(17 e 18) O projeto aprovado e a contradição da forma exterior original do Teatro projetado por Reidy dando abrigo a uma nova divisão interna

1 – IL DOLCE FAR NIENTE

Os edifícios incompletos e a ausência das suas partes integrantes

Não que o “doce fazer nada” seja um convite ao desleixo ou à preguiça. Pelas ruínas do convento ou pelas ruas da cidade deixa-se saber que a preguiça dá trabalho e às vezes é preciso muito agir para que tudo se pareça como se nada tivesse sido feito.

As antigas construções inacabadas demonstram que mantê-las assim pode ser a única maneira de tê-las como elas mesmas, e de evitar a tentação que uma pouca distância que nos separasse dos seus motivos e desenhos nos empurraria a terminá-las e assim destruí-las.

Cabe a nós decidirmos quanto tempo nos separa dos desenhos arquivados, e se o tanto de vida que já se passou entre nós e eles é digno de ser eliminado.

● TRABALHO
DA PREGUIÇA
A PREGUIÇA
DÁ TRABALHO
●

...a John Ruskin.

"Se a fachada da Notre-Dame de Paris é tão bela tal como existe hoje em dia, é necessário reconhecer no entanto que tudo nela foi tão bem preparado para no final chegar às flechas, de pedra, que destas podemos lamentar sua ausência. Há na construção das torres uma força que não se justifica, posto que não suportam nada." ¹

Viollet-Le-Duc

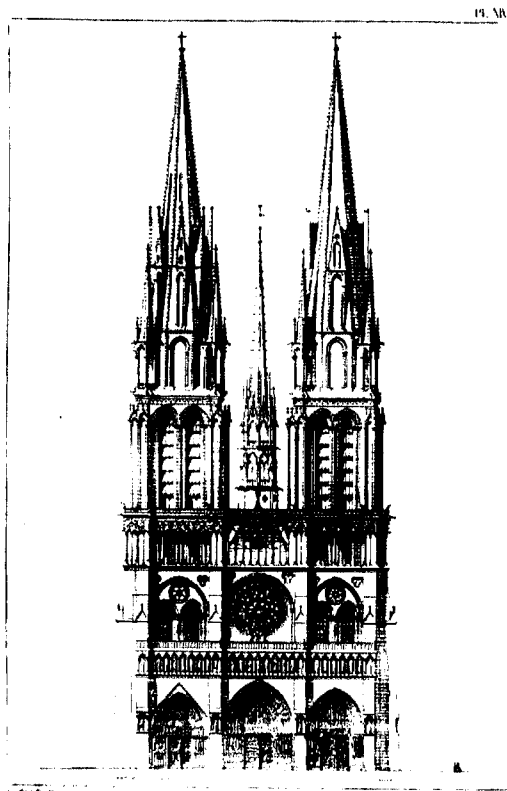
A Catedral de Notre-Dame de Paris: a ausência revelada

Os famosos estudos feitos por Viollet-Le-Duc sobre a arquitetura medieval francesa atestam o fato de que a Catedral de Notre-Dame de Paris realmente receberia duas flechas sobre cada uma de suas torres. Tanto estruturalmente quanto relativamente à composição, Le-Duc nos convence de que as torres existentes na Catedral são "apenas as bases de uma estrutura maior". Através de um desenho seu em que aparecem tais estruturas – e que se afirma não pretender ser o projeto original primitivo – ele identifica as qualidades das proporções entre as partes, e algumas na condição de terem sido planejadas considerando a futura existência das ditas flechas:

"Examinando este traçado, hoje reconhecemos uma excelente proporção da *grande galerie*, evidentemente alta demais para as torres se estas não tivessem sido projetadas com as flechas." ²

"Que se cubram as duas flechas indicadas na prancha XIV e se aperceberá facilmente que tudo, na fachada da Notre-Dame, foi combinado para no final chegar às duas flechas, para lhes preparar uma base." ³

O que se pretende demonstrar com este caso envolvendo esta emblemática obra da capital francesa é a sua condição de ícone e de referência para a cidade, e a conseqüente consolidação da imagem da sua arquitetura tal como nós a conhecemos coletivamente. No documento enviado ao ministro francês onde consta o projeto para o seu restauro, o próprio Viollet-Le-Duc assume que concluir em pleno século XIX a



(19) A Notre-Dame de Paris completa segundo Viollet-Le-Duc

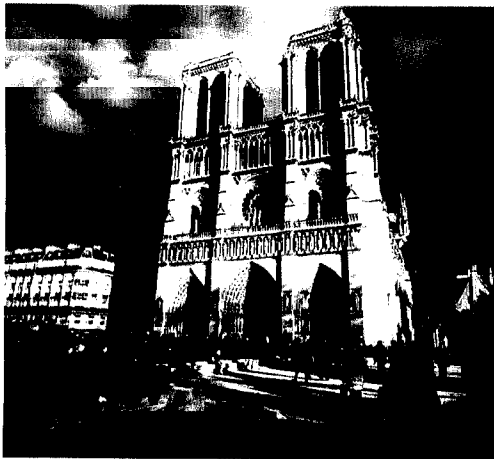
¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*. 4ª edição fac-similada. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1986. p.302: "Si la façade de Notre-Dame de Paris est fort belle telle qu'elle existe aujourd'hui, cependant il faut reconnaître que tout avait été si bien préparé pour arriver aux flèches de pierre, qu'on peut regretter leur absence. Il y a dans la construction des tours une force qui n'est pas justifiée, puisqu'elles ne portent rien."

² Ibidem: "En examinant ce tracé (...), on peut reconnaître l'excellente proportion de la grande galerie à jour, évidemment trop haute pour les tours, si celles-ci n'eussent pas été projetées avec des flèches."

³ Ibidem: "Que l'on masque les deux flèches indiquées dans notre planche XIV et l'on s'apercevra facilement que tout, dans la façade de Notre-Dame, a été combiné pour arriver à ces deux flèches, pour leur préparer une base."

IL DOLCE FAR NIENTE

catedral medieval parisiense com as flechas que ele mesmo comprovou que naturalmente teriam sido para ali projetadas na idade média significaria acabar com o monumento e com a sua imagem:



(20) A Notre-Dame de Paris como ela é

“Longe de nós sustentarmos a idéia de completar uma obra desta magnitude, pretensão sobre a qual admitimos sequer compreender. Será, por exemplo, que este monumento se beneficiaria com a construção das duas flechas (de uma forma aliás decerto hipotética) sobre as duas torres? Pensamos que não. E mesmo admitindo um sucesso completo, obteríamos talvez por esta adição um monumento notável, mas este monumento não seria mais a Notre-Dame de Paris.”⁴

Jean-Baptiste Lassus e Viollet-Le-Duc

Portanto, até mesmo na visão de Viollet-Le-Duc, para quem “restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento”⁵, a Catedral de Notre-Dame de Paris já estava consolidada essencialmente como uma igreja gótica sem flechas, por mais que isto possa ser contraditório numa arquitetura que buscava “roçar o céu” e “aproximar-se de Deus”⁶ e pela qual, em condições normais, esforços não teriam sido poupados pelos seus mestres para que tal metáfora fosse alcançada através de uma estrutura o mais alta e pontiaguda possível.

A princípio pode parecer desproporcional uma comparação como esta que se apresenta, entre uma obra modernista e uma obra gótica inacabadas, e entre as razões para afirmarmos isto está a grande diferença entre a lacuna que nos separa da idade média e a que nos separa dos meados do século XX. Em tese é aceitável considerarmos que obras arquitetônicas mais antigas têm mais relevância imaterial e histórica, e assim guardam em si muito mais informação do que as mais novas o podem fazer.

Para Henri Focillon, “os monumentos são os documentos mais significativos sobre a Idade Média”⁷, cujas arquiteturas, sobretudo nos casos das grandes construções, sempre foram reféns de financiamentos não

⁴ LASSUS, Jean-Baptiste; VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. “Project de restauration de Notre-Dame de Paris”. *Projet Gutenberg*. Jul. 2006: “Loin de nous l'idée de compléter une œuvre aussi remarquablement belle. c'est là une prétention à laquelle nous avouons ne rien comprendre. Croit-on, par exemple, que ce monument gagnerait à la reconstruction des deux flèches (d'une forme d'ailleurs fort hypothétique) au-dessus des deux tours? Nous ne le pensons pas. Et même, en admettant une réussite complète, on obtiendrait peut-être par cette adjonction un monument remarquable, mais ce monument ne serait plus Notre-Dame de Paris.” Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/18920/18920-h/18920-h.htm>> Acesso em: 28 jun. 2008.

⁵ VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Restauration*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000. p.29.

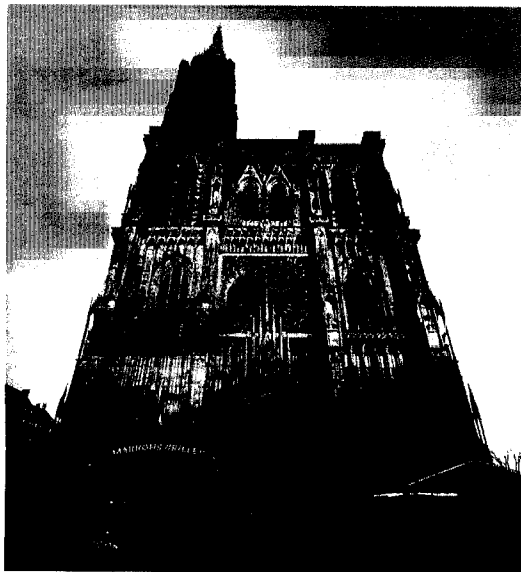
⁶ TERZI, Marinella. *Apoteose do gótico europeu*. Tradução de José Oliveira. Lisboa: Caminho / UNESCO, 1991. p.12.

⁷ FOCILLON, Henri *apud* GRODECKI, Louis. *Arquitetura gótica*. Tradução de Juan Novella Domingo. Madrid: Aguilar. 1977. p.28: “Los monumentos son los documentos más significativos sobre la Edad Media.”

assegurados ⁸. As inconstantes e diversas vezes precárias formas de arrecadamento financeiro, como doações, impostos, coletas e vendas de relíquias, por exemplo, fizeram com que poucas catedrais tivessem sido erguidas de maneira ininterrupta. O entusiasmo com que se iniciavam suas construções logo se deparava com as usuais dificuldades e os conseqüentes atrasos e paralisações. ⁹

Na lentidão com que eram construídas as catedrais medievais, na conseqüente sucessão de vários mestres de obras no processo e na estreita relação de intimidade que esta arquitetura mantinha com as atividades artísticas da época está a razão de muitos dos monumentos medievais serem verdadeiras colagens de trabalhos artesanais diversos, onde cada etapa a que a obra estava submetida se materializava de acordo com a mão de cada mestre. Além disso, mais significativo aqui para nós é a previsível quantidade de obras inacabadas resultantes dessa descontinuidade, e que por serem não só monumentos, mas também documentos históricos, têm neste estado muito particular não só a qualidade de registro mas também a consolidação coletiva de uma imagem própria e única.

A Catedral de Notre-Dame de Estrasburgo: a ausência notória



(21) A Notre-Dame de Estrasburgo

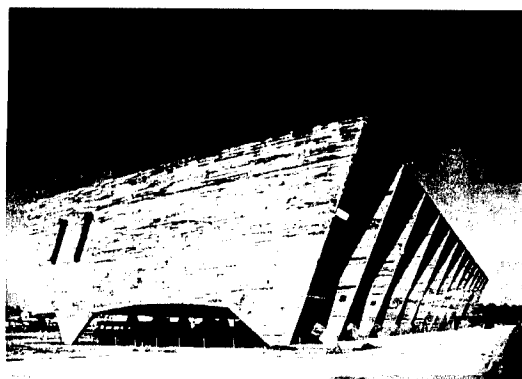
Na Catedral de Notre-Dame de Estrasburgo, também na França, encontramos esta situação de uma maneira ainda mais evidente, visto que seu estado incompleto é prontamente percebido, sem que haja a necessidade de maiores investigações. Sua fachada ocidental – cuja composição atual segundo especialistas inclusive teria sido inconcebível sem um “projeto” – teve a pontiaguda e característica torre-norte completada somente em 1439, cerca de dois séculos após o início da construção da igreja. Entretanto, inicialmente, coexistiram duas torres de base quadrada semelhantes às da Notre-Dame de Paris, até que o espaço entre estas fosse preenchido, elevando assim a altura da fachada como um todo, e a torre norte fosse arrematada pela flecha que hoje conhecemos bem, e que durante muito tempo persistiu como a torre mais alta do mundo. A planejada torre sul, por razões financeiras, nunca foi completada, e desta forma, mesmo que por razões circunstanciais, a Catedral de Notre-Dame de Estrasburgo figura entre as únicas em território francês que possuem torre única. Com seu desenho notadamente incompleto mesmo para o mais leigo dos leigos, assimétrico e por isso mesmo original, até hoje pode ser vista à distância como um dos mais importantes marcos simbólicos na paisagem da região da Alsácia.

⁸ GRODECKI, Louis. *Op. cit.* p.31: “En el caso de las grandes construcciones, como las catedrales, la financiación no podía quedar asegurada, en muchos casos, con la fortuna de los obispos o de los canónigos.”

⁹ *Ibidem*: “...se solicitaban donaciones, se organizaban colectas, sacando en procesión las reliquias de la iglesia, se establecían impuestos sobre ferias y mercados. Pero estos recursos eran precarios. Pocas catedrales o grandes abadías góticas fueron erigidas de una vez, en 20 ó 30 años (como Chartres o Royaumont); la mayor parte, comenzadas con entusiasmo y con facilidades financieras, conocieron dificultades que provocaron paros en los talleres y retrasos.”

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a ausência de um teatro não construído

De volta ao século XX e ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, apesar das advertências e com o devido cuidado para não transplantarmos para o nosso tempo uma questão a princípio inerente aos edifícios antigos, a esta obra também falta uma parte que foi projetada mas que, pelas circunstâncias, ainda não foi construída ¹⁰. A exemplo das catedrais medievais citadas, é com esta imagem incompleta que o edifício se apresenta à paisagem urbana do Rio de Janeiro, e pela qual também existe uma relação de estima e de orgulho, que pode ser medida através das inúmeras manifestações de pessoas ditas comuns, reagindo das mais diversas formas à instalação das infra-estruturas das obras que ao lado do museu estavam prestes a serem iniciadas. Entre os comentários mais freqüentes estavam os de que a edificação nova não seria bem vinda, de que a obra inacabada ganhara identidade por assim estar e até mesmo de que o complemento ao museu não teria uma boa arquitetura ¹¹. Num artigo, Roberto Segre chegou a comentar que ao longo de 50 anos o museu “sempre foi assimilado sem o volume do Teatro pela sociedade carioca” e que “a nova articulação de formas estabelece uma percepção social e arquitetônica diferenciada para os habitantes da cidade, que deve ser amadurecida para substituir a imagem precedente” ¹². Lauro Cavalcanti, por sua vez vai mais além, dizendo que “a não-construção do bloco do Teatro, por muitos lamentada, parece-nos ter sido benéfica, pois permitiu acentuar a horizontalidade do conjunto e concentrar o foco da composição no belíssimo bloco de exposições” ¹³. Estas manifestações em prol da manutenção do estado incompleto do edifício teriam ainda a seu favor o fato de que a porção do desenho de Reidy que falta ao museu só se percebe efetivamente através do conhecimento deste desenho como um todo, o que vai aproximá-lo mais ao que ocorre na Catedral de Notre-Dame de Paris do que na de Estrasburgo. A composição fragmentada da tipologia arquitetônica do museu não denuncia de imediato a ausência de uma de suas partes, como ocorre em Estrasburgo. É preciso um conhecimento prévio para saber exatamente o que falta à composição, assim como ocorre em Paris, e ao contrário da torre-norte que em Estrasburgo denuncia, quase que à perfeição, como teria sido a sua equivalente do lado oposto.



(22) O Museu de Arte Moderna sem o Teatro

¹⁰ Recordar que é no momento em que finalmente se encontra em obras o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e antes de vermos concluída a execução do projeto aprovado, que se insere a razão principal deste trabalho.

¹¹ RIBEIRO, Gabriela. “O teatro do M.A.M. no Rio de Janeiro”. *Vitruvius*. Minha Cidade. Rio de Janeiro, ano 2, vol. 2, p. 029. Set. 2001. Cf. Fórum de Debates. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc029/mc029.asp>> Acesso em: 1 jul. 2008.

¹² SEGRE, Roberto *et al.* “O resgate da unidade perdida: o Teatro do Museu de Arte Moderna de Afonso Eduardo Reidy”. In: COMAS, Carlos Eduardo; MAHFUZ, Edson; CATTANI, Airtón (org.). *Anais do 7º seminário Do.Co.Mo.Mo Brasil. O moderno já passado, o passado no moderno: reciclagem, requalificação, rearquitetura*. Porto Alegre: Propar / UFRGS, 2007. 1 CD-ROM. p.3.

¹³ CAVALCANTI, Lauro. Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p.50.



(23) As cinzas do incêndio

O fato de Affonso Reidy, autor do projeto, jamais ter visto o museu pronto tal como o conhecemos hoje – ele faleceu precocemente em 1964, três anos antes da abertura da Galeria de Exposições e seis anos após a abertura do Bloco-Escola, sendo este a única parte da obra que ele pôde ver terminada – nos mostra que os “percalços e incertezas”¹⁴ tão próprios das empreitadas medievais também podem fazer parte do dia-a-dia da modernidade. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em sua breve existência – e breve quando comparada a monumentos antigos, já que para a própria história do modernismo um edifício de 50 anos não é tão novo assim – tem também, na sua proporção, um histórico de incertezas e contratempos, como o fatídico incêndio de 1978, que levou boa parte de seu acervo e quase o destruiu, ou as conhecidas dificuldades financeiras a que freqüentemente esteve submetido e que de um modo ou de outro acabaram mesmo por determinar o estado em que ele hoje se encontra.

Cesare Brandi e a precedência da consistência física da obra de arte

Sobre o valor da consistência física da obra de arte poderíamos aproveitar o enunciado de Cesare Brandi, que aplicado aos edifícios em sua forma inacabada, sejam as catedrais medievais ou o museu modernista, dá precedência ao estado incompleto em que se encontram, ou seja, a matéria com que se manifestam:

“Claro está que, apesar de o imperativo da conservação se voltar de modo genérico à obra de arte na sua complexa estrutura, está relacionado, em particular, com a consistência material em que se manifesta a imagem. Para que essa consistência material possa durar o maior tempo possível, deverão ser feitos todos os esforços e pesquisas.

Mas, qualquer que seja a intervenção, será, outrossim, a única legítima e imperativa em qualquer caso; a única que deve explicitar-se com a mais vasta gama de subsídios científicos; e a primeira, se não a única, que a obra de arte, a bem dizer, consente e requer na sua fixa e não repetível subsistência como imagem.

Donde se esclarece o primeiro axioma: restaura-se somente a matéria da obra de arte.”¹⁵

Brandi se refere à obra de arte como “produto especial da atividade humana”, dependente de “um singular reconhecimento que vem à consciência”. Portanto, se o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é reconhecido como uma obra de arte tal como hoje se encontra, a sua matéria deveria decerto ser preservada

¹⁴ KAMITA, João Masao. “A construção do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 50 anos depois”. In: COMAS, Carlos Eduardo; MAHFUZ, Edson; CATTANI, Ailton (org.). *Op. cit.* p.1.

¹⁵ BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. p.31.

tal como está, já que “a consistência física adquire primária importância” e “deve necessariamente ter a precedência”.

No entanto, se é impossível voltarmos no tempo e reconstruirmos as partes que faltam dos monumentos góticos, se a intimidade destas obras com o seu tempo é intangível e retomá-las estaria inquestionavelmente fora de qualquer cogitação, sob pena de se prejudicar a autenticidade e conseqüentemente a imagem do objeto, para uma obra de arquitetura cujas técnicas construtivas ainda não foram sepultadas de vez e cujos projetos podem ser oferecidos como verdadeiros manuais de instruções, neste caso a abordagem sobre o tema poderia vir a ser distinta.

Cesare Brandi e a unidade potencial do projeto como a obra de arte em si

O mesmo Brandi que defende a precedência e a primária importância da consistência física reconhece também uma “bipolaridade com que a obra de arte se oferece à consciência” e que a restauração de uma obra “deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico”¹⁶. Oriol Bohigas, num artigo em que comenta a validade de se terminar a obra da Igreja de Saint Pierre de Firminy¹⁷, de Le Corbusier, garante que “o projeto de Le Corbusier era um guia seguro para a execução da obra” e que “os gradientes possíveis de interpretação, improvisação e escolhas estéticas influenciadas por outros universos culturais eram, nesses casos, ínfimos”, mostrando em seguida uma preocupação com o exemplo análogo e diametralmente oposto da Igreja da Sagrada Família, em Barcelona, cujos trabalhos de conclusão que perduram há décadas “resvalam para a ignomínia do *biblot* ou da cenografia”, pois dependem demasiado de “decisões pontuais de cunho artesanal” que a nosso tempo já não pertencem.

No caso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, podemos até reunir dados suficientes para a construção do Teatro e a conseqüente conclusão do seu plano integral, ou seja, do seu projeto. Estaríamos assim substituindo a sua consistência física edificada, tal como hoje é assimilada, pelo projeto concebido e deixado pelo autor, passando então este projeto a desempenhar o papel da tal “unidade potencial da obra de arte” à qual se referiu Brandi. Já há algum tempo que na recepção do próprio museu encontra-se uma maquete do seu conjunto arquitetônico completo e com toda a sua arquitetura originalmente projetada. Portanto, todos que por ali passam são devidamente informados sobre o fato de existir neste plano geral uma

¹⁶ BRANDI, Cesare. *Op. cit.* p.33.

¹⁷ BOHIGAS, Oriol. “Le Corbusier Póstumo”. Tradução de Leticia Ligneul Cotrim. *Vivercidades*. Ago. 2007. Disponível em: <<http://www.vivercidades.org.br/publique222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1242&sid=5>> Acesso em: 5 mai. 2008.

parte não executada. Se a proximidade cronológica não faz do desenho original do Teatro algo assim tão anacrônico, o “falso histórico” advertido por Brandi estaria então amenizado, além do “falso artístico” que por sua vez estaria descartado à proporção da dita segurança contida neste mesmo desenho.

A eterna distância entre o desenho e a obra

Entretanto uma maquete não passa de uma maquete e um projeto, por mais detalhado que seja, ainda está longe de ser uma obra arquitetônica pronta, apesar de representar o meio pelo qual esta obra se tornará uma realidade construída. Mesmo que este projeto deixado pelo arquiteto Affonso Reidy possa realmente ser um guia tão seguro quanto Bohigas afirmou ter sido o da igreja corbusiana de Firminy, como em todo projeto é natural que neste não se encerrem todas as questões que envolvem a construção da obra e, conseqüentemente, o seu resultado final.



(24) A estrutura do Museu

O arquiteto Flávio Ferreira, que trabalhara como estagiário no projeto do museu, chegou a comentar, num depoimento, que inicialmente foi previsto que os pórticos estruturais da Galeria de Exposições, que hoje tão fortemente caracterizam o edifício através da expressividade de seu material, deveriam ser revestidos com pastilhas cerâmicas brancas e azuis e que a decisão de fazê-los em concreto aparente foi tomada no andamento da obra ¹⁸. Analisando a penetração do repertório brutalista na arquitetura modernista brasileira, Flavio Castelotti, em sua dissertação de mestrado, levanta uma interessante hipótese sobre a apropriação gradativa de “alguns elementos do léxico brutalista corbusiano” ¹⁹ no museu por parte do arquiteto Affonso Reidy, e que segundo ele teria sido motivada pelo passar dos anos e pelo lento ritmo da sua construção, o que em tese teria possibilitado ao arquiteto aplicar aos poucos o amadurecimento de algumas de suas idéias iniciais, alterando significativamente o curso das obras, a história do museu e, porque não dizer, um pouco da própria história da arquitetura do país, que tem nesta obra um dos seus mais importantes paradigmas. Entre estes elementos do repertório brutalista de Le Corbusier que teriam sido apropriados no decorrer da obra, o concreto bruto é dos mais marcantes na arquitetura do edifício, que está entre os pioneiros na exploração desta técnica. Segundo Masao Kamita, este material “que informa o museu – o concreto – é aparente de modo a destacá-lo também como ente físico, (...) um composto original no qual se pode ler o processo de sua confecção” ²⁰. É óbvia a importância do controle da execução da obra para que a

¹⁸ CASTELLOTTI, Flavio Spilborghs. *Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro: a dimensão brutalista*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. p.70.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ KAMITA, João Masao. *Experiência moderna e ética construtiva: a arquitetura de Affonso Eduardo Reidy*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Mestrado em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / PUC-RJ, Rio de Janeiro, 1994. p.138.



(25) Pormenor da superfície em concreto aparente

expressividade desejada pelo autor seja adquirida por este material cujo “acabamento é dado pelas próprias fôrmas que, ao serem retiradas, deixam impressos negativamente no concreto os veios e as irregularidades da madeira. Por sua textura marcante, as superfícies tornam-se expressivas, suscitando forte sensação tátil”²¹. Refém de uma certa irregularidade e de uma sutil aleatoriedade deste processo construtivo, diz-se que o arquiteto calculava e conferia pessoalmente todas as madeiras que formavam o sistema de fôrmas antes do seu preenchimento com o concreto fluido, a fim de controlar o aspecto final da estrutura, o que pode ser facilmente verificado nas colunas e nas empenas do museu, numa “caligrafia própria que procura desvendar o processo construtivo”²². Toda essa preocupação tinha como objetivo controlar o aspecto dessa própria irregularidade. Segundo Kamita, ao contrário do que fizera Le Corbusier nos pilotis da sua *Unité d’Habitation* de Marselha, onde buscara um “transbordamento da forma” através da “vibrante textura” de um concreto extremamente rústico, Reidy no Museu de Arte Moderna procura um aspecto mais regular para as superfícies, objetivando assim “reter a forma sob o domínio do desenho”. Portanto, Kamita afirma ser a expressão desta técnica “mais uma descoberta a ser acrescida à poética de Reidy” e “um fator a mais a ser incluído no processo de objetivação da obra”.

Tamanha é a importância deste aspecto na arquitetura do museu que, se de fato foi parte de um repertório incorporado no decorrer do longo processo que envolve a história da sua construção, fica claro que, mesmo em casos onde se apresenta de modo razoável para uma possível execução, a ferramenta do projeto, principal meio pelo qual sobretudo a arquitetura moderna se materializa, sozinha nem sempre encerra a questão da arquitetura à qual dará forma. Interpretada na ausência dos seus autores principais, esta deve ser sempre objeto de cuidadosa análise, por mais precisos que possam ser os seus atributos. Não tão imprevisível, imponderável e inimitável como a arquitetura artesanal gótica, o projeto modernista tem por princípio o controle prévio sobre a arquitetura que se vai fazer. Entretanto, ainda assim, com o processo criativo avançando para além das fronteiras da prancheta e estendendo-se pelo canteiro de obras não só até o momento da sua conclusão, mas por muitas vezes persistindo indefinidamente, o caminho até que uma arquitetura se concretize nem sempre se mostra linear, apresentando obstáculos e contratempos com que os próprios autores até estão habituados a se deparar, mas que na sua autoridade – de autor – sempre encontram a devida liberdade para atuar como julgarem que lhes seja melhor.

²¹ KAMITA, João Masao. *Op. cit.* p.138 e 139.

²² SEGRE, Roberto *et al.* “O resgate da unidade perdida: o Teatro do Museu de Arte Moderna de Affonso Eduardo Reidy”. In: COMAS, Carlos Eduardo; MAHFUZ, Edson; CATTANI, Airton (org.). *Op. cit.* p.16.

O objeto modernista e o seu motivo original

Tratamos até aqui a arquitetura sobretudo como um objeto de arte. Tratamos-na como uma obra cujo caráter dinâmico e utilitário teria menor importância do que o seu caráter simbólico, o que é absolutamente aceitável no universo das teorias da preservação do patrimônio. Comprova isto a atual condição das catedrais góticas e de suas torres, cujo valor iconográfico desde a época em que foram criadas já se confundia com seu valor utilitário propriamente dito, controversia esta que o tempo se encarregou de encobrir dando-lhes o inapelável estatuto de “monumentos”, em que utilidade ou motivo original passam a ser de importância secundária.

Por mais forçada que possa parecer essa nossa atitude para com um edifício de apenas cinquenta anos de idade, para que pudéssemos ter feito essa comparação com as catedrais medievais foi preciso mesmo isolar o objeto do seu motivo. Allen Cunningham, na introdução de um livro que edita sobre o patrimônio do movimento moderno, afirma que a principal razão para se conservar as obras deste período não é provocada pela nostalgia, como pode ter ocorrido em outras ocasiões, mas a sua significância está no sucesso do modernismo como a manifestação de um princípio²³. Segundo Cunningham, a presença do objeto modernista não deve obscurecer o motivo pelo qual ele foi feito, o que logo de partida só justificaria a construção literal de um projeto desta natureza, guardado há meio século, se o motivo pelo qual este foi desenvolvido ainda fosse absolutamente pertinente. Se considerássemos por um instante que o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro até hoje não foi construído simplesmente por que a sua existência tal como fora projetado não se mostrou indispensável, no mínimo estaríamos pondo em causa a validade do seu motivo. Além do mais, a exemplo do próprio museu, que já teve sua forma violada em alguns aspectos por conta de modificações na sua utilização e, por extensão, na sua arquitetura, ninguém garante que, na prática, o Teatro também já não teria tido a sua arquitetura violada pelos mesmos motivos. Completar o museu com o projeto do Teatro levado a rigor seria como dar uma maior ênfase ao seu objeto, e não aos seus motivos e aos seus princípios geradores. Sabemos que este objeto é o complemento da unidade de uma obra maior que existe mas está incompleta. No entanto, se relevarmos esta arquitetura para além da sua condição de objeto e considerarmos também as razões pelas quais ela foi motivada, razões estas que segundo Cunningham ao modernismo são tão caras à sua arquitetura, o ato de completar a obra simplesmente por completá-la, sem uma justificada razão utilitária pertinente, sob este ponto de vista

²³ CUNNINGHAM, Allen. “Introduction”. In: CUNNINGHAM, Allen (ed.). *Modern movement heritage*. London: E & FN Spon, 1998. p.8: “The motive in conserving selected manifestations of Modernism is not generated by nostalgia, rather the significance rests on their success as manifestations of worthy principle; the presence of the object must not obscure the motive for its making, for that is where the cultural investment lies.”

evidenciaria inevitavelmente a nova parte adicionada à obra como tão falsa quanto seriam falsos ornamentos, pináculos e gárgulas produzidos industrialmente, mas à maneira medieval.

Santa Maria do Bouro: a ausência programada



(26) A pousada de Santa Maria do Bouro

Neste universo da preservação do estado incompleto dos edifícios enquadram-se alguns pormenores do projeto de Eduardo Souto de Moura para a reconversão do antigo e arruinado edifício do convento de Santa Maria do Bouro numa pousada turística, e que ele próprio faz questão de afirmar não se tratar de um restauro, mas sim de um “exercício de construção com as pedras existentes”²⁴. O que Souto de Moura quer dizer com estas palavras se confirma na convicção com que rechaça qualquer possibilidade de se restaurar qualquer imagem que a arquitetura do mosteiro tenha tido no passado, não se comprometendo assim com o aspecto estilístico específico deste ou daquele dentre os vários séculos com os quais o edifício conviveu e representou, e que comprovadamente tiveram cada um uma imagem própria e única.

Datam de finais do século XII e princípios do XIII as primeiras fases da construção, atestadas pelas intervenções arqueológicas que, mesmo na condição degradada da matéria encontrada, puderam identificar seus ciclos de abandono e de reconstrução, oportunamente definidos como “a expressão material de todos os momentos de crise e de desenvolvimento por que passou a instituição”²⁵, e que se fazem visíveis “antes nas significativas modificações na distribuição funcional dos espaços, reveladoras de uma sábia adaptação a novas necessidades decorrentes do crescimento da comunidade, e pela adoção de novos padrões estético-decorativos”.²⁶

Diante do que chama então de “material disponível, aberto, manipulável”, Eduardo Souto de Moura não faz mais do que simplesmente adicionar a sua contribuição à história da construção, como se essa fosse apenas mais uma entre tantas já vividas, e será exatamente neste estado arruinado do edifício que ele vai encontrar a sua identidade mais importante, ou seja, a atual. Sem qualquer nostalgia, Souto de Moura não identifica o mosteiro com nenhum outro século que não o próprio século XX e a sua imagem com nenhuma outra senão

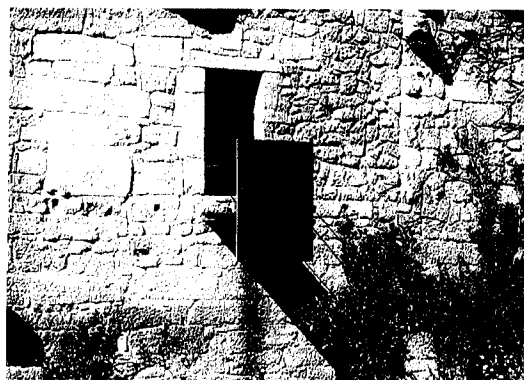
²⁴ SOUTO DE MOURA, Eduardo *apud* ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni. *Eduardo Souto de Moura*. Tradução de Daniela Maissa. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p.294.

²⁵ FONTES, Luis. “A intervenção arqueológica”. In: HERNÁNDEZ LEÓN, Juan; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luis. *Santa Maria do Bouro. Eduardo Souto de Moura: construir uma pousada com as pedras de um mosteiro*. Tradução de Fernanda Barão, Isabel Fernandes e Peter F. Ingham. Lisboa: White & Blue, 2001. p.79.

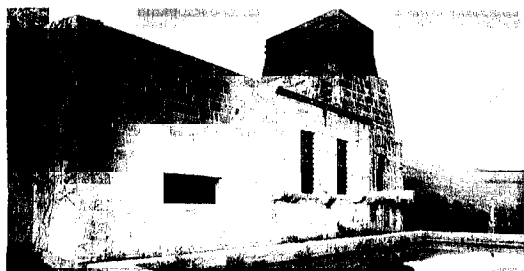
²⁶ *Ibidem*.

a da degradação com que até ali chegara: “a realidade é terrivelmente mais forte do que qualquer história, lenda, mito, ou surrealismo”.²⁷

Liberto portanto das obrigações de um restauro, o que lhe fez ter “perdido alguns complexos”, e com “a sensação de fazer parte da história do mosteiro”, como confessa, Souto de Moura cumpre o seu objetivo de aplicar uma vez mais ao convento de Santa Maria do Bouro uma regra arquitetônica recorrente e “quase sempre constante ao longo do tempo”. Como numa citação à própria história da arquitetura do passado, da qual o convento é representante, “história de constantes adulterações e alterações, de mudanças radicais de projeto durante a construção, ao longo do tempo e pelos vários intervenientes”²⁸, na qual “os acrescentos eram feitos com materiais de demolição, tudo era construído ao acaso”²⁹ e de acordo com novas necessidades, Souto de Moura brada a todos que não está restaurando um mosteiro, mas sim construindo uma pousada com as suas pedras. Sem querer romantizar a ruína, o arquiteto em alguns casos efetivamente utiliza-se do que encontra no “sítio arqueológico” de uma forma até certo ponto não convencional, já que confessa abertamente ter refeito antigos arcos para que novos pisos se enquadrassem a uma nova disposição, ou ter deslocado portas e molduras por razões de compatibilidade entre a nova utilização e a forma existente do edifício. Ao próprio projeto de intervenção desrespeita algumas situações previstas, concordando com o que lhe dissera Fernando Távora acerca do radicalismo de uma idéia inicial: “depois de se aprender uma lição, é preciso fazer asneiras”.³⁰



(27) Balcão em aço enferrujado



(28) Janela horizontal

A intervenção de Eduardo Souto de Moura no Bouro é feita de contradições, no bom sentido do termo, e que poderiam ser sintetizadas na utilização abusiva do aço enferrujado em alguns elementos novos que cria para o edifício, cujo material que obviamente se apresenta como uma novidade ainda assim têm algo já de envelhecido.

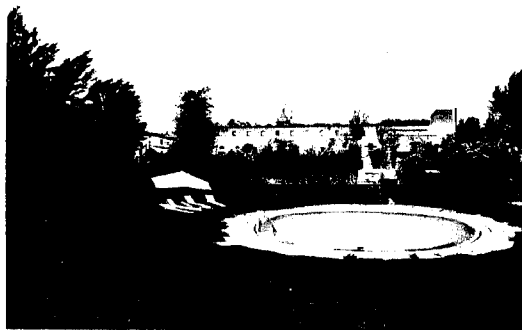
É contraditória a adulteração que promove a pormenores do edifício-ruína, como o vimos fazer a umbrais, molduras, janelas e outras aberturas, modificações prontamente justificadas pelo novo programa dado ao edifício, e que por isso mesmo logo em seguida contradizem o seu estranhamento à presença de uma piscina em um mosteiro transformado em pousada. Diante da inevitabilidade de tê-la neste novo programa, o

²⁷ SOUTO DE MOURA, Eduardo. “Santa Maria do Bouro”. In: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni. *Op. cit.* p.340.

²⁸ COLLOVÀ, Roberto. “Santa Maria do Bouro, uma história contínua”. In: HERNÁNDEZ LEÓN, Juan; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luis. *Op. cit.* p.62.

²⁹ SOUTO DE MOURA, Eduardo *apud* COLLOVÀ, Roberto. “Santa Maria do Bouro, uma história contínua”. In: HERNÁNDEZ LEÓN, Juan; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luis. *Op. cit.* p.45.

³⁰ Idem *apud* COLLOVÀ, Roberto. “Santa Maria do Bouro, uma história contínua”. In: HERNÁNDEZ LEÓN, Juan; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luis. *Op. cit.* p.54.



(29) A piscina em forma de lago

arquiteto então toma de empréstimo a forma invulgar de um lago que vira num outro mosteiro para fazê-la igual, e numa parte do terreno onde não pode ser muito bem vista.

Também é contraditória a atitude de Souto de Moura quando assume que realmente quis fazer um edifício “moderno”, utilizando aqui e ali um repertório arquitetônico contemporâneo “*entre les choses*”³¹, com novos elementos enxertados sem a ilusão de uma “neutralidade”³² e por vezes até mesmo desnecessários e “anedóticos”³³, ao mesmo tempo em que se preocupa em ser invisível, o que a análise de Roberto Collovà identifica como os “efeitos concretos de uma ação que não sejam visíveis”, do “arquiteto que não aparece, o qual, pela simples razão de existir na história das coisas, pode renunciar aos sinais da sua presença”³⁴. É assim, como se num “desejo (...) de nunca começar uma nova ordem, com o que de ‘maléfico’ ou indecente tem a novidade”³⁵, que Souto de Moura vai dar continuidade ao tema da “ruína-suporte”, uma das “constâncias” na sua obra identificadas por Nuno Grande³⁶ e que, digamos, no Bouro encontra o seu ponto ótimo em termos de complexidade. Se a ruína como natureza “domesticada”³⁷, ou como “natureza corrigida”³⁸ é manipulada pelo arquiteto de modo a parecer ora habitada ora abandonada, é na utilização de alguns destes elementos do tal repertório arquitetônico contemporâneo que Souto de Moura vai conseguir fazer permanecer a imagem do mosteiro como um edifício “incompleto”. Quando o arquiteto diz fazer na

³¹ SOUTO DE MOURA, Eduardo. “Santa Maria do Bouro”. In: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni. *Op. cit.* p.340: “...preferindo intercalar materiais, usos e formas ‘*entre les choses*’, como dizia Le Corbusier”.

³² ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni. *Op. cit.* p.294: “O tema é sobretudo o de inserir elementos necessários à atualização do edifício não perseguindo a ilusão de uma neutralidade do novo...”.

³³ HERNÁNDEZ LEÓN, Juan. “Porque perguntar é a devoção do pensamento”. In: HERNÁNDEZ LEÓN, Juan; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís. *Op. cit.* p.19: “...no novo pátio das laranjeiras, onde a geometria da plantação e a componente artificial do solo tendem a reproduzir a autonomia dos elementos, é colocado um sinal, à primeira vista anedótico: o balcão feito de peças de aço, que acaba por ser um resumo, uma imagem de síntese da estratégia elaborada”.

³⁴ COLLOVÀ, Roberto. “Santa Maria do Bouro, uma história contínua”. In: HERNÁNDEZ LEÓN, Juan; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís. *Op. cit.* p.61.

³⁵ ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni. *Op. cit.* p.293.

³⁶ GRANDE, Nuno. “Eduardo Mãos de Tesoura”. In: DAVID, Ana (coord.). *Eduardo Souto de Moura 2008*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2008. p.6: “Numa conversa recente, que partilhámos em público (...), debatemos seis constâncias que Eduardo foi estabelecendo ao longo de trinta anos de profissão, complementadas pelos seus usuais cruzamentos entre arquitetura e arte contemporânea.”

³⁷ *Ibidem.* p.7: “A ruína pode ser abandonada, mas pode ser também habitada, tal como o coitote selvagem é lentamente ‘domesticado’ na *performance* americana de Joseph Beuys.”

³⁸ HERNÁNDEZ LEÓN, Juan. “Porque perguntar é a devoção do pensamento”. In: HERNÁNDEZ LEÓN, Juan; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís. *Op. cit.* p.18: “O grau de artifício que ela introduz na suposta orgânica da decadência, presente no pré-existente, só encontra paralelo na manipulação que a consciência moderna faz da paisagem natural, na sensibilidade já definida por Chateaubriand como ‘natureza corrigida’.”



(30) A cobertura plana

cobertura do convento um terraço em vez de um telhado convencional simplesmente porque o faz assim nas casas que desenha, ou quando pelas mesmas razões diz fechar as suas janelas com esquadrias todas em vidro em vez de esquadrias “com quadrados pequenos”, ele afirma estar dando uma resposta negativa aos que insinuam que seu projeto é o de uma ruína romântica. Entretanto estes elementos só confirmam a ausência das partes originais, ou seja, o telhado “com águas inclinadas” ou as esquadrias divididas em quadricula, e o fazem primeiro por jamais terem existido sob aquela forma na história antiga do prédio, mas principalmente por representarem uma oposição minimalista que evidencia a ausência dos artefatos aos quais substituem, reforçando assim o aspecto abandonado da construção.

Persiste portanto esta imagem de ruína, identidade eleita pelo arquiteto para ser preservada, como que condizente com a história de uma instituição religiosa derrocada que dá lugar a um novo programa de atividades “pagão”, e como se esta substituição dependesse do ocaso da precedente. Esta decadência programada na forma do edifício gasto pelo tempo inevitavelmente insinua que este um dia já foi íntegro, e o estatuto da ruína em si justifica e comprova o passado de uma arquitetura outrora completa. Se Eduardo Souto de Moura por um lado diz que “as partes em ruína eram mais importantes que o convento em si”, por outro lado temos que admitir que sem a presença imaginária da sua forma íntegra estas não teriam a mesma importância.

Por caminhos simetricamente opostos, portanto, o convento de Santa Maria do Bouro de Eduardo Souto de Moura vai se encontrar muito próximo das já mencionadas obras arquitetônicas incompletas e por isso mesmo valiosas e únicas, neste caso mais pela força destrutiva do tempo e da natureza do que pela circunstancial incapacidade do homem de terminar o que começou a construir. Tanto num sentido como no outro, inverso, o ponto onde se situam pode ser o mesmo, se programamos ou ao menos celebramos, preservamos e agradecemos o fato de estarem assim, e cada uma por suas próprias razões, neste estado muito particular de obra arquitetônica notadamente incompleta.

Assim como Viollet-Le-Duc, no restauro que promove à Catedral de Notre-Dame de Paris, protege a consagrada imagem do edifício contra uma possível construção de duas flechas que em projeto teriam existido sobre as suas torres, Souto de Moura tanto mantém a volumetria do convento inacabado ao promover a construção de uma cobertura plana, distinta do que teria sido a original, como também preserva um certo “vazio” ao planejar o fechamento das janelas às intempéries de forma a não aparecerem como elementos tradicionais de caixilharia.



