UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

lições da arquitetura: leituras a partir de

POÉTICAS

Luciano Margotto

orientadora
Profa. Dra. Mônica Junqueira de Camargo

São Paulo
2016

lições da arquitetura: leituras a partir de

POÉTICAS

Lições da Arquitetura
leituras a partir de poéticas

Luciano Margotto
Profa. Dra. Mônica Junqueira de Camargo
orientadora

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração
História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

e-mail: luciano@republica.arq.br
margotto@usp.br

Margotto, Luciano
M329L Lições da arquitetura: leituras a partir de poéticas / Luciano Margotto. -- São Paulo, 2016.
246 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP.
Orientadora: Mônica Junqueira de Camargo

1. Arquitetura 2.Poética 3.Leitura 4.Lições 5.Ensaios 6.Simultaneidade 7.Contemporâneo I.Título

CDU 72

para Cris,

Maria, Francisco e Joaquim

Sumário

009 Resumo | Abstract

013 Introdução

019 Capítulo 1 Austeridade

026 1. Casa da Praia da Lagoinha, Ubatuba - SP, 1964

032 2. Estação Armênia do Metrô, São Paulo - SP, 1968

040 3. Casa das Histórias Paula Rego, Cascais, Portugal, 2005-09

049 Capítulo 2 Generosidade

058 4. Palácio da Alvorada, Brasília - DF, 1956-57

072 5. Edifício Louveira, São Paulo - SP, 1946

082 6. Centro de Convivência Cultural de Campinas - SP, 1967-68

093 Capítulo 3 Liberdade

102 7. Lucio Costa – vida, portanto, obra

116 8. Lina Bo Bardi – vida, portanto, obra

130 9. Capela de São Pedro, Campos do Jordão - SP, 1987-89

141 Capítulo 4 Público

150 10. Praça das Artes, São Paulo - SP, 2006-13

162 11. Casa das Canoas, Rio de Janeiro - RJ, 1953

170 12. Pousada Santa Maria do Bouro, Braga, Portugal, 1989-97

181 Capítulo 5 Espacialidade

182 13. Igreja do Monastério Beneditino, Santiago, Chile, 1962-64

192 14. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP, São Paulo - SP, 1961-69

206 15. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre - RS, 1998-2008

218 Espacialidade ao modo de epílogo

225 Referências bibliográficas

243 Créditos das imagens

245 Agradecimentos

Resumo

Este trabalho tem origem na inquietação teórica desde a perspectiva do projeto, isto é, desde quem está na posição de, por assim dizer, produzi-lo, atendendo à cadeia de decisões e operações que lhe dão origem. Apoia-se no princípio de que estética constitui reflexão filosófica tanto quanto reflexão empírica de maneira indissociável e complementar. Investiga conceitos que giram em torno de valores, contemporâneos ou não, de estética, de arte, de literatura, e de outras áreas do conhecimento aplicados à arquitetura. Paralelamente, examina obras em sua maioria brasileira e pertencente ao que se acostumou a chamar de movimento moderno; entretanto, inclui significativas exceções ao grupo escolhido. Evitando reduzir as obras em enquadramentos, assim como as ideias em programas fechados, insiste na singularidade e na multiplicidade de cada uma delas para estabelecer uma estrutura em que os capítulos resultam entrelaçados de tal modo que as lições dialogam entre si e as análises constroem pontes entre as obras e entre arquitetos e outros profissionais, delimitando o que é e deve ser a arquitetura. Desse modo, propõe cinco lições fundadas na arquitetura, condicionadas por leituras desenvolvidas a partir de poéticas – construções de linguagens amparadas no campo do fazer –; essencialmente positivas, mas envolvidas na ideia precípua da simultaneidade, e não da linearidade; reiterando permanências, bem como sugerindo a possibilidade de novos pontos de vista para o debate contemporâneo.

Palavras-chave: arquitetura; poéticas; lições; leituras; ensaios; simultaneidade; permanência; contemporâneo.

Abstract

This dissertation has its origins in the uneasy relationship with theory that arises in a project, that is, from the perspective of one who is in a position to produce it, so to speak, taking into account the chain of decisions and operations that give rise to it. It relies on the principle that aesthetics is as much a philosophical reflection as it is an empirical contemplation, both inseparable and complementary. It investigates concepts that revolve around the values, contemporary or not, of aesthetics, art, literature, and other fields of knowledge applied to architecture. At the same time, it examines mostly Brazilian architectural works that belong to what has come to be called the modern movement. It does, however, include some significant exceptions. Having avoided their compartmentalization, as well as the disconnection of ideas, it stresses the uniqueness and multiplicity of each work in order to establish a framework in which the chapters are weaved together, allowing the lessons to interact with each other and the analysis to build bridges between works and between architects and other professionals, as well as defining what architecture is and should be. Here are five lessons based on architecture, shaped by readings inspired by poetics – constructions of language based on doing – which are mainly positive, but still concerned with the primary idea of simultaneity, not linearity; reconfirming permanence, as well as suggesting the possibility of new points of view in contemporary debate.

Keywords: architecture; poetics; lessons; readings; essays; simultaneity; permanence; contemporary.

Introdução

Não há forma de aprisionar em um conceito a emoção do belo que foge pelas juntas, flui, liberta-se [...] *Em estética sempre alguém esquece alguma coisa depois de fechar penosamente o baú, e é mister voltar a abrir e voltar a fechá-lo e, ao fim, começar de novo. Com uma peculiaridade: isso que havíamos esquecido é sempre o mais importante.*[1]

José Ortega y Gasset

Cinco lembretes. Cinco intuições, arquitetônicas ou não, que se foram colecionando com o tempo e têm alimentado o pensamento, as conversas, os projetos, as visitas às obras, as aulas, as viagens. Cinco afirmações, sínteses construídas como um projeto, com ferramentas e processos muito parecidos; às vezes, sedimentar; outras, excludente; outras ainda, apenas não resolução. Este trabalho é sobre lições – conceitos que giram em torno de valores,

[1] José Ortega y Gasset, "Adão no Paraíso" (1910), in *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*. ORTEGA Y GASSET, José. São Paulo: Cortez, 2002, p. 29.

contemporâneos ou não, de estética, de arte, de literatura, ou de outras áreas do conhecimento aplicados à arquitetura –, sobretudo aquelas retidas na memória a partir do contato com as obras. Refere-se a poéticas, portanto ao *fazer*, ao *fabricar*, no campo da arquitetura. Vale-se de leituras, ensaios, tentativas de se considerar todas as coisas, sem esquecer que "não há objeto tão delicado que não possa servir de eixo para a roda que gira este mundo". [2] Por conseguinte, este trabalho também é sobre obras de arquitetura, que, embora tenham sido escolhidas para exemplificar determinada característica ou faceta de cada lição, são tratadas como "leves", não desejam ser modelos, tampouco manifestos.

As lições são aquelas aprendidas, acumuladas no envolvimento com a experiência das obras. São positivas e otimistas, síntese da arquitetura que se sabe produzir aqui ou ali; não especulam sobre ausências, ainda que se conheça a vantagem das negações serem "mais ambíguas, mais amplas e sugestivas", [3] mais consoantes, por assim dizer, boa parte do debate contemporâneo. Entretanto, o conjunto das "lições" possui uma dimensão experimental, é disposto a riscos, trabalhando no sentido da ampliação de um espaço de reflexão. O olhar assertivo que se propõe não é aquele que invariavelmente se torna estreito, dogmático, inflexível e excludente; ao contrário, a visão que se propõe é múltipla, pluralista, contextual, inclusiva, horizontal e generosa. As lições dialogam entre si; as análises constroem pontes entre as obras e entre arquitetos e outros profissionais, que delimitam o que é e deve ser a arquitetura. A noção geral que permeia a estrutura das lições é a de que tudo está entrelaçado, como de resto todo o universo. Então o que se pretende não é demonstrar que determinados princípios compõem esse ou aquele programa de arte, fechando um todo bem amarrado. Ao contrário, valendo-se de Brodsky, o propósito é deixar as pontas soltas:

> *Somos traídos por nossos hábitos analíticos e conceituais – por exemplo, o hábito de usar a linguagem para dissecar a experiência, e assim subtrair da nossa mente os benefícios da intuição. Porque, apesar de toda beleza, um conceito distinto sempre representa um encolhimento do sentido, um corte que apara as pontas*

---

[2] Walt Whitman, "Song of Myself / Canção de Mim Mesmo", in *Leaves of Grass / Folhas de Relva*. WHITMAN, Walt. Edição bilíngue. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 127.

[3] Ver Federico Soriano, "Seis negaciones", in *Sin_tesis*. SORIANO, Federico. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 8.

Esse trabalho tem sua origem também na leitura das "Lições americanas" de Italo Calvino, das lições poéticas de Stravinsky, e das palestras que constituem "Esse Ofício do Verso" de Borges, todas integrantes da série de conferências *Charles Eliot Norton Lectures on Poetry* na Universidade de Harvard. Ver CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; STRAVINSKY, Igor. *Poética musical - em seis lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986; e BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

> *soltas. Quando na verdade são as pontas soltas o que mais importa no mundo dos fenômenos, porque são elas que se entretecem.*[4]

Nesse sentido, a ideia geral da relação entre os capítulos é a de simultaneidade e não a de linearidade. A estrutura se apoia em uma linha condutora – de lições – sobreposta e articulada com uma matriz – de obras. Pode-se dizer que a linearidade é superficial ou artificial, uma vez que, de início, não há ordem sequencial obrigatória para apresentação dos capítulos em evolução linear. A rigor, qualquer uma das ideias pode vir à frente, no meio ou por último. Nesse ponto, vale retomar Borges: "O certo é que a sucessão é uma miséria intolerável e os apetites magnânimos cobiçam todos os minutos do tempo e toda a variedade do espaço".[5] A trama é mais estruturadora nesse caso, pois as lições são constituídas por uma soma de muitas relações, de conceitos que se mesclam. As influências são recíprocas.

Em relação à poética, o sentido geral em que se emprega o termo é essencialmente o mesmo do verbo grego *poiein* do qual deriva, que significa *fazer* ou *fabricar*. Poéticas podem ser entendidas como construções de linguagens amparadas no campo do fazer. Independente da área na qual está compreendido o trabalho, do ofício, ou do *métier* – poesia, música, arte etc. –, *poética* tem caráter programático e operativo, enquanto *estética* tem caráter filosófico e especulativo. Entretanto, dentre as múltiplas interpretações que a palavra pode desencadear, adotou-se, em prol da clareza e por precauções, uma de Paul Valery:

> *tudo o que diz respeito à produção de obras; e uma ideia geral da* ação humana completa, *desde as suas raízes psíquicas e fisiológicas, até aos seus empreendimentos sobre a matéria ou sobre os indivíduos, permitiria subdividir este segundo grupo em* Poética, *ou melhor* Poiética. *Por um lado, o estudo da invenção e da composição, o papel do acaso, o da reflexão, o da imitação, o da cultura e do meio; por outro lado, o exame e a análise das técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e auxiliares da ação.*[6]

Indo além, seria possível imaginar esse limite ainda mais ampliado. Aliás, o próprio Valery considerou a classificação "deveras grosseira" e também "insuficiente". Por isso especulou sobre a necessidade da criação de uma terceira categoria que discorresse sobre os problemas nos quais sua *Poiética* e outro grupo batizado de *Estésica* – tudo que se relaciona com o estudo das sensações –, se "emaranham". Em síntese, sua *Estética* estaria completa com três

---

[4] Joseph Brodsky, "Menos que um" (1976), in *Menos que um: ensaios*. BRODSKY, Joseph. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 30.

[5] BORGES, Jorge Luis. *História da eternidade*. São Paulo: Globo, 2001, p. 29.

[6] Paul Valéry, "Poesia e pensamento abstrato", in *Discurso sobre a estética, poesia e pensamento abstrato*. VALÉRY, Paul. Lisboa: Vega, 1995, p. 47 (grifos do autor).

grupos: primeiro, *Estésica* (das sensações); segundo, *Poética* (da produção); e terceiro, o cruzamento de ambos.

Pois bem, embora o entrelaçamento seja intrínseco à proposição geral, este trabalho procura conter-se dentro dos limites do primeiro passo, isto é, do campo da poética. A sua abrangência já é o bastante para explicar o fato de as leituras – apoiadas essencialmente na experiência concreta da arquitetura, na visita às obras – manifestarem-se de muitos modos, valendo-se, algumas vezes, de paralelos com outras áreas do conhecimento; de funções do edifício; de técnicas; ou até mesmo, procurando-se evitar, é bem verdade, de enquadramentos cronológicos. Além disso, tem o estudo da *invenção*, o papel do *acaso*, o exame dos *meios e auxiliares da ação*; enfim, a matéria poética é numerosa. Naturalmente, como em todo sistema – que por definição precisa excluir certas coisas, consideradas estranhas a ele, relegando-as quase à inexistência –, muito assunto foi sendo deixado pelo caminho. Nesse sentido, cada lição, assim como cada obra, deve ser entendida como "um acampamento provisório, que era preciso abandonar ou reconstruir no dia seguinte". [7] O desafio foi deixar as obras, que podem ser entendidas elas próprias como lições, passarem pelo texto ou, dito de outra forma, ficarem subjacentes.

Chega-se às obras. Aqui vale ressaltar que se acredita que "um projeto, em suma, é sempre mais lúcido que sua análise". [8] É evidente a discrepância de se aplicar um dispositivo analítico a um fenômeno sintético. A impossibilidade de uma única abordagem confirma que a análise é sempre um olhar, mesmo quando descortina um máximo de horizontes. Não obstante, também se arrisca afirmar, ao mesmo tempo, que os exemplos não são únicos, insubstituíveis. A articulação das ideias prevalece sobre as obras, que, sim, poderiam ser outras igualmente boas. Muitas. Ademais, "qualquer seleção parcial deve ser capaz de falar sobre nós de um modo completo". [9] E isso não contradiz a importância pedagógica de se saber eleger exemplos. O que se pode dizer, então, sobre a seleção das obras é que se permitiu um universo flexível o suficiente para conter dentro dele uma gama variada de interesses; mas não extenso demais, para que fosse possível, além de vivenciar os edifícios, manter aqueles interesses sob controle e poder fundi-los ao interesse coletivo, à reflexão atual. Em relação ao recorte temporal, a maioria das obras é moderna – a mais velha remonta a 1936 e apenas três são deste século –; ou seja, salvo exceções estratégicas, é assunto nobre e repisado, caminho tão trilhado que quase só permite caminhar sobre outras pegadas. Aqui se tratava de confiar que em arquitetura, como na poesia, "as coisas outrora belas podem continuar sendo

[7] COMTE-SPONVILLE, André. *Do corpo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 16.

[8] BRODSKY, Joseph. *Marca-D'Água*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 26.

[9] SORIANO, Federico. *Op. cit*., p. 192 (tradução nossa).

belas". Que "uma coisa bela é um tipo de prazer eterno" [10]. Ou ainda, agora recorrendo a W. Benjamim, que a procura do novo não prescinde da companhia do "velho", que nesse caso se refere ao moderno: "Ficamos pobres. Abandonamos, uma a uma, todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do *atual*". [11]

Do ponto de vista metodológico, o trabalho se baseia inicialmente na inquietação teórica desde a perspectiva do projeto, isto é, desde quem está na posição de, por assim dizer, produzi-lo, atendendo à cadeia de decisões e operações que lhe dão origem. Fora do âmbito direto da arquitetura, importa confiar na ideia de que estética constitui reflexão filosófica tanto quanto reflexão empírica de maneira indissociável e complementar. Há concepções que sustentam que estética é filosofia e, sendo assim, pura especulação, prescinde da experiência direta do crítico ou do artista e há, ao mesmo tempo, aquelas que insistem que, sendo a concreção necessária em tais assuntos, trata-se de algo menor e desprovido de rigor. Valendo-se de Pareyson, são extremos que se pretende mediar "numa visão mais colada à realidade dos fatos e ao teste concreto da experiência". [12]

Nesse sentido, considerou-se fundamentalmente que obra edificada e reflexão teórica são inseparáveis. As duas atividades, criação e reflexão, são vasos comunicantes. Avançando nesse assunto, Octavio Paz assinala que "escrever não tem, talvez, nenhuma outra justificativa senão tentar responder à pergunta que um dia fizemos a nós mesmos e que, enquanto não recebe uma resposta, não para de nos torturar". [13] O que se pretende é oferecer insumos para uma possível dissolução de conflitos entre a subjetividade e a objetividade de mundos diversos: o dos conceitos, o da experiência estética, e o da obra em si. O objeto do trabalho, então, é essa costura.

Em síntese, obras são matéria e oportunidade de pensamento; ou ainda, obras constituem atalhos, a distância mais curta e a visão mais alargada do campo que atravessam, nesse caso, do campo arquitetônico. De volta ao *baú* de Ortega y Gasset [14] – que apresenta a estética

---

[10] Jorge Luis Borges, "O credo de um poeta", in *Esse ofício do verso*. BORGES, Jorge Luis. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 119.

[11] Walter Benjamin, "Experiência e Pobreza" (1933), in *Obras escolhidas v. 1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. BENJAMIN, Walter. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 128.

[12] Luigi Pareyson, "Natureza e tarefa da estética", in *Os Problemas da Estética*. PAREYSON, Luigi. São Paulo: Martins Fontes, 1984, p. 3.

[13] Octavio Paz, "Nota à primeira edição", in *O arco e a lira*. PAZ, Octavio. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 16.

[14] Ortega y Gasset se considerava "um homem sem imaginação". Para um homem sem imaginação – um "homem mediterrâneo", "materialista" –, a obra propriamente dita e sua experiência são fundamentais, tais como essa "boa terra onde tudo é firme e claro", onde se pode "apalpar as coisas" e se pode ver "onde começam e onde acabam". Sua lembrança pode ser oportuna porque admite a especulação, mas serve de guardiã contra os inconvenientes de eventuais excessos da *imaginação*. Ver José Ortega y

como conversa aberta, sempre disponível a novas especulações e investigações – o que se propõe é tornar a abri-lo. A base de tudo isso é a antiga ideia de que vale a pena mobilizar o conhecimento para adquirir novos conhecimentos. Se o mundo é mesmo de infinitas variações e sutilezas, um mundo que se afirma no partilhar de experiências que se vão ininterruptamente cruzando; se a arquitetura se desenvolve num cenário múltiplo, se não há apenas um único problema que sustenta o debate: o arquiteto experimenta o mundo e oferece o seu olhar.

Gasset, "A arte deste mundo e do outro" (1911), in *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*. ORTEGA Y GASSET, José. São Paulo: Cortez, 2002,

1
Austeridade

Mas me causa horror ser feliz sem merecimento.
A quem sirvo quando me esqueço?[1]

Rodrigo Naves

O valor, ou qualidade, ou especificidade, da arquitetura à qual essa primeira lição será dedicada pretende ser o mais simples deles, ou o mais fácil de definir. Não quer dizer que possa ser isolado dos outros, pois cada um dos valores está incrustado no resto, em seu universo subtraído, emanando interferências e evocações. Valendo-se de Soriano, são "lições que se mesclam, se interrogam entre si e entre as obras arquitetônicas, ora perguntando, ora respondendo".[2] As influências são recíprocas.

[1] Rodrigo Naves, "Foca", in *A calma dos dias*. NAVES, Rodrigo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 93.

[2] Federico Soriano, "Seis negaciones", in *Sin_tesis*. SORIANO, Federico. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 6 (tradução nossa).

De início, pode-se dizer que a noção de austeridade que se pretende contém a ideia de simplicidade, embora não somente. Simplicidade é o "fenômeno cujas principais virtudes são a inteligibilidade dos propósitos e a concisão expressiva própria de sua manifestação". [3] Tomando-se o real pelo entrelaçamento das causas e dos acontecimentos, pelo que tem de intrincado, a simplicidade é o contrário da duplicidade, da complexidade, ou da pretensão. Por isso é tão difícil. Do ponto de vista intelectual, talvez a simplicidade não seja diferente do bom senso, que é fruto da razão mínima, por assim dizer, mas que é a condição de todas as outras: a razão especulativa, a razão encarnada na história. Entretanto, simplicidade não é ingenuidade ou *simploriedade*. Se normalmente o simples pode ser entendido como coisa ou ideia formada por poucos elementos, e portanto, de fácil utilização ou compreensão, no território da arquitetura, parece ser noção vaga ou ambígua. Para Álvaro Siza, por exemplo,

> *Simplicidade e simplismo são coisas sabidamente opostas, assim como unidade e diversidade não o são. A simplicidade resulta do domínio da complexidade e das contradições internas – e também externas, quando uma nova estrutura se confronta com a que a precede e rodeia, assumindo um destino não necessariamente previsível*.[4]

Nesse sentido, não se pode dizer de modo tão desavisado que simples é aquilo que não apresenta complexidade ou dificuldade, pelo menos em arquitetura. Então aos poucos se percebe que simplicidade não basta para definir o sentido de austeridade que se se quer empregar. Voltando ao senso comum para ir formulando a ideia no campo da arquitetura, simplicidade é facilmente associável à espontaneidade, à quietude, à ligeireza. Austeridade, por sua vez, não é exatamente dissociada de noções opostas a essas, ou seja, nem prescinde da reflexão, nem da inquietude, tampouco da seriedade. Portanto, austeridade não quer dizer ausência de linguagem, pois isso nem seria possível, ao contrário, significa uma manifestação contundente com firme propósito. Assim, pode-se dizer que a austeridade aceita certo *peso* que a simplicidade comumente não contém; é mais *grave*.

Outra palavra que convém investigar é desafetação. Se afetação pode ser entendida como falta de naturalidade, amaneiramento, vaidade, presunção, fingimento ou falsidade; a negação de tudo isso interessa à construção dos diversos significados da lição. Em arquitetura, essa noção pode estar diretamente relacionada à verdade dos materiais tanto quanto da não dissimulação, do não disfarce, de órgãos do edifício. Instalações prediais, por exemplo, é assunto de tal discórdia entre arquitetos e especialistas que a opção de revela-las

---

[3] Luís Antônio Jorge, "Sobre a espessura e as veredas das artes no projeto", in *Praça das Artes*. NOSEK, Victor (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 67.

[4] Álvaro Siza, "Fragmentos de um discurso" (1993), in *Álvaro Siza: Obras e Projectos*. LLANO, Pedro de; CASTANHEIRA, Carlos (eds.). Catálogo da exposição. [Santiago de Compostela]: Electa, 1995, p. 92.

em toda sua crueza e brutalidade, muitas vezes é retomada como hipótese conciliadora. Rem Koolhaas observa que

> *há uma crítica ao conceito das instalações em geral, um assunto que ao menos para mim tem se mostrado tão importante quanto o da estrutura. É incrível como um componente que significa um terço de seção de um edifício e pode representar 50% do orçamento seja de certo modo inacessível para o arquiteto, não suscetível ao pensamento arquitetônico. Não se trata de especulação: é como aceitar que entre 30% e 40% da construção simplesmente não seja de sua competência e que você precisa engolir o lixo ridículo que os engenheiros de instalações instalam lá.*[5]

A solução de se deixar as instalações organizadas, mas não encobertas e tratadas como o *lixo* ao qual se refere Koolhaas, é um caso típico em que o universo poético aproveita-se da dimensão excessiva da linguagem, porque aponta para além dela. Nesses casos, abre-se mão do artifício do revestimento em proveito da melhor técnica. Por conseguinte, se obtém uma expressão rude, sem polimento, por assim dizer. Montaigne, citando Sêneca, diz que "o discurso que está a serviço da verdade deve ser simples e sem artifício".[6] Convém advertir que não se está argumentando que essa seja a única boa solução para as instalações de modo geral, mas apenas que é um exemplo prático da expressão de uma das facetas da austeridade que interessa aqui.

Em sentido próximo a esse, Lucio Costa considerava que "em Portugal, a saúde plástica esteve sempre menos a favor da arquitetura erudita (de aspecto 'apalacetado e faceiro') do que da popular – 'rude, viril, mas acolhedora, isenta de artifícios'".[7] Aliás, seus próprios projetos residenciais, ao longo do tempo, caminharam na direção de um sucessivo despojamento. Também Lina Bo Bardi observa nas casas de Artigas essa ausência de excessos:

> *Não é 'vistosa', nem se impõe por uma aparência de modernidade, que já hoje se pode definir num estilismo.* [...] *Esta harmônica continuidade do espaço é obtida por meios límpidos, claríssimos, sem a recorrência dos efeitos forçados, da* forma livre, *que como se pode observar em muita expressão arquitetônica contemporânea, especialmente na norte-americana, descamba para o decorativo. Citamos uma moral de vida sugerida*

[5] Rem Koolhaas, "Encontrando liberdades", in *Arquitetura em diálogo: Alejandro Zaera-Polo*. ZAERA-POLO, Alejandro. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 25.

[6] Sêneca citado por Michel de Montaigne, "Da educação das crianças", in *Os Ensaios. Livro I*. MONTAIGNE, Michel de. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 257.

[7] Ver Guilherme Wisnik, "Entre o empenho e a reserva", in *Lucio Costa*. WISNIK, Guilherme. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 15.

> *pelas casas de Artigas, uma moral que definimos como severa, e esta é a base de sua arquitetura. Cada casa de Artigas quebra todos os espelhos do salão burguês.*[8]

Essa aspereza da linguagem, espécie de ausência de *luxos*, por assim dizer, não ocorreu apenas na arquitetura. Na literatura, por exemplo, Octavio Paz observa que na longa obra "Espacio", Juan Ramón Jiménez "despojou o poema de adornos inúteis e tentou uma poesia que foi chamada de 'nua'", que ele prefere chamar de "essencial",[9] característica que pode ser ilustrada com uma pequena passagem: *Hermoso es no tener lo que se tiene, nada de lo que es fin para nosotros, es fin, pues que se vuelve contra nosotros, y el verdadeiro fin nunca se nos vuelve*.[10] O que se pode perceber, embora todas essas palavras – simplicidade, desafetação, despojamento – sejam distintas e estejam longe de ser sinônimos, pois cada palavra é única,[11] é que elas têm em comum o sentido de não fazerem concessões à ostentação, ao luxo.

Com efeito, por algum descuido, essa primeira lição poderia ser dedicada à oposição austeridade-luxo, e dessa forma os argumentos seriam usados a favor da austeridade. Mas isso representaria uma espécie de ingenuidade. Embora se admire mais as obras em que a austeridade é mais valorizada que o luxo quando as duas noções são colocadas em oposição, não se pode negar a história e a existência de beleza em obras pautadas no luxo. Aqui, vale lembrar Victor Hugo: "Digamos de passagem que não é nada inteligente odiar o luxo. Seria o mesmo que odiar as artes".[12]

É claro que se sugere uma mudança de ponto vista, como método para escapar aos excessos do mundo à procura do essencial – espécie de sensatez – como reação à escassez de recursos para o viver da grande maioria. Portanto, a noção de austeridade que se pretende é uma virtude, no mínimo, intelectual. No âmbito da arquitetura, Luís Antônio Jorge observa que

> *A simplicidade foi uma causa, para Wright, Lina, Artigas e Paulo Mendes, que não se limitou ao exercício profissional do arquiteto. Eles não se furtaram à realização de um trabalho pedagógico para equacionar as ideias que cada um tinha sobre a formação*

---

[8] Lina Bo Bardi, "Casas de Vilanova Artigas" (2008), in *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 69.

[9] Octavio Paz, "Verso e prosa", in *O arco e a lira*. PAZ, Octavio. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 100.

[10] Juan Ramón Jiménez, "Espacio", in *Espacio y Tiempo*. JIMÉNEZ, Juan Ramón. Madrid: Editorial EDAF, 1986, p. 123.

[11] Borges aponta "que as explicações esgotam as palavras, e que qualquer uma dessas moedas, dessas palavras, pode ser trocada por outra. Mas acho que sabemos – e o poeta há de sentir – que toda palavra subsiste por si mesma, que cada palavra é única". Jorge L Borges, "Pensamento e Poesia", in *Esse Ofício do Verso*. BORGES, Jorge Luis. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 97.

[12] Victor Hugo, "Um justo", in *Os miseráveis*. HUGO, Victor. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, Vol. 2, p. 64.

> *do arquiteto. Neste âmbito, aturam contra qualquer forma de leviandade, irresponsabilidade ou ainda, para os últimos, contra o cinismo* [...].[13]

Luís Antônio investiga poéticas da secura, considerando o esforço de homens que, "suando facas de ponta, empenharam-se em domar as adversidades e fecundar a terra com a espessura de seu trabalho".[14] Nesse sentido, a secura, assim como a simplicidade, é uma marca da austeridade que interessa sublinhar. Citando o poema "Ferrageiro de Carmona", de João Cabral de Melo Neto, Luís Antônio vale-se da advertência sobre a diferença entre o ferro fundido e o forjado para demonstrar as qualidades daquela espessura do trabalho: "é preciso *domar o ferro à força*, ou seja, não basta o pensar sobre o fazer, mas o fazer no muque, na raça; a mão que penetra a massa, encontra a dura resistência das coisas, e daí extrai os elementos dessas poéticas da secura".[15] Desse imaginário, vale ainda recorrer a uma passagem de Guimarães Rosa que poderia definir, quase que no sentido contrário, outra acepção de austeridade: "No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira".[16]

Em síntese, o que é austeridade? Como virtude, pode-se dizer que é inteireza de caráter. Dito de maneira mais rígida, austeridade é severidade; de modo mais brando, é sobriedade. São três acepções válidas também para a arquitetura; aproximações sucessivas em torno de uma ideia precípua. O ingrediente principal deste capítulo é a contenção,[17] e por corolário, a nobreza.

Nesse sentido, finalmente se pode dizer que a noção que se pretende formular para austeridade contém brevidade, concisão, compressão, concretude; refere-se às coisas sem acréscimos ou diminuição, sem indefinições. Existem obras em que se reconhecem intervenções, do arquiteto, que se traduzem por uma subtração de excessos; ora aos materiais, ora às técnicas, ora ao espaço interior da arquitetura; esforços sobretudo por se retirar excessos à utilização da obra em sua relação com aquilo que a envolve, que a antecede ou que a possibilita, seja cidade, seja campo, ou praia. Volta-se à questão do uso como valor primordial: "o uso é o mais eficiente mestre de todas as coisas".[18] Valendo-se de um paralelo

---

[13] JORGE, Luís Antônio. *O espaço seco: imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América.* São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FAU-USP, 1999, p. 159.

[14] JORGE, Luís Antônio. *Op. cit.*, p. 156.

[15] JORGE, Luís Antônio. *Op. cit.*, p. 156 (grifo do autor).

[16] ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2001, p. 101.

[17] Brodsky, opondo-se a "uma dieta essencialmente enfática e arrogante" destaca certo autor por sua contenção: "O que podemos dever aqui ao poeta não é o sentimento em si, mas a forma como ele é tratado: com calma, sem ênfase, sem qualquer vibrato, quase *en passant*." Joseph Brodsky, "Para agradar uma sombra" (1983), in *Menos que um: ensaios*. BRODSKY, Joseph. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 131.

[18] Plínio citado por Michel de Montaigne, "Do costume – e de não mudar facilmente uma lei aceita", in *Op. cit.*, p. 162.

com outra área em que a produção de obras também é uma questão, Whitman desenvolve um assunto não exatamente igual a esse, mas que possui um sentido próximo e corrobora a mesma ideia: "sempre e sempre será o maior aquele que contribuir com o maior exemplo prático original". [19] Com efeito, o entendimento do conceito de arquitetura como serviço – uma hipótese generosa, diga-se de passagem – tem no uso, na função e na construção, um grande motor do significado, espécie de disciplina formal.

Assim, as três acepções escolhidas para exemplificar a austeridade em arquitetura foram:

1) um despojamento de linguagem, [20] espécie de obsessão pela solução mais sintética no sentido da busca da verdadeira essência da arquitetura por meio de contenção nas soluções, quer estruturais, quer de fechamentos. Do ponto vista econômico, ilustram essa acepção aquelas obras de aparência imediata de simplicidade e de baixo custo de execução.

2) certa sofisticação de linguagem na qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer "identidade", caracterizada pela homogeneidade na linguagem plástica e nos materiais empregados. Do ponto vista econômico, ilustram essa acepção aquelas obras em que se percebe que a execução não custou pouco, porém não houve concessão a luxos.

3) um alto grau de abstração na linguagem, assumindo valor emblemático a ponto de se impor à memória [21] mais pela sugestão da imagem que pelas palavras, por assim dizer, que compõem aquela linguagem arquitetônica. Do ponto vista econômico, ilustram essa acepção obras de aparência severa, ainda que sejam custosas ou que haja alguma suntuosidade ou liberdade no manejo das formas.

*

[19] Walt Whitman, "Prefácio", in *Leaves of Grass / Folhas de Relva*. WHITMAN, Walt. Edição bilíngue. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 25.

[20] Em uma das acepções para leveza em literatura, Calvino observa "um despojamento de linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência". Italo Calvino, "Leveza", in *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. CALVINO, Italo. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 28.

[21] Italo Calvino desenvolve essa ideia: "Há invenções literárias que se impõem à memória mais pela sugestão verbal que pelas palavras". CALVINO, Italo. *Op. cit.*, pp. 28-30.

Casa da Praia da Lagoinha, Ubatuba - SP, 1964

1.

A casa da Praia da Lagoinha para Mario Masseti em Ubatuba - SP, 1964, do arquiteto Carlos Barjas Millan, foi a primeira obra escolhida estrategicamente para exemplificar a experiência de austeridade porque acumula elementos chaves que representam um despojamento de linguagem que marca a primeira das três acepções relacionadas para o termo.

Ao contrário de outras casas modernas que se valeram das mais avançadas tecnologias de construção disponíveis na época para compor uma nova linguagem, essa casa de fim de semana mais parece se espelhar na tradição caiçara de construir. Grande telhado avarandado com madeiramento não aparelhado selecionado da mata local, pisos de tijolos e pequenos muros de arrimo com pedras de rio são alguns dos elementos que compõem um sistema construtivo simples e conhecido, por assim dizer, apoiado em referências vernáculas.

O que emociona em arquitetura? Para Madalena Cunha Matos, "o reconhecimento de uma mente e de um gesto. A súbita ou progressiva realização de que existe uma mente pensante por trás das pedras, do betão, por trás das formas, não ao jeito de um deus *ex machina*, mas de um ser humano que hesita, acrescenta, retira e molda um corpo". [22]

Quando Marcos Acayaba se refere à obra do Millan como sendo típica de quem ensina – "mais do qualquer outra coisa, ela era didática. Para nós, era muito didática: 'olha, assim se constrói', 'olha que expressão dá'" [23] – estabelece estreita relação entre arquitetura e construção na elaboração de uma linguagem arquitetônica. Embora Acayaba não estivesse se referindo à casa da Lagoinha, é possível reconhecer uma inteligência em ação, uma marca deixada de modo mais ou menos eloquente:

> *É uma arquitetura muito enxuta, não tem material jogado fora.* [...] *Com isso, não tem um estilo. Não é possível falar: 'estilo Carlos Millan', ao contrário, é um 'não estilo', inclusive deu margem a muita gente construir desse jeito, ter achado seu próprio caminho, sua expressão arquitetônica com muita força, sem fazer estilo.* [24]

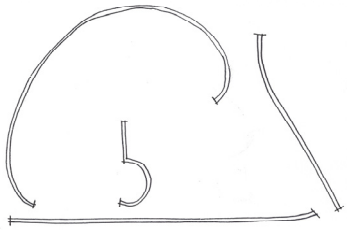
Com efeito, embora se tratasse de uma prática arquitetônica que não procurava definir uma linguagem, deixou marcas tão consistentes, que mesmo com o passar do tempo, ainda se mostram válidas. Segundo Ruy Ohtake,

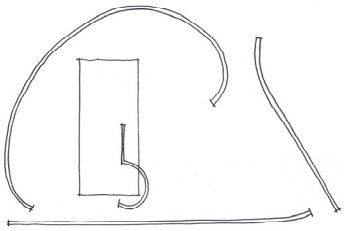
---

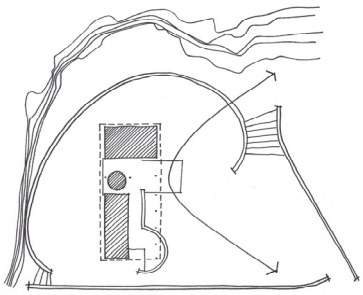
[22] Madalena Cunha Matos, "Inquirição a um projecto. A Escola Superior de Educação de Setubal" (1994), in *Álvaro Siza: 1986-1995*. TRIGUEIROS, Luiz (ed.). Lisboa: Editorial Blau, 1995, p. 10.

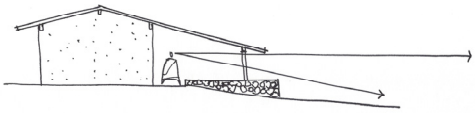
[23] Marcos Acayaba, in CAMARGO, Mônica Junqueira. "Histórias e memórias de um arquiteto. A breve trajetória de Carlos Barjas Millan", in *6º seminário Docomomo Brasil, 2005, Niterói. Livro de resumos / anais do 6º do.co.mo.mo arquitetura e urbanismo*. Niteroi : Universidade Federal Fluminense, 2005.

[24] Marcos Acayaba, in CAMARGO, Mônica Junqueira. *Op. cit*.









1. 2. 3. Evolução da implantação

4. Poucos elementos, espaços de transição referidos à natureza

> *essa atualidade provém daquela busca que o Millan faz em relação ao projeto, de se concentrar num equilíbrio de espaço, de volumes, de materiais e nunca ter sido levado por algum modismo, pelo contrário. Sempre guiado por uma obsessão, essa questão da verdade.* [...] *ele evitava ao máximo o revestimento, sempre naquela busca da verdade do material, a partir da qual ele fazia a composição. Talvez a sua grande lição esteja nesse rigor.* [25]

Para o estudo da obra propriamente dita, devido à paisagem onde se situa, marcada por estreita relação com a serra, com o mar e com a desembocadura do rio Lagoinha, faz sentido iniciar a análise pela implantação. A primeira ação de projeto foi a construção de linhas baixas de pedra retiradas do terreno para a criação de um ligeiro assoalho, espécie de base, ampliando o espaço de convívio da casa e as relações de transição com o exterior. Esses pequenos muros, de clara inclinação orgânica no que se refere à composição, ajustam-se ao sítio de forma sinuosa quando relacionados à natureza ou em linha reta quando pautado pelo limite lateral de vizinhança. Segundo Paulo Mendes da Rocha, "o sítio [...] e a implantação da casa constituem um harmonioso e agradável conjunto de paisagem e construção". [26]

Num segundo momento é notável a distribuição do programa em três blocos distintos unificados sob um grande telhado de duas águas. Base de pedra e beiral protetor das fortes chuvas da região retomam a máxima vernacular para a boa arquitetura brasileira: "um bom par de botas e um chapéu de abas largas". Vale notar que do ponto de vista da estrutura, embora seja um grande telhado, não há vãos exagerados, ao contrário, tudo parece muito organizado de acordo com a cultura local do que se sabia fazer. Os vãos são apenas os necessários aos ambientes que, por sua vez, possuem tamanhos usuais; nada é extraordinário em relação às dimensões.

Nesse arranjo dos blocos, o que surpreende é a colocação dos banheiros do lado de fora, diga-se assim, da casa. Acontece que todos os ambientes – quartos, sala, cozinha e banheiros – abrem para fora, ou melhor, para a varanda, espaço de transição por excelência. Portanto não há desperdícios na planta com configuração de áreas separadas ou hierarquizadas, como área íntima ou social, não há sequer circulações fechadas; tudo é muito severo, simples, direto. No caso dos banheiros então, a alvenaria sobe apenas até 2,15 metros e não há forro ou fechamento na parte superior em relação ao telhado. Tudo que é feito, parece ser o mínimo necessário; nada pode ser retirado, nada precisa ser acrescentado. Segundo Comte-Sponville, "simplicidade não é inconsciência, simplicidade não é tolice; o espírito simples não é

[25] Ruy Ohtake, in CAMARGO, Mônica Junqueira. *Op. cit*.

[26] Paulo Mendes da Rocha, "Recordações de uma singela casa", in *Revista Projeto n. 125 (set. 1989)*. São Paulo: Projeto Editores, 1989, p. 89.

um simples de espírito! [...] A simplicidade aprende a se desprender, ou antes, ela é esse desprendimento de tudo e de si mesmo. [...] Simplicidade é nudez, despojamento, pobreza".[27]

Em relação à expressão, o telhado é o protagonista, parecendo emprestar ao edifício certo ar de atemporalidade. O que encanta aí é a ausência de aparelhamento das madeiras, retiradas da mata local, sendo de 5, 10 ou 20 centímetros de diâmetro, escolhidas de acordo com a carga que suportam. As de menor diâmetro são ripas e as maiores, vigas. Lembrando Ítalo Calvino, "a leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago e aleatório".[28]

Com efeito, a poética na qual se insere essa obra não decorre de um universo árido ou de condições de carência material de seus promotores – arquiteto e proprietários –, ao contrário, trata-se antes de uma intenção, uma deliberação. Daquele universo de Guimarães Rosa, a passagem que melhor serviria de metáfora aqui é aquela que diz "Perto de muita água tudo é feliz".[29] Ainda que tudo pareça "natural", não se pode dizer que há ausência de pensamento nessa obra: desde o tipo de assentamento do tijolo do piso à chaminé dupla que unifica lareira da sala à coifa da cozinha, passando por diversos pormenores como o banco-peitoril de alvenaria junto à janela. Nesse sentido, Marlene Acayaba observa que "para o Carlos Millan não é o simples que é uma facilidade, é um simples que decorre de muita pesquisa, de muito estudo, que significa que ouviu, pensou, digeriu e expressou numa obra de arte".[30]

Ao final, a dúvida ontológica que essa obra permite levantar – em que medida é arte, ou quanto disso já é a própria natureza? –, faz lembrar uma reflexão de Rodrigo Naves acerca de um crepúsculo com Ipê:

> *Diante de um ipê-amarelo, contudo, sinto que minha argumentação vacila. Aquelas manchas do mais intenso amarelo, sustentadas por um caule irregular, áspero e sem folhas, realmente prescindem de expressão artística para serem belas. Há no próprio movimento que conduz do tronco rude às flores luminosas um percurso tão tortuoso e bem-sucedido, um trajeto de tantas mediações que só pode ser arte.*[31]

Em síntese, a austeridade dessa obra permite utilizá-la de exemplo esclarecedor para várias falsas polêmicas em arquitetura tais como: popular *versus* erudito, modernidade *versus*

---

[27] André Comte-Sponville, "A simplicidade", in *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*. COMTE-SPONVILLE, André. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 165.

[28] Italo Calvino, "Leveza", in *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. CALVINO, Italo. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 28.

[29] ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, p. 45.

[30] Marlene Milan Acayaba, in CAMARGO, Mônica Junqueira. *Op. cit.*

[31] Rodrigo Naves, "Crepúsculo com Ipê", in *Op. cit.*, p. 160.

tradição, disciplina *versus* invenção, natureza *versus* artefato. Valendo-se novamente de Paulo Mendes da Rocha:

> *Essa casa marca de forma nítida o que pensam os arquitetos a respeito da modernidade, do popular e erudito, de técnicas construtivas em relação às falsas disputas dos que querem sempre estabelecer parâmetros rígidos para a criatividade e invenção na arquitetura, sem se aprofundar nas razões que orientam a produção arquitetônica significativa no nosso meio, procurando enquadrar os artistas com idiossincráticas molduras onde, de fato, os artistas não cabem.*[32]

O que esse exemplo de austeridade reivindica é que a arquitetura possa ser despreocupada, mas não descuidada; que se ocupe do real e não de si; que possa ser espontânea, livre de artifícios; que tenha desprezo de prevalecer, de parecer.

*

[32] Paulo Mendes da Rocha, in *Op. cit.*, p. 89.

Estação Armênia do Metrô, São Paulo - SP, 1968

2.

Para exemplificar a segunda acepção de austeridade tratada nesse ensaio – certa sofisticação de linguagem na qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer "identidade", caracterizada pela homogeneidade na linguagem plástica e nos materiais empregados – foi escolhida a Estação Armênia do Metrô (antiga estação Ponte Pequena), São Paulo - SP, 1968, do arquiteto Marcello Fragelli.

Um primeiro objetivo da escolha dessa obra é provar que projetos de infraestrutura deste tipo podem não corresponder à impressão frequente de que a arquitetura de transportes não é mais que uma atividade de engenharia civil. Segundo Pérez-Gomez,

> *identificar a arquitetura como uma produção eficiente de edifícios, seu mínimo denominador comum, é muito prejudicial. A arquitetura implementa a tecnologia, porém deve transcendê-la e demonstrar sua capacidade como poética, revelando à humanidade o sentido de participar em uma totalidade física, política e cultural que sempre a transborda.* [33]

Iniciando a análise, pode-se dizer, grosso modo, que a arquitetura da Estação Armênia é edificada por uma construção do tipo homogênea. A aparição de materiais especializados para a satisfação de uma só exigência técnica e o emprego cada vez maior desses materiais na arquitetura contemporânea provoca o que Ignacio Paricio chamou de heterogenização [34] da construção. A construção heterogênea é aquela que possui multicamadas, peles para diferentes tipos de radiação, responde a leis de otimização de cada material e a diferença de seu comportamento no edifício conduz a uma construção cada vez mais sofisticada, leve, e que tem como paradigma a industrialização e a "alta tecnologia" no sentido inglês do termo *high-tech*. Por corolário, a construção que dá suporte a essa estação do metrô é homogênea. Conceito que pode ser aplicado às obras da arquitetura paulista denominada brutalista. [35] A antiga Ponte Pequena pode ser enquadrada nesse grupo.

À primeira vista, essa estação é como todas as outras da primeira fase do metropolitano. A intenção de se conferir unidade [36] à linha foi clara por parte da equipe de projeto, mantendo-se o caráter específico de transporte de massa. Assim como foi intencional a adoção do concreto e a não utilização de forros para aliviar o clima opressivo dos subsolos:

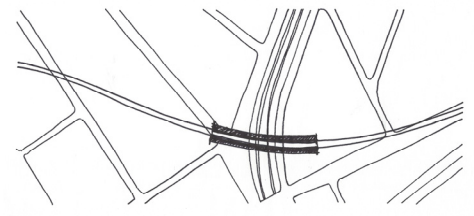
---

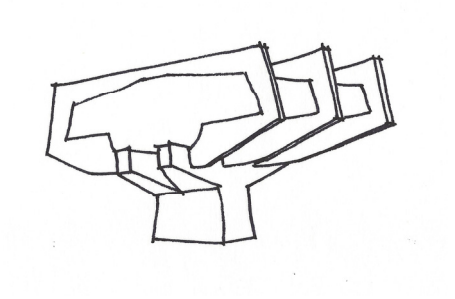
[33] PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Etica y Poética en la Arquitectura: Práctica y Educación.* [S.l.: s.n.], [20-], p. 2 (tradução nossa).

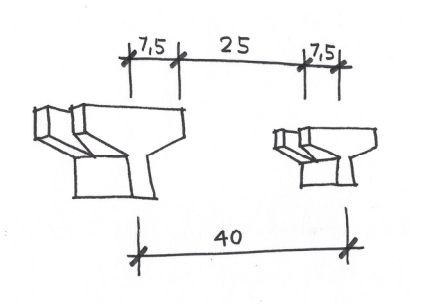
[34] Ver PARICIO, Ignacio. *La Construcción de la Arquitectura*. 4ª ed. 2ª reipressão. Barcelona: Instituto de Tecnologia de la Construcción de Cataluña, ITeC, 2004.

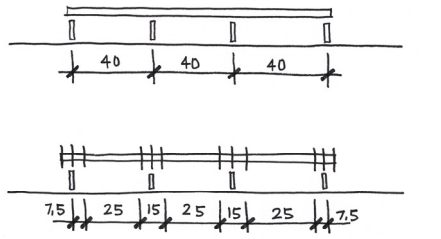
[35] Ver ZEIN, Ruth Verde (coord). *Arquitetura Paulista Brutalista 1953-1973*. Disponível em: <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/index1port.htm>. Acesso em 15 jun. 2014.

[36] Ver FRAGELLI, Marcello Accioly. *Marcelo Fragelli: quarenta anos de prancheta*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2010, p. 240.









1. Implantação curva sobre rio Tamanduateí _ 2. “Pilones-cachorros”

3. 4. Evolução da estrutura e definição da identidade formal

> [...] *sempre achei que existe uma arquitetura de concreto e uma do aço, ao me aproximar dos projetos do subsolo, minha ideia era que a caixa envoltória expressasse o tremendo esforço a que as paredes e lajes de concreto estavam sendo submetidas, na contenção das enormes pressões da terra do subsolo e da água dos lençóis freáticos. Não via sentido num teto de subsolo ter o mesmo caráter de um teto de apartamento; o mesmo para as paredes envoltórias.* [...] *O concreto aparente se apresentava como o material ideal, capaz de falar a linguagem adequada. Era natural que o caráter das estações estivesse nos tetos, a maior superfície livre e modulável de seu interior.* [37]

Mas as estações não resultaram exatamente iguais. O que inicialmente marca e distingue a antiga estação Ponte Pequena, é a imagem da associação "pilones-cachorros" como se fossem árvores. Adotou-se a solução de imensos pilares de concreto, contendo, na parte superior, três grandes peças estruturais transversais à linha e à maneira de "cachorros". Essa solução é decorrente de um problema de projeto e do contexto em que se insere, pois a estação situa-se exatamente sobre um rio. Após a síntese, com toda a complexidade técnica resolvida, interiorizada, a solução apresenta-se como simples:

> *Os vãos precisavam ter quarenta metros, para que o central galgasse o rio Tamanduateí e os demais vencessem as avenidas marginais, calçadas e jardins laterais.* [...] *Pedi ao Wenzel que estudasse a possibilidade de 'cachorros' com 7,5 metros de balanço, para conseguir, com as vigas de 25, vencer o vão de 40 metros. No dia seguinte, o Wenzel havia viabilizado os cachorros.* [38]

Dito de outra forma, foi preciso fazer uns "braços" ou "galhos" nos pilares para que vigas "padrão" de 25 metros vencessem vãos de 40 metros. Não houve por trás disso nenhuma pretensão extraordinária em se vencer grandes vãos; a solução não foi adotada por seguir esse ou aquele discurso ou programa, estético ou não. Vencer 40 metros foi uma simples necessidade relacionada ao lugar. Segundo Comte-Sponville, "o simples é aquele que não simula, que não presta atenção (em si, na sua imagem, na sua reputação), que não calcula, que não tem artimanhas nem segredos, que não tem segundas intenções, programa, projeto..." [39]

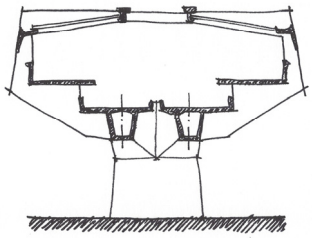
Tudo se resolveu com quatro grandes *árvores*, uma em cada lado do rio e mais uma em cada ponta, onde ficam as escadarias. Examinando o conjunto extremidade-acesso, vale notar que as escadas fixas tocam apenas o chão e os extremos da estação, sem apoios intermediários.