(31) As esquadrias todas em vidro

Se o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro até então não construído, no delírio de um lugar imaginário cuja gente não quer só comida, mas “comida, diversão e arte”³⁹; não quer só dinheiro, mas “dinheiro e felicidade”⁴⁰; quer “inteiro e não pela metade”⁴¹, fosse porventura indispensável, mas ao mesmo tempo por qualquer razão fosse indispensável a sua ausência, assim como Souto de Moura nos adverte que é indispensável a presença da ruína em Santa Maria do Bouro, sob a forma da ausência de uma ou outra parte que o edifício “são” um dia chegou a possuir, então a única forma de proceder seria enterrar o auditório projetado por Affonso Eduardo Reidy no subterrâneo do Parque do Flamengo, fazendo-o desaparecer assim como “os reposteiros azul-cinza, por detrás dos vidros anti-reflexo, parecem pedaços do próprio céu, espalhados por cima da cornija do edifício”⁴² do antigo convento.

“Unbuilt monuments”: a ausência indispensável

Sobre o Pavilhão Alemão de Mies van der Rohe refeito em Barcelona, Josep Quetglas em seu “horror cristalizado”⁴³ enriquece a discussão acerca da idéia de artificialidade que vez por outra é atribuída à reconstrução do edifício. Sua tese identifica no pavilhão de Mies a representação do silêncio e do vazio, e na sua demolição e conseqüente ausência a representação de si próprio⁴⁴. Distingue a mera e vulgar inexistência anterior à sua construção da “inamovível” ausência que se sucedeu ao desmonte, que ao contrário da primeira não mais estaria suscetível a ser ocupada por qualquer outra coisa. “Uma figura clássica”⁴⁵. Ao fim, Quetglas valoriza a “morte” da personagem de Mies no final da representação assim como a de Hamlet, de Shakespeare, ou a de Quixote, de Cervantes. Sua existência “dá lugar à presença de um clamoroso vazio, uma ausência cheia de sentido, uma arquitetura íntegra, que se podia seguir visitando

³⁹ TITÃS. *Comida* (Arnaldo Antunes/ Marcelo Fromer, Sérgio Britto). LP Jesus não tem dentes no país dos banguelas. WEA, 1987.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² COLLOVÀ, Roberto. “Santa Maria do Bouro, uma história contínua”. In: HERNÁNDEZ LEÓN, Juan; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís. *Op. cit.* p.61.

⁴³ QUETGLAS, Josep. *El horror cristalizado: imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: ACTAR, 2001.

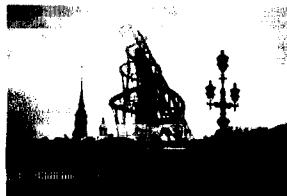
⁴⁴ Ibidem. p.170: “*Todo signo miente, porque reemplaza a lo que anuncia. Con dos excepciones; una es el ruido (...), la otra es lo contrario del ruido: el silencio, el vacío. La representación del vacío puede llegar a coincidir con el vacío – y entonces no se re-presentará, sino que se presentará, se presenciara el vacío –, y eso ocurrirá cuando lo que tome el lugar del signo sea la ausencia del signo, su carencia: cuando el Pabellón falte, cuando no quede nada de él, cuando ‘vacío’ coincida con ‘ausencia’.*”

⁴⁵ Ibidem. p.171: “*El vacío puede estar presente, y no solamente venir representado: y se trata de un vacío radicalmente distinto al que había antes de la construcción del Pabellón, un vacío que sólo es tal porque se presenta como ausencia del Pabellón. El vacío de antes de la construcción no tiene conciencia de vacuidad, es susceptible de quedar ocupado, de modificarse: es un estado fungible, aleatorio, episódico, abierto a los cambios. El vacío de después del Pabellón es la presencia inamovible de una ausencia, es una figura clásica.*”

em Barcelona, no seu próprio local, até ter sido substituída (...) por um parque temático de aparência miesiana”⁴⁶. A destruição do vazio que representava a própria obra e a substituição desta representação por uma outra quase hiper-realista compõem o desacerto ao qual Quetglas se refere, dando razão a uma idéia de que por mais correta que fosse a construção da réplica do pavilhão de Mies, e por mais que esta não pretendesse passar-se pela obra original, como o próprio autor da reconstrução faz questão de comprovar, é inevitável que de um modo ou de outro esta acabe por substituí-la.

Luiz Amorim, por sua vez, numa publicação que intitulou de “Obituário arquitetônico”⁴⁷ define uma outra espécie de “morte” na arquitetura, manifestada sob a forma de demolições e descaracterizações causadas pelos mais diversos agentes externos, físicos ou culturais, entre os quais estariam as mortes causadas pelas modificações a que a arquitetura está sujeita. Se o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro até hoje não foi construído por ter sido “abandonado”, podemos crer que foi justamente este abandono sob a forma congelada de um projeto que o teria poupado da ação das possíveis descaracterizações às quais Amorim se referiu como mortes. Estar apenas sob a forma de um projeto no papel por vezes pode ser a única chance de se proteger uma arquitetura que, ressuscitada, não teria hipótese alguma de se manter íntegra em sua forma original diante de novas necessidades e de novos programas, ou seja, não sobreviria às ações de um meio para o qual não fora concebida.

Como seria possível então que esta arquitetura protegida pela sua inexistência material existisse senão fisicamente?

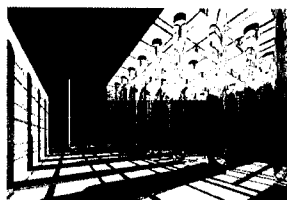


(32) Vladimir Tatlin

A substituição da realidade pela ficção, da arquitetura pela representação, pela réplica ou pela cópia, já suficientemente experimentada pelas disciplinas afins, não representa qualquer novidade para a arte ou a para a sociedade. Entretanto, o notável trabalho de interpretação de monumentos arquitetônicos modernistas não construídos realizado a partir de meados dos anos noventa pelo japonês Takehiko Nagakura mostra, através de técnicas digitais avançadas, a capacidade desta ferramenta como meio de uma realização arquitetônica isenta dos riscos de uma intervenção real. Nagakura elege uma série de edifícios do século XX que não por acaso dispunham de uma vasta documentação mesmo jamais tendo sido executados. Desde o Monumento à Terceira Internacional de Vladimir Tatlin, do Danteum de Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri, da Igreja de Altstetten de Alvar Aalto, do Palácio do Soviotes e da Igreja de San Pierre de Firminy de Le

⁴⁶ QUETGLAS, Josep. *Op. cit.* contracapa do livro: “*En su desaparición, disuelto en sus propios reflejos, el Pabellón deja y da lugar a la presencia de un clamoroso vacío, una ausencia llena de sentido, una arquitectura íntegra, que ha podido seguirse visitando en Barcelona en su propio emplazamiento, hasta haber sido substituida recientemente por un parque temático de apariencia miesiana.*”

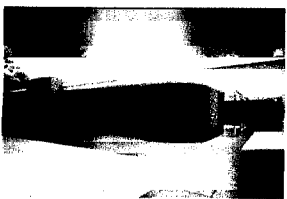
⁴⁷ AMORIM, Luiz. *Obituário arquitetônico: Pernambuco modernista*. Recife: edição do autor, 2007.



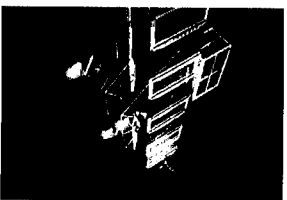
(33) Giuseppe Terragni



(34) Le Corbusier



(35) Mies van der Rohe



(36) Michael Webb

Corbusier, hoje finalmente concluída, até outras obras emblemáticas como por exemplo uma habitação com elementos curvos de Mies van der Rohe e a Drive In House de Michael Webb, todos estes exemplos construídos por Nagakura têm em comum não só o fato de jamais terem existido de verdade, mas também o “caráter visionário” e a condição de “peças fundamentais na história da arquitetura moderna”⁴⁸. Se por um lado jamais haviam sido construídas fisicamente, por outro estas arquiteturas já existiam na mente dos seus célebres autores, e a sua relevância sob a forma de projetos já se mostrava suficiente para serem consideradas referências no processo evolutivo de cada um dos autores e também da arquitetura em geral. Se não haviam passado para o estado sólido da existência, e não mais haveriam de passar, faltando-lhes o processo de construção, Nagakura ao menos trata de dar-lhes uma materialidade virtual suscetível de ser contemplada ao menos por um instante, sem o delicado e por vezes complicado compromisso com o mundo real. Para isso, eleger para cada um dos monumentos uma linguagem cinematográfica digital própria baseada não apenas na representação virtual da arquitetura e na sua vulgar representação tridimensional em movimento, cada dia mais comum na rotina dos arquitetos. O que Nagakura pretende com este projeto intitulado “*Unbuilt monuments*” é ir além de mostrar como estes edifícios seriam caso tivessem sido construídos. Através da “indagação profunda dos ideais com que cada obra foi projetada”⁴⁹ e da profundidade da sua pesquisa documental, o que se pretende é criar para cada edifício uma narrativa audiovisual própria com a qual estes seriam explicados. Consciente da enorme distância até a realidade, Nagakura cria para cada uma das obras uma espécie de representação idealizada dos monumentos, desconectada de uma idéia fixa de mundo real. Assim como a constante releitura dos monumentos de verdade tende a re-contextualiza-los constantemente ao longo do tempo e de acordo com cada circunstância, os filmes de Nagakura também posicionam os monumentos retratados diante de uma visão particular e interpretativa de acordo com cada método escolhido. Nas descrições contidas no artigo de Fredy Massad e Alicia Guerrero Yeste⁵⁰ encontramos por exemplo para o Danteum “uma espécie de vôo onírico, enfatizado pelo emprego do branco e preto”, que atravessa o inferno, o purgatório e o paraíso de Dante. Para o Monumento à Terceira Internacional, “o lírico dramatismo transmitido pela (sua) dura presença (...) no contexto de São Petersburgo atual”. Para o Palácio dos Soviéticos, um “pleno estado de pureza, vazio e em silêncio”, enquanto que para a igreja de Firminy, “um ângulo de visão que lhe situe em uma posição ‘real’ dentro da escala do edifício”. Para a habitação de Mies van der Rohe e a igreja de Alvar Aalto, um “realismo

⁴⁸ MASSAD, Fredy; YESTE, Alicia Guerrero. “Nagakura: não construído?”. Tradução de Ivana B. Garcia. *Vitruvius*. Arqutextos 075. Texto Especial 381. Ago. 2006: “O caráter visionário de cada um deles, peças fundamentais na história da arquitetura moderna, é o nexos que vincula entre si estes monumentos não edificadas...”

Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp381.asp>> Acesso em: 3 jul. 2008.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

mais empenhado na precisão literal" e para a Drive In House, de Michael Webb, uma "representação em movimento isolada sobre uma tela em preto" que reforça a sua condição de utópica.



(37) Eileen Gray

Para além de uma livre interpretação está a reconstituição virtual da Villa E-1027, de Eileen Gray ⁵¹, que segundo pôde ser constatado, mostrou-se uma eficaz ferramenta de auxílio à preservação e sobretudo ao entendimento do patrimônio e da herança do movimento moderno. Com uma história muito atribulada, completamente descaracterizada e sob o risco de desaparecer, esta casa situada em Cap-Martin, na França, foi recriada com a ajuda da tecnologia de uma computação gráfica que oferece não só uma visão relativamente precisa do que um dia foi o edifício em seu estado íntegro, mas também uma análise didática e interativa a seu respeito. O controverso histórico de transformações a que este edifício esteve submetido, como por exemplo uma intervenção feita por ninguém menos do que Le Corbusier ⁵², uma vez livre dos conflitos e das responsabilidades que um restauro "real" normalmente apresenta, pode ter seus dados manipulados de modo em que se faça aparecer e desaparecer qualquer circunstância a que esteve submetido o monumento, de acordo com o interesse do "visitante". Apesar das advertências aos cuidados que deve tomar a abstração representativa de uma realidade envolvida, sob pena da ferramenta adquirir ares de documento em si ⁵³, hoje ainda é difícil imaginar que esta abstração possa de fato substituir a realidade. A exemplo dos monumentos criados por Takehiko Nagakura, uma suposta simulação do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro seria a representação de um edifício que nunca existiu e do qual constam apenas as indicações do seu projeto. Como no tempo verbal do "futuro do pretérito", estaríamos diante de um jogo especulativo onde seria virtualmente representado algo que "teria existido", ao invés de algo que realmente existiu. Os perigos da "Disneylândia virtual" ⁵⁴ que se levantam por ora não parecem assim tão graves, já que mesmo que possam existir vários mundos virtuais, o mundo real ainda é apenas este em que pisamos o chão.

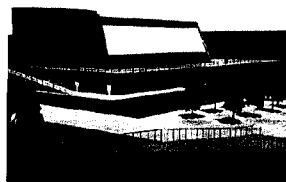
⁵¹ HECKER, Stefan; MÜLLER, Christian F. "Villa E-1027 Roquebrune digitalized". In: CUNNINGHAM, Allen (ed.). *Op. cit.* p.159.

⁵² Ibidem. Cf. p.161: "Moreover, the empty rooms were later dramatically altered by the Le Corbusier murals which were added to the interior without the agreement of the original architect. If the only concern had been the conservation of the house, the National Trust would have been able to reach an easy decision. It is quite clear that the Eileen Gray interiors and Le Corbusier's murals are not compatible. Moreover no authentic work of art by Eileen Gray had been preserved, either in the house or elsewhere. These might be seen as sufficient cause to remove the Le Corbusier paintings and reconstruct the original interiors. However, Le Corbusier's reputation would have made this course of action very risky, if not impossible under French Law, due to the classification as a 'Monument Historique'."

⁵³ Ibidem. p.161: "...digital work is always an abstraction to represent the real materials involved. (...) Certain rules must be followed in order to distinguish the virtual model from the building itself, otherwise there might be a risk that the significance and relevance of the original are taken over by the virtual or, in the worst scenario, replaced by it."

⁵⁴ Ibidem. p.162. "Simultaneously assurance is required that virtual reconstructions and presentations do justice to the building and meet scientific criteria. Without such assurance there is the risk that a virtual Disneyland is presented in place of the original reality."

IL DOLCE FAR NIENTE



(38) Affonso Reidy

Entretanto, no limite entre o compromisso com a construção e a descomprometida existência imaginária, o projeto de arquitetura representado de qualquer maneira que não a sua forma concreta ainda assim cumpre o papel de modelo, vide o legado que nos deixaram por exemplo Ledoux, Piranesi e Boullée⁵⁵. Nagakura através da pesquisa e da tecnologia mostra através de uma ótica particular e sem tocar na realidade algumas obras “perdidas” da arquitetura do século XX, da mesma maneira com que Viollet-Le-Duc, também através do saber e da técnica do desenho de que dispunha, mostra sem tocar no monumento uma provável Notre-Dame de Paris que pelas circunstâncias para sempre também “deixou” de existir, e cuja ausência foi e é indispensável para que estes e outros exercícios de imaginação possam ocorrer.

⁵⁵ MASSAD, Fredy; YESTE, Alicia Guerrero. *Op. cit.*: “A arquitetura sempre se moveu entre a obrigação de ser construída e a necessidade de sentir-se ligada a formas que a mantivessem próximas ao subjetivo. Exemplos como os de Claude Nicholas Ledoux (1736-1806), Giovanni Piranesi (1720-1778) ou Étienne-Louis Boullée (1728-1799) evidenciam que essa busca consolidada nos campos da imaginação impacta sobre a mente do arquiteto, produzindo novos modelos.”
Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp381.asp>> Acesso em: 3 jul. 2008.

2 – IPSIS LITTERIS

Com as mesmas palavras

A transcrição literal tende a assegurar sem distorções a mensagem de quem as deixa, e quanto maior é a sua importância maior deve ser a fidelidade.

Ao que disseram Le Corbusier e Mies van der Rohe durante o século em que estiveram aqui, muito se deve dar crédito e atenção. Se foi necessário repetir suas palavras em Barcelona ou Bolonha, porque não haveria de ser igualmente necessário revelar o que o primeiro tentava dizer em Firminy? Se por obra do acaso na altura não houve tempo hábil nem condições para que aquele e outros discursos tivessem se tornado públicos, se a língua não é morta vale a pena recitá-la em voz alta, antes tarde do que nunca.

...a Affonso Eduardo Reidy.

Num exercício de classificação da arte de acordo com os seus distintos métodos de execução Allen Cunningham chegou a três supostas categorias ¹. Na primeira destas categorias estaria a obra de arte que resulta diretamente das próprias mãos do seu autor, com ou sem o uso de ferramentas, como é o caso da cerâmica, da pintura ou da escultura, num processo em que “da mente às mãos do artista a ação é imediata e contígua”. Na segunda categoria definida sob este aspecto estariam as obras de arte que, embora sejam ainda resultantes da ação manual do autor, têm em sua lógica a replicação ou a reprodução através de um específico método “semi-industrial”, como é o caso da gravura, num processo em que, por sua vez, “da mente às mãos do artista a ação é direta, mas o objeto final é deslocado”.

A terceira categoria distinguida por Cunningham é a que aqui nos interessa, já que se trata da categoria na qual estaria a obra de arte que, logicamente, resulta da concepção do autor, mas seu objeto é “construído remotamente no tempo e na distância, através de instruções que podem ser desenhos, por exemplo, e executado por indivíduos que não participam do processo de concepção” ². Nesta categoria está a arquitetura, a arte de edificar, cujo processo de execução depende de muitas partes envolvidas além do próprio autor, ou seja, o arquiteto. Se a ação da mente às mãos somente é direta se levarmos em conta a produção dos desenhos e de outros componentes do projeto de arquitetura, a execução da obra até que esta venha a ter a forma de um edifício pronto é um processo já distante e totalmente distinto, o que, segundo Cunningham, separa a “arquitetura como idéia” da “arquitetura como instrumento”.

Já sabemos que o projeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro previa a construção de uma parte originalmente planejada, mas que até então não havia sido executada. Sabemos disso através dos textos que compõem seu memorial descritivo e através dos desenhos e maquetes que compõem o projeto arquitetônico completo deixado pelo arquiteto. Portanto, se considerarmos a relevância da integridade deste projeto e a esta relevância aplicarmos o referido conceito de “unidade potencial da obra de arte” de Cesare Brandi, mais do que o direito de ver esta obra pronta, teríamos sobretudo o dever de completá-la segundo a própria vontade do autor, manifestada sob a forma do dito projeto. Diferentemente dos exemplos análogos medievais citados anteriormente, as razões que até então teriam mantido este edifício inacabado não seriam justificativas convincentes para privar a obra do “restauro” da sua unidade. Além disso, aproveitando a analogia, devo argumentar que diferentemente da arte medieval, que já se perdeu e não se faz mais, o projeto do Teatro do museu caso executado hoje poderia não ser sequer notado como uma obra pertencente

¹ CUNNINGHAM, Allen. “Introduction”. In: CUNNINGHAM, Allen (ed.). *Modern movement heritage*. London: E & FN Spon, 1998. p.5 e 6.

² Ibidem: “Let us assume that the third category of object is also conceived by one author but is constructed, remote in time and distance, from instructions conveyed through drawings or other means, by individuals who played no part in the conceptual process.”

ao passado e, por isso, anacrônica, ainda mais vivendo neste atual panteão de conceitos arquitetônicos onde quase tudo é aceito e válido.

“Seja feita a vossa vontade”

Contra isso, no entanto, poderia ainda persistir o questionamento sobre a autenticidade de uma obra executada à distancia do seu autor. Ignasi de Solà Morales aborda esta questão num contexto ligeiramente diferente, mas que a ela está ligado de forma semelhante. Prestes a conduzir a execução da réplica do Pavilhão Alemão em Barcelona de Mies van der Rohe, Morales, que também executara a réplica de uma obra de Duchamp ³ para uma série de exposições na Espanha, recorre à ratificação deste último sobre o fim da concepção romântica da obra de arte e sobre a deliberada intenção do autor como a única coisa importante que existe. Se por um lado a execução do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro não equivale exatamente à construção de uma réplica, como a do pavilhão de Mies em Barcelona, por outro lado a natural possibilidade de se reproduzir a obra de arte, que Duchamp já havia considerado em outras ocasiões, no mínimo ajuda-nos a entender o projeto de Reidy como a manifestação de uma vontade que bastaria que fosse considerada pertinente para ser levada adiante a qualquer momento e com segurança. Ao assinalar *“Pour Copie, Conforme”* em sua obra, Duchamp nada mais faz do que deixar um recado para outrem, assim como Reidy o fez ao deixar pronto o projeto da parte que falta ao edifício do museu.

Todas as três categorias de arte anteriormente levantadas por Cunningham por essência produzem objetos autênticos e assim o seria o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro executado *ipsis litteris*, ou seja, literalmente segundo o projeto deixado por Reidy, mesmo na sua ausência. Se aqui a arquitetura ainda não existe como instrumento, certamente já existe como idéia, cujas instruções temos nas mãos e das quais sabemos quem é o autor de direito.

O significado e a importância da obra completa

É inquestionável a condição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como ícone da arquitetura moderna carioca e brasileira. A sua conclusão, como definiu Masao Kamita, por si só representaria um “legítimo resgate histórico de uma obra ímpar” e uma “dívida paga para com um grande arquiteto” ⁴. Sob o

³ Cf. SOLÀ-MORALES, Ignacio de. “La réplica de *Le grand verre*”. In: SOLÀ-MORALES, Ignacio de. *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p.63.

⁴ KAMITA, João Masao. “A construção do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 50 anos depois”. In: COMAS, Carlos Eduardo; MAHFUZ, Edson; CATTANI, Airton (org.). *Anais do 7º seminário Do.Co.Mo.Br. O moderno já passado, o passado no moderno: reciclagem, requalificação, rearquitetura*. Porto Alegre: Propar / UFRGS, 2007. 1 CD-ROM. p.1.

ponto de vista da forma do edifício, a construção do Teatro oferece a possibilidade de vermos concluída toda uma solução espacial e arquitetônica que finalmente encontraria a harmonia entre as partes fundamentais imaginadas pelo autor. Sob o ponto de vista da relevância histórica e social da obra, o significado e a importância de um “restauro” desta natureza reside na oportunidade de vermos por inteiro um marco espacial e temporal do processo de modernização do país ⁵, segundo as palavras de Roberto Conduru, que via ainda nas obras primas do movimento moderno “os exemplos mais evidentes da arquitetura como signo do progresso brasileiro”. ⁶

Um banco de dados a serviço da arquitetura

Cecília Rodrigues dos Santos destaca como uma característica particular do Movimento Moderno a facilidade de se multiplicar os documentos sobre a sua produção e a total acessibilidade a estes arquivos, que sob sua ótica são considerados verdadeiros “bancos genéticos” capazes de conservar projetos “desenhados com tal riqueza de detalhamento que poderiam viabilizar não só restaurações completas segundo as propostas originais, como também a reconstrução de edifícios já desaparecidos e a construção de outros que só ficaram no papel” ⁷. Não é por acaso, portanto, que vimos por volta do final do século XX algumas ações destinadas a reviver alguns momentos marcantes do modernismo em arquitetura que haviam sido perdidos. Em particular, são exemplos representativos destas reconquistas as reconstruções do Pavilhão Alemão de Mies van der Rohe em Barcelona e do Pavilhão L'Esprit Nouveau de Le Corbusier em Bolonha. Ambos exemplares guardam semelhanças no que diz respeito à condição de “culto” ⁸ que adquiriram, tanto pela importância dos seus autores como pelos ideais que estes objetivaram expressar através destas obras.

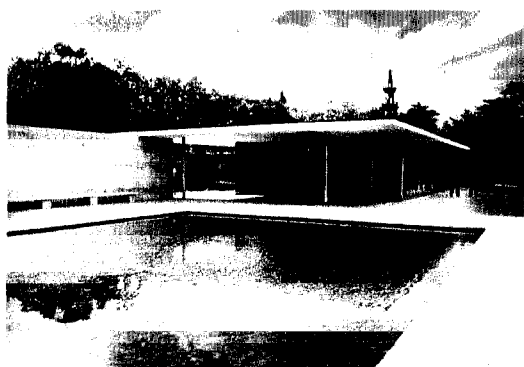
⁵ CONDURU, Roberto. “Tectônica tropical”. In: ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian (org.). *Arquitetura moderna brasileira*. Tradução de Vanessa Faleck. London: Phaidon, 2004. p.62.

⁶ Ibidem.

⁷ SANTOS, Cecília Rodrigues dos. “Conservação no Do.Co.Mo.Mo: modernidade em busca de preservação ou preservação em busca de modernidade?”. In: PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete; LOBO, Maria (org.). *Moderno e nacional*. Niterói: EDUFF, 2006. p.130.

⁸ BENTON, Tim. “Urbanism”. In: BRADES, Susan Ferleger; WALKER, Muriel (org.). *Le Corbusier: architect of the Century*. London: Arts Council, 1987. p.212: “Kind of a cult status.”

A reconstrução do Pavilhão Alemão em Barcelona: um fim em si mesmo



(39) O Pavilhão Alemão em Barcelona reconstruído

Considerado um dos mais importantes exemplares de toda a arquitetura moderna, obra prima de Mies van der Rohe e, “possivelmente, a culminação do trabalho de toda a sua vida”⁹, este edifício, que teve uma vida curta, surgiu no contexto da Feira Internacional de Barcelona de 1929. A escolha de Mies para supervisionar todas as seções alemãs passava pelo então prestígio de que este artista gozava na época e o pavilhão seria o ponto alto da representação da imagem da República de Weimar, que voltava a figurar nas feiras internacionais após o término da Primeira Guerra. Nascia portanto uma arquitetura que não tinha outra função senão a de ser elegante e representar o país¹⁰. Enquanto os pavilhões dos demais países tinham como programa a exposição de produtos nacionais, o Pavilhão Alemão não tinha um propósito definido e não previa nenhum uso específico¹¹. Por essência, portanto, o edifício já nascia como um fim em si mesmo.

Esta liberdade de criação é justamente o que vai conferir ao pavilhão toda a magnitude da capacidade criadora de Mies, que muitas vezes criticava a preocupação excessivamente utilitária de seus colegas arquitetos, que segundo sua visão lhe impedia de alcançar todas as possibilidades artísticas da nova arquitetura¹². Em discurso após a inauguração do edifício, o arquiteto chegou a declarar: “Para construir o Pavilhão Alemão na Exposição Internacional de Barcelona fui deixado em completa liberdade de ação. Só assim um arquiteto pode realizar a sua obra”.¹³

Esta declaração de Mies van der Rohe serve para desvincular, mesmo que momentaneamente, todo o discurso funcionalista que permeia a arquitetura do movimento moderno e que em algumas circunstâncias poderia levantar questionamentos sobre a reconstrução de uma obra modernista independentemente do seu valor utilitário. No caso do pavilhão de Mies em Barcelona esta preocupação sequer se aplicaria, já que a finalidade da sua reconstrução não se distinguiria muito da sua finalidade original, isto é, de manifesto em forma de edifício. Síntese das idéias compositivas e espaciais de Mies van der Rohe, como a separação entre elementos estruturais e não estruturais, a planta aberta e livre e uma nova concepção de espaço¹⁴,

⁹ SCHULZE, Franz *apud* VÁZQUEZ, Fernando. *Mies van der Rohe: 1886-1969*. Lisboa: Blau, 1999. p.25.

¹⁰ BLASER, Werner. *Mies van der Rohe*. Tradução de Nuria Nussbaum e Sergio Pereira da Cunha Garcia. 5ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1982. p.26.

¹¹ GUIRAO, Cristina Gastón. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005. p.37.

¹² *Ibidem*. p.33.

¹³ VAN DER ROHE, Mies [1929] *apud* GUIRAO, Cristina Gastón. *Op. cit.* p.39.

¹⁴ CARTER, Peter. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, 1999. p.24: “A clearly expressed separation between structural and non-structural elements; a free and open plan; a completely new kind of space. These qualities may be appreciated even from a brief examination of the photographs and drawings of this building, and they are the characteristics to which the architect would refer

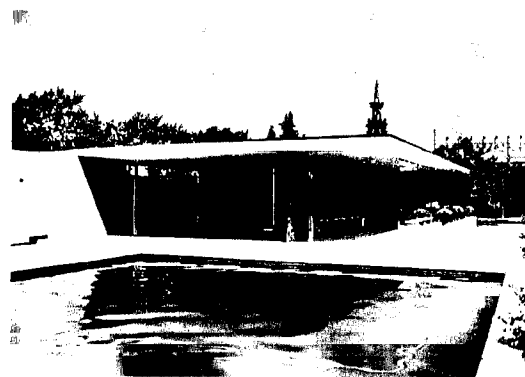
tanto no passado quanto hoje, reconstruído, o pavilhão de Barcelona serve de modelo paradigmático da arquitetura modernista. “Talvez nada na obra de Mies seja tão radical e fundamental como esta que (...) lhe proporcionou uma gramática para o futuro” ¹⁵. “Mies, que como muitos dos seus contemporâneos procurou ser fiel ao seu tempo, não se apercebeu que estava entre aqueles que determinariam o nosso”. ¹⁶

Um paradigma platônico

Colocada pelo arquiteto Oriol Bohigas pela primeira vez em 1954, a possibilidade de uma reconstrução do pavilhão desde então passou a ser um tema recorrente na cidade de Barcelona. O próprio Mies ao ser abordado sobre a questão sempre respondia positivamente, alertando no entanto para os altos custos que tal operação poderia exigir. Na década de 1980, mais precisamente em 1986, finalmente o projeto é levado adiante. Ignasi de Solà Morales, encarregado da reconstrução, na ocasião alertava para o risco de se reconstruir um edifício tão capital na história da arquitetura do século XX, sobretudo por ter desaparecido e mesmo assim ter se tornado mais e mais um ponto de referência obrigatório de fontes, idéias e conceitos da arquitetura europeia de vanguarda. ¹⁷

Portanto, as razões que preocupavam Morales na difícil tarefa de reconstruir o pavilhão confundiam-se precisamente com as que a justificavam e legitimavam a reconquista de um bem perdido. Segundo o próprio Morales, criar uma réplica a princípio poderia ser uma operação trivial. No entanto ele adverte que assim como o profundo conhecimento da obra de um músico ou de um poeta do passado pede uma interpretação responsável, as conhecidas qualidades da obra de arte desenhada por Mies pediam para serem respeitadas rigorosamente em suas reais dimensões e através da percepção exata do que foram os seus “espaços” e as suas “cores”.

O fato de não se tratar de uma réplica distingue a construção do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro deste exemplo análogo de Barcelona. Ao contrário deste último, o Teatro não conta com os registros de um fato outrora consumado, e a fidelidade à idéia do arquiteto neste caso só poderia ser interpretada através de referências externas ao objeto em si. No entanto, é favorável a sua condição de parte integrante



(40) O Pavilhão Alemão em Barcelona original

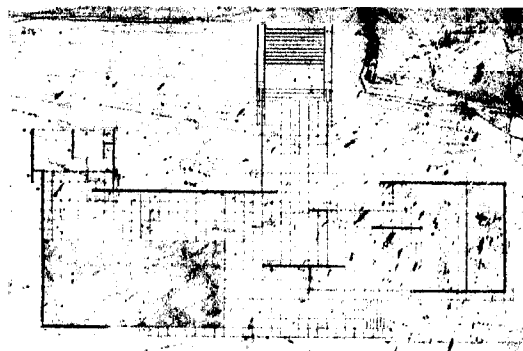
whenever he discussed the building. At Barcelona Mies van der Rohe brought his ideas on structure and space to a remarkable synthesis. From horizontal and vertical planes, opaque and transparent materials and skeletal construction, he created a building of great poetic feeling, whose position in terms of architectural development is undeniably that of a seminal work."

¹⁵ SAFRAN, Yehuda E. *Mies van der Rohe*. Lisboa: Blau, 2000. p.54.

¹⁶ Ibidem. p.7.

¹⁷ SOLÀ-MORALES, Ignacio de. *Op. cit.* p.102.

de uma obra maior que já existe de fato, e que por isso mesmo é uma fonte onde podemos buscar respostas concretas para as questões de difícil solução que ultrapassam as indicações do projeto.



(41) Desenho remanescente da execução original do Pavilhão

Se o projeto do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro não chegou a ser pormenorizado, já que a sua construção até então havia sido deixada de lado, temos de admitir que hoje a sua execução seria mediada pelo convívio com a dúvida. Para o caso da reconstrução do pavilhão de Barcelona a mesma questão se apresentou, entretanto de modo bastante peculiar. Apesar do abundante material fotográfico referente à construção original, registro confiável e testemunho dos mais concretos, curiosamente apenas poucos e dispersos desenhos se conservaram, e na maioria das vezes contraditórios. Ignasi de Solà Morales argumenta que Mies esteve submetido a tantas pressões e mudanças de última hora no processo da construção do pavilhão, que não se pode confirmar, em nenhum momento sequer, a existência de um estado definitivo ideal e muito menos a existência de um projeto completo colocado no papel. Deduz-se, portanto, que muitas das soluções foram desenhadas no próprio atelier técnico da obra de acordo com as necessidades imediatas, o que explica o estado em geral precário das peças documentais disponíveis.¹⁸

Ao longo dos anos que sucederam o desmonte e na medida em que o "culto" ia crescendo, especulativos trabalhos de investigação sobre o edifício iam sendo feitos. Registros completos da obra foram realizados mesmo na sua ausência, e a inexistência de um projeto original definitivo foi a causa das incongruências apresentadas entre os desenhos publicados durante cinquenta anos pelos estudiosos e biógrafos de Mies, e que continham entre si consideráveis diferenças tanto nas dimensões quanto nos detalhes¹⁹. Mesmo as plantas originais da época da construção do pavilhão encontradas no arquivo do arquiteto no Museu de Arte Moderna de Nova York apresentavam sensíveis contradições, e isso por conta de representarem os sucessivos estágios intermediários de uma idéia que ia sendo modificada tão logo o projeto avançava.

Diante de uma quantidade de informação abundante, mas não suficiente para estabelecer certezas sobre que características havia tido o edifício, o desafio de Morales foi o de recompor e dar continuidade a um impreciso processo que se iniciara anos e anos antes, a partir do momento em que se desmontou o pavilhão e se iniciou todo o labor científico à procura do mito.

Se as dificuldades que seriam encontradas na tarefa de se construir o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro não são exatamente as mesmas das encontradas por Morales na reconstrução do pavilhão de

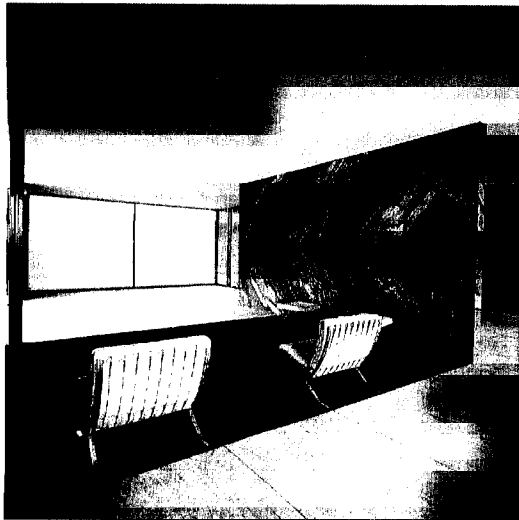
¹⁸ GUIRAO, Cristina Gastón. *Op. cit.* p.53.

¹⁹ SOLÀ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe: el Pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p.26.

Barcelona, ainda assim estes dois exemplos compartilham questões em comum. Ambos os casos representam sobretudo o exercício da investigação de como foi ou de como teria sido algo que de uma forma ou de outra, e por razões distintas, não está entre nós.

Fidelidade e auto-referência

Uma das principais causas do impacto que o pavilhão de Mies van der Rohe produziu foi a modernidade dos seus materiais. Não tanto pelo caráter inédito, já que nenhum material novo foi mostrado, mas pela maneira original com que estes se apresentaram ²⁰. Para Ignasi de Solá Morales, a obra de Mies pretendeu ser tanto a expressão dos sistemas construtivos quanto dos materiais, e a chave para uma reconstrução bem sucedida seria o tratamento correto destes dois itens. Em suas palavras, “no pavilhão merecem atenção especial os mármore e o seu tratamento, (...) e deles depende a formalização básica da imagem do edifício” ²¹. Foram utilizados quatro tipos distintos de mármore, nomeadamente o Travertino Romano, o Mármore Verde dos Alpes, o Mármore Verde Antigo da Grécia e o Ônix de Atlas, sendo este último considerado “uma verdadeira jóia que provocava, talvez com maior força que qualquer escultura, um centro de interesse no (...) interior do edifício”. ²²



(42) A parede em Ônix no interior da réplica

Segundo o próprio Mies:

“Se eu tivesse utilizado tijolo, o pavilhão teria tido a mesma boa arquitetura, eu gosto do tijolo, mas duvido de que teria sido igualmente celebrado. De fato, o pavilhão foi o primeiro edifício moderno a utilizar materiais nobres, antes que a casa *Tugendhat*.” ²³

Portanto, uma condução segura da reconstrução desta obra apontava para a responsabilidade de ir buscar materiais naturais equivalentes aos originais. Para o mármore Travertino Romano e os mármore verdes,

²⁰ SOLÁ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Op. cit.* p.13: “En realidad podemos darnos cuenta de que la originalidad de Mies van der Rohe estaba no tanto en la radical novedad de los materiales presentados, como en lograr que éstos expresasen un ideal de modernidad a través del rigor de su geometría, de la exactitud de sus despieces y de la claridad de su montaje.”

²¹ *Ibidem.* p.30: “En el pabellón merecen particular relieve los mármoles y su tratamiento, aparejo y puesta en obra, pues constituyen la partida mayoritaria en superficie y presupuesto, al tiempo que de ellos depende la formalización básica de la imagen del edificio.”

²² *Ibidem.* p.14: “...verdadera joya que provocaba, tal vez con mayor fuerza que cualquier escultura, un centro de interés en el fluido circular por el interior del edificio.”

²³ VAN DER ROHE, Mies [1964] *apud* GUIRAO, Cristina Gastón. *Op. cit.* p.40.

materiais mais freqüentes, essa tarefa não se mostrou tão complicada, já que se sabia exatamente de onde eram originários. No entanto para o caso do invulgar Ônix a procura se mostrou “novelesca”. Depois de intermináveis buscas ao redor de todo o mundo, onde não se conseguia encontrar uma peça que pudesse atender às dimensões requeridas, finalmente foi encontrada na atual Argélia uma pedra que atendia às necessidades desejadas. Morales definiu essa descoberta como “o último esforço para completar a obra” e a sua presença no pavilhão reconstruído como o “fulgor deslumbrante” que deu o “toque de qualidade definitiva à intensa qualidade dos materiais já instalados”.²⁴

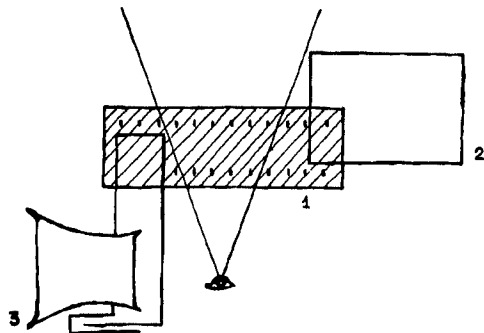
Esta auto-referência que se observa na reconstrução do pavilhão de Mies se manifestaria de modo distinto numa suposta construção do Teatro de Reidy. Livre de uma existência própria que tenha havido anteriormente, é no restante do edifício do museu do qual faria parte que poderíamos encontrar pistas equivalentes às dadas pelo requinte dos materiais de acabamento do edifício de Barcelona. O fato do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ter sido construído com poucos tipos de materiais, e na maioria das vezes na sua forma crua e aparente, por exemplo, nos condiciona a considerar este caráter de “verdade construtiva” para com os materiais também na construção do seu Teatro. Outra pista encontrada no edifício do museu é o seu rigor de pormenor, em que alinhamentos entre esquadrias, juntas de tijolos, elementos construtivos e demais componentes arquitetônicos tendem a organizar o espaço de uma maneira sistematizada e racional, fazendo lembrar a “garantia contra o arbitrário” dos traçados reguladores de Le Corbusier.

Recíproca verdadeira

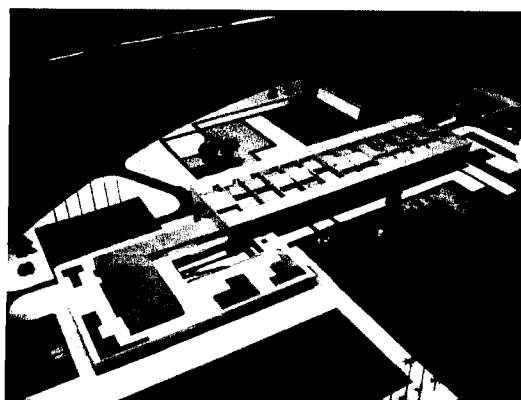
A condição de referência que a parte existente do Museu de Arte Moderna representa para a materialização do Teatro como uma suposta entidade isolada encontra a devida reciprocidade quando observamos que é exatamente no instante desta materialização que a sua condição de estrutura incompleta se resolve. Diante da integridade do projeto deixado por Affonso Reidy para o museu como um todo, se dermos mais importância à sua condição de conjunto arquitetônico do que a questões como por exemplo a representação de materiais e acabamentos, que a própria condição de projeto compreensivamente não chega a enfatizar, prontamente notaríamos a ausência do Teatro.

Num esboço que aparenta ser um dos seus primeiros croquis, Reidy lança a idéia do museu já definido como um edifício de três partes distintas. Este desenho mostra a Galeria de Exposições disposta no sentido leste-

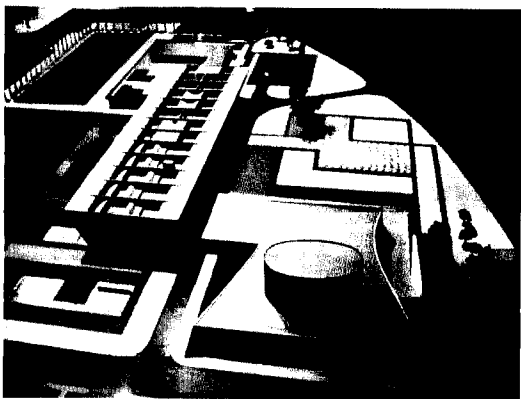
²⁴ SOLÀ-MORALES, Ignacio de. *Op. cit.* p.114.



(43) O edifício em três partes distintas



(44) O Bloco-Escola



(45) O Teatro

oeste e sendo “o volume mais significativo dos três que compõem o museu”²⁵. Portanto, de acordo com este rascunho que teria dado origem ao projeto, adjacentes às extremidades opostas deste bloco principal central estariam localizados o Bloco-Escola e o referido Teatro. Masao Kamita descreve como cada uma destas partes, secundárias mas nem por isso menos importantes, desempenha seu papel no conjunto²⁶. O Bloco-Escola ele define como um “corpo baixo (...) que se desenvolve ao redor de um pátio interno”. Observa este volume como o “bloco mais estável da composição, onde predominam atividades mais propriamente didáticas”, com distribuição de ambientes “mais regular, próxima e aconchegante”. “É o complemento formal e funcional (...) que equilibra e destaca o bloco principal”. Sobre o Teatro, Kamita o define como “a forma contrastante do conjunto, pela destacada plasticidade e pelas dilatadas proporções do seu volume”. Como características distintas de outros auditórios projetados por Reidy anteriormente, também de planta trapezoidal, ele aponta as paredes laterais curvas e principalmente o “seu volume cilíndrico emergindo abruptamente da cobertura inclinada”. Com seu “conjunto volumétrico opaco de feições incomuns”, Kamita adverte que o projeto do Teatro “contrasta imediatamente com a transparência e a regularidade rítmica” da Galeria de Exposições.