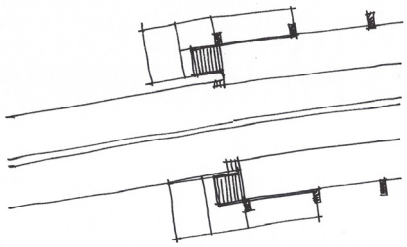
---

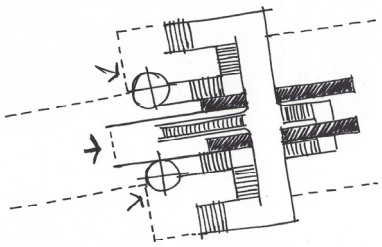
[37] FRAGELLI, Marcello Accioly. *Op. cit.*, p. 242.

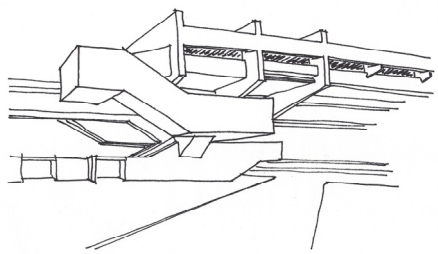
[38] FRAGELLI, Marcello Accioly. *Op. cit.*, pp. 254-255.

[39] COMTE-SPONVILLE, André. *Op. cit.*, p. 169.









1. Estrutura e identidade formal

2. 3. 4. Conjunto extremidade-acesso livre de apoios intermediários

Um depoimento de Fragelli demonstra que a forma escolhida para os acessos nem foi a primeira opção de projeto estudada, tampouco a mais óbvia; ao contrário, foi laboriosamente conquistada com reflexão, inquietação e até mesmo alguma obstinação:

> *Foi difícil – ele* [Wenzel] *me garantia serem necessários uns pilaretes verticais que destruiriam todo o efeito que eu buscava nos volumes das escadas. Mandei cópias de meus rascunhos para meu primo, o engenheiro estrutural Carlos Fragelli. Com minha estrutura avalizada por ele, voltei ao Wenzel que, desafiado por um colega brasileiro, acabou garantindo a sustentação das escadas sem os malfadados pilaretes.* [40]

Com efeito, a expressão que Marcello buscou foi a mais "limpa", para não macular o lance em balanço do tramo da escada, diga-se assim, mas não foi a mais fácil de alcançar. Retomando o fio condutor da análise, sendo a simplicidade uma das marcas de austeridade, talvez a acepção que melhor ilustre essa solução das escadas seja a seguinte: "simplicidade não é simploriedade. [...] Inteligência não é congestionamento, complicação, esnobismo. Que o real é complexo, não há dúvida, e de uma complexidade infinita, por certo". [41]

Internamente, os tetos não puderam ser estudados ao modo expressivo das estações enterradas, onde alcançaram efeitos tridimensionais variados, em forma de abóbodas ou de prismas de faces triangulares, aproveitando-se da plasticidade do concreto. As estações elevadas não possuem a questão do empuxo de terra ou do lençol freático, portanto não impõem a resolução de tetos dessa maneira. Nesse ponto, vale a pena ressaltar que a questão da invenção ou da originalidade não foi um tema que ocupou Marcello Fragelli:

> *Não vejo sentido nesta escolha entre disciplina e invenção – se a disciplina produziu Mies, também possibilitou um Stone e se a invenção nos deu Taliesin e Ronchamp, quanta caricatura arquitetônica o nosso século não deve a ela!* [42]

Nesse sentido, a identidade da obra vai se compondo naturalmente e aos poucos durante a fatura do projeto. O último elemento a ser destacado é a curva suave e indelével que molda as plataformas. Todos esses elementos, sutis ou quase imperceptíveis, são imprescindíveis para compor certa sofisticação de linguagem, ou qualquer "identidade", como já foi dito. Não se trata da criação de uma marca ou produto forte, como a mídia especializada tem esperado dos arquitetos. Lembrando Richard Serra, "agora, os artistas se identificam com o imperativo de fazer produtos que os transformem em marcas. Caíram na armadilha de fazer produtos de

---

[40] FRAGELLI, Marcello Accioly. *Op. cit.*, p. 266.

[41] COMTE-SPONVILLE, André. *Op. cit.*, p. 164.

[42] Depoimento usado como epígrafe de um texto de Márcio Bariani. Ver BARIANI, Márcio. Marcello Fragelli: arquitetura entre Rio de Janeiro e São Paulo. Vitruvius, Seção Arquitextos. 057.03, ano 05, fev. 2005. São Paulo. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.057/499>. Acesso em: 15 jun. 2014.

luxo a um mercado. Não digo que isso seja bom ou mau, mas não há mais resistência ao mercado".[43]

Em relação à curva, vale insistir que estação foi implantada sobre o rio Tamanduateí, exatamente onde uma inflexão na linha era necessária. O raio adotado para a circunferência geratriz da curva é o menor admissível para estações de metrô: quatrocentos metros. Foi o suficiente para definir a singularidade da construção, delicada, por assim dizer, nem pretensamente monumental, nem isolada, mas superfície convergente e multiplicadora da cidade, pelo simples cuidado com o sítio de implantação. Valendo-se novamente de Comte-Sponville para finalizar essa análise,

> O *simples não se questiona tanto assim sobre si mesmo.* [...] *Ele não se aceita nem se recusa. Não se interroga, não se contempla, não se considera. Não se louva nem se despreza. Ele é o que é, simplesmente, sem desvios, sem afetação, ou antes – pois ser lhe parece uma palavra grandiosa demais para tão pequena existência –, faz o que faz, como todos nós, mas não vê nisso matéria para discursos, para comentários, nem mesmo para reflexão.*[44]

A sequência de elementos arquitetônicos singulares encontrados nessa obra – os pilones, os cachorros, as árvores, o vão de 40m "encurtado", as escadas sem pilaretes, o interior severo e, finalmente, a curva – oferecem uma imagem forte, com certa sofisticação de linguagem, para o fecho do segundo significado proposto para austeridade.

*

[43] GRILLO, Cristina. "Richard Serra quer fugir das artes como commodities - Escultor americano expõe desenhos e participa de fórum de arquitetura no Rio". In *Folha de S. Paulo*, 27 de maio de 2014.

[44] COMTE-SPONVILLE, André. *Op. cit.*, p. 163.

Casa das Histórias Paula Rego, Cascais, Portugal, 2005-09

3.

A terceira e última acepção de austeridade – um alto grau de abstração na linguagem, assumindo valor emblemático a ponto de se impor à memória mais pela sugestão da imagem que pelas palavras, por assim dizer, que compõem aquela linguagem arquitetônica – será exemplificada pela Casa das Histórias Paula Rego, Cascais, Portugal, 2005-09, projeto de Eduardo Souto de Moura.

Se é possível comparar a linguagem de arquitetura com o falar, o que se tem aqui é um falar denso, enérgico, que não deixa margem a dúvidas. Longe de ser grosseiro, também não é tanto delicado. Para Montaige esse é o "falar" que deve ser ensinado às crianças:

> *Quero que as coisas predominem, e que invadam de tal forma a imaginação de quem escuta que ele não tenha a menor lembrança das palavras. O falar que aprecio é o falar simples e natural, tanto no papel quanto na boca; um falar suculento e musculoso, breve e denso, não tanto delicado e bem arrumado quanto veemente e brusco: 'a expressão será boa se ferir', antes difícil que tedioso, livre de afetação, desordenado, descosido e ousado: cada trecho forme seu corpo próprio, não pedantesco, não fradesco, não rabulesco mas antes soldadesco, como Suetônio chama o de Júlio César* [...][45]

A Casa das Histórias é obra razoavelmente recente, portanto madura, depurada ou, no mínimo, avançada no tempo do fio condutor mutante de seu *modus operandi*. Esse desassossego[46] visceral de Souto, um tanto português, é também característico de certo tipo de artista. Por isso, convém analisar minimamente sua trajetória antes de se focar no Museu em questão.

Na robustez de sua obra é notável certa "obsessão de encontrar uma 'gramática' construtiva operativa".[47] A precisão, ou clareza, revelada em suas obras depois de concluídas não esconde laborioso processo de projeto que parece estruturado em uma série de operações a intuir resultados simultaneamente sintéticos e plenos de diversidade, espécie de amálgama de diversas influências formais, gerando frutos de grande liberdade, por assim dizer, estilística.

Seria plausível supor que tal síntese ocultasse a complexidade já resolvida, entranhada, mas sua obra coloca a questão da linguagem em arquitetura como conversa aberta. E isso importa muito à pesquisa. É interessante pontuar o depoimento em que Souto revela suas impressões ao assistir a uma conferência de Aldo Rossi, em 1976:

---

[45] Michel de Montaigne, "Da educação das crianças", in *Op. cit.,* p. 256.

[46] Ver PESSOA, Fernando; ZENITH, Richard (Org.). *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

[47] Jorge Figueira, "Uma paisagem exacta", in *A Noite em Arquitetura*. FIGUEIRA, Jorge. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007, p. 40.

> *Tudo às escuras com um candeeirinho, duas imagens e a ler um texto. Comecei a ouvir aquilo e a ficar arrepiado. Foi a primeira vez que eu percebi que a arquitectura era 'autónoma'; que a arquitectura era independente de tudo. Dizia-se que não se podia fazer nada antes de se fazer a revolução. Havia o discurso da sociedade e da história* [...]. [48]

A ênfase está na autonomia da arquitetura. Então se mostra possível aqui, desde cedo, certo deslocamento de determinada atitude "heroica" tão cara aos jovens e aos modernos. A genealogia de Souto é comprida e espessa. Rossi vem por Álvaro Siza, com quem se formou e estagiou e por quem sempre nutriu profunda admiração e respeito. Mas nos modos arquitetônicos, diga-se assim, não houve submissão, servilismo ou qualquer acanhamento por parte de Souto quando era um iniciante. Suas primeiras obras apontam para aquela linguagem na qual Lucio Costa reconhece o conceito estruturador "plástico-ideal", [49] bem diferente da pesquisa de Siza. Em linhas gerais, nas obras com esse arranjo, a beleza se contém e se domina. A metáfora que Lucio usa para condensar essa ideia é a do "cristal", tendo a arquitetura clássica como o melhor exemplo. Hoje a manifestação mais credenciada desse conceito talvez seja o trabalho de Mies Van der Rohe. Nas primeiras casas de Souto, a gramática organiza-se em volumes, planos, linhas e pontos. Há relativa autonomia das fachadas, arrisca-se um "estilo" com poucos elementos claramente articulados. Souto trabalhava com planos de vidro, [50] Siza vai noutro sentido e desenha a janela, como Matisse. [51]

Assim, do mesmo modo que é possível enxergar a linhagem Távora-Siza-Souto, num viés que confirma o que chamam de Escola do Porto e suas raízes regionais; não se pode colocar em segundo plano a sucessão Mies-Rossi-Souto, em direção oblíqua, espécie de cruzamento de matrizes, cosmopolita e expansivo.

Mies é aceite como referência certa para os primeiros trabalhos de Souto, mas talvez as casas de Craig Ellwood, [52] ou todas as *Case Study Houses*, sejam tão influentes quanto a obra do

---

[48] Eduardo Souto de Moura, "Eduardo Souto de Moura" (entrevista: Porto, 5 de Agosto de 2006), in *Reescrever o Pós-Moderno*. FIGUEIRA, Jorge. Porto: Dafne Editora, 2011, p. 49.

[49] Lúcio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea" (1952), in *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. XAVIER, Alberto (org.); CANEZ, Anna Paula (coord.). 2. ed. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007, p. 204.

[50] Questionado por Nuno Grande se "costumava usar fórmulas para escapara de problemas", Souto respondeu: "Sim. O que eu cheguei a fazer para não ter que abrir uma janela! Quando se é jovem, há certa preocupação pela elegância, pelo estilo; e se mata o pobre engenheiro com a espessura das lajes, porém a questão não é essa. A arquitetura não pode depender disso, porque há pessoas que vivem a arquitetura, que a utilizam." Ver Nuno Grande, "Regreso a Casa: uma conversación com Eduardo Souto de Moura", in *EL CROQUIS 146. Souto de Moura 2005 2009: teatros del mundo*. Madrid: El Croquis Editorial, 2009, p. 14.

[51] Em entrevista a Jorge Figueira, Souto de Moura declara: "Sim... Estava a interessar-me pelos pintores, pelo De Chirico, pelo Sironi, depois pelos pintores mais realistas. O Siza falava muito de Matisse e da janela – todos os quadros de Matisse têm uma janela. Tem mais a ver com isso, essas coisas não são assim tão lineares."! Ver FIGUEIRA, Jorge. 2011. *Op. cit.* p. 51.

[52] Ver 2g n. 12. Craig Ellwood: 15 Houses. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.

grande mestre. Aliás, Ellwood e o grupo californiano acabaram por conseguir fazer mais casas *miesianas* do que o próprio Mies; "domaram o deus" e espalharam benefícios a partir da ícônica Casa Fasworth, de 1945-51, que, diga-se de passagem, nunca foi habitada.

A estabilização dessa primeira linguagem de origem moderna, em Souto mais conceitual do que ideológica, fez sucesso, gerou bons frutos, e esses, quando entendidos como "caixas" que podiam ser facilmente reproduzidas, revelaram alguma incompreensão por parte de quem as copiava, assim como de quem as consumia. Segundo Borges, "a glória é uma incompreensão e talvez a pior", pois "não há exercício intelectual que não resulte ao fim inútil". [53] Imaginem-se "obscenas edições de luxo" de Quixote; imaginem-se incontáveis "caixas minimalistas" replicadas, quase sempre pretensamente luxuosas, exibicionistas – uma inexorável dissolução tanto da compacidade quanto da multiplicidade que se havia conquistado.

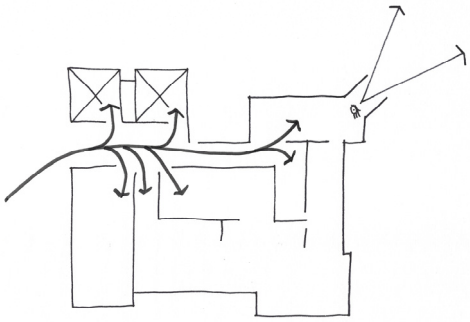
Daí foi inevitável que Souto de Moura não quisesse manter o caminho em linha reta e, de certo modo, regressasse às origens, ao desassossego: "encontrei-me mergulhado nessas novas inquietudes, que são importantes para a arquitetura. Se não fosse assim, eu continuaria a projetar uma nova caixa cada domingo de manhã, durante o resto de minha vida",[54] parafraseando o próprio Mies, desta vez em negativa. Com efeito, Mies ou qualquer "minimalismo", ambos, mal ou bem entendidos, nada acalmaria o ímpeto de Souto de Moura:

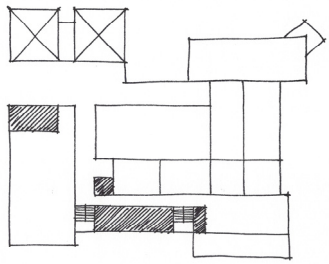
> *Mies citou sempre Santo Agostinho dizendo que a beleza é o 'espelho da verdade', mas Mies mentiu. Mentiu constantemente nos detalhes de construção que foram sempre encobertos com outros materiais mais cenográficos. É esta contradição que me interessa mais no seu trabalho. Mies tinha um apartamento em Lake Shore drive, todo em vidro, para o qual nunca se mudou. Viveu sempre dentro de muros, na sombra, envolvido por obras de arte. Descobrir porque Mies nunca mudou de casa é compreender o devir da arquitetura.* [55]

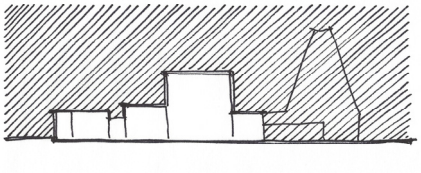
[53] Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor de Quixote", in *Ficções*. BORGES, Jorge Luis. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2001, p. 62.

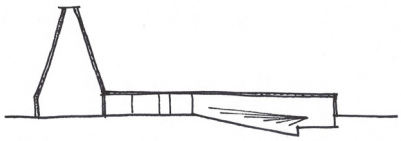
[54] Nuno Grande, in *Op. cit.*, p. 13.

[55] Parte final do discurso de agradecimento por ocasião da atribuição da medalha de L'Academie de France, Paris, junho de 2010, in *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede Imagens de Método*. URSPRUNG, Philip; LOPES, Diogo Seixas; BANDEIRA, Pedro. Porto: Dafne Editora, 2011, p. 143.









1. 2. Sistema de circulação e estrutura de composição *orgânico-funcional*

3. 4. Espacialidade interna e suas ênfases

Sobre o projeto do Museu Paula Rego, Souto de Moura concorda com as aproximações a Raul Lino, a Boullée e a Ledoux, e a algum retorno a Siza, sempre a espreitar. Das chaminés da cozinha do Monastério de Alcobaça [56] chega-se a uma afinidade com Venturi ou Louis Kahn. O que vale ressaltar é que algo diverso lhe foi dado ou acrescentado; e esse algo diverso, em certo sentido, vem de uma deficiência e promove uma satisfação. Portanto, já é outra linguagem.

Desde fora, a Casa das Histórias impressiona pela forma e dimensões das duas pirâmides e pela monocromia de todos os volumes e planos, que podem ser avistados através dos vazios deixados pelos troncos de muitas árvores. Entre paisagem e cidade, pode-se dizer que a Casa só se relaciona efetivamente é com o primeiro, pois se implanta ao meio de um bosque dentro de terreno murado. Então, de imediato o objeto arquitetônico assume uma posição de destaque por não dividir as atenções com as habituais relações com a preexistência, pelo menos aquelas que se referem à morfologia urbana. Não há esquinas a recompor, alinhamentos a seguir ou gabaritos a constranger. Todo o jogo ficou para a relação entre o edifício e o bosque.

E não por acaso, a cor vermelha é a complementar artística do verde predominante do bosque e, como é sabido, o resultado da associação desse tipo de par cromático é vibrante, pois a cor complementar de uma matriz é aquela que mais absorve seu espectro. Externamente, a aparência é de uma obra toda em concreto – arquitetura homogênea [57] – ainda que haja pequena heterogeinização de materiais no interior do edifício. A imagem é inequívoca.

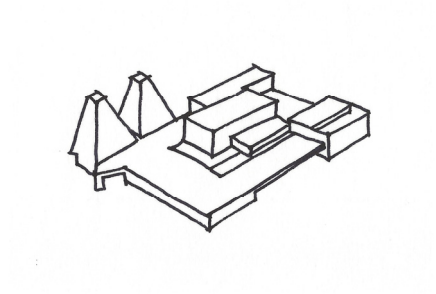
A questão que se pode formular aqui é como se forma o imaginário de uma época em que a arquitetura, já não mais se referindo a uma autoridade ou tradição que seria sua origem e seu fim, visa antes à novidade, à originalidade, à invenção. Talvez esteja aí a explicação de certo "regresso" de Souto de Moura. Para Jorge Figueira, "constata-se agora maior contenção na obra de Souto que provém, talvez de certa reação moral às loucuras contemporâneas". [58] Com efeito, a ideia de austeridade que norteia esse ensaio refere-se também à resistência política. Souto de Moura integra o pequeno grupo daqueles que resistem à condição líquida de nosso tempo, cada vez mais exposto à venda.

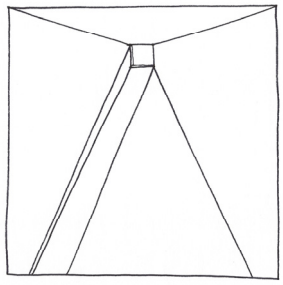
---

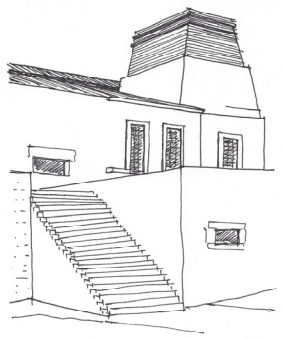
[56] Questionado sobre a combinação de tantas referências nessa obra, Souto reponde com naturalidade: "Para o exterior queria um rosa velho, e vi obras no Paquistão e na Índia em concreto vermelho. Escolhi o vermelho porque o concreto irá desbotar e acabará sendo o rosa que eu buscava. Em relação às estrias, pensei no padrão dos azulejos dos palacetes de Raul Lino. Os dois volumes piramidais recordam a grande chaminé da cozinha do Monastério de Alcobaça". Ver Nuno Grande, in *Op. cit*. 14.

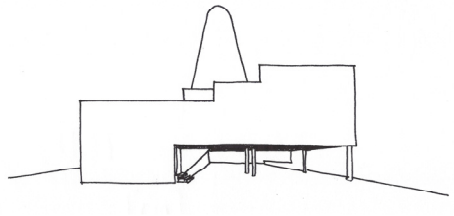
[57] Ver PARICIO, Ignacio. *Op. cit.*

[58] FIGUEIRA, Jorge, "Local y cosmopolita", in *Op. cit.*, p. 20 (tradução nossa).









1. Espacialidade externa e suas ênfases _ 2. 3. 4. Chaminés de luz: Paula Rego [2] e Pousada Santa Maria do Bouro [3], Eduardo Souto de Moura; Revigrés, Águeda [4], Álvaro Siza

Retornando ao exame da composição, se as primeiras obras de Souto se estruturavam a partir da concepção *plástico-ideal*, como já se teve ocasião de dizer, agora a linguagem se organiza sobre o conceito de aparência oposta, ao qual Lucio Costa chamou de "orgânico-funcional". O equilíbrio passa a ser dinâmico, "desenvolvendo-se a obra como um organismo vivo onde a expressão arquitetônica do todo depende de um rigoroso processo de seleção plástica das partes que o constituem e do modo como são entrosadas". [59] A metáfora agora é a *flor*, a beleza desabrocha e não mais se contém e se domina como num *cristal*.

Talvez seja oportuno lembrar que, se em São Paulo o embate da década de 1960 entre "orgânicos" e "racionalistas" resultou em vitória folgada do segundo grupo; no Porto, ao contrário, a polêmica foi claramente ganha pelos orgânicos. Siza inicia seu percurso tendo Alvar Aalto como uma de suas primeiras figuras tutelares, além de Távora; Souto, por seu turno, seguiu o "fio dos perdedores" [60] e sem romper com a Escola do Porto adicionou-lhe novos ingredientes, optando por certa revisão ainda incompleta do moderno.

Portanto, sob essa ótica e grosso modo, o *modus operandi* de Souto, à altura da Casa das Histórias, já traslada do conceito *plástico-ideal* para o *orgânico-funcional*. Ao deixar o paradigma transformar-se, deformando-o, cruzando-o com outras realidades, Souto abandona o "modelo universal", que em última instância sempre aponta para alguma espécie de purismo, e passa para uma hipótese mais inclusiva, tanto às raízes quanto aos ventos que vem de fora, mais híbrida ou afeita às fusões. Talvez as tentações artísticas sejam mais desafiadoras.

Internamente, para além do concreto que marca o Museu, acontecem outros materiais mais especializados em relação a desempenhos, mas não há heterogenização da obra. Mantém-se a unidade; mantém-se a monocromia, dessa vez branca. A luz é protagonista, bem controlada, cuja ênfase recai naquela que se preserva natural, indireta e difusa. Em relação à espacialidade, para as salas expositivas, dispõe-se de variado leque de opções com diferentes dimensões e pés-direitos. Há ligeiro destaque para a sala de exposições temporárias – a grande sala – que possui maior volume, mas nada que fuja ao esperado. Mantém-se a austeridade.

O que surpreende é o fato de as duas grandes pirâmides serem os dois ambientes de menor ou nenhuma importância museográfica. Nem se tratam de ambientes com funções extraordinárias, da sala de exposições temporárias, por exemplo, com especial configuração e

[59] Lúcio Costa, in *Op. Cit.*, p. 204.

[60] FIGUEIRA, Jorge, "Local y cosmopolita", in *Op. cit.*, p. 18. A analogia do início do caminho de Souto a um "fio dos perdedores" faz lembrar a seguinte passagem de Borges: "Os homens buscaram parentesco com os derrotados troianos, e não com os vitoriosos gregos. Isso talvez porque haja uma dignidade na derrota que dificilmente faz parte da vitória". Ver Jorge Luis Borges, "O Narrar uma História", in *Op. cit.*, p. 53.

iluminação, tampouco o coroamento de recintos primorosos elaborados para qualquer peça de grande interesse pinçada da coleção Paula Rego. Nada disso. Os dois ambientes que contêm as grandes tomadas de luz são os mais profanos do museu: loja e cafeteria. É uma verdadeira subversão hierárquica na relação entre forma e função, ou melhor, é uma espécie de declaração de superação de qualquer relação desse tipo.

Passando em revista as muitas imagens possíveis para as chaminés de luz, iniciadas nos ricos processos imaginativos que sempre funcionam nas mentes de usuários e turistas, leigos ou arquitetos, pode-se citar Santa Maria do Bouro ou até mesmo o *Show-room* da Revigrés em Águeda, de Álvaro Siza, 1993-97. De todo modo, qualquer que seja a associação que se imagine, ao final, as pirâmides e o conjunto Paula Rêgo resultam em uma obra que se poderia dizer rigorosa e eclética, severa sem ser alheia à ironia, indiferente à novidade, mas surpreendente.

Poder-se-ia dizer também que essa é uma atitude deliberadamente pós-moderna, mas acontece que Souto de Moura é daqueles que "tem a veleidade do autêntico, em contra-mão com as teorias do pós-modernismo. [...] Souto de Moura fala dos grandes temas com um toque ligeiro, despretensioso. (O modo pós-modernista é, ao contrário, tocar nos pequenos temas com grandes pretensões.)".[61]

Essa lição fica no encalço de alguma coisa oculta ou potencial ou hipotética que gira em torno do tema da austeridade e todas as suas marcas – simplicidade, secura, desafetação, contenção, escassez, sensatez, resistência. É a quinta parte de uma lição-resposta à condição contemporânea. Vale-se da obra de Souto de Moura como último e mais sofisticado exemplo, múltiplo, livre de classificações, e poderia terminar com uma imagem oferecida por Jorge Figueira:

> *E isso é assim até o ponto de reintegrar também a linguagem siziana, como se Souto de Moura acrescentasse à delicadeza da obra de Siza uma espécie de escritura amorosa, uma singular solidez tectônica.*[62]

Escolhem-se duas ênfases: "escritura amorosa" e "singular solidez tectônica". A ideia de austeridade desse ensaio reivindica o projeto mais coeso ou mais forte; mas reivindica também, sistematicamente, o direito à diversidade, ao olhar para o outro e para a história. Curiosamente, a austeridade mostra-se como hipótese de liberdade. Acredita-se assim que a arquitetura poderá caminhar para ser, naturalmente, apenas mais uma coisa entre as coisas.

---

[61] FIGUEIRA, Jorge. 2011. *Op. cit.*, p. 45.

[62] FIGUEIRA, Jorge. "Local y cosmopolita". *Op. cit.*, p. 20 (tradução nossa).

2

Generosidade

... para quando a floração do homem? [1]

Sergio Camargo

Generosidade é uma palavra que pode assustar. De imediato, parece anacrônica, fora de moda. É ardilosa, diga-se assim, porque não é incomum que se associe a exigências afetivas. Essa possibilidade de desdobramentos pouco objetivos, ou até mesmo embaraçosos, de seus significados levanta, inevitavelmente, a dúvida: será essa a palavra que convém?

Como todos os temas, generosidade é plural, tanto em seu conteúdo como nos nomes usados para designá-la. Mas o objetivo não é o de explicar o significado das palavras, e sim o de entender a natureza das lições, designando-as por vocábulos que tenham um significado no uso corrente que não se afaste muito daquele que se quer atribuir em cada capítulo. Para

[1] CAMARGO, Maria e Iole de Freitas (org.). *Preciosas coisas vãs fundamentais: escritos de Sergio Camargo*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010, p. 231.

alguns filósofos, generosidade é uma virtude, mas a própria noção de valor não é igual a si mesma todo o tempo e na modernidade se modifica constantemente e de modo significativo. Noções como as de desejo, ou de alegria, que podem ser decisivas para definição de generosidade, transformam-se à medida que também se alteram os referenciais teóricos.

Em linhas gerais, pode-se dizer que o termo advém da filosofia como conceito de mediação entre vontade e entendimento (noções desenvolvidas mais adiante). Para o senso comum, é a virtude em que a pessoa tem quando acrescenta algo ao próximo. Em arquitetura, interessam aquelas obras que alcançam mais do que é solicitado no estrito problema funcional que lhe dá origem. Em termos práticos, se tomado o problema do objeto arquitetônico privado, por exemplo, pode se referir a como se conformam os espaços de uso coletivo e ao seu contributo à cidade, isto é, às gentilezas urbanas que propõe. A generosidade também pode ser observada no arranjo dos espaços no interior de uma planta e depende muito de quem projeta e do contexto cultural na qual a obra está inserida.

Para Comte-Sponville, "trata-se de agir, e não em função de determinado texto, de determinada lei; mas além de qualquer texto, além de qualquer lei, em todo caso humana, e unicamente de acordo com as exigências do amor, da moral ou da solidariedade". [2] Segundo ele, a partir de Descartes, a generosidade "é ao mesmo tempo a consciência de sua própria liberdade e a firme resolução de bem usá-la. Consciência e confiança, pois: consciência de ser livre, confiança no uso que se fará disso". [3]

Mas antes de prosseguir em território tão amplo, talvez seja recomendável examinar e fixar conceitos. Generosidade, ao lado de firmeza, faz parte do que Spinoza define como fortaleza, à qual ele remete "todas as ações que se seguem dos afetos que estão relacionados à mente à medida que ela compreende". [4] À firmeza são remetidas todas as ações que têm por objetivo a exclusiva vantagem do agente, isto é, de quem as pratica. É em causa própria. À generosidade, por sua vez, são remetidas as ações que têm por objetivo também a vantagem de outros. Para Spinoza, é "o desejo pelo qual cada um se esforça, pelo exclusivo ditame da razão, por ajudar os outros homens e para unir-se a eles pela amizade". [5] Desse modo, pode-se dizer, portanto, que generosidade relaciona-se, sim, à amizade.

É possível traçar algum paralelo entre generosidade e justiça, entretanto, as duas noções distinguem-se claramente. Segundo Comte-Sponville,

---

[2] André Comte-Sponville, "A generosidade", in *Pequeno tratado das pequenas virtudes*. COMTE-SPONVILLE, André. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 98.

[3] COMTE-SPONVILLE, André. *Op. cit.*, p. 105.

[4] Benedictus de Spinoza, "A origem e a natureza dos afetos", in *Ética*. SPINOZA, Benedictus de. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 139.

[5] SPINOZA, Benedictus de. *Op. cit.*, p. 139.

> *não se trata mais de 'atribuir a cada um o que é seu', como dizia Spinoza a propósito da justiça, mas de lhe oferecer o que não é seu, o que é de quem lhe oferece e que lhe falta. Que também se possa assim satisfazer a justiça certamente é possível, mas isso não é necessário nem essencial à generosidade. Daí o sentimento que às vezes se pode ter de que a justiça é mais importante, mais urgente, mais necessária, e de que ao lado dela a generosidade seria como que um luxo ou suplemento da alma*.[6]

Nesse sentido, pode-se dizer que generosidade é uma virtude de equilíbrio, de meio termo entre deficiências e excessos. E isso importa à arquitetura. A cultura arquitetônica também é uma cultura material; há evidências irrecusáveis. Não faz sentido falar de cultura arquitetônica desconsiderando a condição material da qual ela depende.

Ademais, não seria necessário falar de justiça se a generosidade fosse absoluta e universal. Em contrapartida, Comte-Sponville nos lembra "que a justiça, mesmo consumada, não poderia nos dispensar da generosidade, por isso esta última é socialmente menos necessária, e humanamente, parece-me, mais preciosa".[7] Mais valiosa. Isso consagra a generosidade em relação à justiça e vai aos poucos confirmando que a palavra, sim, convém à pesquisa. Nesse paralelo, generosidade é mais importante porque tem a ver com livre arbítrio; justiça com regra. Um suposto problema acadêmico é que "a generosidade é mais subjetiva, mais singular, mais afetiva, mais espontânea, ao passo que a justiça, mesmo quando aplicada, guarda em si algo mais objetivo, mais universal, mais intelectual ou mais refletido". Finalizando esse confronto, "a generosidade parece dever mais ao coração ou ao temperamento; a justiça, ao espírito ou à razão".[8] Com efeito, esse é um dos motivos da escolha do tema.

Como já se teve ocasião de dizer, generosidade é uma virtude de mediação entre vontade e entendimento. Para Descartes, "em nós só há duas espécies de pensamento: a percepção do entendimento e a ação da vontade".[9] Como elemento de mediação contém as condições de escolha para o empenho do esforço de vontade para empreender e executar tudo o que se julgar o melhor. Ou seja, mediação para que ocorra superação, também em arquitetura. Ainda segundo Descartes, "a vontade tem mais extensão do que o entendimento, derivando disso os nossos erros. Além disso, o entendimento aplica-se apenas aos raros objetos que se lhe apresenta, e o seu conhecimento é sempre muito limitado [...]".[10] Disso destaca-se que a vontade tem horizontes mais amplos para operar, enquanto o entendimento tem território limitado. É essa condição de ter maiores poderes que faz a vontade ser por excelência o

---

[6] COMTE-SPONVILLE, André. *Op. cit.*, p. 97.

[7] COMTE-SPONVILLE, André. *Op. cit.*, p. 112.

[8] COMTE-SPONVILLE, André. *Op. cit.*, p. 97.

[9] René Descartes, "Dos princípios do conhecimento humano", in *Princípios de filosofia.* DESCARTES, René. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 39.

[10] DESCARTES, René. *Op. cit.*, p. 39.

campo de manifestação do livre-arbítrio, cuja potência máxima é a liberdade. Ou seja, a generosidade é indissociável de uma forma de liberdade. Em termos coloquiais, é a pura expressão da liberdade. De modo extremado, pode-se até dizer que a generosidade atua conferindo dignidade à liberdade.

Chega-se ao ponto em que duas lições se tocam, desta vez, generosidade e liberdade. Há proximidades, nuances que emergem ou se esquivam das ideias principais. Tudo isso interessa à pesquisa e aqui vale lembrar-se de Jorge Wagensberg: "Dir-se-ia que uma coisa só é idêntica a si mesma. Ao contrário, para demonstrar que duas coisas são distintas, basta tropeçar-se com a primeira diferença. A diferença é uma realidade precisa, nítida, definitiva e fiável". [11] Para ele, há "casos em que os matizes se parecem mais que a essência". [12]

Seguindo essa trilha, solidariedade é noção distinta e não deve ser confundida com generosidade. Grosso modo, solidariedade é apoio a uma causa ou princípio. Em linguagem jurídica, credores (ou devedores) são ditos solidários de uma mesma obrigação, cada um deles com direitos (ou compromissos) ao total da dívida. Em termos expeditos, é relação de dependência recíproca. Mas pode haver laços entre as duas noções. Comte-Sponville encerra mais esse cotejo quando compreende "que a solidariedade pode motivá-la, suscitá-la, reforçá-la, não há dúvida. Mas ela só é verdadeiramente generosa desde que vá além do interesse, ainda que bem compreendido, ainda que partilhado - logo, contanto que vá além da solidariedade!". [13]

Magnanimidade é outra palavra que deve ser investigada, pois em linguagem de dicionário aparece como sinônimo de generosidade. Como já se teve ocasião de dizer que cada palavra é única, convém distingui-las, ainda que de modo breve. Magnanimidade é mais pomposa, contém certo verniz erudito, por assim dizer. Para o filósofo francês, "*magnanimité* [magnanimidade] praticamente não saiu das escolas". Refere-se, sim, à grandeza da alma; o magnânimo é conhecido como generoso e também como liberal ou pródigo. Segundo ele, "a generosidade aparece então no cruzamento de duas virtudes gregas, que são a *magnanimidade* e a *liberalidade*. O magnânimo não é nem vaidoso nem baixo, o liberal não é avaro nem pródigo, por isso são sempre generosos, quando não se identificam". [14] Com efeito, generosidade não aprova autopropaganda.

Isso tudo leva à cortesia, à afabilidade e, de certo modo, à alegria. Se rigor significar rigidez, severidade extrema ou inflexibilidade, então vale a pena pontuar que generosidade é o

---

[11] Jorge Wagensberg, "Sobre lo común y lo diverso", in *El Gozo Intelectual. Teoría y práctica sobre a inteligibilidade y la belleza*. WAGENSBERG, Jorge. Barcelona: Tusquets Editores, 2007, p. 103 (tradução nossa).

[12] WAGENSBERG, Jorge. *Op. cit.*, p. 107.

[13] COMTE-SPONVILLE, André. *Op. cit.*, p. 101.

[14] COMTE-SPONVILLE, André. *Op. cit.*, p. 104.

contrário disso. Para David Hume, "qualquer um [...] irá facilmente admitir que a alegria carrega consigo um grande mérito e atrai naturalmente a estima das pessoas". [15] O mérito da generosidade continua sendo proveniente de sua utilidade e de sua capacidade de promover o bem da humanidade. Mas para Hume,

> *se reconhecerá que a própria brandura e delicadeza desse sentimento, sua cativante afabilidade, suas afetuosas expressões, seus atenciosos cuidados e todo fluxo de mútua confiança e respeito que faz parte dos ternos vínculos de amor e amizade; também se reconhecerá,* [...] *que esses sentimentos, por serem em si mesmos deleitáveis, são necessariamente transmitidos aos espectadores e os envolvem na mesma ternura e delicadeza*. [16]

Hume se arrisca ainda mais: "que esperança podemos jamais alimentar de empenhar a humanidade em uma prática admitidamente cheia de austeridade e rigor?" [17] O fato é que todas essas associações de significados se relacionam a preocupações com a nossa espécie, por assim dizer, sejam elas de caráter objetivo, ou da ordem de exigências afetivas, vinculando-se, em última instância, também ao espírito público. Em resumo, para Hume, o "epíteto" generosidade "ou seus equivalentes, são conhecidos em todas as linguagens e expressam universalmente o mais alto mérito que a natureza humana é capaz de atingir". [18]

Essa incursão no território da filosofia, ainda que breve, interessa à arquitetura, porque interessa à arte e ainda porque interessa ao homem. A propósito da arte, Rodrigo Naves, em ensaio sobre Mira Schendel, recorda a generosidade com que grandes artistas modernos lidavam com a matéria do mundo. Em Mira, reconhece a generosidade como espécie de potência ou vitalidade da obra que não se restringe ou se deixa aprisionar em uma funcionalidade bem comportada, criando situações repletas de ambiguidades. Para Rodrigo, "as discretas intervenções de Mira procuravam revelar a interdependência entre os fenômenos: justamente pela afirmação recíproca deles. Sem subordinação". [19] À luz da generosidade, a ênfase reside na afirmação recíproca e sem subordinação entre elementos da mesma obra. Segundo Rodrigo, para Mira não interessava a legibilidade unívoca e compulsória, aquela que precisa reduzir as coisas, sejam desenhos, palavras ou tijolos. Nesse mesmo sentido, de superação de uma condição limitada, confinada ou constrangida, Rodrigo reconhece que em certo conjunto de sua obra,

---

[15] David Hume, "Das qualidades imediatamente agradáveis a nós mesmos", in *Uma investigação sobre os princípios da moral.* HUME, David. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013, p. 107.

[16] David Hume, "Das qualidades imediatamente agradáveis a nós mesmos", in *Op. cit.*, p. 114.

[17] David Hume, "Conclusão", in *Op. cit.*, p. 139.

[18] David Hume, "Da benevolência", in *Op. cit.*, p. 27.

[19] Rodrigo Naves, "Mira Schendel: o mundo como generosidade", in *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira.* NAVES, Rodrigo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 262.

> *tudo se passava como se aquelas linhas escritas, tornadas coisas, fossem usadas para tecer uma nova realidade, que guardasse a própria ambiguidade da palavra 'texto' – algo tecido –, oscilando entre a trama de significações e uma dimensão material mais opaca, que o próprio aspecto físico dos trabalhos revela, com sua sucessão de continuidades e emaranhamentos. Assim como mantinham com o espaço uma relação de generosidade e retraimento.*[20]

O trabalho de Federico Soriano, que já se teve ocasião de citar, opera quase que pelo caminho oposto porque não traz diretamente a afirmação de fenômenos como no caso anterior – ao invés, suas teses são negações –, entretanto, têm o mesmo princípio de generosidade ao propor "renuncias suaves", como ele diz, porque "as ausências são mais ambíguas, mais amplas e sugestivas".[21]

Especificamente no âmbito da arquitetura e do urbanismo, uma palavra que comumente se encontra com generosidade, ainda que às vezes por acaso, é monumentalidade. Em arquitetura, são muitas as acepções e discussões sobre monumentalidade. Isso se confirma na história brasileira, em especial por ocasião do projeto e da construção de Brasília. Lucio Costa, em carta que refuta críticas dirigidas a seu plano, aborda o assunto de modo que interessa aqui:

> *quanto ao conceito de monumentalidade, não vejo por que na Democracia a cidade deva ser necessariamente despojada de grandeza. Da grandeza ostensiva e enfática, sim; mas não daquela que decorre naturalmente de um traçado simples e funcional, concebida com elevada intenção.*[22]

Esse princípio não é exatamente o mesmo daquele contido em generosidade porque contém mais simbolismos, mas tem um ponto de contato. Trata-se novamente de se propor mais do que é solicitado no estrito problema funcional que lhe dá origem. E, nessa polêmica, algumas minúcias podem adquirir grande valor, como é o caso do comentário de Mário Pedrosa acerca da crítica de M.M.M. Roberto ao projeto de Lucio. Segundo os irmãos Roberto, é preciso alcançar o monumental "por caminhos sutis",[23] com o que Pedrosa concorda; mas discorda de que monumental seja "o que respeitamos comovidos, não o que atordoa". Com efeito, não se trata de emocionar nesse sentido, da comoção. Tomando de empréstimo exemplos da arte, Pedrosa diz que uma pintura flamenga pode ser "tocante, uma italiana é monumental"; como paralelo, uma praça italiana pode ser facilmente monumental, uma nórdica, nem tão

[20] NAVES, Rodrigo. *Op. cit.*, p. 270.

[21] Federico Soriano, "Seis negaciones", in *Sin_tesis*. SORIANO, Federico. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 6 (tradução nossa).

[22] Lucio Costa, "Conceito de monumentalidade" (1957), in *Lúcio Costa: sôbre arquitetura*. XAVIER, Alberto (org.); CANEZ, Anna Paula (coord.). 2. ed. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007, p. 281.

[23] Mário Pedrosa, "Reflexões em torno da nova capital" (1957), in *Arquitetura: Ensaios Críticos: Mário Pedrosa*. PEDROSA, Mário. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 144.

facilmente. O tocante a que se refere "é dado pelo amor aos detalhes", em contrapartida, "o monumental pelo amor à concepção global". A ênfase de tudo isso, para a pesquisa, é que a monumentalidade que atinge consenso nessa controvérsia tem uma característica em comum com a generosidade que se pretende defender na pesquisa, isto é, deve ser obtida por caminhos sutis. Em síntese, generosidade tem a ver com sutileza. Acredita-se que também em arquitetura deva ser assim.

Ponto extraordinário desse debate sobre Brasília é Mario Pedrosa citando Bruno Zevi para marcar o que qualifica a relação entre objetos arquitetônicos e cidade, seja esta natural, ou artificial:

> *O fato que importa é que no nível arquitetônico as dinâmicas das estruturas urbanas dependem do colóquio, do casamento entre os monumentos e a arquitetura menor, entre os grandes edifícios e certos edifícios vernáculos que ainda são harmoniosos. Toda a dinâmica de nossas velhas cidades depende disso. Na arquitetura moderna, entretanto, sustento que se temos grandes arquitetos, grandes monumentos, não temos porém um vernáculo, não encontramos uma passagem entre a língua professoral e a língua popular* [...].[24]

A generosidade que cabe observar aqui se refere à harmonia, ao diálogo entre grandes edifícios e os edifícios vernáculos, por assim dizer, quase sempre menores e mais frágeis. Gentilezas urbanas podem resolver esse confronto, configurando amálgamas entre as diversas escalas.

Por último, sendo possível alguma discussão da generosidade que arranque do campo das formas, ou que o tangencie, por assim dizer, vale a pena lembrar-se das formas livres de certa arquitetura moderna brasileira, de muitos exemplos, sem dúvida, mas certamente bem representada pela obra de Oscar Niemeyer. Nas palavras de David Underwood,

> *Niemeyer ofereceu ao mundo três novos lembretes: primeiramente, a topografia das montanhas e praias do Rio; segundo, as igrejas coloniais do passado brasileiro; e por fim, representando o eterno, mas sempre cambiante momento presente do homem, a bronzeada sereia do mar de Copacabana.*[25]

É significativo que a seleção de Underwood contenha elementos não usuais nas reflexões acadêmicas de arquitetura até aquele momento, aparecendo o céu e as nuvens, o mar e o solo, a floresta e a montanha, além do "olhar que vagueia", e por último, mas não menos importante, a "busca por prazer". Nem é necessário objetar que existem outras leituras para

[24] Mário Pedrosa, "Lições do Congresso Internacional de Críticos", in *Op. cit.*, p. 160.

[25] David Underwood, "Um itinerário carioca", in *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. UNDERWOOD, David. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 47.

essa mesma obra, é claro; e algumas bem distantes disso como a de Sophia Telles, por exemplo, afirmando que "em Niemeyer, o desenho sublima a resistência da matéria e se constrói na figura, de um perfil sem interior". [26] São leituras: ausência de espaço interior; figuração como oposição à abstração. O fato é que Oscar não deixou que a arquitetura ficasse imobilizada sobre si própria, em um debate estritamente disciplinar, com suas fronteiras nítidas, delimitadas, provavelmente menos fecundo, sem a generosidade das coisas impuras.

Assim, as três acepções escolhidas para exemplificar a generosidade em arquitetura foram:

1) espaços amplos e contínuos, fluidos, de circulação ágil e eficiente. Do ponto vista da concepção dos espaços, ilustram essa acepção aquelas obras que, embora atendendo a programas relativamente pequenos ou controláveis, possuem grandes dimensões e condições materiais quase irrestritas;

2) gentilezas urbanas em pequenas ou grandes obras. Do ponto vista da concepção dos espaços, ilustram essa acepção aquelas obras que, embora de titularidade privada e comumente submetidas a restrições ordinárias, realizam o espaço urbano com especial atenção ao cotidiano, significando efetivo contributo à cidade;

3) espaços de convivência para grandes coletividades urbanas. Do ponto vista da concepção dos espaços, ilustram essa acepção aquelas obras que apresentam clara dimensão cívica, realizando espaços de uso coletivo capazes de proporcionar encontros entre as pessoas e delas com instâncias vitais que promovem conhecimento e emancipação.

[26] Na conclusão do texto, do qual essa citação faz parte, Sophia distingue as obras de Lucio Costa, Oscar, Artigas e Paulo Mendes da Rocha. Na afirmação citada, vale-se de croqui da casa de Canoas como reforço da ideia do texto. Ver TELLES, Sophia S.. *Lúcio Costa: Monumentalidade e Intimismo.* São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, nº 25, outubro de 1989, p. 94.

Palácio da Alvorada, Brasília - DF, 1956-57

4.

O Palácio da Alvorada, Brasília - DF, 1956-57, do arquiteto Oscar Niemeyer, foi a primeira obra escolhida estrategicamente para exemplificar a noção de generosidade porque acumula elementos chaves que representam certa arquitetura brasileira, de espaços amplos e contínuos, fluidos, de circulação ágil e eficiente, que marcam a primeira das três acepções relacionadas ao termo.

O Alvorada pode ser visto como um palácio, ou como um *simples edifício*: "casa-grande, com varanda corrida e capela anexa". Segundo Lucio Costa, "graças a Oscar Niemeyer, a construção de um simples edifício [...] tomou conta do lugar e lhe marcou, de saída, o tônus: cidade moderna, voltada para o futuro, mas com raízes na tradição". [27] O texto do qual se extraiu essa citação refere-se à *monumentalidade e gente*. *Monumento*, no caso de Brasília, é próprio da coisa em si, e *gente* orienta a ênfase que, nesse trecho, recai sobre as palavras simples edifício. Casas podem ser palácios, mas já foram castelos. Nessa escala variável envolvendo, em menor ou maior grau, noções de morar, representar e proteger, a classificação ou o *tipo* – palácio –, por assim dizer, não é o que mais interessa aqui.

No contexto deste capítulo, o assunto mais importante é a ideia de espaço arejado, amplo, iluminado, leve, desembaraçado de estruturas, contínuo, fluido, de fácil acesso, de circulação ágil e eficiente, enfim, de boas condições de sociabilidade, por assim dizer, que alguma arquitetura brasileira apresenta. Não é condição generalizada, claro, mas existem exemplos paradigmáticos que acabam por definir uma caracterização. Flávio Motta, tratando das relações natureza-arquitetura na produção brasileira, refere-se ao artista que "pode se permitir não frustrar o gesto generoso que emerge do puro desejo de comunicação". [28] Aqui importa tentar observar como a arquitetura materializa o *estar à vontade*, ou a despreocupação, enquanto traço cultural, ampliando a consciência que se tem desse conhecimento naquilo que ultrapassa a estrita funcionalidade da arquitetura. É isso que assinala Paulo Mendes da Rocha em seu diálogo com Isabel Villac sobre sociedade, sociabilidade, grandes espaços e poucos apoios:

> *Então, eu chamaria de características não tanto o aspecto formal estrito daquilo, mas o que aquilo revela, que é uma distração, um descaso por qualquer ideia de proteção. As construções brasileiras não foram feitas para defender ninguém de nada. Eu acho que isso é um reflexo belíssimo de uma condição distraída e legítima*.[29]

---

[27] Lucio Costa, "Monumentalidade e gente" (1960), in *Op. cit.*, p. 307.

[28] Flávio Motta, "Paulo Mendes da Rocha", in *Textos informes*. MOTTA, Flávio. São Paulo: FAU USP, 1973, p. 21.

[29] Paulo Mendes da Rocha, "A construção do olhar de Paulo Mendes da Rocha" (1995, 2007), in *América, cidade e natureza*. ROCHA, Paulo Mendes da; com VILLAC, Maria Isabel. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 69.

Mas antes disso, o que primeiro impressiona no Alvorada, que se transformou num dos símbolos de Brasília e até mesmo em motivo publicitário, são as colunas, isoladamente ou em série. O espanto que causaram levou André Malraux a afirmar, em 1959, que se tratava do "advento mais importante da arquitetura, desde as colunas gregas".[30] A colunata se apresenta em três séries distintas: exibindo separadamente grupos de três e de cinco módulos do edifício na frente principal; e de onze módulos, na fachada posterior. Ao todo, são doze eixos estruturais, isto é, doze colunas que configuram onze módulos. Percebe-se logo de início, então, que aquilo que se presumia simples contém algum sabor ou enigma, tanto em relação à composição quanto aos aspectos construtivos, mais especificamente os estruturais. Note-se que a coluna com "um quê de cariátide bojuda"[31] não é senão uma variante do *piloti*. Esse problema já estava claro para Joaquim Cardozo até mesmo antes de Brasília:

> *Os próprios* pilotis *dos primeiros tempos da arquitetura moderna transformaram-se, assinalando agora com maior agudeza* esse canto dos pontos de apoio *de que fala Perret; os* pilotis *modificaram-se em formas plásticas que à primeira vista dão a impressão de esculturas e que são, entretanto, funcionais, pois resultam das transições entre os espaços criados, entre os prismas estruturais que coordena a estabilidade da construção.*[32]

No caso do Alvorada, pode-se dizer que a intenção dos pilotis é de leveza, de desligamento do solo e das condições materiais, por assim dizer, tudo isso somado a uma sugestão de efeito dinâmico. A atenção volta-se para a estrutura, tanto em seu aspecto formal quanto aos princípios de equilíbrio, envolvendo o problema da cobertura – questão precípua da arquitetura –, da laje da varanda e dos elementos de sustentação internos e externos das duas lajes, que nesse caso incluem as famosas colunas. Ora, se foi possível retirar três *cariátides* (duas inteiras e duas metades) da frente principal para liberar um acesso monumental ao vestíbulo, é porque elas não eram fundamentais à estabilidade do edifício. Acrescente-se a isso o fato de não haver vigas invertidas sobre a cobertura, nem nos eixos dos dois pontos desfalcados, configurando vigas em balanço, nem nos demais eixos. Há vigas invertidas apenas para o fechamento das bordas, ou seja, nas extremidades menores. Então, todas as colunas do Palácio da Alvorada poderiam ser retiradas? Não porque a forma da

[30] MATTAR, Denise (org.). *Brasília: síntese das artes - 50 anos*. Catálogo da Exposição. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010, p. 52.

[31] Expressão usada por Carlos Eduardo Comas, "A legitimidade de uma diferença" (2006), in *Tributo a Niemeyer*. SEGRE, Roberto (org.). Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009, p. 137.

[32] Joaquim Cardozo, "Arquitetura brasileira: características mais recentes" (1955), in *Forma estática - forma estética: ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia*. MACEDO, Danilo Matoso; SOBREIRA, Fabiano José Arcadio (org.). Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009, p. 113 (grifos do autor).

arquitetura moderna é "apenas *condicionada* a uma questão de estabilidade, mas nunca resultante a *posteriori* desta última",[33] como assevera Joaquim Cardozo:

> *têm-se mesmo, frequentemente, considerado como formas as mais puras da arquitetura moderna as que resultam exatamente da estabilidade da construção, ou, melhor dizendo, as dos perfis de igual resistência, reduzindo assim a* forma estética *a uma consequência da* forma estática. *E como esta última, na sua expressão modernamente aceita, é a que manteria o equilíbrio com a menor quantidade de matéria, o problema estético se reduziria ainda a um problema de economia, o que é um absurdo. Pelo menos do ponto de vista estético-especulativo*.[34]

Com efeito, o calculista reconheceu que os edifícios do Palácio da Alvorada, assim como o do Planalto e o dos Arcos – o Itamaraty –, "ofereceram dificuldades não pequenas na constituição estrutural".[35] No caso do Alvorada, o contato dos pilares externos com a laje da varanda se faz no sentido longitudinal, eliminando a viga de contorno e, diga-se de passagem, também o guarda-corpo. Já nos Palácios do Planalto e do Supremo Tribunal, esse contato é feito transversalmente. O fato é que "as duas soluções são conseguidas esteticamente com superabundância de material construtivo".[36] Em relação à laje do piso do Alvorada, é fácil perceber que os esforços de sustentação são divididos entre suportes externos e internos, praticamente invisíveis de fora. Ademais, nos módulos correspondentes à colunata suprimida, a laje da varanda e sua continuidade interna também são interrompidas. Assim, obtém-se um pé-direito mais alto para acesso e vestíbulo. O que causa perplexidade, por assim dizer, é a cobertura desse espaço central ter passado incólume, sem reforços aparentes, mantendo exatamente a mesma forma dos módulos laterais em que se pôde contar com apoios. A chave está na tripartição da cobertura – "*loggia*, corpo principal, *loggia*"[37] – e na forma curva do teto das duas *loggias*; o apoio, quando ocorre, é minimizado ao extremo. Mas essa explicação, mesmo se correta, é um tanto irrelevante e, indo mais longe, tomando de empréstimo o campo da poesia, talvez até prejudicial ao *verso* a que se refere, porque subtrai algo daquele maravilhoso truque. Para Borges, em literatura "Isso há de bastar – o enigma. Não precisamos decifrá-lo. O enigma está ali".[38]

---

[33] Joaquim Cardozo, "Forma estática - forma estética" (1958), in *Op. cit.*, p. 136 (grifos do autor).

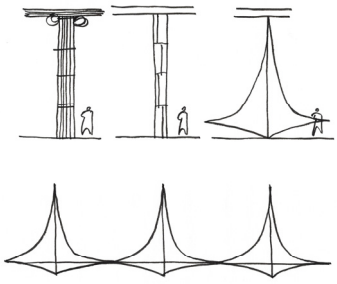
[34] Joaquim Cardozo, "Forma estática - forma estética" (1958), in *Op. cit.*, p. 136.

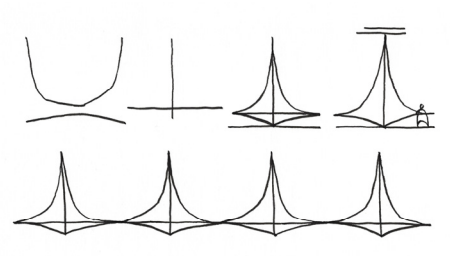
[35] Joaquim Cardozo, "A construção de Brasília", in *Op. cit.*, p. 179.

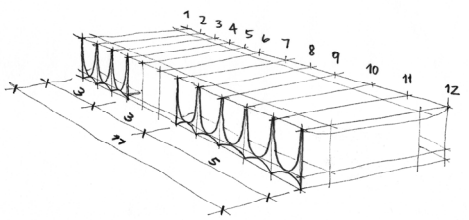
[36] Joaquim Cardozo, "Forma estática - forma estética" (1958), in *Op. cit.*, p. 136.

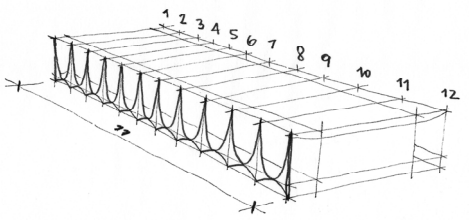
[37] Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein referem-se à cobertura tripartida dessa forma, "Palácios de Brasília: Novos Rumos na Trajetória de Oscar Niemeyer", in *Brasil: Arquiteturas após 1950*. BASTOS, Maria Alice Junqueira e ZEIN, Ruth Verde. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 68.

[38] Jorge L. Borges, "Pensamento e Poesia", in *Esse ofício do verso*. BORGES, Jorge L. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 93.









1. 2. Coluna e colunata: *síntese* sobre estudos de Niemeyer

3. Composição principal: 3-3-5 módulos _4. Composição completa: 11 módulos

De volta à arquitetura, Yves Bruand escreve que *não se pode mais falar de verdade estrutural, e que a realidade não corresponde mais às aparências. O espectador tem a ilusão de estar frente a uma obra suavemente pousada no terreno e só apoiando nele por meio de uma fina estrutura externa totalmente exposta*.[39]

Para ele, trata-se de "uma solução paradoxal em termos funcionais, mas também uma descoberta plástica que contribui ativamente para aumentar a impressão de extraordinária leveza do edifício".[40] Aqui vale arriscar-se novamente numa conexão com ideias do campo da literatura, recorrendo a Brodsky para verificar o paralelo dessa contenda sobre linguagem:

> *Porque a prosa, além de qualquer outra coisa é um artifício, um saco de truques. Na qualidade de artifício tem sua própria nobreza, sua própria dinâmica, suas próprias leis e sua própria lógica. Talvez mais do que nunca, este tipo de coisa foi revelado pelas conquistas do modernismo, cujos padrões desempenham hoje importante papel na avaliação da obra de qualquer escritor. Porque o modernismo não passa de uma consequência lógica – a compressão e a concisão – das coisas clássicas*.[41]

Passando à análise da obra como um todo depois do foco na colunata, pode-se dizer que se trata de um conjunto arquitetônico composto por edifício principal – a residência –, dois anexos laterais – capela e pavilhão de serviços semienterrado, cada anexo em uma das extremidades do corpo principal –, e piscina na parte posterior, formando um conjunto de lazer com bosque junto à orla do Lago Paranoá. A esplanada frontal configurada pelas duas vias de acesso ao palácio, assim como os espelhos d'água, esculturas e paisagismo, tudo isso em conjunto, também cumpre papel fundamental na composição. As duas ruas são estrategicamente alinhadas às pausas, por assim dizer, aos vazios calculados entre os anexos laterais e o corpo principal. Aliás, a despeito de a noção de *ruptura* ter sido algum dia um dos preceitos do modernismo, tudo é composição no Palácio da Alvorada, assim como em outros períodos da história da arquitetura.

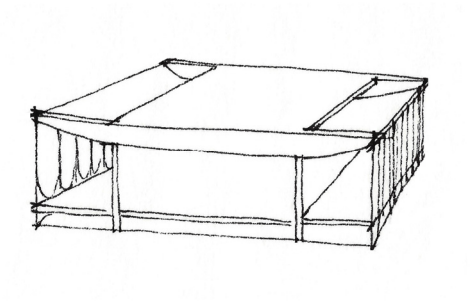
Não é à toa que Yves Bruand recorre à fórmula do templo grego de colunas para reconhecer o *tipo* do qual derivam quatro dos palácios de Brasília: o da Alvorada, o do Planalto, o do Supremo Tribunal Federal e o Itamaraty. Segundo Bruand, Niemeyer

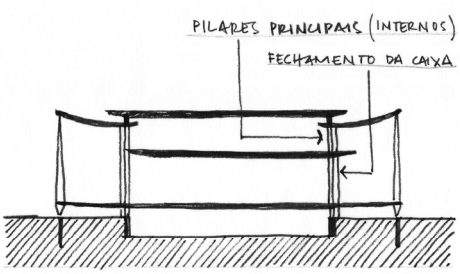
---

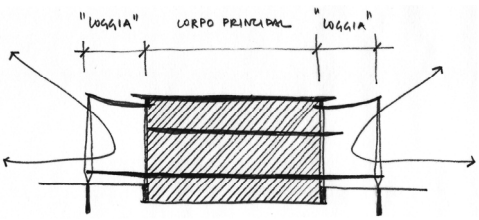
[39] Yves Bruand, "O apogeu de Niemeyer: Brasília", in *Arquitetura contemporânea no Brasil*. BRUAND, Yves. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 188.

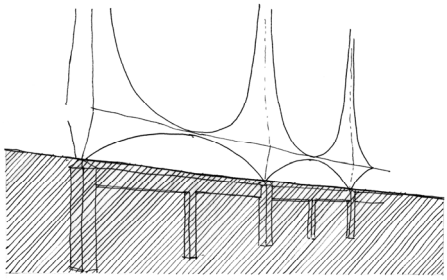
[40] BRUAND, Yves. *Op. cit.*, p. 188.

[41] Joseph Brodsky, "Catástrofes no ar" (1984), in *Menos que um: ensaios*. BRODSKY, Joseph. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 108.









1. Estrutura de cobertura: borda e meio _ 2. Elementos principais da estrutura _ 3. Tripartição da forma: *loggia*-corpo principal-*loggia* _ 4. "A compressão e a concisão das coisas clássicas"

> *compreendeu o proveito que seus predecessores tinham conseguido tirar da galeria de arcadas ou de colunas que sustentam uma arquitrave; apreendeu imediatamente que esse meio de expressão, longe de estar ligado a um estilo hoje superado, conservava um valor permanente tanto no plano funcional, quanto no estético.*[42]

Em síntese, pode-se dizer que se trata de um modelo austero, "o mais inesperado, mas também o mais homogêneo e o mais clássico"[43] de todos os usados por Oscar em Brasília: um prisma de vidro entre duas placas paralelas, sendo a placa do piso soerguida do chão, tudo isso protegido por peristilos laterais nos dois lados maiores. Placas paralelas e peristilos realizam dupla intenção: proteção solar e unificação plástica do conjunto. Conforme observa Carlos Eduardo Comas, "Niemeyer abusa dos panos de vidro e varia as soluções para protegê-los. [...] A proteção solar dá textura, dinamismo e profundidade às fachadas".[44]

Em relação aos valores, ou qualidades, intrínsecos a obra, arrisca-se dizer que a leveza, como já se teve ocasião de mencionar, e outra noção que gira em torno da ideia de dignidade, ou decoro, espécie de solenidade controlada, são o que asseguram a obtenção de um verdadeiro palácio, nobre e monumental, porém moderno. Vale notar que do primeiro estudo do projeto – divulgado com maquete e peças gráficas, portanto, não desprezível –, foram eliminados uma marquise recortada sobre a laje de cobertura e um riacho sinuoso na esplanada em frente. Em outras palavras, foram suprimidos aqueles elementos que pudessem transmitir excesso ou qualquer caráter pitoresco à arquitetura. Além disso, o projeto executado resultou menos alto e mais comprido que o primeiro, denotando apuro em busca do predomínio da horizontalidade nas proporções. Por um lado, pode-se dizer que há um notável exercício de contenção, ou de exatidão; por outro, não se espere de Niemeyer, como observa Bruand, seguir "uma austeridade contrária ao seu temperamento".[45]

Com efeito, dentro do palácio não se vê retraimento espacial. Internamente, os espaços libertam-se da racionalidade presumível a partir da imagem da caixa de vidro unitária. Não há sequer uma planta que repita o retângulo do prisma externo; não é possível redesenhar qualquer nível somente a partir das referências de outro, tais como circulações verticais e blocos de áreas molhadas. Não há divisão em compartimentos estanques; sequer uma área íntima é configurada. Quatro dos dormitórios, por exemplo, abrem-se diretamente para o vestíbulo superior que, por sua vez, é interligado espacialmente ao grande vestíbulo que se origina no térreo.

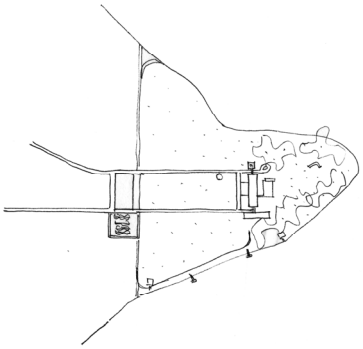
---

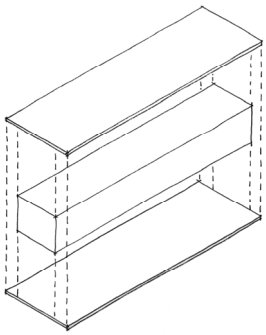
[42] BRUAND, Yves. *Op. cit.*, p. 184.

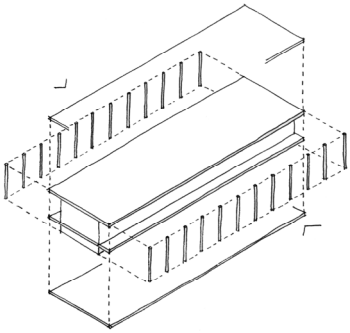
[43] BRUAND, Yves. *Op. cit.*, p. 184.

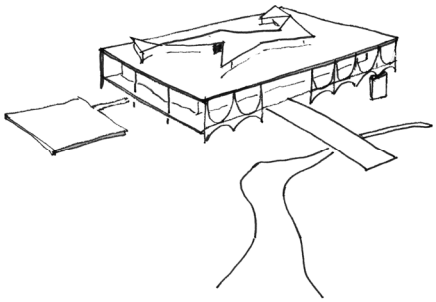
[44] COMAS, Carlos Eduardo. *Op. cit.*, p. 131.

[45] BRUAND, Yves. *Op. cit.*, p. 189.







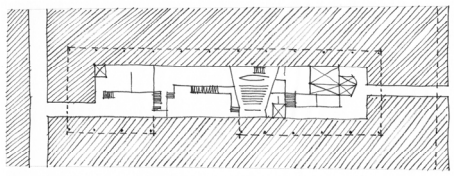


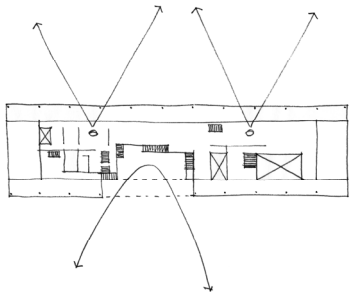
1. Composição: esplanada, binário e edifícios _ 2. Placas paralelas e prisma de vidro
3. Peristilo _ 4. Primeiro estudo: marquise na cobertura e riacho na esplanada frontal

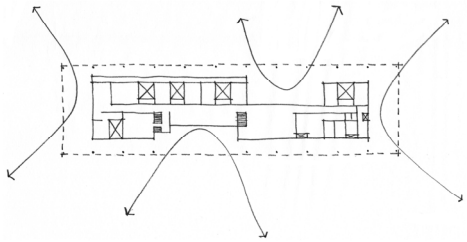
As plantas de todos os níveis são recortadas, construindo espaços de pé-direito duplo e continuidades horizontais, entrelaçamentos típicos de um espaço fluido, habilmente modulado. A extensão espacial vertical não se produz por simples sobreposição de planos, por simples empilhamento ou repetição de placas – pisos e tetos – contínuas. O movimento, embora não potencializado ao extremo, é fator primordial na organização física interna, sendo responsável, em boa medida, por sua forma. Em razão dessa dinâmica e das grandes dimensões dos cheios e dos vazios, há sobreposição de perspectivas e inclusão do tempo na definição plástica do espaço. Em suma, não é possível afirmar que as plantas se ordenam de fora para dentro adotando um ponto de partido geométrico, ao contrário, arrisca-se dizer que utilizam a geometria como geratriz, mas mantêm uma postura orgânica na composição. Com essa estrutura é possível acrescentar ou subtrair pequenas partes do programa a qualquer momento, sem prejuízos à unidade plástica do conjunto. As operações de projeto são facilitadas pela generosidade dos espaços; não há áreas residuais, mas nenhum ambiente é confinado ou constrangido. Para ilustrar a ordem de grandeza em questão, enquanto a planta do térreo do corpo principal possui cerca de 2.000 m^2 de área construída, a do superior ocupa apenas metade disso. A outra parte é dedicada à constituição dos vazios, internos e externos, confirmando, nesse caso, uma espécie de potência ou vitalidade da arquitetura. A relação entre interior e exterior é franca, sem prejudicar o sentido de privacidade necessário à residência. Ao final, a espacialidade é o que prevalece na obra.

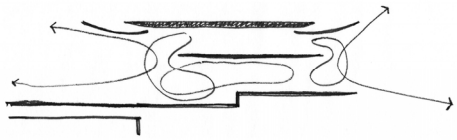
Dos ambientes internos, o grande vestíbulo – um cômodo de recepções internacionais, diga-se de passagem – é o único em que o luxo se destaca da sobriedade presente em todos os demais. Predomina o brilho dos espelhos, das superfícies revestidas com ladrilhos metálicos e dos dourados. Há uma riqueza de materiais que reforça o contraste entre interior e exterior e impressiona à primeira vista. Nesse caso, até seria admissível objetar, por via das dúvidas, se houve algum excesso; mas certamente não seria um ponto pacífico.

O que importa aqui é apontar mais uma vez a aproximação a um limite tênue entre o estritamente necessário para se alcançar um feito de projeto bem comportado, por assim dizer, e as alternativas escolhidas, fora do comum, nada convencionais. Na estrutura, por exemplo, reconheceu-se que a solução foi conseguida "esteticamente com superabundância de material construtivo"; na espacialidade, observou-se uma espécie de potência ou vitalidade da arquitetura; nos acabamentos, notou-se grande sobriedade com certa suntuosidade localizada. Já se teve a ocasião de dizer que a generosidade é uma virtude de equilíbrio, de meio termo entre deficiências e excessos. A lição da arquitetura que se pode extrair dos exemplos agora pinçados – extraordinários, por assim dizer –, é perceber que se as opções de projeto se encontram próximas a essa linha limítrofe, as decisões devem pender, sutilmente, para o lado mais favorável às intenções *poéticas* em seu mais amplo sentido.









1. 2. 3. Diagramas horizontais da espacialidade: subsolo, térreo e primeiro pavimento

4. Diagrama transversal da espacialidade

Em outras palavras, não se deve reduzir o problema estético a um problema de economia. Também vale insistir que generosidade tem a ver com sutileza. Ademais, lembrando Victor Hugo,

> *Toda qualidade roça por um defeito; o ecônomo é quase um avarento, o generoso confina com o pródigo, o corajoso é quase temerário; quem diz muito piedoso, quase diz tartufo; há tantos vícios na virtude quanto buracos no manto de Diógenes.*[46]

Convém advertir que não se está argumentando em direção contrária à primeira lição. Não se imagina *generosidade* e *austeridade* como opostos e sim como noções complementares. O interesse da pesquisa é explorar zonas de nuances que se mesclam, construindo entrelaçamentos, não permitindo o encolhimento dos sentidos, como já se teve ocasião de dizer.

Por último, vale lembrar o "espírito da época" em que a obra foi criada. A arquitetura moderna estava consolidada e expandia-se. Como exemplo de seus desdobramentos, o Conjunto da Pampulha, a Casa das Canoas e Casa Edmundo Cavanelas já estavam realizados. As limitações do *International Style*, em sua uniformidade, eram evidentes. Tratava-se de continuar oferecendo uma diversidade de respostas a uma diversidade de programas, lidando com uma diversidade de situações. Também a influência, por assim dizer, de Le Corbusier já estava superada. Para Comas, Niemeyer complementa sua obra, "mostrando plena compreensão de suas ambições sistêmicas – e uma exuberância que impressiona".[47]

Pode-se dizer que Niemeyer desenvolve a arquitetura moderna dando continuidade à sua pesquisa anterior, engendrando sua expressão por um viés próprio, nem estoico, arcaico ou bruto, como às vezes se encontra em Le Corbusier, tampouco intemporal ou transcendental, como às vezes se encontra em Mies. Carlos Eduardo Comas trata da legitimidade dessa diferença de Niemeyer, observando as possibilidades da arquitetura moderna:

> *O sistema não tem regra absoluta e seus domínios não são estanques. A arquitetura moderna é inclusiva e Niemeyer junta a variedade das manifestações de exuberância à variedade das manifestações de ambivalência.*[48]

---

[46] Victor Hugo, "A sala secreta do Café Musain", in *Os miseráveis*. HUGO, Victor. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, Vol. 2, pp. 98-99.

[47] COMAS, Carlos Eduardo. *Op. cit.*, p. 129.

[48] COMAS, Carlos Eduardo. *Op. cit.*, p. 134.

Escolhem-se duas palavras – "inclusiva" e "ambivalência" – como ênfases para o fechamento do primeiro significado de generosidade. A celebração que o Palácio da Alvorada representa em Brasília não é eufórica, e isso importa muito ao sentido da lição, mas talvez aquele mundo de elegância e encantamentos seja mesmo o oposto do modo de viver de grande parte da população brasileira. Não obstante, valendo-se de Flávio Motta, "é uma limpidez de outra espécie, qual segunda natureza, a lembrar o homem uma generosidade germinal". [49] O que esse exemplo de generosidade reivindica é que a arquitetura possa experimentar ir além do que simplesmente é preciso, sem abrir mão da sutileza; que sempre possa confirmar um espírito de expansão – de conhecimentos técnicos e artísticos –, mas também de sociabilidade, de difusão comunicativa.

*

[49] MOTTA, Flávio. *Op. cit.*, pp. 20-21.

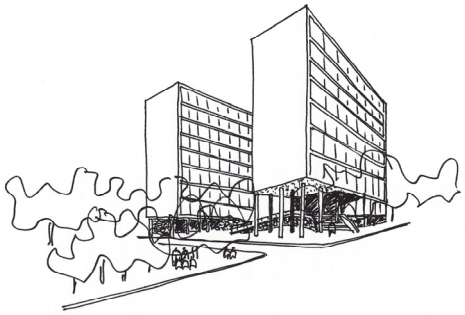
Edifício Louveira, São Paulo - SP, 1946

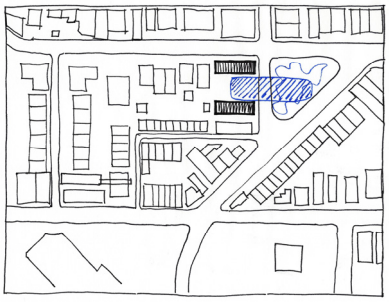
5.

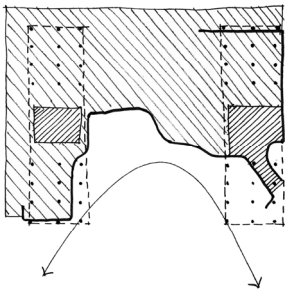
Para exemplificar a segunda acepção de generosidade tratada nesse ensaio – gentilezas urbanas em pequenas ou grandes obras – foi escolhido o edifício Louveira, São Paulo - SP, 1946, dos arquitetos João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi.

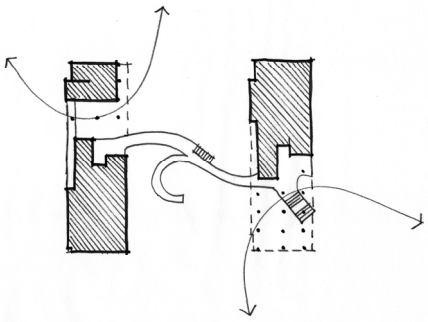
No contexto deste capítulo, o assunto mais importante do Louveira é a implantação, justamente naquilo que explora – oferece e aproveita – em relação ao entorno urbano. A obra ocupa um terreno retangular de esquina, tendo o lado maior voltado para uma praça pública ajardinada – a Praça Vilaboim – e o lado menor para uma via – a Rua Piauí – que não é secundária no bairro, mas, naturalmente, é menos importante do que a praça. Em linhas gerais, o conjunto se organiza em dois blocos – um com sete, outro com oito pavimentos – implantados paralelos à rua e, por consequência, perpendiculares à praça. A solução adotada apoia-se em dupla ênfase, por assim dizer, explorando ao máximo a condição urbana em que se encontra. Por um lado, a orientação da face maior e mais nobre da lâmina para o menor lado do terreno, o da rua lateral, é uma ação de projeto que compõe a fachada "frontal", a fachada da rua de modo tradicional; por outro, o afastamento de vinte metros entre as duas lâminas configura um prolongamento da área aberta à frente. Enquanto uma ação dá continuidade à edificação da volumetria da cidade, aquela que forma os alinhamentos, os gabaritos e as esquinas; a outra constrói o vazio, enforma e informa a pausa, por assim dizer. O que a princípio poderia ser um espaço livre, seco ou ajardinado, de uso exclusivo do *condomínio*, torna-se, por decisão de projeto, espaço potencialmente urbano. A subversão de linguagem reside em deixar as empenas fechadas, *cegas*, voltadas para a praça, algo não usual à época. A generosidade consiste em não "consumir" o espaço entre as lâminas totalmente no interior do conjunto.

Com efeito, metade desse espaço, de titularidade integralmente privada, é cedida, ofertada, à cidade. A ênfase está em metade. Arrisca-se dizer que o êxito dessa solução, duradoura, resistente ao aumento generalizado da obsessão pela segurança, reside no desenho estrategicamente cuidado. O Louveira é aberto e isso é indisfarçável; não há gradis. Porém, a continuidade entre praça e jardim do Louveira é mais visual do que relativo aos usos; não há ligação entre a Praça Vilaboim e a Rua Piauí, configurando uma passagem pelo interior do conjunto. Note-se que o desenho sinuoso da rampa que une os dois blocos acentua o envolvimento entre os espaços livres, mas define, gentil e discretamente, o limite entre ambiente urbano e o espaço reservado do condomínio. Um longo e sinuoso muro revestido com pedras é o elemento arquitetônico decisivo nessa transição entre público e privado.









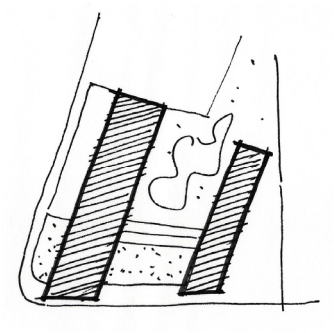
1. Condição urbana: esquina e praça _ 2. Prolongamento da área pública
3. Elementos de transição _ 4. Relações urbanas

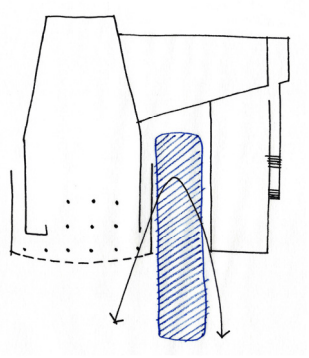
Essa parede forte faz o fechamento dos pilotis da segunda lâmina – a do interior da quadra – e sua continuidade, sob a rampa que une os dois blocos, divide ao meio o espaço livre entre eles, deixando uma metade reservada ao estacionamento dos moradores, espaço seco, com piso cimentado; e a outra cuidadosamente tratada como jardim público. Em síntese, trata-se de uma uma gentileza urbana.

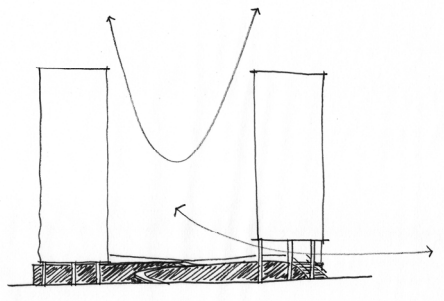
Pode-se dizer que a solução de implantação do Louveira, de dois blocos em terreno de esquina, alcançou o estatuto de *tipo*. Do próprio Artigas, outras duas obras contemporâneas ao Louveira confirmam a expressão dessa tipologia: o Hospital São Lucas, de 1945, e o conjunto Edifício Autolon e Cine Ouro Verde, de 1948, ambos em Curitiba - PR. No caso do hospital é mais difícil a comparação porque todo o térreo foi ocupado, tornando-se um embasamento. A esquina, embora amenizada em uma curva, resultou fechada, e o espaço livre entre os dois blocos ficou absolutamente interiorizado, não sendo possível qualquer continuidade visual entre espaço livre interior e exterior. No Autolon, a semelhança é maior porque o projeto propõe a criação de um jardim entre o edifício comercial e o cinema. Mas o cinema é uma peça muito grande e o restante do térreo, embora até mais livre que o do Louveira, foi concebido para receber uma agência de automóveis (Sociedade Auto Comercial de Londrina - Autolon). Ou seja, em nenhum dos dois casos o êxito dessa urbanidade é o mesmo do Louveira. Talvez porque, como na música, às vezes a *magia* da arquitetura acontece, outras não. Sobre o fato de algumas *obras* lograrem melhor resultado do que outras originadas em condições muito semelhantes, o músico Keith Richards faz o seguinte comentário sobre uma composição sua, que pode servir de paralelo aqui: "Nesse caso a magia da música aconteceu. Mas nunca se sabe quando vai acontecer a mágica".[50]

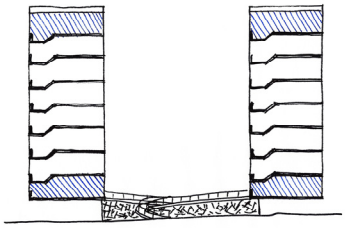
Voltando ao térreo do Louveira, vale destacar que as duas lâminas não são idênticas. O edifício alinhado à rua exibe os pilotis livres e acolhe, na esquina, uma escadaria de acesso. O hall de entrada, situado em seu patamar superior, contém uma pintura de Francisco Rebelo, confirmando o protagonismo desse bloco. O outro edifício, por sua vez, sendo ocupado e fechado para a praça em frente, apresenta uma solução singular para os pilotis dos fundos, livres, uma espécie de compensação ou reequilíbrio da composição. Nesse canto acomoda-se um apartamento menor e recuado, encaixado atrás dos pilotis, como se estivesse pendurado no grande volume que se destaca acima. Pode-se dizer que em todo o térreo, duplo ou *espesso*, por assim dizer, há uma exploração de especificidades, sem prejuízos para a unidade do conjunto. Mais uma vez, unidade e diversidade coexistem na obra de arquitetura. Nesse caso, as diferenças são possíveis em boa medida pelo aproveitamento do desnível de quase

[50] Ver documentário DEL DEO, Adam (produtor), & NEVILLE Morgan (diretor). (2015). *Keith Richards: Under the Influence* [filme-vídeo]. EUA: Tremolo Productions; Radical Medi.









1. Hospital São Lucas, 1945 _ 2. Edifício Autolon e Cine Ouro Verde, 1948

3. Relações urbanas _ 4. Diferença de níveis: exceções do corte

quatro metros existente no terreno, no qual se encaixa a garagem na cota mais baixa. Vale ressaltar que, na parte superior, as duas lâminas têm a mesma cota e a mesma terminação. Disso resulta, a contragosto dos puristas extremados, que as duas empenas cegas voltadas para a praça não possuam o mesmo tamanho; a maior tem oito andares e a da esquina, sete.

Outro recurso plástico explorando diferenças de nível é notável nos corredores de acesso de serviço, na fachada sudoeste das lâminas. Uma diferença de 80 cm entre a laje geral do pavimento e a pequena área na saída das escadas e elevadores é desenvolvida até a fachada, expondo um significativo movimento no desenho, que acabou por se tornar uma das marcas do conjunto. Pequenas diferenças de níveis em edifícios residenciais, semelhantes a essa, foram exploradas posteriormente por Paulo Mendes da Rocha no edifício Guaimbê, de 1964, e edifício no Jaraguá, de 1984. No caso do Louveira, para além do efeito gráfico externo dos guarda-corpos, o fato é que os espaços que estão por trás disso são abertos, avarandados que configuram um jogo com diferentes profundidades de luz, construindo, por fim, uma espécie de fachada animada. Segundo João Massao Kamita:

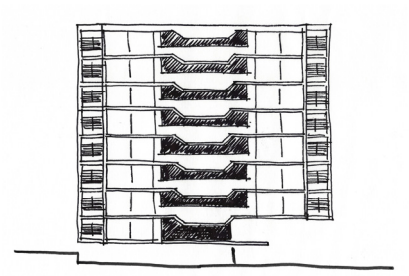
> *A cavidade que se abre na extensão desses corredores é uma contraposição direta ao avanço do plano que assinala o conjunto de setores de serviço. Se na outra fachada a mobilização plástica ocorre mediante o jogo de reflexão e transparência do vidro e pelo movimento dos elementos soltos das venezianas num plano unitário, nesta se dá pelo contraste entre plano e profundidade, saliências e reentrâncias.* [51]

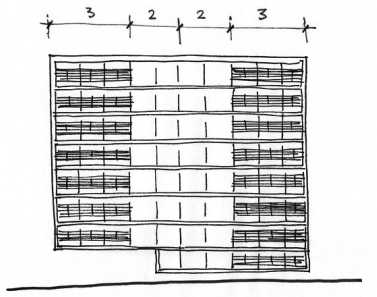
A outra fachada, de orientação nordeste, é a que contém as faces dos ambientes de permanência prolongada, dormitórios e salas. Por isso, pode-se dizer que é a mais importante. As intenções da composição dessa fachada, tripartida, subdividida em dez módulos, se podem perceber claramente: três módulos de cada extremidade se diferenciam pelas venezianas móveis que protegem os dormitórios, enquanto os quatro módulos centrais fechados com caixilharia do tipo piso-teto correspondem às áreas de salas e varanda. Segundo Kamita, "a transparência desse tramo central em contraste com o fechamento e a mobilidade dos planos dos tramos lateriais é o que confere singularidade a essa fachada". [52] Note-se que não se trata de uma "pele de vidro" indiferente à marcação dos andares. No Louveira permanecem as bordas de lajes salientes, desenham-se as molduras, cuida-se da *cadência* dos dez módulos – "espaçamentos iguais repetidos uniformemente" [53] –, assim como do *ritmo* – "espaçamentos

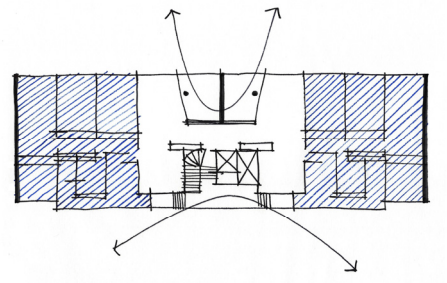
[51] João Massao Kamita, "Vilanova Artigas: a política das formas poéticas", in *Vilanova Artigas*. KAMITA, João Massao. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 15.

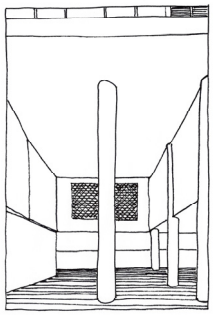
[52] KAMITA, João Massao. *Op. cit.*, p. 14.

[53] Lucio Costa, "Ensino do desenho" (1948), in *Op. cit.*, p. 148.









1. Diferença de níveis

2. 3. Composição _ 4. Espacialidade: pormenor da garagem:

ou alturas desiguais uniformemente repetidos ou alternados" [54] – das venezianas amarelas, que se abrem por contrapeso em contraste com o fundo vermelho.

A propósito da caixilharia da face nordeste, vale destacar a presença de uma varanda – portanto, um ambiente externo – contígua à sala. Todavia, embora seja um espaço exterior, mantém-se a continuidade dos caixilhos, preservando a continuidade e integridade do plano da fachada e, em última instância, a unidade da composição. Solução semelhante a essa – de varanda interna à planta, podendo ser aberta ao exterior –, foi explorada posteriormente por Oscar Niemeyer no projeto do edifício Eiffel, de 1953.

No caso do Louveira, além das esquadrias coloridas, todos os planos aéreos e até os pilotis são revestidos por pastilhas cerâmicas também coloridas, com alternância de tons, adotando um vocabulário próximo ao de Le Corbusier e ao da chamada Escola Carioca. Os muros do térreo são tratados com pedra escura e os pilotis, também *presos* ao chão, recebem pastilhas na cor marrom, igualmente escura. Nas partes superiores, mais leves e em destaque, as empenas cegas e as molduras recebem pastilhas na cor azul clara; as cadências são marcadas por marrom claro, mesma cor dos peitoris da fachada oposta; enfim, há um cuidado no tratamento de cada parte. Tudo isso não é senão a *modenatura* – "o modo particular como é tratada, plasticamente, cada uma das partes da composição" –, a última das noções que integram o que Lucio Costa se refere à Composição Plástica. Nesse ponto é oportuno assinalar que para a cultura de Lucio, as noções de composição não se referem apenas a obras de arte – pintura, escultura e arquitetura – mas também aos objetos comuns, ou utensílios de uso corrente, ou mesmo aqueles que obedecem a critérios essencialmente funcionais como no exemplo dos automóveis:

> [...] *assim, por exemplo, é por uma questão de modenatura – isto é, pelo modo particular por que são tratadas, plasticamente, cada uma de suas partes –, que as carrocerias de dois automóveis fabricados no mesmo país, no mesmo ano, ambas do mesmo tipo, tamanho e cor e com o mesmo acabamento, consequentemente do mesmo estilo, podem parecer diferentes em aspecto: uma elegante e bonita, outra pesada e sem graça*. [55]

É claro que uma reflexão sobre linguagem, feita dessa maneira, não vale para toda a obra de Artigas. O edifício Louveira é anterior à publicação do polêmico "Caminhos da arquitetura moderna", [56] de 1952, em que Artigas faz uma crítica radical e ideológica às influências das vanguardas internacionais da arquitetura, sobretudo a Frank Lloyd Wright e a Le Corbusier. O alvo da crítica é certa crença moderna de que a arquitetura pode ser apolítica. Segundo

[54] Lucio Costa, "Ensino do desenho" (1948), in *Op. cit.*, p. 148.

[55] Lucio Costa, "Ensino do desenho" (1948), in *Op. cit.*, pp. 148-149.

[56] Ver ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. 2. ed. São Paulo: Pini; Fundação Vilanova Artigas, 1986.

Kamita, "para Artigas, por trás da boa vontade em contribuir para o bem-estar coletivo, por trás de suas técnicas neutras e desinteressadas, outra coisa não se esconde do que a tentativa de legitimar o status quo". [57] Para Rosa Artigas, ele "reivindicou uma expressão nacional autêntica e crítica, que recusava o neocolonial, a volta ao passado tradicional, as influências europeias e também o realismo socialista". [58]

Considerando que Artigas reconhecia a influência que recebeu do organicismo de Wright, presente em suas obras entre 1940 a 1943, assim como a do racionalismo de Le Corbusier, entre 1944 e 1952, um ataque à fragilidade ideológica da arquitetura moderna foi muito significativo. Nesse momento fica claro o que parece ser o fundamento do projeto de Artigas: "a arquitetura como forma de crítica da realidade". [59] No contexto de nossa modernidade arquitetônica, o que se reivindicava era a urgência do compromisso necessário entre Arte e Política.

Obras como o edifício Louveira e o conjunto edifício Autolon com o cine Ouro Verde são anteriores a esse momento crucial, mas já antecipa, em Artigas, uma justa articulação entre autonomia disciplinar e responsabilidade social da arquitetura. Valendo-se de Argan, Kamita destaca que se "o urbanismo é a forma da arquitetura moderna, Artigas, a partir de tais obras, não mais abrirá mão de projetar a arquitetura como forma urbana, ou seja, definida mais na sua relação com a cidade do que como objeto isolado". [60]

Pode-se até objetar que a soma dessas obras à construção da cidade seja pequena, mas, além de representar contributo exemplar – argumento suficiente para sua inclusão nestas lições –, trata-se exatamente de algo que vai além do que é solicitado enquanto problema arquitetônico, além do texto da lei, além das exigências urbanísticas, isto é, trata-se de marca inequívoca de generosidade. Obras como o edifício Louveira anunciam o otimismo inerente ao ideal de realizar o espaço urbano em sua permanente atenção com o cotidiano.

*

[57] KAMITA, João Massao. *Op. cit.*, p. 8.

[58] Rosa Artigas, "Introdução", in *Vilanova Artigas*. ARTIGAS, Rosa. São Paulo: Terceiro Nome, 2015, p. 15.

[59] KAMITA, João Massao. *Op. cit.*, p. 9.

[60] KAMITA, João Massao. *Op. cit.*, p. 15.

Centro de Convivência Cultural de Campinas, SP, 1967-68

6.

A terceira e última acepção da generosidade – espaços de convivência para grandes coletividades urbanas – será exemplificada pelo Centro de Convivência Cultural de Campinas, SP, 1967-68, projeto de Fábio Penteado com Alfredo Paesani, Teru Tamaki e Aldo Calvo.

A escolha de uma obra de Fábio Penteado para ilustrar a ideia de *generosidade* enquanto lição da arquitetura também se deve, importa que se diga, à própria natureza de seu caráter e ao modo de sua atuação pública, sempre lembrada por esse valor. Cecília Scharlach, por exemplo, ressalta que "nos anos mais obscuros de nosso país, no período ditatorial mais endurecido, no pós-64, Fábio Penteado, por sua atuação no Instituto de Arquitetos do Brasil, foi capaz das provas mais responsáveis, solidárias e generosas já conhecidas naquela associação".[61]

Em relação à sua obra, valores dessa natureza – *gentileza* e *generosidade* – também são frequentemente referidos, sempre associados a outros que, em última instância, compõem um quadro do que foi sua permanente preocupação com a dignidade humana. Mônica Junqueira assinala que Fábio Penteado "não se prende às formas, aos materiais e às técnicas, mas sim à busca de uma vida cotidiana livre de convenções e aberta para o futuro, e do uso social da arquitetura".[62]

Em linhas gerais, pode-se dizer que toda sua obra arquitetônica é permeada por temas centrados nos espaços de convivência e, sob um olhar mais aguçado, nos interesses das grandes coletividades urbanas. Mas não é só, porque é preciso acrescentar a tudo isso sua reconhecida atenção ao indivíduo e às coisas simples da vida. Projetos como os do Teatro Municipal de Piracicaba (1960), do Monumento de Playa Girón (1962), do Clube Harmonia (1964), da Catedral Presbiteriana de Brasília (1965), do Monumento Comemorativo aos Trinta Anos de Goiânia (1965), ou do Teatro de Ópera de Campinas (1966) – todos anteriores ao Centro de Convivência –, são apenas alguns daqueles que atestam seu interesse em realizar espaços de uso coletivo, capazes de proporcionar encontros entre as pessoas e delas com instâncias vitais que as "auxiliem na construção de seu conhecimento e emancipação". Ivan Giroto leva mais longe a observação dessa dimensão cívica em sua obra, defendo a tese[63] de que a *multidão* pode ser interpretada como o centro da pesquisa arquitetônica de Fabio Penteado.

Com efeito, o Centro de Convivência Cultural de Campinas, 1967-68, inaugurado em 1972, é uma obra que se situa nesse extremo. Foi idealizado para substituir dois teatros municipais

[61] Cecília Scharlach, "Apresentação", in *Fábio Penteado: ensaios de arquitetura*. PENTEADO, Fábio. São Paulo: Empresa das Artes, 1998, p. 11.

[62] Mônica Junqueira de Camargo, "Apresentação", in PENTEADO, Fábio. *Op. cit.*, p. 9.

[63] GIROTO, Ivo Renato. *A praça é o povo. Intenção, projeto e multidão na arquitetura de Fábio Moura Penteado*. Tese de doutoramento. Orientadores Marta Lorente Díaz e Maria Isabel Villac. Barcelona: UPC, 2013, p. 294.

demolidos em razão da implantação de infraestrutura viária, processo típico de certa opção de desenvolvimento das cidades, diga-se de passagem. A encomenda inicial era para um teatro de 500 lugares, ocupando a metade do atual terreno. Por sugestão do arquiteto, evoluiu para um complexo que anexou a quadra vizinha e, ampliando o número de itens do programa, finalizou com teatro, exposições, restaurante, galeria e arquibancadas para 8.000 pessoas.

Em relação ao exame da obra propriamente dita, de início se pode dizer que são vários os antecedentes do Centro de Convivência. São exemplos o Teatro de Piracicaba, em que os tetos já são utilizados, e o Teatro de Ópera, que já traz o conceito de edifício-escultura desenhando espaços abertos e fechados em simultâneo. Entretanto, a referência mais evidente é o Monumento Comemorativo à Fundação de Goiânia, projeto desenvolvido com José Ribeiro. Nesse caso, "o monumento, que também é museu, brota do solo, através de blocos como as pétalas de uma grande flor", [64] formando arquibancadas ao redor de uma arena central, palco para manifestações cívicas e culturais. Em ambos, o interior dos blocos, interligados no subsolo, desenha espaços fundamentais dos conjuntos em uma espécie de subversão: em Goiânia, um museu; em Campinas, uma galeria que se desdobra em foyer, restaurante e sala de exposições.

Nesse ponto vale a pena um pequeno desvio, mantendo-se o foco no exame da linguagem. A metáfora da *flor* escolhida por Fabio para Goiânia é tão singular que se torna inevitável a associação com outro projeto, distante no tempo e no espaço, mas bem próximo, tanto como *imagem*, espanto e desafio, quanto como vocação social. Para o *Grand Slam*, em Madri, 2002, Mansilla e Tuñon escrevem que o complexo não deve limitar-se a resolver um equipamento, antes "deve ser um lugar e uma construção onde se sente parte de uma coletividade: por isso a proposta envolve, em forma de flor, não só os desportistas, mas também o público, deixando entrever o parque entre as arquibancadas". [65] Passados quase cinquenta anos, não é impossível que os espanhóis conhecessem o projeto de Fabio, mas é mais provável que essas duas flores estejam unidas é com outro olhar, mais alargado como o de Lina Bo Bardi:

> *Mas o tempo linear é uma invenção do Ocidente, o tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim.* [66]

---

[64] Ver PENTEADO, Fábio. *Op. cit.*, p. 88.

[65] Luis Moreno Mansilla e Emilio Tuñón, "Grand Slam em Madrid" (2002), in *El Croquis 115/116. Mansilla + Tuñón Arquitectos 2001-2003 - sistema y subjetividade*. Madrid: El Croquis Editorial, 2003, p. 68 (tradução nossa).

[66] Lina Bo Bardi, in *Lina Bo Bardi*. FERRAZ, Marcelo (coord.). 3. ed. São Paulo: Imprensa Oficial / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008, p. 327.