Através deste nítido esquema de “multiplicação de volumes”²⁷ adotado pelo arquiteto, o amplo programa e as inúmeras atividades previstas para o museu são então distribuídos entre os três setores distintos acima descritos. Conhecer a fundo o desenho completo do museu e vê-lo sem o Teatro, portanto, nos causa não a sensação, mas antes a certeza de que algo lhe faz falta. Os argumentos anteriormente levantados em favor da manutenção do estado inacabado da obra passam assim a receber as devidas objeções, como por exemplo a daquele que pergunta onde estavam os partidários da idéia de que o “magnífico edifício modernista” executado integralmente ficaria pior do que o incompleto, durante todo esse tempo em que se encontra exposta no museu a maquete do edifício completo, e porque os mesmos teriam escondido do próprio Reidy essa opinião quando ele ainda era vivo²⁸. Realmente não é difícil notar que o corpo da Galeria de Exposições fora concebido “apoiado visualmente em suas duas extremidades”²⁹, estando uma no Bloco-

²⁵ SEGRE, Roberto *et al.* “O resgate da unidade perdida: o Teatro do Museu de Arte Moderna de Affonso Eduardo Reidy”. In: COMAS, Carlos Eduardo; MAHFUZ, Edson; CATTANI, Ailton (org.). *Anais do 7º seminário Do.Co.Mo.Mo Brasil. O moderno já passado, o passado no moderno: reciclagem, requalificação, rearquitectura*. Porto Alegre: Propar / UFRGS, 2007. 1 CD-ROM. p.8.

²⁶ KAMITA, João Masao. *Experiência moderna e ética construtiva: a arquitetura de Affonso Eduardo Reidy*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Mestrado em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / PUC-RJ, Rio de Janeiro, 1994. p.133 e 134.

²⁷ *Ibidem.* p.133.

²⁸ RIBEIRO, Gabriela. “O teatro do M.A.M. no Rio de Janeiro”. *Vitruvius*. Minha Cidade. Rio de Janeiro. ano 2, vol. 2, p. 029. Set. 2001. Cf. Fórum de Debates, resposta de Marco Romanelli.

Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc029/mc029.asp>> Acesso em: 1 jul. 2008.

²⁹ *Ibidem.*



(46) A transparência dos espaços internos e a paisagem do Rio de Janeiro ao fundo

Escola, existente, e a outra à espera do Teatro. Ives Bruand ainda vai chamar a atenção para uma outra questão que depende diretamente da unidade do projeto, ao descrever um possível “passeio” através de uma interconexão que existiria entre os terraços do museu, e pelos quais se poderia caminhar desde o restaurante sobre o Bloco-Escola até o saguão do Teatro, “passando, graças a passarelas, pelos jardins suspensos de Burle Marx e o andar principal das salas de exposição” ³⁰. Com isso, o arquiteto, ainda nas palavras de Bruand, “assegura a continuidade desejada entre um bloco e outro e, principalmente, a íntima união dos espaços externos e internos, facilitada pela transparência absoluta destes últimos”. ³¹

O contexto indissociável

Como componente de um edifício maior, o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro teria na sua construção a condicionante do íntimo compromisso que guarda com o seu ponto de inserção, isto é, o contexto imediato à sua volta sem o qual sua existência não faz sentido. Além das referências à sua própria forma, a sua construção tem também como referência a relação absolutamente indissociável com a parte do museu que já existe, à qual seria adicionada de acordo com o que diz o projeto.

Ignasi de Solà Morales identificou uma idéia muito difundida sobre a arquitetura de Mies, que entendia o seu pavilhão de Barcelona como um protótipo “perfeito e autônomo” e, portanto, um objeto móvel ³². Este conceito estaria muito ligado à máxima de que, para os minimalistas, a obra de arte “não evoca nada que não seja ela mesma”, sendo portanto “auto-referencial”, nas palavras do próprio Morales ³³. Cristina Gastón Guirao também identifica como uma característica comumente aceita pela crítica a suposta insensibilidade da arquitetura moderna em relação ao contexto físico em que se apresenta. No entanto, o que tanto Guirao quanto Morales advertem e defendem é justamente o contrário, ou seja, a idéia de que o Pavilhão Alemão em Barcelona tem com a sua envolvente uma relação tão íntima e inseparável quanto teria, por razões óbvias, o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com a posição em que foi projetado.

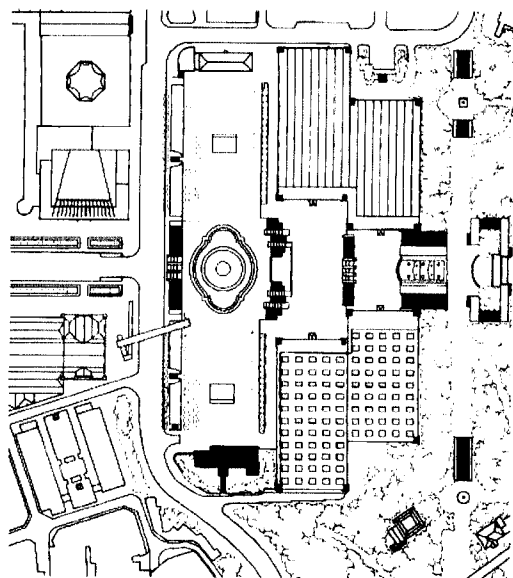
Na ocasião do planejamento da Feira Internacional de Barcelona de 1929, a idéia dos pavilhões nacionais surge posteriormente ao plano inicial, o que explica uma certa dificuldade de se encontrar um local adequado

³⁰ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Tradução de Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1981. p.240.

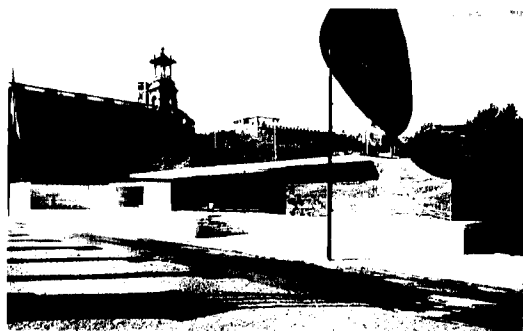
³¹ Ibidem.

³² SOLÀ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Op. cit.* p.28: “Una difusa idea muy propia de la interpretación de la arquitectura miesiana en los años cincuenta había entendido el Pabellón de Barcelona como un prototipo. Un experimento espacial perfecto y autónomo susceptible de ser considerado un objeto. Con esta lógica no era extraño que se pensase que era indiferente su reconstrucción en algún parque de Barcelona, o en Bolonia, Frankfurt o Berlin.”

³³ SOLÀ-MORALES, Ignacio de. *Op. cit.* p.95.



(47) A localização escolhida por Mies



(48) O Pavilhão original e a sua vizinhança

para cada um deles. A primeira localização oferecida pelos organizadores para o Pavilhão Alemão é recusada por Mies, que escolhe um outro local, “aparentemente marginal, porém cheio de possibilidades (...) que o futuro edifício faria suas” ³⁴. Cristina Gastón Guirao chega a dizer que Mies teria gasto mais tempo na escolha deste novo lugar do que nos próprios desenhos. Sob esta ótica, portanto, é de senso comum o fato de que esta escolha para o local definitivo do pavilhão teria sido o primeiro ato criador do arquiteto, e na sua reconstrução, Morales descarta todas as preliminares divagações a respeito de uma suposta abstração e conseqüente indiferença do projeto em relação à sua envolvente. O esforço de Mies para escolher o local da obra e a sutileza com que ele estabelece a relação entre lugar e forma jamais poderiam deixar de estar presentes na construção da réplica, sob pena de ferir a autenticidade não só do edifício replicado, mas também da idéia do arquiteto. No exaustivo estudo que faz do projeto de Mies, Morales percebe na evolução das plantas as respostas que o arquiteto teve de dar às circunstâncias, tão logo ia conhecendo mais e mais a envolvente. Nota-se claramente que o pavilhão se orienta aos eixos da praça e à colonata nela presente, de onde se tem a principal imagem do edifício ³⁵, apesar de não haver alinhamentos precisos e nem referências nos seus desenhos, como ocorre por exemplo em relação à escadaria localizada no que seriam os seus fundos. O talude e a fachada cega do palácio localizado por trás do pavilhão também são elementos pré-existent que exercem uma certa influência na forma final do edifício, sem falar na adaptação feita ao seu pódio diante de uma verdadeira condição do terreno subitamente revelada. A própria escada de acesso, que se dá de modo lateral à rua, representa uma significativa adequação conceitual à simples falta de espaço disponível no local.

Ao investigar detalhadamente o projeto de Mies, Ignasi de Solà Morales define que a reconstrução do Pavilhão Alemão em Barcelona somente poderia ser feita no mesmo local onde existira o original, que apesar de não mais se apresentar exatamente como era em 1929, com poucas ações o seu aspecto original pode ser facilmente restaurado. Construída em qualquer outro lugar, segundo as palavras do seu próprio autor e a exemplo do Teatro de Reidy, a réplica do pavilhão de Mies van der Rohe estaria privada de “aspectos (...) sem os quais o edifício perde todo o seu sentido”. ³⁶

³⁴ SOLÀ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Op. cit.* p.9.

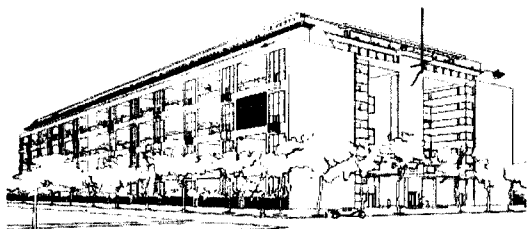
³⁵ GUIRAO, Cristina Gastón. *Op. cit.* p.79: “El pabellón, en efecto, se orienta claramente hacia la plaza: el perímetro abierto permite dominar las vistas sobre el gran espacio público de la plaza de la Fuente. Esta vista proporciona la imagen pública del edificio.”

³⁶ SOLÀ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Op. cit.* p.28: “La relación con los otros edificios, la Gran Plaza, el camino desde ésta a la colina del Pueblo Español, la topografía, eran aspectos del punto de partida proyectual sin el cual el edificio perdía todo su sentido.”

A reconstrução do Pavilhão L'Esprit Nouveau: uma síntese de convicções



(49) O Pavilhão L'Esprit Nouveau



(50) Immeubles-Villas

Outro emblemático edifício modernista reconstruído nos finais do século XX, cuja réplica guarda muitas analogias com a reconstrução do Pavilhão Alemão em Barcelona de Mies van der Rohe, é o Pavilhão L'Esprit Nouveau de Le Corbusier, originalmente projetado e construído para o Salão de Artes Decorativas de Paris, em 1925, e reconstruído em 1977 em Bolonha, no contexto do *Salone Internazionale dell'Industrializzazione Edilizia*.

Propaganda dos princípios da revista homônima pertencente ao próprio Le Corbusier, o Pavilhão L'Esprit Nouveau foi uma espécie de manifesto à aplicação dos ideais estéticos puristas ao ambiente doméstico. Apresentando-se como uma verdadeira síntese condensada das idéias que o arquiteto havia desenvolvido até então sobre a habitação, o pavilhão pretendia representar um apartamento que seria a unidade básica e a célula fundamental de um plano urbano maior que Corbusier chamou de *Immeubles-Villas*. Esta unidade básica habitacional, em termos estruturais, apresentava os conceitos de utilização de elementos construtivos pré-fabricados que já haviam sido abordados anteriormente nos estudos para as casas Dom-Inó, num contexto de reconstruções do pós-guerra. Em termos espaciais, continha nítidos traços evolutivos das casas Citrohan, revelados na distribuição dos ambientes em dois andares articulados através de um espaço principal com pé-direito duplo.

Contudo, é sob o ponto de vista da multiplicação desta célula fundamental que este protótipo vai chamar a atenção para a abrangência que Le Corbusier quis provar existir sob o controle da arquitetura. No anexo de planta circular, situado adjacente à parte do pavilhão relativa ao apartamento propriamente dito, estavam expostos dioramas da *Ville Contemporaine* e do *Plan Voisin* para Paris, ambos projetos urbanos de Le Corbusier que de certa forma nada mais eram que do que a continuação natural da idéia contida no protótipo habitacional que o pavilhão representava. Ao propor estes radicais planos de urbanização para o tecido consolidado de cidades sob seu ponto de vista “desarrumadas”, como a própria capital francesa, à qual chamou de “perigoso magma de multidões acumuladas”, Le Corbusier confirma as suas convicções na crença de que a cidade tradicional necessitava de ordem e precisava se libertar radicalmente dos seus “caminhos de burros” medievais. Era através desta unidade básica de ação representada em tamanho natural no Pavilhão L'Esprit Nouveau que Le Corbusier pretendia informar sobre a sua revolução. Corbusier quis afirmar que “a arquitetura abarca desde o menor objeto até a casa, a rua, a cidade e mais além”³⁷, mostrando que “a célula habitacional, prática, confortável e bela, verdadeira máquina de morar, se aglomera

³⁷ BOESIGER, Willy; GIRSBERGER, Hans. *Le Corbusier 1910-65*. Tradução de Juan Eduardo Cirlot. 7ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p.28.

em grandes colônias, em extensão e altura”³⁸. De fato, nota-se que Le Corbusier faz questão de enfatizar a versatilidade desta sua célula fundamental, representada no pavilhão que “é, na realidade, uma pequena casa com jardim, posicionada em qualquer plano, sem preocupação de altura”.³⁹

“Il ricordo del maestro”⁴⁰

A exemplo da obra de Mies van der Rohe em Barcelona, o Pavilhão L'Esprit Nouveau de Corbusier também veio adquirir a condição de referência e de ícone modernista, mesmo tendo sido desmontado, e foram razões de mesma natureza das que culminaram com a reconstrução do edifício de Mies que incentivaram também a execução da réplica do protótipo corbusiano.

No ano de 1977, numa carta redigida em nome da revista italiana *Parametro* à Fundação Le Corbusier, é mencionada a comemoração do cinquentenário da revista L'Esprit Nouveau, que como já vimos dava nome ao próprio pavilhão. Nesta carta é solicitada a permissão e o apoio daquela fundação para a reconstrução do edifício em Bolonha, no âmbito do *Salone Internazionale dell'Industrializzazione Edilizia*, enfatizando que a fidelidade à idéia original do pavilhão poderia ser assegurada através do controle direto de arquitetos de comum confiança. Ainda segundo a carta, diversas autoridades locais vinham estimulando tal reconstrução como um “*ricordo del maestro*”, tributo à universalidade da sua mensagem e “imensurável lição para a nossa vida de arquitetos”.⁴¹

Há muitas similaridades entre o trabalho de investigação do projeto de Mies para Barcelona e o trabalho feito em relação ao projeto de Le Corbusier, muito embora o material disponível deixado por este último tenha sido bem mais claro e preciso. Ainda assim, para a equipe de Bolonha, interpretar o projeto na ausência do autor não deixaria de ser uma experiência naturalmente complexa, e por isso o apoio de homens que trabalharam na equipe de Le Corbusier em Paris ofereceria amplas garantias. Coube a Giuliano Gresleri a difícil tarefa de analisar detalhadamente as informações resgatadas, e por vezes até contraditórias por conta de variações introduzidas por Le Corbusier ao longo do processo, o que só tornou mais complicado o ato de traduzir diariamente o projeto original para o canteiro de obras, mesmo diante da ajuda e do apoio dos “ilustres e verdadeiros amigos de Le Corbusier”⁴². A singularidade de alguns pormenores e a necessidade de que

³⁸ BOESIGER, Willy; GIRSBERGER, Hans. *Op. cit.* p.28.

³⁹ BOESIGER, Willy. *Le Corbusier*. Tradução de Lucy Nussbaum e Orestes Rosolia. 7ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1988. p.16.

⁴⁰ TREBBI, Giorgio. “Introduzione”. In: GRESLERI, Giuliano. *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier: costruzione e ricostruzione di un prototipo dell'architettura moderna*. Milano: Electa, [1979]. p.5.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem: “Nel frattempo, si estende il lavoro a Parigi dove tutti gli amici illustri e più veri di Le Corbusier sono con noi.”

fossem executados com fidelidade ao original exigiu a presença de especialistas de comprovada experiência cuja escassez no mercado teve sensível influência no custo financeiro da obra. Ainda assim, como na reconstrução do projeto de Mies van der Rohe em Barcelona, esforços não foram medidos para que fosse mantido o compromisso de se concluir a obra respeitando as instruções do projeto original do pavilhão com o máximo de rigor possível.

***"Here, there and everywhere"* ⁴³**

No entanto, há uma diferença fundamental na natureza de cada uma das obras originais, que poderia distinguir sensivelmente a reconstrução do Pavilhão L'Esprit Nouveau de Le Corbusier da reconstrução do Pavilhão Alemão em Barcelona de Mies van der Rohe. Se por um lado vimos que o projeto de Mies para Barcelona estava intimamente associado ao contexto físico para o qual foi projetado, contendo em si o princípio fundamental da especificidade, apesar da universalidade da sua arquitetura posteriormente internacionalizada, por outro lado o protótipo de habitação de Corbusier, a "casa de qualquer um", que tanto poderia ser a unidade de um bloco de apartamentos situada a quinze metros de altura quanto uma casa suburbana destacada, continha em si o princípio fundamental da generalidade. Mesmo diante da idéia de que tais células fundamentais seriam feitas "exclusivamente por métodos industriais" e "utilizando sistematicamente elementos estandardizados", é impossível crer que Le Corbusier não esperasse que este fosse um protótipo destinado a sofrer alterações evolutivas. Sobre os equipamentos internos da habitação, ele chegou a admitir que cada unidade, estudada individualmente, seria conduzida a soluções inteiramente novas, de acordo com cada necessidade pessoal.

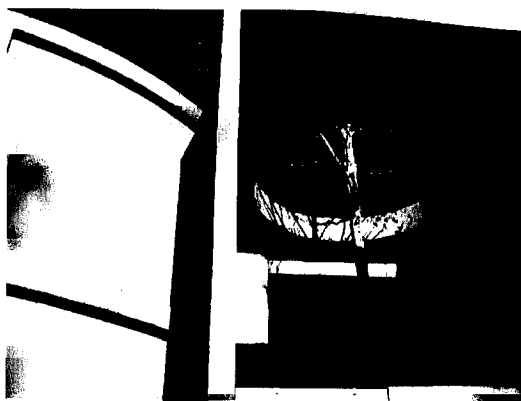
Contudo, em 30 de setembro de 1977 finalmente é apresentado o novo Pavilhão L'Esprit Nouveau concluído, e assim a unidade habitacional de Corbusier novamente podia ser vista em sua integridade, na forma de uma réplica perfeita. "Estamos tomados pela emoção ao ver um edifício de Le Corbusier que havia sido perdido e que só se podia imaginar", exclama o arquiteto Guillermo Jullian de la Fuente, que prossegue dizendo que é um verdadeiro milagre podermos vivê-lo e habitá-lo ⁴⁴. Renascia portanto o pavilhão de Le Corbusier, a exemplo do que iria ocorrer com o Pavilhão Alemão em Barcelona nove anos mais tarde. É verdade que renascia distante do local onde havia existido pela primeira vez, ao contrário do que teria exigido Ignasi de Solà Morales em relação ao projeto de Mies. Entretanto isto não interfere nos princípios fundamentais da

⁴³ THE BEATLES. *Here, there and everywhere* (John Lennon/ Paul McCartney). LP Revolver, Parlophone, 1966.

⁴⁴ FUENTE, Guillermo Julian de la *apud* TREBBI, Giorgio. "Introduzione". In: GRESLERI, Giuliano. *Op. cit.* p.10: "Sono preso dalla commozione al vedere un edificio di Le Corbusier che era perduto, che si poteva solo immaginare. Se possiamo viverlo, abitarlo, ciò è un miracolo dovuto a quel complesso di animatori che agisce a Bologna."



(51) A árvore no interior do Pavilhão original



(52) A árvore no interior do Pavilhão reconstruído

obra, pois se Mies projetara o pavilhão em Barcelona para estar única e exclusivamente naquele local em que fora reproduzido, Le Corbusier por sua vez pretendia que a sua célula fundamental fosse mesmo espalhada pelo território, carregando o código de suas idéias e implantando-as onde quer que fosse necessário.

O restabelecimento de uma matriz

Construído em torno de uma árvore existente, o Pavilhão L'Esprit Nouveau original assumia a grande importância dada ao jardim interno ao redor do qual a habitação em forma de "L" se desenvolvia. Esta idéia provém de uma viagem que Corbusier faz à toscana, na Itália, em 1907, onde ele se impressiona com a configuração espacial de uma estrutura monástica da ordem cartuxa que visita, em que cada pequena residência individual se reservava das demais, contendo um jardim particular para cada um dos monges que ali passava toda a semana em reclusão. O apartamento representado no Pavilhão L'Esprit Nouveau original tinha na árvore do seu jardim um elemento especial e que intencionalmente chamava a atenção para a qualidade de vida que Corbusier queria provar ter a sua habitação. Contrastando com o caráter industrial e estandardizado dos demais elementos da construção, este "estranho objeto natural" desempenhava o papel de protagonista único e "irrepetível" do protótipo. Tão grande era a força da imagem daquela árvore no meio da construção original, que os responsáveis pela reprodução do pavilhão em Bolonha simplesmente não puderam abrir mão da sua existência na réplica e, numa atitude extrema, fizeram com que até mesmo aquele "lance acidental" fosse representado na segunda versão do edifício, mesmo sabendo que a natureza tende a não repetir por duas vezes idênticas um mesmo fenômeno.

Toda a idéia fundamental do Pavilhão L'Esprit Nouveau de Le Corbusier poderia perfeitamente estar contida numa outra representação interpretativa do antigo edifício. Uma possível evolução da sua forma, ou a aplicação da sua matriz a um contexto diferenciado do original não deixaria de ser fiel ao ideal do mestre, pois sabemos que as suas pretensões eram muito maiores do que simplesmente resolver uma unidade habitacional individual. No entanto, o que se pretendeu com a reconstrução do modelo foi mesmo garantir a presença da matriz, e não demonstrar um possível desdobramento ulterior. De acordo com Filippo Alison, a reconstrução operada segundo este método, para ele dos mais corretos, assegura a presença de sua "infância cultural" como um guia para o futuro ⁴⁵. Sobre a importância da presença física de uma obra que havia sido perdida, Berti alertava para a substancial diferença que existe entre o contato com a imagem fotográfica de um produto e a utilização deste produto propriamente dito. Confessava ainda que a real possibilidade de poder estar no interior do edifício é uma experiência extraordinariamente rica, assumindo a

⁴⁵ ALLISON, Filippo *apud* TREBBI, Giorgio. "Introduzione". In: GRESLERI, Giuliano. *Op. cit.* p. 11.

necessidade de se recuperar “a distância que nos separa dele” ⁴⁶. Para Giuliano Gresleri, reinterpretar Le Corbusier executando novamente a sua idéia no canteiro de obras equivale a uma releitura sobre como se faz um projeto, num laboratório que ensina a projetar. ⁴⁷

Glauco Gresleri, numa emocionada introdução na altura da inauguração do edifício, admitia que o movimento moderno não havia completado ainda a sua missão e que continha profundas e inexploradas valências ainda a serem descobertas. Acusava a crise que a arquitetura então atravessava como disciplina, evidenciada no que chamou de “estratificado maneirismo”, que até havia derivado do movimento moderno a sua gramática compositiva, mas que no entanto havia deixado de lado e “atrofiado” o verdadeiro conteúdo investigativo de uma ciência que, nas suas próprias palavras, não se pode restaurar senão através da verificação das duas intuições fundamentais ⁴⁸. Com a participação de modo então permanente do pavilhão, Glauco Gresleri afirmava que essa idéia seria então possível, fácil e palpável e que o debate arquitetônico deixaria as páginas somente escritas, alargando-se à compreensão de todos. ⁴⁹

Uma réplica corrigida



(53) A réplica de Mies e o acerto de contas

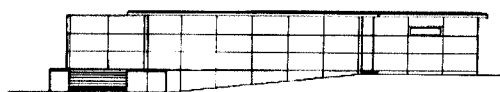
Sabe-se que a construção do Pavilhão Alemão em Barcelona de Mies van der Rohe esteve ameaçada por várias vezes. Desde a simples necessidade de existir, inicialmente contestada pelas autoridades alemãs, até a mudança na localização original oferecida, seguida da discrepância entre a topografia real do terreno e a considerada em projeto, tudo isso fez com que Mies tivesse que trabalhar não só com limites de prazo insuficientes, mas também sob algumas restrições econômicas agravantes dos elevados custos que os projetos deste calibre por si só já envolvem. Por conta disso, o que se viu na altura da sua inauguração foi uma obra veladamente incompleta, em que se teve de fazer cortes e na qual teria sido mais sacrificada a sua parte voltada para o talude à oeste, de costas para a praça.

⁴⁶ BERTI, V. *apud* TREBBI, Giorgio. “Introduzione”. In: GRESLERI, Giuliano. *Op. cit.* p.10.

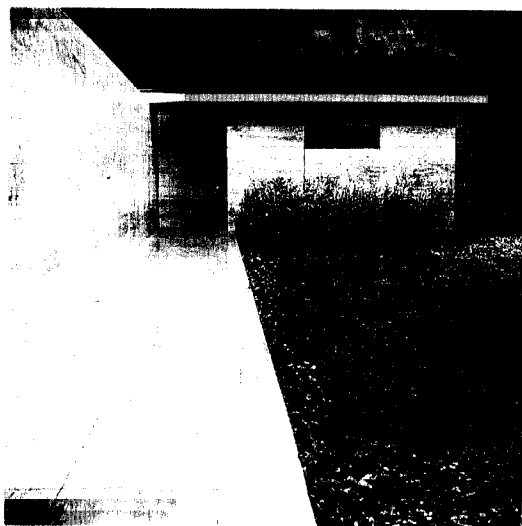
⁴⁷ TREBBI, Giorgio. “Introduzione”. In: GRESLERI, Giuliano. *Op. cit.* p.11: “Giuliano Gresleri applauditissimo, osserva sulla scorta del catalogo da lui curato per la mostra degli ‘Ottanta Disegni’, che reinterpretare Le Corbusier e riprogettarne per l’esecuzione cantieristica l’idea, equivale a compiere una rilettura come progetto, cioè si progetta. E questo ‘laboratorio’ propone metodo, concetti, forme, insegnando a progettare.”

⁴⁸ GRESLERI, Glauco *apud* TREBBI, Giorgio. “Introduzione”. In: GRESLERI, Giuliano. *Op. cit.* p.8.

⁴⁹ Idem *apud* TREBBI, Giorgio. “Introduzione”. In: GRESLERI, Giuliano. *Op. cit.* p.8: “Con il padiglione in piedi la partecipazione all’idea è così possibile, facile, tangibile. Il dibattito architettonico esce dalle sole pagine scritte e diventa luogo di idee non più ristretto agli addetti, ma esteso alla comprensione di tutti.”



(54) Desenho de execução da réplica corrigida



(55) As paredes finalmente revestidas em mármore

As ausências mais notáveis sem dúvida foram as dos mármore comprovadamente suprimidos dos revestimentos das faces exteriores de algumas paredes, como por exemplo o Travertino das faces externas do muro da fachada lateral sul e das fachadas posterior oeste e lateral norte do *edificio de oficinas* ⁵⁰. Além do Travertino, também teria sido reduzido o revestimento em mármore verde das faces externas dos muros da fachada lateral norte e da fachada posterior oeste, ambas à volta do tanque interno do pavilhão. Todas estas superfícies foram substituídas por estuques pintados em cores que evocavam o tom dos revestimentos em pedra que ali deveriam estar, e aos quais tentavam se assemelhar. A evidente necessidade de uma continuidade destes materiais, comprovadamente interrompida por limitações técnicas e orçamentárias, se comprova no fato de que mesmo o pavilhão tendo sido exaustivamente fotografado, carecemos de imagens nítidas destas partes do edifício, o que comprova que tanto as autoridades quanto o próprio Mies não tiveram nenhum interesse em mostrar tais limitações. Assim, mesmo sabendo que no edifício original estes revestimentos não existiram, Ignasi de Solà Morales adota o critério não de reconstruir o edifício exatamente como ficou terminado, mas sim o de levar até o final o que comprovadamente era o desejo do seu criador, que não se concretizou devido a limitações estritamente técnicas e econômicas. Portanto, na reconstrução do pavilhão, para os mármore verdes originalmente ausentes Morales não tem muito trabalho em prolongar a modulação que já existia, mantendo a sua coerência. Para o Travertino, entretanto, ele se depara com um problema um pouco mais delicado, posto que tal revestimento, cuja ausência “devia produzir (...) um efeito lamentável” ⁵¹ na versão original, se estendia até as paredes do *edificio de oficinas*, exigindo assim uma criteriosa interpretação de como teria sido a continuidade da disposição deste material em relação aos vãos das suas janelas.

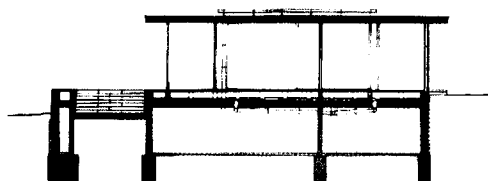
A reconstrução do edifício de Mies van der Rohe, assim, se mostrou disposta não apenas a levantar o pavilhão nas condições exatamente iguais às de 1929. Mais do que isso, aderiu ao desafio de uma reinterpretação que ao mesmo tempo em que deveria ser o mais fiel possível ao aspecto final da obra, deveria também considerar todas as pretensões do seu autor. Sem alterar nem a sua aparência e nem os seus conceitos, a réplica deveria ainda corrigir o que ficou definido no objeto original como defeitos circunstanciais comprovadamente indesejados.

Entretanto, alguns aspectos relativos à durabilidade do edifício não puderam ser deixados de lado na sua reconstrução. Uma possível afirmação de que o Pavilhão Alemão em Barcelona de 1929 teria sido concebido como um edifício provisório se mostra equivocada, tão logo recordemos a nobreza dos seus materiais e o rigor e a força com que foram apresentados. Mesmo que estivesse destinado a ser desmontado tão logo

⁵⁰ Entenda-se por *edificio de oficinas* a parte do pavilhão isolada do seu corpo principal, localizada à sudoeste.

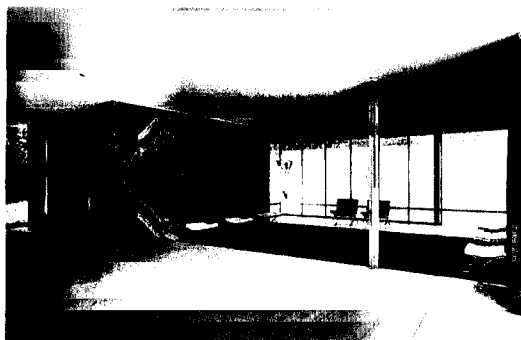
⁵¹ SOLÀ-MORALES, Ignacio de. *Op. cit.* p.112.

acabasse a exposição da qual fizera parte, sabemos que a intenção de Mies foi a de eternizá-lo através destas características. Ocorre que as mencionadas dificuldades a que foi submetida a sua execução fizeram com que alguns aspectos do pavilhão realmente tivessem sido resolvidos de modo ligeiro, produzindo alguns defeitos que por vezes confundem essa avaliação. Ignasi de Solá Morales em momento algum pensou em uma revisão conceitual do projeto de Mies ao desenvolver seu plano de reconstrução. No entanto, ele teve de admitir que ao novo edifício deveria ser garantida uma durabilidade que fosse além das suas condições de 1929. Alguns problemas que se apresentaram na primeira versão do pavilhão agora se mostravam maiores tão logo seria maior a sua vida, e para isto Morales teve de recorrer à revisão de algumas soluções, redesenhando-as de modo a buscar um melhor funcionamento da arquitetura sem prejudicar a sua imagem original.



(56) Desenho de execução com o novo sistema construtivo da cobertura

Numa breve descrição, entre estes problemas que o pavilhão de 1929 apresentou, provavelmente na cobertura plana estavam os mais importantes, tanto em relação a uma desagradável flecha que Mies teve de solucionar quanto em relação à impermeabilização e à drenagem das águas pluviais. Enfim, Morales chega à conclusão de que para a cobertura do edifício Mies realmente não havia feito mais do que esboços, e que apenas depois de muito tempo, ao longo de sua carreira, ele teria chegado a uma solução “congruente” para o problema. Portanto, como não faria o menor sentido reproduzir um sistema que o próprio Mies havia modificado, para a nova cobertura foi utilizada então uma estrutura diferente, mas cujo aspecto respeitava com rigor a aparência da original. Outro ponto revisado foi o acabamento cromado das esquadrias de 1929, que não resistiriam se expostas indeterminadamente ao clima salino e úmido da cidade. Seus desenhos foram dos únicos a serem encontrados completos nos arquivos do arquiteto e assim não houve muita dificuldade em respeitá-los com rigor exceto pelo material, substituído pelo aço inoxidável polido, mais resistente e ainda assim de aspecto muito semelhante ao original. Comprovadas deficiências no nível de iluminação também foram revistas na reconstrução do edifício, assim como a instalação de um sistema de condicionamento térmico inédito na época de Mies. Para resolver todos estes elementos que normalmente causam considerável impacto na imagem da arquitetura, dos quais alguns sequer constavam na primeira versão do pavilhão, fez-se necessário a presença de especialistas de modo a buscar soluções que fossem equilibradas, e que em alguns casos chegaram a ter suas ambições reduzidas diante do caráter excepcional da obra.



(57) O interior do Pavilhão reconstruído



(58) O interior do Pavilhão original

No fim, Morales confessa ter estado a todo o momento diante do que chamou de uma “tensão entre imitação e invenção”. Para ele aquilo era mais do que “uma simples operação de restituição”. Apesar de tantos precedentes na história das reproduções, dos quais citou de Adriano a Lord Burlington ⁵², ele admite que houve momentos em que a dúvida passou pela sua cabeça e que mesmo diante do conceito de que a arte já não produz mais “acontecimentos únicos”, reconstruir o que considerou “talvez o edifício mais importante do século”, como dissera Peter Behrens, seria de qualquer forma “uma intervenção traumática”, quiçá um atrevimento. Consciente da distância entre o original e sua cópia mesmo diante da similaridade e da qualidade desta última, Morales faz questão de recordar que de qualquer modo “toda réplica é, sem dúvida, uma re-interpretação” ⁵³. Entretanto, fica evidente que esta pretendeu ser o mais exata possível ao seu modelo, no sentido de tentar trazer de volta no tempo as experiências sensoriais vividas por quem um dia pôde visitar o antigo edifício. E ao mesmo tempo ajudar Mies van der Rohe a se vingar dos defeitos contra os quais ele próprio teria lutado.

Justiça histórica

O “espírito” fundamental que o pavilhão de Le Corbusier replicado em Bolonha pretendia propagar estava de acordo com o que De Carlo definiu como a finalidade da arquitetura, ou seja, “contribuir para a melhora das condições dos seres humanos no exercício de suas atividades no espaço” ⁵⁴. Com o edifício reconstruído em Bolonha como a sede permanente da *Oikos* ⁵⁵, uma organização dedicada à documentação e ao estudo na área da habitação, da arquitetura e da qualidade urbana em geral, acreditava-se na “releitura” daquelas idéias condensadas no Pavilhão L'Esprit Nouveau como um meio de dar continuidade e de fazer progredir a busca por soluções para os problemas que supostamente ainda persistiam desde Le Corbusier. Os próprios critérios de gestão do edifício reconstruído previam que a sua utilização fosse sempre compatível com o seu prestígio, e que a possibilidade de acesso ao público fosse sempre assegurada, numa clara preocupação em se manter a obra não como um recinto privado, mas sim como um patrimônio público e coletivo. Os *dioramas* que na versão original do edifício exibiam projetos urbanos de Corbusier agora seriam destinados a mostrar

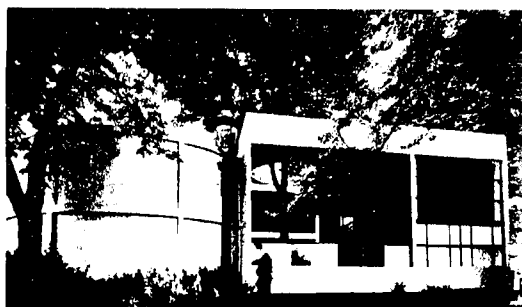
⁵² SOLÁ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Op. cit.* p.38: “No es menos cierto que las reproducciones han alimentado el imaginario del arte a lo largo de los siglos. Adriano hace construir en su villa de Tivoli las arquitecturas que más le han emocionado en sus viajes, como lord Burlington reproduce los edificios palladianos en los jardines de Chiswick o los venecianos reconstruyen su ‘campanile’ frente a San Marcos, poco después de que éste se desmoronara a comienzos de nuestro siglo.”

⁵³ Ibidem. p.39.

⁵⁴ DE CARLO [1976] *apud* GRESLERI, Giuliano. *Op. cit.* p.126.

⁵⁵ Organização italiana dedicada ao estudo e à documentação no campo da habitação: *Centro Internazionale di Studio. Ricerca e Documentazione dell'Abitare “Oikos”*.

exposições atualizadas ligadas ao tema da arquitetura e do urbanismo, e o programa para as demais salas do pavilhão ainda previa a instalação de uma livraria também especializada no assunto. Portanto, o “restauro” do pavilhão e os seus efeitos de promoção de cultura demonstram que a intenção dos seus autores não foi a de fazer do edifício um monumento ou um memorial, mas antes um espaço vivo de desenvolvimento cultural. Jose Oubrierie, arquiteto que trabalhava diretamente com Le Corbusier e que havia contribuído para a reconstrução do pavilhão em Bolonha, chegou a dizer que o prazer de admirar a obra reconstruída não era o mais importante e que o melhor ainda deveria estar por vir. Assim como quis o próprio Le Corbusier, o Pavilhão L'Esprit Nouveau “restaurado” teria a mesma missão que teve o seu modelo original de 1925, ou seja, a de não ser uma obra definitiva e fechada, mas sim “uma estrutura efêmera construída para provocar um debate”, como disse Cervellati, para quem os conceitos do mestre tinham “uma vitalidade e uma força ainda válidas” ⁵⁶. Stirling ainda completaria dizendo que passados cinquenta anos, a linguagem alta do modernismo ainda não havia sido aprendida por completo. ⁵⁷



(59) A justaposição de formas distintas

Todas estas declarações servem para resumir a ideologia de uma operação que pretendeu ser a releitura de uma “verdade já descoberta”, mas que executada num contexto distanciado, e por isso mais maduro, proporcionaria uma verificação mais alargada dos seus princípios e a identificação de significados na época não tão perceptíveis. Giuliano Gresleri, por exemplo, identificou no pavilhão uma das primeiras rupturas na “tranquila linha evolutiva do movimento moderno” introduzida por Le Corbusier, e que só depois seriam confirmadas e admitidas unanimemente. A “contraposição neoclássica” entre a forma cúbica do apartamento e a forma redonda do anexo de planta circular que compõem a arquitetura do edifício, segundo Gresleri, inaugura veladamente uma relação com o surrealismo que Corbusier só iria tornar explícita nos seus notáveis projetos posteriores para Ronchamp e La Tourette. Não deixa de ser interessante, portanto, poder reler a contradição contida nas “grandes paredes curvas” dos *dioramas* justapostas à rigidez dos planos adjacentes, desvinculadas da função e orientadas a criar “emoções espaciais”. ⁵⁸

⁵⁶ CERVELLATI *apud* TREBBI, Giorgio. “Introduzione”. In: GRESLERI, Giuliano. *Op. cit.* p.7.

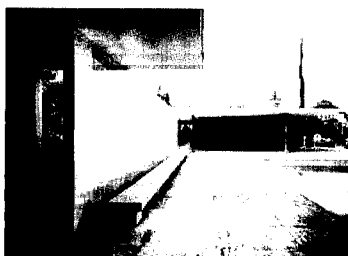
⁵⁷ STIRLING *apud* GRESLERI, Giuliano. *Op. cit.* p.126 e 127.

⁵⁸ GRESLERI, Giuliano. *Op. cit.* p.126: “Le grandi pareti curve, derivazione evidente come si è visto del piccolo padiglione del Salon d'Automne del 1922, funzionano nel loro giustapporsi a piani rigidi (...) quale meccanismo in grado di realizzare un'architettura svincolata dalla funzione e orientata a creare emozioni spaziali assolutamente estranee al volto della città antica e di quella 'moderna'.”

A importância do texto na sua versão original

As reconstruções dos pavilhões de Mies van der Rohe e de Le Corbusier, além de terem possibilitado o retorno de edifícios perdidos, e na forma de verdadeiros monumentos dada a sua inquestionável importância, serviram ainda de base para a revisão de princípios que eles próprios propagaram e que ainda não haviam sido plenamente avaliados. Para Gresleri, aquele verdadeiro manifesto corbusiano em forma de pavilhão na altura da sua reconstrução ainda abordava muitos dos problemas que insistiam em se apresentar ao exercício da profissão do arquiteto. Assim, estas obras emblemáticas de um passado recente, reconstruídas “segundo as palavras do próprio escritor”, desempenham um papel cuja importância equivale à da investigação que se faz do trabalho de um autor através de seus próprios textos originais, sem que se recorra à interferência de tradutores e biógrafos.

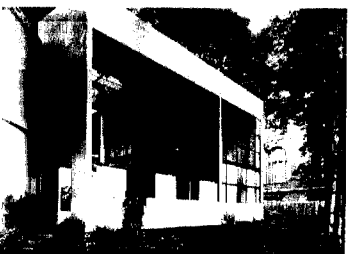
O próprio Giuliano Gresleri deixa a entender que até admitiria uma reflexão sobre a absoluta fidelidade à forma original do projeto de Le Corbusier a que se chegou na sua reconstrução. Contudo, se interpretadas segundo uma maior liberdade, estas obras poderiam vir a ser qualquer coisa, boa ou má. No entanto, a rigor não seriam Ludwig Mies van der Rohe ou Charles-Edouard Jeanneret.



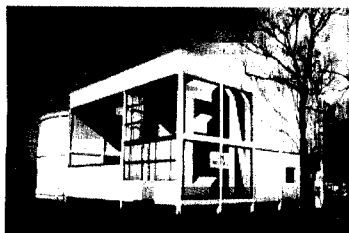
(60) Pavilhão Original...



(61) ...e a réplica

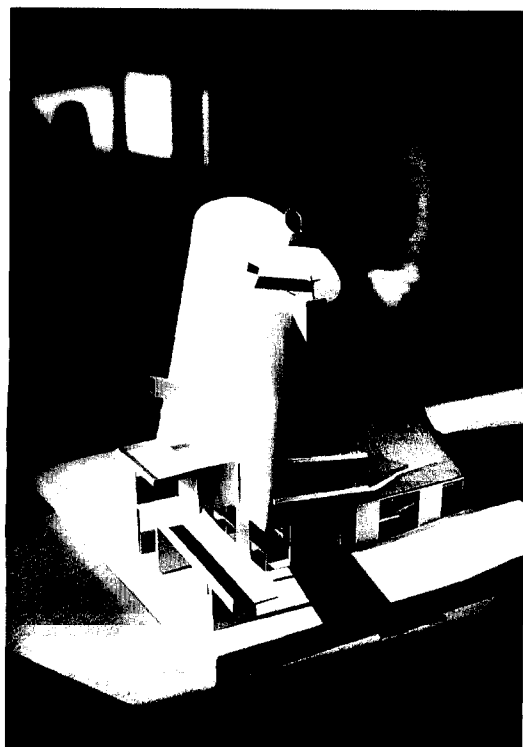


(62) Pavilhão Original...



(63) ...e a réplica

A Igreja de Saint Pierre de Firminy-Vert: enfim um edifício inédito



(64) Maquete da Igreja de Saint Pierre de Firminy-Vert

Ao contrário dos pavilhões de Mies e de Corbusier analisados, o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro se distingue destes dois pelo fato de ser inédito. Se por um lado a experiência destas reconstruções possibilitou que fossem levantadas questões que só mesmo nas suas condições poderiam ocorrer, todavia é num outro projeto de Le Corbusier, também executado *in memoriam*, que podemos encontrar as situações próprias de quem executa pela primeira vez um edifício na ausência do seu autor.

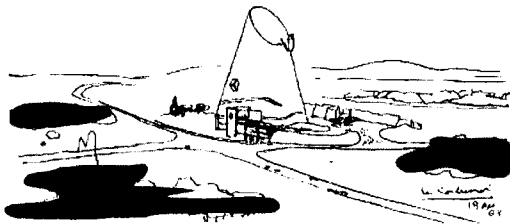
A Igreja de Saint Pierre de Firminy-Vert, projetada por Le Corbusier de 1963 a 1965, foi finalmente concluída no ano de 2006 sob os auspícios do mesmo Jose Oubrierie que colaborara na reconstrução do Pavilhão L'Esprit Nouveau, e que jamais perdera de vista a ambição de também ver pronta esta outra obra do mestre. Seu projeto fazia parte de uma série de encomendas para a cidade industrial de Firminy, no interior da França, solicitadas através do político Eugène Claudius-Petit, antigo Ministro da Reconstrução e entusiasta de quase todas as obras públicas de Le Corbusier naquele país ⁵⁹. Entre estas encomendas estavam ainda uma unidade de habitação similar à que o arquiteto já havia feito em Marselha, um estádio e uma casa de cultura. Sobre este ambicioso plano de transformar o passado minerador e cinzento de "Firminy-Noir" em um local onde se poderia viver no ar puro, nos jardins abertos e nos espaços físicos bem planejados de "Firminy-Vert", nem é preciso dizer que não houve dificuldade para engajar Le Corbusier na sua causa.

As semelhanças entre a construção da igreja de Firminy e a iminente construção do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro já se manifestam a partir do fato de que ambos os casos apresentam uma obra mais abrangente que se encontra incompleta, guardadas as suas devidas diferenças de escala. Por ser o último projeto de uma série de obras de Le Corbusier previstas para o desenvolvimento da zona periférica da cidade e o único que ainda não havia sido concluído, a sua ausência é sentida tanto quanto a arquitetura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro poderia sentir a falta do Teatro na sua composição. O fato da igreja de Firminy ser, ao contrário do Teatro de Reidy, uma construção independente das demais não diminui a sua importância no conjunto das obras previstas para a cidade. Prova disto Oriol Bohigas nos expõe ao lembrar que a igreja se apresenta como o ponto culminante de todo o ensaio projetado para o bairro novo de uma cidade "urbanisticamente esfrangalhada" ⁶⁰. Le Corbusier de fato mostra em desenhos do plano da cidade como a igreja complementa os demais edifícios que projetou, formando uma "ágora" ⁶¹, e enfatiza a

⁵⁹ BOHIGAS, Oriol. "Le Corbusier Póstumo". Tradução de Leticia Ligneul Cotrim. *Vivercidades*. Ago. 2007. Disponível em: <<http://www.vivercidades.org.br/publique222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1242&sid=5>> Acesso em: 5 mai. 2008.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ BENTON, Tim. "The sacred and the search for myths". In: BRADES, Susan Ferleger; WALKER, Muriel (org.). *Op. cit.* p.253.



(65) A paisagem imaginada pelo arquiteto



(66) A Igreja finalmente construída

sua localização num dos últimos apontamentos, que dizia: “nesta magnífica paisagem, neste local onde as vias se cruzam” ⁶². Ainda citando Bohigas, numa cidade “destroçada pela incúria urbanística e pela especulação imobiliária” ⁶³, a implantação de uma centralidade configurada pelo conjunto de edifícios planejados por Le Corbusier, agora completo, seria a oportunidade de se materializar “um dos poucos cenários que a redime”. ⁶⁴

Outra unidade que a conclusão desta obra também complementa diz respeito ao restrito conjunto de obras religiosas de Le Corbusier, formado pela trindade composta pelas igrejas de Ronchamp, La Tourette e agora Firminy, e que segundo Bohigas, uma vez vivenciada integralmente nos permite confirmar *in loco* a notável derivação da linguagem do arquiteto, que passava a se mostrar então muito mais formalista e fundamentada em valores emocionais, ultrapassando assim os esquemas do funcionalismo tão ligados ao modernismo militante. Formada por um grande domo em concreto armado, numa forma que lembra a união entre uma pirâmide e um tronco de cone apoiados num prisma de base quadrada, sua construção teve início em 1970, já após o falecimento de Le Corbusier, sendo no entanto logo paralisada em função da falta de recursos. Após ter sido plenamente aprovado em 1963, o projeto, que já havia sido anteriormente revisado pelo arquiteto de modo a reduzir custos e resolver algumas deficiências litúrgicas, vai sofrer de uma repentina falta de interesse por parte de algumas autoridades eclesiásticas sem o apoio das quais seu financiamento se tornava inviável. É de se desconfiar que a ausência de Le Corbusier possa ter causado um certo receio de se levar adiante uma obra de arquitetura tão cara e até então única e inédita sobretudo para espaços religiosos. Houve até quem levantasse a hipótese de que uma suposta alusão a formas pagãs não teria agradado a um dos bispos envolvidos no processo, bem como a própria localização da igreja, “enterrada no fundo do vale” ⁶⁵. Assim, era então deixado na forma de uma construção inacabada o último grande trabalho do arquiteto. De qualquer forma, Oriol Bohigas ao menos repara que graças ao atraso de cinquenta anos devido à sua interrupção, a Igreja de Saint Pierre de Firminy-Vert é concluída num momento em que se pode compará-la com as realizações das “correntes expressionistas contemporâneas” ⁶⁶, provavelmente derivadas destas

⁶² BENTON, Tim. “The sacred and the search for myths”. In: BRADES, Susan Ferleger; WALKER, Muriel (org.). *Op. cit.* p.253: “In this great natural landscape, in this place where roads cross.”

⁶³ BOHIGAS, Oriol. *Op. cit.*

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ OUROUSSOFF, Nicolai. “A church in France is almost a triumph for Le Corbusier”. *The New York Times*, July 30, 2006: “The bishop of Lyons was not enamored of the design’s allusion to pagan forms. Nor did he approve of the site, which seemed buried at the bottom of the valley.”

Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2006/07/30/arts/design/30ouro.html>> Acesso em: 17 mar. 2009.

⁶⁶ BOHIGAS, Oriol. *Op. cit.*

propostas que se opunham às que normalmente consideramos “basilares” ⁶⁷ na obra de Le Corbusier em particular e no movimento moderno em geral.

Para muitos o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é o projeto mais importante de toda a carreira de Affonso Eduardo Reidy. Masao Kamita o coloca inclusive à frente do Conjunto Residencial Pedregulho ⁶⁸, obra social de importância ímpar sobre a qual conhecemos os elogios que fez Walter Gropius. Kamita enquadra Reidy entre os modernos que realizam a arquitetura como “projeto civilizador” ⁶⁹, cujas obras tiram partido de uma “racionalidade construtiva contra a natureza dissolvente dos trópicos” ⁷⁰. No museu, portanto, estariam afirmadas todas as suas convicções. Para se opor à “tradicional fragmentação” ⁷¹ da sociedade e da cultura brasileira ele propõe uma “arquitetura como agente propulsor do desenvolvimento sócio-cultural do país” ⁷². Como resultado, portanto, temos um projeto que, além de alinhado ao “ideal moderno da forma arquitetônica” ⁷³, ainda se propõe a constituir o “espaço da cidadania” ⁷⁴. As circunstâncias fizeram do museu de Reidy durante muito tempo uma obra inacabada, apesar dos espaços propostos construídos terem feito do edifício, mesmo incompleto, um autêntico representante do movimento moderno brasileiro e uma importante atração cultural da cidade. Ainda assim, toda “a estrutura física imaginada para o Museu de Arte Moderna há mais de cinquenta anos viria a contribuir de forma significativa para o cenário cultural carioca” ⁷⁵. De acordo com os números revelados por Fernando Serapião em matéria publicada na Revista Piauí, comparado a outras salas existentes na cidade e no país, o Teatro ainda “daria uma estrutura invejável ao museu (...)”. ⁷⁶

Pela sua qualidade arquitetônica e pela relevância do contexto e da paisagem que o envolve, sabemos que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é protegido por lei desde 1965, o que impossibilita qualquer alteração substantiva na sua forma. Como o Teatro faz parte do seu conjunto arquitetônico planejado, a sua

⁶⁷ BOHIGAS, Oriol. *Op. cit.*

⁶⁸ KAMITA, João Masao. *Op. cit.* p.128.

⁶⁹ Ibidem. p.126.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem. p.128.

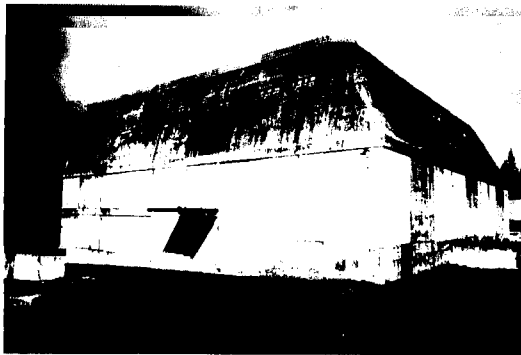
⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem. p.132.

⁷⁵ SEGRE, Roberto *et al.* “O resgate da unidade perdida: o Teatro do Museu de Arte Moderna de Affonso Eduardo Reidy”. In: COMAS, Carlos Eduardo; MAHFUZ, Edson; CATTANI, Airton (org.). *Op. cit.* p.10.

⁷⁶ SERAPIÃO, Fernando. “Jogo dos Erros”. *Revista Piauí*. Rio de Janeiro, ano 1, nº 12, p. 60-63. Set. 2007. p.62: “Existem apenas dois teatros cariocas com capacidade maior: o Municipal (2.365 lugares) e o João Caetano (1.220 lugares), ambos construídos antes do projeto de Reidy.”



(67) A construção abandonada

ausência necessariamente também passa a ser de responsabilidade dos serviços de proteção ao patrimônio. Em Firminy, a estrutura abandonada do que até então havia sido construído da igreja de Le Corbusier foi classificada como monumento histórico em 1996 ⁷⁷. Estava assim impossibilitada de ser removida a “ruína contemporânea” em que havia se tornado o local e, coincidência ou não, posteriormente as autoridades resolveram retomar o projeto para a conclusão do edifício. Finalmente em 2006 desaparecia o canteiro de obras que para muitos por tanto tempo denegria a imagem da cidade. Bohigas alerta para o pessimismo e o elitismo de alguns comentários que evocavam a emoção que aquela ruína e o seu abandono podiam provocar, e o mesmo pode ser dito sobre as tais reações em defesa do estado incompleto do edifício de Reidy. Para Bohigas, no caso da igreja de Le Corbusier tais manifestações não se comparam às verdadeiras emoções que “ainda repousam na insistência positiva das propostas de Claudius-Petit” ⁷⁸. Para Masao Kamita, a audácia dos realizadores do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro só se comparava, de maneira inversamente proporcional, ao imenso “vazio pré-existente” ⁷⁹, representativo da fragmentada sociedade em que se propunha inserir tal empreendimento, e por isso mesmo certamente uma das razões para o estado incompleto do edifício.

Através da admitida segurança dos projetos deixados pelos seus devidos autores é possível retomar o que as circunstâncias trataram de interromper. Repetindo Oriol Bohigas, sendo um dos projetos “mais divulgados e mais admirados” pela comunidade acadêmica da arquitetura nas últimas décadas, a Igreja de Saint Pierre de Firminy de qualquer forma teria a seu favor uma fiel e bem sucedida execução, possibilitando ao visitante “a máxima emoção” ⁸⁰ de poder contemplar mais uma obra de Le Corbusier. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por sua vez, poderia finalmente dispor da sua composição original em três volumes, cuja clareza segundo Kamita convida a um agir racional ⁸¹ e cuja integridade possibilita o museu de “dirimir sua fragilidade institucional” ⁸², tanto através do novo equipamento agregado como também pela causa do modernismo perdido. A arquitetura e a cultura como negócio não deixam de ser significantes e em Firminy, com a construção da Igreja de Saint Pierre, as autoridades políticas esperavam um aumento de dez vezes na

⁷⁷ SALEMA, Isabel. “Igreja de Le Corbusier acabada 40 anos depois da sua morte”. *Público*. [S.l.], 27 de agosto de 2005. paginação irregular.

⁷⁸ BOHIGAS, Oriol. *Op. cit.*

⁷⁹ KAMITA, João Masao. *Op. cit.* p. 128.

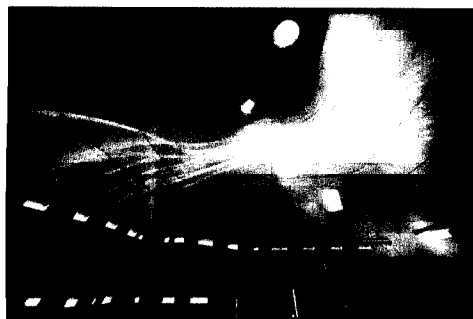
⁸⁰ PRELORENZO, Claude [secretário-geral da Fundação Le Corbusier] *apud* SALEMA, Isabel. *Op. cit.*

⁸¹ KAMITA, João Masao. *Op. cit.* p. 132.

⁸² Idem. “A construção do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 50 anos depois”. In: COMAS, Carlos Eduardo; MAHFUZ, Edson; CATTANI, Airton (org.). *Op. cit.* p. 1.

quantidade de turistas, que visitariam a cidade que passava a abrigar a maior concentração de obras de Le Corbusier depois de Chandighard, na Índia.⁸³

"Laissez faire, laissez aller, laissez passer"



(68 e 69) A igreja e o seu espaço interno

O projeto construído em Firminy, décadas depois de ter sido encomendado, obviamente não foi mais guiado pela sensibilidade da reconstrução do pós-guerra, mas sim pelo desejo de se pagar um tributo à prática arquitetônica radical de um período e de se contribuir de uma forma fundamental com a obra de Le Corbusier e com o patrimônio cultural mundial⁸⁴. Quanto ao uso propriamente dito do edifício, a parte inferior da igreja que originalmente seria dedicada a atividades paroquiais dá lugar a um museu de arte moderna e a um espaço dedicado à obra do arquiteto. Não se sabe sequer se mesmo o espaço principal do "templo" será um dia consagrado de acordo com o ritual católico. Todas essas questões também atingem o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que poderia ter a validade da sua construção questionada, sobretudo por conta da defasagem do específico programa a que o projeto original atende tanto do ponto de vista técnico quanto do ponto de vista estratégico. Sobre essas "falhas", Jose Oubrierie não se mostra preocupado e recorre a Henri Lefebvre, quando este diz que toda cidade necessita de grandes espaços vazios e "inúteis", de modo a conferir a seus habitantes a tranquilidade, a concentração e a meditação.⁸⁵

⁸³ FISCHER, Jan Otakar. "Le Corbusier, by design: finishing famed architect's church 40 years after conception". *International Herald Tribune*. May 12, 2005.

Disponível em: <<http://www.ihb.com/articles/2005/05/11/features/corbu.php>> Acesso em: 18 mar. 2009.

⁸⁴ THIOLLIÈRE, Michel [presidente da Comuna Metropolitana de Saint-Etienne] *apud* SALEMA, Isabel. *Op. cit.*: "...ao acabar os trabalhos começados por Le Corbusier, a instituição contribuiu de uma forma fundamental para o apoio da sua obra e do patrimônio cultural mundial."

⁸⁵ OUBRIERIE, Jose *apud* FISCHER, Jan Otakar. *Op. cit.*: "Regarding a possible clerical absence at Saint-Pierre, Oubrierie is also not dogmatic: 'I am not concerned with these questions. For me it is enough to paraphrase the philosopher Henri Lefebvre, who said that all cities need big, useless spaces to provide their citizens with calm, concentration and even meditation. In any case, I'm an atheist'."

3 – INTERPRETAR É PRECISO

A criação do novo e a permanência do essencial

O edifício é adaptado a uma nova condição, mas resiste no que tem de fundamental. Sua matéria resiste e o seu desenho resiste no que tem de essencial, e mesmo que isso seja só o seu desenho. Como uma partitura a ser interpretada no que traz escrito, e mesmo sem termos a exata noção de como foi ou teria sido tocada quando lida pela primeira vez.

Por outro lado, diante da tendência das coisas se repetirem, e quando se considera isso um erro ou uma anomalia, fazemos força não mais para que sua forma se mantenha, mas para que ela se modifique.

Ao final, temos em todos os casos as ditas várias versões de um mesmo tema, como as pontes que se repetem iguais sobre o rio através de várias formas distintas; como as torres medievais que se refazem de arranha céus de concreto armado ou mesmo de pedra e vidro; como as antigas casas de campo contemporâneas; ou como as pirâmides invertidas ou não, convertidas em teatros urbanos.

Solicitado a repetir um desenho o arquiteto resiste e o faz distinto. Obrigado a modificar a sua casa, ele a recria, mesmo longe de si, e em condições adversas.

Quaisquer que sejam as razões tanto para querer mudar quanto para tanta insistência em se manter as coisas nos seus devidos lugares, para que o mundo não se repita, mas continue sendo ele próprio, é necessária não a leitura precisa, mas sim uma interpretação dos seus textos.

“Seremos nós neste mundo apenas canetas com tinta...”¹

“Seria a arte, ou a arquitetura, o veículo mais adequado para a expressão dos desejos ou a declaração das intenções dos indivíduos? Ou, pelo contrário, haveríamos talvez que confessar, abertamente, que o artista, ou o arquiteto, é um oráculo através do qual fala ou se expressa um determinado momento da história (...)?”²

Esta indagação de Rafael Moneo, no contexto da discussão de Josep Quetglas a respeito da reconstrução do pavilhão de Mies van der Rohe em Barcelona, sugere que o artista, e por extensão o arquiteto, “não controla por completo o seu trabalho” e apenas “intui o que quer dizer”, raramente chegando a tal e sendo, “em última instância”, um instrumento na produção de uma obra que “somente em parte governa”³. Em outras palavras, o que se põe em questão é se o trabalho do artista, e sobretudo do arquiteto, é ou não moldado e controlado pelo tempo e pelas circunstâncias em que vive, refém de uma máquina de força maior que impulsiona suas atitudes de acordo com uma lógica pré-estabelecida e de certa forma inalterável. Exemplo disto Moneo exemplifica através do que diz Quetglas sobre a arte minimalista, que supostamente veicula e expressa nada mais do que o fim da relação entre a riqueza e o trabalho, que não mais comunica e não mais dá valor ao produto⁴, e que dificilmente teria aceitação e não teria estranhamento em um contexto onde essa máxima não fosse verdadeira.

Diante desta tese e novamente considerando a motivação do objeto moderno como seu principal atributo, admitimos então que o enorme dinamismo de que dispôs a arte do século XX acelera a redundância de certas obras arquitetônicas, que se tornam obsoletas cada vez mais rapidamente, diluindo a sua importância além da mera utilidade. Seguindo a indagação apresentada, se o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi mais o resultado de uma circunstância do que uma intenção universal e a figura do arquiteto Affonso Reidy representa mais um oráculo do movimento moderno do que o competente arquiteto que foi, temos

¹ ÁLVARO DE CAMPOS (Fernando Pessoa). *Às vezes tenho idéias felizes*, 1934.

² MONEO, Rafael. “Prólogo”. In: QUETGLAS, Josep. *El horror cristalizado: imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: ACTAR, 2001. p.9: “¿Es el arte, o la arquitectura, el vehículo más adecuado para la expresión de los deseos o la declaración de las intenciones de los individuos? O, por el contrario, ¿tal vez hubiera que confesar, abiertamente, que el artista, o el arquitecto, es un oráculo a través del cual habla o se expresa un determinado momento de la historia, cuyo sentido se nos escapa, una vez que se nos ha dicho que ha desaparecido toda esperanza de encontrar a un responsable del mismo?”

³ Ibidem: “...los textos de Quetglas sugieren que el artista, o el arquitecto, no controla por completo su trabajo, intuye lo que quiere decir pero rara vez llega a formularlo, siendo, en última instancia, instrumento, si bien relevante, el la producción de una obra que sólo en parte gobierna.”

⁴ Ibidem. p.10.

INTERPRETAR É PRECISO

então o dever de questionar a validade da complementação do seu projeto para o museu cinquenta anos depois de ter sido planejado, confrontando a sua eficácia diante da realidade que hoje existe à sua volta.

"All that is solid melts into air"⁵

Se a experiência da modernidade é viver constantemente em transformação, a exemplo do fenômeno em que a revolução industrial pôs a arquitetura do seu passado em risco de se perder, a velocidade ainda maior das transformações e das metamorfoses de hoje potencializa tal risco a ponto de podermos perder obras que a rigor sequer fazem parte do nosso passado, na acepção da palavra que estamos habituados a entender.

Num artigo que lida com a transitoriedade da arquitetura moderna, Hilde Heynen⁶ chega a considerar infiel ao próprio espírito do movimento os restauros aplicados por exemplo à Villa Savoye de Le Corbusier ou à Casa Schröder, de Gerrit Rietveld, admitindo que o "congelamento" em um "estado de perfeição"⁷ mata a vida que um dia elas contiveram e apagam os traços do tempo. Se estas marcas conferem às obras valores como por exemplo o de antiguidade de Alois Riegl⁸, difíceis de se aplicar a estes casos, é certo que estas restaurações de fato traem as idéias de dinamismo e funcionalidade inerentes às próprias obras, como afirma Heynen. Se a transitoriedade e o efêmero foram mesmo características do movimento moderno, não seriam assim tão óbvias as razões para se preservar esses "monumentos" na perfeição de quando foram concebidos.

Allen Cunningham lembra que as palavras de Lord Gowrie que diziam que quando um edifício se tornasse obsoleto para o fim a que se propôs, deveria ser destruído e substituído por outro, se traduzidas ao pé da letra certamente seriam assinadas pelos futuristas, Hannes Meyer ou Mart Stam⁹. Tal atitude teria feito desaparecer obras como a própria Villa Savoye, a Torre Einstein ou mesmo o convento de La Tourette. Supervalorizar como razão primordial a utilidade e a funcionalidade dos edifícios modernistas nos direciona à um problema que até o século XIX praticamente não existia. As necessidades que um edifício até então devia resolver não eram nem tão complexas nem tão específicas quanto passaram a ser no século XX, e além disso se alteravam lentamente de modo a permitir o reuso da arquitetura com mais facilidade e mais naturalidade. Hoje em dia vemos uma enormidade de tipologias arquitetônicas possíveis para uma única

⁵ Cf. BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*. Tradução de Ana Tello. Lisboa: Edições 70, 1989.

⁶ HEYNEN, Hilde. "Transitoriness of modern architecture". In: CUNNINGHAM, Allen (ed.). *Modern movement heritage*. London: E & FN Spon, 1998. p.29.

⁷ Ibidem. p.34.

⁸ Cf. RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: Visor, 1987.

⁹ CUNNINGHAM, Allen. "Introduction". In: CUNNINGHAM, Allen (ed.). *Op. cit.* p.4.

INTERPRETAR É PRECISO

função, e cada vez mais específica. Se até a revolução industrial os edifícios eram feitos para durar para sempre, o século XX assistiu a uma produção arquitetônica cada vez mais voltada para a realidade dinâmica da sua atualidade, situação que se ilustra com perfeição no caso do Zonestraal Zanatorium, projetado pelo arquiteto Jan Duiker. Duiker, na altura de projetar este que seria um sanatório para tuberculosos, junto com seu cliente, já acreditava que em 20 anos o edifício se tornaria obsoleto por uma digna razão: a cura da doença. Desenhou-se então o complexo de edifícios segundo o ideal modernista, como não podia ser diferente, com cada espaço desempenhando sua função específica, empregando-se o mínimo de meios possíveis e explorando o máximo do que a técnica na ocasião podia oferecer. Isto que Duiker chamou de “economia espiritual” levou o edifício a ser considerado um dos melhores do século, cuja utilidade entretanto, e de acordo com a premonição do autor, logo se tornou redundante, transformando a obra no símbolo de uma campanha do departamento de patrimônio holandês que tem como objetivo desenvolver metodologias para lidar com problemas do mesmo gênero.¹⁰

Portanto, como afirma Henket, nós como criaturas vivas somos dinâmicos por natureza, enquanto que os edifícios que projetamos são estáticos por natureza. Alteramos nossas necessidades, principalmente hoje em dia, com muito mais rapidez do que o podem acompanhar nossas estruturas físicas. Isto levado ao extremo faria com que de fato necessitássemos apenas de estruturas circunstanciais, ou seja, edifícios descartáveis, bem de acordo como o que Henket usa para finalizar: “A única constante na vida é a mudança, e cedo ou tarde as necessidades irão se alterar”.¹¹

Diante da realidade dos fatos

É provável que o específico programa para o qual Affonso Reidy projetou o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro tenha evoluído o suficiente para que o seu projeto original se tornasse obsoleto por natureza. O fato da própria existência do Teatro não ser uma unanimidade dilui ainda mais a validade de uma execução rigorosamente de acordo com os desenhos originais. Sob este ponto de vista pragmático, é preciso ter o cuidado de não se fazer nascer uma arquitetura já com o defeito congênito de não desempenhar a sua função da melhor maneira possível. Utilizando aqueles termos biológicos ou anatômicos de Luiz Amorim, devemos cuidar para que a obra já não nasça com suas “entranhas” incapazes de obedecer ao “sentido que lhes foi dado”¹². Se os edifícios são construídos com um propósito sem os quais não se

¹⁰ HENKET, Hubert-Jan. “The idea of Do.Co.Mo.Mo”. In: SHARP, Dennis; COOKE, Catherine (ed.). *The modern movement in architecture: selections from the Do.Co.Mo.Mo. registers*. Rotterdam: 010 Publishers, 2000. p.6.

¹¹ Idem. “The icon and the ordinary”. In: CUNNINGHAM, Allen (ed.). *Op. cit.* p.13: “Yet, a given fact of existence is that the only constant in life is change. Sooner or later the requirements will alter...”

¹² AMORIM, Luiz. *Obituário arquitetônico: Pernambuco modernista*. Recife: edição do autor, 2007. p.17.

investiria neles, a sua razão primordial, querendo ou não, é a utilidade ¹³. Além do mais, vale a pena repetir que se o Teatro tivesse sido construído na altura em que foi projetado, mesmo assim a sua forma já poderia ter sido alterada, e justamente em função das mudanças na sua utilização.

Vimos que é comum à conservação do patrimônio moderno arquitetônico uma obsessão pelo projeto original, reforçada tanto pela presença ainda “fresca” de ideais não tão distantes assim, mas como também pela disponibilidade de uma documentação capaz de assegurar fidelidade ao estado original das coisas. Entretanto, é importante salientar que esta obsessão pode se tornar demasiado reducionista quando fecha os olhos às modificações a que a arquitetura normalmente está sujeita, “inerentes aos processos de ocupação” ¹⁴, e que refletem justamente aquela tal dinâmica da sociedade do século XX em diante.

De fato um edifício pode se tornar obsoleto economicamente sem que no entanto o mesmo ocorra culturalmente ¹⁵. Diante da iminência se construir o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ou qualquer outro edifício modernista arquivado, e diante da realidade concreta de se inserir uma obra destas no contexto atual, é preciso mais do que nunca balancear desenho original e renovação dinâmica de uma maneira em que conceitos primários não sejam desonestamente traídos. Se para os “donos” de um edifício, normalmente alheios à sua importância subjetiva, a “viabilidade econômica” ¹⁶ é o que há de mais importante, uma adaptação a novos requisitos pode por em risco de sacrifício aspectos que por vezes são tão importantes quanto a própria obra. Portanto, mais uma vez é preciso equacionar valores quantitativos e qualitativos, como é comum às situações que envolvem a dicotomia entre a preservação e a renovação de qualquer patrimônio arquitetônico. Como sempre, cada caso é específico e nem todos os edifícios modernistas necessitam do mesmo tipo de proteção. Sequer é possível proteger e preservar todos os edifícios modernistas, haja vista a grande quantidade de obras que apareceram neste período em que se viu um crescimento urbano sem precedentes. A seletividade neste caso é portanto emergencial, de modo a não haver uma estagnação total da cidade. O desafio de se intervir nos edifícios de modo a alargar

¹³ HENKET, Hubert-Jan. “The icon and the ordinary”. In: CUNNINGHAM, Allen (ed.). *Op. cit.* p.13.

¹⁴ PESSÔA, José. “Cedo ou tarde serão consideradas obras de arte”. In: PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete; LOBO, Maria (org.). *Moderno e nacional*. Niterói: EDUFF, 2006. p.166.

¹⁵ CUNNINGHAM, Allen. “Introduction”. In: CUNNINGHAM, Allen (ed.). *Op. cit.* p.4: “The salient word is ‘redundant’, for there are two contending interests. A building might become economically redundant, a matter of calculation, or be considered culturally redundant, a matter of qualitative judgement. We must acquire skills in the former in order to sustain arguments around the latter, which require a critical and evaluative repertoire to establish a degree of precision to match the fiscal equation.”

¹⁶ Ibidem: “Owners may be unaware, or uninterested, in the historic importance of their property and given the need to adapt it to new requirements may readily sacrifice a unique architectural inheritance in the interests of economic viability.”

economicamente as suas vidas sem sacrificar valores de autenticidade e de originalidade é universal, e eleger quais são esses valores faz parte de uma disciplina de julgamento tão complexa tanto para obras modernistas quanto para obras de qualquer época da história.

Se a relevância histórica e o caráter icônico dos pavilhões de Mies van der Rohe e de Le Corbusier foi suficiente para que estes tenham sido refeitos à imagem e semelhança dos seus referentes originais, e sem que o funcionamento das peças re-inseridas no contexto da atualidade fosse posto em questão como problema primordial, o mesmo não se pode dizer de obras como a do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sobretudo se o seu “nascimento” é condicionado pela mais valia que traria à instituição, sob a forma de um equipamento que depende, e muito, da sua utilidade no sensível contexto urbano e social da cidade.

Pra que serve o museu?

“Nos últimos 40 anos modificou-se muito o conceito de museu, que deixou de ser um organismo passivo para assumir uma importante função educativa e um alto significado social, tornando acessível ao público o conhecimento e a compreensão das mais marcantes manifestações da criação artística universal e proporcionando um treinamento adequado a um contingente de artistas que, perfeitamente integrados no espírito de sua época, poderão influir decisivamente na melhoria dos padrões de qualidade da produção industrial.”¹⁷

Affonso Eduardo Reidy

Para Affonso Reidy, a arte é “fator insubstituível de educação do indivíduo” e “produto mais valioso do fazer humano”¹⁸, o que carrega o seu projeto para o museu de uma responsabilidade de promover e estimular essa atividade através de um espaço ativo e em estreita conexão com a sociedade, impulsionada e corrigida mutuamente através desta integração com a disciplina. O programa do museu mostra essa abrangência que se pretende alcançar através das instalações e dos serviços técnicos pedagógicos que se agregam aos espaços tradicionais de exposição que comportam qualquer museu. Cinemas, biblioteca, escolas e ateliês, o próprio Teatro, laboratórios e afins rodeiam e complementam o que seria o programa básico de um espaço

¹⁷ REIDY, Affonso Eduardo. “Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”. In: BONDUKI, Nabil (org.). *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau, 2000. p.164.

¹⁸ KAMITA, João Masao. *Experiência moderna e ética construtiva: a arquitetura de Affonso Eduardo Reidy*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Mestrado em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / PUC-RJ, Rio de Janeiro, 1994. p.129.

INTERPRETAR É PRECISO

que se propõe a ser de exposições. O museu surge no contexto do entusiasmo no crescimento que experimentava o país, e chamava para si uma participação efetiva e não apenas simbólica neste processo. Portanto, para o arquiteto, o importante não era fazer da estrutura proposta apenas um símbolo daquela modernização, ainda que ele o fosse. Ao contrário, “se o museu é moderno, vai sê-lo pela atualidade da função que cumpre na sociedade”¹⁹. Para Reidy, que rompe com a concepção tradicional e cria o “museu dinâmico”²⁰, se a utilidade ou a funcionalidade de uma das partes deste museu não existe mais ou perde a sua pertinência, a sua criação jamais seria moderna e trairia os seus próprios ideais.

Um novo projeto para o antigo teatro

Diante destas circunstâncias, o desafio que então se apresenta à construção do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é o de alterar o caminho traçado pelos seus entusiastas, nos quais se inclui o próprio arquiteto, sem deixar de levar em conta o que as suas intenções previam, tanto como instituição quanto como obra de arquitetura construída, pois se essa arquitetura é uma “estrutura geradora de espaços de exibição e encontros”²¹, também é “concreto bruto em exposição”²². Toda e qualquer alteração destes componentes podem ser aceitas desde que executadas criteriosamente. Criar algo de novo sobre a linha tracejada de um projeto notoriamente conhecido, porém não executado, abre um leque de possibilidades de interpretação compatível ao vasto processo de invenção que a arquitetura subentende. Considerando como um bem cultural não só o edifício do museu, mas também a sua parte não construída e a ele indissociável, a experiência de se lidar com a alteração do curso destas águas representa trabalhar com o patrimônio de uma maneira muito particular. Odete Dourado atenta para a proliferação de intervenções no patrimônio que tendem a considerar o monumento como “obra aberta”, e que sobre ele avançam de maneira “indiscriminada e invasiva”, sob o pretexto de não existir “uma realidade de fatos a ser recomposta fielmente pela Ciência da História”²³. A respeito da arquitetura do Teatro isolada em si, o caso desta “intervenção” sobre uma obra não construída, ou sobre “um desenho”, nos faz admitir que tal “invasão” poderia ganhar contornos de criação “*tout court*”²⁴, para usar uma expressão da própria autora, visto que não há nada material a ser considerado.

¹⁹ KAMITA, João Masao. *Op. cit.* p.131.

²⁰ BOLONHA, Francisco. “Affonso Eduardo Reidy”. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.345.

²¹ AMORIM, Luiz. *Op. cit.* p.41;

²² *Ibidem*.

²³ DOURADO, Odete. “Conservação ou invenção? Notas sobre uma relação ambígua”. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). *(Re) Discutindo o modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil*. Salvador: UFBA, [1997]. p.140.

²⁴ *Ibidem*. p.139.

Não é preciso mais dizer que isto seria um enorme equívoco, já que sabemos através da vasta documentação referente ao museu e ao seu projeto completo como foram planejadas as tarefas do tal empreendimento. Realizar um novo projeto para o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, além de exigir uma interpretação da forma original do Teatro isolada em si, exige também a interpretação da sua condição de parte integrante de um conjunto arquitetônico maior que já existe, ou seja, a Galeria de Exposições e o Bloco-Escola do museu. E esta já seria uma atitude mínima que se exigiria de qualquer interveniente, independentemente de qualquer situação pré-estabelecida em projeto. Se a arquitetura do Teatro pode e deve ser alterada de acordo com novas exigências, diferentes das que existiam na altura da sua concepção, tanto a sua nova forma quanto a sua nova função, além de trazerem mais valias ao bem cultural, devem ser compatíveis com o que de essencial havia sido projetado para a composição arquitetônica como um todo.

Se tomarmos como objetivo realizar não exatamente uma “réplica” do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mas sim uma interpretação do seu projeto e das relações que este mantém ou teria mantido com o restante do corpo da construção, podemos usar o roteiro de Reidy, alterando o respeitosamente para alcançarmos nossa finalidade. E num equilibrado balanço entre inovação e preservação, ou invenção e respeito, de alguma forma prestar-lhe algum tributo.

O passado “é lição para se meditar, não para reproduzir” ²⁵

Dentre as analogias entre a vida e a morte da arquitetura, Luiz Amorim chega à conclusão de que muitos dos óbitos vêm acompanhados de uma vida nova. Se o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro jamais existirá sob a sua forma original, devemos celebrar a revelação das novas temporalidades que as novas obras trazem. Se o que se pretende é respeitar a obra do museu como um todo, e ainda assim ajustá-la ao bom desempenho numa nova situação, a diplomacia e o equilíbrio devem ser as chaves para a cooperação e a manutenção de propriedades positivas cuja própria definição requer um subjetivo julgamento. Eleger o que é e o que não é importante, tanto nas condições ali existentes, quanto nas disposições planejadas é um exercício de identificação de caracteres que somente podem ser lidos no projeto por quem sabe interpretar as suas linhas. Um novo Teatro pode inclusive representar a sabedoria de podermos ler o que os nossos arquitetos do passado recente nos deixaram como legado, sem copiarmos as suas “palavras” acriticamente, mas sim considerando-as como ciência aplicada. Como Alberti, no seu tempo, soube ensinar a

²⁵ ANDRADE, Mário de *apud* SANT'ANNA, Márcia. “Modernismo e patrimônio: o antigo moderno e o novo antigo”. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). *Op. cit.* p.122.

INTERPRETAR É PRECISO

aplicar-se a sabedoria da antiguidade como ponto de partida – e não como seres inquestionáveis – para se alcançar “uma glória igual à deles ou se possível maior”.²⁶

Talvez, por ironia do destino, aquilo que Lucio Costa disse a respeito da Escola Normal de José Marianno Filho, projetada segundo o estilo neocolonial que ele mesmo havia sido adepto, logo se retratando e admitindo o “erro inicial”²⁷, se aplicaria perfeitamente a uma possível e inconsequente “réplica” do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: “anomalia arquitetônica”. “Um bicho empalhado (que) parece que vive mas não vive”²⁸. Para Lúcio o neocolonial não “corresponderia” à tradição brasileira, mas apenas a copiaria. Para o poeta Mário de Andrade, por seguirem o essencial dos grandes poetas do passado, que foram modernos em suas épocas, é que os poetas modernistas são tão novos. Nas suas palavras, “Goethe pertence a uma época passada mas não é passadista porque foi modernista no seu tempo. Passadista é o ser que faz o papel do carro-de-boi numa estrada de rodagem”²⁹. Para Mário, portanto, “o passado é lição pra se meditar, não para reproduzir”.

O desenho e a partitura

“A arquitetura é sempre uma matéria concreta. A arquitetura não é abstrata, mas sim real. Um esboço, um projeto, desenhado em papel, não é arquitetura, mas apenas uma representação mais ou menos imperfeita de arquitetura, comparável às notas da música. A música necessita da apresentação. A arquitetura precisa da execução.”³⁰

Peter Zumthor

²⁶ ALBERTI, Leon Battista *apud* DOURADO, Odete. “Conservação ou invenção? Notas sobre uma relação ambígua”. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). *Op. cit.* p.141.

²⁷ SANT’ANNA, Márcia. “Modernismo e patrimônio: o antigo moderno e o novo antigo”. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). *Op. cit.* p.122: “Lúcio Costa (...) começou a vida profissional participando do movimento neocolonial. No início da década de 20, essa corrente arquitetônica, que surgiu como uma crítica ao ecletismo europeizante em um retorno às raízes lusitanas da nossa arquitetura, já contava com muitos adeptos, entre os quais José Marianno Filho, crítico de arte e ex-diretor da Escola de Belas-Artes no Rio de Janeiro. Por volta de 1930, o neocolonial já se estabelecia como a arquitetura brasileira oficial, e José Marianno, como um dos seus principais líderes. Lúcio Costa renegará esta fase e a definirá como ‘um erro inicial’.”

²⁸ COSTA, Lúcio *apud* SANT’ANNA, Márcia. “Modernismo e patrimônio: o antigo moderno e o novo antigo”. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). *Op. cit.* p.124.

²⁹ ANDRADE, Mário de *apud* SANT’ANNA, Márcia. “Modernismo e patrimônio: o antigo moderno e o novo antigo”. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). *Op. cit.* p.122.

³⁰ ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitetura*. Tradução de Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.54.

Classificamos anteriormente a arquitetura numa categoria de arte em que a obra é construída deslocada da sua concepção no tempo e na distância, por intermédio de indivíduos alheios a esta concepção e através do que chamamos de “instruções”. Para o caso específico da arquitetura estas instruções se referem ao projeto, através do qual se chega ao resultado final de uma obra construída.

Sob este ponto de vista a música também pode ser categorizada num grupo de criações artísticas que dependem de um processo compositivo definido e que precede a execução da obra. Se nas palavras de Mies van der Rohe, “como a música, a arquitetura deve esperar a que lhe dê realidade alguém que não é o autor”³¹, a razão de tal comparação entre estas duas manifestações artísticas de natureza tão distintas pode ser perfeitamente cabível num contexto em que se analisa a execução de um projeto de arquitetura na ausência do seu autor, e sobretudo deslocada cronologicamente do momento da sua criação. A pertinência de tal analogia reside no fato de que na teoria da interpretação musical tal problema já vem sendo abordado com naturalidade há mais tempo, haja vista que a música permite ser interpretada indefinidamente, enquanto que a arquitetura em regra geral representa-se apenas uma única vez. Em comum está o fato destas duas artes utilizarem cada uma a sua própria forma de representação. Enquanto a arquitetura se projeta, a música se compõe. Enquanto o arquiteto para isso usa o desenho, o músico usa a partitura, e tanto os desenhos quanto a partitura são representações de algo que se concebe.³²

Entretanto não param por aí as semelhanças entre estes dois campos da criação humana, e não é por acaso que para Goethe, a arquitetura é como se fosse música em estado de imobilidade³³. Ambas as atividades compartilham conceitos fundamentais compositivos tais como harmonia, contraponto, ritmo, métrica, forma, espaço e tempo³⁴. Além disso, como toda manifestação artística, tanto a arquitetura quanto a música são “indissociáveis do tempo e da sociedade”³⁵ em que são criadas. Segundo o compositor belga Jacques Stehman, “uma época produz sempre uma música à sua imagem, uma música que, como todas as outras artes, é a sua emanção direta”³⁶, afirmação que se confunde perfeitamente com muito do que já se disse a

³¹ VAN DER ROHE, Mies *apud* GONÇALVES, Clara Germana Ramalho Moutinho. *Contributos para uma visão integrada da arquitectura. Architectura e música em questão: um primeiro olhar sobre a década de XX*. Dissertação de Mestrado em Cultura Arquitectónica Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 1998. p.9.

³² GONÇALVES, Clara Germana Ramalho Moutinho. *Op. cit.* p.8 e 9.

³³ VIEIRA, João César Neto. *Arquitectura e música: intersecções e afinidades*. Prova final para Licenciatura em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto, 2002. p.3.

³⁴ GONÇALVES, Clara Germana Ramalho Moutinho. *Op. cit.* p. 12 à 27.

³⁵ VIEIRA, João César Neto. *Op. cit.* p.3.

³⁶ STEHMAN, Jacques *apud* VIEIRA, João César Neto. *Op. cit.* p.26.

INTERPRETAR É PRECISO

respeito da arquitetura. O século XX, por exemplo, assistiu tanto na criação musical quanto arquitetônica a procura pela inovação. Mies van der Rohe e Arnold Schönberg, por exemplo, chegam a ser equiparados numa tese como elementos pioneiros e fundamentais na inovação da arquitetura e da música no início do século XX ³⁷, e certamente Alvar Aalto, Le Corbusier e Walter Gropius tiveram seus pares na música, como o foram Satie, Debussy e Ravel. ³⁸

De volta à interpretação do “texto musical” e das analogias que guardam com o que seria a interpretação de “textos arquitetônicos”, são significativas as semelhanças que existem por exemplo quando em arquitetura nos deparamos com elementos patrimoniais pertencentes a outras épocas da história. A idade média, por exemplo, quando nos oferece a oportunidade de ser investigada, isto é feito sempre levando-se em conta a precariedade das informações disponíveis sobre os fatos, dificuldade que obviamente está relacionada à falta de documentos e registros precisos sobre as suas evidências. A música medieval, por sua vez, quando executada hoje, freqüentemente coloca o intérprete na posição de “cúmplice ativo” na definição por exemplo do seu ritmo, e isto se dá pela “ausência, insuficiência ou ambigüidade da informação dada sobre a duração relativa dos sons” ³⁹ anotados. Essa falta de informação precisa obriga o intérprete da música medieval, através da investigação, a ter um conhecimento “museológico” adequado de todo repertório que resolve escolher para executar. O mesmo se dá na arquitetura, quando se exige a interpretação de qualquer tipo de inspeção arqueológica de tempos remotos, já que a informação que normalmente se têm geralmente apresenta-se de modo bastante reduzido e impreciso.

Mesmo no caso da interpretação de textos musicais precisos e minuciosos, existe a tese de que nem partituras “clássicas” conhecidas ou mesmo contemporâneas são diretamente legíveis. Teorias como a de Theodor Adorno, por exemplo, defendem que nunca um texto musical notado é idêntico à obra, e que a música só se constitui verdadeiramente através da sua interpretação – “tocar é fazer música” ⁴⁰. A construção da arquitetura, por sua vez, também levanta as mesmas questões, já que o projeto, assim como a partitura, também não se constitui como a obra acabada, mas sim como “algo que ainda tem de constituir-se a si

³⁷ GONÇALVES, Clara Germana Ramalho Moutinho, “Autores e obras: Mies van der Rohe e Schönberg”. In: GONÇALVES, Clara Germana Ramalho Moutinho. *Op. cit.* p.91.

³⁸ VIEIRA, João César Neto. *Op. cit.* p.24.

³⁹ FERREIRA, Manuel Pedro. “Uma questão de ritmo”. In: MONTEIRO, Francisco; MARTINGO, Ângelo (coord.). *Interpretação musical: teoria e prática*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p.219.