Com efeito, todos esses projetos apoiam-se num conceito que se poderia chamar de "edifício-escultura". Grandes volumes independentes – sete em Madri, cinco em Goiânia, quatro em Campinas – dispõem-se de forma a configurar um espaço central, um dos focos do projeto. No Centro de Convivência, a praça central é soerguida meio nível em relação à praça circundante – segunda área de interesse –, configurando, a um só tempo, duas escalas bem marcadas e distintas. A galeria circular se encaixa nesse desnível como uma espécie de calçada coberta, proporcionando aos pedestres cortar caminhos e usufruir de exposições. Note-se que, ao estruturar-se em pontos de interesse também externos à forma circular, a concepção do projeto alarga-se em uma espécie de duplicidade repleta de significados. Ivo Giroto assinala que

> *Ao exteriorizar-se, a forma populariza a arte, dessacraliza o teatro e autoriza o acesso do 'homem comum' a um universo pleno de sugestões exclusivistas. Inverter a composição formal significa, assim, a inversão da lógica segregacionista que reserva a cultura à fruição de pequenos e seletos grupos sociais.*[67]

A flexibilidade dos espaços foi entendida como condição básica da proposta. A ideia é garantir a multiplicidade de usos, todos plenamente funcionais, convivendo em harmonia com as atividades do cotidiano. Dos quatro blocos, o maior abriga a sala de espetáculos de 500 lugares; o segundo define acesso e foyer; o terceiro acolhe exposições; e o quarto constitui um bar restaurante que se abre para a praça. A ocupação dos tetos em forma de arquibancadas radicaliza a solução iniciada em Piracicaba de tal modo que a experiência teatral se converte em espontaneidade. Nesse sentido, Fábio Penteado refere-se ao desenho como consequência de uma necessidade de se construir o espaço do encontro e não da busca de uma forma particular:

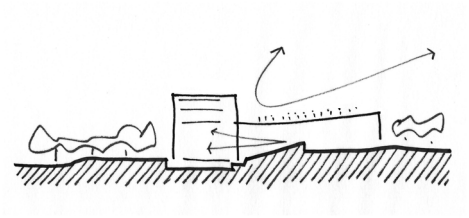
> *Muitas vezes, o espaço que se abre para o encontro das pessoas, para o contato com as coisas da cultura e do teatro, é mais importante que o desenho do edifício.*[68]

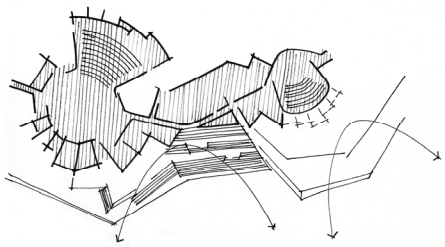
Uma torre inclinada de 25 metros de altura, apropriada a receber equipamentos para espetáculos ao ar livre, completa a composição. A Ideia é que dispositivos de iluminação em seu ponto mais alto sejam capazes de produzir iluminação suficiente para a realização de eventos a qualquer hora da noite. Embora possa transmitir à primeira vista a impressão de que foi a última peça incluída no conjunto, ou daquela que tem a menor participação, ao contrário, a torre é fundamental para seu equilíbrio de forças – dinâmico, diga-se de início, e não estático –, meticulosamente trabalhado.

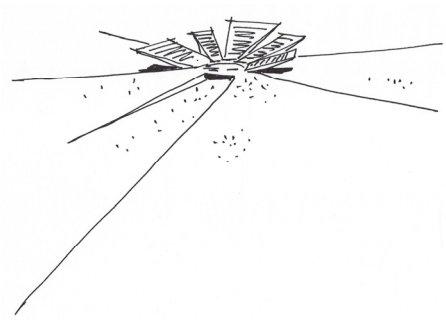
---

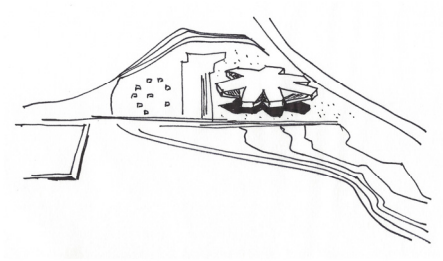
[67] GIROTO, Ivo Renato. *Op. cit.*, p. 294.

[68] PENTEADO, Fábio. *Op. cit.*, p. 100.









1. Teatro de Piracicaba, 1960 _ 2. Teatro de Ópera de Campinas, 1966

3. Monumento à Fundação de Goiânia, 1965 _ 4. Grand Slam, Madri, 2002, Mansilla e Tuñon

Se os quatro grandes volumes conduziam naturalmente a composição a um ritmo binário – o primeiro tempo forte e o segundo fraco, repetidos duas vezes –, ou mais provavelmente quaternário – o primeiro tempo forte, o segundo fraco, o terceiro de intensidade média e o quarto fraco –, a introdução da torre muda todo o equilíbrio da obra, que passa a contar com cinco marcações. Se é permitido o paralelo com a música, e valendo-se da maneira de classificar compassos levando em conta o número de tempos que o compõem, o que se obtém – com cinco tempos – é um caso mais raro, que pode ser chamado de compasso alternado, complexo ou irregular. "Take five", composição de *jazz* escrita por Paul Desmond para o álbum "Time Out", de 1959, do "The Dave Brubeck Quartet", é a expressão mais notória desse inusitado ritmo, embora não tenha sido a primeira vez em que se utilizou o compasso alternado 5/4 (nesse caso, fusão de 3/4 + 2/4). Talvez Fabio Penteado não tenha pensado em *Take Five*, mas o fato é que o ritmo da organização dos objetos, ou *notas*, da composição plástica do Centro de Convivência apoia-se em cinco tempos, e não em quatro, acolhe e incorpora, e não disfarça ou encobre com astúcia, o estranho objeto.

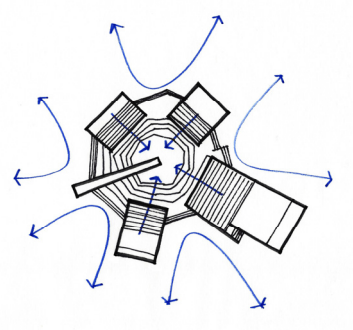
Pois bem, se "cada ritmo implica uma visão concreta de mundo", [69] conforme escreve Octávio Paz, arrisca-se dizer, que a opção de Fabio Penteado, no mínimo, tem a ver com diversidade e, de modo extremado, com a inclusão, com o convívio das diferenças. Por meio de sua conformação arquitetônica, o Centro de Convivência propõe outras e variadas formas de participação. Explorando um pouco mais esse conceito, Ivo Giroto observa que o Centro de Convivência "reedita a ágora grega, ou o fórum romano em sua multiplicidade funcional e simbólica, mas também evoca o circo ao destinar-se à reunião das massas, acomodadas ao longo de sua forma virtualmente circular". [70] Além disso, a casualidade da convivência cotidiana – o uso inadvertido do espaço público – é um dos meios, e talvez o mais importante deles, através dos quais se estabelece o contato com a cultura e com a arte no Centro de Convivência.

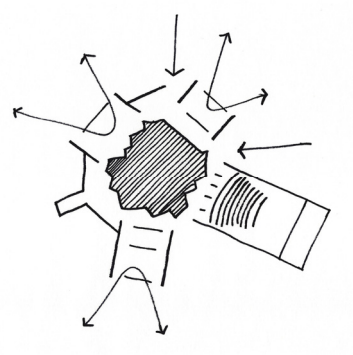
Há, entretanto, que se considerar certo incômodo. As arquibancadas dispostas sobre os volumes, abertas daquele jeito, vistas desde o entorno urbano com o qual poderiam dialogar, acabam por requerer, diga-se assim, a presença das pessoas para que o conjunto esteja completo.

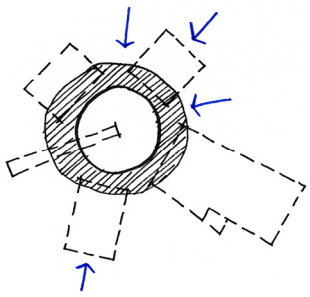
---

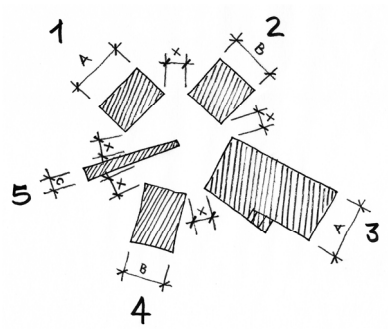
[69] Desenvolvendo essa ideia, Paz observa que "o ritmo, que é imagem e sentido, atitude espontânea do homem diante da vida, não está fora de nós: é nós mesmos, expressando-nos. É temporalidade concreta, vida humana não repetível. O ritmo que Dante percebe e que move as estrelas e as almas se chama Amor; Lao-tsé e Chuang-tzu ouvem outro ritmo, feito de contrários relativos; Heráclito o sentiu como guerra". Ver Octavio Paz, "O ritmo", in *O arco e a lira*. PAZ, Octavio. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 68.

[70] GIROTO, Ivo Renato. *Op. cit.*, p. 287.









1. Duas escalas _ 2. Relações urbanas

3. Calçada coberta _ 4. Composição: cinco tempos

Talvez o êxito da arquitetura esteja condicionado, de maneira relativamente arriscada, à efetiva apropriação popular. Ivo Giroto assevera que "enquanto a maioria de suas obras estimula ou sugere a apropriação popular, o Centro de Convivência a exige como parte integrante e inalienável de seu sentido arquitetônico".[71]

Em que pesem todos os esforços técnicos e artísticos – a subversão formal, a transgressão programática ou a simplicidade de linguagem –, como instrumentos de uma inconfundível intenção de oferecer a arquitetura ao usufruto coletivo, a vocação pública não basta para garantir o funcionamento social da obra. Mesmo que tenha dimensões e capacidade para acomodar uma grande quantidade de pessoas, sua espacialidade não parece atrair uma diversidade de usos. Se o objetivo central do projeto era instituir a arquitetura como meio de comunicação auxiliar no processo de reconexão, entre cultura e sociedade, de suas instâncias vitais, fragmentadas à época de sua concepção, retorna-se ao ponto de origem. Não cabem aqui reflexões sobre mudanças sociais, políticas e econômicas de quase cinco décadas, que certamente indicariam pistas para a compreensão do fenômeno que se tenta abordar. O fato é que a atual realidade do Centro de Convivência parece povoada pelo que já foi, ainda inscrita, por assim dizer, em seu devir. É claro que não se pode esquecer que o Centro de Convivência segue sendo uma importante referência da cidade de Campinas, mas já acumula vibrações, por assim dizer, de ruína urbana, seja por deterioração física, seja por escassez de uso, ou seja, até mesmo pelo símbolo de resistência histórica que encarnou.

Nesse contexto, importa ressaltar que a concepção do projeto não se eximiu de responder às condições históricas do Brasil à época, marcado pela repressão advinda do regime militar, instaurado em 1964. Como observa Giroto, "sua definição formal é uma ode à liberdade e à democracia, representadas pelo estímulo arquitetônico ao debate de ideias e opiniões".[72] Escolhem-se duas ênfases: liberdade e democracia. Já foi dito que a generosidade é indissociável de uma forma de liberdade; com efeito, também o é da dimensão pública da arquitetura. Dessa vez, portanto, observa-se um ponto em que três lições se tocam: "generosidade", "liberdade" e "público", confirmando ideia originária da pesquisa.

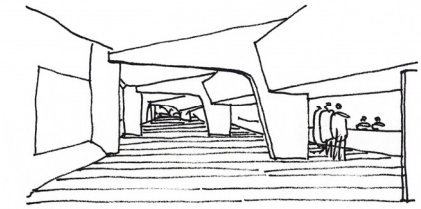
O valor do Centro de Convivência Cultural de Campinas é integrar uma proposta de renovação da política cultural do país, "no sentido de atender e incluir no sistema educativo-cultural o novo contingente humano que se dirigia incessantemente às zonas urbanas".[73] Que também se possa obter êxito e até corroborar a justiça social certamente é possível, até mesmo desejável, mas isso não é necessário nem essencial à generosidade.

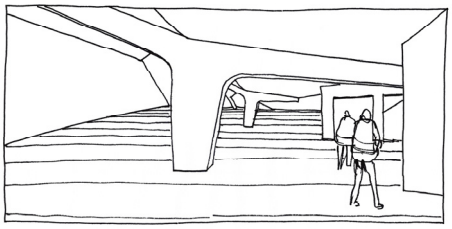
---

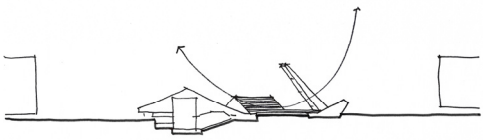
[71] GIROTO, Ivo Renato. *Op. cit.*, p. 288.

[72] GIROTO, Ivo Renato. *Op. cit.*, p. 289.

[73] GIROTO, Ivo Renato. *Op. cit.*, p. 290.







1. 2. Calçada coberta: galeria circular

3. 4. Ocupação dos tetos

Fabio Penteado só pode escrever "de repente, o desenho dos edifícios quase perde sentido, se o edifício, isolado na paisagem urbana, não comunicar a participação de todas as pessoas naquilo que possa representar e viver melhor" [74] porque tem nítida consciência de sua liberdade – como intelectual, como artista e como técnico –, assim como tem confiança no uso que pode fazer disso. Assim, desenhar o edifício pode até não ser o mais importante. A generosidade – enquanto lição da arquitetura – está na firme resolução de bem usar a liberdade. Nesse caso, isso se faz sustentando que "os ideais de bem estar terão de ser conquistados por toda a gente, também com a força e o poder da arte e da beleza". [75]

Em resumo, essa lição vale-se de três exemplos – uma obra de exceção, da qual até o luxo, em boa dose, é condição inerente; um empreendimento criado para o mercado imobiliário em que a rentabilidade é questão básica; e um equipamento público cujo fundamento é proporcionar espaços de convivência a grandes coletividades urbanas – para observar que a generosidade, também em arquitetura, é plural, mas significa, em última instância, ofertar mais do que é estritamente necessário, exigido ou previsto, sempre envolvendo um espirito de expansão, essencialmente público, de sociabilidade, de difusão comunicativa.

A ideia de Generosidade desse ensaio reivindica que o exercício do ofício da arquitetura possa acontecer em território não conformista, na fronteira do experimentalismo, em busca de contributos ao coletivo, à cidade e à cultura, sem abandonar a característica de gentileza, de sutileza; permitindo-se não atingir alto grau de rigor ou moral; porque se for altamente rigoroso, valendo-se de Fernando Pessoa, "haverá consciência de mais para haver ilusão, e, se for altamente moral, haverá dor de sobra para que a ilusão possa agradar". [76]

---

[74] PENTEADO, Fábio. *Op. cit.*, p. 2.

[75] PENTEADO, Fábio. *Op. cit.*, p. 2.

[76] Fernando Pessoa, "António Botto e o ideal estético em Portugal", citado por Pedro Schachtt Pereira in *Discurso sobre a estética poesia e pensamento abstrato*. VALÉRY, Paul. Lisboa: Passagens, 1995, p. 5.

3
Liberdade

Penso muito sinceramente que se cada homem não pudesse viver uma quantidade de outras vidas para além da sua, nem a sua própria ele poderia viver. [1]

Paul Valéry

O tema ao qual este capítulo é dedicado talvez seja o que necessita do maior número de aproximações para que se possa construir o todo da ideia, que nesse caso é repleta de conexões internas, verdadeiras encruzilhadas de significação. De início, pode-se dizer que liberdade é a qualidade ou distinção de um arquiteto que não está impedido de expressar, ou que efetivamente expressa, algum aspecto de sua essência ou natureza que seja possibilidade de desenvolvimento das potencialidades dos homens. Potencialidades entendidas no seu

[1] Paul Valéry, "Poesia e pensamento abstrato", in *Discurso sobre a estética poesia e pensamento abstrato*. VALÉRY, Paul. Lisboa: Passagens, 1995, p 61.

conjunto, como a produção de conhecimentos, a criação intelectual e artística etc. Importa tanto mais o efetivo exercício dessas potencialidades, as quais se manifestam pela capacidade que tenham os arquitetos de reconhecer, com amplitude sempre crescente, os condicionamentos, as implicações e as consequências das situações concretas em que se encontram, aumentando com esse reconhecimento o poder de utilizá-las no projeto em benefício do aprimoramento dos valores da arquitetura.

A ideia de liberdade, em arquitetura, pode sugerir a diversidade, e não quer dizer que seja uma condição contrária à repetição ou à consistência. No entanto aqui interessa mais a capacidade de não se deixar levar nem por modelos ou esquemas formais preestabelecidos, nem pela obrigação de uso de determinados materiais ou sistemas construtivos, tampouco por vinculações teóricas ou ideológicas. Com efeito, liberdade não gosta das limitações.

Do ponto de vista estético, todas as poéticas são igualmente legítimas. Segundo Pareyson,

> *não importa que a arte seja compromissada ou de evasão, realista ou idealista, naturalista ou lírica, figurada ou abstrata, pura ou carregada de pensamento, douta ou popular, espontânea ou refinada, e assim por diante; o essencial é que seja arte. O estético, como tal, não toma posição em questões de poéticas.*[2]

A vantagem de se adotar uma postura sem cerceamento ou censura está na possibilidade da experimentação. A dupla de arquitetos Luis Moreno Mansilla e Emilio Tuñón recorre a Ortega y Gasset para falar dessa característica da arquitetura enquanto exploração, lembrando-se de sua famosa classificação das pessoas, que podem ser divididas em dois tipos: os colecionadores e os caçadores.

> *Os colecionadores anseiam por um objeto que colocam em uma vitrine para disfrutar dele durante toda a vida. Isso não tem nada a ver com a arquitetura, contudo há muito arquiteto colecionador. Essa disciplina tem a ver com a figura dos caçadores, que sempre procuram a peça mais difícil. Aquela que lhes pode provocar a morte, aquela em que se pode fracassar. E quando se consegue, ambiciona-se a seguinte.* [3]

Ambas, coleção ou caça, são seleções. Liberdade está relacionada à caça, porque é expansiva. A beleza da coleção é outra, é a que se contém e se domina. Para a dupla espanhola, trata-se de não disfrutar em demasia o que se tem conseguido, e sim pensar no que se poderá conseguir. E que seja com grau de desafio crescente.

Talvez a arquitetura não seja ela mesma senão uma das multíplices manufaturas da liberdade. Para Ítalo Calvino, "a excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos

---

[2] Luigi Pareyson, "Estética e poética", in *Os problemas da estética*. PAREYSON, Luigi. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 16-17.

[3] Luis Moreno Mansilla e Emilio Tuñón, "Capacidades Blandas y Disciplina: Modo de Empleo", in *El Croquis 115/116. Mansilla + Tuñón Arquitectos 2001-2003 - sistema y subjetividade*. Madrid: El Croquis Editorial, 2003, p. 21 (tradução nossa).

da atividade humana, mas não em literatura".[4] Acredita-se que em toda atividade de criação, seja nas artes ou nas ciências, a ambição de propósitos é valida. De maneira similar à literatura, em arquitetura o desafio "é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo".[5] Não é incomum encontrar por trás de importantes obras a obstinação do arquiteto em estabelecer relações entre discursos, métodos e soluções.

Desse modo, pode-se dizer que liberdade enquanto valor ou lição arquitetônica contém a ideia de multiplicidade. Já foi dito que liberdade não aprova as limitações; com efeito, também não aprecia exclusões. Se em literatura, para Calvino, "o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre fatos, entre as pessoas e o mundo" [6] presta-se bem a exemplificar o tema da multiplicidade, em arquitetura, cada obra não é senão um "sistema de sistemas" em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por eles. Toda obra arquitetônica é um conjunto de sistemas não apenas do ponto de vista tecnológico, em que disciplinas podem ser didaticamente separadas, mas especialmente do ponto de vista do relacionamento de todos os elementos da construção, de tal modo que o todo e as partes se geram e influenciam mutuamente. Cada detalhe participa da ideia do todo. Desenvolvendo essa noção, Calvino cita Carlo Emilio Gadda, que "buscou representar o mundo como um rolo, uma embrulhada, um aranzel, sem jamais atenuar-lhe a complexidade inextricável – ou melhor dizendo, a presença simultânea dos elementos heterogêneos que concorrem para a determinação de cada evento".[7]

Nesse ponto vale destacar que a ideia de multiplicidade não é contrária à de ruptura. Mais do que não aprovar limitações, como já foi dito, liberdade é intimamente associada à ideia de ruptura. Arquitetura envolve um constante processo de seleção entre infinitas possibilidades, que sugere na sua essência o caráter libertário.

Se por um lado liberdade não quer dizer ausência de consistência e, por outro, contém a imagem da multiplicidade, aos poucos se chega também próximo à noção de simultaneidade, que para Nuno Ramos é ideia bem "mais difícil e monstruosa". Segundo ele, é essa ideia que "vai tomando o lugar de outra [de sucessão ou de série], gravando em nós uma consciência aflita diante deste excesso de ser e de vida, que massacra o que somos agora e que seremos

---

[4] Italo Calvino, "Multiplicidade", in *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. CALVINO, Italo. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 127.

[5] CALVINO, Italo. *Op. cit.*, p. 127.

[6] CALVINO, Italo. *Op. cit.*, p. 121.

[7] CALVINO, Italo. *Op. cit.*, p. 121.

em seguida".[8] Liberdade e simultaneidade compartilham essa angústia, que, voltando a Calvino, é "a ânsia de dar consistência à multiplicidade do escrevível na brevidade de uma vida que se consome".[9]

Nesse sentido, liberdade poderá ser averiguada na coerência interna de cada obra, que, sim, possui razões internas. Muitos são os possíveis sentidos legitimadores do projeto, sem ignorar os riscos que se correm ao fazê-lo, como defende Eduardo Souto de Moura:

> *As coisas hoje são mais leves, têm menos espessura, vivendo a imagem dispensamos o objeto, vivemos sua representação, vivemos neste tipo de sociedade... Mas não vale a pena ser moralista, temos que saber pegar nisso, para que esse mal possa ter um estatuto diferente e chegar ao estatuto de poesia, 'a poesia é o que fica', escrevi há um tempo...*[10]

Disponibilidade. Talvez seja o que advoga Souto de Moura. Não seria, então, a liberdade dependente da predisposição a alternativas, as da inteligência ou a dos sentidos, a certo passeio ou, em última instância, ao silêncio? Álvaro Siza, ao refletir sobre a necessidade do texto, ou igualmente da arquitetura como paralelo que ele mesmo propõe, reconhece que "reinam as coisas e as pessoas que se agitam de mais". Em contraposição, oferece, de modo sugestivo, o oposto como opção, afirmando: "é estranho que de um discurso deva resultar o silêncio, no sentido de serenidade e disponibilidade - mas assim é".[11]

Com efeito, liberdade nem é conceito limitado, nem de fácil aplicação no âmbito da arquitetura. Alejandro Zaera-Polo, após uma série de entrevistas realizadas com Rem Koolhaas, seleciona fragmentos das conversas, agrupando-os segundo tipos de liberdades adquiridas. O título utilizado no novo arranjo, "Encontrando Liberdades",[12] revela que liberdades também podem ser entendidas como exercícios, ou processos, ou construções, mas sobretudo como conquistas. Para Koolhaas, são muitos os problemas tradicionais a serem evitados, contornados ou transcendidos de algum modo. Ações nas quais Zaera-Polo enxerga liberdades de: vínculos, estruturas, modelos, ideologias, ordens e genealogias.

Pode-se dizer, então, que essa lição será dedicada a muitas valências e, por corolário, à independência. Multivalência, por assim dizer, é o estado, condição ou caráter do que

---

[8] Ver Nuno Ramos, "Prédios vazios, contra fatos, arquitetura ruim, simultaneidade", in *Ó*. RAMOS, Nuno. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 171.

[9] CALVINO, Italo. *Op. cit.*, p. 127.

[10] Ver Pedro Bandeira, "Tudo é Arquitectura", in *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede Imagens de Método*. URSPRUNG, Philip; LOPES, Diogo Seixas e BANDEIRA, Pedro. Porto: Dafne Editora, 2011, p. 15.

[11] Álvaro Siza, "O exemplo do escritor", in *Álvaro Siza: Obras e Projectos*. LLANO, Pedro de; CASTANHEIRA, Carlos (ed.). [Santiago de Compostela]: Electa. Catálogo da exposição, 1995, p. 57.

[12] Publicado originalmente em El Croquis: Rem Koolhaas/OMA, 1987-1992, n. 53, 1992. Ver também ZAERA-POLO, Alejandro. *Arquitetura em diálogo: Alejandro Zaera-Polo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 15.

apresenta muitos componentes ou valores de sentidos opostos ou não, simultâneos ou não. Independência, também de modo sintético, significa o valor daquilo que - obra ou arquiteto - rejeita sujeições, ou seja, que tem liberdade.

Sobre a constatação de que os valores que conferem a condição de liberdade podem ser de sentidos opostos ou não, vale lembrar Oscar Wilde, que em seus ensaios sobre estética observa que "em arte, não há nada como uma verdade universal. Uma verdade em arte é algo de que a contraditória é igualmente verdadeira." [13] Wilde vai mais longe afirmando que mais do que na arte, é na crítica de arte, no ensaio enquanto ponto de vista artístico, que somos capazes de realizar o sistema hegeliano dos contrários. Nesse mesmo sentido, reconhecendo que realidade é essencialmente mudança, devir, passagem de um elemento ao seu oposto, é que segue o aforismo de Fernando Távora: "arquitetura é difícil porque em arquitetura o contrário também é verdadeiro". [14]

Não é à toa que as ideias de liberdade e de independência aparecem comumente associadas. Para Wilde, nem mesmo a natureza de sua época, nem o espírito de seu tempo, tampouco as condições sociais e morais que a rodeiam são capazes de determinar a obra de arte.

> *A Arte não é expressão de nada, a não ser de si mesma. Tem uma vida independente, tal como o Pensamento a tem, e desenvolve-se estritamente por caminhos próprios. Não é necessariamente realista numa época de realismo, nem espiritual numa época de fé. Longe de ser uma criação de seu tempo, está normalmente em oposição frontal a ele, e a única história que preserva para nós é a história da sua própria evolução.* [15]

E se arquitetura não é exatamente arte, essas considerações de Wilde servem pelo menos para iluminar o que há de específico na natureza do método arquitetônico, ainda que, simultaneamente, também o seja permeável a outras disciplinas. Tais considerações, emprestadas ao território da arquitetura, são o oposto do pensamento de Ortega y Gasset. Eis, então, uma prova de que o contrário também é verdadeiro. Para o filósofo espanhol, "a arquitetura é uma arte étnica e não se presta a caprichos. Sua capacidade expressiva não é muito completa; só expressa, pois, os amplos e simples estados de espírito, os quais não são de caráter individual, mas de um povo ou de uma época". [16]

---

[13] Oscar Wilde, "A Verdade das Máscaras", in *Intenções, quatro ensaios sobre estética*. WILDE, Oscar. 2. ed. Lisboa: Editora Cotovia, 1993, p. 203.

[14] Jorge Figueira observa que "Távora gostava de aforismos, esse mecanismo de ensaiar a vida brevemente" e destaca que "Em arquitectura, o contrário também é verdade ganhou ressonâncias autobiográficas". Ver "'Eu sou a arquitectura portuguesa'", in *A Noite em Arquitectura*. FIGUEIRA, Jorge. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007, p. 114.

[15] Oscar Wilde, "O Declínio da Mentira", in *Op. cit.*, p. 50.

[16] José Ortega y Gasset, "Adão no Paraíso" (1910), in *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*. ORTEGA Y GASSET, José. São Paulo: Cortez, 2002, p. 32.

A propósito daquela presumível autossuficiência da obra de arte, de seu fio condutor interno ou, por assim dizer, do que é verdadeiro ou não, em arte, Wilde dá pistas sobre a busca da verdade, dialogando de modo enfático:

> *Para se conhecer a verdade, é necessário imaginar uma pletora de falsidades. Pois, o que é a Verdade? Em questões de religião, é apenas a opinião que sobreviveu. Em questões científicas, é a sensação mais recente. Em questões artísticas é o nosso último estado de espírito.*[17]

Quer dizer, em outras palavras, que não existem verdades absolutas nem em religião, nem em ciências, tampouco em artes. Quando muito, são etapas de um processo contínuo e não obrigatoriamente linear; é a descoberta mais recente.

O princípio de independência leva, naturalmente, a se propor que a liberdade possa ser investigada na coerência interna de cada obra, como já se teve ocasião de dizer. Em outra passagem, Wilde reitera essa ideia, afirmando que "devemos considerar que a Arte não tem outro fim que não seja a sua própria perfeição, realizando-se exclusivamente à luz das suas próprias leis".[18]

Entretanto, liberdade não quer dizer ausência de regras. Em meio a tantas acepções, existem falsas ideias de liberdade, como o impulso criativo, que deve ser constantemente observado. Liberdade não é o mesmo que arbitrariedade. Italo Calvino destaca com clareza "a maneira pela qual a busca de um projeto estrutural e o imponderável da poesia se tornam uma só coisa",[19] espécie de acumulação ou condensação, "a contínua simultaneidade de ironia e angustia" e a diferença disso para o que ele considera uma das pragas de seu tempo, que é a generalidade, outra confusão recorrente acerca da liberdade. Calvino insiste que a construção de uma obra baseada em regras fixas, em "contraintes" como ele chama, não reprime a liberdade, mas a estimulava. Em seus exemplos para construir o argumento, recorre a Raymond Queneau, que escreveu:

> *Outra ideia bastante falsa que atualmente vem sendo aceita é a da equivalência que se estabelece entre inspiração, exploração do subconsciente e liberação, entre acaso, automatismo e liberdade. Ora, essa inspiração que consiste em se obedecer cegamente a todo impulso é na verdade uma escravidão. O clássico que escreve sua tragédia observando certo número de regras que conhece é mais livre que o poeta que escreve o que lhe passa pela cabeça e é escravo de outras regras que ignora.*[20]

---

[17] Oscar Wilde, "O Crítico como Artista", in *Op. cit.*, p. 151.

[18] Oscar Wilde, "A Verdade das Máscaras", in *Op. cit.*, p. 196.

[19] CALVINO, Italo. *Op. cit.*, p. 135.

[20] CALVINO, Italo. *Op. cit.*, p. 137.

O fato é que a liberdade, em arquitetura e principalmente no projeto, é algo difícil de trabalhar. Jorge Luis Borges apela a Santo Agostinho para transmitir sua dificuldade de explicar o que é poesia. Talvez esse paralelo venha bem a calhar para o caso do enigma da liberdade: "O que é o tempo? Se não me perguntam o que é o tempo, eu sei. Se me perguntam o que é, então não sei". [21] Segundo Merleau-Ponty,

> *Se há uma liberdade verdadeira, só pode ser no curso da vida, pela superação de nossa situação de partida, mas sem que deixemos de ser o mesmo – esse é o problema. Duas coisas são certas a propósito da liberdade: que nunca somos determinados e que nunca mudamos, retrospectivamente poderemos sempre descobrir em nosso passado o anúncio daquilo que nos tornamos. Cabe a nós compreender as duas coisas ao mesmo tempo e de que maneira a liberdade se manifesta em nós sem romper nossos vínculos com o mundo. Há sempre vínculos, mesmo e sobretudo quando recusamos aceitá-los.* [22]

Examinando a obra de Valéry sobre da Vinci,[23] Merleau-Ponty observa que Leonardo, ora cedendo à sua infância, ora querendo fugir dela, nunca deixou de ser o que foi. Para ele,

> *as decisões mesmas que nos transformam são sempre tomadas em relação a uma situação de fato, e uma situação de fato pode ser aceita ou recusada, mas nunca pode deixar de nos fornecer nosso impulso e de ser ela própria, para nós, como situação 'a aceitar' ou 'a recusar', a encarnação do valor que lhe damos.* [24]

Portanto, é ao mesmo tempo verdade que a arte encontra sua perfeição dentro, e não fora, de si e que, se fosse possível ler a vida de um autor, lá estaria tudo, já que está aberta para a obra. A obsessão de da Vinci em alcançar alguma completude ainda que parcial em uma vida empírica plena também de tentativas frustradas é chave para Ponty relacionar liberdade ao curso da vida, concluindo: "Eis por que nunca parou de trabalhar. Não abandonamos nunca nossa vida. Nunca vemos a ideia nem a liberdade face a face." [25]

Nesse sentido, exclusivamente no caso deste capítulo não serão analisadas somente obras isoladas em associação ao que foi exposto. A liberdade será apurada, sim, na coerência interna de algumas obras, mas também no percurso, no fio condutor que conecta diversas obras de um mesmo autor. Assim, conclui-se que a liberdade em arquitetura pode ser

---

[21] Jorge Luis Borges, "O Enigma da Poesia", in *Esse ofício do verso*. BORGES, Jorge L. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 27.

[22] Maurice Merleau-Ponty, "A dúvida de Cézanne", in *O olho e o espírito*. MERLEAU-PONTY, Maurice. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 143.

[23] VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci (1894)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

[24] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Op. cit.*, p. 146.

[25] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Op. cit.*, p. 149.

exemplificada em distintas acepções, bem como em diversas situações, das quais se selecionou as seguintes:

1) o presente a partir de duas visadas: o passado e o futuro; o empenho com a conciliação de modernidade e tradição.

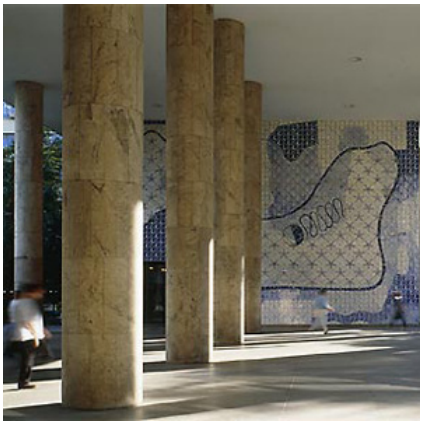
2) da sensibilidade e do vigor como partes inseparáveis; o não condicionamento a limites culturais ou disciplinares.

Cada uma das duas primeiras interpretações será ilustrada por um conjunto de obras de um mesmo arquiteto, em paralelo, na medida do possível, à sua trajetória, verificando a liberdade enquanto lição da arquitetura na relação entre ambos.

3) a imaginação e a invenção enquanto intenção construtiva. [26]

De maneira distinta e complementar às duas primeiras, essa terceira interpretação será ilustrada por uma única obra isolada, ou seja, em posição independente do conjunto das obras de seu autor.

[26] Maria Isabel Villac desenvolve dois planos estruturais como apoios da arquitetura de Paulo Mendes da Rocha. O primeiro "reside na **imaginação**, moldada pela memória da observação das transformações da natureza, que se expande como condição de coexistência e compromisso histórico com uma condição inaugural". O segundo "revela a **intenção construtiva** de sua arquitetura em um procedimento técnico. O que articula estes dois planos, integrados e superpostos na atividade criativa, é o raciocínio de Projeto", (grifos nosso). Ver VILLAC, Maria Isabel. *O projeto de identidade entre idéia e desenho. Intencionalidade tectônica e poética do discurso em Paulo Mendes da Rocha*. Arquitextos, São Paulo, ano 16, n. 181.00, Vitruvius, jun. 2015 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.181/5590>.



Lucio Costa – vida, portanto, obra

7.

A obra de Lucio Costa e, em certa medida, o *curso de sua vida* – valendo-se da hipótese de Merleau-Ponty –, foram escolhidos para elucidar a primeira acepção de liberdade explorada neste ensaio. O tema que orienta a escolha e o sentido pelo qual se conduz a análise é, como já foi dito, o presente a partir de duas visadas: o passado e o futuro; o empenho com a conciliação de modernidade e tradição.

Dentre o conjunto de sua obra, três foram escolhidas para auxiliar o estudo, mantendo-se a atenção ao fio condutor geral da pesquisa de que obra edificada e reflexão teórica são inseparáveis: o Ministério da Educação e Saúde - MES, Rio de Janeiro - RJ, 1936; o Museu das Missões, em São Miguel das Missões - RS, 1937; e o Plano Piloto de Brasília, 1957.[27]

A reconhecida importância de Lucio Costa para a arquitetura brasileira a partir dos princípios do século XX pode ser observada por seu protagonismo indiscutível – em projetos fundamentais ou em acontecimentos decisivos – em pelo menos quatro situações da história arquitetônica do Brasil desde essa época: 1) na reforma e atualização do ensino na Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, em 1930, que desdobrou no importante "Salão de 31", fundamental para os rumos das artes plásticas no Brasil; 2) na liderança da equipe de arquitetos que elabora o projeto definitivo para o Ministério da Educação e Saúde - MES, atual Palácio Gustavo Capanema, 1936; 3) na estruturação de diretrizes de preservação do patrimônio histórico no Brasil, a partir de 1937; e 4) no projeto para o Plano Piloto de Brasília, em 1957.

A multiplicidade e a liberdade que permeiam a obra e a vida de Lucio Costa são amplamente reconhecidas, discutidas e divulgadas pela história. Ana Luiza Nobre, por exemplo, destaca "a agudez do pensamento e a riqueza de percurso desse arquiteto cuja ação foi muito além do campo estrito da arquitetura e do urbanismo".[28] Com o trabalho de Otavio Leonídio, por sua vez, é possível observar que, em certo período, suas "atividades projetual, teórico e burocrática tenderão muitas vezes a ser percebidas e levadas a termo com uma relativa autonomia". Sua opção pelo Lucio Costa teórico da arquitetura, em detrimento do Lucio Costa *projetista* e do Lucio Costa *funcionário do Patrimônio*, revela não só a dimensão de sua obra escrita, mas sobretudo fornece subsídios para que se compreenda melhor o sentido de sua reflexão sobre arquitetura. Desde o início de sua tese, Otavio observa que o núcleo do pensamento de Lucio Costa seria um "indefectível compromisso com a conciliação de *modernidade* e *tradição*, de luta pela *abertura para o mundo moderno* e procura pelas raízes da

[27] O Ministério da Educação e Saúde foi elaborado com Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Machado Moreira e Oscar Niemeyer; e o Museu das Missões teve a colaboração de Lucas Mayerhofer e Paulo Thedim Barreto.

[28] NOBRE, Ana Luiza (org.). *Lucio Costa - encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 9.

cultura nacional". [29] Enfim, há diversos estudos sobre seu trabalho – os que focam o homem do Patrimônio; os que se detêm na obra escrita; os que conjugam análises textuais com análises das formas arquitetônicas etc. –, mas praticamente todos revelam ambivalências tanto na esfera do pensamento quanto em sua obra arquitetônica, e não são poucos os que constroem até mesmo uma compreensão que avança "em relação à simples cisão dual". [30]

Não se imagine, portanto, novas luzes à leitura do legado de Lucio Costa. O que se pretende aqui é apenas exprimir de modo breve a noção de liberdade presente em sua *ação humana completa*, por assim dizer, enquanto lição de poética. Para isso se permitirá uma análise que em alguns momentos se apoia nas obras edificadas e, em outros, no pensamento teórico, ainda que se saiba da dificuldade de conjugar análises tão distintas. Vale lembrar de como Paul Valery compreendia Poética, ou melhor, *Poiética*: "tudo o que diz respeito à produção de obras; e uma ideia geral da ação humana completa, desde suas raízes psíquicas e fisiológicas, até aos seus empreendimentos sobre a matéria ou sobre os indivíduos". [31] Tal conjunto de informações ainda pode ser subdividido em dois grupos: "por um lado, o estudo da invenção e da composição, o papel do acaso, o da reflexão, o da imitação, o da cultura e o do meio; por outro lado, o exame e a análise das técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e auxiliares da ação". [32] Nesse sentido, até os exílios voluntários de Lucio, seus afastamentos, repletos de ações, como se sabe, até seus desencantos, sim, contribuem para formulação desta lição de poética ou de seu pensamento estético.

Um afastamento marcante, por exemplo, que cabe aqui num parêntese, é o que aconteceu em 1937 quando Lucio teve recusado seu projeto para a Cidade Universitária, tal como a proposta anterior, de Le Corbusier. Segundo Maria Elisa Costa, "o fato é que, a partir de então, nunca mais teve um escritório seu. Até se aposentar, em 1972, o endereço do trabalho cotidiano era o 'Patrimônio', onde dividia com Carlos Drummond de Andrade a sua 'baia, no 8º andar do edifício do Ministério da Educação". [33]

A liberdade pode ser recalcitrante – obstinada, teimosa, desobediente –, mas pode ser dócil, cortês, delicada. Não há dúvidas de que a liberdade de Lucio Costa é a do tipo mais raro, elegante, doce, por assim dizer. São muitas as pistas que tornam patente essa característica.

---

[29] LEONÍDIO, Otávio. *Carradas de razão. Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro / São Paulo, Editora PUC Rio / Loyola, 2007, p. 17 (grifos do autor).

[30] Ver Guilherme Wisnik, "Entre o empenho e a reserva", in *Lucio Costa*. WISNIK, Guilherme. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 31. Ver também TELLES, Sophia S. "Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo". *Novos Estudos 25*. São Paulo: Cebrap, 1989.

[31] Paul Valéry, "Poesia e pensamento abstrato", in *Discurso sobre a estética, poesia e pensamento abstrato*. VALÉRY, Paul. Lisboa: Vega, 1995, p. 47.

[32] Paul Valéry. *Op. cit.*, p. 47. Também citado na Introdução.

[33] Maria Elisa Costa, "Desencanto e persistência", in *Lúcio Costa: inventor de Brasília*. COSTA, Maria Elisa. São Paulo: ECidade, 2013, p. 49.

Sobre o concurso de Brasília, por exemplo, Mario Pedrosa observa que "há no seu plano uma tal clareza de partido e, ao mesmo tempo, uma tal intimidade ou recolhimento, que, de alguma forma, ultrapassa os limites daquela fase". [34] Ao perceber o entusiasmo de todos, entendidos e leigos, pela compreensão daquela ideia, conclui: "Ergueu-se, aqui, um pensamento soberano para dominar a matéria informe, e o fez, em ênfase, com uma gravidade doce". [35]

Com efeito, Lucio Costa é arquiteto que não teme os grandes temas e menos ainda as filigranas. Mario Pedrosa, encantado com o minucioso domínio de Lucio ao decifrar problema tão extenso, convencido por sua *ideia genial*, propõe que todos se rendessem, entusiasticamente: "É o que faço, lembrando as palavras de Sócrates a Fedro: 'Quanto a mim, meu caro Fedro, quando creio encontrar um homem capaz de aprender ao mesmo tempo o todo e os pormenores de um objeto, marcho na sua esteira, como na esteira de um deus'". [36]

Também Paulo Mendes da Rocha, em sua prova para professor titular da FAU-USP (1998), não se furta a rememorar essa propriedade de Lucio: "e a mesma Brasília construída de uma forma doce que são os raciocínios do Lucio Costa com as superquadras, amaciadas, digamos, para uso e costume daqueles que, urgentemente, mudariam para aquela cidade". [37] Talvez sua doçura, ou brandura, ou suavidade, uma espécie de prodigioso coloquialismo, diga-se assim, não fosse senão uma autêntica revolução.

Lucio Costa é daquelas personalidades que buscam sempre escapar às alternativas prontas que lhes aparecem, ou que não se acomodam a apenas um dos caminhos que lhes são possíveis. Como se fosse capaz de "ter força de romper as regras no ato mesmo em as implementa", [38] é o que observa Vladimir Safatle, citando Foucault, a respeito da liberdade de Pierre Boulez. Tal simultaneidade permite retomar que o convite de Rodrigo Mello Franco para Lucio Costa estudar, avaliar e decidir o que fazer com as ruínas das Missões Jesuítas no Rio Grande do Sul, resultando no projeto do Museu das Missões, em 1937, acontece ao mesmo tempo em que se elaborava, não com pouco esforço, o projeto definitivo do MES, "ponta de lança da instauração de uma modernidade cultural e de bases internacionais". [39] A disponibilidade para tão distintos empreendimentos, muito próximos no tempo, é característica inequívoca de uma abertura de leque intelectual.

---

[34] Mario Pedrosa, "Reflexões em torno da nova capital" (1957), in *Arquitetura: Ensaios Críticos: Mário Pedrosa*. PEDROSA, Mário. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 138.

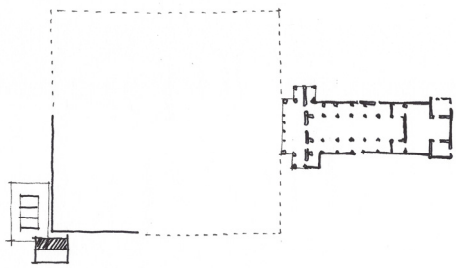
[35] Mario Pedrosa. *Op. cit.*, p. 139.

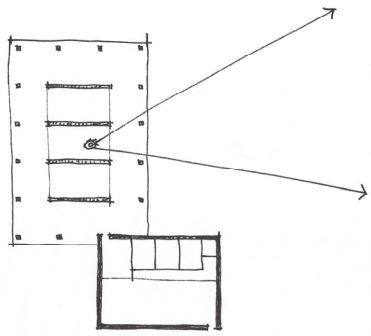
[36] Mario Pedrosa. *Op. cit.*, p. 139.

[37] Paulo Mendes da Rocha, "Prova didática para professor titular" (1998), in *América, cidade e natureza*. ROCHA, Paulo Mendes da; com VILLAC, Maria Isabel. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 153.

[38] Vladimir Safatle, "Boulez e a liberdade", *Folha de S. Paulo*, Editoriais, A2, 24/03/2015.

[39] Guilherme Wisnik. *Op. cit.*, p. 16.





1. Equilíbrio entre Museu e casa do caseiro _ 2. Construção de um Museu com pedras das ruínas
3. Reconstituição do ambiente urbano _ 4. Transparência e integração com praça e catedral

O Museu das Missões foi idealizado para recuperar a ambiência arquitetônica de uma das casas dos antigos índios Guarani – *Mbyá-Guarani* – em torno à praça, no Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo. [40] Em linhas gerais, pode-se dizer que o museu é um pequeno pavilhão transparente avarandado com telhado colonial de quatro águas, agrupado a um anexo que, apesar de não contar com a mesma expressão de telhados, desde a primeira vista não se encolhe em relação ao corpo que se presumiria principal. O anexo se trata da casa do caseiro. Nota-se, já na implantação, a liberdade de Lucio Costa no agenciamento das partes da composição, dedicando o mesmo peso para museu e casa do caseiro, com o intuito de configurar uma construção na forma de um "L" – única, por assim dizer –, oportuna para lembrar uma das esquinas da antiga praça central. Surpreende que a reconstituição desse ambiente urbano, diga-se assim, da praça que só contava com as ruínas da catedral, tenha sido alcançado simplesmente com a construção de um de seus cantos e com a sutil demarcação, no chão, dos demais limites do espaço, com pedras que já estavam por lá. Aliás, Lucio observa que fez "o museu que tem lá aproveitando o material que tinha espalhado pelo chão", [41] do mesmo modo que foram construídas outras duas casas no século XIX com material das ruínas. "Era uma sensação muito curiosa você andar no mato e encontrar fragmentos de cornijas e outros elementos". [42] Depois disso, surpreendem também alguns pormenores, por exemplo, capiteis de ruínas coroando os pilares do novo alpendre.

Em relação ao objeto museu propriamente dito, trata-se da reconstituição de um módulo do aldeamento, ou pelo menos de sua modulação construtiva, na qual se teve a liberdade de acrescentar, estrategicamente, o elemento novo da transparência. Por meio de cuidadoso exercício de subtração do peso com a retirada das paredes das faces norte e sul, substituindo-as por fechamentos em vidro, conseguiu-se incorporar as ruínas da catedral ao interior do ambiente de exposições; além, é claro, de expor as peças escultóricas ao alpendre e ao exterior. Por fim, ao invés de o conjunto resultar tradicional "ou" moderno como em obras anteriores (a Casa Fontes, por exemplo, como observa Maria Elisa), [43] pode-se afirmar que resulta tradicional "e" moderno. Vale insistir que o Museu das Missões é da mesma época que o Ministério.

O edifício do Ministério da Educação e Saúde - MES, por sua vez, revelou-se, nas palavras do próprio Lucio Costa, "padrão internacional e onde a doutrina e as soluções preconizadas por

---

[40] Ver SOUZA, José Otávio Catafesto de et alii (org.). *Tava Miri São Miguel Arcanjo, Sagrada Aldeia de Pedra: os Mbyá-Guarani nas Missões*. Porto Alegre: IPHAN, 2007.

[41] Lucio Costa, "Sobre o Patrimônio", entrevista com Lauro Cavalcanti e Cláudia Coutinho, in *Lucio Costa - encontros*. NOBRE, Ana Luiza (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 222. Entrevista publicada originalmente no *Boletim do IBPC*, em 27 de fevereiro de 1992.

[42] Lucio Costa, "Sobre o Patrimônio", in *Op. cit.*, p. 222.

[43] Maria Elisa Costa, "'Patrimônio'", in *Op. cit.*, p. 56.

Le Corbusier tomaram corpo na sua feição monumental pela primeira vez", [44] tornando-se "marco definitivo da nova arquitetura brasileira", moderna. E seria ocioso demorar reiterando sua importância como expressão da autonomia – liberdade e independência intelectual – brasileira no campo das artes e da cultura.

A dimensão da liberdade que essa obra representa tem a ver, desde o início de seu processo, com desobediência, atrevimento, ousadia; com a sistemática ultrapassagem de limites. Sobre Lucio Costa, Sophia Telles observa que se deve "reconhecer a admirável independência de pensamento, que lhe permitiu romper com os tradicionalistas do neocolonial para advogar o projeto de Corbusier, o que também lhe permite a defesa de Niemeyer e sua práxis voluntariosa". [45] Segundo Spinoza, "diz-se livre a coisa que existe exclusivamente pela necessidade de sua natureza e que por si só é determinada a agir". [46] Passado o tempo, tem-se a impressão de que nada teria sido capaz de impedir a irrupção do Ministério. Se modernidade é consciência, pode-se dizer que a lucidez de Lucio nesse processo comprova a tese:

> *É belo, pois. E não apenas belo, mas simbólico, porquanto a sua construção só foi possível na medida em que se desrespeitou tanto a legislação municipal vigente, quanto a ética profissional e até mesmo as regras mais comezinhas do saber viver e da normal conduta interesseira*. [47]

Desrespeitou-se a legislação porque a lei definia o limite de sete pavimentos alinhados em quadra com área livre interna – ao invés disso, fez-se mais que o dobro de andares no centro do terreno, configurando praça e jardim abertos ao público; feriu-se a ética profissional porque a obra não foi atribuída ao vencedor do concurso – "os prêmios foram efetivamente pagos, mas venceu a arquitetura"; desobedeceram-se regras da normal conduta interesseira porque não se impôs partilha da encomenda pessoal – o número de associados chegou a seis; esqueceram-se regras básicas do saber viver porque aprovado o primeiro projeto a obra poderia ter sido iniciada – "reclamaram os próprios autores a sua revisão e, como consequência, foi necessário recomeçar da estaca zero". E estes são apenas alguns dos pontos de transgressão relacionados pelo próprio Lucio. Enfim, ele conclui que o episódio vale como lição e advertência. Lição – de otimismo e de esperança porque se trata de uma mostra de que é possível apreender a experiência estrangeira antecipando-se na própria realização – e advertência, ambos ajudaram a engendrar a modernidade brasileira. O trecho da advertência, em especial, enfatiza a noção de liberdade que interessa aqui, no sentido da

---

[44] Lucio Costa, "Depoimento de um arquiteto carioca" (1951), in *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. XAVIER, Alberto (org.); CANEZ, Anna Paula (coord.). 2. ed. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007, pp. 193-194.

[45] TELLES, Sophia S. *Op. cit.*, p. 80.

[46] SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 13.