⁴⁰ ADORNO, T. *apud* CARVALHO, Mário Vieira de. “A partitura como espírito sedimentado: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno”. In: MONTEIRO, Francisco; MARTINGO, Ângelo (coord.). *Op. cit.* p.23.

INTERPRETAR É PRECISO

próprio”⁴¹. Diferentemente da poesia, por exemplo, que apesar de admitir performances, não depende destas e de nada exterior a si para ser apreciada, a música, e também a arquitetura, exigem a conversão dos signos contidos nas suas representações. Se todavia o desenho de arquitetura como representação guarda uma proximidade muito maior em relação ao seu equivalente material do que a representação do texto musical o pode fazer em relação à música tocada, no entanto as duas artes ainda na condição de representações colocam a leitura destas como um problema. Adorno observa o texto musical simultaneamente como enigma e princípio de solução, cabendo ao intérprete descobrir o que ele “oculta” dentro de si, através da mediação, do conhecimento da historicidade e do sentido musical e da própria relação entre texto e execução. Ao mesmo tempo, executar o projeto do Teatro de Reidy, a réplica do pavilhão de Mies van der Rohe em Barcelona ou a igreja de Le Corbusier em Firminy requer um conhecimento mais profundo da obra destes arquitetos, pois vimos que os projetos deixados por eles em geral não guardam em si toda a informação necessária para uma fiel execução. Quando Adorno diz ser necessário “captar, na fidelidade ao texto, aquilo que ele oculta dentro de si”⁴², sob pena de transformar a interpretação em traição, reconhecemos nestes dizeres a mesma preocupação que Ignasi de Solà Morales mostrou no seu projeto para a réplica do Pavilhão Alemão em Barcelona.

Na indefinição e na subjetividade do texto notado, portanto, está a abertura e a possibilidade de inúmeras objetividades a que variadas interpretações de uma partitura podem levar. Se Adorno distingue uma interpretação “verdadeira” de uma interpretação “falsa”, contrapondo a essência da obra no seu devir histórico e a submissão desta ao gosto do intérprete ou da moda, chegando a sugerir no título de um artigo que Bach deveria ser defendido de seus próprios adeptos⁴³, por outro lado ele mesmo observa que quando uma obra do passado insiste em perdurar, negando-se a ficar para trás “como algo que nos é estranho”, é precisamente a sua atualização e a sua mudança que garante “a sua atualidade”⁴⁴. O mesmo pode se dizer das arquiteturas do passado que até hoje nos chegaram como organismos ainda vivos e “conservados”,

⁴¹ ADORNO, T. *apud* CARVALHO, Mário Vieira de. “A partitura como espírito sedimentado: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno”. In: MONTEIRO, Francisco; MARTINGO, Ângelo (coord.). *Op. cit.* p.23.

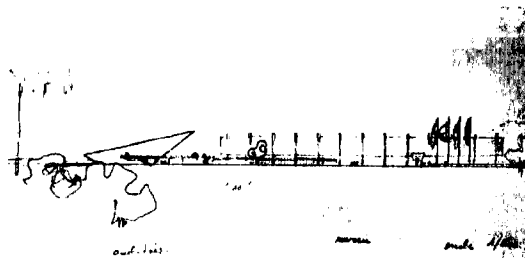
⁴² *Idem* *apud* CARVALHO, Mário Vieira de. “A partitura como espírito sedimentado: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno”. In: MONTEIRO, Francisco; MARTINGO, Ângelo (coord.). *Op. cit.* p.22.

⁴³ CARVALHO, Mário Vieira de. “A partitura como espírito sedimentado: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno”. In: MONTEIRO, Francisco; MARTINGO, Ângelo (coord.). *Op. cit.* p.22: “Já no seu célebre ensaio de 1951 – *Bach defendido contra os seus adeptos* – Adorno se opunha à orientação que então fazia escola na interpretação da música antiga e que postulava uma atitude dita ‘objetiva’ quanto ao texto notado.”

⁴⁴ ADORNO, T. *apud* CARVALHO, Mário Vieira de. “A partitura como espírito sedimentado: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno”. In: MONTEIRO, Francisco; MARTINGO, Ângelo (coord.). *Op. cit.* p.24.

sempre por via da sua constante atualização e re-inserção nas consciências tanto artísticas quanto pragmáticas de cada um dos tempos que iam se sucedendo.

A questão que nos ocupa é justamente a atualização de um projeto de arquitetura, que ainda não foi executado, a uma época e a um contexto diverso do considerado na altura da sua concepção. Quaisquer que sejam as razões para isso, se ao invés de forçarmos a existência do objeto tal como fora concebido, resolvêsemos reinterpretar seu projeto de acordo com as contingências e as condicionantes que agora a ele se impõem, simplesmente como ocorre a qualquer outro projeto de arquitetura "de raiz", podemos encontrar na teoria da música e da sua interpretação algumas respostas para este desvio de percurso que nem de longe se apresenta insolúvel. Assim como a partir do século XX tornou-se difícil considerar a evolução da música de forma linear e contínua, o mesmo se pode dizer da arquitetura, e sobretudo na virada daquele para este século em que vivemos agora. Inúmeras são as soluções arquitetônicas para um mesmo problema, tanto no que diz respeito às decisões de cunho técnico quanto de cunho artístico.



(70) Estudo preliminar para o Museu com a forma do Teatro ainda indefinida

Do mesmo modo que uma partitura pode ser interpretada por músicos diferentes, e assim sua música sempre soará diferente, projetos de arquitetura interpretados abertamente e sujeitos a releituras por diferentes profissionais pensadores também tenderão a apresentar resultados ricamente diversos. Para Adorno, quando o passado se cristaliza em algo sempre idêntico, significa que foi esquecido – "toda a reificação remete para algo esquecido" ⁴⁵. Se quisermos dar continuidade ao dinamismo proclamado como insígnia do próprio Museu de Arte Moderna, que pretendeu estar sempre em sintonia com o avanço das artes e da sociedade, é justo então fazermos do seu "novo" Teatro uma marca deste avanço, deixando que o seu projeto seja interpretado de um modo atualizado. Uma vez permitida tal oportunidade, tão rara quando se trata de arquitetura, abrir-se-ia naturalmente o precedente para uma interpretação imaginativa de parte do tema escrito por Reidy há cinquenta anos, como se abrissemos o espaço para um "músico solista" dar a sua contribuição particular a uma "sinfonia" maior, não no sentido narcisista, mas sim no de trazer benefícios ao museu sem que sejam absolutamente traídos o seu texto e a sua idéia original.

Nas palavras de Ignasi de Solá Morales sobre a réplica do pavilhão de Mies, não é possível escutar Bach e "A Paixão segundo São Mateus" como ele fizera na Igreja de São Tomás, em Leipzig, ainda que seja possível seguirmos ouvindo brilhantes e renovadas interpretações. ⁴⁶

⁴⁵ ADORNO, T. *apud* CARVALHO, Mário Vieira de. "A partitura como espírito sedimentado: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno". In: MONTEIRO, Francisco; MARTINGO, Ângelo (coord.). *Op. cit.* p.25.

⁴⁶ SOLÁ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe: el Pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p.39.

INTERPRETAR É PRECISO

A essência e o acidente

Entende-se por propriedade essencial aquela sem a qual algo não pode existir, e por propriedade accidental aquela sem a qual algo ainda assim existe.⁴⁷

“Digo que isso pertence à essência de uma coisa que basta que se dê, para que a coisa seja posta necessariamente, e que basta que seja retirada para que a coisa seja necessariamente suprimida; ou, ainda, aquilo sem o qual a coisa não pode ser nem conceber-se, e que, *vice-versa*, sem a coisa, não pode ser nem conceber-se.”⁴⁸

A metafísica aristotélica identifica o acidente como aquilo que algo pode tanto perder quanto passar a ter sem deixar de ser ele mesmo.⁴⁹

“Chama-se acidente àquilo que pertence a um ser e pode afirmar-se com verdade, mas, entretanto, não é necessário nem constante (...). Acidente entende-se também de outro modo: é o que, sendo inerente a um objeto enquanto tal, não faz parte da sua substância.”⁵⁰

Em qualquer interpretação do projeto do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que tenha como objetivo dar-lhe a forma de uma arquitetura útil para a atualidade, o valor instrumental do objeto prevaleceria sobre todos aqueles que Alois Riegl identifica no culto moderno aos monumentos, sendo inclusive a principal razão da própria interpretação. Entretanto, a intervenção ideal deve ter como objetivo a possibilidade do maior número possível de valores – e tomemos como referência os de Riegl – coexistirem mutuamente e em harmonia no objeto tanto quanto seja possível.

Modificar o projeto do Teatro será sempre correr o risco de se trair a sua essência, ou seja, o que faz dele ele próprio. A interpretação das suas formas nada mais é do que uma intervenção na matéria do edifício proposto, com a diferença de que este ainda está por vir⁵¹. Definir o que é essencial à obra, ao projeto e ao que este propõe exige o esforço de quem faz escolhas, de modo a eleger aspectos em detrimento de outros,

⁴⁷ BRANQUINHO, João; MURCHO, Desidério (org.). *Enciclopédia de termos lógico-filosóficos*. Lisboa: Gradiva, 2001. p.582.

⁴⁸ ESPINOSA *apud* RUSS, Jacqueline. *Dicionário de filosofia: conceitos, filósofos, 1850 citações*. Tradução de Antônio Maia da Rocha. Lisboa: Didáctica, 2000. p.102.

⁴⁹ BLACKBURN, Simon. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Pedro Galvão *et al.* Lisboa: Gradiva, 1997. p.5.

⁵⁰ ARISTÓTELES *apud* RUSS, Jacqueline. *Op. cit.* p.15.

⁵¹ Sem entrar no mérito da distinção entre essência e substância, esta que em Aristóteles pressupõe a matéria, e que assim poderia ser referenciada somente ao edifício construído, e por extensão apenas onde os acidentes poderiam ocorrer.

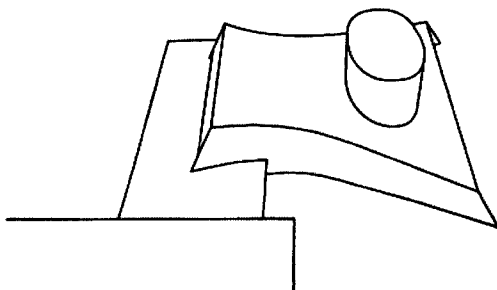
INTERPRETAR É PRECISO

através da capacidade de abstração e da leitura de uma arquitetura que ainda existe apenas sob a forma de desenhos. Além disso, o julgamento destas escolhas e o resultado alcançado dependem muito do que se tem como objetivo numa intervenção deste gênero. A própria escolha destes objetivos também não deixa de ser um ato decisivo e importante, que faz parte da própria gestão da preservação de qualquer patrimônio. Muitos aspectos essenciais são facilmente identificados, e considerados unânimes na conservação da essência de um objeto. Entretanto, a maior ou menor facilidade para identificar tais elementos faz da própria interpretação uma atividade criativa, e que depende exatamente da capacidade de cada observador envolvido.

Sabemos que o projeto do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é parte de um conjunto arquitetônico que o abrange. Também sabemos que a sua forma guarda tanto aspectos inerentes a si próprio, quanto aspectos que dizem respeito ao diálogo com os demais componentes do conjunto arquitetônico de que faz parte. A interpretação deste diálogo deve necessariamente considerar os parâmetros da relação entre as partes da arquitetura do museu que o próprio Reidy previu, inclusive criando-as todas em conjunto. Talvez uma correta interpretação desta relação prevista pelo autor da obra seja tão ou mais importante até do que a interpretação dos aspectos essenciais da peça arquitetônica do Teatro, isolada em si.

De qualquer maneira, não se limitam a apenas uma verdade as alternativas possíveis e válidas para um trabalho como este, que não se resume em encontrar a melhor solução que resolva da melhor maneira as questões. Tal abertura, analisada com frieza, chega a sugerir que a própria solução adotada por Reidy teria sido apenas uma entre uma infinidade de outras válidas. Se consideramos o valor patrimonial deste edifício e também do seu projeto inconcluso, mas em contrapartida nos vemos diante da necessidade de alterá-lo, cabe a nós interpretarmos o que a sua importância proclama, garantindo assim aquilo sem o qual ele “não pode ser nem conceber-se”. Por outro lado, numa saudável desobediência, também caberia a nós saber conduzir e programar os acidentes que seriam úteis à sua atualização, mas que não o descaracterizassem em absoluto.

(71) O Teatro reduzido à sua forma essencial



Modernismo histórico, reconhecimento do passado e relação dialética

Lauro Cavalcanti classificou como “ironia” o uso histórico de um movimento que se definia como não-histórico, no contexto da análise de uma produção arquitetônica contemporânea brasileira que de certa forma dá continuidade e cita alguns aspectos próprios deste movimento no Brasil ⁵². Em suma, o que os modernistas queriam dizer com “o fim da História” era exatamente a ruptura dos padrões da arquitetura que se fazia até então, negando-se veementemente a dar continuidade a um sistema vigente. Affonso Reidy, uma vez questionado sobre a oposição entre uma arquitetura “racionalista” e uma “organicista”, admitiu que tais designações estavam superadas. Reidy neste inquérito afirmou que o vocábulo “funcional” era apenas uma “palavra de combate” ⁵³, e que “para derrubar os dogmas da academia e romper a estagnação que ela mantinha, foi preciso apelar para o racionalismo” ⁵⁴. A História, que ainda não encontrou e jamais encontrará o seu fim, na verdade se conta exatamente através destas oscilações, que de tempos em tempos tende mesmo a apresentar rupturas a condições estabelecidas, e talvez o movimento moderno tenha sido mesmo o momento da história da arquitetura em que o contraste e o radicalismo para com o precedente tenham sido os mais intensos até hoje. Francisco de Gracia associa esta fratura dos modernistas para com a história, entre outros fatores, à forma “abstrata” que então ganhava a arquitetura e as suas possibilidades de intelectualizar uma oposição ao que chamou de “realismo” ou “figuração” dos estilos, além de um “rechaço freudiano” à formação acadêmica por parte de muitos dos pioneiros do movimento ⁵⁵. Gracia resume em três “oposições fundamentais” a impossibilidade da arquitetura modernista de dar continuidade às formas da história, as quais seriam, em primeiro lugar, a “condição abstrata” como renovadora frente a uma “natureza figurativa” como conservadora; em segundo lugar, a confrontação entre uma ordem do particular como realidade autônoma e uma ordem contextual pré-existente; e em terceiro lugar, a neofilia de uma concepção antitipológica onde a singularidade do novo objeto substituiria a mimese. ⁵⁶

É justamente através da revisão destas três oposições fundamentais que Francisco de Gracia vai analisar e identificar a retomada da consciência histórica por parte da arquitetura pós-moderna – no bom sentido – e contemporânea. Uma retomada e um reconhecimento do passado que ele faz questão de não confundir com a sua “sacralização”, mas sim com o “fazer o novo com absoluta contemporaneidade”, aceitando que o

⁵² CAVALCANTI, Lauro. “Arquitetura brasileira nos séculos XIX e XX”. In: BUENO, Alexei; TELLES, Augusto da Silva; CAVALCANTI, Lauro. *O patrimônio construído: as 100 mais belas edificações do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Capivara, 2002. p.302.

⁵³ REIDY, Affonso Eduardo. “Inquérito nacional de arquitetura”. In: XAVIER, Alberto (org.). *Op. cit.* p.213.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ GRACIA, Francisco de. *Construir en lo construido: la arquitectura como modificación*. 3ª ed. rev. Madrid: Nerea, 2001. p.14.

⁵⁶ *Ibidem*. p.111.

“material histórico da nossa memória se entrecruze no processo”⁵⁷. Se a era moderna, “o presente”, tem direito “à sua auto-afirmação”, por outro lado “não é possível desandar o andado nem isolar a arquitetura de sua própria biografia”.⁵⁸

Quando Lauro Cavalcanti, após apontar a ironia do uso histórico do modernismo, logo em seguida pondera que este movimento brasileiro “re-visitado de modo crítico, estrutural, complexo e dialético fornece bases e constitui um dos caminhos para a prática de uma arquitetura singular e vital entre nós”, isso significa dizer que ele considera o modernismo como um movimento que de fato já faz parte do passado e está superado, o que a meu ver inclusive parece consensual. Se além disso considerarmos que “não há nova arquitetura enquanto aquilo que a precedeu não se tenha tornado histórico”⁵⁹ e que é preciso libertar as obras modernistas brasileiras deste “estado de novidade eterna”⁶⁰ a que estão desta forma condenadas, concordaremos que é preciso “criar uma história da arquitetura brasileira que abra espaço para a emergência do novo”⁶¹, “sem ofuscar a indubitável originalidade do trabalho de meados do século”.⁶²

Se o projeto do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro faz as vezes de história, a qual não se deve desprezar, e ao mesmo tempo devemos evitar o que Gracia chama de uma “museificação fetichista” do objeto, termo originalmente aplicado às intervenções urbanas em centros históricos que não favorecem a incorporação de significados renovadores, temos ao nosso lado então o exemplo advindo da relação dialética que nasce do choque entre o antigo e o novo, e liga historicidade e permanência à valores do presente, próprios da existência contemporânea.

Baseando-nos nesta relação dialética podemos pensar no suposto Teatro de Reidy, no que de essencial teria feito dele ele próprio e que tipo de acidentes poderiam fazê-lo diferente sem descaracterizá-lo. O julgamento é subjetivo: inúmeros exemplos análogos existem para mostrar que de várias maneiras isso é possível.

⁵⁷ GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.107: “...continuar la historia significa hacer lo nuevo con absoluta contemporaneidad, pero aceptando que ‘el material historico’ de nuestra memoria se va a entrecruzar en el proceso.”

⁵⁸ *Ibidem.* p.107 e 108.

⁵⁹ ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. “Europa-Brasil: viagem de ida e volta”. In: ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian (org.). *Arquitetura moderna brasileira*. Tradução de Vanessa Faleck. London: Phaidon, 2004. p.8.

⁶⁰ *Ibidem.* p.12.

⁶¹ *Ibidem.* p.8.

⁶² *Ibidem.* p.13.

A Torre Velasca: sucessão espontânea e sucessão intencional

"Não é só a pura sucessão temporal a que estabelece as leis da modificação contextual. Existe às vezes uma estratégia consciente da modificação..."⁶³



(72) A Ponte de Dona Maria Pia



(73) A Ponte da Arrábida

A sucessão de pontes sobre o Rio Douro, na cidade do Porto, representa uma série de fenômenos ocorridos ao longo do tempo cujos objetivos essenciais foram sempre os mesmos, ou seja, o atravessamento do rio. Desde a Ponte das Barcas e a Ponte Pênsil, que não mais existem e habitam apenas a memória da cidade, passando pela de Dom Luís I, de finais do século XIX, até as mais recentes do Freixo e do Infante, todas tiveram como motivação ligar as duas margens do rio. Pedonais, férreas, rodoviárias, à cota baixa ou à cota alta, cada uma levou em conta as circunstâncias que então lhe convinham.

Entretanto duas destas pontes que atravessam o Douro guardam entre si semelhanças físicas notáveis, mesmo tendo sido construídas em momentos distintos da história. Refiro-me especificamente à Ponte de Dona Maria Pia, inaugurada em 1877, e à Ponte da Arrábida, mais recente, inaugurada em 1963, quase um século depois. Se pudéssemos observar a descrição tipológica feita pela equipe de engenharia responsável pela execução desta última antes de conhecermos a sua imagem e o seu aspecto, e se pudéssemos também abstrair o fato de que esta se trata de uma obra em concreto armado, ao contrário da belíssima estrutura em ferro da Ponte de Dona Maria Pia, executada pela empresa de Gustave Eiffel, imaginá-riamos nas duas pontes, *grosso modo*, a mesma composição. Como se tivessem saído de um mesmo projeto executado duas vezes, o grande arco central, os pilares que sobre este sustentam um tabuleiro superior, os maciços em cada uma das margens que recebem a carga de toda a estrutura do vão livre sobre o leito do rio, a continuação em terra firme dos pilares sobre o arco, de modo a dar sustentação à continuação do tabuleiro, enfim todos estes elementos são comuns a estas duas estruturas ao mesmo tempo tão distintas e tão análogas entre si.

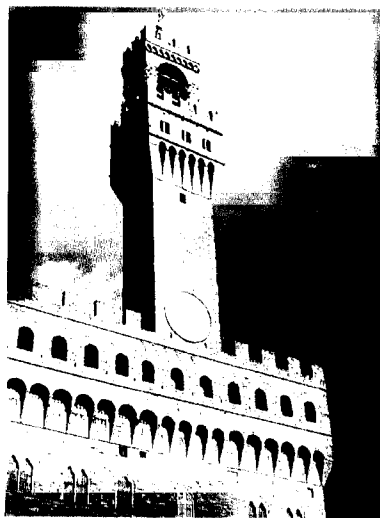
Todavia devemos salientar que estas notáveis obras de engenharia de inegável beleza arquitetônica apresentam tanto as suas semelhanças quanto as suas diferenças mais como o resultado de um pragmatismo do que como o fruto de uma intenção controlada. Francisco de Gracia admite que tais "ações espontâneas" oferecem uma "interpretação orgânica e inclusive natural da evolução da cidade", mas por outro lado alerta que há cada vez mais um controle deste processo de evolução das formas, o que acarreta uma progressiva eliminação do que chama de "variáveis aleatórias".⁶⁴

⁶³ BRANDOLINI, Sebastiano; CROSET, Pierre-Alain *apud* GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.243.

⁶⁴ GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.243.



(74) A Torre Velasca



(75) A Torre di Arnolfo sobre o Palazzo Vecchio de Florença

A Torre Velasca, projetada pelo grupo BBPR ⁶⁵ e construída em Milão, apresenta uma analogia a formas existentes semelhante à que a comparação entre as duas pontes do Porto sugere, porém com a determinante diferença de ter sido um ato absolutamente intencional por parte dos seus autores. Para Francisco de Gracia, o edifício da Torre Velasca apresenta uma “decidida dimensão poética em sua alusão a outras arquiteturas do passado” ⁶⁶. Enquanto a estrutura em concreto armado da Ponte da Arrábida se aproveita dos mesmos gestos da sua equivalente em ferro, de modo a repetir o seu êxito de cruzar o rio à cota alta da cidade sem tocar em suas águas, e assim lhe prestar uma “natural” homenagem, a Torre Velasca, por sua vez, rememora as numerosas atalaias de palácios e fortalezas medievais tipicamente italianas sem uma razão objetiva definida, mas apenas como um símbolo de celebração intencional. Ao contrário da direta e óbvia semelhança entre as referidas pontes, o “historicismo alusivo” da Torre Velasca, para Francisco de Gracia, “entre empírico e lírico, não é fácil de decifrar” ⁶⁷. Ao que este autor ainda chamou de “fascinantes contaminações” se referem os elementos construtivos das torres medievais que aparecem sutilmente citados em concreto armado no moderno edifício, cuja engenhosidade, para ele, “não afoga a sua dimensão poética” ⁶⁸.

À acirrada oposição entre “continuidade” e “antítese” entre as formas arquitetônicas universais, freqüentemente referidas principalmente nos debates críticos da arquitetura do modernismo, Manfredo Tafuri minimiza com o seguinte dizer:

“Se pode dizer inclusive que toda nova obra de arquitetura nasce em relação – de continuidade ou de antítese, dá no mesmo – com um contexto simbólico criado por obras precedentes, livremente escolhidas pelo arquiteto como o horizonte de referência da sua temática.” ⁶⁹

Diante de tal condição, como vai argumentar Gracia, não há razão que impeça o arquiteto de fazer a novidade e ainda assim “eleger como contexto de referência o marco real da intervenção” ⁷⁰, ou seja, o mundo e as formas essenciais pré-existentes que o habitam.

⁶⁵ Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers.

⁶⁶ GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.107.

⁶⁷ Ibidem. p.273.

⁶⁸ Ibidem.

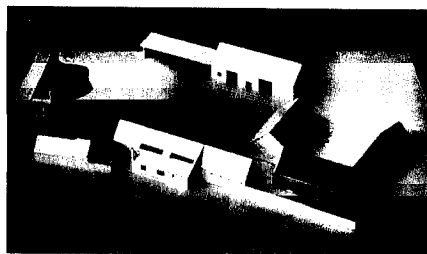
⁶⁹ TAFURI, Manfredo *apud* GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.22.

⁷⁰ GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.22.

A Casa Van Middeltem-Dupont de Álvaro Siza: abstração e figuração

Revisando a primeira daquelas oposições fundamentais entre o moderno e o antigo que Francisco de Gracia enumerou ⁷¹, e utilizando-a de maneira crítica e a favor da dialética entre uma nova construção e as suas referências, temos uma das possibilidades válidas de se desenvolver um projeto que ao mesmo tempo é inédito e se repete. Gracia demonstra que por detrás de todo o repertório “figurativo” da arquitetura se encontram os “prístinos arquétipos da construção básica” ou, ainda nas suas palavras, “os conteúdos mais profundos da construção” ⁷², contidos na caverna ou na cabana. Já vimos que o termo “figurativo” usado por Gracia se refere aos elementos consagrados e “canonizados” nos estilos históricos, aos quais a “abstração” modernista teria feito oposição através da sua famosa luta contra o ornamento.

Na casa Van Middeltem-Dupont, um projeto do arquiteto Álvaro Siza Vieira para a reabilitação e a ampliação de um antigo conjunto de casas rurais no oeste da Bélgica, na paisagem do *pólder* flamengo, o tema da relação entre pré-existência e nova edificação abre espaço também para o da interpretação de um suposto projeto pré-estabelecido. A intervenção, além de ter consistido na transformação de uma das casas existentes do conjunto, teve na realização de um novo corpo adicionado à composição existente o seu principal acontecimento. Siza começa por adotar a estratégia de interpretar a posição da nova construção que adere ao conjunto como se realmente existisse ali um plano pré-estabelecido de crescimento. A implantação dos edifícios existentes se apresentava na forma de um “U” constituído por três corpos independentes à volta de uma área livre circunscrita. A adição da nova casa com planta em forma de “L” que Siza promove teve como objetivo criar um novo pátio igualmente circunscrito dentro de um segundo “U” que seria formado pela relação entre o novo volume e uma parte do edificado existente. Siza, portanto, se não chega a ter em mãos um projeto original preciso que defina exatamente como proceder na continuação daquela antiga composição arquitetônica, ao menos interpreta, nas entrelinhas daquilo que vê, o que seria o seu princípio lógico de crescimento.



(76) A implantação da nova construção e o conjunto existente

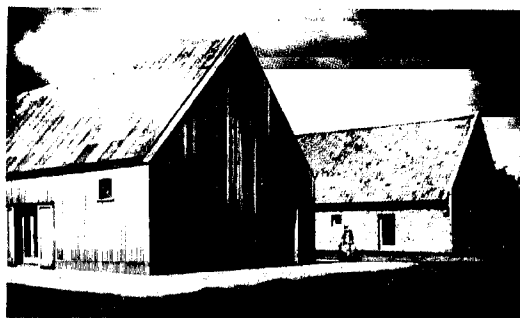
Entretanto, se numa suposta planta genérica do plano de intervenção a cronologia da expansão do conjunto resultaria “quase indecifrável” ⁷³, por sua vez o tratamento dispensado por Siza à nova construção e sua “qualidade material” ⁷⁴ não permite que tal equívoco possa ocorrer. No que diz respeito ao volume e à sua silhueta, a nova casa que o arquiteto desenha ainda reproduz exatamente as dimensões e as formas

⁷¹ GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.113. Cf. capítulo 4: “*Abstracción contra figuración*”.

⁷² *Ibidem.* p.114.

⁷³ CIANCHETTA, Alessandra; MOLTENI, Enrico. *Álvaro Siza: casas 1954-2004*. Tradução de Carmen Artal e Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p.168.

⁷⁴ *Ibidem.*



(77) A nova construção e a construção existente

essenciais das demais construções existentes. Repetem-se o telhado com duas águas, a sua inclinação, a altura da cumeeira e a largura transversal do corpo da construção. No entanto, no que diz respeito à aparência tátil das suas superfícies, Siza manifesta a novidade através de materiais que se destacam pela sua diferença em relação aos demais. Enquanto as construções existentes levam telhas e tijolos feitos de barro, a nova casa que se adiciona ao conjunto exhibe uma cobertura feita de telhas de chumbo e paredes revestidas em régua vertical de cedro. Assim, se por um lado a implantação e a volumetria da nova construção se apresenta como uma natural continuação do pré-existente, como se o arquiteto simplesmente tivesse seguido e respeitado um projeto que estivesse guardado por gerações, por outro lado, a utilização intencional de materiais diferentes de modo a distinguir cronologicamente a intervenção tira partido do mesmo princípio de abstração que Francisco de Gracia coloca no limite das formas figurativas, e não mais em total oposição a elas.

Com o passado e o presente até então desarticulados e toda a “causa” a favor da oposição entre “mundos totalmente distintos” ⁷⁵, freqüentemente tínhamos por “abstração” atitudes semelhantes à de Giuseppe Terragni na sua Casa Del Fascio, em Como, na Itália. Apesar das suas discretas e sutis referências à tradição clássica, que inclusive reforçam a contradição, o que Terragni propõe neste projeto é uma total oposição à “figuração vernácula” ⁷⁶ tanto da cidade como da própria paisagem natural envolvente. Desprovida de qualquer conexão com a realidade pré-existente, esta composição “ideal platônica” segundo Francisco de Gracia não tem “qualquer consideração acerca dos problemas de integração” ⁷⁷ ao mundo material que a rodeia.

Esta “nova abstração” que Gracia atribui aos trabalhos de alguns arquitetos contemporâneos como Mario Botta, Aldo Rossi ou o próprio Álvaro Siza, usada agora em favor da aproximação entre repertório e nova arquitetura, reforça a idéia de “retomada do princípio da imitação” que Odete Dourado observa na prática da arquitetura de depois do modernismo ⁷⁸. Esta abstração “não mais desligada totalmente da realidade

⁷⁵ DOURADO, Odete. “Conservação ou invenção? Notas sobre uma relação ambígua”. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). *Op. cit.* p. 143.

⁷⁶ GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p. 282.

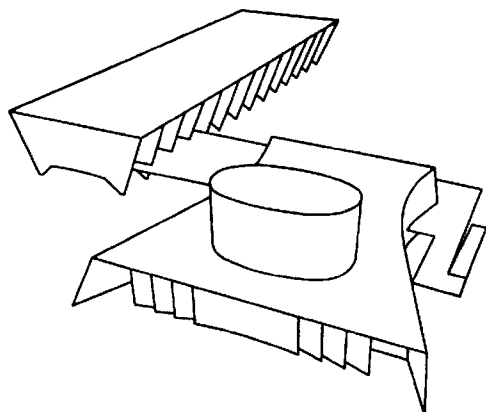
⁷⁷ *Ibidem.* p. 120.

⁷⁸ DOURADO, Odete. “Conservação ou invenção? Notas sobre uma relação ambígua”. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). *Op. cit.* p. 139: “Paralelamente à disseminação dessas intervenções, e apesar da sua imensa diversidade, observa-se, no que se refere às criações contemporâneas propriamente ditas, a retomada do princípio da imitação como procedimento básico do ato criador (...) tanto na acepção aristotélica de imitação do real, quanto naquela platônica de imitação da idéia...”

INTERPRETAR É PRECISO

figurativa”⁷⁹, que na área do patrimônio vai aproximar “criação” e “restauração” ao valorizar mais a semelhança do que a diferença entre as formas co-existentis⁸⁰, é exatamente o recurso de que Siza se utiliza ao “redesenhar” a casa Van Middelhem-Dupont, porém respeitando o que viu de essencial nas suas formas pré-existentis.

Aplicado ao Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o conceito de abstração poderia ser explorado de modo a alterar o seu projeto não executado e ainda assim respeitar o que lhe é essencial. É certo que tal atitude depende da razão pela qual esta alteração se faz necessária, e o exemplo dado por Siza nesta casa na Bélgica tem a própria manifestação da diferença como um dos seus motivos. Se por alguma razão semelhante resolvêssemos fazer o mesmo ao Teatro, de qualquer maneira teríamos como paradigma a forma do seu projeto original. Entretanto, por referir-se não apenas a si, isolado, já que resulta de todo um plano para o conjunto arquitetônico de que faz parte, a manipulação dos seus atributos acabaria por ter como norte não só a sua própria forma desenhada, mas também a dos demais elementos deste conjunto, que inclusive já existem de fato.



(78) O Teatro e a sua geometria

De acordo com a descrição de Masao Kamita, o Teatro de Reidy apresenta como geometria fundamental um prisma de planta em “forma de trapézio, porém com paredes laterais curvas”⁸¹, de cuja cobertura inclinada emerge “abruptamente” um cilindro, relativo à caixa de palco em sua altura máxima. Obedecendo ao restrito programa para o qual foi projetado, este volume de aspecto unitário, opaco e fechado, com suas “dilatadas proporções” e por sua “destacada plasticidade” contrastaria com o resto do conjunto, principalmente se comparado à transparência e ao ritmo linear que marca a Galeria de Exposições existente. Percebe-se, entretanto, a intenção do arquiteto de conferir uma unidade a todas as partes do museu através da franca utilização dos principais materiais de construção em seu estado natural. Segundo o depoimento de Carmem Portinho, Reidy procurou, sempre que possível, tirar partido das cores e texturas naturais do concreto armado, da alvenaria de tijolos à vista, do alumínio e do vidro.⁸²

⁷⁹ GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.121.

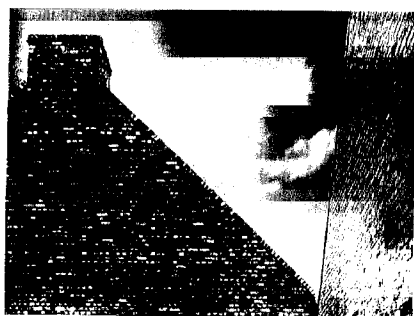
⁸⁰ DOURADO, Odete. “Conservação ou invenção? Notas sobre uma relação ambígua”. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). *Op. cit.* p.140: “A retomada da *mimesis* privilegia intervenções que se baseiam mais na semelhança que na diferença em relação às obras do passado, o que aproxima substancialmente as ações intencionalmente criativas daquelas ditas restaurativas...”

⁸¹ KAMITA, João Masao. *Op. cit.* p.134.

⁸² PORTINHO, Carmem. “Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”. In: BONDUKI, Nabil (org.). *Op. cit.* p.174.



(79) O concreto e o tijolo à vista do Museu de Arte Moderna



(80) O tijolo à vista da construção existente



(81) As réguas de cedro da nova construção

"Não só no projeto de Reidy, como nos pormenores, estão ausentes o supérfluo e o gosto passageiro. Nesse particular, Reidy sempre foi um arquiteto exigente, que acompanhava a obra passo a passo." ⁸³

Carmem Portinho

Reidy encara neste projeto o que Kamita chama de um "enrijecimento da construção", e que se dá através da exaltação do "caráter corpóreo do edifício" ⁸⁴. "Peso", "solidez" e "firmeza" são explorados de modo a garantir a sua "presença plena e esclarecedora" ⁸⁵. Para isto é fundamental a técnica e a expressividade da matéria que compõe a sua arquitetura, que no aspecto "puro" dos seus materiais de construção tem um dos seus principais elementos de composição.

Nos materiais básicos universais da construção, Francisco de Gracia já havia reconhecido aquele aspecto figurativo inicialmente relacionado aos arquetípicos elementos ornamentais históricos. A pedra, por exemplo, se faria figurativa através da sua "especificidade arquitetônica". Sua matéria rochosa, "de ser uma realidade natural sem conteúdo artístico algum", ao adquirir a forma de um elemento construtivo "passa a ser objeto-signo" ⁸⁶. As casas que compõem o conjunto em que Álvaro Siza intervêm são de grande simplicidade geométrica. Com "poucos acontecimentos arquitetônicos e poucos detalhes evidentes" ⁸⁷, oferecem-se já como elementos depurados, onde apenas a superfície e o realismo figurativo dos seus materiais se disponibilizam a uma abstração que Siza vai explorar muito bem, através das distintas superfícies da nova casa que adiciona à composição.

Como obra de arquitetura modernista por excelência, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro tem a sua plástica "abstrata" por natureza, e assim como a simplicidade do conjunto de casas em que Siza intervêm sugere, seria na força expressiva dos seus materiais que o Teatro teria o seu caráter e a sua importância figurativa. Isto inclusive retifica o conceito de "ornamento moderno" e a tese de Marcos Moraes de Sá, segundo a qual através de um "deslocamento semântico" do ornamento enquanto arquétipo ⁸⁸, a ruptura modernista teria operado uma mudança no significado original do termo e uma conseqüente transformação

⁸³ PORTINHO, Carmem. "Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro". In: BONDUKI, Nabil (org.). *Op. cit.* p.178.

⁸⁴ KAMITA, João Masao. *Op. cit.* p.134 e 135.

⁸⁵ Ibidem. p.127.

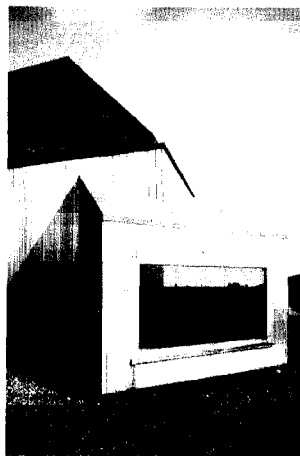
⁸⁶ GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.117.

⁸⁷ CIANCHETTA, Alessandra; MOLTENI, Enrico. *Op. cit.* p.168.

⁸⁸ JUNG, Carl Gustav *apud* SÁ, Marcos Moraes de. *Ornamento e modernismo: a construção de imagens na arquitetura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p.23: "...imagens psíquicas do inconsciente coletivo que são patrimônio comum de toda a humanidade."



(82) A justaposição do novo elemento à composição



(83) O "apêndice" adicionado



(84) A composição arquitetônica e a paisagem do polder flamengo

da sua aparência ⁸⁹. Portanto, uma maneira de se destacar o Teatro do restante da composição existente do museu seria abstraindo a figuração dos seus "ornamentos modernos", que na forma de expressivos e característicos materiais de construção conferem unidade ao projeto como um todo.

Tal possibilidade ganha ainda mais importância quando observamos a diversidade volumétrica das partes que compõem o conjunto. Já vimos que cada uma destas partes possui uma volumetria própria que se inter-relaciona com as demais de uma maneira heterogênea. Ao contrário da homogeneidade da composição à qual Siza justapõe um novo elemento, relativamente semelhante – e em certos aspectos idêntico – aos demais, um novo projeto para o Teatro de Reidy não teria no restante do edifício nenhuma forma a ele similar e à qual pudesse se referir. Se por acaso a razão para uma modificação do projeto do Teatro passasse por alguma necessidade além da mera manifestação da diferença entre as partes do museu, e com isso a alteração de um ou outro aspecto na sua volumetria original fosse necessária, a nenhum equivalente direto e existente tal alteração "desrespeitaria". Quando Siza intencionalmente adiciona um volume extra em um dos cantos da casa que desenha, sem que no entanto haja prejuízo algum para a harmonia total da composição, ironicamente tal "apêndice" ganha legitimidade justamente por estar óbvio que se trata de uma alteração deliberada. Entretanto, é mais irônico ainda o fato de que qualquer alteração de mesma estirpe no projeto do Teatro de Reidy, por não poder fazer referência a nada além da própria maquete exposta no saguão do museu, ou aos desenhos do seu projeto, ficaria desorientada, sem um respaldo e sem ao que recorrer.

Na imagem do *polder* flamengo, a geometria das fazendas constitui-se nos únicos elementos referenciais da retilínea paisagem que desde sempre assim se mantém. Se Siza distingue a sua intervenção contemporânea das casas existentes, ao menos o faz através de uma "discreta evidência" ⁹⁰. Por meio do emprego de materiais tradicionais, porém "imediatamente diferenciáveis dos antigos" ⁹¹, o arquiteto tira partido do seu precoce envelhecimento, de modo a também fazê-los acusar o passar do tempo e integrar-se na paisagem. No fim, o que Siza consegue através desta intencional "imperfeição" é a ligeira impressão de que "a nova construção sempre esteve ali" ⁹². E nesta leitura e neste respeito pela envolvente, livra-se ao menos por um

⁸⁹ SÁ, Marcos Moraes de. *Op. cit.* p.20: "Será que para o modernismo existe um outro sentido para o ornamento? Será que existe o ornamento moderno? O que é o ornamento para o modernismo? Teria havido uma mudança no significado do ornamento? Teria ele mudado de escala e se transformado em grandes partes do todo arquitetônico? Se assim for, é possível que não tenha havido propriamente uma negação do ornamento, mas sim uma redefinição do seu significado."

⁹⁰ CIANCHETTA, Alessandra; MOLTENI, Enrico. *Op. cit.* p.168.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem.

instante da sua auto-expressão, que caracteriza o trabalho de qualquer arquiteto mas que freqüentemente se mostra inimiga da intervenção no patrimônio e no ambiente consolidado.⁹³

“Eu vejo o futuro repetir o passado, eu vejo um museu de grandes novidades”⁹⁴

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como diz o próprio nome, nasceu sob o signo da modernidade e como uma ferramenta ativa da sua implementação e do seu desenvolvimento. A sua própria presença na paisagem da cidade e do Parque do Flamengo evoca esta intenção através da atitude moderna de sua implantação e de suas formas. Assim, qualquer re-interpretação do seu Teatro que leve em conta e respeite os princípios que guiaram a sua concepção como entidade deve tomar como princípio uma atitude contemporânea equivalente. Se por um lado o arquiteto Álvaro Siza, no projeto que analisamos, tinha como contexto a pátina da paisagem em que intervinha, cuja continuidade exemplarmente soube respeitar, por outro lado temos neste caso do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro valores quase que antagônicos a serem considerados. O valor de novidade de Alois Riegl, que se contrapõe aos de antiguidade e histórico e promove as criações contemporâneas, neste caso se apresenta diante do curioso desafio fazer prevalecer sobre o próprio modernismo uma “nova novidade”.

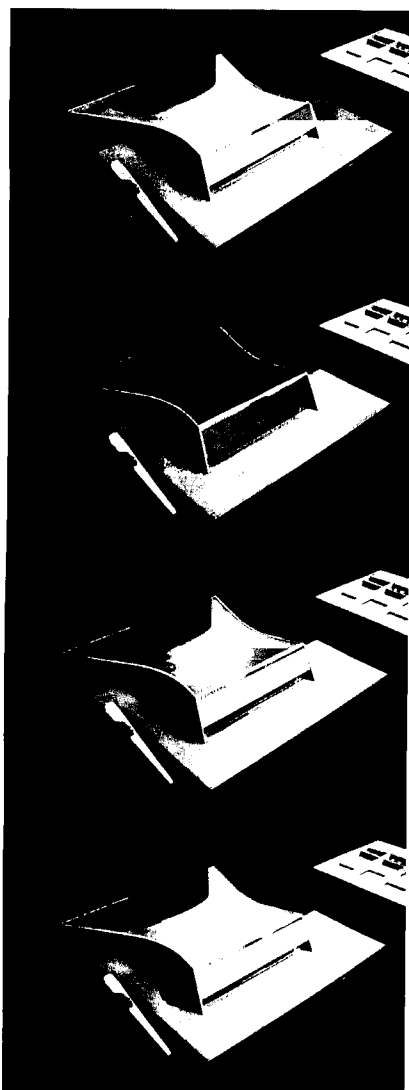
Se os monumentos do passado se mostraram imprescindíveis para a afirmação do modernismo pela oposição e pelo contraste, através do valor de novidade⁹⁵, poderíamos fazer da construção do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro uma nova oportunidade de sermos originais. Se hoje nossos “monumentos do passado” são aquelas novidades modernas de ontem, a tal tradição que transmite e preserva⁹⁶, conscientes que estamos da contradição, criar “arbitrariamente” como um dia se criou pode vir a ser a imitação e “imitar” conscientemente pela via da abstração pode vir a ser a novidade.

⁹³ GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.197: “Esta forzada coexistencia entre lo radicalmente nuevo y lo antiguo, alimentada desde posturas teóricas coyunturales y sometida a los frívolos vaivenes de las modas visuales, carece de cuerpo metodológico porque se han trasladado a la intervención sobre edificios históricos los mismos estímulos de autoexpresión que caracterizan cualquier proyecto de esos mismos arquitectos.”

⁹⁴ CAZUZA. *O tempo não pára* (Cazuza/ Arnaldo Brandão). LP O tempo não pára, Universal, 1989.

⁹⁵ DOURADO, Odete. “Conservação ou invenção? Notas sobre uma relação ambígua”. In: CARDOSO, Luiz António Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). *Op. cit.* p.144: “A salvaguarda dos monumentos do passado se tornará imprescindível à emergência e afirmação da criação moderna. Daí o culto dos monumentos ser um fenómeno absolutamente moderno, nascido da ruptura lingüística entre a antiga concepção clássica e a nova linguagem, que tem no contraste enquanto categoria formal o seu elemento definidor.”

⁹⁶ ARENDT, H. *apud* DOURADO, Odete. “Conservação ou invenção? Notas sobre uma relação ambígua”. In: CARDOSO, Luiz António Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). *Op. cit.* p.145: “Sem a tradição que transmita e preserve, que indique onde estão os tesouros e qual o seu valor, parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo e portanto humanamente



(85) Quantos Teatros puder haver iguais e diferentes

Sobre qualquer constrangimento que possa suscitar o conceito de criação dentro da imitação, Ignasi de Solà Morales define bem um dos seus sentidos ao projetar a referida réplica de *Le Grand Verre*, de Marcel Duchamp, e desmistifica a questão da legitimidade sobretudo quando ao final dos trabalhos, apreciando o seu resultado, profere:

"A enorme dimensão do artefato aparecia como um grande arco do triunfo no meio do percurso. A misteriosa presença das personagens desta obra cabalística estava, entre a luz cruzada da galeria da Fundação Miró, flutuando no ar com seu tênue colorido. Evidentemente, não se tratava da obra original, nem sequer de uma réplica pintada com sofisticadas técnicas de óleo, verniz (...) etc. Ao contrário, tratava-se de uma versão mais remota: de um 'fantasma', no sentido literal do termo, ou seja, de um remedo e de uma evocação que havíamos conseguido pela via da reprodutibilidade técnica. Sem pretender dar uma coisa por outra, a referência à obra original, com sua dimensão e certos efeitos de cor, transparência e composição, se incorporava à antológica exposição de Marcel Duchamp. Como o próprio Marcel havia dito, a 'aparência' deste objeto, ou seja, 'o conjunto de dados sensoriais comuns que permitem a percepção ordinária do dito objeto', foi possível conseguir." ⁹⁷

falando, nem passado nem futuro, mas tão somente a sempiterna mudança do mundo e o ciclo biológico das criaturas que nele vivem."

⁹⁷ SOLÀ-MORALES, Ignacio de. "La réplica de *Le grand verre*". In: SOLÀ-MORALES, Ignacio de.

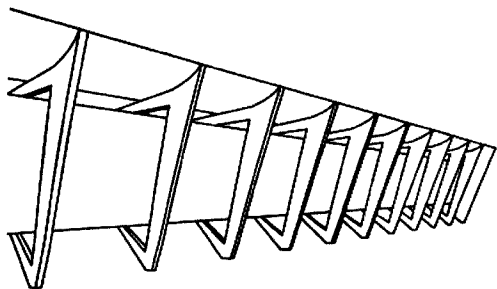
Intervenciones. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p.71: "La enorme dimensión del artefacto aparecia como un gran arco del triunfo en el centro del recorrido. La misteriosa presencia de los personajes de esta obra cabalística estaban, entre la luz cruzada de la galeria de la Fundación Miró, flotando en el aire con su tenue colorido. Evidentemente, no se trataba de la obra original, ni siquiera de una réplica pintada con sofisticadas técnicas de óleo, barniz hilo de plomo, polvo, etc. Al contrario, se trataba de una 'versión' más remota: de un 'phantasma', en el sentido literal de este término, es decir, de un remedo y de una evocación que habíamos conseguido por la vía de la reproductibilidad técnica. Sin pretender dar una cosa por otra, la referencia a la obra original, con su dimensión y ciertos efectos de color, transparencia y composición, se incorporaba a la exposición antológica de Marcel Duchamp. Como el mismo Marcel hubiera dicho, la 'aparencia' de este objeto, es decir, 'el conjunto de datos sensoriales usuales que permiten poseer una percepción ordinaria de dicho objeto', se había podido conseguir."

A Casa dos 24 de Fernando Távora: ordem contextual

"Reidy iniciou seus estudos do projeto, que previa três grandes blocos intercomunicantes: Exposição, Escola e Teatro, sem interferir na deslumbrante paisagem ao seu redor." ⁹⁸

Carmem Portinho

O amplo programa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi distribuído e organizado pelo arquiteto Affonso Reidy através dos três setores distintos já enumerados – Galeria de Exposições, Bloco-Escola e Teatro – no fenômeno que Masao Kamita chamou de "multiplicação de volumes" ⁹⁹. Através da definição do conceito de "transparência fenomenal" de Colin Rowe, Kamita explica a clareza da organização dos espaços do Museu de Arte Moderna, a transparência das "relações que estruturam a obra" ou, ainda nos seus termos, "a ordem da obra em seu aparecer" ¹⁰⁰. Assim, pela legibilidade das distintas funções distribuídas nos igualmente distintos setores, a organização do processo compositivo do projeto de Reidy se faz transparecer, sobretudo através da independência e da individualidade das formas arquitetônicas de cada uma das partes do edifício.



(86) Os pórticos estruturais da Galeria de Exposições

Esta "clareza" a que Kamita se refere e esta distinção formal entre as partes do museu pode ser entendida, por exemplo, através do contraste entre o expressivo ritmo dos pórticos estruturais da Galeria de Exposições, principal volume da composição, e os demais elementos aos quais se relaciona. A este "elemento plástico dominante" ¹⁰¹, ainda segundo Kamita, se contrapõe o baixo corpo do Bloco-Escola, que com sua estabilidade já vimos que dá destaque ao bloco principal. Sobre o Teatro e a sua referida densidade, também o contraste e a oposição de qualidades se faz presente, seja pela sua forma compacta em oposição à linearidade da Galeria de Exposições, seja pela introdução das suas inusitadas paredes curvas e dos seus planos de fachada inversamente inclinados. ¹⁰²

⁹⁸ PORTINHO, Carmem. "Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro". In: BONDUKI, Nabil (org.). *Op. cit.* p.171.

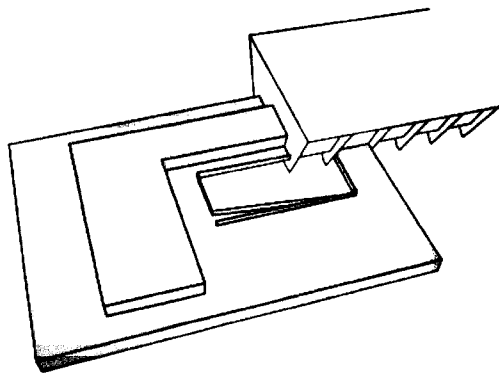
⁹⁹ KAMITA, João Masao. *Op. cit.* p.133.

¹⁰⁰ Ibidem p.140 e 141.

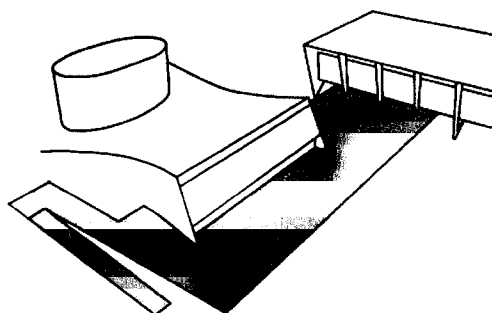
¹⁰¹ Ibidem. p.135.

¹⁰² RIBEIRO, Gabriela. "O teatro do M.A.M. no Rio de Janeiro". *Vitruvius*. Minha Cidade. Rio de Janeiro, ano 2, vol. 2, p. 029. Set. 2001. Cf. Fórum de Debates, resposta de Marco Romanelli: "Por que censurar o diálogo que se estabelecerá entre a parede curva do Teatro e o plano inclinado dos pórticos, no lado do mar; e entre a fachada inclinada para dentro do Teatro e o plano inclinado para fora dos pórticos, no lado da cidade?"

Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc029/mc029.asp>> Acesso em: 1 jul. 2008.



(87) A interpenetração entre o Bloco-Escola e a Galeria de Exposições



(88) A marquise que intercepta o Teatro e a Galeria de Exposições



(89 e 90) O Allen Museum

No que diz respeito à ligação entre estas distintas partes do edifício, Reidy também desenvolve um método particular para cada um dos casos. O Bloco-Escola se relaciona com a Galeria de Exposições através de uma "interpenetração" entre os dois corpos, que ainda assim "insistem em manter a sua singularidade formal" ¹⁰³. Com o Teatro, Reidy vai ser mais "cauteloso" na sua conexão com o restante do museu, introduzindo para isto "um plano cortante que intercepta ao meio" os dois volumes ¹⁰⁴. Este "plano cortante" a que ele se refere é exatamente a marquise, que foi executada desde as primeiras fases da construção e ali ficou até então como se estivesse à espera da conclusão do edifício ¹⁰⁵. Com a utilização deste recurso para conectar o Teatro ao resto da composição, Reidy livra de qualquer contato direto os seus volumes propriamente ditos, cuja ligação fica por conta do "terceiro elemento" que é a marquise.

O distanciamento que essa marquise promove entre estes dois volumes do edifício, se somado à referida individualidade das múltiplas formas que compõem a sua arquitetura, abriria a possibilidade de ser revisto por qualquer razão pertinente o projeto do Teatro, sem que no entanto fosse desrespeitada a "ordem contextual" que o projeto do museu como um todo em sua unidade contém. Este conceito remete à segunda daquelas "oposições fundamentais" que Francisco de Gracia observou entre a modernidade e o "passado", que na forma de uma ordem contextual pré-existente seria entretanto identificado pelo próprio Gracia como uma das motivações "pós-modernas" para a realização de uma arquitetura consciente do contexto onde se insere. A esta "clareza estrutural" do projeto de Reidy, portanto, devemos a possibilidade de poder encarar o projeto do Teatro, e por consequência o do museu, como a tão desejada "obra aberta", que possibilita a inserção de novos valores à composição, sem no entanto ferir a sua integridade.

Numa lúdica autocritica de Robert Venturi tratando de explicar seu projeto de ampliação para o Allen Museum, um palácio neo-renascentista nos Estados Unidos, podemos entender melhor ainda que nem sempre tal possibilidade de se intervir na ordem de um lugar ou de um projeto se oferece assim de maneira tão fácil:

"...adicionar uma ala ao museu de arte é como desenhar um bigode numa *madonna*. Também é difícil adicionar algo ao que é uma composição completa, como uma cartola a uma Vênus, assim como uma ala em uma *villa* simétrica do Renascimento nunca resultará bem." ¹⁰⁶

¹⁰³ KAMITA, João Masao. *Op. cit.* p.134.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Para a construção definitiva do Teatro esta marquise acabou sendo demolida e reconstruída, sob o pretexto de que isto seria economicamente mais viável segundo a lógica da execução do edifício como um todo.

¹⁰⁶ VENTURI, Robert *apud* GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.161.

Enquanto Venturi mostra que a um “objeto fechado em sua perfeição acadêmica” ¹⁰⁷ é muito difícil adicionar ou modificar qualquer coisa, à composição multifacetada e “aberta” do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro esta possibilidade se oferece de modo mais viável.

A reconstrução contemporânea de uma torre e de uma ordem contextual medieval

A exemplo do que vimos no projeto de Álvaro Siza para a casa Van Middelem-Dupont, a reconstrução dos antigos Paços do Concelho, na cidade do Porto, conhecida também como a Casa dos 24, explora a via da abstração para evocar o que um dia teria sido a torre medieval que abrigava a Casa da Câmara da cidade. O edifício que o arquiteto Fernando Távora constrói sobre a base das ruínas da antiga construção, conservando-as, apenas sugere no dimensionamento e na forma da sua volumetria algumas características essenciais que os registros e documentos históricos apontam:

“Caza do Senado da Câmara (...) situada conjunta ao pátio da Sé Cathedral, por onde tem a entrada principal, e faz lado ao nascente; e pelo lado norte e sul está unida e conjunta à Rua e Capela de São Sebastião, tendo por estes dous lados mais de cem palmos de alto, e pelo sul he conjunta a hum azeituna que vem da dita rua para o mesmo pateo; compondo-se a dita Casa de hum armazém subterraneo por dous lados, o qual tem a sua servidão para a mesma rua de São Sebastião; e por cima deste, no andar do sobredito pateo, tem a casa do Auditório ou Foral do Concelho, e por cima deste se acha a casa deste Senado (...) Onde a Câmara teve a sua sede desde meados do Século XV a 1784”. ¹⁰⁸

Consciente do falso histórico que outras intervenções de mesma estirpe podem promover, como é o caso da reconstrução da Casa da Torre, situada logo ali ao seu lado ¹⁰⁹, a Casa dos 24 de Fernando Távora rejeita qualquer simulação do aspecto e da aparência original que pode ter tido a construção, mesmo porque os registros e as evidências sequer se apresentavam conclusivos sobre a sua totalidade. Afastando-se do que



(91) A Casa dos 24



(92) A Casa da Torre

¹⁰⁷ GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.161.

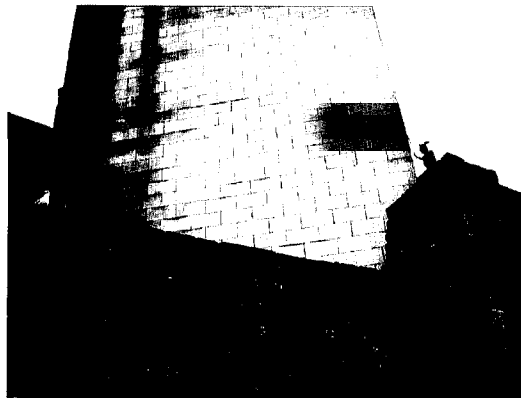
¹⁰⁸ BASTO, A.M. [1963] *apud* CARVALHO, Teresa Pires de; GUIMARÃES, Carlos; BARROCA, Mário Jorge. *Bairro da Sé do Porto: contributo para a sua caracterização histórica*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1996. p.208.

¹⁰⁹ GOMES, Francisco Portugal e. “Restauro e reabilitação na obra de Fernando Távora: o exemplo da Casa dos 24”. *Vitruvius*. Arqutextos 095. Abr. 2008: “A reinvenção da Casa da Torre do arquiteto Rogério de Azevedo (...) é como um estigma do qual Fernando Távora se quer afastar. Fernando Távora rejeita ‘a simulação do processo criativo original, refundindo o velho e novo numa nova unidade e numa nova forma que não permite mais distinguir fisicamente os dois momentos, do que resulta um falso histórico eticamente inaceitável’.”

Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq095/arq095_01.asp> Acesso em: 19 mar. 2009.

INTERPRETAR É PRECISO

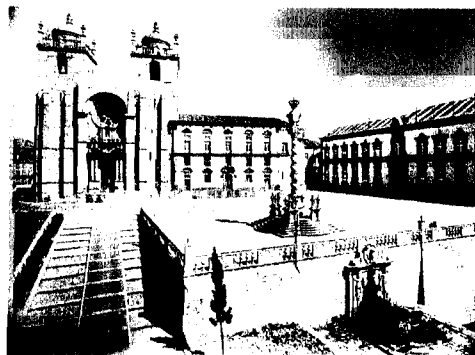
seria uma “reabilitação arbitrária” ¹¹⁰, Távora constrói um edifício atual, “mas que se orienta pela história e evoca o (...) desaparecido” ¹¹¹.



(93) A face de pedra com tratamento industrializado



(94) O palmo



(95) O Terreiro da Sé e a Catedral

Sabia-se com segurança que a antiga construção apresentava a forma de um torreão tipicamente medieval construído em granito aparelhado. A estas informações o arquiteto responde no seu projeto através de um prisma de planta quadrada e faces de pedra bem regulares. O caráter figurativo que Francisco de Gracia observou nos materiais básicos tradicionais, e que nas paredes em pedra da antiga Casa dos 24 apresentava-se sob um aspecto que hoje não se pode adivinhar a não ser por suposição, Távora abstrai através da utilização da mesma pedra, porém com um tratamento industrializado que apenas ao nosso tempo pertence. A ausência de desenhos que comprovassem a forma exata da planta da antiga torre Távora abstrai, fazendo a nova construção em forma de um prisma de base regular quadrada, que antes de não se comprometer com um desenho mais específico, corresponde mesmo à forma básica da tipologia destes edifícios medievais. A altura de “cem palmos” que consta nos antigos documentos escritos Távora respeita, elevando a não mais que este limite o seu novo edifício, cuja organização do espaço vai aproveitar este sistema de medidas arcaico, que “desvenda a matriz dos muros antigos, disciplina a divisão do espaço interior e orienta a escala do projeto e as medidas na obra” ¹¹².

Entretanto, esta intervenção circunscrita no edifício medieval não se limita à sua arquitetura como uma “realidade individual” ¹¹³. A sua posição a apenas alguns metros das paredes da Catedral revela no passado daquela parte da cidade uma realidade bem distinta da que hoje se pode ver. A ocupação do chamado Morro da Pena Ventosa remete a tempos anteriores à presença romana e desempenha um papel protagonista nas épocas das invasões bárbaras, muçulmanas e da reconquista. Portanto, como principal núcleo histórico da cidade, onde por muito tempo a população viveu confinada à volta de seu templo maior, guarda tesouros históricos materiais e imateriais do Porto.

A “acrópole desimpedida e visitável” ¹¹⁴ que hoje vemos no Terreiro da Sé põe em evidência a monumentalidade da Catedral e da Residência do Bispo, isoladas como objetos singulares de uma maneira em que originalmente nunca estiveram. Foi através de uma série de demolições, destruindo boa parte da história da cidade, que a “pureza” destas obras eleitas como símbolos de uma identidade nacional foi conseguida. Sob a premissa patrimonial de valorização de monumentos selecionados, operou-se em meados

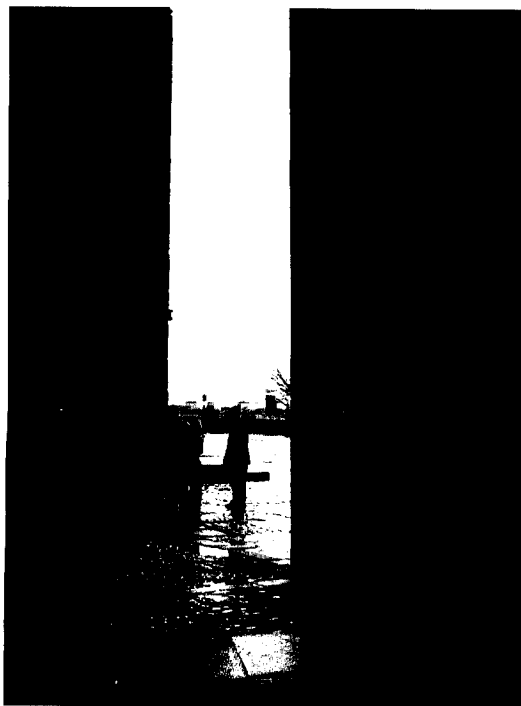
¹¹⁰ GOMES, Francisco Portugal e. *Op. cit.*

¹¹¹ *Ibidem.*

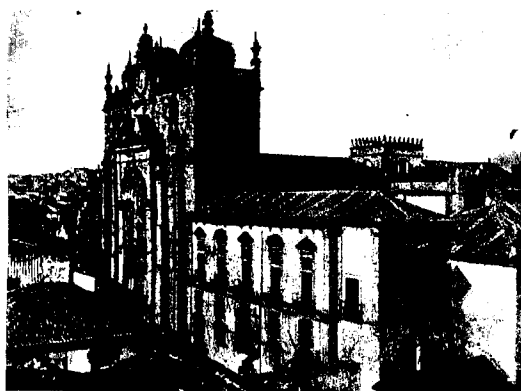
¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.189.

¹¹⁴ GOMES, Francisco Portugal e. *Op. cit.*



(96) A Casa dos 24 a poucos metros da Catedral



(97) A Catedral e o casarão que um dia existiu à sua frente.

do século XX uma significativa transformação urbana às custas do desaparecimento do tecido de uma das partes mais antigas da cidade, e que sem a devida continuidade, por não corresponder a um projeto integrado, deixaram juntamente com outros procedimentos igualmente invasivos “uma herança que contemporaneamente deveria ser assumida e resolvida”.¹¹⁵

É em oposição a esta situação decorrente das demolições do Terreiro da Sé que o arquiteto Távora irá se manifestar com o seu projeto para a Casa dos 24. Quando ele propõe a “ressurreição” contemporânea da antiga torre a poucos metros da Catedral, tem também como objetivo operar uma sutil re-inserção da própria igreja no que um dia foi a cidade à sua volta, e assim, alterar quase que apenas simbolicamente um pouco da percepção que se vinha tendo do monumento desde a referida destruição da sua envolvente. Portanto, Távora trabalha através daquela mesma natureza urbana que Gustavo Giovannoni atribuiu aos edifícios monumentais, cuja plena significância somente faz sentido se confrontada com a vulgaridade da sua própria ambiência, ou seja, com a arquitetura e a cidade comum, que é exatamente quem lhe confere seu caráter excepcional¹¹⁶. Experiência esta que também não deixa de ser um sofisticado desdobramento de toda a lógica de programas como o SAAL e o CRUARB¹¹⁷, que já partiam de pressupostos “diametralmente opostos” aos que prevaleceram até antes da sua implementação, e acreditavam na possibilidade da renovação e da recuperação dos centros históricos através da manutenção de todo o seu ambiente construído.¹¹⁸

Como uma “chave para novas leituras e estratégias de composição urbanística de toda a sua envolvente”¹¹⁹, Távora faz desta “nova” construção, outrora símbolo do poder municipal, um memorial que comemore exatamente os longos anos de vida da cidade, da qual tenta reunir ao mesmo tempo diversos vestígios da sua história. Através da abstração de algumas características físicas essenciais que teve a antiga torre, a sua linguagem contemporânea refere-se não só a si, mas também à integridade do que um dia ali foi a cidade. Como um ponto de partida e um apelo à regeneração urbana frente aos vazios a que foi conduzida, e através

¹¹⁵ CARVALHO, Teresa Pires de; GUIMARÃES, Carlos; BARROCA, Mário Jorge. *Op. cit.* p.94.

¹¹⁶ BOTELHO, Maria Leonor. *A Sé do Porto no século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006. p.201: “Giovannoni afirmou decididamente a natureza urbana dos monumentos, que encontram o seu pleno significado na sua inserção e na sua compenetração com a arquitetura ‘menor’, postulando a conservação da envolvente dos mesmos. E é precisamente pela preservação da sua envolvente que se conserva aquilo a que chama de ‘ambiente urbano’, o qual se caracteriza pela conjugação do monumento enquanto arquitetura singular, com a denominada ‘arquitetura menor’.”

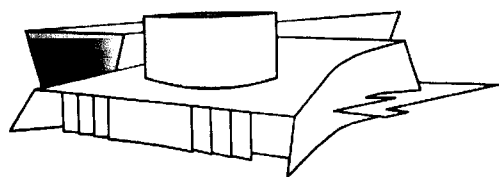
¹¹⁷ Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL) e Comissariado para a Renovação Urbana da Área Ribeira-Barredo (CRUARB).

¹¹⁸ CARVALHO, Teresa Pires de; GUIMARÃES, Carlos; BARROCA, Mário Jorge. *Op. cit.* Cf p.111 à 116.

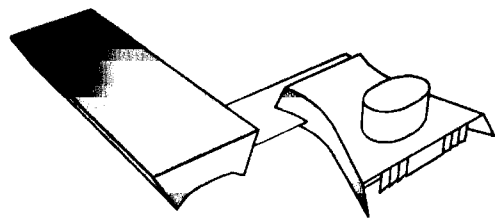
¹¹⁹ COELHO, Sofia Thenaisie apud BOTELHO, Maria Leonor. *Op. cit.* p.201.



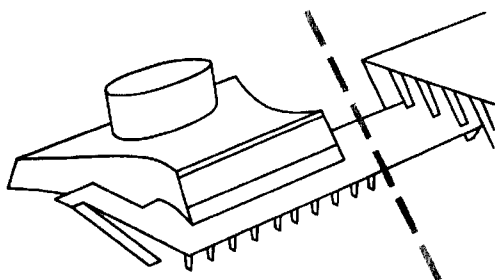
(98) A dominância da Catedral



(99) O cilindro e a fachada cega



(100) As paredes curvas em oposição à linearidade



(101) A complementaridade das inclinações opostas

da recuperação mesmo que apenas de uma das suas partes, Távora propõe um retorno simbólico do que foi perdido.

Na relação essencial entre as partes do conjunto aludido, que o arquiteto evidencia através do estrangulamento da pouca distância entre a construção existente da Catedral e a Casa dos 24 que constrói, pode estar a explicação de como se recuperaria uma ordem contextual que pela ausência de suas partes fundamentais deixa de existir. Se não são reconstruídas toda a malha urbana e as casas que rodeavam a Sé, ao menos se mostra através de sinais a escassa distância que estas guardavam entre si e entre a própria Catedral. Através dos comprovados cem palmos de altura que teve a torre da Casa dos 24, ao menos se informa sobre a sua própria dimensão vertical e especialmente sobre a dominância da Catedral sobre esta e as demais construções.

Se o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro não vai mais existir tal como fora projetado, ainda assim a ordem estabelecida em projeto para o seu conjunto poderia ser respeitada através de um novo elemento. Assim como Fernando Távora menciona a densidade do burgo medieval e a escala das suas construções, sem que seja reconstruída toda a envolvente da Catedral, uma nova arquitetura para o Teatro também pode ser capaz de respeitar a ordem que o arquiteto Affonso Reidy pensou para o seu conjunto arquitetônico. Para isto, é preciso no entanto que possamos identificar nos desenhos que compõem seu projeto os traços essenciais dos quais depende tal ordem. Como por exemplo o cilindro da caixa de palco como elemento vertical do conjunto, tendo como pano de fundo a fachada cega que marca o final da Galeria de Exposições, numa composição semelhante à que ocorre do outro lado do edifício, na outra fachada cega que se opõe a cilindros desta vez menores ¹²⁰; ou como a já mencionada relação de oposição entre as expressivas paredes laterais curvas do Teatro e a predominante linearidade do restante do edifício; ou como a também referida complementaridade das inclinações opostas das fachadas do Teatro e da estrutura da Galeria de Exposições ¹²¹. Todos estes aspectos que em projeto "conectam" as partes existentes do museu ao que seria o seu planejado Teatro podem protagonizar o encontro entre uma nova arquitetura e a existente, do mesmo modo que o projeto de Fernando Távora liga o passado e o presente através dos elementos e dos aspectos que as evidências asseguram ter existido. A volumetria interna da nova Casa dos 24 não deixa dúvidas em relação ao que pretende como equipamento contemporâneo. Ao mesmo tempo em que evoca a história através da abstração, por outro lado abre mão da austeridade e da simplicidade medieval, para numa das suas paredes subtraídas abrir uma grande cortina de vidro pela qual se vê, através dos "cem palmos"

¹²⁰ RIBEIRO, Gabriela. *Op. cit.*: Cf. Fórum de Debates, resposta de Marco Romanelli.

¹²¹ *Ibidem*.

INTERPRETAR É PRECISO

agora desimpedidos, no que desde então se transformou e no que ainda irá se transformar a cidade do Porto nos séculos seguintes. Como diz o próprio arquiteto:

"Hoje falta pouco para alcançarmos a 'mais moderna arquitetura da cidade' e esperemos que ela dure, agora, mais quinhentos anos! Cada dia mais fresca e cada dia mais velha!" ¹²²



(102) A cortina de vidro pela qual se vê a cidade

Sobre o possível conflito entre a forma original do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o seu ajuste para atender a uma nova finalidade, Reidy nos deixa clara a sua opinião de que "a arquitetura não pode ser considerada, apenas, como uma grande escultura vazada", de que "não se pode dissociar da arquitetura o seu aspecto utilitário" e de que "o seu ajustamento ao fim a que se destina não lhe tira, de forma alguma, a sua condição de ser essencial e fundamentalmente obra de arte" ¹²³. Entretanto, se através desta dissimulada "carta branca" ele nos autoriza a fazer de um novo uso a motivação para alterarmos o seu projeto, por outro lado ele nos lembra que "o simples fato de uma construção atender a finalidades puramente funcionais não é condição suficiente para que mereça a designação de obra de arquitetura" ¹²⁴, sentenciando logo em seguida que "o que realmente melhor a define e a caracteriza é a sua concepção espacial" ¹²⁵. Concepção espacial esta que no Museu de Arte Moderna já foi dado o seu início, cabendo agora a nós darmos a sua devida continuidade.

¹²² TÁVORA, Fernando. "Recuperação dos antigos paços do concelho, Porto, 1995-2002". In: LAIÑO, Ana Dominguez *et al.* (coord.). *Fernando Távora: desenhos de viagens / projetos*. Coruña: COAG, 2002. p.82.

¹²³ REIDY, Affonso Eduardo. "Inquérito nacional de arquitetura". In: XAVIER, Alberto (org.). *Op. cit.* p.213 e 214.

¹²⁴ *Ibidem.* p.213.

¹²⁵ *Ibidem.* p.214.

O Auditório do Ibirapuera de Oscar Niemeyer: recriação de formas tipológicas

“A palavra tipo não representa tanto a imagem de uma coisa que sirva para copiar ou imitar perfeitamente, mas como uma idéia de um elemento que deve ele mesmo servir de regra ao modelo. (...) O modelo entendido segundo a execução prática da arte é um objeto que se deve repetir tal qual ele é. Pelo contrário o tipo é um objeto segundo o qual cada um pode conceber obras que não se assemelham entre si. Tudo é preciso e está dado no modelo, enquanto tudo é mais ou menos vago no tipo.”¹²⁶

Quatremère de Quincy

A idéia de tipo de Quatremère de Quincy explica a sucessão das formas arquitetônicas para além daquela mera evolução espontânea e inconsciente a que nos referimos, e que vimos por vezes ocorrer na “natureza” da cidade. Quando ele define o tipo como um objeto “vago” a partir do qual se podem criar obras originais, qualifica a própria invenção como baseada sempre em algo precedente. Na terceira das oposições fundamentais às formas precedentes que Francisco de Gracia atribui à ruptura moderna está a posição antitipológica dos arquitetos deste período, e que se alinha aos conceitos de “criação pura” que o mesmo Gracia observa nos discursos destas vanguardas. Entretanto, a contestação desta neofilia como um dos pontos de partida para a referida reconciliação entre a arquitetura contemporânea e o repertório universal não representaria exatamente uma prática inédita e tampouco recente, nem mesmo quando parte do pressuposto da recriação das formas tipológicas pela via extrema da inovação e até mesmo da transgressão¹²⁷. Como prova disto Gracia apresenta a intervenção de Michelangelo na Basílica de San Lorenzo de Florença, onde “aceitando” a analogia à velha sacristia de Brunelleschi, e dentro da “codificação clássica”, inventa seu próprio “sub código”¹²⁸. No fim, os dois volumes “quantitativamente iguais” apresentando qualidades bem próprias comprovam que o recurso a um mesmo tipo “não impede a recriação pessoal” e a aparição de “inovadores”.¹²⁹

¹²⁶ QUINCY, Antoine-Chrysostome Quatremère de. *Dizionario storico di architettura: le voci teoriche*. 2ª ed. Venezia: Marsilio, 1992. p.274.

¹²⁷ GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.275: “Efectivamente, el ‘corpus’ normativo clásico no impidió nunca la diversificada aparición de innovadores e incluso de transgresores, pero, según dice Scruton, ‘la modernidad desperdió la disciplina estética encarnada en la tradición clásica’.”

¹²⁸ Ibidem: “Aceptada la analogía con la vieja sacristía de Brunelleschi, Miguel Angel, desenvolviéndose dentro de la codificación clásica, inventa su propio subcódigo.”

¹²⁹ Ibidem.

INTERPRETAR É PRECISO

"Michelangelo demonstra com quanta amplitude de variações se podem alterar os signos do léxico classicista sem comprometer o substancial".¹³⁰

Manfredo Tafuri



(103) O edifício de Adolf Loos em Michaelerplatz

Outro curioso exemplo onde há a utilização de uma tipologia pré-estabelecida como veículo para a apresentação de uma grande novidade é o famoso edifício em Michaelerplatz, de Adolf Loos. Apesar da sua emblemática acusação contra o ornamento ser carregada de uma aversão aos decorativos estilos, a unidade formal do projeto de Loos baseia-se, segundo Gracia, numa composição "de ranço tradicional acadêmico"¹³¹. Aldo Rossi ainda vai mais além, afirmando que a inspiração para as formas essenciais do projeto de Loos está justamente no vínculo que este mantém com o seu entorno histórico¹³². Sua atitude em favor da simplicidade, do ritmo e da simetria não negam tal conexão com o contexto onde se insere, e o que realmente motiva as objeções reacionárias contra o edifício é o "caráter seco e desnudo, em uma Viena acostumada ao colorido e ornamental"¹³³. Portanto, longe de ser uma prática recente, a idéia de invenção através da recriação tipológica de Quatremère de Quincy fundamenta um conceito análogo ao da genética na transposição das formas básicas da arquitetura ao longo da história. Este conceito de tipo indica a existência de "constantes ou invariáveis" que conectam distintos edifícios numa mesma família, cujos traços essenciais perpetuam-se e evoluem através de uma ação intelectual e de uma orientação imaginativa consciente do arquiteto e de seu projeto.¹³⁴

¹³⁰ TAFURI, Manfredo *apud* GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.275.

¹³¹ GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.304: "El edificio de Loos manifiesta una actitud favorable a la pregnancia: se observan cualidades como simplicidad, ritmo, redundancia, simetría y rígida estructuración geométrica. Puede decirse, en suma, que se trata de un proyecto volcado a la consecución de la unificación formal por medio de recursos compositivos de rancia tradición académica, por más que rechazara las aplicaciones decorativas al uso."

¹³² ROSSI, Aldo *apud* GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.305: "Es significativo que él (Loos), atacado por la crítica y la opinión pública por violentar el centro tradicional de la ciudad, indique que es precisamente el vínculo con el entorno histórico del edificio el carácter determinante de la inspiración del proyecto."

¹³³ GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.304.

¹³⁴ *Ibidem.* p.126: "La noción de tipo, como se sabe, indica la existencia de un conjunto de edificios que presentan en su estructura formal una serie de constantes o invariantes. El tipo se construye intelectualmente, lo que supone de hecho la adopción de una pulsión imaginativa de cara al proyecto. No se trata de copiar algo que pueda actuar como modelo que incita a ser reproducido, tal como el propio Quatremère matiza, sino de entroncar con el dominio taxonómico definido previamente por ese conjunto de edificios."

INTERPRETAR É PRECISO

Devo ressaltar que da mesma forma que “o tipo se constrói intelectualmente”, igualmente intelectual é o processo de reciclagem dos edifícios. Não difere muito o ato programado de se eleger uma dada tipologia para a construção de um novo edifício do ato de se identificar na tipologia de edifícios disponíveis o potencial para abrigar uma nova função. O processo de seleção do “código genético”¹³⁵ do tipo a ser perpetuado dá-se exatamente da mesma forma, seja no ato projetivo do arquiteto criador, seja no ato seletivo da gestão patrimonial. Um exemplo disto é a freqüente apropriação e transformação de antigos edifícios conventuais e monásticos em pousadas e outras estruturas hoteleiras. Além da localização afastada que hoje motiva o retiro das pessoas comuns, e não apenas dos monges e freiras, a tipologia destas velhas construções normalmente apresenta uma fluente compatibilidade ao programa contemporâneo da hotelaria.

Interessante observação faz Luiz Amorim no contexto das analogias entre a arquitetura e as relações harmônicas e desarmônicas da natureza. Para ele, as construções apresentam em sua “compleição física e espacial” uma maior ou menor resistência ao que chama de “ações parasitárias”. Isto significa dizer, em outras palavras, que determinados edifícios aceitam mais ou menos facilmente serem reciclados e convertidos a programas distintos das suas funções originais sem que a sua identidade seja comprometida. Tal capacidade depende intimamente da maior flexibilidade ou da maior especificidade dos seus espaços, no que se conclui que os edifícios que apresentam como conceito uma organização mais flexível são “por essência, permeáveis às constantes demandas humanas”¹³⁶, enquanto que os edifícios projetados para exercer funções muito específicas e precisas não são assim tão facilmente convertidos em qualquer nova utilização.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na extensa estrutura que é, apresenta em suas partes ambas as situações. A propalada ação dinâmica do museu como instituição se reflete no memorial descritivo do seu projeto, que justifica os espaços flexíveis para atender ao máximo de situações possíveis que a sua utilização pode solicitar:

“A ação eminentemente dinâmica do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, abrangendo todas as manifestações das artes visíveis dos nossos dias, requer uma estrutura arquitetural que lhe proporcione o máximo de flexibilidade na utilização dos espaços, possibilitando seja o uso de grandes áreas, seja a formação de pequenas salas, onde determinadas obras possam ser contempladas em ambiente íntimo. A galeria do MAM do Rio de Janeiro foi projetada com este objetivo: ocupa uma área de 130 metros de extensão por 26 metros de

¹³⁵ GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.143: “Definición de una forma nueva obtenida por derivación filogenética de algún tipo elegido. El proceso genético quedaría condensado en la fase inicial del proyecto.”

¹³⁶ AMORIM, Luiz. *Op. cit.* p.56.

INTERPRETAR É PRECISO

largura, inteiramente livre de colunas, de modo a oferecer absoluta liberdade na arrumação das exposições. Essa área terá pé direito variável; parte com 8 metros, parte com 6,40 metros e o restante com 3,60 metros de altura.”¹³⁷

Affonso Eduardo Reidy

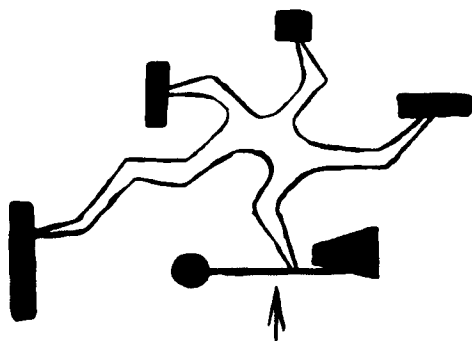
Por outro lado, ao contrário da Galeria de Exposições do museu, que sob a ótica novamente biológica de Luiz Amorim tem em sua própria natureza a tendência para ser “infectada”¹³⁸, a específica arquitetura do Teatro não construído, cujo programa para o qual foi planejada requer características próprias da tipologia dos auditórios, dificilmente pode abrigar qualquer atividade de outra natureza radicalmente distinta sem que haja prejuízos maiores à identidade ou à “verdade” da sua forma. É importante recordar que este edifício ao qual nos referimos não existe de fato, e que a integridade e a permanência da sua tipologia a rigor não passa de um exercício mental. No entanto, se é à unidade do seu projeto enquanto exercício mental que nos referimos, cabe a nós raciocinarmos com coerência a esta situação. Não aproveitar em uma nova construção o tipo do edifício previsto certamente é uma das alternativas válidas, desde que o respeito pela arquitetura do museu seja assegurado através de outros meios. Em contrapartida, aproveitar-se plenamente da tipologia prevista no projeto para qualquer finalidade a ela incompatível representaria uma falsidade ao projeto tão maléfica quanto se fosse ao edifício construído de fato.

Se novos usos podem transformar antigas edificações estabelecendo uma relação cordial entre as partes, a reflexão sobre a compatibilidade entre o tipo do edifício e a natureza do novo programa é o caminho a ser seguido. Se a construção da parte que falta ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pretende ser explorada de modo a lhe garantir a unidade prevista em projeto, a consideração da tipologia prevista neste projeto para esta parte faz-se necessária, principalmente se dentro destes limites a sua forma tenha de ser alterada em favor de quaisquer motivos.

Notável semelhança com o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro apresenta o recém construído Auditório do Parque Ibirapuera, em São Paulo, de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer. Parte de uma obra maior concebida na década de 1950 para comemorar o IV centenário de fundação da cidade, o Auditório até então não executado fora concebido como parte integrante de um conjunto maior de edifícios de caráter cultural, projetado pelo arquiteto no interior de um parque também criado como equipamento urbano e oferecido à cidade na ocasião das comemorações de seu aniversário. Interligados por uma grande marquise

¹³⁷ REIDY, Affonso Eduardo. “Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”. In: BONDUKI, Nabil (org.). *Op. cit.* p.164.

¹³⁸ AMORIM, Luiz. *Op. cit.* p.56.



(104) O conjunto de edifícios projetados para o Parque Ibirapuera

de formas sinuosas, os principais edifícios teriam nos dois que compunham a entrada do parque a sua parte mais importante. O edifício que hoje é conhecido como a “Oca” e o referido Auditório, finalmente inaugurado meio século após a sua concepção, de acordo com as evidências teriam sido estudados conjuntamente pelo arquiteto, “constituindo o elemento (...) mais importante da exposição” ¹³⁹. Sabemos que a construção do parque e de toda a sua arquitetura enfrentou contratempos tais que fizeram com que a construção do Auditório não se concretizasse inicialmente, a ponto dos seus organizadores chegarem a se desculpar pelas dificuldades financeiras junto ao arquiteto Le Corbusier, a quem entre outros artistas haviam encomendado obras de arte que comporiam a sua arquitetura. Para o historiador Nelson Werneck Sodré, o erro de não terem construído o Auditório privou o conjunto de sua entrada monumental, “que deveria ser demarcada pelo atual Museu do Folclore (Oca) e um teatro em forma de pirâmide” ¹⁴⁰. Depois de algumas frustradas tentativas entre as décadas de 1980 e 1990, na altura da comemoração dos 450 anos da cidade de São Paulo e dos 50 anos de vida do próprio Parque Ibirapuera, em 2004 decide-se definitivamente pela construção do Auditório e pela conclusão da integridade do projeto de Oscar Niemeyer. Para isso o próprio arquiteto é chamado para concluir sua obra, o que o faz através de um novo desenho que, apesar de ocupar o mesmo local antes previsto, a rigor não respeita os que havia feito originalmente.

Levando em conta o fato de que o conjunto arquitetônico do parque é uma obra classificada e protegida pelos órgãos patrimoniais, a alteração da arquitetura do Auditório do Ibirapuera representou uma autêntica intervenção feita pelo próprio autor em sua própria obra, fato que para os órgãos patrimoniais não apresentou qualquer tipo de problema ou empecilho. Estando finalmente completo o projeto do parque com o Auditório que lhe faltava, e levando-se em conta a pertinência de tal programa cultural, mesmo que com meio século de atraso, o mais importante era mesmo poder celebrar a unidade do projeto restituída, após décadas de reclames de várias partes, inclusive do próprio autor, que chegou a se manifestar:

“Será que o Parque Ibirapuera, o centro de artes mais importante da América Latina, merece tanto desprezo? Será que o Estado de São Paulo, o mais rico deste país, não tem condições de construir e vai deixar aquela cúpula que desenhei solta, como coisa inútil e secundária, sem o Auditório que com ela compõe a entrada do parque? (...) O que fazer? Talvez mostrar estes dois desenhos que elaborei. Um com a praça inacabada, a



(105) O edifício da Oca sem o referido Auditório à sua frente

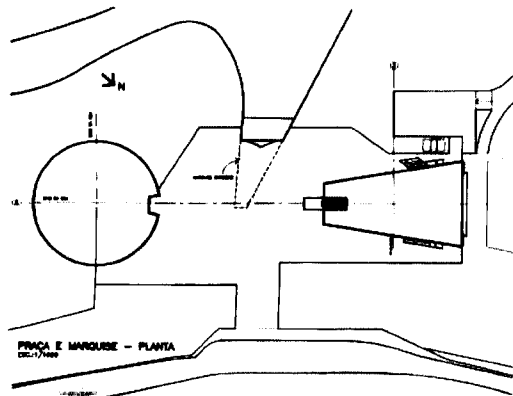
¹³⁹ SEGAWA, Hugo *apud* SANTOS, Cecília Rodrigues dos. “Teatro do Parque Ibirapuera: em nome de quem?”. *Vitruvius*. Arqtextos 038. Texto Especial 188. Jul. 2003.

Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq000/esp188.asp>> Acesso em: 20 jun. 2008.