[47] Lucio Costa, "Depoimento de um arquiteto carioca" (1951), in *Op. cit.*, p. 195.

criatividade, da capacidade de se produzir: "E advertência, pois parece insinuar que, quando o estado normal é a doença organizada, e o erro, lei, – o afastamento da norma se impõe e a ilegalidade, apenas, é fecunda".[48]

Em relação à análise da forma, certamente esse é um dos projetos brasileiros mais esmiuçados de todos os tempos.[49] Em linhas gerais e do ponto de vista dos volumes edificados, pode-se dizer que se trata de um conjunto arquitetônico composto por dois blocos, sendo uma lâmina alta transversa ao maior sentido da quadra, estrategicamente posicionada em seu interior, apoiada em pilotis e sobre o outro corpo, por sua vez, todo baixo, mais comprido, ortogonal ao primeiro, portanto alinhado ao sentido longitudinal, tendo em uma das extremidades o auditório incrustado. O auditório também pode ser lido como um terceiro bloco da composição. Do ponto de vista dos espaços livres, dito também de modo sintético, o objetivo da massa edificada é o de configurar uma grande esplanada em meio à densa malha urbana. A ideia precípua da composição é o contraponto; tudo – da implantação aos pormenores –, tudo parece estar permeado por "um desafio para um duelo de contrastes",[50] valendo-se das palavras de Philip Goodwin.

Sobre a implantação, vale reiterar que a liberdade encontra-se, inicialmente, em não se ter ocupado o térreo da cidade seguindo a tipologia das quadras vizinhas, com solidez volumétrica configurando alinhamentos, esquinas e pátios internos. Nesse ponto é interessante observar que o resultado dessa operação de projeto, hoje reconhecidamente "modernista", é muito distinto de outras similares, mas que, em contextos menos favoráveis, não obtém espaços urbanos tão vivos e qualificados. Como observa Guilherme Wisnik:

> *Se a crítica ao urbanismo moderno acusa a liberação total dos térreos de uma correlata desertificação do espaço de convívio, em que os ambientes, desqualificados, tornam-se terra de ninguém, a inserção de edifícios modernos em densas malhas consolidadas, em casos felizes como o do MESP, representa um desafogo absolutamente revolucionário e saudável.*[51]

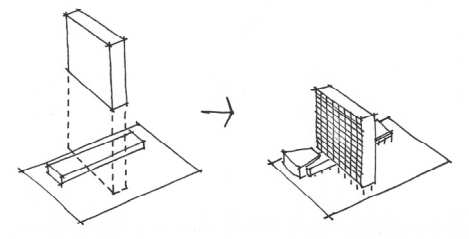
---

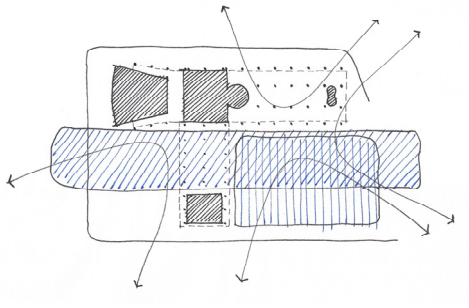
[48] Lucio Costa, "Depoimento de um arquiteto carioca" (1951), in *Op. cit.*, p. 196.

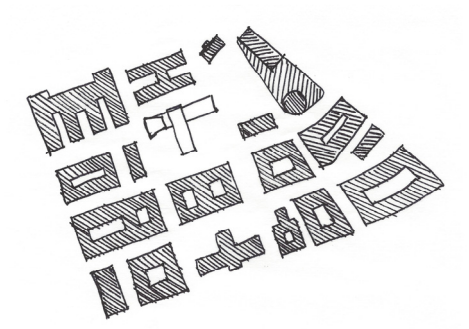
[49] Ver croquis de evolução do projeto, originais dos projetistas, em GOODWIN, Philip L. *Brazil builds. Architecture new and old 1652-1942*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943, p. 92; MINDLIN, Henrique E. *Modern Architecture in Brazil*. New York: Reinhold, 1956. (Arquitetura moderna no Brasil. Trad. Paulo Pedreira. Prefácio de S. Gideon. Apresentação de Lauro Cavalcanti. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999). p. 31; SEGRE, Roberto. *Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945)*. São Paulo: Romano Guerra, 2013, pp. 222-223.

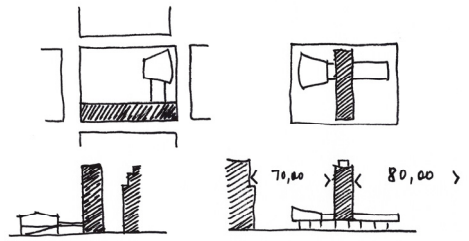
[50] Philip L. Goodwin, "Introdução II", in *Op. cit.*, p. 92.

[51] Guilherme Wisnik. *Op. cit.*, p. 21.









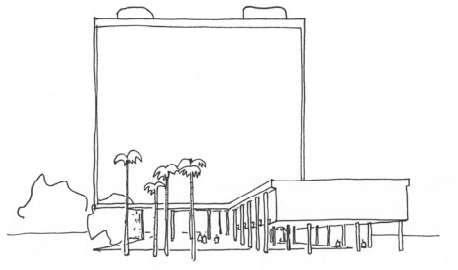
1. Implantação: parte do “duelo de contrastes” _ 2. Relações urbanas _ 3. Esplanada em meio a densa malha consolidada _ 4. Relações urbanas: *síntese* sobre estudos de Niemeyer

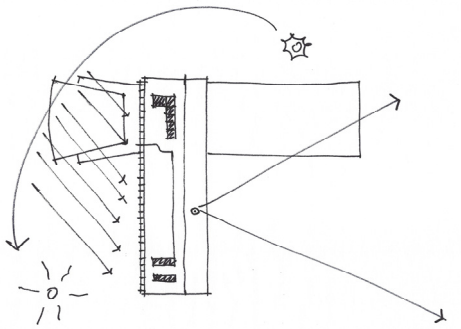
Sua reconhecida monumentalidade pouco convencional é fruto tanto do agenciamento da implantação, que proporciona uma esplanada para fruição do conjunto e permite perspectiva à distância, quanto do desenvolvimento de alguns pormenores construtivos de caráter extraordinário. Entre eles estão, por exemplo, os pilares externos do bloco anexo, com dez metros de altura, exigindo expressivo conjunto de apoio, com viga-chata no nível da cobertura e consolo na laje intermediária, tudo isso em continuidade aos pilotis do bloco principal, reforçando o sentido longitudinal da esplanada. Também o paisagismo, tanto as espécies verticais quanto as formas orgânicas, reforçam ora a perspectiva, ora o sentido de algo não habitual, que constitui certa monumentalidade. Ainda em relação aos pormenores, são notáveis os quebra-sóis da fachada norte do bloco principal, condição contrastante com a face oposta, praticamente sul, menos exposta ao sol, da qual o fechamento se resolve inteiramente em vidro, sem proteções. Se de um lado a luz é direta, lisa porque pálida; noutro é profunda, dramática porque excessiva.

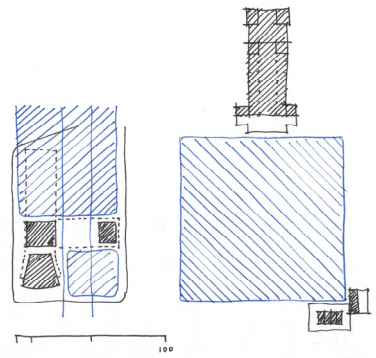
Por fim, pode-se dizer que o Ministério tem forte sentido de unidade, sem prejuízo da expressividade das partes. Os volumes são prismas que preservam a legibilidade da geometria que lhes dá origem, mantendo-se a devida distância da pureza absoluta. Do ponto de vista da linguagem, o Ministério e o Museu das Missões são naturalmente distintos, mas é possível reconhecer semelhanças na atitude de projeto em relação à urbanidade, por assim dizer, ou à construção do vazio. Enquanto o Museu vale-se das ruínas da catedral para, excedendo o próprio objeto, configurar a praça central, o Ministério vale-se da densa massa construída da cidade tradicional para, transbordando dessa vez não só objeto, mas a própria quadra, configurar a esplanada que o caracteriza. Wisnik sintetiza essa analogia: "Em ambos os casos, o projeto do edifício contém uma possibilidade expansiva que o ultrapassa em sua existência isolada, gerando um corpo de relações espaciais e de significado que exponenciam sua força discursiva".[52]

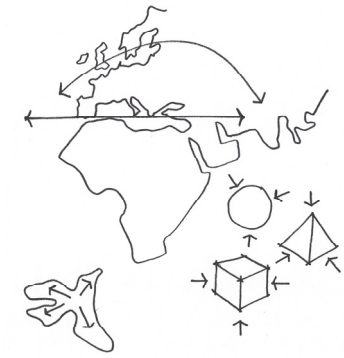
Semelhanças e diferenças desse tipo, ora de atitudes de projeto – expansivas ao urbano – ora de elementos formais – expressivos quando isolados –, que de um modo ou de outro sempre desembocam em linguagem, vão fornecendo aos poucos os fios da trama urdida entre modernidade e tradição, mote da análise.

[52] Guilherme Wisnik. *Op. cit.*, p. 17.









1. Nova monumentalidade, *síntese* sobre desenho de Lucio _ 2. *Modenatura* e orientação solar

3. Paralelo Missões-MES: possibilidade expansiva _ 4. “Flor” e “cristal”, *síntese* sobre desenho de Lucio

Nesse ponto é interessante recorrer novamente aos dois conceitos "distintos e de aparência contraditória" que, segundo Lucio Costa, orientam o arquiteto ao conceber e projetar: o "orgânico-funcional" e o "plástico-ideal". [53] Em síntese, o primeiro caso é associado ao eixo cultural "nórdico-oriental", correspondente à concepção dinâmica da forma; e o segundo é associado ao eixo "mesopotâmio-mediterrâneo", correspondente à concepção estática da forma. Enquanto no primeiro caso a beleza "desabrocha" como numa "flor", no outro a beleza se domina e contém, como num "cristal", metáforas escolhidas por Lucio. As técnicas construtivas, ainda novas naquele momento – a independência da estrutura em relação aos fechamentos internos e externos, resultando simultaneamente na autonomia de plantas e fachadas – é que tornam possível, "pela primeira vez na história da arquitetura", a fusão dos dois conceitos até então considerados "irreconciliáveis". O que interessa aqui dessa equação – da *flor* e do *cristal* – é perceber que a filiação da arquitetura moderna brasileira não está relacionada apenas à concepção estática da forma. Lucio Costa tinha plena consciência disso:

> *É na fusão desses dois conceitos, quando o jogo de formas livremente delineadas ou geometricamente definidas se processa espontâneo ou intencional – ora derramadas, ora contidas –, que se escondem a sedução e as possibilidades virtuais ilimitadas da arquitetura moderna.* [54]

É claro que é uma dualidade figurada, esquemática, e que sempre há trocas entre culturas, num jogo de ações e reações. Mas cada uma dessas concepções corresponde, originariamente, a um habitat natural. O conceito de pureza geométrica é facilmente reconhecível na arte das diferentes civilizações que se sucederam no Mediterrâneo, por exemplos, a egípcia e a grega. O conceito de espontaneidade e exuberância, por sua vez, presente na "maravilhosa floração gótica", tem origem em território mais amplo. Lucio observa nas manifestações da arte hindu, búdica e bramânica a mesma "seiva telúrica" contida nos complexos culturais latinos, uma concepção peculiar que não é outra coisa senão a revelação de um conceito formal nativo, dinâmico. Na construção de um novo campo expressivo, pode-se dizer que o conceito de pureza geométrica vem inicialmente associado ao moderno – de origem centro europeu – e que espontaneidade e exuberância têm a ver com

---

[53] Segundo Lúcio Costa: "o conceito **orgânico-funcional**, cujo ponto de partida é a satisfação das determinações de natureza funcional, desenvolvendo-se a obra como um organismo vivo onde a expressão arquitetônica do todo depende de um rigoroso processo de seleção plástica das partes que o constituem e do modo como são entrosadas e o conceito **plástico-ideal**, cuja norma de proceder implica senão o estabelecimento de formas plásticas **a priori**, às quais se viriam ajustar, de modo sábio ou engenhoso, as necessidades funcionais (academismo), em todo caso, a intenção preconcebida de ordenar racionalmente as conveniências de natureza funcional, visando a obtenção de formas livres ou geométricas **ideais**, ou seja, **plasticamente puras**". Ver "Considerações sobre arte contemporânea" (1952), in *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. XAVIER, Alberto (org.); CANEZ, Anna Paula (coord.). 2. ed. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007, pp. 204-205 (grifos do autor).

[54] Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea" (1952), in *Op. cit.*, p. 205 e p. 213.

a tradição – de origem periférica. Arrisca-se dizer que, para Lucio, a genealogia de nossa arquitetura moderna encarna as duas correntes com o mesmo peso.

A liberdade ou independência artística de Lucio está no olhar que enxerga a arquitetura moderna – em amplo sentido e não apenas a brasileira – como convergência de mundos artísticos distintos, mas desta vez não mais irreconciliáveis, porque não mais contraditórios. E estava implícito que o resultado disso poderia ser obtido por processo de amálgama (*fusão*), em que o todo é inteiramente novo, ou na forma de colagem (*ora derramadas, ora contidas*), em que coexistem as distintas origens, justapostas ou sobrepostas. Para ele ambas as hipóteses compositivas eram válidas. Mas anteviu também que o resultado seria sempre novo, porque as possibilidades são *ilimitadas*.

Essa maneira de raciocinar pode ser observada em vários de seus trabalhos, independente da escala. Pode-se arriscar, por exemplo, que Brasília é forjada com elementos da cultura chinesa, misturados com perspectivas clássico-barrocas parisienses, integrados a grandes gramados ingleses.

> *Ocorre que na elaboração do projeto inicial de Brasília tive em mãos dois volumes de autoria de um fotógrafo alemão sobre arquitetura chinesa – de 1904, se não me engano. Eram fotos fabulosas, mostrando as extensas muralhas, os terraplenos e aquela arquitetura secular de uma beleza incrível, tudo acompanhando de desenhos e levantamentos da apuradíssima implantação de várias construções isoladas. Aquilo me marcou* [...] *E isto misturado com a amorosa lembrança de Paris, daquela urbanização ainda dos séculos XVII, XVIII, XIX, com seus eixos e belas perspectivas sabiamente centradas – tradição, digamos, 'clássico-barroco' e com os grandes gramados ingleses da minha infância. A despreocupação com os tabus e a indiferença aos 'modismos' permitiram integrar essas referências – graças ao ordenamento verde das quadras e já que se tratava de uma capital – aos 'velhos' princípios dos CIAM, do urbanismo aberto, da cidade-parque.*[55]

Percebe-se na informalidade de Lucio uma tranquilidade para apropriar-se de distintas referências numa visão não unitária, integrando natureza e artifício, em ordem racional ou orgânica, ou em ambas, por assim dizer, em que o todo e as partes coexistem, sem que as partes fiquem sufocadas, tudo isso regido por uma ideia de simultaneidade e não de série ou sucessão.

[55] Lucio Costa, "Eixo monumental", in *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 304.

Por fim, vale lembrar que para Lucio "ser moderno é – conhecendo a fundo o passado – ser atual e prospectivo". Para ele, o Brasil estava entre "aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país à procura das suas raízes, da sua tradição, tanto em São Paulo dos anos 20, como no Rio, em Minas, sul e nordeste nos 30, propugnando pela defesa e preservação de nosso passado válido". [56] Há nisso uma ideia otimista de emancipação, ou de libertação, fundada no equilíbrio entre modernidade e tradição.

*

[56] Lucio Costa, "Razões da nova arquitetura" (1934) - "PS-1991", in *Op. cit.*, p. 116.

Lina Bo Bardi – vida, portanto, obra

8.

Para explicar a segunda acepção de liberdade investigada neste ensaio – da sensibilidade e do vigor como partes inseparáveis; o não condicionamento a limites culturais ou disciplinares – foi escolhida a trajetória de Lina Bo Bardi.

Dentre o conjunto de sua obra, três foram pinçadas para apoiar o estudo: a Casa de Vidro, São Paulo - SP, 1951; o Solar do Unhão, Salvador - BA, 1959; e o SESC Pompeia, São Paulo - SP, 1977. Importa insistir que o intuito de valer-se de obras construídas, mesmo nesta lição sobre a liberdade, é sempre manter-se atento às hipóteses da pesquisa, de que "a obra de arquitetura é matéria e oportunidade de pensamento", de que "obras constituem atalhos, a distância mais curta e a visão mais alargada do campo que atravessam, nesse caso, do campo arquitetônico".

A obra de Lina Bo Bardi é constantemente referida pela pluralidade, tanto quanto pela singularidade; pela força expressiva, assim como pela delicadeza; pelas diversas dimensões que alcança – cívica, humanista, ética, simbólica, crítica –, tanto quanto sua figura sempre é associada a uma radical liberdade individual. Zeuler Lima, por exemplo, enxerga que suas experiências, ou aventuras, de vida e de arquitetura, residem tanto dentro quanto fora da cultura moderna. Segundo ele, "em lugar de valores fixos, a complexidade de sua obra e de seus escritos revela o papel da pluralidade, da alteridade e da instabilidade na formação da modernidade. Lina se esforçou para abraçar a contingência e a espontaneidade da vida". [57] Guilherme Wisnik também observa que a produção de Lina se orienta até uma perspectiva cultural mais ampla, essencialmente antropológica. Para ele, "Lina Bo Bardi introduz de maneira precoce e sincrética a visão antropológica na atividade arquitetônica. Era capaz de interpretar a realidade partindo de suas diferenças e mesclas, sabendo extrair resultados positivos da rugosa pluralidade das coisas". [58] O olhar de Olivia de Oliveira, por sua vez, capta que Lina se identificou intelectualmente com o programa enunciado pelo Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade: "'uma revolução contra o postiço, o inautêntico', uma reação contra o brilho superficial de uma civilização que destrói sua própria razão de ser". [59] Com Silvana Rubino é possível entender, por exemplo, que o conhecimento de Lina sobre a obra de Gramsci se desdobrou em seus escritos sobre arte popular e que, por outro lado e em paralelo, sua noção de "presente histórico" tem origem em Benedetto Croce, em sua visão de que o juízo histórico é determinado pelo presente, por um sujeito que para agir observa a

[57] Zeuler R. Lima, "Comprometida con la vida", in *AV Monografías 180 (2015). Lina Bo Bardi, 1914-1992.* Madrid: Arquitectura Viva, 2015, p. 6 (tradução nossa).

[58] Guilherme Wisnik, "Um legado antropológico", in *AV Monografías 180 (2015). Lina Bo Bardi, 1914-1992, Op. cit.*, p. 30 (tradução nossa).

[59] Olivia Oliveira, "La dimension simbólica", in *AV Monografías 180 (2015). Lina Bo Bardi, 1914-1992, Op. cit.*, p. 20 (tradução nossa).

situação contemporânea para, a partir desta, avaliar o passado. Para Silvana, "Lina levou Gramsci ao museu e Croce aos centros históricos". [60] Enfim, ainda que Lina não tenha usufruído do reconhecimento internacional em vida, atualmente é enorme a abrangência dos estudos que focam não só sua obra, mas também sua trajetória e até mesmo sua mítica personalidade, às vezes tida como poliédrica. [61] Soma-se a isso tudo o fato de que ela escreveu intensamente; sua força como pensadora é amplamente divulgada. Marcelo Ferraz sintetiza sua contribuição: "Lina acima de tudo pensou o Brasil". [62]

Não se imagine, portanto, assim como no exame da obra de Lucio, novas luzes à leitura do legado de Lina Bo Bardi. O que se pretende, novamente, é apenas exprimir de modo breve mais um matiz de liberdade enquanto lição de poética, desta vez, presente na *ação humana completa* de Lina.

A admiração de Lina pela arquitetura moderna brasileira ao chegar ao Brasil, em 1946, é reconhecida. O edifício do Ministério da Educação e Saúde – "um grande navio branco e azul contra o céu" – surgiu, para quem chegou "pelo mar", como a "primeira mensagem de paz após o dilúvio da Segunda Guerra Mundial". [63] Contudo, a hegemonia da chamada escola carioca não preencheu toda a inquietude que Lina trouxe na bagagem. Logo estabeleceu, a partir de São Paulo – na editoria da revista *Habitat* inaugurada em 1950 –, uma espécie de contra-discurso amparado em um "universo de textos que poderiam soar como adesões, afagos ou contendas". [64] E é na relação com o passado que se tem um ponto de honra nesse diálogo "surdo", com observa Silvana Rubino, mas múltiplo e profícuo, travado com Lucio Costa, o "pai-fundador" da arquitetura moderna brasileira. Já no artigo "Bela criança", de 1951, Lina expunha um temor a certo formalismo de uma arquitetura que nasceu subitamente como uma bela criança, mas que não teve muito para se deter e pensar, e cuja falta de polidez, certa rudeza, "este tomar e transformar sem preocupações", era sua maior força. Para Lina o que se devia afirmar da arquitetura brasileira eram "suas possibilidades para a luta, convicção e intransigência". [65] Se para Lucio Costa é na arquitetura colonial brasileira que se encontram algumas chaves da arquitetura moderna, para Lina essa arquitetura provém é da casa de "pau a pique", da arquitetura vernacular, por assim dizer. Para Lina, a casa do "seringueiro"

---

[60] Silvana Rubino, "A escrita de uma arquiteta" (2008), in *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 38.

[61] Ver Luis Fernández-Galiano, "'La dea stanca'", in *AV Monografías 180 (2015). Lina Bo Bardi, 1914-1992, Op. cit.*, p. 3.

[62] Ver FERRAZ, Marcelo (coord.). *Lina Bo Bardi*. 3. ed. São Paulo: Imprensa Oficial / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008, p. V.

[63] Lina Bo Bardi, "Curriculum literário", in *Lina Bo Bardi*. FERRAZ, Marcelo (coord.). 3. ed. São Paulo: Imprensa Oficial / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008, p. 12.

[64] Silvana Rubino, "A escrita de uma arquiteta", in *Op. cit.*, p. 27.

[65] Lina Bo Bardi, "Bela criança" (1951), in *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 73.

> *possui, em sua resolução furiosa de fazer, uma soberbia e uma poesia, que são a soberbia e a poesia do homem do sertão, que não conhece as grandes cidades da civilização e os museus, que não possui a herança dos milênios, mas suas realizações – cuja concretização foi somente possível por esta sua soberbia esquiva – fazem deter o homem que vem de países de cultura antiga.* [66]

Há nisso uma mudança radical de perspectiva. Segundo Silvana: "daí a diferença, inclusive política, que podemos estabelecer entre Lucio e Lina, especialmente porque em seu discurso esse povo ganhava contornos românticos e revolucionários". [67] Se para Lucio o passado contém os elementos autênticos que constituem as raízes, a tradição da qual arranca a modernidade; para Lina, a noção de autenticidade desloca-se para o povo, por assim dizer. Lina admirava a espontaneidade da gente simples, que podia viver em escassez, mas possuía grande capacidade criativa. Para ela a, a humanidade e suas lutas coletivas estava acima das aspirações individuais.

Com efeito, se a liberdade de Lucio Costa era gentil, ou *doce*, como já se teve ocasião de dizer; em Lina Bo Bardi a liberdade assume outra dissonância: é crítica, intransigente, possui energia para uma guerra.

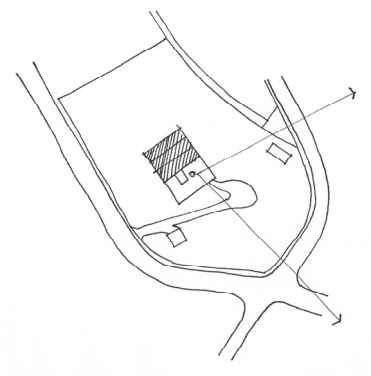
De seu passado europeu, trouxe uma educação marcada por perturbações sociais, políticas e, por consequência, também emocionais. Na Itália, formou-se com a ideia de que a arquitetura e o desenho fazem parte de um contexto histórico concreto, mas nunca se deixou confundir com a arquitetura que comumente se associava ao partido fascista. Tanto lá quanto no Brasil testemunhou uma modernização econômica e cultural marcada por fortes tensões políticas e injustiças sociais. E teve imaginação e energia suficientes tanto para romper convenções, quanto para orientar-se em tais instabilidades.

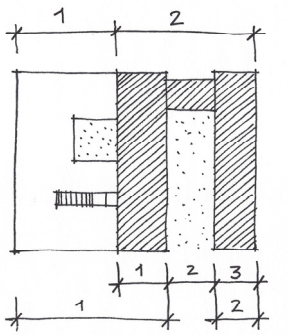
A Casa de Vidro – ou casa Bo Bardi, sua residência no Morumbi – é o primeiro projeto de Lina integralmente construído. É uma obra que ainda carrega as marcas de algum internacionalismo, sobretudo na parte que lhe confere o apelido, marcas de certo racionalismo moderno – materiais industriais (estrutura de tubos Mannesmann, por exemplo), algum traço de pureza nas formas –, mas é possível notar também a incorporação de outros elementos na parte traseira, por assim dizer. É uma casa de descrição trabalhosa, porque contém diversos entrelaçamentos.

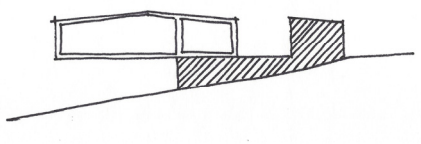
---

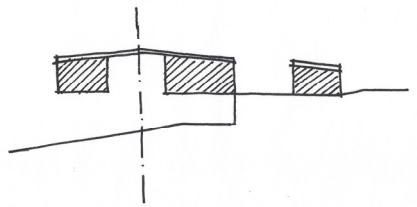
[66] Lina Bo Bardi, "Bela criança" (1951), in *Op. cit.*, p. 72.

[67] Silvana Rubino, "A escrita de uma arquiteta", in *Op. cit.*, p. 34.









1. Primeira leitura: composição bipartida _ 2. Segunda leitura: entrelaçamento, tripartição da metade posterior _ 3. 4. Entrelaçamento: leveza-peso, transparência-opacidade, suspensão-ancoragem

Inicialmente, a planta principal – a superior – parece dividir-se em duas partes: uma mais aberta, livre e envidraçada, sobre pilotis, mais *miesiana*, construção moderna, contendo biblioteca e salas, espaço *servido*; e outra mais compartimentada, dividida por sólidas paredes com pequenas aberturas, espaço *servidor*, construção comum, apoiada no terreno, com traços vernaculares, por assim dizer. Numa segunda leitura, percebe-se que a parte posterior é tripartida, com dois blocos intermediados por um vazio, e que uma das alas que conformam esse pátio se funde à caixa de vidro, ficando "solta" a segunda ala. Na elevação lateral, a leitura dos volumes confirma esse entrelaçamento, pois a cumeeira é posicionada no eixo do bloco que considera juntas as salas – plataforma aérea – e metade da parte fechada, de tectônica mais pesada. Esse *novo* bloco, por sua vez, amálgama de salas e quartos, possui mais um pátio interno, quadrado, suspenso, por assim dizer, que funciona como regulador de conforto ambiental ao permitir ventilação cruzada. Aliás, note-se que a caixa de vidro é recoberta, sim, por um telhado, isolado com lã de vidro, com pequena inclinação porque feito de telhas de fibrocimento. O teto-jardim, ícone de modernidade, não está presente, salvo de modo subversivo, sobre a cozinha, impermeabilizada com chapas de alumínio, em que "há um jardim de plantas tropicais, que crescem espontaneamente, não precisando de excessivos cuidados". [68] Pode-se dizer que essa obra já demonstra um entrelaçamento entre a vertente racionalista de concepção da arte, da forma ideal, do prisma *vistoso* de vidro, com a vertente orgânica, funcionalista por assim dizer, em que cada compartimento está meticulosamente bem acomodado para o bom funcionamento do conjunto. Isso não quer dizer que do ponto de vista do uso Lina tenha se preocupado com as usuais proteções, ordinárias, por assim dizer. Em suas próprias palavras: "a casa, de fato, não tem parapeitos". [69] A ousadia, ou liberdade, de Lina está em fazer uma residência que "representa uma tentativa de comunhão entre natureza e a ordem natural das coisas, opondo aos elementos naturais o menor número de meios de defesa; procura respeitar essa ordem natural, com clareza, e nunca como uma casa fechada que foge da tempestade e da chuva, amedrontada dos demais homens". [70] Já foi dito que liberdade não aprova as limitações, nem as exclusões; tampouco tem a ver com medos.

O fato é que Lina já trazia na bagagem grande reflexão sobre o tema da casa, ou do morar, em crescente transformação. Desde seus primeiros artigos na revista *Domus*, ainda na Itália, havia um intenso desejo de se atingir o objetivo de morar bem e moderno. Ademais, o entrelaçamento também é notável nos objetos que eram escolhidos, ou recolhidos, pelo casal Bardi para ficar "espalhados" por toda parte, incorporados à arquitetura. Assim, objetos de arte conviviam com outros sem nenhum valor artístico, ou até mesmo comercial. Marcelo

[68] Lina Bo Bardi, "Residência no Morumbi" (1953), in RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.). *Op. cit.*, p. 81.

[69] Lina Bo Bardi, "Residência no Morumbi" (1953), in *Op. cit.*, p. 80.

[70] Lina Bo Bardi, "Residência no Morumbi" (1953), in *Op. cit.*, p. 81.

Ferraz rememora que "as 'mixarias', como gostava de frisar Lina, devem conviver com a 'alta cultura'".[71]

Pois bem, o Solar do Unhão, segunda obra pinçada para pontuar a liberdade na trajetória de Lina, situa-se fora do eixo cultural Rio de Janeiro - São Paulo. Nesse momento, Lina já havia projetado o MASP (1957); suas reflexões sobre beleza, arte e cultura popular eram nítidas e, por assim dizer, avançadas:

> *Importante na minha vida foi a minha viagem ao Nordeste e o trabalho que eu desenvolvi em todo o Polígono da Seca. Aí eu vi a liberdade. A não importância da beleza, da proporção, dessas coisas, mas a de um outro sentido profundo, que eu aprendi com a arquitetura, especialmente as arquiteturas dos fortes, ou primitivas, populares, em todo o Nordeste do Brasil.*[72]

Lina estava muito interessada em reconsiderar os ideais modernos da arquitetura enquanto sua relação com o passado e com as tradições populares. Ela e o grupo de artistas e intelectuais aos quais se ligara no Nordeste valorizavam trabalhar com elementos simples, cheios de vida, de fácil alcance. Dar importância a características da cultura popular tais como a habilidade de improvisar, de simplificar e de inventar, sobretudo no momento em que acontecia o "milagre brasileiro", representou uma alternativa nitidamente diferente dos modelos então dominantes. A liberdade de Lina foi *nadar contra a corrente*, uma espécie de mensagem de resistência contra a dominação cultural. Como assinala Renato Anelli:

> *Defendia que o projeto moderno havia fracassado porque seus principais instrumentos de emancipação, de planejamento urbano e de desenho industrial haviam se transformado em tecnocracia autoritária e consumismo. Para combater o primeiro ponto, a tomada de decisões ao nível do projeto deveria levar-se a cabo em colaboração com a comunidade de usuários e trabalhadores.*[73]

No conjunto arquitetônico que contém o Solar do Unhão – uma série de construções históricas iniciadas no século XVI –, Lina propõe recuperar o conjunto de maneira não ortodoxa, por assim dizer. O projeto de restauro de Lina recusa a opção de devolver o conjunto ao seu estado original, eliminando de forma seletiva algumas construções secundárias para liberar o terreiro – uma praça – à beira mar, ao mesmo tempo em que reconstrói um volume de pedra pequeno, mas decisivo na configuração desse espaço público.

---

[71] Marcelo Ferraz, "Casa de Vidro", in *Lina Bo Bardi: Casa de Vidro 1950-1951*. FERRAZ, Marcelo (coord.). Lisboa: Editorial Blau / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999. Não paginado.

[72] Lina Bo Bardi, "Solar do Unhão", in *Lina Bo Bardi*. FERRAZ, Marcelo (coord.). 3. ed. São Paulo: Imprensa Oficial / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008, p. 153.

[73] Renato Anelli, "Del diseño a la artesanía", in *AV Monografías 180 (2015). Lina Bo Bardi, 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva, 2015, p. 18 (tradução nossa).

E de modo ainda mais impressionante, inventa uma nova escada no Solar em substituição da velha, que simplesmente é demolida. Talvez porque não tivesse condições – arquitetônicas, diga-se assim, e não estruturais – de atender aos novos usos. Não cabe aqui uma grande discussão sobre teorias de restauro; especificamente aplicadas a esse projeto há o trabalho de Juliano Pereira, [74] por exemplo. Mas vale retomar a posição de Lina: "a retórica teria restaurado o conjunto na base do 'colonial'". [75] Para ela, os pavilhões industriais não tinham particular valor arquitetônico. Lina nem devolve o conjunto ao seu estado original, como já foi dito, mesmo porque seria preciso escolher qual *original* – casa de engenho, senzala, residência nobre, fábrica de rapé, quartel de fuzileiros etc. –, nem utiliza o edifício como um envoltório neutro. Em suma, Lina recupera o patrimônio, intervindo nele.

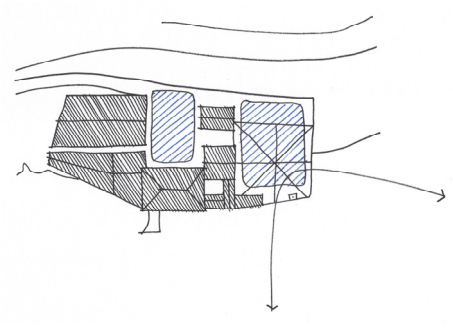
A escada helicoidal é um dos pontos altos deste projeto. O salão do volume principal possui planta livre no pavimento em que nasce a escada. A estrutura desse espaço resume-se às espessas paredes externas e duas linhas de cinco robustos pilares de madeira equidistantes no interior da planta, formando seis módulos na maior dimensão do ambiente e três na menor. A escada é inserida num dos módulos centrais, na posição do cruzeiro, portanto, de destaque; decisão de projeto que não parece ter sido fortuita. Aos quatro pilares originais que compunham o módulo, acrescenta-se um pilar central de seção circular. Degraus *de focinho* tangentes à coluna central resolvem a questão, comum em escadas helicoidais, de se ofertar, minimamente, uma pisada de 10 cm, marcada a uma distância de 15 cm do apoio. Como os degraus são tangentes, ou passantes, o espaçamento entre os pisos pode ser feito por grossos tarugos de madeira que vão servindo de apoios sucessivos; são essas peças que definem a altura dos espelhos. Os apoios externos dos degraus são feitos uma viga de borda inclinada que, por sua vez, apoia nos pilares de fora, os que já estavam lá. Cada viga de borda recebe quatro degraus. São os encaixes desses apoios externos que ficaram famosos por se referirem à técnica usada nos carros de bois. A extremidade de cada degrau termina em uma espiga, que, por sua vez, é atravessada por uma cunha que trava o conjunto. O sistema todo é pensado essencialmente como montagem, não como obra. Ademais, não há guarda-corpos ou sequer corrimãos. O que há é um fazer ligeiro, um pensar *leve*, por assim dizer, sendo, ao mesmo tempo, muito expressivo. Como ressalta Renato Anelli, essa escada helicoidal representa "uma nova síntese entre o moderno e o popular". [76]

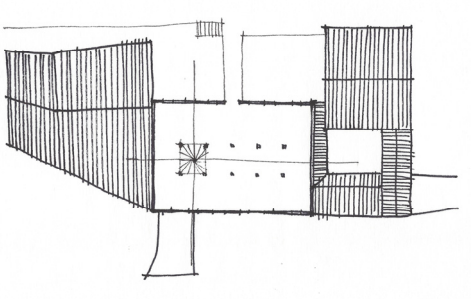
---

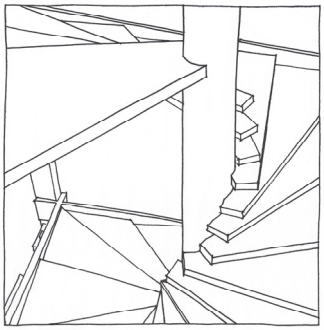
[74] PEREIRA, Juliano Aparecido. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*. Uberlândia: EDUFU, 2007.

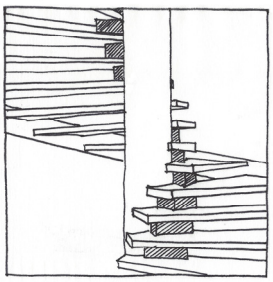
[75] Lina Bo Bardi, "Solar do Unhão", in *Op. cit.*, p. 155.

[76] Renato Anelli, "Del diseño a la artesanía", in *Op. cit.*, p. 18 (tradução nossa).









1. Reconstituição dos espaços públicos _ 2. Escada na posição de *cruzeiro*

3. Degraus de *focinho* tangente à coluna central _ 4. *Tarugos* definindo altura dos espelhos

Para Olivia de Oliveira, a escada "centrípeta e centrífuga ao mesmo tempo, é a coluna vertebral do edifício, um lugar privilegiado desde o qual o visitante se encontra rodeado por todos os objetos expostos, tendo uma visão global e simultânea dos mesmos".[77]

O fato é que o curto percurso entre a sua casa e a escada construída com a técnica utilizada nos carros de bois já pode revelar uma mudança. Valendo-se novamente da hipótese de Merleau-Ponty para a liberdade, há uma superação da situação de partida, sem que Lina tivesse deixado de ser ela mesma. No Unhão, não se repete sequer um plano envidraçado da Casa de Vidro ou do MASP. Mas retrospectivamente é possível descobrir na casa o anúncio de um dos pontos fundamentais para compreensão da obra de Lina, que é "a superação do formalismo, a introdução ou a aceitação da dissonância na arquitetura".[78] As mudanças de seus projetos vão da precisão *miesiana* ao elogio e diálogo com o vernacular. Silvana Rubino observa que "seus projetos passam a ter mais latitude, a se ocultar do sol".[79]

O SESC Fábrica da Pompeia, em São Paulo, tem como antecedente o projeto de reabilitação do Solar do Unhão. Para Marcelo Ferraz, "muitos dos conceitos utilizados – a relação entre programa e projeto – haviam sido experimentados na fase baiana".[80] Em ambos, a formulação da programação é abrangente e inclusiva; as soluções espaciais trazem a vida pública para o interior do conjunto, contemplando e criando interesse às diversas faixas etárias e classes sociais, sem discriminação. Arrisca-se dizer que a *ideia forte* desse projeto também gira em torno de "uma das mais nobres funções da arquitetura", valendo-se de André Vainer e Marcelo Ferraz, que é "a de prover e construir o espaço da convivência".[81]

A rua que prolonga o espaço público ao interior do conjunto é a coluna vertebral que articula toda a implantação. É para ela que se abrem as naves da antiga fábrica agora transformadas em biblioteca, sala de exposições, espaços multiuso, foyer de auditório, restaurante, oficina de arte etc. E como uma espécie de *gran finale*, essa rua desemboca num "deck-solarium", ou na *praia*, outro espaço longilíneo que organiza os últimos itens do programa do Centro de Lazer, desta vez os esportivos.

---

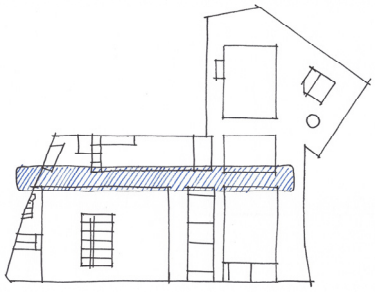
[77] Olivia Oliveira, "Solar do Unhão, Museo de Arte Moderno de Bahia (MAMB) y Museo de Arte Popular, Salvador (Bahia)", in *2G n.23.24 (2002). Lina Bo Bardi: Obra construida*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 80.

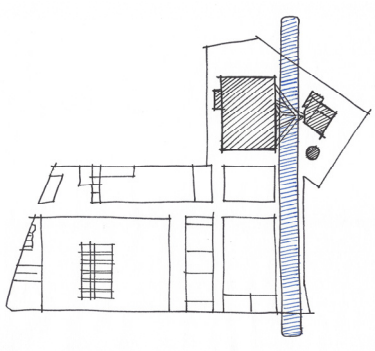
[78] Marcelo Ferraz, "A poesia vital de Lina Bo Bardi", in *Arquitetura conversável*. FERRAZ, Marcelo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 51.

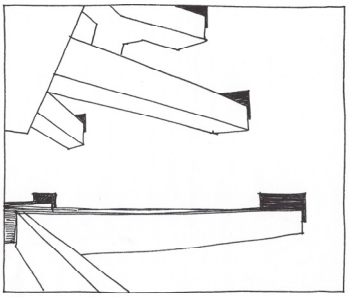
[79] Silvana Rubino, "A escrita de uma arquiteta", in *Op. cit.*, p. 36.

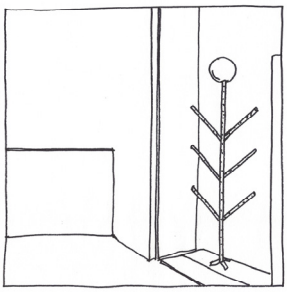
[80] Marcelo Ferraz, "Numa velha fábrica de tambores...", in *Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia*. VAINER, André; FERRAZ, Marcelo (org.). São Paulo: Edições Sesc SP, 2013, p. 122.

[81] André Vainer e Marcelo Ferraz, "Treze anos depois", in VAINER, André; FERRAZ, Marcelo (org.). *Op. cit.*, p. 13.









1. 2. Espaços de convivência: rua prolongamento do espaço público ao interior [1] e “praia” sobre córrego das Águas Pretas [2] _ 3. Sistema de circulação: solução aérea _ 4. “Flor de mandacaru”

A decisão de se manter todas as edificações fabris existentes reduziu o espaço disponível para a implantação das quadras esportivas a dois cantos no terreno, cortados pela galeria subterrânea de águas pluviais que, na verdade, trata-se do antigo córrego das Águas Pretas. Lina valeu-se dessa situação crítica e, lembrando-se de Wright – "as dificuldades são nossos melhores amigos" – e dos "fortes militares brasileiros, perdidos perto do mar, ou escondidos em todo país, nas cidades", [82] propôs uma solução radical: dois imensos blocos em concreto, um para quadras e piscinas e outro para vestiários, separados pela área *non edificandi* do córrego canalizado. Para unir os dois, nas palavras da própria Lina, "só havia uma solução: a solução 'aérea', onde os dois 'blocos' se abraçam através de passarelas de concreto protendido". [83] Por fim, acrescentou-se às duas torres do conjunto esportivo uma grande chaminé, também em concreto, rendado, que é a caixa d'água.

Surpreende que ao lado dessas sete vigorosas pontes de concreto protendido, encontrem-se "flores de mandacaru". São as *flores* que fecham os vãos da passarela e, de certa maneira, resolvem um problema legal dos guarda-corpos, que não podem ter vãos internos maiores do que 11 cm entre suas peças. Nesse duelo de contrastes, a rua central de paralelepípedos – "um dos calçamentos mais sublimes da humanidade" – é ladeada por canaletas de águas pluviais recobertas por pedrinhas, seixos rolados dos riachos da memória brasileira; sob os antigos telhados industriais, foram colocadas "apenas algumas coisinhas: um pouco de água, uma lareira"; [84] há caquinhos coloridos de cerâmica no piso dos sanitários; há desenhos marinhos flutuando na cozinha e na piscina; há rendas na torre-chaminé, que ao invés de fumaça, agora despeja "flores".

De volta ao programa, vale destacar que Lina tinha seu escritório dentro da obra, com atividades diárias em meio ao canteiro. Isso quer dizer que o projeto foi não concluído antes de se iniciarem as obras, de modo intocável como de costume. Ao contrário, isso significava uma vantagem de poder incorporar imprevistos típicos de processos complexos como esse e, mais ainda, significava um diálogo permanente com os trabalhadores. Marcelo Ferraz observa que "o projeto e o programa eram formulados com uma amálgama, juntos e indissociáveis; ou seja, a barreira que separava o virtual do real não existia". [85]

Como toda metodologia de trabalho exerce alguma influência sobre o produto final, não é de se estranhar que desse *modus operandi* resultasse uma arquitetura em que predominam os aspectos funcionais sobre os formais. Pode-se dizer que para Lina, a beleza, ou a proporção –

---

[82] Lina Bo Bardi, "Sesc - Fábrica da Pompeia", in *Lina Bo Bardi*. FERRAZ, Marcelo (coord.). 3. ed. São Paulo: Imprensa Oficial / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008, p. 231.

[83] Lina Bo Bardi, "Sesc - Fábrica da Pompeia", in *Op. cit.*, p. 231.

[84] Lina Bo Bardi, "Sesc - Fábrica da Pompeia", in *Op. cit.*, p. 220.

[85] Marcelo Ferraz, "Numa velha fábrica de tambores...", in VAINER, André; FERRAZ, Marcelo (org.). *Op. cit.*, p. 121.

"essas coisas", como ela escreveu –, não é procurada de maneira direta. Nesse ponto, retoma-se àquela ideia da superação do formalismo que permeia sua obra, uma espécie de combate a dogmas e conceitos fechados da arquitetura moderna ou pós-moderna.

> *Em seus projetos, Lina abandona a ideia de composição de fachada ou do belo clássico, abandona a preocupação formal. Ela não procurava a beleza e, sim, a poesia, e assim como na poesia, admitia em sua arquitetura as contradições, os acidentes de percurso durante a obra, as contingências.* [86]

Em relação ao resultado final do conjunto, Cecília Rodrigues dos Santos ressalta que "tanto na forma como na expressão de uma arquitetura racional e bruta em sua verdade construtiva e estrutural, Lina Bo Bardi observa o mesmo despojamento 'indigesto, seco, duro de engolir' que identifica no artesanato do Brasil". Trata-se, portanto, de usar o vernáculo como uma referência metodológica e não morfológica, como também assinala Cecília. É claro que Lina passou por todos os procedimentos: primeiro descascar, limpar e revelar; depois, somar. Mas Lina tinha uma imagem muito nítida do que queria: "A ideia inicial de recuperação do dito conjunto foi a de 'Arquitetura Pobre', isto é, não no sentido de indigência mas no sentido artesanal que exprime Comunicação e Dignidade máxima através dos menores e humildes meios". [87]

Comunicação e Dignidade são as ênfases. Lina havia escolhido "Cidadela" para nomear o conjunto das três torres da área esportiva em referência a uma "tradução da palavra inglesa 'goal', perfeita para um conjunto esportivo". Em 1999, André Vainer e Marcelo Ferraz escolheram "Cidadela da Liberdade" para nomear uma importante exposição que aconteceu no Sesc Pompeia por ocasião da IV Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo. O título é significativo para o encerramento deste capítulo: trata-se de uma combinação de palavras que significa fortaleza de defesa – cidadela – que toma conta de um dos mais caros valores humanos: a liberdade. Dupla liberdade, portanto: *poética*, dos que engendraram o Centro de Lazer – "é preciso libertar as amarras", [88] escreveu Lina –, e sentimento de liberdade comum ao público que o tem frequentado, equipamento reconhecidamente democrático. Aliás, aqui vale lembrar-se daquele sentimento, idêntico a esse, que o músico John Cage teve ao visitar o MASP com seus polêmicos cavaletes: "arquitetura da liberdade".

Convém advertir uma última vez que liberdade não se refere à ausência de limites; não pressupõe o abandono do próprio eu aos caprichos da imaginação, que seria uma fantasia tola. Stranvinsky tem exatamente isso em mente quando escreve que "a função do criador é selecionar os elementos que ele recebe daí, pois a atividade humana deve impor limites a si

[86] Ver Marcelo Ferraz, "A poesia vital de Lina Bo Bardi", in *Op. cit.*, p. 51.

[87] Lina Bo Bardi, "Sesc - Fábrica da Pompeia", in *Op. cit.*, p. 220.

[88] Ver Marcelo Ferraz, "A poesia vital de Lina Bo Bardi", in *Op. cit.*, p. 52.

mesma. Quanto mais a arte é controlada, limitada, trabalhada, mais ela é livre". [89] Seu relato de que sente uma espécie de terror quando tem a sensação de que tudo é possível é, no mínimo, instrutivo: "a que posso me agarrar para fugir da vertigem que me acomete ante a possibilidade dessa infinitude?" Ou, por fim: "não tenho uso para uma liberdade teórica". [90]

Para o problema da liberdade que se coloca nesta lição importa enfatizar que Lina Bo Bardi tem mais a ver com o conceito libertador da modernidade do que à linguagem formal abstrata da arquitetura moderna. A delicadeza, ou a sensibilidade artística de seu olhar, capaz de incorporar "coisas menores" – de fazer misturas que até podem ser acusadas de impuras –, é traço de quem acredita demais, e não de menos, que tem um excesso de confiança, e não uma escassez, na verdade dos outros. Por outro lado, a força, ou o vigor intelectual de sua atuação é característica de quem tem conhecimento tanto do caráter histórico e da contingência de sua atividade, quanto consciência da necessidade de se abordar os problemas culturais de forma não independente dos problemas gerais do país.

*

[89] Igor Stravinsky, "A composição da música", in *Poética musical (em 6 lições).* STRAVINSKY, Igor. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996, p. 63.

[90] Igor Stravinsky, "A composição da música", in *Op. cit.*, p. 64.

Capela de São Pedro, Campos do Jordão - SP, 1987-89

9.

A terceira e última acepção de liberdade – a imaginação e a invenção enquanto intenção construtiva [91] – será exemplificada pela Capela de São Pedro, Palácio de Boa Vista, Campos do Jordão - SP, 1987-89, projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha.

Nos dois primeiros estudos do capítulo, a liberdade pôde ser averiguada no fio condutor que conecta diversas obras de um mesmo arquiteto, acompanhados, em certa medida, pelo paralelo do curso de sua vida. Entretanto, conforme previsto, a liberdade também pode ser observada em uma única obra em posição independente, por assim dizer, desde que possua qualidades ou distinções que efetivamente expressem o desenvolvimento das potencialidades dos homens, sempre entendidas no seu conjunto, como a produção de conhecimentos, a criação intelectual e artística, visando, em última instância, a ampliação ou o aprimoramento da cultura no seu sentido mais amplo. Assim, para o terceiro caso e fechamento do capítulo, optou-se então pela análise de uma obra isolada.

Escolher uma única obra de Paulo Mendes da Rocha para exemplificar a noção de Liberdade deste ensaio pode parecer, inicialmente, uma hipótese que se coloca exatamente no extremo oposto do pretendido, uma vez que, em suas próprias palavras, "o espaço que nós (arquitetos) tratamos é um espaço de consciência universal, é uma liberdade no âmbito do projeto universal, e não no particular". [92] Nesse sentido, Maria Isabel Villac reconhece "um discurso sobre a valorização da liberdade criativa e a criatividade como condição humana na preservação da vida", [93] que é o que caracteriza a modernidade para Paulo, isto é, a consciência de que se tem que assumir a responsabilidade sobre seu próprio destino.

Todavia, a liberdade inspecionada na lição, "mais que um destino, é possibilidade". Um projeto não é senão "uma aproximação sempre com a ideia de modelo de ensaio experimental". [94] Portanto, em cada obra de Paulo é possível olhar aquele "comprometimento nítido com o ideário da liberdade e da independência" e, simultaneamente, a "procura de uma identidade entre ideia e desenho". [95] Para Villac,

> *Cada obra é uma singular demonstração de que a prática informa o discurso, e encontra na cultura uma inspiração de caráter amplo, de tal forma que um projeto*

[91] Maria Isabel Villac desenvolve esse tema conforme observado na Nota 26 deste capítulo.

[92] Paulo Mendes da Rocha citado por Maria Isabel Villac, "O exemplar do exemplo", in *Mendes da Rocha*. ROCHA, Paulo Mendes da. Barcelona: Editorial Gustavo Gili; Lisboa: Editorial Blau, 1996, p. 14.

[93] Maria Isabel Villac, "O exemplar do exemplo", in *Op. cit.*, p. 16.

[94] VILLAC, Maria Isabel. *O projeto de identidade entre idéia e desenho. Intencionalidade tectônica e poética do discurso em Paulo Mendes da Rocha*. *Op. cit.*.

[95] Paulo Mendes da Rocha, "Ideia e desenho" (1981), in *América, cidade e natureza*. ROCHA, Paulo Mendes da; com VILLAC, Maria Isabel. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 207.

> *torna-se contextualização de questões culturais da sociedade onde se insere 'não como inventário' de formas, mas 'como experiência do espaço'.* [96]

A Capela de São Pedro foi escolhida por ser uma daquelas obras em que a experiência do espaço é tão impressionante que a coloca numa condição exemplar do espanto de José Maria García del Monte: "Como conseguiu fazer isso? Quais foram suas ferramentas?". [97]

Uma das primeiras surpresas da Capela é sua transparência, que a princípio parece ser total, uma vez que o perímetro é integralmente fechado com vidros. Para Daniele Pisani, "vigora na capela uma continuidade visual entre interior e exterior que raramente aparece na obra de Mendes da Rocha". [98] Surpreende porque, dessa forma, a ênfase dos espaços interiores parece recair em sua relação com a natureza, especialmente favorecida no caso da Serra da Mantiqueira. Não é à toa que a residência do governador se chama Palácio de Boa Vista. Porém os planos de fechamento não se orientam segundo uma concepção estática da forma – não há lados opostos paralelos, por exemplo –, ao contrário, os ângulos agudos e obtusos formados pelas doze faces da planta da capela, aliados ao espelho d'água do térreo inferior, acabam por produzir um jogo de reflexões e refrações da luz que, ao final, não se pode dizer que o espaço interior é simplesmente aberto ao exterior. Em síntese, o que se obtém é uma relação com a natureza nitidamente entremeada pela arte, o que confirma a visão de Paulo Mendes próxima à de Oscar Wilde:

> *A Arte é o nosso protesto sanguíneo, a nossa tentativa galante de ensinar à Natureza o seu verdadeiro lugar. Quanto à infinita variedade da Natureza, não passa de um puro mito. Não é nela que essa infinitude se encontra. Reside antes na imaginação, na fantasia, ou na cegueira calculada do homem que para ela olha.* [99]

Nesse sentido, a partir dos interiores da capela "nada do que se vê da natureza é real. A realidade da natureza é um engendramento humano e a arte não pode ficar de fora disso". [100] A possibilidade de introspeção normalmente ofertada em ambientes religiosos não se faz, nesse caso, simplesmente por reclusão espacial, por opacidade ou por não comunicação. O recolhimento é de outra ordem.

No âmbito da percepção, outro elemento surpreendente da capela é a cobertura – uma enorme massa de concreto, visualmente compacta –, seguindo o mesmo perímetro do prisma

---

[96] Maria Isabel Villac, "O exemplar do exemplo", in *Op. cit.*, p. 21.

[97] José Maria García del Monte, "Estructura y forma em dos artefactos discretos", in *AV Monografías 161 (2013). Paulo Mendes da Rocha, 1958-2013.* Madrid: Arquitectura Viva, 2013, p. 16 (tradução nossa).

[98] Daniele Pisani, "Uma magia revelada", in *Paulo Mendes da Rocha: obra completa.* PISANI, Daniele. São Paulo: Gustavo Gili, 2013, p. 238.

[99] Oscar Wilde, "O Declínio da Mentira", in *Op. cit.*, p. 15.

[100] Paulo Mendes da Rocha, "A construção do olhar de Paulo Mendes da Rocha" (1995, 2007), in *Op. cit.*, p. 41.

de vidro. Da esplanada de acesso à nave o que se vê é uma "pedra" de grandes dimensões – dois metros de altura – comprimindo um espaço evanescente, por assim dizer, que contém praticamente a mesma proporção – dois metros e vinte centímetros de pé-direito. Se a dimensão simbólica da arquitetura é aceite, pode-se dizer que, nesse caso, o espaço não só aceita a pressão da estrutura, bem como a requer como componente fundamental da obra. Aqui talvez seja oportuno retomar a ideia de religação – expressão na origem da palavra "religião" [101] – entre mundos desavindos ou ideias opostas que podem ser imaginados a partir do projeto: natureza e arte, leveza e peso, suspensão e continuidade, interior e exterior, sagrado e profano etc.

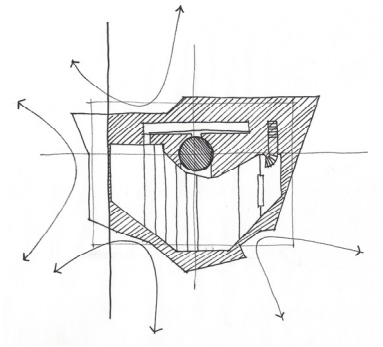
O sagrado, segundo Octávio Paz, é fugidio. Mas "ao tentar captá-lo, descobrimos que tem origem em algo anterior e que se confunde com nosso ser. Outro tanto acontece com o amor e a poesia. As três experiências são manifestações de algo que é a própria raiz do homem". [102] O que importa aqui é a experiência poética, um dos fios condutores da pesquisa. Da poesia à revelação poética, o que se pode afirmar é que "a espera nos deixa em suspensão, quer dizer, suspensos no ar, fora de nós". [103] Se há ou não alguma ligação entre revelação poética e o sagrado não se pode exaurir aqui, o fato é que aquele monolito – aquela "pedra no céu" – constrói a paisagem urbana, por assim dizer, da esplanada de acesso à nave, revelando uma imagem em potencial, geratriz da resolução de várias questões da arquitetura.

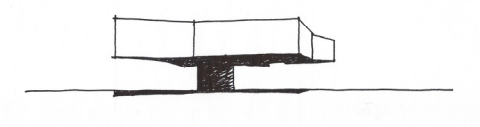
Em relação à implantação, por exemplo, é notável a intromissão da projeção da cobertura sobre plano da esplanada, configurando um átrio para a nave. Aliás, vale ressaltar que essa capela pode ser acessada de modo independente do Palácio, diferente do que acontece, por exemplo, no Palácio da Alvorada, em que o anexo religioso é bem mais restrito ao público. Em outras palavras, a condição urbana conferida à Capela de São Pedra em sua concepção confirma o enfoque urbanístico como um dos traços determinantes na obra do arquiteto. Assim, o átrio – essa intersecção entre o piso da esplanada e a projeção da cobertura da igreja – é constituído por uma pequena parcela desse piso, configurado pelos planos de vidro que nele se apoiam, e demarcado internamente por uma "soleira" que não é senão a junta de dilatação entre a praça e a nave, uma estrutura em balanço. É nessa "passagem" sutil, porém clara, que, segundo Danile Pisani,

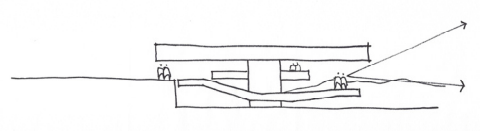
[101] Jorge Figueira desenvolve esse tema na obra de Álvaro Siza. Ver Jorge Figueira em "Um mundo coral", in *Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza*. KIEFER, Flávio (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 135.

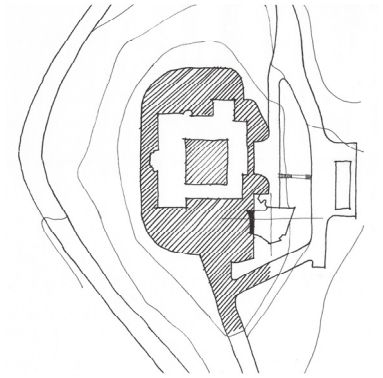
[102] Octavio Paz, "A outra margem", in *O arco e a lira*. PAZ, Octavio. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 143.

[103] Octavio Paz, "A revelação poética", in *Op. cit.*, p. 158.









1. 2. 3. “A realidade da natureza é um engendramento humano e a arte não pode ficar fora disso.”
4. Urbanidade

> *mais uma vez é feita a distinção entre* fanum *e* profanum, *bem como a sobreposição parcial entre eles. O ato de entrar na igreja pressupõe, por outro lado, o abandono do solo no qual estão sendo enfatizados os próprios passos para transferi-los ao balanço da viga*.[104]

Com efeito, a capela nasce da praça; essa é uma das decisões mais importantes do projeto. Com isso, evitou-se "que não ficasse perdida, isolada nos jardins"[105] do palácio. Depois, a decisão de limitar sua volumetria, pousando o bloco sobre um espelho d'água no piso inferior, resolve o declive do terreno. Pode-se dizer que o edifício funciona como uma transposição de diferentes cotas de nível, realizando a conexão entre o térreo "alto" da esplanada e o térreo "baixo" da parte dos jardins mais próxima ao palácio. Por último, um pequeno túnel – uma *infiltração*[106] – junto ao arrimo faz a conexão privada da ala sul do palácio com o vestíbulo da sacristia e completa a implantação. Essa solução alcançada entre a circunstância e a invenção, por assim dizer, acaba por realizar a capela também com o sentido de "anexo", forma histórica na arquitetura.

Internamente, a capela é organizada em nave única, que, em síntese, trata-se de uma viga em balanço simultaneamente solta e presa ao pilar central por meio de uma espécie de consolo. Nave e cobertura têm soluções estruturais semelhantes: na cobertura há uma grande viga posicionada no sentido leste-oeste da qual derivam vigas transversais mais estreitas; na nave, a grande viga – espécie de mísula que desenha os degraus da assembleia e o plano do altar – é rotacionada noventa graus, sendo posicionada no sentido norte-sul para receber as transversais no outro sentido. O coro se estrutura da mesma maneira da nave, ou seja, trata-se de mais uma viga presa ao pilar por meio de um "afastador". Pode-se dizer então que não há piso ao redor do grande pilar que, tendo nascido de um espelho d'água, segue "imaculado" até a cobertura.

Com efeito, o interior capela é dominada pelo grande pilar que sustenta todo o conjunto. Esse é o mais surpreendente de todos os elementos da obra, espécie de centro de gravidade do projeto. Aqui vale retomar o espanto de García del Monte do início do exame da obra: "Como consegue construir isso? [...] Como é esse caminho que leva da surpresa pela escala estrutural a descobrir que a chave está na discrição e na simplicidade?".[107]

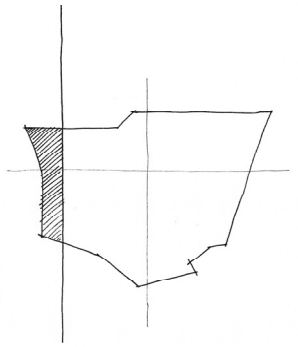
---

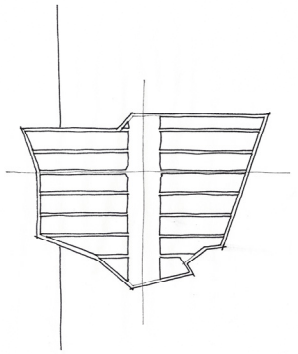
[104] PISANI, Daniele. *Op. cit.*, p. 247.

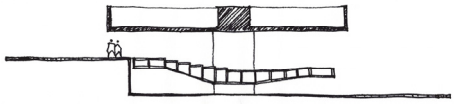
[105] Paulo Mendes da Rocha, "Capela de São Pedro, Palácio de Boa Vista, Campos do Jordão", in ROCHA, Paulo Mendes da. *Op. cit.*, p. 66.

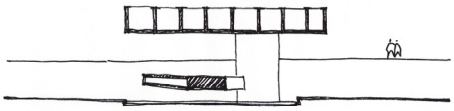
[106] Angelo Bucci usa as duas imagens – transpor e infiltrar – em sua tese de doutorado. Ver BUCCI, Angelo. *São Paulo: razões de arquitetura: da dissolução de edifícios e de como atravessar paredes*. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

[107] José Maria García del Monte, in *Op. cit.*, p. 16 (tradução nossa).









1. 2. Intromissão da projeção da cobertura sobre o plano da esplanada definindo um átrio para a nave

3. 4. Cobertura e nave: solução estrutural “única” com rotação ortogonal

Importa observar que a redução da arquitetura a seus componentes mais elementares vai ampliando a intensidade da percepção e confirma o enfoque estrutural que define a espacialidade do edifício como outro traço determinante na obra do arquiteto. Com efeito, a função do pilar não é simplesmente a de segurar a cobertura, a nave ou o coro; é claro que estrutura tudo isso, mas sua verdadeira condição é a de organizar o espaço. Sua posição não central – vale notar que os dois balanços da viga principal da cobertura não são do mesmo comprimento – organiza internamente um espaço menor à maneira das "naves laterais" das catedrais que, nesse caso, constitui o coro, na parte alta, e o batistério, no piso inferior, do qual se tem acesso ao jardim. Ao final, embora a igreja seja muito pequena, não se pode apreendê-la num único olhar. O pilar ao meio do ambiente multiplica o espaço; opõe-se à sua naturalidade, e define-se, como invenção, por sua artificialidade, expondo uma dimensão dissonante da qual se irradiam diversas relações de espacialidade da obra.

Essa sensação de estar em um fragmento do espaço é análoga a que se experimenta ao lado dos grandes pilares [108] da Catedral de Milão, lembrado por Paulo Mendes da Rocha em suas conversas sobre o projeto. Cecília Rodrigues dos Santos observa que o arquiteto

> *recorre então a esse pilar, que nasce de reminiscências de uma visita ao Domo de Milão, e à constatação de que aqueles pilares descomunais tinham uma função que ia além da estrutural, quando criavam diferentes ângulos de visão e condicionavam percursos ao longo da nave.* [109]

A não obviedade do pilar se comprova no pavimento inferior, do qual ocupa quase a totalidade, elevando-se bem ao meio do espelho d'água. Segundo Pisani, "confirma-se ainda mais como o 'discurso' se caracteriza pela 'provocação' que a arquitetura traz consigo". [110] Sobre a lembrança de uma enorme catedral quando se projeta uma pequena capela, ou seja, sobre a relação entre história e invenção, vale retomar uma aula de Paulo Mendes da Rocha como chave para compreensão:

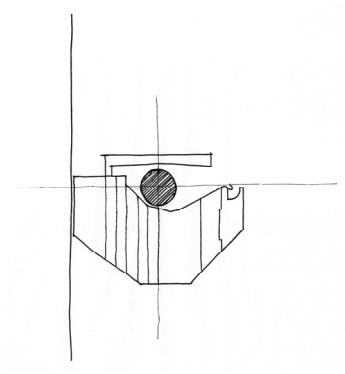
> *A história da arquitetura, a história da humanidade é uma história de sublimes edificações diante da beleza da própria vida e das questões que estavam em frente, como projeto.* [...] *Podemos apenas educarmo-nos como artistas, pois a arquitetura será sempre a arquitetura comum dos homens, será sempre nova, será de sua época,*

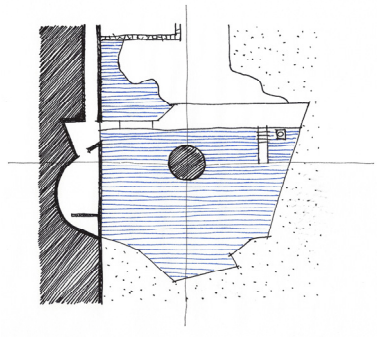
---

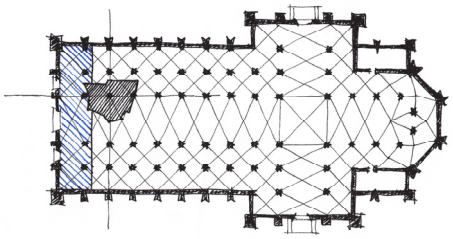
[108] O *Duomo* possui cinquenta e dois pilares, a maioria com cerca de 3,50 m de diâmetro, que além de dividirem as cinco naves da catedral, configuram o transepto e os corredores laterais do coro. O pilar de Campos do Jordão possui cerca de 3,10 m de diâmetro, organizando todos os ambientes da capela. Considerando-se as reentrâncias do pilar gótico, arrisca-se afirmar, não sem alguma licença, claro, que os dois pilares possuem exatamente o mesmo diâmetro.

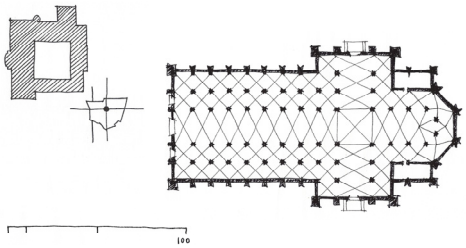
[109] Cecília Rodrigues dos Santos, "Capela de São Pedro", in *Projeto 128 (dez. 1989)*. São Paulo: Projeto Editores, 1989, p. 52. Daniele Pisani também se refere ao *Duomo*. Ver PISANI, Daniele. *Op. cit.*, p. 247.

[110] PISANI, Daniele. *Op. cit.*, p. 238.









1. 2. O pilar: "imaginação e invenção enquanto intenção construtiva"

3. 4. Paralelo entre o *Duomo* de Milão (1386-séc. XIX) e a Capela de São Pedro

> *de acordo com os inexoravelmente novos projetos que deveriam conter o que já sabemos. A arquitetura é uma invenção contínua, onde a história entra como a memória para ser transformada.* [111]

Por último, em sua memória descritiva, o arquiteto observa que a capela, "por estar dedicada a São Pedro, resulta vigorosa, simples e organizada estruturalmente, enquanto construção votiva por excelência, sobre um único pilar". [112] A obra de Paulo não é facilmente tocada por figurações, "não pretende ser uma narrativa, tampouco uma metáfora, mas sim uma reflexão sobre encontros animada por ritos de reconhecimento". [113]

A lição da liberdade está na obra abrir-se "desde o 'estranhamento', à sensação que possa restituir a percepção e continuar ressoando. Propõe como experiência recuperar o assombro que está em nossa memória, e tornar consciente a capacidade humana de invenção enquanto morada comum entre os homens". [114]

Voltando ao objeto para o fechamento do terceiro exemplo, pode-se resumir que a liberdade da obra se encontra na subversão do envidraçamento integral de um espaço que sempre soube ser introspectivo por ser religioso; no desafio de se colocar uma "pedra no céu", comunicando leveza através de seu extremo oposto; na "provocação" de se ocupar a quase totalidade do espaço com um único pilar e levar todo o conjunto estrutural próximo ao limite de sua capacidade física, acusando o domínio da técnica; enfim, a liberdade está em elementos que revelam a estrutura inventiva de uma poética. Em termos gerais, tentado afastar-se da redução que toda análise de uma obra representa, o que se sugere para essa acepção de liberdade – a imaginação e a invenção enquanto intenção construtiva – pode ser revelada em uma conversa do próprio arquiteto:

> *Eu tenho a impressão de que até hoje faço arquitetura desse jeito: acho que é invenção. É a resolução de alguns problemas, não aqueles contidos estritamente nos programas, mas os que você transforma em problema porque quer que aquilo diga aquilo lá. Você quer que esse projeto exprima 'isto'! Daí nasce o problema: um problema que você cria diante do quadro e o resolve tecnicamente para conseguir que fique assim no espaço. É uma construção enquanto realização de uma imaginação.* [115]

Em resumo, essa lição vale-se de três exemplos – o conjunto de uma obra fundamental na abertura para o mundo moderno, condicionada pelo "mergulho" no país à procura das suas raízes; o conjunto de uma obra que transcende limites culturais e disciplinares, cuja força

---

[111] Paulo Mendes da Rocha, "Aulas UNITAU" (1990), in *Op. cit.*, p. 109.

[112] Paulo Mendes da Rocha, "Capela de São Pedro, Palácio de Boa Vista, Campos do Jordão", in *Op. cit.*, p. 66.

[113] Maria Isabel Villac, "O exemplar do exemplo", in *Op. cit.*, p. 14.

[114] Maria Isabel Villac, "O exemplar do exemplo", in *Op. cit.*, p. 17.

[115] Paulo Mendes da Rocha, "A construção do olhar de Paulo Mendes da Rocha" (1995, 2007), in *Op. cit.*, p. 39.

expressiva emerge tanto da não submissão a padrões quanto da delicadeza da inclusão; e uma pequena obra pinçada de um conjunto que se colocou fora de questão – para observar que a liberdade consiste essencialmente em possibilidade e pode ser apurada no percurso, no fio condutor que conecta diversas obras de um mesmo autor, mas também na brevidade de um pequeno exemplo.

A ideia de Liberdade desse ensaio observa que o conhecimento como multiplicidade revela cada obra senão como uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado, e que isso nem é igual a um abismo, uma vertigem, de possibilidades, tampouco é contrário à unidade artística; não deixa escapar que a liberdade será tanto maior e mais significativa quanto mais estritamente se estabelecer seu campo de atuação; e que se trata, em última instância, de uma operação de expressão.

4
Público

Eu gosto de dizer que do ponto vista do arquiteto
não há espaço privado. Se há espaço, é público.
A própria casa, que agora pertence a um, presume-se
que possa pertencer a qualquer outro.[1]

Paulo Mendes da Rocha

A dimensão pública da arquitetura é o tema deste capítulo. Os esforços serão concentrados na afirmação da coisa pública – *res publica* –, cuja manifestação de potência máxima, diga-se assim, é a cidade. É assunto que contém muitas vias de aproximação. De imediato, pode-se arriscar que cidade refere-se a patrimônio coletivo e, nessa condição, é conjunto em permanente mudança e continuidade. A própria ideia de cidade se modifica constantemente,

[1] Paulo Mendes da Rocha, "Os desejos, hoje" (2012), in *América, cidade e natureza*. ROCHA, Paulo Mendes da; com VILLAC, Maria Isabel. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 259.

sua existência tem se tornado mais complexa e não são poucos os simulacros criados para que se possa esquivar-se dela, o que só corrobora sua condição dinâmica. Na formulação desse início, talvez seja útil, e também interessante, rever Renzo Piano, que sintetiza o problema com uma espécie de alerta:

> *Pensemos bem antes de trair a cidade; antes de nos resignarmos a perdê-la: porque a cidade é uma belíssima invenção, é uma das mais belas e completas invenções do homem, tão antiga quanto sua civilização. Naturalmente, aquilo que impulsiona a adoção incondicional por parte de seus habitantes é a beleza de sua cidade.* [...] *As cidades são belas porque são construídas pelo tempo.*[2]

Se por um lado é possível questionar se não houve certa degeneração da cidade, essa "grande invenção do homem", porque alguns de seus valores foram desestabilizados, a própria sociabilidade que é seu caráter distintivo; e, porque não dizer, também a qualidade arquitetônica; por outro, também é possível enxergar que se está regenerando no sentido de uma maior pluralidade, de diversidade, de diluição de fronteiras. De qualquer modo, Piano argumenta que em vez de continuar fazendo-as explodir, "deveríamos, ao contrário, completar o tecido da cidade".[3]

Além disso, essa lição será dedicada a esclarecer que mesmo as pequenas obras, aquelas de titularidade privada, possuem natureza pública, ou seja, são de interesse comum. Toda obra é, em última instância, destinada à coletividade e esse valor é fundamental para se definir o modo de como deve ser projetada, ou concebida. Nesse sentido, toda obra de arquitetura deve não só contribuir, mas, sobretudo, reclamar como um direito o coletivo, isto é, a cidade, entendida como corpo político e físico, *pólis* e *urbs*. Para Carlos Antônio Leite Brandão, "quando dizemos que toda arquitetura tem função pública é que ela somente se dá na medida em que se pensa em função da *res publica*, constituindo-a".[4]

Tal referência possibilita a ampliação do significado de público, que pode ser entendido não apenas como o grupo dos vivos, "mas também como os nossos antepassados e os que nos sucederão", para os quais a arquitetura também se dirige. Segundo Brandão, isso dota a arquitetura de "dimensões que vão além da utilidade imediata – tais como a necessidade de resistir ao tempo, às intempéries e às incúrias humanas – e exige um apuro técnico e símbolos públicos que expressem as potencialidades de uma comunidade, seus valores e seu projeto de

---

[2] Renzo Piano, "O primeiro semáforo de Berlin", in *A responsabilidade do arquiteto: conversas com Renzo Cassigoli*. PIANO, Renzo. São Paulo, BEI Comunicação, 2011, p. 82.

[3] Renzo Piano, "A arquitetura sustentável", in *Op. cit.*, p. 39.

[4] BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. "Monumentalidade e Cotidiano: a função pública da Arquitetura", in *MDC Revista de Arquitetura e Urbanismo, ano I, n. 3. março 2006*. Belo Horizonte; Brasília: 2006, p. 5.

comunidade".[5] Portanto, pode-se dizer que a dimensão pública da arquitetura é indissociável da ideia de resistência.

Seguindo essa linha, a permanência também está na raiz dos problemas da dimensão pública e abrange, naturalmente, as noções de presente, de passado e de futuro. Cabe aqui examinar a ideia de monumento. Grosso modo, pode-se dizer que monumento é a obra que atingiu o estatuto de veículo de mensagens históricas, éticas e culturais; ponto de convergência dos esforços coletivos e simbólicos de uma comunidade para representar-se, para afirmar-se para si e para os outros. Faz alusão à confiança de um povo em si próprio e, mais do que uma lembrança do passado, oferece uma "imagem de futuro e de destino". Para Jorge Figueira, "a arquitetura deve referir-se a valores cívicos, aspirar à gravidade do monumento".[6] Segundo Brandão, um monumento "torna público, tanto para os contemporâneos quanto para as gerações futuras, aquilo que teve uma origem dispersa (ou mesmo privada) no tempo e no espaço, mas acabou reunido na obra de arquitetura para marcar a cultura".[7] Daí decorre que o monumental nem é, necessariamente, o grandioso, nem o excepcional, tampouco o inédito, mas, ao contrário, uma vez que representa toda a cultura, é a síntese que se tornou comum, pública e legítima dentro de uma tradição.

Percebe-se, assim, que essa condição do monumento como síntese de certa cultura, em determinada época, impõe que sua própria noção se modifique significativamente ao longo do tempo. Para Brandão, "o monumento do mundo moderno, tal como o vê Le Corbusier, parte do presente e do homem real e visa ao comum, ao cotidiano, e não à exceção, à raridade, ao excepcional, ao que é apartado do cotidiano".[8] Quando Le Corbusier propõe a casa como o novo monumento, deixa claro que a função pública da arquitetura passa a ser constituir o real e o presente e possibilitar que se habite nele, nem no passado, de modo saudoso, por assim dizer, nem no futuro, pleno de esperanças e ilusões. Com efeito, propõe-se um modo diverso de se encarar a eternidade. Nesse sentido, pode-se dizer que a função pública da arquitetura é compartilhar o presente, tornando-o acessível a todos, e através dele oferecer as condições para se compartilhar tanto um passado quanto um destino comum.

Há uma dupla inversão de sentidos, portanto, primeiro ao observar-se que a condição pública pode ser inerente a qualquer obra, até mesmo a uma simples casa em série (pensando-se em Le Corbusier,[9] por exemplo); segundo porque se nota uma nova relação temporal, diga-se assim. O presente assume maior protagonismo nessa outra acepção de monumento. Em

[5] BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Op. cit.*, p. 5.

[6] Jorge Figueira, "Monumentalidade e melancolia: A Bela Vista revisitada", in *A Noite em Arquitetctura*. FIGUEIRA, Jorge. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007, p. 164.

[7] BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Op. cit.*, p. 4.

[8] BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Op. cit.*, pp. 5-6.

[9] Le Corbusier, "Casas em série", in *Por uma arquitetura*. CORBUSIER, Le. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 159.

síntese, "o que notabiliza o monumento é fazer-nos habitar a história e o tempo, mais que o espaço e suas funções, seja o tempo passado, seja o futuro, seja o presente em que se prospecta o passado e o futuro, os quais não existem em si: só existem o presente e suas visadas".[10]

A dimensão política é outro valor da arquitetura e do urbanismo que convém investigar, pois está estreitamente relacionada à dimensão pública em questão. Pode-se dizer que todo arquiteto é um urbanista e todo urbanista deve compreender essa dimensão política, porque o conjunto de medidas administrativas, econômicas, sociais ou técnicas para se produzir ou ordenar as cidades é, em última instância, um conjunto de ações políticas. Quando se projeta uma nova cidade isso fica evidente porque a cidade nasce antes de existir concretamente, ela é uma ideia anterior à sua execução. Mas também o edifício, por ser parte constituinte da cidade, contém essa dimensão política. Ademais, todo projeto é um contrato político, porque é algo que se contrapõe ao destino, diga-se assim, tentando engendrar um futuro melhor. Nesse ponto, vale a pena retomar Argan:

> *O projetista que elabora um plano lutando contra forças que tentam impedi-lo de projetar para a coletividade determina a própria metodologia como comportamento de luta contra aquelas forças. Não se projeta nunca para mas sempre contra alguém ou alguma coisa: contra a especulação imobiliária e as leis ou as autoridades que a protegem, contra a exploração do homem pelo homem, contra a mecanização da existência, contra a inércia do hábito e do costume, contra os tabus e a superstição, contra a agressão dos violentos, contra a adversidade das forças naturais; sobretudo, projeta-se contra a resignação ao imprevisível, ao acaso, à desordem, aos golpes cegos dos acontecimentos, ao destino.*[11]

Com efeito, a arquitetura não é um fim em si mesma, ao contrário, trata-se de um agente da sociedade e não uma consequência. Quando pouco, é uma manifestação no campo das artes. Paulo Mendes da Rocha também insiste nessa dimensão da arquitetura:

> *A responsabilidade dos arquitetos não reside na arquitetura em si, mas em uma ação política. O conceito de arquitetura envolve a ideia da espacialidade e de uma visão de totalidade da cidade. O que nós temos é que pensar com mais seriedade, com mais energia, é a absoluta necessidade de defendermos pontos de vista diante da política*

[10] BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Op. cit.*, p. 6.

[11] Giulio Carlo Argan, "Projeto e destino" (1964), in ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001, p. 53.

> *cultural e de desenvolvimento do país. É impossível que a arquitetura seja apenas o resultado final de alguma coisa.*[12]

Além disso, vale lembrar que a cidade é muito mais que um conjunto de edifícios, de instituições, de ruas e de praças. A cidade é, por natureza, multiétnica. Com esse foco, Renzo Piano diz que a cidade "é também mestiça, porque é o crisol de tantos modos de ser que nela se encontram, se confrontam, se fecundam e se enriquecem. A cidade é um modo de ser, é um estado de ânimo, uma atmosfera do espírito, uma sensação. A cidade é uma emoção".[13] E a cidade imaginada por Piano é aquela capaz de exprimir alegria. Note-se certa dose de generosidade nisso. Piano é categórico quanto à sua imagem de cidade:

> *Deve-se ter uma abordagem leve; obstinada e leve, dotada de* sense of humour. *Uma abordagem que introduza na cidade a noção de alegria*. [...] *Uma cidade deve ser intensa, não cinzenta e pesada. Naturalmente, é preciso equilíbrio, porque a cidade também não é um vilarejo pitoresco.*[14]

Mais uma vez acontece um entrelaçamento das lições, como já se teve ocasião de dizer – desta vez entre a dimensão pública e a generosidade –, e esse caráter – a noção de alegria –, por assim dizer, interessa à pesquisa e influencia a escolha das obras que seguem em análise, exemplificando a lição.

O fato é que o domínio do público também apresenta uma ambiguidade tanto em relação à sua significação, quanto à sua delimitação e identificação coletiva. Nesse sentido, vale lembrar que há um alargamento crescente no conceito de interesse público, por exemplo, ao mencionarem-se valores patrimoniais e ambientais. De modo expedito, pode-se dizer que o patrimônio histórico, as áreas livres e o impacto ambiental das ações humanas são cada vez mais objeto da arquitetura e do urbanismo.

Nessa questão de delimitação do domínio do público é preciso uma advertência sobre a intriga, diga-se assim, entre público e privado, pois essa dicotomia não interessa à pesquisa. É claro que é "o arquiteto, nas diversas formas de exercício da profissão que decide a linha que separa o público do privado",[15] mas nem interessa pensar o edifício de maneira isolada, nem um loteamento como condomínio fechado, mesmo que a legislação permita e que se obrigue a fazer claramente a distinção entre o solo privado e o solo público. A cidade não pode ser a simples soma das partes e dos interesses particulares imediatos, porque tem caráter perene e

---

[12] Paulo Mendes da Rocha, "Há uma ideia elitista nos centros culturais" (2001), in ROCHA, Paulo Mendes da; com VILLAC, Maria Isabel. *Op. cit.*, pp. 96-97.

[13] PIANO, Renzo. *Op. cit.*, p. 83 (grifo do autor).

[14] Renzo Piano, "A cidade", in *Op. cit.*, p. 68.

[15] Ver Leonor Cintra Gomes, "Limite público", in *Jornal Arquitectos - JA nº 228 - Público*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos de Portugal, 2007, p. 22.

universal, enquanto coisa pública. Nesse ponto, vale lembrar-se novamente de Paulo Mendes da Rocha: "Nunca me interessaram os edifícios isolados, autorreferentes, porque não é assim que funciona a vida. Os edifícios são instrumentos para a cidade da mesma maneira que as pedras o são para as catedrais". [16] Ademais, pensar os edifícios de forma isolada não significa ter mais liberdade arquitetônica, ao contrário, representa, como ele mesmo diz, "incompreensão, incapacidade".

A dimensão da liberdade aqui precisa ser compreendida de forma oposta ao modo que é tratada quando se refere ao artista em sua desmesura, diga-se assim, da criação. Voltando a Brandão, a interpretação do sentido da palavra liberdade aqui deve ser pautada "não tanto pelo pólo do autor, mas pelo pólo do público". Para ele, "é nessa dimensão do público que a liberdade de que tratam a arquitetura e o urbanismo deve ser pensada". [17] Desse modo, formula-se o binômio ética e liberdade, também presente na raiz do problema deste capítulo. Para Brandão, "a dimensão ética implica examinar em que medida a obra se alimenta de princípios e valores a serem compartilhados e próprios ao destino comum de um determinado grupo social e contexto". [18] Aqui é preciso contemporizar, lembrando o paradigma da autonomia da obra de arte – inclui-se a arquitetura –, sempre avessa ao conformismo e obediência a valores estabelecidos pela moral, pela religião ou pelo Estado. Feitas as contas deste tópico, pode-se dizer que a arquitetura deve referir-se a duas dimensões: a da ética e a da liberdade.

O problema, se tanto, é praticar a moralidade, diga-se assim, sem ser moralista e, do mesmo modo, poder ser obstinado (como artista ou arquiteto), sem ser dogmático. Renzo Piano acredita que a resposta para estas duas questões ainda seja a leveza, a qual diz ter aprendido com seu amigo escritor. E não se tratam de divagações, porque quando é questionado sobre o "andamento do mundo", não hesita: "recordando Calvino, gostaria de levar uma maior consciência sobre essa responsabilidade. Gostaria de não projetar nada, não construir nada que não leve consigo a mensagem forte e clara de uma responsabilidade que não é só estética, mas ética e moral". [19] Tomando de empréstimo novamente os escritores, e entre eles os poetas, Brodsky escreve que "no caso de um poeta, a postura ética, e na verdade o próprio temperamento, é determinada e formada pela estética". [20] De modo comparável, acredita-se

---

[16] Paulo Mendes da Rocha, "Se é espaço, deveria ser público" (2001), in ROCHA, Paulo Mendes da; com VILLAC, Maria Isabel. *Op. cit.*, p. 88.

[17] BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. "A república da arquitetura", in *REVISTA USP, n.59, setembro/novembro 2003*. São Paulo, 2003, p. 11.

[18] BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. 2003. *Op. cit.*, p. 10.

[19] Renzo Piano, "A responsabilidade do arquiteto", in *Op. cit.*, p. 79.

[20] Joseph Brodsky, "O filho da civilização", in *Menos que um: ensaios*. BRODSKY, Joseph. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 84.

que para a arquitetura, ética e estética, embora distinguíveis em termos filosóficos e didáticos, são indissociáveis na prática.

A possível convergência entre esses extremos – público e privado, prática e educação, ética e poética [21] etc. –, é o problema fundamental da arquitetura no âmbito desta lição. Essa preocupação serve também para ir definindo o espírito geral do trabalho. Não faz sentido separar, por exemplo, certa arquitetura supostamente artística, sem discurso teórico que a embase no cotidiano ou enquanto linguagem, de outra arquitetura, novamente como exemplo, denominada social, mas que não passa de uma atividade da engenharia civil. A construção de antíteses deste tipo pode se transformar numa armadilha imobilizada sobre si mesma. No mínimo, é uma polarização contraproducente, se não for exatamente falsa. Nesse ponto é interessante retomar o alerta de Montaigne:

> *O arqueiro que ultrapassa o alvo falha tanto como aquele que não o atinge. E meus olhos se turvam ao erguer-se de súbito para uma forte luz assim como ao baixar-se para a sombra. Cálicles diz em Platão que o extremo da filosofia é prejudicial e aconselha a não internar-se nela além da utilidade; que observada com moderação ela é agradável e vantajosa, mas que em excesso torna o homem selvagem e vicioso.* [22]

Finalmente, há a questão social inerente à dimensão pública da arquitetura. Sob essa ótica, pode-se dizer sinteticamente que a cidade nada mais é do que o espaço do cidadão e da democracia. Daí vale lembrar a passagem de Milton Santos que vai ao encontro à ideia de convergência entre conceitos aparentemente opostos presentes aqui:

> *No Brasil e no Terceiro Mundo não se criou um cidadão, enquanto o Primeiro Mundo o preparou desde o Iluminismo. O cidadão é a mistura do homem público e do homem privado; nós não temos nenhum dos dois. A classe média foi, na Europa, o sustentáculo da democracia. No Brasil a classe média não quer direitos, quer privilégios.* [23]

Quer dizer que tanto a cidade – entendida como coisa pública –, quanto o cidadão – essa mistura do homem público e do homem privado – estão em permanente formação, e em constante revisão; precisam ser cultivados.

Aproximam-se um pouco mais supostas dualidades e antes de se passar à analise das obras que exemplificam a dimensão pública da arquitetura, propõe-se suspender as possíveis

---

[21] Ver PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Etica y Poética en la Arquitectura: Práctica y Educación*. [S.l.: s.n.], [20-].

[22] MONTAIGNE, Michel de. *Op. cit.* p. 269.

[23] Milton Santos, "A metrópole e o urbano", in *Milton Santos - encontros*. LEITE, Maria Angela Faggin Pereira. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 103. Entrevista publicada originalmente na Revista Caramelo nº 7 em 1994.

conclusões internas desta parte do capítulo com indagações de Flávio Motta, neste âmbito mesmo, de um "viver humano socialmente afirmado":

> *Poder-se-ia perguntar se é o arquiteto que coloca ou elabora o espaço para os homens, ou se são os homens que se formam com o próprio espaço, no tempo em que o estão conhecendo? E ainda se poderia perguntar sobre uma arquitetura – pois, já não se reconheceu que cada nova obra traz uma também nova indagação, cuja resposta adequada se volta em direção ao caminho social que lhe empresta universalidade?*[24]

Assim, as três acepções enunciadas para exemplificar a dimensão pública da arquitetura serão:

1) modelos balizadores de ações e valores cotidianos; veículos de mensagens históricas, éticas e culturais; ponto de convergência dos esforços coletivos e simbólicos de uma comunidade para representar-se, para afirmar-se para si e para os outros. Do ponto vista público, ilustram essa acepção aquelas obras que se referem a valores cívicos, que aspiram à gravidade do *monumento*.

2) laboratórios de soluções de origem às vezes dispersa (ou mesmo privada), no tempo e no espaço, mas que tornam público aquilo que acabou reunido na obra de arquitetura para marcar a cultura. Do ponto vista público, ilustram essa acepção aquelas obras que, embora pequenas e originalmente privadas, logo se tornam exemplares de significativa reflexão coletiva;

3) continuidade e transformação da tradição, isto é, da transmissão de valores através das gerações; conversas abertas sobre o tema do patrimônio histórico, envolvendo memória e invenção, preservação e intervenção, conservação e criação etc. Do ponto vista público, ilustram essa acepção aquelas obras que, de algum modo, colocam um nova indagação cuja resposta pode significar ampliação dos conhecimentos já consolidados sobre o tema.

[24] Flávio Motta, "Arquitetura brasileira para a Expo'70", in *Textos informes*. MOTTA, Flávio. São Paulo: FAU USP, 1973, p. 31.

Praça das Artes, São Paulo - SP, 2006-13

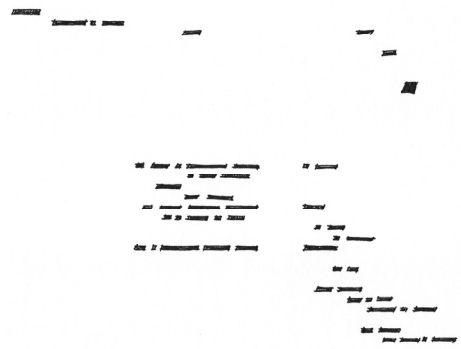
10.

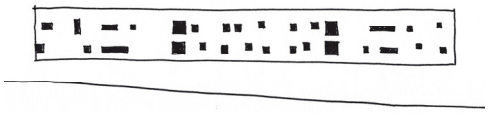
A obra selecionada para exemplificar a primeira acepção da dimensão pública da arquitetura foi a Praça das Artes, 2006-13, situada em São Paulo, capital, realização da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal, projeto de um dos arquitetos de sua equipe interna, Marcos Cartum, e dos arquitetos Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Luciana Dornelles, do escritório Brasil Arquitetura. Esse conjunto arquitetônico foi escolhido porque representa a arquitetura enquanto garantia e afirmação do âmbito público; porque tem importância política e cultural.

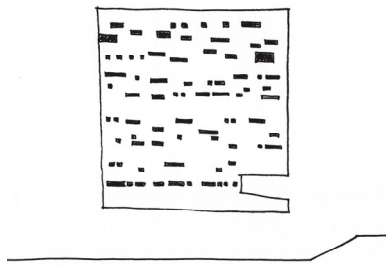
No contexto deste capítulo, o assunto mais importante da Praça das Artes é o seu térreo, rés do chão, pavimento de diferentes níveis e de múltiplas conexões, livre, desimpedido enquanto cidade, simultaneamente convite, passagem e permanência. Coisa aberta à fruição pública.

Mas antes disso, o que primeiro surpreende na Praça das Artes é a disposição tipográfica, diga-se assim, das janelas. Como no célebre poema de Mallarmé – *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* –, as janelas, no lugar de caracteres tipográficos, são impressas em diversos tamanhos e espessuras – maiúsculas, negritos, itálicos – e se reúnem ou se dispersam de uma maneira que está longe de ser arbitrária, mas que não é habitual. E se não bastassem os planos verticais externos de todos os edifícios, aqueles "orifícios" também estão presente no teto da praça central, plano horizontal inferior do edifício "travessa das artes". Percebem-se, rapidamente, marcas inequívocas de que se está diante de uma questão de linguagem. O plano de fundo que viabiliza isso, informando e instruindo as janelas, é o concreto armado, colorido, em massas enormes e espessas. Grosso modo, completa-se o idioma. Note-se que esse concreto é o mesmo que tem seu uso cada vez mais vigiado porque cresce a ladainha de que a indústria de cimento produz parte considerável do dióxido de carbono que é lançado anualmente na atmosfera. Então, por algum descuido, alguém poderia dizer que se trata de um idioma que está sob suspeita, ou pior que isso, que corre risco de extinção. Não, porque todo idioma está sempre em movimento e essa é apenas uma de suas últimas "súbitas flores verbais". Aqui vale lembrar-se de Octavio Paz:

> *Todos os dias as palavras se entrechocam e soltam faíscas metálicas ou formam pares fosforescentes. O céu verbal se povoa incessantemente de novos astros. Todos os dias afloram à superfície do idioma palavras e frases ainda exalando umidade e silêncio pelas frias escamas. No mesmo instante outras desaparecem. De repente, o sertão de um idioma exaurido se cobre de súbitas flores verbais. Criaturas luminosas habitam as espessuras da fala. Criaturas, acima de tudo, vorazes. No seio da linguagem há uma*







1. 2. “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, Mallarmé, *sínteses* sobre páginas do livro

3. 4. Disposição *tipográficas* das janelas: Escola de Dança e Música [3] e Corpos artísticos [4]

> *guerra civil sem quartel. Todos contra um. Um contra todos. Uma massa enorme sempre em movimento, engendrando-se sem cessar, ébria de si!* [25]

Com efeito, léxicos e gramáticas são obras condenadas a nunca estar prontas. A linguagem em questão é espessa, de um lado pela secura [26] do conjunto e do ambiente, mas também por parecer ir para onde vai o vernáculo, em direção da frase seguinte, da enunciação seguinte, obedecendo à infinitude da fala. Tomando Brodsky de empréstimo, o projeto da Praça das Artes vai "absorvendo a condenação da ordem social mas derramando-se sobre ela, como se fosse vertido em uma taça pequena demais para conter toda essa enchente de linguagem". [27]

Convém advertir, de modo breve, que reconhecer naquele arranjo das janelas o interesse para alguma reflexão sobre *poética* não significa dizer que se trata da primeira vez em que se experimentou tal mudança linguística. A Casa Poli, por exemplo, de Pezo von Ellrichshausen, em Concepción, Chile, é de 2005; o Plano para Zona de Cuncas, de Valerio Olgiati, em Sils im Engandim, na Suiça, é de 1991; o bloco de vestiário das quadras esportivas do Sesc Pompéia, de Lina Bo Bardi, em São Paulo, é de 1977-86; e a igreja de São Pedro em Klippan, Suécia, de Sigürd Lewerentz, é de 1962-66. E é nesse último exemplo que talvez resida a melhor referência para aquele *objeto* janela, propriamente dita, do tipo saliente como a da Praça das Artes, sobreposta ao plano da edificação, dispensando requadros perfeitos dos vãos, sem mediações de contramarcos e alizares.

Pois bem, se é linguagem e se está aceite o paralelo com a literatura, então a próxima pergunta pode ser ainda mais instigante: é verso ou é prosa? A chave dessa distinção, segundo Octavio Paz, está no ritmo: "o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente". [28] Em poucas palavras, na Praça das Artes há um vaivém de imagens e pausas, marca inequívoca da poesia. Para o escritor mexicano, "pode-se dizer o mesmo do verso livre contemporâneo: os elementos quantitativos do metro deram lugar à unidade rítmica". [29] No entanto, seria admissível objetar que normalmente o poema se apresenta como uma ordem fechada, enquanto a prosa tende a se manifestar como uma construção aberta e linear. Nesse sentido, a Praça poderia estar mais para a prosa porque alguns de seus edifícios ainda não foram construídos e o serão, prosseguindo a fala. Daí vale a pena apelar novamente para Octavio Paz: "Em algum lugar, Valéry diz que 'o poema é o desenvolvimento de uma exclamação'.

---

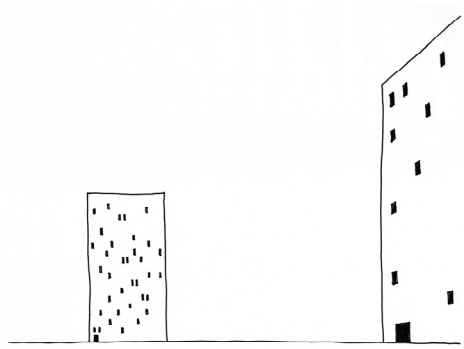
[25] Octavio Paz, "A linguagem", in *O arco e a lira*. PAZ, Octavio. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 28.

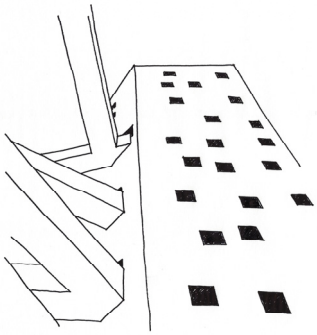
[26] Luís Antônio Jorge desenvolve esse tema – *poéticas da secura* – em sua tese. Ver JORGE, Luís Antônio. *O espaço seco: imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FAU-USP, 1999.

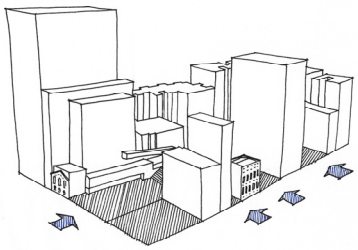
[27] Joseph Brodsky, "Catástrofes no ar", in *Op. cit.*, p. 126.

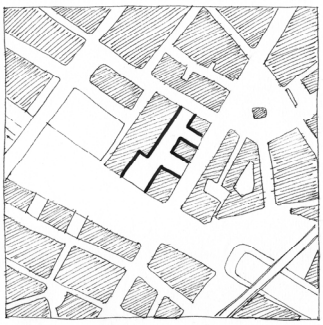
[28] Octavio Paz, "Verso e prosa", in *Op. cit.*, p. 74.

[29] Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 78.









1. Plano para Zona de Cuncas, Valerio Olgiati, 1991 _ 2. Sesc Pompéia, Lina Bo Bardi, 1977-86
3. 4. "Quadra 27": *costura*

Entre *desenvolvimento* e *exclamação* há uma tensão contraditória; e eu diria que essa tensão é o poema". [30] O tema impressiona, mas, de fato, não é assunto fácil. Investigando por outro ponto de vista, Edgar Allan Poe sustenta que não existe poema longo, [31] por não ser possível manter o grau de emoção que habilita um poema em uma composição de grande tamanho. Nesse ponto, pode-se sugerir que se tratam de vários poemas curtos: a Travessa das Artes seria um; os Corpos Artísticos, outro; a escada de planta triangular do anexo administrativo, ela isoladamente, mais outro; e assim por diante. Valéry, por sua vez, tentando formular uma imagem mais clara dessa comparação, valeu-se de uma metáfora relacionando prosa à marcha; e poesia à dança. [32] Reconheceu, entretanto, que outros autores [33] já tinham descoberto e utilizado esse paralelismo antes dele. Feitas as contas, não resta dúvidas de que a Praça das Artes está mais para a dança do que para a marcha. Também está claro de que se trata de uma exclamação, urdida, diga-se assim, por uma rede de tensões. Pode-se dizer, portanto, que se trata de um poema, ou melhor, de vários poemas curtos. Nascido da palavra, o poema resulta em algo que a transpassa, ou seja, o poema transcende a linguagem.