¹⁴⁰ SODRÉ, Nelson Werneck *apud* SCHARLACH, Cecília (org.). *Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do parque Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. p.105.

marquise incompleta, a cúpula de lado, sem o Auditório que a deveria complementar. O outro com o Auditório construído, e a arquitetura a se destacar, pela pureza e unidade desejadas.”¹⁴¹

Nas palavras do próprio Niemeyer vemos que a construção do Auditório é fundamental para a unidade de seu projeto incompleto ser estabelecida, assim como no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a construção do Teatro igualmente garante o estabelecimento da unidade do projeto de Reidy nos mesmos termos. O que distingue substancialmente os dois casos, entretanto, é a presença de um Oscar Niemeyer ainda ativo e disposto, como se pôde observar, a alterar um projeto que desenvolvera 50 anos atrás, mesmo que fosse simplesmente pelo instinto de homem criativo que é e que se recusa a repetir duas vezes uma mesma façanha. Mais do que contar com os desenhos originais e com a ampla documentação existente, a construção do Auditório do Ibirapuera contou com a presença do seu próprio criador, e não só para garantir as apropriadas adaptações que com certeza seriam necessárias mesmo para a execução dos planos originais, mas sim para alterá-los de modo a conferir novidade ao antigo projeto. Se Niemeyer estudou pacientemente as alterações que certamente foram solicitadas, quer por razões de economia quer por questões técnicas, vimos que ele próprio também fez questão de refazer o projeto que para o senso geral já se encontraria blindado e protegido.



(106) O novo projeto e a indicação em tracejado da parte da marquise a ser demolida

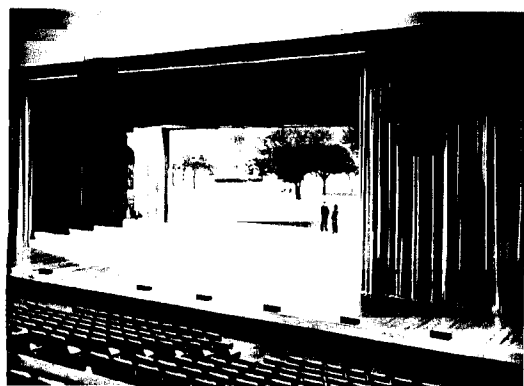
Suas alterações, entretanto, não se restringiram aos limites da arquitetura do Auditório, e o arquiteto apresentou como parte do plano a modificação também do entorno do novo edifício, e conseqüentemente da relação prevista no desenho original entre este e o restante do conjunto. Seu projeto propôs a demolição de um trecho da grande marquise que faz a interligação entre os demais elementos da composição, assim como a alteração do seu esquema de comunicação com a nova parte, previsto no desenho original conforme veremos adiante. Desta vez, no entanto, o que aconteceu foi que os responsáveis pela proteção do patrimônio se manifestaram contra tal decisão, mesmo esta tendo sido tomada pelo próprio Oscar Niemeyer, que por sua vez naturalmente se mostrou e se mostra até hoje indignado diante de tal reprovação. Sem pretender estender a discussão sobre a coerência de ambas as partes, já que por um lado os critérios utilizados para a proteção estavam sendo respeitados¹⁴², e por outro é mesmo da natureza do gênio criativo

¹⁴¹ NIEMEYER, Oscar *apud* SANTOS, Cecília Rodrigues dos. *Op. cit.*

¹⁴² SANTOS, Cecília Rodrigues dos. "Conservação no Do.Co.Mo.Mo: modernidade em busca de preservação ou preservação em busca de modernidade?". In: PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete; LOBO, Maria (org.). *Op. cit.* p.134: "Ao insistir na manutenção das diretrizes aprovadas, os órgãos de preservação agiram de forma coerente com os critérios que determinaram o tombamento do conjunto e com os procedimentos administrativos, técnicos e legais que regem seu trabalho. Se o tombamento do Ibirapuera foi escolhido como forma de proteção da arquitetura do movimento moderno lá representada, há que se respeitar seus princípios e não contestá-los em função da conveniência de cada novo projeto. Ou ainda: a concordância com o pré-existente deveria ter sido condição de projeto."



(107) A nova composição e a intromissão da marquise



(108) O palco que se abre para o parque

de qualquer autor refazer uma obra há tanto tempo guardada, fica evidente diante deste impasse o problema que é a proteção, através do tombamento, de obras do modernismo cujos autores continuam vivos e ativos. Tal ato, “a um só tempo mutilante e generoso” ¹⁴³, que “por um lado fere os princípios da Carta de Veneza (e) por outro interfere na ambiência e no desenho que o novo projeto pretende criar” ¹⁴⁴, merece ser analisado dentro do altíssimo grau de excepcionalidade que apresenta. Se não é o Parque Ibirapuera que o tombamento federal protege, mas sim a obra de Niemeyer ali construída ¹⁴⁵, legítimas seriam as razões para acatarmos as suas modificações, mesmo que estas signifiquem a “destruição” de uma parte da obra já construída, e mesmo porque diante do desenho do novo Auditório que se permitiu ao arquiteto desenvolver, tal parte a ser subtraída realmente passa a representar uma intromissão à nova ordem desejada. Se por um lado o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro não mais dispõe da presença do arquiteto Affonso Reidy para alterar o projeto do seu Teatro ainda não construído, o que inclusive nem impossibilita o desenvolvimento de uma nova arquitetura para ele e nem invalida em absoluto a sua idéia original, por outro lado o Auditório do Ibirapuera, uma vez que legitimamente permitiu ser alterado pelo seu próprio autor, que ao se fazer presente manifestou a vontade de modificar o que havia pensado meio século atrás, obriga-nos a aceitar o fato de que não há sentido algum em se fazer prevalecer sob qualquer aspecto uma idéia por ele mesmo rechaçada.

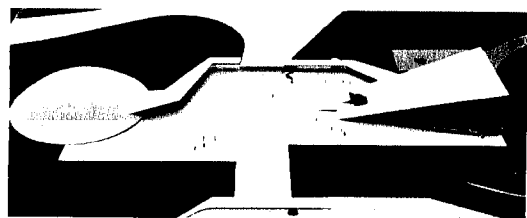
Analisando tais alterações feitas por Niemeyer ao projeto do Auditório propriamente dito, além da modificação da escala e da arquitetura do edifício, aparece de surpreendente e original a disposição de um palco que pode vir a ser circunstancialmente apreciado tanto pelo público interno quanto pelo externo, em meio à paisagem do parque e de acordo com a necessidade que cada situação específica requer. Sob o ponto de vista da relação entre as partes do conjunto arquitetônico do parque como um todo, nota-se uma significativa mudança de comportamento do arquiteto para com os edifícios que o compõem. A referida marquise, que no projeto original interliga todos os edifícios do parque, mas que de fato interrompe a apreensão das suas volumetrias fundamentais, e que em sua trajetória profissional o próprio Niemeyer pouco a pouco passou a

¹⁴³ CAMARGO, Mônica Junqueira de. “Sobre o projeto de Oscar Niemeyer para o entorno do Teatro no Parque Ibirapuera”. *Vitruvius*. Minha Cidade. São Paulo, ano 5, vol. 8, p. 125. Mar. 2005.

Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc125/mc125.asp>> Acesso em: 20 jun. 2008.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ SANTOS, Cecília Rodrigues dos. *Op. cit.*: “À frente da 9ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, em São Paulo, fomos responsáveis, no ano de 1997, pela abertura de processo de tombamento por parte do órgão federal não do Parque Ibirapuera, mas da obra do arquiteto Oscar Niemeyer no Parque Ibirapuera. (...) O parque foi tratado pelo IPHAN como entorno dos bens tombados.”



(109) Maquete com a disposição da nova praça



(110) Maquete com a disposição da praça original



(111) A cúpula e o Auditório triangular da proposta original

utilizar com menos frequência ¹⁴⁶, por exemplo não sendo mais vista em Brasília, é rejeitada no desenho da nova praça, que é planejada de modo a situar-se exatamente entre os dois principais edifícios da entrada do parque – a Oca e o novo Auditório – e de modo em que não haja no eixo imaginário entre estas duas construções qualquer obstáculo visual. Portanto, o que à primeira vista se apresenta como um ato “predatório” pode ter as suas explicações na fenomenologia criativa do autor, o que de qualquer forma “agrega valor ao valioso conjunto arquitetônico” ¹⁴⁷, sobretudo sob o ponto de vista da história e do percurso da obra do arquiteto. Poderíamos inclusive minimizar os próprios efeitos da demolição de parte da marquise tendo em vista que numericamente apenas uma pequena parte percentual lhe é subtraída – 1/675 ou mais precisamente 40 em 27 mil metros quadrados. Se no entanto valores quantitativos em questões patrimoniais raramente devem ser levados em conta ao pé da letra, o mais importante a salientar é que em relação aos demais edifícios a sua função e a sua estética mantêm-se absolutamente inalteradas.

É notável que também se mantenham, desde o projeto original, alguns aspectos que o arquiteto salvaguarda na sua nova proposta, fazendo questão de lhes dar continuidade mesmo diante de todas as modificações que imprime à obra, e comprovando a tese de que ainda que alterada e adaptada a novas situações, a arquitetura e os seus projetos são capazes de perpetuar traços essenciais mesmo que sob formas distintas. A começar pela própria tipologia da sala de espetáculos que se mantém na nova proposta, e que em si já contribui para a manutenção de uma ordem inicialmente desejada, tanto sob o ponto de vista arquitetônico quanto sob o ponto de vista programático do parque. A recriação tipológica do Auditório, *grosso modo*, não chega a modificar o que seria o plano geral de ações contido na proposta original desde a sua criação, e a própria adaptação arquitetônica do novo volume à situação existente teria sido muito mais difícil se por acaso fosse uma outra tipologia qualquer que não a de um Auditório ou sala de espetáculos a ser aderida ao conjunto. A própria praça monumental de entrada para o parque e para os seus edifícios, apesar de substancialmente modificada e valorizada pelo novo projeto, comprovadamente desde o início já estava prevista no plano original, como o próprio Niemeyer nos explica:

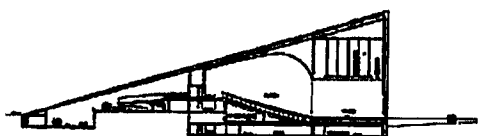
“Para a entrada do Parque Ibirapuera foi sempre prevista uma praça, tendo em cada lado um edifício – a cúpula destinada a exposições e o Auditório. Uma praça importante, com o piso coberto de placas de concreto. A cúpula foi o primeiro prédio a ser construído, uma forma pura toda pintada de branco. E foi para preservar a

¹⁴⁶ CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Op. cit.*: “Ainda que algumas dessas idéias tenham sido descartadas posteriormente, elas foram fundamentais para suas conquistas posteriores. A própria marquise, um forte elemento na identificação de sua arquitetura, será aos poucos abandonada, sendo praticamente deixada de lado em 1956.”

¹⁴⁷ *Ibidem*.



(112) A cúpula e o Auditório triangular da nova proposta



(113) Corte longitudinal do novo Auditório



(114) Corte longitudinal do Auditório original

unidade arquitetônica da praça que procurei fazer o Auditório com uma forma igualmente simples: um triângulo pousado na praça.”¹⁴⁸

Niemeyer, no novo desenho para a praça, reforça a idéia de espaço livre e totalmente desimpedido de qualquer barreira visual entre os volumes da Oca e do novo Auditório, situação esta que no plano original não se observaria devido à existência de uma ponte de ligação direta entre os dois edifícios, servindo de fundo para o que seria a praça, deslocada do espaço entre os edifícios nesta primeira versão do projeto. Eliminadas as barreiras visuais, de modo a valorizar o que o próprio arquiteto chamou de “unidade arquitetônica da praça”, dada através das formas “igualmente simples” dos dois volumes arquitetônicos que a definem, um outro aspecto fundamental que Niemeyer salva no novo desenho para o Auditório é justamente a sua forma tipo básica: o triângulo. Recordando a “forma de pirâmide” que já havia sido apontada por Nelson Werneck Sodré desde a primeira versão do Auditório, o novo desenho que o arquiteto projeta, apesar de todas as diferenças, guarda a forma básica triangular ou piramidal, se assim preferirmos, como característica essencial. Enquanto a primeira versão apresentava o Auditório como uma grande pirâmide de base trapezoidal virada de cabeça para baixo, na versão final o arquiteto optou por uma situação mais modesta e de menores dimensões, mas ainda assim tendo o triângulo como geratriz predominante e a pirâmide convencional como referência. Desta forma, mesmo após a alteração do projeto do Auditório, estava devidamente mantido o “jogo de volumes puros equilibrando-se mutuamente”¹⁴⁹, identificado por Yves Bruand na própria obra do arquiteto, assim como também se mantinha a relação por oposição direta entre as formas básicas originais dos dois edifícios que dialogam entre si, ou seja, a cúpula e a pirâmide, ou o círculo e o triângulo. No que diz respeito à tradicional prática do arquiteto de integrar obras de arte à sua arquitetura, sobretudo nas grandes construções públicas, tal corrente ganha no novo projeto a devida continuidade no modo em que as pinturas murais e esculturas encomendadas ao próprio Le Corbusier e a artistas como Fernand Léger e Henry Moore para o primeiro Auditório são, nesta nova versão, substituídos à sua vez pelo trabalho de artistas da atualidade, como a sinuosa escultura escarlate de Tomie Othake no interior do edifício e o painel de Vallandro Keating no seu subsolo.

¹⁴⁸ NIEMEYER, Oscar. “Explicação necessária”. In: SCHARLACH, Cecilia (org.). *Op. cit.* p.19.

¹⁴⁹ BRUAND, Yves *apud* CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Op. cit.*

Argumentos não faltariam para questionar se o novo projeto para o Auditório não deveria considerar a arquitetura até então construída no parque pelo próprio arquiteto, e por isso mesmo protegida pelos organismos patrimoniais. Entretanto, a notada insatisfação demonstrada por ele diante do que o seu próprio projeto anterior previa nos obriga mesmo a refletir sobre o quão delicada é a questão:

“A marquise que servia de entrada ao Ibirapuera ficou como que cortando a praça em duas. E, como é imprescindível eliminar tal desacerto, pedi que parte dela fosse suprimida, dando-lhe uma forma arquitetônica mais bonita, como mostram os desenhos e fotos anexos. Contrariar o que proponho, mantendo a praça dividida em duas, é desmerecer o Parque Ibirapuera, tão importante para São Paulo.”¹⁵⁰



(115 e 116) O novo Auditório construído

Nas palavras do próprio arquiteto acerca da polêmica, percebemos que Niemeyer se sente de certa forma incomodado com a composição que ele mesmo havia planejado, a qual faz questão de chamar de “desacerto”, valorizando então a nova disposição espacial ao defini-la como “mais bonita”. Contrariá-lo hoje de modo a proteger o que havia pensado anteriormente levanta questões decididamente deselegantes, mesmo se considerada a hipótese de que estaríamos valorizando seu trabalho atual em detrimento de um outro que foi realizado supostamente no que para alguns teria sido o apogeu da sua produção. Mônica Junqueira de Camargo afinal define bem a situação ao lembrar que “é da natureza criativa de Oscar Niemeyer a liberdade plástica, a superação de obstáculos, os desafios”, e que “imaginar que ele refizesse o mesmo projeto 50 anos depois ou que ele se contivesse diante de um projeto de sua própria autoria, seria desconhecer a sua trajetória”¹⁵¹. A referida “atitude corajosa”¹⁵² de se contratar o arquiteto para rever a sua obra somente se faz de fato arriscada se pensarmos nesta obra como exclusivamente estática e imóvel. Entretanto, se considerarmos o percurso e a evolução da sua centenária vida profissional ainda em movimento, elevaríamos assim a patrimônio nacional não uma ou outra obra sua isoladamente, mas sim toda a complexidade das idéias do arquiteto, independentemente de serem hoje melhores ou piores do que um dia pudessem ter sido.¹⁵³

Antiguidade é posto, longevidade é história

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro não pode se dar ao luxo de tal requinte, já que ele próprio incompleto de certa forma remete em si a precoce interrupção da carreira do arquiteto Affonso Reidy,

¹⁵⁰ NIEMEYER, Oscar. “Explicação necessária”. In: SCHARLACH, Cecília (org.). *Op. cit.* p.19.

¹⁵¹ CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Op. cit.*

¹⁵² Ibidem: “Do ponto de vista do Patrimônio Histórico a contratação de Oscar Niemeyer foi uma atitude, sem dúvida, corajosa, porém, correr riscos é condição primordial para se avançar.”

¹⁵³ Ibidem: “O que quero deixar claro *a priori* é que mais do que suas obras, suas idéias são patrimônio nacional.”

juntamente com sua vida, que teve fim durante a longa construção do museu. A excepcional longevidade do arquiteto Oscar Niemeyer, por sua vez, proporciona esta atípica situação, que pode nos levar a uma ousada analogia com o dilema com que se defrontavam os arquitetos renascentistas quando diante de obras medievais inacabadas. No “estudo sobre o estilo gótico segundo o julgamento da Renascença Italiana”¹⁵⁴, Erwin Panofsky explica o “problema de princípios” com o qual se deparavam os arquitetos ditos “modernos” diante de estruturas medievais carentes de “acabamento, restauração ou aumento”. O que hoje conhecemos por “estilo gótico” era indesejável por aqueles que então diziam ter descoberto “o caminho de volta para a natureza e os modelos clássicos”, a “*antiga e buona maniera moderna*”, que se colocava em total oposição à arte “bárbara e incivilizada” da “*maniera tedesca*”, ou seja, do gótico medieval.

“Essa maneira foi inventada pelos godos, isto porque, depois de haverem arrasado as construções antigas e matado os arquitetos nas guerras, os que restaram construíram as edificações neste estilo. Modificaram os arcos com segmentos pontudos e encheram toda a Itália com essas construções abomináveis, de modo que para não se ter mais desses horrores, o estilo foi completamente abandonado. Possa Deus proteger todos os países contra tais idéias e modo de construção!”¹⁵⁵

Giorgio Vasari

Podemos medir por estas palavras o que sentia um arquiteto da renascença italiana diante da possibilidade de completar estas estruturas inacabadas, já que diferentemente do que ocorria nos países transalpinos, o Renascimento Italiano “estabeleceu, de um só golpe, essa distância entre o gótico e a arte contemporânea, de que o Norte (...) virtualmente desconhecia até o advento simultâneo do Romantismo e do Classicismo”¹⁵⁶. Esta brusca ruptura ocorrida em território italiano logo colocou não só seus arquitetos quinhentistas, mas todo o pensamento renascentista numa posição “intensamente contrastante com a Idade Média em geral e o estilo gótico, em particular”.¹⁵⁷

No entanto, igualmente indesejável era também a violação do que o próprio Alberti, “fundador da teoria da arte” segundo Panofsky, classificou de “*convenienza*” ou “*conformità*”, ou seja, a unidade estilística de uma obra já iniciada mesmo que sob uma lógica arquitetônica desagradável para a época. Analogias com exemplos de outras artes não faltam para medir a gravidade do problema, como por exemplo os hipotéticos

¹⁵⁴ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.227 à 292.

¹⁵⁵ VASARI, Giorgio *apud* PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.* p.238.

¹⁵⁶ PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.* p.249.

¹⁵⁷ *Ibidem*. p.250.

absurdos de uma santa gótica apresentar as mãos de uma Vênus grega e o atleta Milo ser representado com coxas frágeis ¹⁵⁸, ou mesmo a “*esorbitanza*” de “um chapéu italiano (...) posto sobre um traje germânico” ¹⁵⁹. Tal dilema entre a unidade estilística da obra já iniciada e a necessidade do renascentista italiano de mostrar a sua evolução colocou-se sempre que estes se encontravam diante de edifícios góticos inacabados. A análise de Panofsky aponta para uma entre três alternativas possíveis para o problema, que podemos simplificar da seguinte forma: primeiro, poder-se-ia alterar o percurso da obra e completá-la pura e simplesmente de acordo com os princípios renascentistas, como se fez por exemplo na Santa Casa de Loreto, de Bramante, e na Basílica de Vicenza, de Palladio; segundo, poder-se-ia dar um prosseguimento e uma continuidade “conscientemente goticizante” à obra, como se fez por exemplo na torre central (tiburio) da Catedral de Milão, de Bramante e di Giorgio Martini; terceiro, poder-se-ia tentar promover “um compromisso entre as duas alternativas”, como se fez na fachada da Igreja de Santa Maria Novella, de Alberti.

Muitos foram os embates ideológicos e as desavenças entre os partidários de todos os lados, como por exemplo se viu na famosa disputa envolvendo a fachada até hoje incompleta da Igreja de São Petronio, em Bolonha, onde juntamente com os ideais artísticos também foram colocadas lado a lado questões políticas e regionais envolvendo uma “concepção democrática de vida e arte, baseada no sistema medieval”, típico do norte do país, em oposição às “ambições da aristocracia em ascensão” advindas do que na altura se chamava de “poderes hostis” de uma Roma e de uma Florença então “estrangeiras” para os Bolonheses ¹⁶⁰. De fato, tanto os planos radicalmente clássicos encomendados a Andrea Palladio quanto o plano de compromisso entre os dois estilos de Vignola foram rejeitados sob o pretexto de que feriam as intenções do projeto gótico original. Como conclusão desta verdadeira batalha ideológica, vemos no relatório final do arquiteto milanês Pelegrino de’ Pellegrini a síntese das possibilidades arquitetônicas levantadas para o desfecho da empreitada, e uma notável tendência a favor da unidade estilística, seja gótica ou clássica, em detrimento de qualquer mistura ou compromisso entre os dois lados da luta:

“Alguns tentam seguir, do melhor modo possível, a ordem gótica segundo a qual a obra foi iniciada, outros pretendem mudar essa ordem em favor de uma arquitetura clássica, e alguns deles representam uma combinação dessa bárbara arquitetura pós-clássica com a ordem clássica. (...) Preferiria de longe observar as regras dessa arquitetura e não misturar uma ordem com a outra como alguns têm feito.” ¹⁶¹

¹⁵⁸ PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.* p.253.

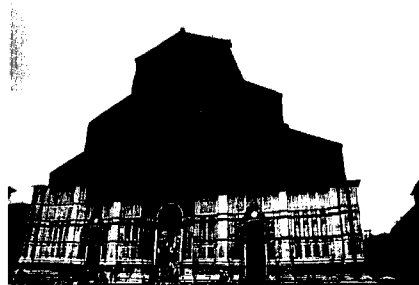
¹⁵⁹ TERRIBILIA, Francesco *apud* PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.* p.253.

¹⁶⁰ PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.* p.259 e 260.

¹⁶¹ PELLEGRINI, Pelegrino de’ *apud* PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.* p.269 à 271.

A aceitação da arte medieval pela renascença, mesmo que sob protestos e sob a ótica estritamente preconceituosa de um “antagonismo dogmático contra o gótico” ¹⁶², mostrou pela primeira vez o aparecimento de um ponto de vista que pelo menos era capaz de reconhecer valores relativos onde até então não parecia haver qualquer valor. Este modo de pensar, que segundo Panofsky também deve ser avaliado “historicamente” e sem levar em conta aquilo que hoje nós entendemos por “método histórico” ¹⁶³ foi exatamente o que permitiu “a primeira caracterização estilística da arte medieval” e também a sua “primeira avaliação histórica” ¹⁶⁴. Quando Vignola se manifesta a respeito das censuras sobre seu plano de compromisso, vemos em suas palavras a sincera piedade do artista que perdoa as limitações do seu antecessor e reconhece o esforço deste último apesar de todas as dificuldades com que trabalhava:

“...Acredito que, se o fundador estivesse vivo, seria possível, sem muito trabalho, fazê-lo ver e admitir os erros que cometeu devido à sua época e não por culpa própria; pois, nesse tempo a boa arquitetura ainda não viera à luz, como é o caso de nossa própria era.” ¹⁶⁵



(117) A Igreja de São Petronio

Tal comentário revela a divisão histórica da arte ocidental operada então pelo Renascimento e que, mesmo que hoje nos pareça injusta, como afirma Panofsky, no passado pelo menos possibilitou pela primeira vez que os períodos da antiguidade clássica e da idade média fossem comparados e entendidos “como individualidades e totalidades” ¹⁶⁶. Voltando ao nosso século, o tom contemporizador das palavras de Vignola, ao ponderar e reconhecer os desacertos do passado como fruto das suas limitações, nos faz lembrar o depoimento do próprio Oscar Niemeyer sobre as correções que propõe fazer ao seu projeto há tempos guardado e, conseqüentemente, para ele fora de validade. A explicação para a recusa da arte medieval como uma continuidade natural da arte clássica antiga pode estar no fato de que esta teria sido bruscamente interrompida pelo fenômeno das invasões bárbaras, o que legitima a idéia de uma renovação da “*età moderna*” através do literal renascimento dos ideais clássicos “mil anos mais tarde” ¹⁶⁷. O fim da

¹⁶² PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.* p.271.

¹⁶³ *Ibidem.* p.272.

¹⁶⁴ *Ibidem.* p.274.

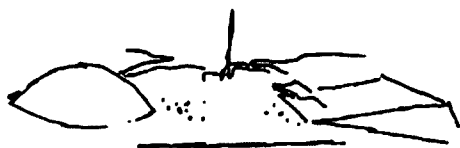
¹⁶⁵ VIGNOLA, Giacomo *apud* PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.* p.265.

¹⁶⁶ PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.* p.252.

¹⁶⁷ *Ibidem.* p.283 e 284: “Vasari conduz o paralelo entre o processo histórico e as idades do homem somente até a ‘perfeição’ da maturidade; dos quatro estágios da vida de Florus, (*infantia, adolescentia, maturitas, senectus*), reconhece apenas os três ascendentes. (...) Então, baseado em quê Vasari negou – ou, pelo menos, ignorou – o declínio exigido pela natureza? A resposta é que sua visão histórica também estava ligada a um dogma, embora não teológico. Ligava-se à inabalável convicção humanista de que a civilização clássica fora destruída por violência física e repressão intolerante mas, cerca de mil anos mais tarde, ‘renascera’ na renovação espontânea da *età moderna*. Para Vasari e seus contemporâneos era impossível conciliar essa convicção com a

INTERPRETAR É PRECISO

antiguidade clássica pela sua morte prematura, e a arte gótica diretamente relacionada a esta própria morte são as condições suficientes para justificar a recusa dos renascentistas pelos seus valores artísticos como valores universais. Enquanto isso, assim como no passar dos anos e na alteração da própria história, a longa carreira do arquiteto Oscar Niemeyer pode ser igualmente suficiente para justificar a eventual recusa deste a si mesmo.



(118) A síntese da nova proposta...



(119) ...e a síntese da proposta original

Ainda que assinadas pelos importantes autores do Renascimento, as alterações na identidade das igrejas góticas então inacabadas representam algo a mais do que o simples talento individual de cada um deles. Marcam sobretudo a transição entre duas eras da civilização e da arte ocidental. O projeto do Auditório do Ibirapuera modificado pelo próprio Niemeyer, e não por outro arquiteto qualquer, o que em condições normais poderia naturalmente acontecer, por sua vez representa uma intervenção a si próprio que só mesmo em casos tão excepcionais como este se permitem possíveis. Apenas o próprio Oscar Niemeyer poderia intervir desta forma na sua própria obra, fazendo-a diferente por razões que, se reduzidas à pura e simples questão de princípios, ganha contornos mais dramáticos ainda se considerarmos que a rigor boa parte do que ele defende no novo projeto de certa forma já estava previsto no primeiro desenho ¹⁶⁸. As afinidades entre os dois projetos de Oscar Niemeyer e a mencionada permanência de boa parte das características do desenho original no segundo desenho confirmam, para este último, a referida condição de recriação tipológica operada dentro de uma mesma obra. Ademais, o mesmo se pode dizer das adaptações renascentistas operadas nas igrejas góticas que, apesar de todo o discurso e da legítima diferença alcançada, ainda não significavam mais do que a recriação e a reformulação superficial de uma tipologia de construção que, em alguns casos, literalmente se mantinha na sua estrutura geral.

noção do envelhecimento e morte natural – do mesmo modo que para eles era impossível admitir a idéia de uma alternância cíclica entre grandes períodos de ascensão e decadência."

¹⁶⁸ É curioso que tudo o que se defende como as virtudes do novo projeto, *grosso modo* já podia ser visto desde a proposta original. A "praça" e o seu signo de entrada monumental, o "beijo" da cobertura nos edifícios em que esta se apóia, ou a "ponte" que sai da marquise existente, esta sim numa forma tal que agora modifica o espaço diante de si. Isso sem falar no próprio auditório finalmente construído, mesmo que sob outro "perfil". Fica evidente o desejo do arquiteto de modificar o estado das coisas depois de tantos anos. Não só o formato do auditório em si, o que aliás em momento algum lhe é contestado, mas além disso também a disposição e a relação entre os edifícios e a praça, estas sim alteradas pela nova proposta, mas que a rigor e com boa vontade ainda podemos considerar como se fossem bastante semelhantes ao que se veria anteriormente.

A Sede da Editora Mondadori: hipérbole e reinvenção à distância

Ainda na obra de Oscar Niemeyer, podemos detectar o fenômeno da reinvenção e da permanência da essência de projetos que o arquiteto utiliza como auto-referência para a realização de novas criações, e sem que necessariamente estas novas criações estejam diretamente vinculadas a estas referências. Este vínculo a que me refiro pode ser a presença imaterial de um edifício que não mais existe e que é reinventado sobre o mesmo sítio, como a Casa dos 24, de Fernando Távora, no Porto; pode ser a presença também imaterial do primeiro desenho para o Auditório do Ibirapuera que, mesmo não tendo chegado a existir concretamente, é igualmente reinventado no mesmo local pelo próprio Niemeyer; e, finalmente, pode ser a presença documental dos desenhos para o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que, mesmo na ausência do arquiteto Affonso Eduardo Reidy, pode ser reinterpretado de modo a se adequar a esta ou aquela nova configuração.

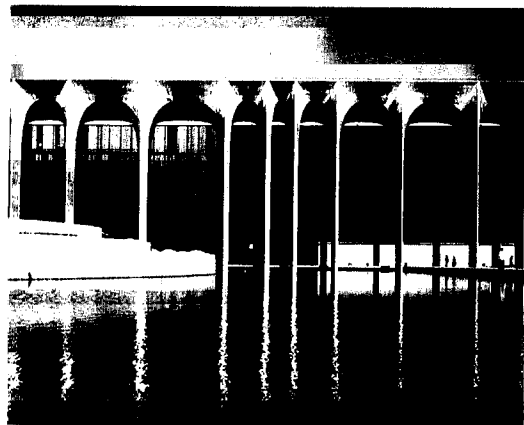
O edifício que Oscar Niemeyer construiu em Milão para a sede da Editora Mondadori apresenta uma intrigante semelhança com o edifício que anos antes havia projetado para o Ministério das Relações Exteriores do Brasil, o Palácio Itamaraty, em Brasília. Procurado por Giorgio Mondadori, que estivera na capital brasileira onde pôde conhecer o edifício vulgarmente conhecido como o "Palácio dos Arcos", Oscar Niemeyer aceita a missão de construir um edifício semelhante àquele que tanto havia impressionado o editor italiano, sem no entanto em nenhum momento admitir a possibilidade de realizar uma arquitetura que não fosse inédita:

"Depois de ter visitado o Palácio Itamaraty, em Brasília, Giorgio Mondadori decidiu encontrar-se comigo no Rio de Janeiro para me encomendar o projeto para a sua nova sede em Milão. Ele me disse então que queria um projeto como aquele edifício, com colunas e espelhos d'água. Sentindo o seu entusiasmo, vi que o momento de aportar na Europa um bom exemplo da nossa arquitetura havia chegado. Eu não tive medo de repetir as colunas do Itamaraty. Eu sabia que o seu aspecto seria modificado ao fazê-las talvez mais robustas, em um sentido estrutural diferente. A mim também interessava dar à sede da Mondadori o caráter refinado e imponente que Giorgio havia sugerido: 'Quero uma sede tão bela que represente a obra de meu pai'. E assim me ocorreu de aproveitar esta oportunidade para contrariar a idéia, reacionária, de que edifícios deste gênero e estilo não só convêm a palácios, teatros e grandes edifícios públicos, locais onde a burguesia vive e se diverte."¹⁶⁹

¹⁶⁹ PETIT, Jean. *Niemeyer: poète d'architecture*. Lugano: Fidia Edizione d'Arte, 1995. p.38 e 39: "Après avoir visité le palais d'Itamaraty à Brasilia, Giorgio Mondadori décida de me rencontrer à Rio pour me demander de faire le projet de son nouveau siège à Milan. Il me dit alors qu'il voulait un projet ressemblant à ce bâtiment avec colonnes et pièces d'eau. Sentant son enthousiasme débordant, se sus que le moment d'apporter en Europe un bon exemple de notre architecture était venu. Je ne craignais pas de répéter les colonnes d'Itamaraty. Je savais que leur aspect serait changé en les faisant peut-être plus robustes. dans un sens



(120) O Palácio do Itamaraty



(121) A sede da Editora Mondadori

Com a sua arquitetura liberta do racionalismo ortodoxo, assim como em outras obras, Oscar Niemeyer já havia feito do Palácio Itamaraty um exemplo de arquitetura única e sem igual. Antes de qualquer coisa, os próprios responsáveis pela diplomacia brasileira já haviam se recusado a ter o seu edifício idêntico aos demais ministérios, como então previa o plano de Lúcio Costa para a cidade ¹⁷⁰. O caráter representativo exigido pelas tradições diplomáticas aparecia então na forma de um edifício que assinalava uma nova fase no vocabulário do arquiteto ¹⁷¹, apresentando o inédito concreto aparente na sua obra, que na descrição de Yves Bruand “perde a frieza que parecia inerente à sua natureza” e “torna-se motivo decorativo de superfície” ¹⁷², o que mais uma vez vai colocar o arquiteto na mira da crítica ortodoxa, devido a uma suposta “traição da inspiração que deu origem à tradição brutalista” ¹⁷³. Atualmente parece consensual o “sucesso estético” ¹⁷⁴ do edifício, cujas qualidades motivaram André Malraux a defini-lo como “o primeiro palácio verdadeiro construído desde de Versalhes”. ¹⁷⁵

Logicamente seria impossível imaginar Oscar Niemeyer fazendo duas vezes um mesmo projeto, cuja repetição só faria desvalorizar tanto a filial quanto a própria matriz, sobretudo tratando-se de uma obra já construída. O que é surpreendente, no entanto, é a maneira com que o arquiteto resolve tal dicotomia, criando na sede da Editora Mondadori uma obra que é uma referência das mais explícitas ao Palácio Itamaraty, e ao mesmo tempo uma obra absolutamente original. O sistema estrutural das colunas e dos arcos em concreto aparente do Palácio do Itamaraty, e inclusive a personalizada superfície resultante do processo construtivo através de fôrmas de madeira, é reproduzido no edifício de Milão de tal modo que é impossível não comparar as duas construções. Entretanto, a simples distribuição desigual do seu entrecolúnio, atitude

structural différent. Je m'intéressais aussi à donner au siège de Mondadori le caractère plus épuré et imposant que Giorgio avait suggéré : 'Je veux un siège tellement beau qu'il représente l'oeuvre de mon père.' Et cela me plut de profiter de l'occasion pour contrecarrer l'idée, réactionnaire, que ce genre de style ne convenait qu'aux palais, théâtres et grands immeubles publics ainsi qu'aux locaux où la bourgeoisie vit et s'amuse."

¹⁷⁰ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Tradução de Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1981:

“Originalmente, o plano de Lúcio Costa previa que todos os ministérios seriam idênticos; ora, os responsáveis pela diplomacia brasileira não aceitaram o edifício padrão proposto e observaram, com razão, que eles não podiam contentar-se com o bloco destinado aos serviços administrativos. Ficou então decidido que seria construído um edifício em dois corpos ligados por passagens, um dos quais seria consagrado à administração e o outro abrigaria as dependências de caráter representativo exigidas pelas tradições diplomáticas.”

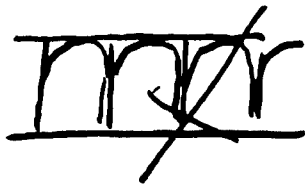
¹⁷¹ CAVALCANTI, Lauro. “Arquitetura brasileira nos séculos XIX e XX”. In: BUENO, Alexei; TELLES, Augusto da Silva; CAVALCANTI, Lauro. *Op. Cit.* p.426.

¹⁷² BRUAND, Yves. *Op. cit.* p.197.

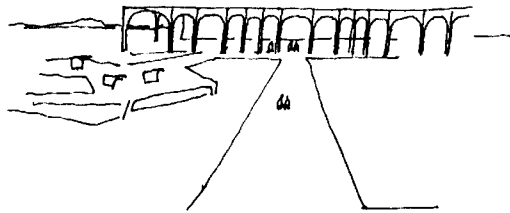
¹⁷³ *Ibidem.* p.198.

¹⁷⁴ *Ibidem.*

¹⁷⁵ *Ibidem.* p.200.



(122) O rechaço do arquiteto a uma solução anteriormente adotada...



(123) ...e o resultado final da sua busca pela invenção e pela novidade

para alguns tida como jamais vista em toda a história da arquitetura, é o que vai conferir ao edifício sede da Editora Mondadori a sua condição de obra não só original em relação à sua explícita auto-referência, mas também original diante de tudo o que até então havia sido construído em todos os tempos ¹⁷⁶. Oscar Niemeyer, nessa autêntica hipérbole, compensa o extremo de uma repetição demasiado fiel das colunas e dos arcos que já havia desenhado no Palácio Itamaraty, porém com o contraponto de um novo ritmo, diferente do original e também do habitual, absolutamente inédito e, nas suas próprias palavras, "quase musical". ¹⁷⁷

No final das contas, o desafio enfrentado parece ter sido vencido, e com louvor, já que todas as partes terminaram por serem prontamente atendidas pelo edifício que, ao mesmo tempo em que se fez tão semelhante ao que fora solicitado, tão diferente e original foi concebido, como quis o seu autor:

"E foi nesse clima fraternal que durante anos acompanhamos a obra da sua sede, agora concluída, com suas altas colunas e os vãos diferentes, que lhes conferem a criatividade desejada. Como ele sonhava, lembram as do Itamaraty, mas, na verdade, muito diferentes. Robustas, monumentais, exibindo pelos espaços variados a invenção arquitetural que sempre procuramos. Pela primeira vez na arquitetura uma colonata surgiu tão diferente." ¹⁷⁸

¹⁷⁶ NIEMEYER, Oscar. *Oscar Niemeyer: minha arquitetura 1937-2004*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2004. p.205 à 207: "Pensando na arquitetura como invenção, procurei dar à colonata da sede Mondadori um ritmo diferente. Queria fugir dos vãos iguais sempre fixados. Achava que a proporção, o espaço preciso entre colunas, era tão importante como elas próprias. Lembrava Rilke a dizer: 'Como as árvores são magníficas, porém o mais magnífico ainda é o espaço sublime e patético entre elas'. E a sede da Mondadori assim foi construída criando surpresa, pois que eu saiba solução idêntica nunca foi projetada."

¹⁷⁷ Idem. *Meu sócio e eu*. Porto: Campo das Letras, 1999. p.38.

¹⁷⁸ Idem. *As curvas do tempo: memórias*. Porto: Campo das Letras, 2000. p.158 e 159.

A Casa Rothschild: teimosia e permanência imaginativa



(124) A Casa das Canoas

Outro projeto de Oscar Niemeyer em que se pode notar a velada auto-referência a uma obra anterior, e também à distância, é o da sua pouco conhecida e não construída casa Rothschild, em Israel. Para que possamos entender esta relação platônica, no entanto, é preciso antes analisar a sua famosa Casa das Canoas, construída no Rio de Janeiro, e também alvo de algumas objeções feitas por parte de uma crítica modernista mais conservadora. Desde a sua “cobertura em forma livre”, curva, até a indefinida continuidade entre o seu espaço interior e a natureza exterior única, selvagem para uma opinião eurocêntrica, a Casa das Canoas suscitou as mais inusitadas definições, que na síntese de Josep Maria Botey vão desde o “signo barroco” das suas imagens internas até um suposto “grito de desesperação de Mies van der Rohe”¹⁷⁹. Talvez o arquiteto alemão viesse mesmo a estranhar a maneira com que Niemeyer resolve a relação entre a casa e o seu contexto, e que se manifesta de maneira determinante no projeto, com suas linhas sinuosas e livres para adaptar-se ao terreno sem ter de modificá-lo, “sem a separação ostensiva da linha reta”, nas palavras do próprio Niemeyer, e transparente de modo a deixar a vegetação nela penetrar intensamente. Tal censura, no entanto, é bem ponderada por Ernesto Nathan Rogers, que não deixa de apontar as faltas do arquiteto para com “as soluções aprofundadas dos problemas” da profissão, mas nem por isso deixa de reconhecer a “validade da sua poética particular”, sobretudo se levadas em consideração as diferenças culturais que existem entre a sua formação e a do arquiteto brasileiro.

“As exuberantes mulheres brasileiras ostentam pulseiras e brincos em profusão; seriam notadas mesmo que fossem encontradas em Engadina, mas é possível que mesmo lá, contra o fundo das geleiras alpinas, lhe fosse censurada uma certa pompa; se fossem vistas em Copacabana, deveríamos sem dúvida admitir que estão perfeitamente ambientadas: assim como aquelas flores cujo perfume se impregna na garganta quando se aventura pelas curvas sinuosas das montanhas que circundam o Rio de Janeiro, feitas à semelhança daquelas mulheres: sobrecarregadas, multicoloridas, sensualíssimas. Tal ocorre com a melhor arquitetura de Oscar Niemeyer; não desconheço, por certo, as numerosas e por vezes imperdoáveis deficiências na obra desse artista de talento caprichoso, nem posso consentir com sua tendência, mais propensa a impostações fantasiosamente brilhantes (fruto de um croqui virtuoso) que às soluções tecnicamente aprofundadas dos problemas (inclusive o social, praticamente ausente da sua produção, e não tanto pela excepcionalidade dos temas, quanto pela escassa possibilidade de inseri-los num sistema evolutivo). (...) Se Niemeyer, pelas obras

¹⁷⁹ BOTEY, Josep M^a. *Oscar Niemeyer: obras y proyectos*. Tradução de Carlos Sáenz de Valicourt e Graham Thomson. 2^a ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p.28: “Logra así ese mágico fundido del espacio arquitectónico abierto y cerrado, continuo, y separado a la vez, de un marco natural único en el que, en conjunción con la roca, el agua y la vegetación se consigue un hecho ‘irrepetible’, grito de desesperación de Mies van der Rohe. Es importante señalar que, a pesar de la gran diafanidad de la planta, los claro-oscuros que se generan en el interior nos devuelven a imágenes, arquitecturas y secuencias de marcado signo barroco.”

equivocadas, pode ser acusado, muitas vezes, de formalismo, ou se, pelas deficiências, verificáveis até mesmo nas suas obras mais bem-sucedidas, pode ser acusado de desleixo, é necessário mesmo assim reconhecer a validade da sua poética particular cada vez que, sob a luz de uma inspiração autêntica, aproxima-nos à visão de uma composição unitária".¹⁸⁰

Apesar da controvérsia, e em parte até por conta da mesma, pois reflete não mais do que a sua importância como paradigma da arquitetura, a Casa das Canoas figura entre as obras mais emblemáticas do arquiteto. Ainda na opinião de Ernesto Rogers sobre a casa propriamente dita, este afirma que se trata "do oposto de uma casa de Pompéia ou dos pátios que encadeiam segredos entre as diversas habitações da Casbah", os quais admite inclusive preferir, "cada uma recolhida em si mesma com o próprio céu confinado"¹⁸¹. Entretanto, prossegue afirmando que tal fato não lhe dá o direito de "transplantar as flores tropicais de Niemeyer para a Finlândia"¹⁸², parafraseando Alvar Aalto que também acabara de visitar a casa e emitir semelhante opinião.