Em outras palavras, Octavio Paz diz que "o poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo". [34] Na esfera da linguagem, pode-se dizer que essa obra contém extremos da palavra e palavras extremas. Assim, conclui-se, não sem alguma licença, claro, que a Praça das Artes é uma experiência poética que desemboca em um poema arquitetônico.

Depois dessa longa digressão, é o sentido [35] o que permite que se retorne ao tema da relação íntima da Praça das Artes com o território. Em termos de programa, pode-se resumir que o conjunto arquitetônico abriga [36] atividades focadas no estudo e na prática de música e de dança, complementados por áreas expositivas, além de áreas administrativas, áreas de apoio (como estacionamentos) e áreas de convivência, incluindo-se restaurantes e cafés para um público específico.

---

[30] Octavio Paz, "A linguagem", in *Op. cit.*, p. 54 (grifos do autor).

[31] Ver Edgar Allan Poe, "O princípio poético" e "A filosofia da composição", in *Poemas e ensaios*. POE, Edgar Allan. São Paulo: Globo, 2009, pp. 83-128.

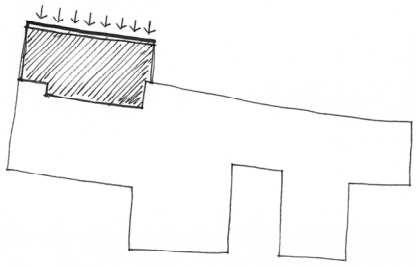
[32] Paul Valéry, "Poesia e pensamento abstrato", in *Discurso sobre a estética, poesia e pensamento abstrato*. VALÉRY, Paul. Lisboa: Vega, 1995, p. 75.

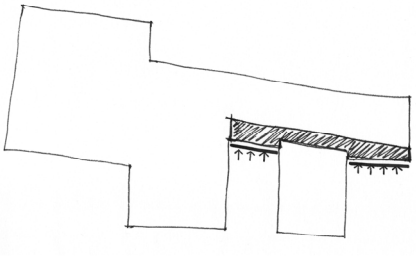
[33] Valéry diz que "segundo Racan, Malherbe usava-o" [o paralelismo entre marcha e prosa; e entre dança e poesia].

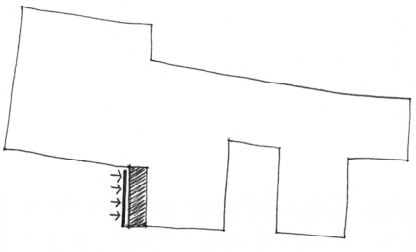
[34] Octavio Paz, "A imagem", in *Op. cit.*, p. 117.

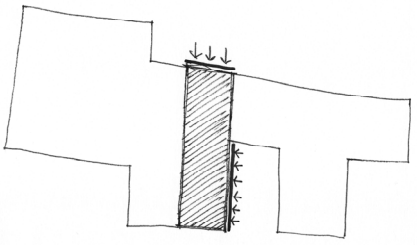
[35] Octavio Paz escreve que "Ritmo, imagem e sentido se dão simultaneamente numa unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso". Octavio Paz, "Verso e prosa", in *Op. cit.*, p. 76.

[36] Estarão representados os seguintes organismos: as orquestras Sinfônica Municipal e Experimental de Repertório, os corais Lírico e Paulistano, o Balé da Cidade, o Quarteto Municipal de Cordas, a Escolas Municipais de Música e a Escola de Bailado, o Centro de Documentação Artística e a Sala de Concertos e Exposições.









1. 2. 3. 4. "Edifícios-fronteiras": Corpos Artísticos [1], Escola de Dança e Música [2], Centro de Documentação [3] e Travessa das Artes [4]

A dimensão pública, diga-se de passagem, já está na natureza do programa: ensinar, praticar, conservar, expor etc., enfim, educar, tudo isso através das artes, ou seja, por dentro das artes. O sentido que permeia todo o conjunto é o caráter público de convivência.

A Praça das Artes está implantada no coração da cidade de São Paulo, no miolo da conhecida "quadra 27", [37] por intermédio de uma estratégia, ou melhor, um verdadeiro "estratagema", como escreve Luís Antônio Jorge, de "ataque por três bordas". [38] As três fronteiras da guerra são o Vale do Anhangabaú, a Rua Conselheiro Crispiniano e a Avenida São João; e o novo território da Praça das Artes foi engendrado, ou "conquistado", por "edifícios-fronteiras, de pouca testada e farta profundidade". A imagem criada por Luís Antônio é nítida.

Em síntese, pode-se dizer que a implantação é definida, a um só tempo, por duas ou três ações de projeto. São dois edifícios-fronteiras longitudinais, paralelos ao eixo Anhangabaú - Conselheiro Crispiniano, mais um conjunto de edifícios-fronteiras central e transverso aos dois anteriores (dessa vez no eixo São João - Teatro Municipal). Não há hierarquia entre os edifícios do conjunto, mas pode-se dizer que o bloco central – a "travessa das artes" – é o coração do projeto. Dele tudo se irradia. Em suma, o conjunto se desenvolve, segundo os próprios autores, "ocupando espaços e criando vazios". [39] A ênfase é a construção do vazio. Em outras palavras: "um cerrar de fronteiras para construir o aberto". [40] Leia-se espaço público: uma plataforma de fluxos, espaço universal e híbrido, lugar intercultural que admita qualquer *res cívica*; espaço temporal, lugar de ação, onde ocorrem coisas e a que acorrem coisas, e que pode modificar-se constantemente. Nesse ponto, vale a pena lembrar-se de Luis Antônio novamente:

> *O espaço público é um intervalo: noção-temporal que pode ser representada por um vazio, uma fenda, uma ausência, uma suspensão, uma pausa, uma parada no fluxo intenso da vida na metrópole. Serve, sem exigir nossa atenção, acolhe sem nos constranger. É simples assim.* [41]

---

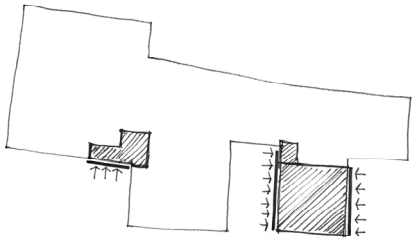
[37] Ver Victor Nosek, "A quadra da Praça das Artes e a cidade", in *Praça das Artes*. NOSEK, Victor (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 11.

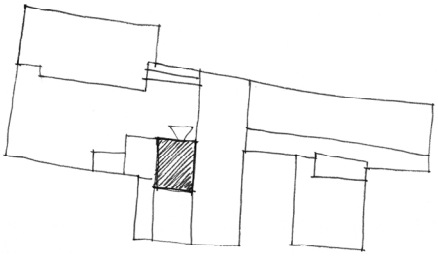
[38] Luís Antônio Jorge, "Sobre a espessura e as veredas das artes no projeto", in *Praça das Artes*. NOSEK, Victor (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 68.

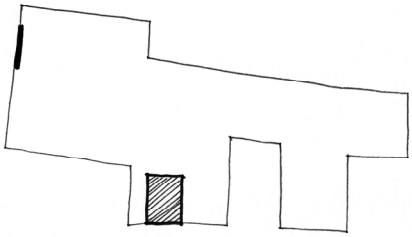
[39] Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcos Cartum, "A Praça das Artes", in *Praça das Artes*. NOSEK, Victor (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 36.

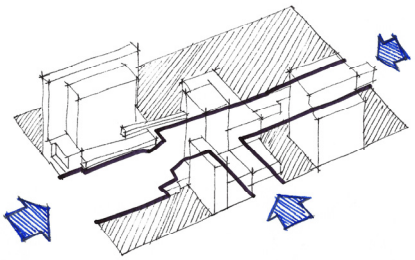
[40] Luís Antônio Jorge, "Sobre a espessura e as veredas das artes no projeto", in *Op. cit.*, p. 68.

[41] Luís Antônio Jorge, "Sobre a espessura e as veredas das artes no projeto", in *Op. cit.*, p. 68.









1. "Edifícios-fronteiras" a implantar: Restaurante (esq.) e Ampliação da Escola de Música e Dança (dir.)
2. Anexo Administrativo _ 3. Patrimônio histórico _ 4. "Acessos-convites"

Por corolário, também são três os acessos-convites públicos ao interior do território: um pela Rua Conselheiro Crispiniano, outro pela Avenida São João, e o terceiro pelo Vale do Anhangabaú dobrando esquina com a São João. Esse é mais problemático porque ainda não se configurou em virtude de a obra "teimar" em estar inacabada. Aliás, os Corpos Artísticos, nunca concluídos, aspiram literalmente à ruína. Curioso, e triste, que a mesma sociedade que converge esforços coletivos e simbólicos para representar-se, para afirmar-se para si e para os outros, abandona parte de seus esforços quase que ao acaso. Mas este é outro problema; embora ajude a informar a natureza e a dimensão pública da obra, não cabe ser exaurido aqui.

Costura e *espessura* são metáforas que Luis Antônio também trabalha em seu texto. Costura pela dimensão urbana, sobretudo pela rearticulação e pelo reordenamento urbanístico que o conjunto propõe para toda a região; espessura pela linguagem, por assim dizer, pela massa composta por densos planos de concreto aparentes, ocres ou vermelhos.

O termo espessura poderia ser alargado incorporando, por um lado, a compreensão do lugar, em termos físicos e históricos, e por outro, sua enorme dimensão social. Sobre o lugar, no que se refere às marcas e às memórias desse *cuore* de São Paulo, Jorge Figueira – um estrangeiro viajante sensível às construções de sentido que há em todos os mitos e linguagens – faz a seguinte leitura que ajuda a ampliar a ideia de espessura que se quer:

> *O torpor de São Paulo não é do 'tempo' mas do 'espaço': a inteireza* corpórea *de São Paulo pertence a um reino* orgânico*, onde a repetição e a diferença se metamorfoseiam até a indistinção. Um ruído constante denuncia uma construção visceral, alimentada pela terra e pelos homens.*[42]

E sobre a dimensão social desse lugar, o centro da cidade, do qual a camada mais pobre da população não foi totalmente excluída, ao contrário, talvez até predomine no cotidiano de seu térreo, vale lembrar uma passagem de Milton Santos que corrobora essa espessura:

> *A cidade atrai e guarda pessoas com os mais diferentes níveis de renda, e a modernidade não é extensível a todas. Os pobres são guardiães da cultura exatamente porque não têm acesso à modernidade, às modas; eles são muito ligados ao que há de profundo, o que surge da relação íntima com o território.*[43]

Percebe-se outra vez e naturalmente, diga-se assim, a relação direta entre cultura e território, intermediada, sim, porque não dizer, pelos pobres. A Praça das Artes traz a *espessura* como *marca* da condição humana completa, complexa, numa época em que as *imagens* teimam em ser fugazes, em fugir à vista.

---

[42] Jorge Figueira, "O duplo nome de Roma", in *Op. cit.*, p. 96.

[43] Milton Santos, "A metrópole e o urbano", in *Op. cit.*, p. 96.

Convém advertir, entretanto, que essa espessura da Praça das Artes não significa, enquanto manifestação humana, *peso* ou dificuldade em ser-se contemporâneo. Ao contrário, há sinais inconfundíveis da *leveza* e da *precisão* de Italo Calvino.[44] Tomando-se de exemplo apenas mais um dos inúmeros itens sob os quais o projeto poderia ser examinado, há a questão do patrimônio histórico. A fachada do Cine Cairo e o Conservatório Dramático e Musical tal como propostos, todos brancos, ou melhor, com vários tons de branco em alternativa às exigências do Patrimônio, são intervenções que revelam uma espécie de suspensão, ou dissolução de compacidade, contraponto preciso em relação aos novos edifícios. Valendo-se de palavras dos próprios autores, a intervenção é simultaneamente "cuidadosa, delicada e incisiva".[45]

Em termos de *poética* – fio condutor deste trabalho – pode-se dizer que a Praça das Artes apresenta duas propostas: *espessura* e *leveza*, síntese de um otimismo engajado, por assim dizer, no sentido mais amplo – social, político, artístico ou cultural – que a expressão pode assumir.

*

[44] CALVINO, Italo. *Op. cit.*

[45] Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcos Cartum, "A Praça das Artes", in *Op. cit.*, p. 36.

Casa das Canoas, Rio de Janeiro - RJ, 1953

11.

Para exemplificar a segunda acepção da dimensão pública tratada neste ensaio – laboratórios de soluções de origem às vezes dispersa (ou mesmo privada), no tempo e no espaço, mas que tornam público aquilo que acabou reunido na obra de arquitetura para marcar a cultura – foi escolhida a Casa Oscar Niemeyer na estrada das Canoas, São Conrado, Rio de Janeiro - RJ, 1953, projeto do próprio Oscar.

Oscar tem duas casas de concepção bem distintas, embora próximas no tempo (1953-54), que importam aqui. Além de sua própria residência, a outra é a Casa Edmundo Cavanelas, Petrópolis - RJ, 1954, – pouco analisada e "perturbadoramente contemporânea" [46] – diga-se de passagem. A Casa das Canoas foi mais explorada pela história e pela crítica e foi motivo de muita discussão em âmbito internacional, conforme alguns exemplos mais adiante. Por diversos motivos, pode-se dizer que essa obra goza da rara condição da universalidade. Apesar disso, considera-se que não seja ocioso rever sua dimensão pública, sobretudo porque os valores que a qualificaram ainda são válidos, e alguns vão sendo esquecidos.

Em certa polêmica surgida por ocasião da visita e da declaração de Walter Gropius – "Oscar, sua casa é bonita, mas não é multiplicável!" [47] – pode ser destacado um conceito que gira em torno da ideia de repetição, de reprodutibilidade, ou indo mais além, de estandardização da construção. A reação de Oscar revela a tensão do contexto: "logo senti que tudo decorria daquele movimento deplorável que a Bauhaus insistiu, do funcionalismo ortodoxo que defendiam – uma pausa lamentável na evolução da arquitetura". [48] Nesse debate, [49] Alvar Aalto sai em defesa da casa controversa, comparando-a a um tipo de flor que não se pode transplantar, "e que são belas e apropriadas unicamente em seu próprio habitat". [50] Mies Van de Rohe, por sua vez, fala que "é uma pequena e bela construção, mas única". [51] Vale lembrar que a produção em escala era assunto importante nesse momento de pós-guerra. Mas Oscar ficou "estarrecido": "Multiplicável por quê?" Passados os anos, talvez seja oportuno recorrer aos estudos de Aldo Rossi sobre o conceito de "tipo" para melhor desenvolver o que interessa aqui. A questão da *repetição* não é uma discussão circunscrita ao moderno, tampouco a noção de *tipo* restringe-se ao pós-moderno. Ora, o próprio Rossi em seu célebre livro "A Arquitetura

---

[46] Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein, "O Gênio Nacional: A Preeminência de Oscar Niemeyer", in *Brasil: Arquiteturas após 1950*. BASTOS, Maria Alice Junqueira e ZEIN, Ruth Verde. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 34.

[47] Oscar Niemeyer, "Casa das Canoas", in *Oscar Niemeyer: casas onde morei*. NIEMEYER, Oscar. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p. 25.

[48] Oscar Niemeyer, *Op. cit.*, p. 25.

[49] Max Bill e Ernesto Rogers também participaram do debate. Ver Yves Bruand, "O triunfo da plástica", in *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. BRUAND, Yves. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 164.

[50] Alvar Aalto, "Discurso em São Paulo", in *Alvar Aalto: de palavra y por escrito*. SCHILDT, Göran. Madri: El Croquis Editorial, 2000, p. 198 (tradução nossa).

[51] HESS, Alan e WEINTRAUB, Alan. *Oscar Niemeyer: casas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014, p. 32.

da Cidade" [52] apela para Quatremére de Quincy, teórico do século XIX, para fixar o que ele denomina de "uma definição magistral de tipo e de modelo":

> *A palavra 'tipo' não representa tanto a imagem de uma coisa a ser copiada ou imitada perfeitamente quanto a ideia 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 como é; o tipo 'é', pelo contrário, um objeto, segundo o qual cada um pode conceber obras, que não se assemelharão entre si. Tudo é preciso e dado no modelo; tudo é mais ou menos vago no 'tipo'. Assim, vemos que a imitação dos 'tipos' nada tem que o sentimento e o espírito não possam reconhecer.* [53]

É claro que a palavra *tipo* pode desencadear múltiplas interpretações, assim como são muitas as possibilidades de sua aplicação, da pequena obra de arte ao urbanismo. Mas nesse sentido – *magistral*, como Rossi denomina –, pode-se dizer que a laje plana em forma livre e ameboide, teto de um espaço permeável, mais ou menos aberto, ou fechado, como o da casa das Canoas, configura sim um "tipo", do qual derivam outras obras como a casa Alberto Dalva Simão, Belo Horizonte - MG, 1954, e a casa Nara Mondadori, Cap Ferrat, França, 1968. Aliás, talvez se trate do mesmo *tipo* presente na marquise da Casa do Baile, Belho Horizonte - MG, 1940, e na marquise do Ibirapuera, São Paulo - SP, 1951. Portanto, criado ou apenas corroborado nessa obra, o fato é que se trata de algo constante, algo que se repete.

Também a suave tenda côncava de poucos apoios, teto de um espaço permeável, mais ou menos aberto, ou fechado, como a da casa Cavanelas, configura outro importante "tipo", do qual derivam a igrejinha Nossa Senhora de Fátima, Brasília - DF, 1958, e, porque não dizer, o Pavilhão de Portugal para a Expo'98, Lisboa, 1995-98, de Álvaro Siza. Note-se que a diferença entre a descrição dos dois *tipos* reside apenas na forma do teto. No primeiro *tipo* a variação da geometria curva acontece apenas no plano horizontal; no segundo, a curva está presente apenas no plano vertical. Nesse grupo de exemplos, não há um só caso em que a forma do teto apresente variações curvas nos dois planos, horizontal e vertical, simultaneamente.

Não cabe aqui um estudo extensivo sobre questões tipológicas. Rossi sustenta sua importância, sobretudo em relação aos fatos urbanos, mas não desconsidera sua aplicação aos edifícios. O que se pretende apenas é verificar que a geometria da obra – de matriz curva ou ortogonal, orgânica ou racional etc. – não determina sua reprodutibilidade. Portanto, pode-se arriscar que a Casa das Canoas é, sim, multiplicável, a despeito das afirmações de Gropius e Mies, da reação de Niemeyer, ou mesmo do paralelo poético de Aalto. O próprio Oscar multiplicou a sua obra.

---

[52] ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. Obra publicada originalmente em italiano com o título *L'Architettura della città*. Padova: Marsilio Editori, 1966.

[53] Aldo Rossi, "Questões tipológicas", in *Op. cit.*, pp. 25-26.

Finalizando essa polêmica, e de volta à outra que permeia toda a pesquisa – a da *linguagem* –, a dificuldade de compreensão de novas obras não é novidade. Octavio Paz lembra "que, no início, todo poema oferece dificuldades. A criação poética sempre enfrenta a resistência do inerte e horizontal. [...] Toda criação gera equívocos. O gozo poético não se dá sem superar certas dificuldades, análogas à criação."[54]

Passando a análise propriamente dita, a casa se concebe ao redor da grande rocha ali existente, dispondo-se livremente sobre a plataforma criada pelo pavimento inferior. Um dos primeiros croquis do autor revela, inicialmente, um eixo de simetria que organiza a composição numa sequência simples e direta de três elementos: marquise-pedra-piscina. Nesse croqui, de 1950, a casa-marquise aparece abraçando a pedra e praticamente não há relação de contiguidade entre casa e piscina. Pode-se dizer que nesse croqui aparece também a floresta, ou a natureza, mas não o pavimento inferior, dos dormitórios, tratado de modo secundário. Esse é o partido, palavra repetida e noção importante para Oscar.

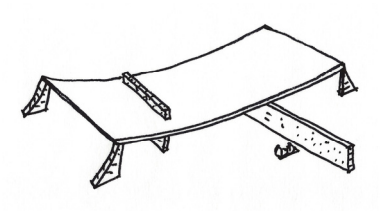
Depois a planta evolui "deslocando" a pedra para um dos braços da marquise e alcança, naturalmente, a assimetria supostamente moderna. Em linhas gerais, pode-se dizer que a casa é um simples pavilhão sobre o terraço-mirante, com metade de seu espaço oculto no pavimento inferior. O espaço principal, diga-se assim, aquele configurado diretamente sob a marquise, organiza-se com quatro curvas: "uma curva mais fechada formando a sala de estar, uma outra a de jantar, e outra ainda a cozinha"; a quarta curva que Oscar não descreve é a que forma uma espécie de varanda ao lado da piscina. Por fim, o arremate da composição é a famosa "cobertura de concreto a reuni-las, numa forma única imprevisível". Niemeyer parecia ter plena consciência do que estava fazendo e do valor que isso representava. Octavio Paz afirma que "o que faz Baudelaire um poeta moderno não é tanto a ruptura com a ordem cristã, mas a consciência dessa ruptura. Modernidade é consciência".[55]

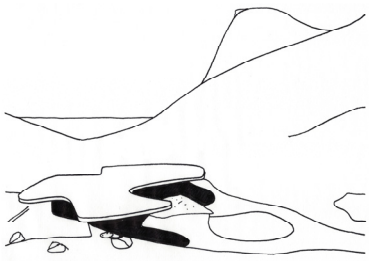
O programa enxuto da casa é mais um fato que surpreende. Foi projetada "sem hall de entrada, como, a meu ver, todas deveriam ser".[56] Em outras palavras, a casa é aberta, desembaraçada, sem reservas, isto é, eminentemente pública. Há aqui uma visão de vida e de mundo. É uma dimensão que não se pode deixar escapar. Por outro lado, a opção pela simplicidade de meios foi clara, como se não quisesse invadir, nem violentar a natureza. Nessa obra aparece claramente a tônica do confronto Arquitetura - Natureza.

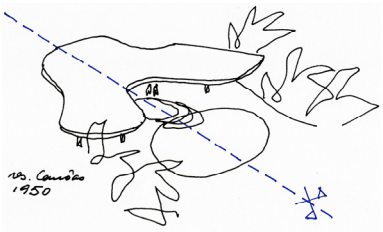
[54] Octavio Paz, "A linguagem", in *Op. cit.*, p. 51.

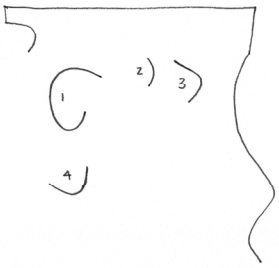
[55] Octavio Paz, "Verso e prosa", in *Op. cit.*, p. 83.

[56] Oscar Niemeyer, *Op. cit.*, p. 24.









1. Casa Cavanelas, 1954 _ 2. Relação com natureza e paisagem _ 3. Marquise-pedra-piscina, eixo marcado sobre desenho de Niemeyer _ 4. Quatro curvas: estar [1], jantar [2], cozinha [3] e varanda [4]

Segundo Flávio Motta, em "Niemeyer, na ocupação da Natureza pouco comprometida pela ação do homem - a arquitetura se destaca, cheia de sobriedade, daquela mesma sobriedade de que fala Lúcio Costa ao tratar da arquitetura dos padres de nosso passado colonial".[57]

Dessa relação com a natureza, deve-se enfatizar que, embora tenha mudado de lugar em relação ao croqui original, a pedra permaneceu como centro de gravidade do partido. Segundo Underwood, o "enorme e surrealista bloco de granito que delimita o espaço central de sua casa" é um exemplo supremo de um objeto natural em sua arquitetura. Desse assunto, Corbusier observou que "a paixão pode criar o drama a partir da pedra inerte".[58] Oscar fez disso um acento, mas essa sensibilidade ao mundo externo era um valor da época. Mario Pedrosa sintetiza essa marca cultural em texto contemporâneo ou até mesmo anterior à obra:

> *A casa moderna é extraordinariamente sensível ao mundo exterior; ela participa não somente da paisagem como do clima, dos acidentes topográficos e até das variações atmosféricas. Sua estrutura esquelética e sua planta aberta lhe dão afinidades com a árvore e o avião.*[59]

O fato é que a permeabilidade da casa não apontava para valores como conforto ou segurança, tão publicitados atualmente. Quase ao contrário disso, essa integração demonstrava é uma espécie de ação pública, um contributo à construção de bases de cidadania. Pois bem, nem é necessário dizer que esses valores se revelaram oportunos e adequados na transformação efetiva da casa particular em sede de instituição pública.

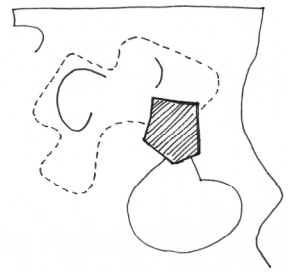
Prosseguindo a análise da obra, em relação ao pavimento inferior, os ambientes podem ser lidos como continuidade espacial do pavimento superior. O que permite essa leitura é a escada. Sua forma expedita, em lance único, sem patamares ou convites, e sua posição, ancorada à enorme pedra mediadora, viabilizam a conexão direta entre os dois pisos. Mais uma vez não há barreiras – vestíbulos ou portas –, que impeçam a fluidez espacial. Não há espaços duplos ou mezaninos no interior dessa casa. Em contrapartida, pode-se dizer que a integração entre seus dois pavimentos e o exterior é moldada pelo *continuum* espaço-tempo tão pretendido pela arquitetura moderna.

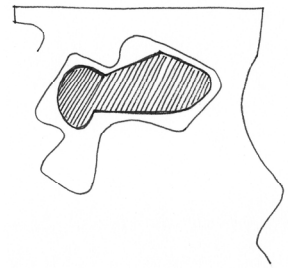
---

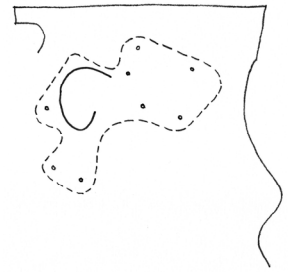
[57] Flávio Motta, "Paulo Mendes da Rocha", in *Op. cit.*, p. 21.

[58] David Underwood, "O natural, o surrealista e o belo", in UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 77.

[59] Mario Pedrosa, "Espaço e arquitetura" (1952), in *Arquitetura: Ensaios Críticos: Mário Pedrosa*. PEDROSA, Mário. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 32.







1. Centro de gravidade do projeto _ 2. 3. Autonomia entre as duas plantas: composição por "colagem"
4. Convergência entre concepção plástica e estrutura

O que impressiona na comparação das duas plantas é a quase absoluta diferença entre elas. A única correspondência que se estabelece é a escada. No entanto, embora seja de concepção distinta, o arranjo da planta em que se dividem os dormitórios é tão ágil quanto o da primeira. Sem transições, todos os cômodos se abrem para a biblioteca, que por sua vez também não é um ambiente fechado, mas apenas uma espécie de patamar inferior da escada. O que se tem aqui são pistas da estrutura compositiva da obra. O edifício como um todo parece ser a soma de diferentes partes, estratégia típica da "colagem" enquanto técnica moderna analítica, grosso modo falando. A se julgar pelas janelas salientes dos dormitórios, artifício para se aumentar a entrada da luz natural – espécie de *bay window* –, o tema da colagem é assumido.

Por último, na impossibilidade de se investigar todos os itens da obra, escolhe-se a estrutura, sobretudo seu papel na concepção do conjunto, como hipótese de se verificar qual a relação presente entre arte e técnica. Em comparação a outras obras de Niemeyer, essa obra não apresenta grandes esforços de cálculo. Na marquise, há certa independência da estrutura, mas não de modo extremo. A laje apoia-se tanto em pilares isolados em relação aos fechamentos, quanto em paredes que ou são linhas estruturais, ou contêm pontos de apoio embutidos. Essas paredes – a curva da sala, por exemplo – poderiam ser concebidas simplesmente como vedações, ou seja, sem papel estrutural. Portanto, escolhem-se os melhores pontos de apoio, não importando se estão escondidos na alvenaria ou isolados de maneira expressiva, certa marca moderna. Ao contrário do rigor que classifica, separa e expõe cada peça da estrutura, isso tem a ver com a generosidade das coisas impuras, característica não incomum em Niemeyer. Valendo-se de Pedrosa novamente:

> *Encontrando o ponto de convergência do ético e do estético, que é o traço mais profundo e distintivo dos artistas verdadeiramente grandes, Niemeyer já não quer distinguir entre concepção plástica e estrutura (uma sendo dada pela outra, necessariamente), para alcançar uma alta simbiose que dispensa o acessório e o secundário, o mero adorno. O elemento 'artístico' não será mais produto de uma escolha arbitrária ou feliz do arquiteto, entre duas ou mais pequenas soluções secundárias. O artístico é a própria unidade global concebida.*[60]

Desse modo, embora seja uma residência relativamente pequena, e de natureza privada, trata-se daqueles casos que tornam público aquilo que acabou reunido na obra de arquitetura para marcar a cultura.

*

[60] Mario Pedrosa, "O depoimento de Oscar Niemeyer" (1958), in *Op. cit.*, p. 115.

Pousada Santa Maria do Bouro, Braga, Portugal, 1989-97

12.

A terceira e última acepção da dimensão pública – continuidade e transformação da tradição, isto é, da transmissão de valores através das gerações; conversas abertas sobre o tema do patrimônio histórico, envolvendo memória e invenção, preservação e intervenção, conservação e criação etc. – será exemplificada com a Pousada Santa Maria do Bouro, Amares, Braga, Portugal, 1989-97, projeto de Eduardo Souto de Moura.

Um dos traços característicos do trabalho de Souto de Moura, já se teve ocasião de dizer na análise do Museu Paula Rego, é conseguir construir uma linguagem capaz de se impor à memória mais pela sugestão da imagem que pelas palavras. Desta vez, o mote da leitura que se pretende fazer está contido em um escrito de Nietzsche, que Souto de Moura enviou para Távora, em virtude de uma discussão entre Távora e Siza, em Santiago, sobre pormenores de cunhas, cantos, janelas e outros princípios construtivos, ou seja, em essência, sobre *técnica*:

> *O rosto que diz uma mentira está a dizer a verdade*.[61]

A questão central gira em torno do restauro, ou do não restauro, diga-se assim, do Mosteiro de Santa Maria do Bouro. Do ponto de vista da encomenda, esse trabalho faz parte de um grupo de quatro projetos solicitados pelo Ministério da Cultura: o Museu Soares dos Reis, a Távora; o Museu de Serralves, a Siza; a Pousada Flor da Rocha, no Alentejo, a Carrilho da Graça; Tibães (não realizado), a Alcino Soutinho; e Santa Maria do Bouro. Portanto, não se tratou de uma ocasião comum de trabalho; houve um contexto favorável para discussão dos conceitos e dos problemas de projeto na esfera da cultura e em âmbito nacional. Nesses casos, decisões de projeto adquirem dimensão pública e podem significar, em última instância, um contributo à cultura, um efetivo aumento dos conhecimentos sobre o tema do patrimônio histórico.

O programa arquitetônico propriamente dito serve a uma pousada: congressos, cursos de verão, ampliações, serviços etc. Para Souto de Moura, o programa "é muito simples: cozinha-cozinha, farmácia-bar, biblioteca-auditório, refeitório-restaurante, claustro-claustro, celas-quartos".[62]

O desafio maior foi decidir o que fazer com as pedras das ruínas. Porque existe certa fascinação pela estética das ruínas e isso prejudica a conceituação do problema. Souto concorda que essa atração exista, mas não que se trate de romantismo, e sim pelo que tem de incerteza, de inacabado, já que "o destino de todo edifício é se tornar ruína". Nesse contexto,

---

[61] Ver Roberto Collovà, "Santa Maria do Bouro, uma história contínua", in *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro - Eduardo Souto de Moura*. LEÓN, Juan Miguel Hernández et alii. Lisboa: White & Blue, 2001, p. 54.

[62] Ver Roberto Collovà. *Op. cit.*, p. 46.

apoia-se em Augusto Perret para reiterar sua tese: "De um bom edifício resulta sempre uma bela ruína".[63]

Pois bem, a decisão de Souto de Moura foi fazer um novo edifício, diga-se assim. Em suas próprias palavras: "não estou a restaurar um mosteiro, estou a construir uma pousada com as pedras do mosteiro. Fiz um edifício moderno, como queria e com as pedras de um mosteiro".[64] Pode-se dizer que há nisso uma espécie de superação de complexos, ou certa desobediência aos cânones, às *Cartas*. Para ele, as pedras da ruína se mostraram mais importantes que o mosteiro. Não quer dizer que tenha construído uma exceção, procurando a originalidade do manifesto. Com efeito, não há rebeldia arquitetônica em Santa Maria, ao contrário, há certa naturalidade, laboriosamente conquistada, de maneira árdua ou não, no que Souto de Moura diz ser o cumprimento de uma "regra de arquitetura quase sempre constante ao longo do tempo".[65] A lição de método implícita aí é permitir ao desenho, no amplo sentido da palavra, "encontrar a lucidez entre a forma e o programa". Importa destacar que se optou "por recusar a consolidação pura e simples da ruína para uso contemplativo, apostando por injetar materiais, usos, formas e funções 'entre *les chose*', como dizia Corbusier". Em uma operação de emancipação em relação àquela atração que as ruínas sempre ofertam, Souto assevera que "o 'pitoresco' é uma fatalidade que acontece e não a vontade de um programa".[66]

O estudo arqueológico realizado por ocasião do projeto revelou que os vestígios dos elementos arquitetônicos mais antigos apontam para uma cronologia em torno dos finais do século XII e princípios do XIII. Depois se destaca o período de finais do século XV e primeira metade do XVI, de decadência e ruína do conjunto, sucedendo-se "profunda reconstrução do edificado, realizada entre finais do século XVI primeiro quartel do século XVII".[67] Ao longo dos séculos XVII e XVIII o Mosteiro "esteve permanentemente em obras – ampliou-se a igreja, remodelaram-se a sacristia e a sala capitular, construiu-se um novo e mais amplo refeitório e uma cozinha maior. Para poente do claustro construiu-se um novo bloco, deslocando-se para aí a entrada principal".[68] Do ponto de vista da expressão, "nestes séculos a tradicional austeridade cisterciense deu lugar a um contido, mas equilibrado embelezamento do

[63] Ver Nuno Grande, "Regreso a Casa: uma conversación com Eduardo Souto de Moura", in *EL CROQUIS 146. Souto de Moura 2005 2009: teatros del mundo*. Madrid: El Croquis Editorial, 2009, p. 22 (tradução nossa).

[64] Ver Roberto Collovà. *Op. cit.*, p. 46.

[65] Eduardo Souto de Moura, "Reconversão do mosteiro Santa Maria do Bouro numa pousada", in LEÓN, Juan Miguel Hernández et alii, 2001, op. cit., p. 5.

[66] Eduardo Souto de Moura, "Reconversão do mosteiro Santa Maria do Bouro numa pousada", in *Op. cit.*, p. 5.

[67] Luis F. de Oliveira Fontes, "A Arqueologia", in *Pousada Sta. Maria do Bouro*. GUERREIRO, Duarte; BOBONE, Vasco d'Orey (coord.). [S.l.]: ENATUR, 1997, p. 17.

[68] Luis F. de Oliveira Fontes, "A Arqueologia", in *Op. cit.*, p. 21.

edificado, testemunhando a penetração do maneirismo do barroco". [69] O novo corpo construído no século XVIII é considerado, também por Souto de Moura, uma alteração radical. Ele destaca que durante as escavações foram encontrados vestígios de três pavimentos e pedaços de estuque vermelho, de estuque verde e vermelho, de telhado "verde-alface, um verde elétrico". O surgimento de uma variedade de estratos foi impondo reflexões curiosas: "Fiquei a pensar: no nosso século, não posso construir um mosteiro vermelho e verde!".[70]

A questão que se colocou claramente para Souto de Moura foi a da escolha de uma *imagem*. Poderia ser Românica. Mas poderia ser outra, como se ponderou, construída, por exemplo, com estuque branco, janelas com quadrados pequenos e telhado com telhas romanas. Desse modo o seu objetivo passaria a ser "reconstruir a imagem do mosteiro no início do século XX. Será o mais correto?" [71] O fato é que para Souto de Mouro, ao menos neste caso e não sem algum drama, "uma restauração também significa dar uma imagem ao edifício". Lembrando-se novamente de Octavio Paz, cada imagem contém muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir:

> *O herói trágico, nesse sentido, também é uma imagem.* [...] *A cólera de Aquiles também não é simples e nela se combinam os opostos: o amor por Pátroclo e a piedade por Príamo, a fascinação diante de uma morte gloriosa e o desejo de uma vida longa. Em Segismundo a vigília e o sonho se enlaçam de maneira indissolúvel e misteriosa. Em Édipo, a liberdade e o destino... A imagem é a marca da condição humana.*[72]

Chegou-se à conclusão de que era preciso fixar um século. Se toda arte pressupõe um trabalho de seleção, aqui também seria preciso proceder por eliminação, escolhendo um século, uma identidade, uma imagem. Souto relata que se sentiu muito confuso durante o projeto, e também durante a obra, quando iam surgindo os vestígios arqueológicos. Optou-se por construir um edifício próximo à cultura contemporânea, pois não faria "sentido construí-lo seiscentos anos mais velho". [73] Em suas palavras: "como não conseguia sentir-me cômodo com nenhum dos anteriores, fiz por motivos de ordem pragmática um edifício contemporâneo com as pedras antigas. E eu me pergunto: porquê não posso escolher o século XX em vez do XIX?".[74]

---

[69] Luis F. de Oliveira Fontes, "A Arqueologia", in *Op. cit.*, p. 21. Cisterciense refere-se à Ordem Císter à qual essa comunidade monástica era filiada.

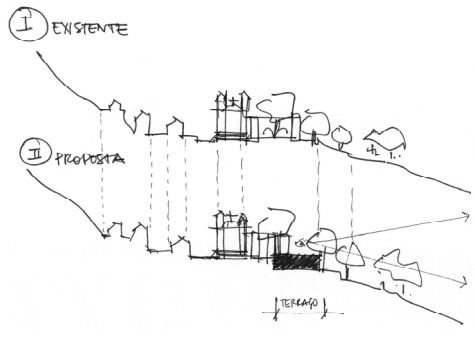
[70] Ver Roberto Collovà. *Op. cit.*, p. 45.

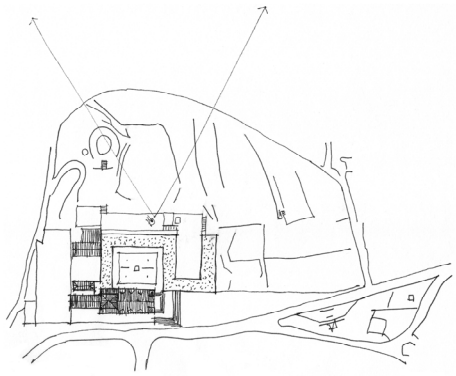
[71] Ver Roberto Collovà. *Op. cit.*, p. 46.

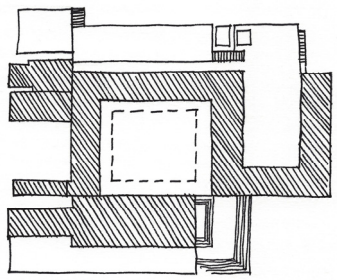
[72] Octavio Paz, "A imagem", in *Op. cit.*, p. 104.

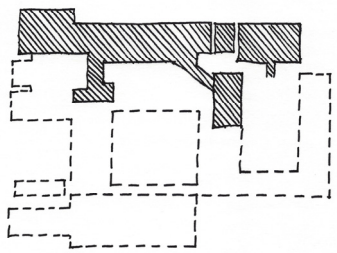
[73] Ver Roberto Collovà. *Op. cit.*, p. 46.

[74] Ver Nuno Grande. *Op. cit.*, p. 22 (tradução nossa).









1. Preexistência e proposta _ 2. Relação com a paisagem _ 3. Relação entre massa construída e vazios, claustro e terraços _ 4. Novo corpo semienterrado na encosta dos jardins

Na prática, a mais significativa das novas construções é o bloco destinado à cozinha e aos equipamentos, no lado da encosta sul, aproveitando o declive do terreno. Assim, alarga-se o conjunto arquitetônico em direção à depressão do vale. Sobre o teto desse novo corpo, encontram-se o terraço do restaurante e um espelho d'água. Externamente também é marcante, ainda que singela, uma pequena piscina oval. A comunicação entre esse amplo terraço e os jardins da piscina se faz por uma escadaria de pedras advindas das ruínas, ou novas, ou melhor, misturadas: velhas e novas lado a lado, estudadas caso a caso. E o tempo ficará com a incumbência de igualar a textura de ambas.

Internamente, várias intervenções podem ser examinadas, algumas bastante significativas para o sentido da análise. Os arcos, por exemplo, foram rebaixados para se conseguir uma altura mínima entre a parte superior e os novos tetos. Alguns dos relatos de Souto expõem precisamente o problema construtivo: "construí o arco em madeira, um arco com três centros, que devia ser 30 cm mais baixo no meio mas que podia ser igual dos dois lados e, assim, ter certa amplitude". [75] Além disso, houve necessidade de deslocamentos de alguns deles:

> *Ah, isso foi um problema! Mudei várias portas de sítio, porque havia portas que não eram necessárias, outras de que precisava mesmo. Por exemplo, entre o pátio e a cozinha. E mudei-as todas. Também mudei alguns dos arcos do rés-do-chão para o primeiro andar, onde agora está a loggia quadrada.*[76]

Os níveis dos pavimentos também sofreram modificações em razão de alterações nas dimensões das plantas de fundação do mosteiro:

> *para mostrar que os atuais não eram os níveis originais, concebi pequenos degraus de ligação de mármore e não em pedra. Tinha vergonha de não dizer a verdade. Quando foi colocado, o primeiro degrau era lindíssimo: uma placa de mármore vermelho. Mas pensei que, com o terceiro e o quarto, ia ser um desastre e uma ideia demasiado excessiva, embora didática. Fiz os outros degraus em granito e, a partir daí, quase me esqueci do projeto.*[77]

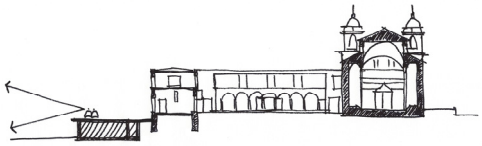
Acrescente-se a isso que os telhados das ruínas não foram refeitos. Em seu lugar optou-se por lajes planas com cobertura vegetal, mesmo que se pudessem recuperar informações sobre suas principais características por intermédio dos testemunhos preservados.

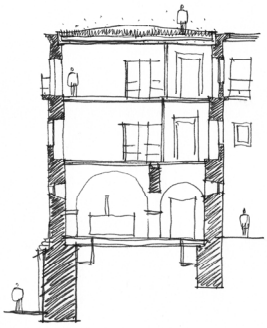
---

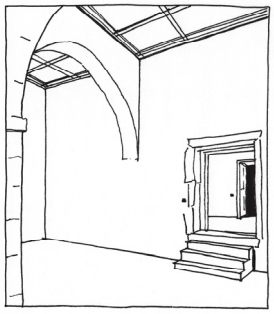
[75] Ver Roberto Collovà. *Op. cit.*, p. 48.

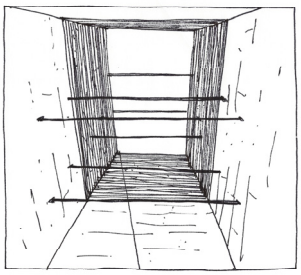
[76] Ver Roberto Collovà. *Op. cit.*, p. 53.

[77] Ver Roberto Collovà. *Op. cit.*, p. 50.









1. Novo corpo semienterrado na encosta dos jardins _ 2. Cobertura vegetal plana no lugar de telhados
3. Degraus para novos níveis _ 4. Antiga chaminé da lareira da cozinha, claraboia da sala jantar

Por último, ainda que Santa Maria do Bouro seja um conjunto arquitetônico de uma grande escala, vale a pena insistir que as pedras disponíveis, uma a uma, permearam praticamente todas as discussões sobre as intervenções. Em síntese, pode-se dizer que "as peças de cantaria são [foram] pacientemente reordenadas".[78]

O fato é que a preexistência, da qual às vezes se faz um verdadeiro panegírico, também pode ser manipulada. Prova simples disso é a alteração da forma dos arcos, provocando seu abatimento ou alargamento; ou ainda a mudança de lugar de alguns deles. De modo geral, pode-se dizer que a ruína deixa de ser arquitetura e passa a ser uma segunda natureza. Souto conversa sobre reinventar a preexistência: "Sim, é algo que faço com frequência, uma manipulação que levo a cabo nos projetos".[79] Questionado se isso não se tratava de uma manipulação da história, Souto confirma: "Sim, e voltamos a aquela discussão sobre a verdade em arquitetura. A verdade é sempre feia, ou seja, é eticamente bonita, porém sua exposição pode ser feia".[80]

Nesse sentido é que foi preciso esquecer o projeto e voltar à questão da verdade. São várias as ocasiões em que Souto retoma essa discussão, e não raras vezes com certa provocação. Por exemplo, sobre alguns truques que existem no projeto da Torre Burgo, no Porto:

> *Estiveram desde o início e seu efeito cenográfico é algo muito estudado. Assumo que não é sincero. A arquitetura não tem por quê ser sincera. Os gregos não são sinceros quando colocam os tríglifos no encaixe das travessas de madeira, e logo escondem tudo isso com o entablamento.*[81]

Nessa celeuma sobre linguagem, por assim dizer, talvez seja oportuno voltar a pensar por imagens com o auxílio de Borges:

> *O universo requer a eternidade. Os teólogos não ignoram que se a atenção do Senhor se desviasse um único segundo de minha mão direita que escreve, esta recairia no nada, como se fulminada por um fogo sem luz. Por isso afirmam que a conservação deste mundo é uma perpétua criação e que os verbos conservar e criar, tão inimizados aqui, são sinônimos no Céu.*[82]

Com efeito, pelas descrições dos problemas construtivos que iam surgindo durante a obra e pelas reflexões ontológicas que se impuserem, ampliando as questões da técnica à poética, percebe-se uma mudança de postura na direção do projeto por parte de Souto de Moura. No

---

[78] Juan Miguel Hernández León, "Porque perguntar é a devoção do pensamento", in LEÓN, Juan Miguel Hernández et alii, 2001, op. cit., p. 18.

[79] Ver Nuno Grande. *Op. cit.*, p. 21 (tradução nossa).

[80] Ver Nuno Grande. *Op. cit.*, p. 22 (tradução nossa).

[81] Ver Nuno Grande. *Op. cit.*, p. 15 (tradução nossa).

[82] BORGES, Jorge Luis. *História da eternidade*. São Paulo: Globo, 2001, p. 27.

início, apontava para uma diferenciação clara entre o que era antigo e o que era novo. O novo seria feito de determinada maneira; o antigo seria tratado de outra. Segundo Souto, "a diferença entre a construção e o projeto era mínima. Tornou-se um edifício muito radical... demasiado teórico!". [83] Pode-se dizer que no princípio havia certo maniqueísmo: preto e branco, velho e novo, verdadeiro e falso etc. Para ele, "o projeto estava cheio destas infantilidades humanístico-mecanicistas". [84] Roberto Collovà sintetiza essa conversa sobre evolução da linguagem, observando-a através da questão metodológica: "há dois momentos no projeto, sendo o primeiro necessário e rígido, defensivo, mas sempre potencial, radical e purista nas suas ética e linguagem: desta força nasce a confiança para mudar, aceitar, incluir a *artificialidade* diferente e necessária para recuperar certa *naturalidade*". [85]

O desenlace do exame desta última obra reside, mais uma vez, na possível e desejável convergência entre extremos, como já se teve ocasião de dizer na introdução do capítulo. Ao invés de se teimar em evidenciar a distinção entre o novo e o antigo, exercitou-se uma espécie de metamorfose entre ambos. É claro, no entanto, que isso não significa dizer que se possa fazer tudo. Mas certamente há mais de um modo de se fazer as coisas. Collová observa que "neste campo não existem modelos, porque esta cultura tem que de ser inteiramente construída através da experimentação". [86]

Volta-se ao cerne do questionamento, que é a *técnica*. Quando Heidegger questiona a técnica – que também pode ser manipulada, dominada, "manuseada com espírito" [87] –, não aceita sua suposta neutralidade, pois essa noção impediria que se compreendesse sua verdadeira essência, que implica desvendar o oculto. Segundo Juan Miguel Hernández León,

> *um dos grandes equívocos das tendências 'objetivas' da arte moderna consistiu em situar a forma na expressão de uma alegada lógica construtiva. Como se perante a presença obsessiva do objeto, o sujeito-criador devesse suspender, de um modo exclusivo, qualquer rasgo pessoal*. [88]

E nessa obra há, sim, uma posição muito pessoal de Eduardo Souto de Moura, mas que não se trata da criação de uma marca inconfundível. Ao contrário, pode-se dizer que o resultado revela uma arquitetura quase invisível; uma invisibilidade não mimética, estrutural. Souto

[83] Ver Roberto Collovà. *Op. cit.*, p. 50.

[84] Ver Roberto Collovà. *Op. cit.*, p. 54.

[85] Ver Roberto Collovà. *Op. cit.*, p. 58 (grifos do autor).

[86] Ver Roberto Collovà. *Op. cit.*, p. 64.

[87] Martin Heidegger, "A questão da técnica", in *Ensaios e conferências: Martin Heidegger*. HEIDEGGER, Martin. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012, p. 12.

[88] Juan Miguel Hernández León. *Op. cit.*, p. 16.

parece submeter-se exclusiva e obsessivamente, diga-se de passagem, às exigências da obra que está sendo forjada. Segundo Jorge Figueira,

> *não se trata de uma aplicação exibicionista de motivos minimalistas, mas uma verdadeira transferência das técnicas construtivas e formais, provadas em pequenas casas e equipamentos, a edifícios de caráter patrimonial, que dá conta de um singular encontro da cultura europeia: o das vanguardas dos anos 1920-30 com um edifício que, neste caso, remonta-se aos séculos XVII e XVIII.* [89]

Embora esse projeto tenha preciosas contribuições a ofertar à cultura de seu continente – "uma operação duplamente europeia: o encontro das estruturas conventuais com a tecnologia moderna; e a vibrante emergência de dispositivos formais vanguardistas em edifícios de grande valor patrimonial" [90] –, ele não se enquadra em uma moldura unicamente regional ou nacional. Ao contrário, essa obra alcança a universalidade típica que pressupõe a fecundidade de uma cultura que se espalha e se comunica por toda a parte. É exemplar também fora da Europa. Faz menção a outras legitimidades para a arquitetura, sem o constrangimento do cânone, diga-se assim; sugere, em termos de patrimônio histórico, a possibilidade de uma continuidade criativa da história, interagindo com a transformação da tradição.