(125) A Casa Rothschild

É desta curiosa comparação de Rogers com a casa fechada ao redor de um pátio que vai reaparecer aqui a questão da permanência imaginativa das formas elementares da arquitetura e, por extensão, das suas características essenciais. Dirimida a questão da Casa das Canoas, cujas características próprias se justificam pela sua estreita relação com o lugar onde está, e também pelo original e virtuoso traço do seu criador, eis então que este mesmo traço ressurgiu longe dali, no deserto da Cesaréia, em Israel, na casa que Oscar Niemeyer projeta para Edmond Rothschild. Considerado um dos projetos habitacionais mais interessantes de Oscar Niemeyer, esta casa quase toda fechada para o exterior, com os seus ambientes essencialmente voltados para um pátio interno, cumpre o objetivo de criar um recinto de sombra e tranquilidade no tórrido clima local. Verdadeira re-interpretação de uma casa árabe, cuja tipologia se repete por sabedoria ancestral, este projeto de Oscar Niemeyer no entanto não ignora o código genético do seu criador, e é através do recorte curvo da cobertura plana que define o pátio interno da casa, onde o jardim e a água da piscina contribuem para a criação do oásis pretendido, que se pode ver o céu através da característica forma curva e livre, própria do arquiteto.

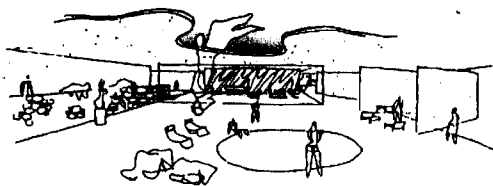
¹⁸⁰ ROGERS, Ernesto Nathan. "Pretextos para uma crítica não formalista". In: XAVIER, Alberto (org.). *Op. cit.* p.166 e 167.

¹⁸¹ Ibidem. p.168: "Para mim, é mais fácil adaptar-me às arquiteturas mediterrâneas, e, bem entendido, até mesmo prefiro; mas tenho por isso o direito de desconhecer e refutar criticamente a expressão de um poeta que, pela formação diversa de seu espírito e pelas distintas evocações de sua terra, pode legitimamente trilhar por outros caminhos mais perigosos?"

¹⁸² Ibidem. p.169.



(126) O desenho do arquiteto para a Casa das Canoas...



(127) ...que de certa forma se repete na Casa Rothschild



(128) A forma livre e sinuosa da cobertura por onde se pode ver o céu e a paisagem recortados

CONCLUSÃO

Estes dois exemplos de arquitetura tão distantes ainda assim preservam, por oposição, uma mesma identidade: a do arquiteto Oscar Niemeyer. Uma através do negativo inverso da outra, e ambas tão bem ambientadas às contrastantes geografias que as rodeiam que só mesmo através desta oposição diametral poderiam se equivaler corretamente. A curva do “nativo” das florestas tropicais reaparece então em pleno deserto, e por ironia do destino exatamente sob a forma do pátio secreto preferido de Rogers, tão perfeito para aquele clima que obriga qualquer um a admitir, por um instante, que o seu oposto imediato situado na Mata Atlântica não poderia ser de outra forma que não a da Casa das Canoas.

Do mesmo se faz outro, do outro se faz o mesmo

No edifício sede da Editora Mondadori, Oscar Niemeyer de certa forma é chamado a fazer reaparecer em Milão o Palácio do Itamaraty, tarefa que brilhantemente executa e ainda assim o faz de modo a criar uma outra obra completamente distinta. Nesta casa-pátio, por sua vez, mesmo diante de obrigações profissionais diametralmente opostas, o arquiteto espontaneamente faz permanecer, à distância, a mesma sugestão de uma forma livre recortada sobre o plano, vista por acaso anos antes na cobertura da Casa das Canoas. A forma contraditória com que estes dois projetos ao mesmo tempo reinventam e fazem permanecer alguns aspectos essenciais da arquitetura serve para mostrar como as mesmas idéias às vezes podem ser aplicadas para fins bem distintos.

Diante da contradição que representa o Teatro não construído do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, protegido por lei de modo a ser de alguma forma considerado como parte integrante da construção como um todo, estes e outros exemplos mostram como é possível avançar sobre as idéias estabelecidas num plano ou num projeto de arquitetura, modificá-las tendo em vista o bem geral de todos, e ainda assim manter, respeitar e reverenciar as suas idéias essenciais.

4 – O DESPREZO

Creatio ex nihilo; ex nihilo nihil fit

Não poderíamos deixar de mencionar o desprezo, já que em verdade é o que ocorre a todo instante. Decidir por uma coisa é desprezar todas as outras, desprezo tão vulgar e difícil de se definir. E se é definido pelo que não é, ou seja, a matéria desprezada, quando concreta já é posta em destaque, e não sob desprezo.

Nada provém do nada e a idéia de criação a partir do nada ocorre quando pensamos desprezar todas as formas que já existem, sem saber que a elas estivemos direta ou indiretamente ligados, sempre, e pelo simples fato de sabermos da sua existência.

...a ninguém.

"Despreza tudo, mas de modo que o desprezar te não incomode.
 Não te julgues superior ao desprezares.
 A arte do desprezo nobre está nisso." ¹

Rivalidade e falso desprezo

Se ignorássemos não só a existência física do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mas também a sua própria existência como idéia, isto então é o que se poderia chamar de "desprezo nobre", que sequer sabe da existência do desprezado. Desprezar a existência da idéia do Teatro negando-a deliberadamente ou a ela se opondo é considerar a sua existência tanto quanto se pode considerá-la através das outras vias, como as que aqui até agora abordamos. Quando Francisco de Gracia fala sobre a "colisão de estruturas formais" como padrão de intervenção arquitetônica, e que se dá através de uma ação crítica "que radicaliza a sua ação, mediante confronto frontal com o construído", tal ação por ser consciente, e sobretudo crítica, tem em sua base uma rivalidade que subentende aquela tênue linha entre o ódio e a admiração. Rivalidade e desprezo jamais podem conviver em qualquer tipo de relação, posto que juntos imediatamente se anulam. A superada "oposição frontal com o passado", atribuída por Gracia à modernidade, quando guiada pela negação poderia aproximar-se do verdadeiro desprezo, não fosse o "padrão consciente" de que sempre se veste. O "ostensivo radicalismo crítico" e o "contraste formal bem legível em termos perceptivos" ² não nega a indissociável consideração pela configuração formal das pré-existências por parte de intervenções radicais, como por exemplo a do Guggenheim de Nova Iorque diante da ortogonalidade de Manhattan, como a da referida Casa Del Fascio diante da paisagem natural e cultural do meio onde se faz presente, ou como as do Centro Georges Pompidou e da própria Torre Eiffel diante de uma mesma Paris. Distanciando-se "das leis de formação das cidades" ³, estas intervenções tendem a nos despistar através de uma suposta negação do que nelas se passa, ou se assim preferirmos, através de um falso desprezo.

¹ BERNARDO SOARES (Fernando Pessoa). *Maneira de bem sonhar*, S.d.

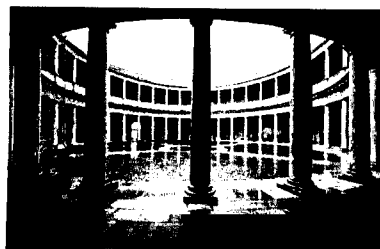
² GRACIA, Francisco de. *Construir en lo construído: la arquitectura como modificación*. 3ª ed. rev. Madrid: Nerea, 2001. p.281: "Las intervenciones que aquí se consideran obedecen a la voluntad de incorporarse a un lugar con ostensible radicalismo crítico, adoptando una contrastación formal muy legible en términos perceptivos."

³ Ibidem: "Frente al realismo suelen proponer la abstracción; contra la analogía fomentan la singularidad del objeto: junto a un orden prevalente proponen otro alternativo. Así se distancian de las leyes de formación de la ciudad."

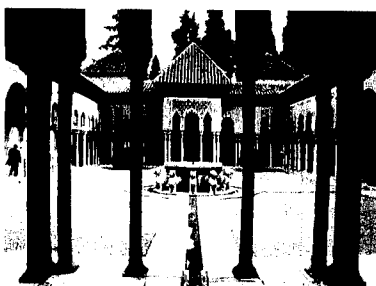
O Palácio de Carlos V no Alhambra: admiração

"Este singular exemplo de intervenção é entendido e citado com alguma frequência como uma das provas de que a arquitetura renascentista desestimava toda arte que não fosse clássica ou antiga, e que tende a impor-se como uma transformação das construções medievais que despreza um possível acordo ou relação cuidadosa que valorize o pré-existente. Palácio e Alhambra têm sido estudados separadamente, como pressupõem suas distintas arquiteturas, interpretando-se sua contigüidade apenas como vicissitude histórica ou como simples justaposição desprovida de considerações artísticas." ⁴

Antón Capitel



(129) O pátio circular interno do Palácio de Carlos V



(130) O Pátio dos Leões dos palácios "nazaries"

Ainda na discussão sobre a "colisão de estruturas formais" em arquitetura, Francisco de Gracia menciona o Palácio de Carlos V em Granada, na Espanha, como exemplo de imposição suprema de uma arquitetura sobre outra pré-existente, através da "confrontação entre recursos formais básicos" ⁵. Um suposto distanciamento do projeto renascentista de Pedro Machuca em relação aos palácios árabes do Alhambra, aos quais se justapõe, teria como finalidade fazer prevalecer ali a idéia de "símbolo de uma cultura triunfante que se impõe a outra vencida" ⁶. No entanto, é a impossível continuidade que Francisco de Gracia aponta entre as distintas partes do conjunto arquitetônico que Antón Capitel refuta, não desmerecendo a "condição simbólica e purista" ideal do edifício renascentista espanhol, mas entretanto deixando claro que o mesmo "contraste figurativo e volumétrico" que Gracia observa "não é condição que impeça um acordo arquitetônico satisfatório" entre a nova construção e os palácios "nazaries" existentes ⁷. A "perfeição" do Palácio de Carlos V segundo Capitel tem como objetivo "competir e superar a persuasiva fascinação" ⁸ pela componente árabe do conjunto, naquela relação de rivalidade que desmente qualquer desprezo que se possa imaginar. Diante da necessidade de se dispor de espaços ocidentais representativos e também da "vontade arquitetônica de resolver adequadamente o remate sul do conjunto" ⁹, Capitel observa no projeto de Machuca uma

⁴ CAPITEL, Antón. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Forma, 1992. p.89.

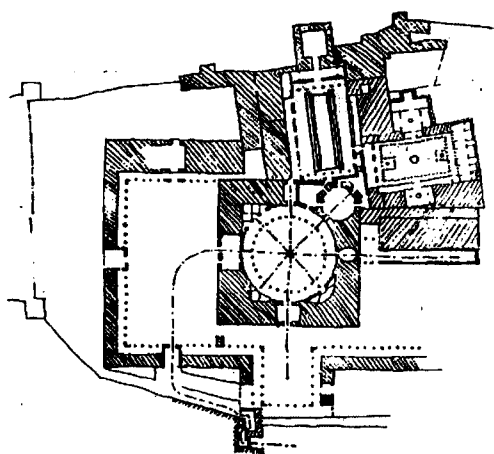
⁵ GRACIA, Francisco de. *Op. cit.* p.32 e 33: "Esta inserción, observada como estructura, pone de manifiesto la radical confrontación entre recursos formales básicos: unicidad frente a multiplicidad: nueva escala para nuevos componentes tectónicos y figurativos; alteración de los datos geométricos existentes, como ejes y alineaciones; suplantación del riad rectangular por el patio circular."

⁶ Ibidem. p.33.

⁷ CAPITEL, Antón. *Op. cit.* p.89.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem. p.90.



(131) O conjunto do Alhambra e os seus pátios internos em destaque

interpretação da composição existente, apesar da aparente autonomia do Palácio ¹⁰. Sua implantação ligeiramente oblíqua em relação às demais construções árabes reforça uma idéia de individualidade, “muito mais atrativa do que num perfeito paralelismo” ¹¹, e cujo pátio circular tende a desfazer a força dos eixos ortogonais existentes. Entretanto a idéia de “selo”, “signo de possessão” ou “soberba demasiada” do Palácio, Capitel identifica como que o fruto do reconhecimento das altas qualidades da arquitetura pré-existente, que somente poderia ser dominada através de uma certa subserviência ¹². À autonomia das unidades consideradas separadamente adiciona-se portanto a idéia de um conjunto uno, cujos componentes estão interligados tanto através de uma tipologia semelhante como também através de um mesmo modo de implantação no terreno. Ao sentido das conexões entre as partes pré-existentes dá-se então uma certa continuidade com a nova construção, que adicionada à composição apresenta uma estrutura formal muito mais próxima a esta do que sua imagem pode sugerir. Os elementos à volta de um pátio interno, os eixos ortogonais e as simetrias radiais sintetizam o “bom acordo” que Antón Capitel atribui ao que chama de verdadeira ampliação de uma “obra mestra de especial significado” ¹³. O privilégio de podermos observar o encontro de duas “culturas artísticas de altíssimas qualidades” ¹⁴ só não é maior do que o de poder presenciar, mesmo através de todo o contraste visual, o emocionante reencontro entre estes “dois troncos distintos de uma mesma tradição” ¹⁵, antiga, clássica, romana, e séculos após terem dado a volta ao mundo por caminhos opostos.

Um conceito quase inaplicável

Ao construir sobre o local previsto para o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, poderíamos considerar inaplicável o próprio conceito de desprezo pelo seu projeto, e simplesmente porque temos consciência da sua existência. Uma vez que se sabe que para ali foi prevista uma construção, qualquer outra

¹⁰ CAPITEL, Antón. *Op. cit.* p.89: “...sin hipotecar su condición simbólica y purista ‘a la romana’ y proponiéndose como edificio ideal. nace además como idea al servicio de la interpretación que de la Alambra se hizo, relacionándose intencionadamente con el previo conjunto y pretendiendo darle, sin merma, una nueva unidad.”

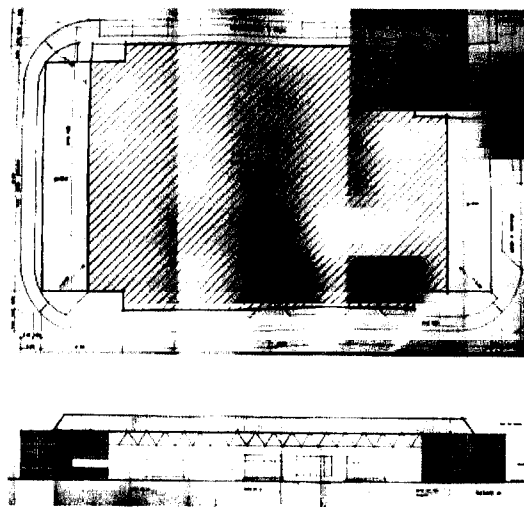
¹¹ Ibidem. p.106.

¹² Ibidem. p.101: “Pues si la soberbia del palacio era mucha, y ella se hace presente tanto en su unidad y perfección como en su tamaño, la idea de superioridad y competencia con la Alhambra nace del reconocimiento de sus altas cualidades. Dominarla será servirla: la idea de arquitectura perfecta que para ello se busca se convierte en instrumento de sofisticada relación. El ‘Arco de Triunfo’ es magno porque es el camino del Emperador hacia el tesoro.”

¹³ Ibidem. p.109: “La perfección formal de lo nuevo, instrumento de ordenación y símbolo del valor de lo viejo, añade su espléndida calidad como prenda obligada de buen acuerdo. El Palacio del Emperador constituye con todo ello un ejemplo de valor excepcional, complejo y ambicioso, del problema ‘superior’ de Composición Arquitectónica de ampliar una obra maestra de especial significado.”

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.



(132 e 133) Planta de situação e fachada lateral do projeto aprovado para a construção de um centro de convenções no local previsto para o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

que venha a ter qualquer forma irá sempre conviver com o fato de que a algo substitui. Em tese, desprezar a arquitetura através da própria arquitetura é uma tarefa que só se cumpre sem consciência, e entre outros exemplos dados o Palácio de Carlos V no Alhambra mostra o quão interligados podem estar os fatos que a história e as circunstâncias com muita sutileza reúnem sem fazer alarde. Um projeto aprovado há uns anos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para a construção de um centro de convenções, exatamente sobre o local previsto para o Teatro do Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro, tende a nos dar as indicações sobre como isto seria possível ¹⁶. Apesar da substituição em si já fazer menção ao que teria sido o Teatro, pois o aval dos órgãos responsáveis pela preservação do patrimônio é dado simplesmente porque a nova construção ocuparia os limites da projeção e não ultrapassaria a altura original prevista, analisar os desenhos apresentados para esta “nova idéia” nos faz admitir por um instante que o desprezo é mais simples do que parece, haja vista o total desinteresse desta proposta para com o projeto original ao qual substitui. Se os “tijolos cerâmicos” indicados para algumas das suas paredes externas inicialmente poderiam nos fazer pensar em uma certa homenagem ao mesmo material que Reidy utiliza no museu, logo em seguida uma planta de situação na qual sequer aparece o museu, a própria forma “genérica” da projeção do novo edifício e a sua cobertura em estrutura metálica espacial de cor “azul del rey” não deixam qualquer dúvida de que estamos mesmo mais próximos é da tal “arte do desprezo nobre”, sem compromisso algum, inocente até. Além das questões culturais e patrimoniais, temos de admitir que a arquitetura tem outras coisas com que se preocupar, e que em certo aspecto podem vir a ser até mais importantes. Funcionalidade, sustentabilidade, economia, dados climáticos, meio-ambiente, tecnologia, energia e tudo mais que possa fazer parte do vocabulário corrente do arquiteto atual nada mais é do que o reflexo das questões emergenciais com as quais este deve se ocupar, e com toda a razão. No entanto, não nos cabe aqui comentar estas qualidades deste projeto apresentado ou de qualquer outro, e simplesmente porque não foi para isto que viemos às estas páginas. Viemos atrás do Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro enquanto edifício relevante e incompleto, e para falar sobre o “doce fazer nada” a este estado muito particular. Viemos atrás do projeto para o seu Teatro não construído, e para falar sobre a materialização da sua arquitetura através das “mesmas palavras do autor”, ou senão através da interpretação das suas idéias não cumpridas, que diante de uma nova realidade se faz necessária para que sejam aplicadas a outros fins. Não viemos para falar de desprezo, o que seria um contra-senso se o que consideramos é justamente o projeto como patrimônio não construído, e não como uma irrelevância.

¹⁶ Em ofício emitido em 27 de julho de 1995 pela 6ª Coordenação Regional, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional vai afirmar que “nada tem a opor ao pretendido, uma vez que a edificação proposta não ultrapassa a área anteriormente prevista para a ampliação do Teatro”. Se as razões pelas quais esta proposta não se concretizou de fato não vêm mais ao caso. É importante lembrar entretanto que, se por acaso tivesse mesmo ido à frente, talvez toda esta discussão em que até aqui estivemos envolvidos sequer teria existido.

O projeto como patrimônio não construído: arquitetura sob a forma de pensamento

Enfim, viemos comentar sobre as várias maneiras de se pensar uma situação particular que envolve a arquitetura, e que inevitavelmente irão se contradizer entre si, e também à própria arquitetura, que ao contrário por exemplo da música, na prática só se pode fazer uma vez. Entretanto, é somente através do pensamento que se faz possível multiplicar as hipóteses na hora de se decidir sobre o que fazer a outras arquiteturas que por ventura possam surgir vestidas das mesmas questões e dos mesmos problemas, e que poderão ser imaginadas desta ou daquela maneira, como se pudessem mesmo existir na forma de cada um destes pensamentos. Decidir qual é o mais correto entre eles é um julgamento que vai depender demais de cada uma das circunstâncias. O que cabe a nós é imaginarmos todos os que sejam possíveis.

“Tenho tanto sentimento
Que é freqüente persuadir-me
De que sou sentimental,
Mas reconheço, ao medir-me,
Que tudo isso é pensamento,
Que não senti afinal.

Temos, todos que vivemos,
Uma vida que é vivida
E outra vida que é pensada,
E a única vida que temos
É essa que é dividida
Entre a verdadeira e a errada.

Qual porém é a verdadeira
E qual errada, ninguém
Nos saberá explicar;
E vivemos de maneira
Que a vida que a gente tem
É a que tem que pensar”.

Fernando Pessoa, 1933

III – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AV MONOGRAFÍAS: NUEVA VIEJA EUROPA. Madrid, nº 98, Nov-Dez. 2002.

AMORIM, Luiz. *Obituário arquitetônico: Pernambuco modernista*. Recife: edição do autor, 2007.

ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian (org.). *Arquitetura moderna brasileira*. Tradução de Vanessa Faleck. London: Phaidon, 2004.

BLACKBURN, Simon. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Pedro Galvão *et al.* Lisboa: Gradiva, 1997.

BLASER, Werner. *Mies van der Rohe*. Tradução de Nuria Nussbaum e Sergio Pereira da Cunha Garcia. 5ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier*. Tradução de Lucy Nussbaum e Orestes Rosolia. 7ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

BOESIGER, Willy; GIRSBERGER, Hans. *Le Corbusier 1910-65*. Tradução de Juan Eduardo Cirlot. 7ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BOHIGAS, Oriol. "Le Corbusier Póstumo". Tradução de Letícia Ligneul Cotrim. *Vivercidades*. Ago. 2007. Disponível em: <<http://www.vivercidades.org.br/publicue222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1242&sid=5>> Acesso em: 5 mai. 2008.
[Artigo publicado originalmente no jornal *El País*, em 11 de abril de 2007].

BOITO, Camillo. *Os restauradores: conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl e Paulo Mugayar Kühl. 2ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

BONDUKI, Nabil (org.). *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau, 2000.

BOTELHO, Maria Leonor. *A Sé do Porto no século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

BOTEY, Josep Mª. *Oscar Niemeyer: obras y proyectos*. Tradução de Carlos Sáenz de Valicourt e Graham Thomson. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRADES, Susan Ferleger; WALKER, Muriel (org.). *Le Corbusier: architect of the Century*. London: Arts Council, 1987.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- BRANQUINHO, João; MURCHO, Desidério (org.). *Enciclopédia de termos lógico-filosóficos*. Lisboa: Gradiva, 2001.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Tradução de Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- BUENO, Alexei; TELLES, Augusto da Silva; CAVALCANTI, Lauro. *O patrimônio construído: as 100 mais belas edificações do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Capivara, 2002.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 2002.
- CAMARGO, Mônica Junqueira de. "Sobre o projeto de Oscar Niemeyer para o entorno do Teatro no Parque Ibirapuera". *Vitruvius*. Minha Cidade. São Paulo, ano 5, vol. 8, p. 125. Mar. 2005.
Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc125/mc125.asp>> Acesso em: 20 jun. 2008.
- CAPITEL, Antón. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Forma, 1992.
- CARDOSO, Luiz António Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). *(Re) Discutindo o modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil*. Salvador: UFBA, [1997].
- CARTER, Peter. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, 1999.
- CARVALHO, Teresa Pires de; GUIMARÃES, Carlos; BARROCA, Mário Jorge. *Bairro da Sé do Porto: contributo para a sua caracterização histórica*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1996.
- CASTELLOTTI, Flavio Spilborghs. *Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro: a dimensão brutalista*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CAVALCANTI, Lauro; LAGO, André Correia do. *Ainda Moderno? arquitetura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do património*. Tradução de Teresa Castro. Lisboa: Edições 70, 1999.

CIANCHETTA, Alessandra; MOLTENI, Enrico. *Álvaro Siza: casas 1954-2004*. Tradução de Carmen Artal e Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier 1887-1965: lirismo da arquitectura da era da máquina*. Tradução de Francisco Paiva Boléo. Köln: Taschen, 2005.

COMAS, Carlos Eduardo; MAHFUZ, Edson; CATTANI, Ailton (org.). *Anais do 7º seminário Do.Co.Mo.Mo Brasil. O moderno já passado, o passado no moderno: reciclagem, requalificação, rearquitectura*. Porto Alegre: Propar / UFRGS, 2007. 1 CD-ROM.

CUNNINGHAM, Allen (ed.). *Modern movement heritage*. London: E & FN Spon, 1998.

DAVID, Ana (coord.). *Eduardo Souto de Moura 2008*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2008.

ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni. *Eduardo Souto de Moura*. Tradução de Daniela Maissa. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

FISCHER, Jan Otakar. "Le Corbusier, by design: finishing famed architect's church 40 years after conception". *International Herald Tribune*. May 12, 2005.

Disponível em: <<http://www.iht.com/articles/2005/05/11/features/corbu.php>> Acesso em: 18 mar. 2009.

GOMES, Francisco Portugal e. "Restauro e reabilitação na obra de Fernando Távora: o exemplo da Casa dos 24". *Vitruvius*. Arqtextos 095. Abr. 2008.

Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq095/arq095_01.asp> Acesso em: 19 mar. 2009.

GONÇALVES, Clara Germana Ramalho Moutinho. *Contributos para uma visão integrada da arquitectura. Arquitectura e música em questão: um primeiro olhar sobre a década de XX*. Dissertação de Mestrado em Cultura Arquitectónica Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 1998.

GRACIA, Francisco de. *Construir en lo construido: la arquitectura como modificación*. 3ª ed. rev. Madrid: Nerea, 2001.

GRESLERI, Giuliano. *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier: costruzione e ricostruzione di un prototipo dell'architettura moderna*. Milano: Electa, [1979].

GRODECKI, Louis. *Arquitectura gótica*. Tradução de Juan Novella Domingo. Madrid: Aguilar, 1977.

GUIRAO, Cristina Gastón. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís. *Santa Maria do Bouro. Eduardo Souto de Moura: construir uma pousada com as pedras de um mosteiro*. Tradução de Fernanda Barão, Isabel Fernandes e Peter F. Ingham. Lisboa: White & Blue, 2001.

KAMITA, João Masao. *Experiência moderna e ética construtiva: a arquitetura de Affonso Eduardo Reidy*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Mestrado em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / PUC-RJ, Rio de Janeiro, 1994.

LAIÑO, Ana Dominguez *et al.* (coord.). *Fernando Távora: desenhos de viagens / projetos*. Coruña: COAG, 2002.

LASSUS, Jean-Baptiste; VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. "Project de restauration de Notre-Dame de Paris". *Projet Gutenberg*. Jul. 2006.

Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/18920/18920-h/18920-h.htm>> Acesso em: 28 jun. 2008.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MASSAD, Fredy; YESTE, Alicia Guerrero. "Nagakura: não construído?". Tradução de Ivana B. Garcia. *Vitruvius*. Arqutextos 075. Texto Especial 381. Ago. 2006.
Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp381.asp>> Acesso em: 3 jul. 2008.
[Artigo publicado originalmente na coluna "Arquitectura y diseño", caderno "ABCD las artes y las letras", do *ABC Periódico Electrónico* S.L.U., Madri, em 1 abril de 2006].
- MONTEIRO, Francisco; MARTINGO, Ângelo (coord.). *Interpretação musical: teoria e prática*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.
- MONTEYS, Xavier. *Le Corbusier: obras y proyectos*. Tradução de Luiz M. G. Ribeiro e Maria Luiza Tristão de Araújo. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- NIEMEYER, Oscar. *As curvas do tempo: memórias*. Porto: Campo das Letras, 2000.
- NIEMEYER, Oscar. *Meu sócia e eu*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- NIEMEYER, Oscar. *Oscar Niemeyer: minha arquitetura 1937-2004*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2004.
- OUROUSSOFF, Nicolai. "A church in France is almost a triumph for Le Corbusier". *The New York Times*. July 30, 2006.
Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2006/07/30/arts/design/30ouro.html>> Acesso em: 17 mar. 2009.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete; LOBO, Maria (org.). *Moderno e nacional*. Niterói: EDUFF, 2006.
- PETIT, Jean. *Niemeyer: poète d'architecture*. Lugano: Fidia Edizione d'Arte, 1995.
- QUETGLAS, Josep. *El horror cristalizado: imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: ACTAR, 2001.
- QUINCY, Antoine-Chrysostome Quatremère de. *Dizionario storico di architettura: le voci teoriche*. 2ª ed. Venezia: Marsilio, 1992.

- RIBEIRO, Gabriela. "O teatro do M.A.M. no Rio de Janeiro". *Vitruvius*. Minha Cidade. Rio de Janeiro, ano 2, vol. 2, p. 029. Set. 2001.
Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc029/mc029.asp>> Acesso em: 1 jul. 2008.
- RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: Visor, 1987.
[Tradução de Ana Pérez López da edição original em alemão *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Viena e Leipzig, 1903].
- RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Tradução de Carmen de Burgos. Barcelona: Alta Fulla, 1987.
- RUSS, Jacqueline. *Dicionário de filosofia: conceitos, filósofos, 1850 citações*. Tradução de António Maia da Rocha. Lisboa: Didáctica, 2000.
- SÁ, Marcos Moraes de. *Ornamento e modernismo: a construção de imagens na arquitetura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- SAFRAN, Yehuda E. *Mies van der Rohe*. Lisboa: Blau, 2000.
- SALEMA, Isabel. "Igreja de Le Corbusier acabada 40 anos depois da sua morte". *Público*. [S.l.], 27 de agosto de 2005. paginação irregular.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos. "Teatro do Parque Ibirapuera: em nome de quem?". *Vitruvius*. Arquitextos 038. Texto Especial 188. Jul. 2003.
Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp188.asp>> Acesso em: 20 jun. 2008.
- SANTOS, Paulo F. *Parecer sobre o Processo nº 748-T-64/DPHAN/DET – Seção de História*. Rio de Janeiro, 7 de abril de 1965. Datilografado. Arquivo Noronha Santos. DID/IPHAN.
- SCHARLACH, Cecília (org.). *Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do parque Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006.
- SCHWARTZ, Frederic; VACCARO, Carolina. *Venturi Scott Brown and associates*. Tradução de Carlos Sáenz de Valicourt e Graham Thomson. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

SERAPIÃO, Fernando. "Jogo dos Erros". *Revista Piauí*. Rio de Janeiro, ano 1, nº 12, p. 60-63. Set. 2007.

SHARP, Dennis; COOKE, Catherine (ed.). *The modern movement in architecture: selections from the Do.Co.Mo.Mo. registers*. Rotterdam: 010 Publishers, 2000.

SOLÀ-MORALES, Ignacio de. *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

SOLÀ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe: el Pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. Tradução de Sylvia Fischer. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

TERZI, Marinella. *Apoteose do gótico europeu*. Tradução de José Oliveira. Lisboa: Caminho / UNESCO, 1991.

VÁZQUEZ, Fernando. *Mies van der Rohe: 1886-1969*. Lisboa: Blau, 1999.

VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. Tradução de Álvaro Cabral. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VIEIRA, João César Neto. *Arquitectura e música: intersecções e afinidades*. Prova final para Licenciatura em Arquitetura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2002.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*. 4ª edição fac-similada. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1986.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Restauração*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Tradução de Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

IV – CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

(CAPA)

Composição original do autor sobre *Black Square and Red Square* de Kazimir Malevich.

(1)

BUENO, Alexei; TELLES, Augusto da Silva; CAVALCANTI, Lauro. *O patrimônio construído: as 100 mais belas edificações do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Capivara, 2002. p.428.

(2)

Fotografia original do autor.

(3)

ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian (org.). *Arquitetura moderna brasileira*. Tradução de Vanessa Faleck. London: Phaidon, 2004. p.64.

(4)

BONDUKI, Nabil (org.). *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau, 2000. p.10.

(5)

BONDUKI, Nabil (org.). *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau, 2000. p.170.
[adulterada pelo autor]

(6)

Fotografia original do autor.

(7)

BONDUKI, Nabil (org.). *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau, 2000. p.168.

(8)

BONDUKI, Nabil (org.). *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau, 2000. p.125.

(9)

BONDUKI, Nabil (org.). *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau, 2000. p.136.
[adulterada pelo autor]

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

(10)

© 2009 Google - Imagens © 2009 DigitalGlobe, GeoEye, Dados cartográficos © 2009 MapLink /Tele Atlas.

(11)

BONDUKI, Nabil (org.). *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau, 2000. p.170.

(12 a 15)

BONDUKI, Nabil (org.). *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau, 2000. p.169.

(16)

BONDUKI, Nabil (org.). *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau, 2000. p.169.
[adulterada pelo autor]

(17 e 18)

Desenhos fornecidos pelo arquiteto Luiz Antônio Rangel.
[adulterados pelo autor]

(19)

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*. 4ª edição fac-similada. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1986. p.464 (planche XIV)

(20)

<<http://www.ubault.fr/wp-content/uploads/2008/10/notre-dame.jpg>> Acesso em: 7 mai. 2009.

(21)

<<http://www.sacred-destinations.com/france/images/strasbourg/cathedral/strasbourg-cathedral-facade-dec-04-wc.jpg>>
Acesso em: 7 mai. 2009.

(22)

Imagem fornecida pelo Centro de Memória do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

(23)

BONDUKI, Nabil (org.). *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau, 2000. p.176.

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

(24 e 25)

Fotografias originais do autor.

(26)

<http://i.pbase.com/o6/94/650294/1/65767254.yJS5B0kq.IMG_0176XX.jpg> Acesso em: 7 mai. 2009.

(27)

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís. *Santa Maria do Bouro. Eduardo Souto de Moura: construir uma pousada com as pedras de um mosteiro*. Tradução de Fernanda Barão, Isabel Fernandes e Peter F. Ingham. Lisboa: White & Blue, 2001. p.12.

(28)

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís. *Santa Maria do Bouro. Eduardo Souto de Moura: construir uma pousada com as pedras de um mosteiro*. Tradução de Fernanda Barão, Isabel Fernandes e Peter F. Ingham. Lisboa: White & Blue, 2001. p.25.

(29)

ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni. *Eduardo Souto de Moura*. Tradução de Daniela Maissa. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p.306.

(30)

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís. *Santa Maria do Bouro. Eduardo Souto de Moura: construir uma pousada com as pedras de um mosteiro*. Tradução de Fernanda Barão, Isabel Fernandes e Peter F. Ingham. Lisboa: White & Blue, 2001. p.7.

(31)

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan; COLLOVÀ, Roberto; FONTES, Luís. *Santa Maria do Bouro. Eduardo Souto de Moura: construir uma pousada com as pedras de um mosteiro*. Tradução de Fernanda Barão, Isabel Fernandes e Peter F. Ingham. Lisboa: White & Blue, 2001. p.37.

(32 a 36)

MASSAD, Fredy; YESTE, Alicia Guerrero. "Nagakura: não construído?". Tradução de Ivana B. Garcia. *Vitruvius*. Arqutextos 075. Texto Especial 381. Ago. 2006.

Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp381.asp>> Acesso em: 3 jul. 2008.

[Artigo publicado originalmente na coluna "Arquitectura y diseño", caderno "ABCD las artes y las letras", do *ABC Periódico Electrónico* S.L.U., Madri, em 1 abril de 2006].

(37)

CUNNINGHAM, Allen (ed.). *Modern movement heritage*. London: E & FN Spon, 1998. p.161.

(38)

Imagem fornecida pelo arquiteto Luiz Antônio Rangel.

(39)

SOLÁ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe: el Pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p.41.

(40)

SOLÁ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe: el Pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p.21.

(41)

SOLÁ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe: el Pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p.11.

(42)

SOLÁ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe: el Pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p.58.

(43)

BONDUKI, Nabil (org.). *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau, 2000. p.168.

(44 e 45)

Ilustrações originais do autor.

(46)

BONDUKI, Nabil (org.). *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau, 2000. p.176.

(47)

SOLÁ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe: el Pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p.27.

[adulterada pelo autor]

(48)

SOLÁ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe: el Pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p.21.

(49)

COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier 1887-1965: lirismo da arquitectura da era da máquina*. Tradução de Francisco Paiva Boléo. Köln: Taschen, 2005. p.30.

[adulterada pelo autor]

(50)

BOESIGER, Willy; GIRSBERGER, Hans. *Le Corbusier 1910-65*. Tradução de Juan Eduardo Cirlot. 7ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p.26.

[adulterada pelo autor]

(51)

MONTEYS, Xavier. *Le Corbusier: obras y proyectos*. Tradução de Luiz M. G. Ribeiro e Maria Luiza Tristão de Araújo. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.27.

(52)

<<http://www.bibliotecasalaborsa.it/imgcache/ae10d3f9e3f19f687d283b6c6088119c.jpg>> Acesso em: 7 mai. 2009.

(53)

SOLÁ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe: el Pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p.43.

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

(54)

SOLÁ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe: el Pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p.31.

(55)

SOLÁ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe: el Pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p.48.

(56)

SOLÁ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe: el Pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p.32.

(57)

SAFRAN, Yehuda E. *Mies van der Rohe*. Lisboa: Blau, 2000. p.57.

(58)

GUIRAO, Cristina Gastón. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005. p.88.

(59)

GRESLERI, Giuliano. *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier: costruzione e ricostruzione di un prototipo dell'architettura moderna*. Milano: Electa, [1979]. p.94.

(60)

GUIRAO, Cristina Gastón. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005. p.84.

(61)

SOLÁ-MORALES, Ignacio de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe: el Pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p.45.

(62)

GRESLERI, Giuliano. *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier: costruzione e ricostruzione di un prototipo dell'architettura moderna*. Milano: Electa, [1979]. p.93.

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

(63)

<http://image64.webshots.com/164/3/81/30/2236381300084374364IGgMBG_fs.jpg> Acesso em: 7 mai. 2009.

(64)

MONTEYS, Xavier. *Le Corbusier: obras y proyectos*. Tradução de Luiz M. G. Ribeiro e Maria Luiza Tristão de Araújo. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p.217.

(65)

BOESIGER, Willy; GIRSBERGER, Hans. *Le Corbusier 1910-65*. Tradução de Juan Eduardo Cirlot. 7ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p.278.

(66)

<http://www.independent.co.uk/multimedia/archive/00058/Building-AFP_58684a.jpg> Acesso em: 7 mai. 2009.

(67)

<<http://img177.imageshack.us/img177/8458/antessq4.jpg>> Acesso em: 7 mai. 2009.

(68)

<http://farm4.static.flickr.com/3617/3318085013_3fbdeb4cca.jpg> Acesso em: 7 mai. 2009.

(69)

<http://farm4.static.flickr.com/3656/3318905702_b1e08aaa9d.jpg> Acesso em: 7 mai. 2009.

(70)

BONDUKI, Nabil (org.). *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau, 2000. p.167.

(71)

Ilustração original do autor.

(72)

<<http://www.geocities.com/SoHo/Studios/7648/pics/dmaria.jpg>> Acesso em: 7 mai. 2009.

(73)

<http://image38.webshots.com/39/6/93/78/361869378PDPABG_fs.jpg> Acesso em: 7 mai. 2009.

(74)

<<http://www.aviewoncities.com/img/milan/kveit0738s.jpg>> Acesso em: 7 mai. 2009.

(75)

<<http://www.circolostivale.it/Immagini/wallpaper/Palazzo%20Vecchio.jpg>> Acesso em: 7 mai. 2009.

(76)

CIANCHETTA, Alessandra; MOLTENI, Enrico. *Álvaro Siza: casas 1954-2004*. Tradução de Carmen Artal e Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p.165.

(77)

AV MONOGRAFÍAS: NUEVA VIEJA EUROPA. Madrid, nº 98, Nov-Dez. 2002. p.39.

(78)

Ilustração original do autor.

(79)

Fotografia original do autor.

(80)

AV MONOGRAFÍAS: NUEVA VIEJA EUROPA. Madrid, nº 98, Nov-Dez. 2002. p.40.

(81)

AV MONOGRAFÍAS: NUEVA VIEJA EUROPA. Madrid, nº 98, Nov-Dez. 2002. p.41.

(82)

AV MONOGRAFÍAS: NUEVA VIEJA EUROPA. Madrid, nº 98, Nov-Dez. 2002. p.38.

(83)

AV MONOGRAFÍAS: NUEVA VIEJA EUROPA. Madrid, nº 98, Nov-Dez. 2002. p.42.

(84)

AV MONOGRAFÍAS: NUEVA VIEJA EUROPA. Madrid, nº 98, Nov-Dez. 2002. p.37.

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

(85 a 88)

Ilustrações originais do autor.

(89)

<http://2.bp.blogspot.com/_zaxqTU7pk6s/Re208xgT8aI/AAAAAAAAAEg/7NAhGgROQPY/s400/1002slide.jpg>

Acesso em: 7 mai. 2009.

(90)

SCHWARTZ, Frederic; VACCARO, Carolina. *Venturi Scott Brown and associates*. Tradução de Carlos Sáenz de Valicourt e Graham Thomson. Barcelona: Gustavo Gili, 1995. p.91.

(91 a 94)

Fotografias originais do autor.

(95)

BOTELHO, Maria Leonor. *A Sé do Porto no século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006. p.180.

(96)

Fotografia original do autor.

(97)

BOTELHO, Maria Leonor. *A Sé do Porto no século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006. p.132.

(98)

Fotografia original do autor.

(99 a 101)

Ilustrações originais do autor.

(102)

Fotografia original do autor.

(103)

GRACIA, Francisco de. *Construir en lo construido: la arquitectura como modificación*. 3ª ed. rev. Madrid: Nerea, 2001. p.207.

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

(104)

SCHARLACH, Cecília (org.). *Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do parque Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. p.12.

(105)

SCHARLACH, Cecília (org.). *Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do parque Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. p.21.

(106)

SCHARLACH, Cecília (org.). *Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do parque Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. p.36.

(107)

CAMARGO, Mônica Junqueira de. "Sobre o projeto de Oscar Niemeyer para o entorno do Teatro no Parque Ibirapuera". *Vitruvius*. Minha Cidade. São Paulo, ano 5, vol. 8, p. 125. Mar. 2005.

Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc125/mc125.asp>> Acesso em: 20 jun. 2008.

(108)

SCHARLACH, Cecília (org.). *Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do parque Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. p.53.

(109)

SCHARLACH, Cecília (org.). *Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do parque Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. p.26.

(110)

SCHARLACH, Cecília (org.). *Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do parque Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. p.14 e 15.

(111)

SCHARLACH, Cecília (org.). *Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do parque Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. p.10.

CREDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

(112)

SCHARLACH, Cecília (org.). *Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do parque Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. p.116.

(113)

SCHARLACH, Cecília (org.). *Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do parque Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. p.109.

(114)

SCHARLACH, Cecília (org.). *Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do parque Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. p.16.

(115)

<<http://static.panoramio.com/photos/original/4751544.jpg>> Acesso em: 7 mai. 2009.

(116)

<<http://auditorioibirapuera.com.br/media/livro/img8.jpg>> Acesso em: 7 mai. 2009.

(117)

<http://image05.webshots.com/5/3/54/42/62135442NZKnFD_ph.jpg> Acesso em: 7 mai. 2009.

(118)

SCHARLACH, Cecília (org.). *Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do parque Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. p.107.

(119)

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. "Teatro do Parque Ibirapuera: em nome de quem?". *Vitruvius*. Arquitextos 038. Texto Especial 188. Jul. 2003.

Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp188.asp>> Acesso em: 20 jun. 2008.

(120)

BUENO, Alexei; TELLES, Augusto da Silva; CAVALCANTI, Lauro. *O patrimônio construído: as 100 mais belas edificações do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Capivara, 2002. p.426.

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

(121)

PETIT, Jean. *Niemeyer: poète d'architecture*. Lugano: Fidia Edizione d'Arte, 1995. p.159.

(122)

PETIT, Jean. *Niemeyer: poète d'architecture*. Lugano: Fidia Edizione d'Arte, 1995. p.158.

(123)

NIEMEYER, Oscar. *Meu sócia e eu*. Porto: Campo das Letras, 1999. p.99.

(124)

NIEMEYER, Oscar. *Oscar Niemeyer: minha arquitetura 1937-2004*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2004. p.62.

(125)

BOTEY, Josep Mª. *Oscar Niemeyer: obras y proyectos*. Tradução de Carlos Sáenz de Valicourt e Graham Thomson. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p.36.

(126)

PETIT, Jean. *Niemeyer: poète d'architecture*. Lugano: Fidia Edizione d'Arte, 1995. p.87.

(127)

BOTEY, Josep Mª. *Oscar Niemeyer: obras y proyectos*. Tradução de Carlos Sáenz de Valicourt e Graham Thomson. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p.36.

(128)

PETIT, Jean. *Niemeyer: poète d'architecture*. Lugano: Fidia Edizione d'Arte, 1995. p.404.

(129)

<http://blogs.ua.es/carlitoselprim/files/2008/12/palacio_carlos_v_interior.jpg> Acesso em: 7 mai. 2009.

(130)

<http://1.bp.blogspot.com/_6Jly3YblufQ/Rq902BmPBul/AAAAAAAAAiU/8a5lx5fLeGw/s400/Europa%2B2006%2B3476.jpg>
Acesso em: 7 mai. 2009.

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

(131)

CAPITEL, Antón. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Forma, 1992. p.97.

[adulterada pelo autor]

(132 e 133)

Imagens fornecidas pelo arquivo documental da 6ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.