Em resumo, essa lição vale-se de três exemplos – um conjunto arquitetônico urbano obviamente público; uma pequena casa particular que se apresenta como obra nitidamente de exceção; e uma pousada histórica sucedânea de uma estrutura conventual originalmente isolada no campo – para observar a ampla abrangência da dimensão pública da arquitetura, envolvendo o objeto, a cidade e o território.

A ideia de Público desse ensaio insiste que a arquitetura deva ser pensada em sua dimensão social e urbana, abrindo-se ao âmbito coletivo e, sem abandonar a síntese entre técnica e poética, reivindica uma possível convergência entre extremos, uma espécie de subversão dos limites entre cidade e paisagem, entre o doméstico e o político, e entre o íntimo e o público.

---

[89] Jorge Figueira, "Local y cosmopolita", in *AV Monografías 151 (2011). Souto de Moura, 1980-2012*. Madrid: Arquitectura Viva, 2011, p. 20 (tradução nossa).

[90] Jorge Figueira. *Op. cit.*, p. 20 (tradução nossa).

5
Espacialidade

Todo espaço deve ser definido por sua estrutura e pelo caráter de sua luz natural.[1]

Louis I. Kahn

[1] Louis I. Kahn, "La arquitectura y la meditada creacion de espacios" (1957), in *Louis I. Kahn, idea e imagen*. NORBERG-SCHULZ, Christian. Madrid: Xarait Ediciones, 1981, p. 65 (tradução nossa).

Igreja do Monastério Beneditino, Santiago, Chile, 1962-64

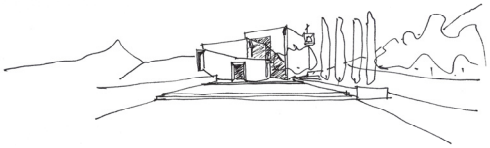
13.

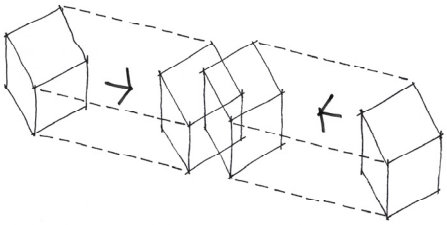
A Igreja do Monastério Beneditino de Santa Maria de Las Condes, em Santiago do Chile, 1962-64, [2] projeto dos monges-arquitetos Gabriel Guarda e Martín Correa, foi a primeira obra escolhida estrategicamente para exemplificar a ideia de espacialidade porque contém seus espaços internos definidos pela estrutura e pela luz natural indireta e difusa, nesse caso, proveniente de fonte essencialmente oculta. Espaço, estrutura e luz – protagonista, mas da qual não se pode perceber a origem –, são os elementos chaves que marcam a primeira das três acepções relacionadas ao termo.

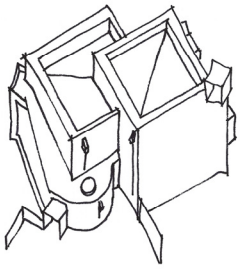
Por sua posição relativamente isolada na paisagem, nas saias da colina Los Piques, o conjunto arquitetônico do monastério pode ser observado como uma formação branca contrastante desde vários pontos da zona oriental da capital chilena. No bairro em que está situado o conjunto, de casas ajardinadas, a esplanada de acesso à capela e ao mosteiro distingue-se pelas dimensões e pela condição de observatório natural. Desse mirante, configurado pela influência da proximidade do sopé da Cordilheira dos Andes, avista-se não só o vale de Santiago, como também a Cordilheira da Costa, do outro lado da cidade. Com efeito, a natureza ainda domina o lugar, exerce forte presença e constitui, por assim dizer, uma espécie de silêncio preparatório ao uso monacal a que a obra se destina.

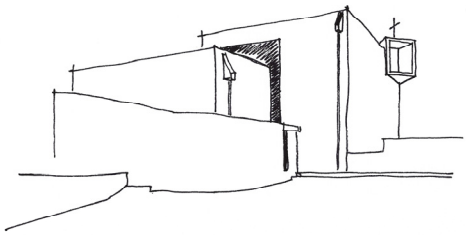
A esplanada corresponde ao ápice de um caminho de acesso, curvo, moldado à montanha, cadenciado por uma subida suave. Desde longe, quando se percebe pela primeira vez a capela, é possível compreender que não se trata de um volume único, puro e simples. Em linhas gerais, pode-se dizer que a obra é formada por dois volumes cúbicos brancos, intersectados segundo seu eixo diagonal, ligados a uma série de volumes menores que se integram e articulam numa composição em que predominam as operações de adição. Tanto os dois volumes principais quanto os menores guardam marcas de certo purismo geométrico, no entanto, nenhum deles se mantém como sólido primitivo. Somados aos dois volumes maiores, ainda pelo lado de fora, são legíveis: o pequeno cubo do campanário, levemente saliente do cubo maior, e um corpo mais baixo composto pela fusão de outros quatro volumes: o do nicho em que se situa a Virgem Maria; o da rampa que leva à nave; o do acesso com a porta principal em evidência; e o da curva do confessionário e passagem à cripta. Além disso, um plano de vidro na intersecção dos dois cubos e diversas gárgulas, pequenas, porém significativas, completam a expressão do conjunto.

[2] O projeto é de 1962-63 e a construção se realiza entre 1963 e 1964. Ver RODRÍGUEZ, Rúben Muñoz. *La iglesia del Monasterio Benedictino de La Santísima Trinidad de Las Condes. Propuestas precedentes*. São Leopoldo: arquiteturarevista - vol. 6, n. 2: 106-126 (julho/dezembro 2010).









1. Relação com a paisagem e esplanada de acesso _ 2. 3. Intersecção de dois cubos segundo seu eixo diagonal _ 4. Pequenas gárgulas e plano de vidro na intersecção dos cubos

Em relação ao programa, a igreja foi projetada para 35 monges, 12 hóspedes e 180 fiéis, [3] com cerca de 510 m² de área construída. Os dois cubos correspondem a duas zonas claramente definidas: a dos fiéis – com planta de 15 x 15 m, altura de 13 m, e pé-direito variando entre 6,70 a 8,25m –, e a do presbitério – com 14 x 14 x 14 m, e pé-direito variando entre 8,25 e 10,50 m. O ambiente dos monges é elevado 65 cm, quatro degraus, em relação à assembleia.

Um dos maiores desafios do projeto foi resolver espacialmente a relação entre as duas assembleias – a dos fiéis e a dos religiosos – e a relação delas com o altar. A solução foi definir o altar como uma espécie de centro de gravidade do projeto, que geometricamente nada mais é do que a zona de intersecção dos dois cubos. Em outras palavras, pode-se dizer que a mesa do altar é a peça de articulação, ou vinculação, entre fiéis e monges. O eixo diagonal dos cubos, geratriz dessa operação espacial, por assim dizer, é o próprio eixo longitudinal estruturador da igreja, que começa na Virgem e termina atrás do altar, [4] exatamente onde se situa o campanário. Essa diagonal de 30 m constituindo uma "obliquidade", diga-se assim, é a espinha dorsal da espacialidade do projeto.

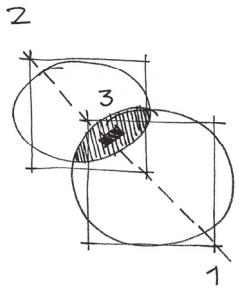
A diagonal é surpreendente, porque confere à obra religiosa uma vibração espacial dinâmica, um caráter arquitetônico arrojado, por assim dizer, e não extremamente cuidadoso; expansivo, e não contido, como é próprio à vida conventual. Aqui vale destacar, de passagem, que embora se reconheça a influência da obra de Le Corbusier sobre os Beneditinos, tanto por parte dos autores, quanto da historiografia, [5] nenhuma das duas igrejas corbusianas frequentemente referidas – Ronchamp (1950-55) e La Tourette (1953-60) – possui a espacialidade estruturada em tal diagonal. Embora as duas contenham elementos orgânicos que também incrementam a espacialidade interior, pode-se dizer que o eixo de estruturação dos espaços dessas igrejas é paralelo aos planos das paredes que delimitam o espaço. Do ponto de vista daquela "obliquidade" espacial, a obra religiosa de Le Corbusier que mais pode ser comparada aos Beneditinos é o projeto da Capela do Hospital de Veneza. Mas a data é outra – 1965-69 –; portanto não se trata de um problema de transferência formal, ou então inverte-se a influência, assunto que não cabe aqui. O fato é que em Las Condes há um abandono do ponto focal único e uma reativação da visão periférica somada a certa ênfase na experiência tátil. Esse, sim, parece um bom ponto de contato com a obra corbusiana e será desenvolvido mais adiante.

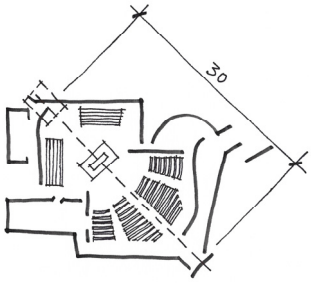
---

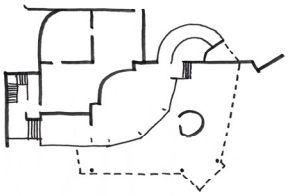
[3] Ver RODRÍGUEZ, Rúben Muñoz. *Op. cit.*, p. 108.

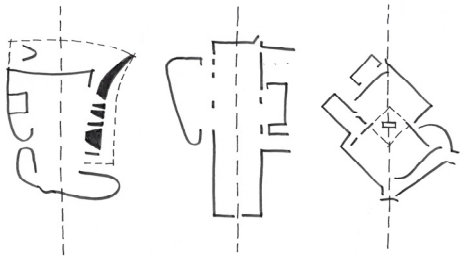
[4] Essa imagem da diagonal que que começa na Virgem e termina atrás do altar foi usada por Fernando Pérez Oyarzun, que, por sua vez, cita Marta Colvin e Francisco Gazitúa. Ver Fernando Pérez Oyarzun, "Iglesia del Monasterio Benedictino - dos cubos de luz", in *Los hechos de la arquitectura*. OYARZUN, Fernando Pérez; ARAVENA, Alejandro; CHALA, José Quintanilla. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2007, p. 255.

[5] Ver RODRÍGUEZ, Rúben Muñoz. *Op. cit.*, p. 111.









1. Virgem [1], campanário [2], altar [3] _ 2. *Diagonal* como espinha dorsal da espacialidade da obra
3. Cripta _ 4. Paralelo com Ronchamp (1950-55) e La Tourette (1953-60)

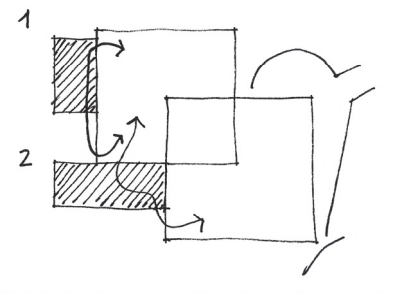
Internamente, outros dois volumes periféricos são adicionados ao espaço da nave: a capela do Santíssimo, encaixada nos dois cubos, comunicando-se tanto com a área dos monges quanto com a dos fieis, fazendo-se presente através de uma janela interna; e a sacristia na parte posterior da área religiosa, formando uma das faces do claustro. Também vale notar que o confessionário, situado no volume cilíndrico junto à entrada, organiza-se do mesmo modo que a capela do Santíssimo, ou seja, comunica-se com as duas áreas da nave de modo independente. Em síntese, é possível apreender todos os espaços da igreja, percorrendo circuitos circulares. Valendo-se de Fernando Pérez Oyarzun, pode-se afirmar que "a igreja está concebida para ser compreendida ao se percorrê-la".[6]

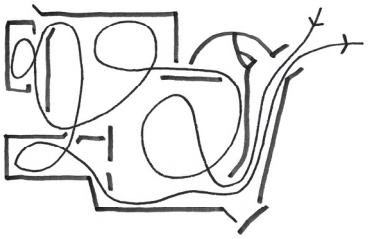
Em síntese, pode-se dizer que *diagonal* e *percurso* são dois fios condutores da estrutura de organização espacial da igreja. A respeito das sequências de espaços – os percursos –, pode-se acrescentar que são sempre periféricos, envolventes, e talvez cumpram, de maneira metafórica certa ascendente relacionada à procissão, começando no dinâmico espaço-rampa e culminando em torno do altar, elo entre monges e fiéis, como já se teve ocasião de dizer.

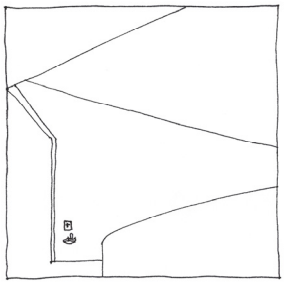
Em relação à estrutura – outro elemento chave deste capítulo – o mais importante é assinalar que a capela é inteiramente construída em concreto armado, elemento principal da organização formal da obra. Trata-se de uma arquitetura homogênea, construída essencialmente com um único material. Portanto, não se trata de exibir novos materiais produzidos pela indústria mais avançada, nem de buscar formas puras que sejam mais facilmente perceptíveis. Não há estrutura independente, não há alvenarias: estrutura de suporte e fechamentos se transformam em um único elemento de projeto. A expressão do concreto é aparente, pintado de branco em sua quase totalidade, exceção à parede curva que separa rampa de acesso e nave, mas todos os planos sempre moldados com formas cuidadosamente dispostas a se obter um aspecto de rusticidade, ou austeridade. Todavia, pode-se dizer que não há exibição de grandes massas, tampouco da noção de peso. Isso porque as espessuras dos planos não são aparentes e a pintura branca lhes confere uma condição abstrata e despojada. É como se as superfícies fossem concebidas como telas de luz, condição alcançada pelo deslocamento dos planos, pela defasagem horizontal das paredes, permitindo a entrada de luz de forma indireta.

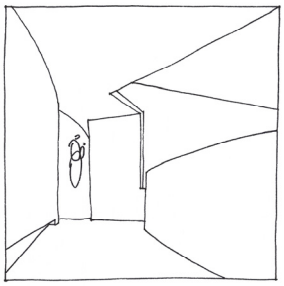
Chega-se ao terceiro tema fundamental da obra – a luz natural –, que nesse caso é indissociável da estrutura. Com efeito, estrutura e luz alcançam tal sintonia nessa obra que talvez a melhor hipótese de abordagem dos dois assuntos fosse investigá-los juntos. Na impossibilidade disso, resta tentar compreendê-los como um único feito arquitetônico, diga-se assim, porque a decisão de projeto que determina um é a mesma que molda o outro.

[6] OYARZUN, Fernando Pérez; ARAVENA, Alejandro; CHALA, José Quintanilla. *Op. cit.*, p. 255 (tradução nossa).









1. Sacristia [1] e capela do Santíssimo [2] _ 2. *Percurso* como segundo fio condutor da espacialidade da obra _ 3. 4. Acesso à nave: estrutura – espaço – luz natural

Nesse ponto vale recorrer a Louis Kahn:

> *Em minha opinião, a estrutura é aquilo que determina a luz. Se eu elejo uma ordem estrutural que exige uma série de colunas, uma depois da outra, obtenho um ritmo de escuridão, luz, escuridão, luz. Uma abóboda e uma cúpula também são uma eleição de um tipo de luz. Fazer uma sala quadrada significa dar-lhe aquela luz que revela o quadrado em suas infinitas modulações. Iluminar não significa apenas fazer uma abertura na parede, nem dispor convenientemente uma viga aqui e ali para sustentar a cobertura. A arquitetura cria a sensação de um mundo dentro de um mundo e a atribui ao espaço.*[7]

Sobre a intensidade lumínica, pode-se dizer que é intencionalmente crescente, indo da penumbra do acesso, passando pelo cubo dos fiéis, até a máxima iluminação do presbitério, alcançando o que Rubén Rodriguez chama de "corporeidade imaterial".[8] Com efeito, a luz da capela não é homogênea e constante. Surpreende que a luz invada, por assim dizer, os Beneditinos por múltiplas fontes, em formas e doses variadas, seja por cima, nas duas naves; por baixo, varrendo a rampa de acesso; dos dois modos, na Capela do Santíssimo; ou lateralmente, no nicho da Virgem e em várias arestas dos sólidos. O fato é que sistematicamente se rompe a legibilidade dos volumes, reduzindo-os praticamente a planos, que se expressam como suspensos e independentes. Em síntese, valendo-se de Fernando Pérez, essas ações atuam "desmaterializando ao máximo o corpo do edifício, no empenho de fazê-lo aparecer como puro espaço e pura luz".[9]

Grosso modo, pode-se dizer que a luz ilumina a parede. Nesse ponto vale retomar outro antecedente do atual Beneditino. A primeira proposta para o monastério foi executada parcialmente, sem a capela. Esse projeto, vencedor de concurso, da equipe liderada pelo arquiteto Jaime Bellalta, já continha a parede branca iluminada, embora a espacialidade fosse típica de um paralelepípedo comum, euclidiano. O que permaneceu e interessa destacar é que a luz, conforme assinala Bellalta, não poderia advir de janelas, porque "as janelas distraem; a paisagem, já está bastante presente, é outra distração"; também não poderia advir de vitrais, porque se "retornaria à figuração". Abordando o que para ele seriam os elementos primordiais do edifício sagrado, conclui que "a verdade e o amor não os podemos desenhar, porém a luz, sim, tem uma materialidade mais concreta".[10]

---

[7] Louis I. Kahn, "El espacio y las inspiraciones" (1967), in NORBERG-SCHULZ, Christian. *Op. cit.*, p. 97 (tradução nossa).

[8] RODRÍGUEZ, Rúben Muñoz. *Op. cit.*, p. 109.

[9] OYARZUN, Fernando Pérez; ARAVENA, Alejandro; CHALA, José Quintanilla. *Op. cit.*, p. 257 (tradução nossa).

[10] Jaime Bellata, entrevista realizada em 26/01/2009, citada por Rúben Muñoz Rodríguez, in RODRÍGUEZ, Rúben Muñoz. *Op. cit.*, p. 118 (tradução nossa).

Em síntese, trata-se de uma luz desenhada, predominantemente indireta, com fontes ocultas, mas não se trata de uma escuridão intimista que até seria plausível a alguma igreja. No caso de Santa Maria, ao contrário, trata-se de uma intensidade maior, que parece mais apta à percepção visual do rito. Aliás, de volta à espacialidade da capela, vale notar que, nesse caso, ambos – a forma do espaço e a forma da luz – estão intimamente relacionados às exigências da liturgia Beneditina. Nesse sentido, o equilíbrio entre as assembleias busca valorizar o canto gregoriano como forma de orar própria dos monges, assim como se planeja um interior com luz difusa ambiental, considerando que a variação lúminica em transcurso no dia e nas estações é associável, de modo significativo, às diferentes horas e tempos litúrgicos. Tal importância levou Rúben Muñoz a considerar que "o tema central de Las Condes consistiria em como se responde de forma contemporânea às exigências da liturgia, que constitui o núcleo do programa sacro".[11]

Com efeito, Martín Correa – um dos autores do projeto e monge que vive no conjunto –, é categórico em relação à justa medida da importância da experiência arquitetônica, comparada a do ato litúrgico: "a ideia não é que alguém venha à igreja para apreciá-la, que venha a pôr-se em situação de orar; a igreja tem que ser anônima, proporcionar a posição de orar; a ideia é ressaltar a liturgia, o que se realiza, o ato litúrgico".[12]

Nesse caso, arrisca-se afirmar que experiência arquitetônica e experiência religiosa se confundem. Juhani Pallasmaa se refere a algo muito próximo desse sentido quando observa que "uma experiência arquitetônica potente silencia todo o ruído exterior; centra nossa atenção sobre nossa própria experiência e, como ocorre com a arte, nos faz ser conscientes de nossa solidão essencial".[13] Em relação à experiência religiosa, valendo-se novamente de uma conexão com ideias de outro campo, mas mantendo o foco no tema da espacialidade, Otavio Paz observa:

> *O divino afeta de uma maneira talvez mais decisiva as noções de espaço e tempo, fundamentos e limites do nosso pensar. A experiência do sagrado afirma: aqui é lá; os corpos são ubíquos; o espaço não é uma extensão, mas uma qualidade; ontem é hoje; o passado volta; o futuro já aconteceu.* [...] *A sensação de estar diante do sobrenatural é o ponto de partida de toda experiência religiosa*.[14]

Feitas as contas, com ou sem experiência religiosa, ou pelo menos minimizando didaticamente sua ênfase, o fato é que a matéria, por assim dizer, e o espaço estarão sempre

[11] RODRÍGUEZ, Rúben Muñoz. *Op. cit.*, p. 122 (tradução nossa).

[12] RODRÍGUEZ, Rúben Muñoz. *Op. cit.*, p. 117 (tradução nossa).

[13] Juhani Pallasmaa, "Silencio, tempo y soledad", in *Los ojos de la piel*. PALLASMAA, Juhani Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 54 (tradução nossa).

[14] Octavio Paz, "A outra margem", in *O arco e a lira*. PAZ, Octavio. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 133.

lá, informando a arquitetura. Acrescente-se a isso, apelando novamente a Louis Kahn, que "a luz, a criadora de todas as presenças, é o que produz um material, o material é feito para projetar uma sombra, e a sombra pertence à luz". [15] O que esse exemplo de espacialidade demonstra é uma consciência da arquitetura mediante um sentido fortalecido sobre a estrutura, a densidade do espaço, e a materialidade da luz, os três elementos em influências recíprocas, como sistema constituinte da espacialidade da obra. Finalmente, se em termos didáticos interessa tentar ir além para reconhecer algum protagonismo entre os três elementos, nesta obra, arrisca-se afirmar que a ênfase recai sobre a luz natural.

*

[15] Louis I. Kahn, "Conferencia en el ETH de Zurich" (1969), in NORBERG-SCHULZ, Christian. *Op. cit.*, p. 99 (tradução nossa).

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP, São Paulo - SP, 1961-69

14.

Para exemplificar a segunda acepção de espacialidade tratada neste ensaio – espaço, estrutura e luz, determinando-se a partir de um mesmo princípio, observando, contudo, um protagonismo do espaço sobre os outros dois elementos; e ainda, algum predomínio da estrutura sobre a luz – foi escolhido o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU USP, São Paulo - SP, 1961-69, projeto dos arquitetos João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi.

O prédio da FAU USP pode ser examinado por muitos pontos de vista – político, social, artístico, pedagógico –, talvez inúmeros. No contexto deste capítulo, arrisca-se dizer que se resume a uma grande praça pública coberta. Trata-se de um foco de sociabilidade urbano, por assim dizer, edificado, interiorizado, com a particularidade de não haver portas de entrada. Com efeito, o que primeiro surpreende na FAU é a continuidade entre espaço exterior e o espaço interno do edifício, percebida, sobretudo, pelo modo como é organizado o sistema de circulação, cuja ênfase está nas rampas. Em linhas gerais, pode-se dizer que, depois dessa transição, experimenta-se uma sucessão de ambientes guardados pela presença de um teto único – e unificador –, sob o qual prevalece forte dinâmica espacial. O segundo espanto, por assim dizer, acontece ao se deparar com nítidas evidências – o conhecimento, a liberdade, a convivência – de que se trata de uma escola. Louis Kahn recorre a uma fábula para contar a origem da escola enquanto instituição humana:

> *A escola começou com um homem embaixo de uma árvore, um homem que não sabia que era um professor, e que se pôs a discutir o que havia compreendido com alguns outros, que não sabiam que eram estudantes. Os estudantes começaram a refletir sobre o que tinha acontecido entre eles e sobre o efeito benéfico daquele homem.*[16]

A compreensão [17] da "vontade de ser" de cada um dos espaços arquitetônicos o leva à associação da "forma" átrio – "um generoso espaço tipo Panteão no qual dá gosto entrar" – para a instituição escola.

---

[16] Louis I. Kahn, "Forma y proyectacion" (1960), in NORBERG-SCHULZ, Christian. *Op. cit.*, p. 64 (tradução nossa).

[17] Para Louis Kahn, "A compreensão é a fusão de Pensamento e Sensação, quando a mente está em estreita relação com a Psique, a fonte do que uma coisa quer ser. Esse é o princípio da Forma. A Forma contempla uma harmonia de sistemas, um sentido de Ordem e o que distingue uma existência de outra. [...] Forma é 'o quê'. Projeto é 'como'. A forma é impessoal. O projeto pertence ao projetista. O projeto é um ato determinado pelas circunstâncias [...]. A forma não tem nada a ver com condições contingentes". Em outras palavras, pode-se dizer que Forma, para Louis Kahn, é um conceito, ou ideia, e não o que comumente se refere aos limites exteriores dos quais é constituído um corpo, e que lhe conferem um feitio, um aspecto particular. Ver Louis I. Kahn, "Forma y proyectacion" (1960), in NORBERG-SCHULZ, Christian. *Op. cit.*, pp. 63-64 (tradução nossa).

O Salão Caramelo encarna o *grande salão central* [18] – elemento recorrente na história da arquitetura –, solucionando, de passagem, por assim dizer, a metáfora de Kahn. A árvore da pequena escola dá lugar à grande cobertura, também protetora. O desejo de aprender é inerente ao humano, portanto, incessante; e a energia emancipatória liberada na criação no edifício, arrisca-se dizer, também se mantém viva porque os ideais a que aspiram são muito elevados e identificados com a comunidade.

A partir do Salão Caramelo é possível dominar toda a espacialidade do edifício, suas dimensões horizontais e verticais, e sua unidade interior. Em síntese, pode-se dizer que a FAU se estrutura sob o partido do pátio central, também presente no Ginásio de Guarulhos (1960), outra escola de Artigas. Avançando por essa trilha, pode-se dizer ainda que a FAU se desenvolve a partir de Guarulhos – "primeira vez que usei iluminação zenital" [19] –, que, por sua vez, é uma consequência do Ginásio de Itanhaém (1959) – "primeiro ginásio que abandona o sistema de galpão para adotar o pátio coberto". [20] Em suma, o Salão Caramelo é o ponto alto da evolução de uma forma de distribuir espaços sob uma cobertura, organizados ao redor de um pátio coberto, banhado de luz natural, flexibilizando o espaço interno em suas relações com o espaço exterior.

É em torno desse grande vazio central – uma espécie de centro de gravidade do projeto – que se distribuem as várias partes do programa escola. Num primeiro momento, são as rampas e a luz natural que dominam o grande pátio, depois, considerando os "edifícios" [21] que configuram a praça pública, há outros dois protagonistas. Valendo-se de João Massao Kamita, são "dois blocos suspensos no vazio por colunas colossais, corpos intencionalmente concebidos como pólos opostos: um transparente – a biblioteca –, outro opaco – o ateliê interdepartamental". [22] A biblioteca é o mais importante deles porque, além de ser uma fachada viva e iluminada, parece estar ali para representar, *ad eternum*, o valor do conhecimento. Tal é essa dimensão simbólica que, após a experiência da FAU, torna-se quase inevitável imaginar – à maneira de Louis Kahn – que toda escola deve ter, essencialmente, um pátio coberto iluminado e uma biblioteca voltada para ele.

---

[18] Ana Paula Pontes usa a imagem do grande salão central, observando que "a espacialidade interiorizada da FAU, girando em torno do pátio central, é a principal pista para relacioná-la com o passado". Ver Ana Paula Pontes, "O templo-escola", in *Monolito 27 (2015). Vilanova Artigas e a FAU/USP*. São Paulo: Editora Monolito, 2015, p. 109.

[19] Vilanova Artigas, "Ginásio de Guarulhos", in *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. ARTIGAS, João Baptista Vilanova. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 88.

[20] Vilanova Artigas, "Ginásio de Itanhaém", in *Op. cit.*, p. 85.

[21] Ana Paula Pontes usa a imagem dos "edifícios" que abrigam o programa da escola, in *Op. cit.*, p. 110.

[22] João Massao Kamita, "Vilanova Artigas: a política das formas poéticas", in *Vilanova Artigas*. KAMITA, João Massao. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 37.

Confirmando essas primeiras impressões sobre os aspectos fundamentais de sua espacialidade, Ana Vaz Milheiro também elabora uma imagem reveladora da importância do Salão Caramelo para a FAU:

> *Vive de um coração que é uma praça – o salão Caramelo – aberto à manifestação plural, às exposições de arte, aos recitais de música e poesia, ao teatro, à política, à reinvindicação, ao grito... É a expressão da urbanidade divulgada pela cultura ocidental.*[23]

Do ponto de vista da composição, pode-se dizer que a planta da FAU possui uma estrutura tripartida, nos dois sentidos – transversal e longitudinal –, decorrência do partido de pátio central. Todavia, vale ressaltar que nesse caso não há simetrias, sobretudo pelo fato de o salão caramelo estar posicionado lateralmente ao eixo de circulação das rampas. Portanto, conforme assinala Ana Paula Pontes, "o salão caramelo não é a entrada da escola, nem seu centro de distribuição". Isso é importante, porque, mesmo sem cumprir funções especificas, o salão é o centro de toda espacialidade da escola. Talvez sua maior função não seja senão "incentivar as trocas intersubjetivas, a comunicabilidade entre indivíduos, razão do sentido eminentemente social"[24] do projeto de Artigas e Cascaldi.

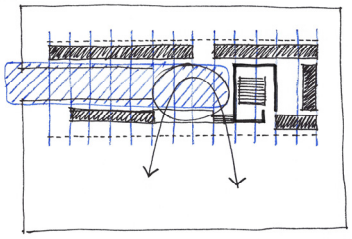
Ainda em relação às plantas, vale notar que a FAU não possui sequer dois níveis repetidos e os próprios limites do Salão Caramelo são variados: há o *fosso* do *foyer* do auditório, que amplia suas dimensões; há a *loggia* da diretoria, que sustenta a biblioteca em oposição ao volume cego que avança em balanço sobre seu piso; e há o sonho do "Corredor das humanas", [25] estancado, por assim dizer, em sua mais tímida face que, curiosa e simbolicamente, encolhe-se como um fundo de pátio. Essa descrição apresenta um pouco da espacialidade da FAU, mas o que denuncia mesmo é a dificuldade em se explicar o edifício por intermédio das plantas. Com efeito, em geral é o Corte, e não a Planta, a peça gráfica mais significativa para demonstrar a espacialidade e a luz na arquitetura. No caso da FAU, com as plantas é possível compreender como os fluxos se organizam, em um circuito fluido, sem se prender a eixos de simetria. Mas são os cortes, sobretudo no contexto desse capítulo, que melhor demonstram sua espacialidade – composta de vazios, meios níveis e diferentes pés-direitos. Enfim, são os cortes que permitem a leitura do comportamento estrutural e revelam a importância e a *forma* da luz natural – determinada pela estrutura.

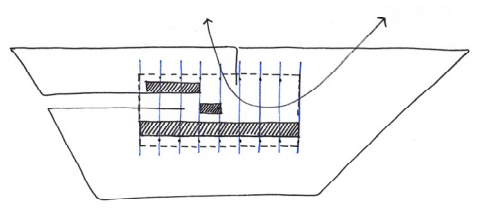
---

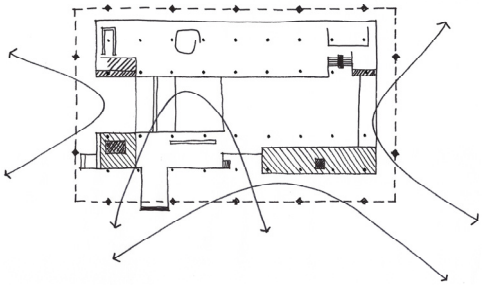
[23] Ana Vaz Milheiro, "Projectos: Lugares de Ensino da Arquitectura", in *JA - Jornal Arquitectos n. 201. Faire École 1.* Lisboa: Ordem dos Arquitectos de Portugal, 2001, p. 63.

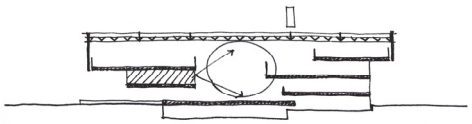
[24] KAMITA, João Massao. *Op. cit.*, p. 37.

[25] Ver VIGGIANI, Alice et alii (ed.), *Corredor das humanas: a poesia que poderia ter sido e que não foi*. São Paulo: Grêmio da FAU USP, 2009.









1. Ginásio de Guarulhos (1960) _ 2. Ginásio de Itanhaém (1959)

3. Térreo: relações com o espaço exterior _ 4. Biblioteca – salão caramelo – ateliê interdepartamental

Com os cortes transversais, por exemplo, é possível perceber a diferença espacial entre o pavimento dos estúdios e o das salas de aula, indicada de modo simples pelos pés-direitos, maior nos estúdios. É por isso que os planos das fachadas – simultaneamente vedação e estrutura, pois funcionam como grandes vigas – são de diferentes alturas. Disso decorre que os pilares externos dos lados maiores também não sejam iguais. Por consequência, os respectivos espaços de transição dessas faces – as *loggias*, por assim dizer – possuem diferentes proporções. Enquanto no lado da biblioteca esse espaço de transição é mais baixo e alargado – mais útil, por ser passagem –, na face oposta, a do museu, é mais estreito e vertical – mais representativo, por ser menos utilizado. Especificamente sobre a estrutura, é possível compreender que, dos pilares internos, os que ladeiam o pátio são mais importantes porque seguem até a cobertura, terminando travados em duas grandes vigas invertidas que confirmam a tripartição da composição. Os transversais também são os melhores cortes para se observar os balanços dos pavimentos do ateliê interdepartamental e das salas de aula em relação aos eixos dos pilares internos. Em síntese, pode-se dizer, no mínimo, que estrutura e espaço determinam-se a partir de um mesmo princípio.

Aos pilares externos, mencionados junto às *loggias*, caberia um trabalho à parte. Para João Massao Kamita, por exemplo, trata-se de "uma das mais engenhosas soluções estruturais imaginadas pelo arquiteto". [26] Citando Flávio Motta, que questionou se o célebre pilar ainda podia ser considerado uma coluna, Kamita elabora a figura de "uma coluna sem fuste, ou seja, um tipo de coluna em que a base encontra-se diretamente com o capitel". Segundo ele, a própria fundação "aflora da terra para receber, sem a transição do pilar, a gigantesca viga de concreto". Nesse sentido, Fábio Valentim avança, afirmando que "talvez não fosse descabido imaginar o pilar da FAU, no limite, como a negação do pilar". [27] Para Pedro Paulo de Melo Saraiva, Artigas contou que era importante fazer o *templo* moderno sem o pilar da esquina, deixando a terminação do entablamento em balanço. [28] Analogias à parte, o fato é que esse balanço permitiu retirar a coluna do canto, evitando-se o uso de meia coluna como foi necessário no Palácio da Alvorada, em que a "cariátide bojuda" [29] foi cortada ao meio. Assim, em São Paulo, preservou-se a *cariátide prismática* – de ombros largos e cintura bem marcada – sempre íntegra.

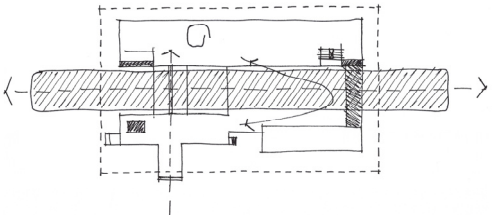
---

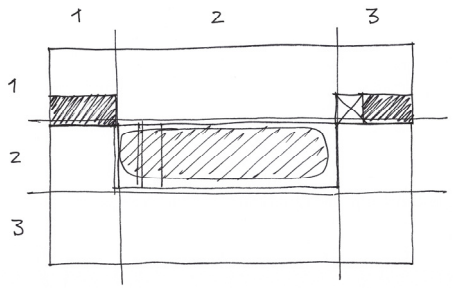
[26] KAMITA, João Massao. *Op. cit.*, p. 38.

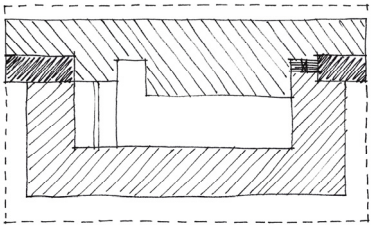
[27] Fábio Rago Valentim, "Consolidando um modelo", in *Casas para o ensino: as escolas de Vilanova Artigas*. VALENTIM, Fábio Rago. São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada à FAU-USP, 2003, p. 222.

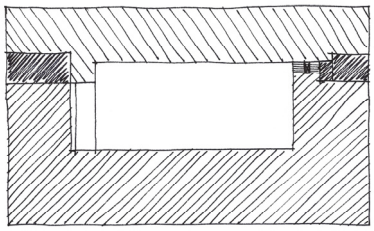
[28] SARAIVA, Pedro Paulo de Melo. Depoimento ao autor. 2015.

[29] Imagem usada no Capítulo 2, Generosidade, citando expressão usada por Carlos Eduardo Comas, "A legitimidade de uma diferença" (2006), in *Tributo a Niemeyer*. SEGRE, Roberto (org.). Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009, p. 137.









1. Memória do “corredor das humanas”

2. 3. 4. Diagramas da composição: estrutura tripartida

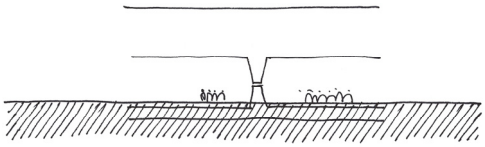
Voltando aos cortes, os longitudinais são menos emblemáticos do que os primeiros, porém são os melhores para se confirmar aquela multivalência do Salão Caramelo, observando que seu espaço não tem limites precisos, ao contrário, trata-se de uma espacialidade expansiva ao foyer do auditório, como já foi dito, às rampas e aos estúdios 1 e 5, situados nas duas extremidades do último pavimento. Também nesses cortes é possível perceber que o Salão Caramelo é soerguido em relação ao espaço externo. Define-se aqui uma espécie de *podium*, recuado e conciso, que não vai até as bordas. Isso contribui para que o térreo não seja liberado de qualquer maneira; não se pode atravessar a FAU numa ação de abrir caminhos. Aliás, essa plataforma interna inaugura uma espécie de *topografia habitável*, definida por Kamita como "um sistema de níveis intercalados e planos opacos". [30] E recordando a primeira FAU na Vila Penteado, essa topografia habitável começa, na realidade, é lá fora no "laguinho", subversão moderna do chafariz *art noveau*.

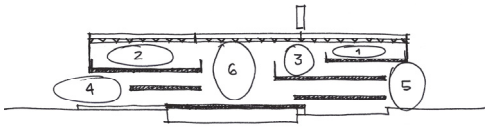
Nesses percursos predominam a fluidez espacial; os fluxos parecem sempre desvencilhados de todos os obstáculos que pudessem transmitir a sensação de cerceamento. Já se mencionou a ausência de portas de entrada. Com efeito, também se pode dizer que na FAU não há paredes. São notáveis as divisões horizontais resolvidas com "biombos" de concreto a meia altura, entre elas a dos estúdios e a do caracol do museu. Nos lugares em que há divisões até o teto – por exemplo, entre as salas de aula e entre os departamentos –, foram utilizadas divisórias removíveis que, por sua própria natureza, definem-se como elementos independentes e removíveis. E naqueles em que de fato há alvenaria de tijolos – por exemplo, nos sanitários –, mais do que paredes, são suportes para instalações hidráulicas, isto é, são corpos servidores demarcados por cores primárias. As cores, em contraste com concreto aparente, reforçam a ideia de elementos autônomos dentro de um conjunto.

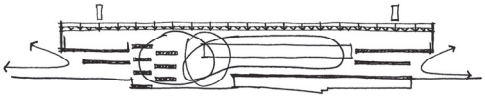
Finalizando a leitura dos cortes, se por um lado é possível observar que os espaços do chão são recuados e essencialmente abertos, por outro, em nítida contraposição, os espaços junto à cobertura são expandidos ao limite do volume externo, porém são voltados ao interior, são introspectivos. Não é à toa que não existam janelas no último pavimento, nem nas salas de aula, nem nos estúdios. Isso tudo vai aos poucos oferecendo elementos para se formular a imagem de uma construção aérea e compacta, ou densa, e que concilia, a um só tempo, conforme observa Kamita, "duas qualidades espaciais aparentemente excludentes: fluidez e densidade". [31]

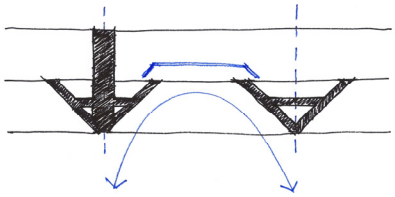
[30] KAMITA, João Massao. *Op. cit.*, p. 39.

[31] KAMITA, João Massao. *Op. cit.*, p. 34.









1. Encontro entre fundação e viga de cobertura

2. 3. Espacialidade_ 4. Desenho da luz natural

Nesse ponto, vale retomar que a ausência de paredes e aquela independência da estrutura – observada na defasagem dos planos de fechamentos em relação aos eixos dos pilares, na própria seção circular dos pilares internos, ou ainda no aspecto tridimensional da grelha da cobertura – corroboram ainda mais a ideia de flexibilidade e fluidez dos espaços. Do último pavimento, sob o domínio do teto comum, se tem uma nítida sensação que os espaços fluem com liberdade, formando um circuito contínuo, uma interligação física em todo o prédio.

A grande cobertura translúcida – que a "todos acolhe sob o mesmo céu", [32] como diz Ana Vaz Milheiro – é elemento fundamental de espacialização da obra. A iluminação que desce da grelha de cobertura é homogênea e direta. A luz é filtrada apenas pelo material com que são feitos os *domus*; não há planos de rebatimentos e difusão; não há luz indireta. Portanto, o desenho que se obtém para luz natural resulta imediatamente do desenho da estrutura de concreto, das vigas-calhas em forma de "V" que configuram as claraboias.

Não há sensação de confinamento no interior do edifício, nem no último pavimento – sem janelas – porque os espaços são amplos, bem iluminados e sempre abertos, exceção apenas àqueles em que o programa exigiu o contrário. Mas em todos os ambientes se percebe a importância da matéria. Vale notar que o edifício da FAU é essencialmente construído com um único material, o concreto armado, elemento primordial da organização formal da obra. A se julgar pela relação entre massa e volume de um corpo, aquele elemento aéreo – a cobertura – é feito com bastante densidade, ainda que se mostre como um artifício de iluminar. Nesse sentido, a FAU mantém a essência física, *sensual* – que diz respeito aos sentidos – e corpórea da arquitetura. Se determinado concreto aparente pode ser considerado um material natural – segundo Pallasmaa "os materiais naturais expressam sua idade e história, e do mesmo modo a história de suas origens e a de seu uso humano" [33] – a FAU não é daqueles edifícios que oferecem ao olho suas superfícies lisas e implacáveis sem expressar sua essência material nem sua idade, ou seja, não aspira "a uma perfeição eternamente jovem". Ao contrário, a FAU é uma obra em que a "pátina do desgaste acrescenta a enriquecedora experiência do tempo aos materiais de construção", incorporando a dimensão temporal e os "inevitáveis processos mentais eloquentes do envelhecimento". [34]

Passando então ao âmbito da linguagem, esse *materialismo construtivo* também contempla expor as entranhas da construção, nomeadamente as instalações, sobretudo elétricas, revelando sem revestimentos ou quaisquer outros artifícios astuciosos, diga-se assim, a sua condição de fato material. Ao final predomina uma espécie de austeridade – lição do primeiro

[32] Ana Vaz Milheiro, in *Op. cit.*, p. 63.

[33] Juhani Pallasmaa, "Materialidad y tiempo", in *Op. cit.*, p. 32 (tradução nossa).

[34] PALLASMAA, Juhani. *Op. cit.*, p. 32 (tradução nossa).

capítulo –, que nesse caso além de simples, é encrespada, deixando a impressão de vigor e "altivez moral" em sua aparência, tanto exterior quanto internamente. Ademais, a rica configuração interna comprova que o foco de interesse da obra não está em sua aparência externa, conforme observa João Massao Kamita:

> *Tal como nos projetos antecedentes, a forma externa da FAU continua refratária ao olhar, dada a opacidade e introspecção da gigantesca caixa de concreto. Mas essa negação da exterioridade da forma é uma estratégia para valorizar o seu simétrico inverso: a dimensão interior.*[35]

Com efeito, a ênfase da obra não está na ideia moderna da transparência da forma. Pode-se até dizer, de modo extremado, que se trata de uma arquitetura que independe de interlocução com a paisagem. Ana Paula Pontes assinala que a fase madura da obra de Artigas "exercita um modo de inserção que oferece resistência ao ambiente, recriando-o artificialmente sob o domínio da construção". [36] A forma geométrica é característica marcante, "mas não se apresenta como signo da ordem ideal do mundo". [37] Enfim, trata-se de uma arquitetura que não pode ser reduzida a uma configuração visual estável e exterior, típica de certo projeto moderno. A obra de Artigas aponta para outro projeto de modernidade, que não cabe ser exaurido aqui. No caso da FAU, para além do edifício, o projeto pedagógico vislumbra intervenções transformadoras em diferentes escalas. Para Dalva Thomaz, "a reformulação principal diz respeito à ampliação da prática da prancheta, ideia recorrente no discurso de Artigas". [38] Isso tem rebatimento direto na espacialidade do edifício: "vista do nível mais alto, a escola é um grande estúdio". [39]

Na esfera da cultura, retomando o compromisso entre Arte e Política que se teve ocasião de mencionar no exame da obra do edifício Louveira, Dalva Thomaz ressalta que, no caso da FAU, "Artigas propõe privilegiar saberes humanistas, valorizados pela crítica, capazes de oferecer ao estudante uma perspectiva histórica que possibilitasse, pelo desenho, interferir na realidade com atitudes de signo transformador". [40] Com efeito, a interdisciplinaridade como visão de ensino está intimamente relacionada à continuidade e à fluidez espacial. Rosa Artigas, por sua vez, observa que a Reforma de Ensino na FAU USP, de 1962, consolidou-se "nos espaços construídos para os ateliês, no *museum*, nas oficinas de modelos e laboratórios

[35] KAMITA, João Massao. *Op. cit.*, p. 37.

[36] Ana Paula Pontes, in *Op. cit.*, p. 114.

[37] Ana Paula Pontes, in *Op. cit.*, p. 114.

[38] Dalva Thomaz, "Uma Escola, Uma Síntese Arquitectónica", in *JA - Jornal Arquitectos n. 201. Faire École 1*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos de Portugal, 2001, p. 58.

[39] Dalva Thomaz, in *Op. cit.*, p. 59.

[40] Dalva Thomaz, in *Op. cit.*, p. 58.

de ensaios e nos espaços expositivos que se distinguem pela plena comunicabilidade e transparência".[41] Volta-se ao cerne do exame que é o espaço.

Na pratica, a lição da espacialidade que se pode extrair do exemplo da FAU, está, inicialmente, no espaço dos estúdios, com pé-direito de 5,40 m; no ateliê interdepartamental, com 7,3 m; no acesso em frente ao *laguinho*, variando entre 3,80 e 7,6 m; no *peristilo* do lado oposto, com 9,5 m; no salão Caramelo, com 13 m; ou no foyer do auditório, com 16,8 m. Depois, em síntese, está na relação entre esses espaços. Mas não se pode medir o Parthenon, advertiu Louis Kahn. "Fazê-lo seria cometer um assassinato. Pode-se medir o Pantheon, esse edifício maravilhoso que satisfaz as instituições do homem?"[42] Mas, na FAU, são "seis pavimentos",[43] disse Artigas, "ligados por rampas suaves e amplas"; também são seis os módulos transversais, sendo tripartida a composição, 2-2-2 (estúdio, caramelo, salas); e são dez os módulos longitudinais, em nova divisão ternária, 2-6-2 (estúdio-rampas caramelo-estúdio). É claro que a espacialidade não está na *métrica*; talvez resida um pouco mais no *ritmo*,[44] ou ainda mais na *imagem* e no *sentido*, que para Octavio Paz, "são a mesma coisa. Um poema não tem outro sentido fora de suas imagens".[45] A fronteira entre cada um desses elementos é imprecisa; e na fruição da obra, são inseparáveis.

Feitas as contas, com ou sem medidas, o que o prédio da FAU defende como proposta arquitetônica é "a tese da continuidade espacial".[46] No interior do edifício, não há sequer um instante em que se tem a sensação de cerceamento de liberdade ou de divisão espacial estanque. E se um dos objetivos da pesquisa é a tentativa de articular o maior número de coisas, evitando o encolhimento dos sentidos, como já se teve ocasião de dizer, nesse caso, importa observar que arquitetura, projeto pedagógico e ideologia social alcançam tal estado de correspondência, que se tornam indissociáveis entre si e, também, do espírito crítico de Artigas.

Voltando ao objeto para o fechamento do segundo exemplo, mais uma vez a tríade estrutura, espaço e luz natural compõem um único e indissociável conjunto gerador da forma e da espacialidade da obra. Sobre a estrutura, pôde-se observar que a obra requer sua pressão, por assim dizer, sobre o espaço. A luz, por sua vez, adquire densidade pelo material e pelo

---

[41] Rosa Artigas, "Introdução", in *Vilanova Artigas*. ARTIGAS, Rosa. São Paulo: Terceiro Nome, 2015, p. 19.

[42] Louis I. Kahn, "Luz blanca, sombra negra", in *Louis I. Kahn. Conversaciones con estudiantes*. KAHN, Louis I. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 36 (tradução nossa).

[43] Memória descritiva do projeto, Vilanova Artigas, "Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP", in ARTIGAS, João Baptista Vilanova. *Op. cit.*, p. 101.

[44] Octavio Paz fala que "o ritmo provoca em nós um estado de ânimo que só se acalmará quando sobrevier 'alguma coisa'". Octavio Paz, "O ritmo", in *Op. cit.*, p. 64.

[45] Octavio Paz, in *Op. cit.*, p. 116.

[46] Memória descritiva do projeto, Vilanova Artigas, in *Op. cit.*, p. 101.

desenho da estrutura, mas de maneira matricial, sistêmica, homogênea e uniforme. Finalmente, se novamente é forçoso enxergar algum destaque entre os três elementos, exercitando o didatismo, arrisca-se dizer que desta vez o protagonismo é do espaço – e da espacialidade – o que confirma um dos aspectos fundamentais da forma moderna.

*

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre - RS, 1998-2008

15.

A terceira e última acepção de espacialidade – espaço, matéria e luz, determinando-se a partir de um mesmo princípio, observando, contudo, um protagonismo da modelagem do espaço sobre os outros dois elementos – será exemplificada pela Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre - RS, 1998-2008, projeto do arquiteto Álvaro Siza Vieira.

Propõem-se duas notas fundamentais como fio condutor do exame desta última obra da pesquisa: *diálogos* [47] e *artisticidade*. [48] As trocas ou discussões de ideias – os diálogos – são muitos e de várias ordens na obra de Siza; e artisticidade em arquitetura – expressão mais utilizada em Portugal do que no Brasil –, em síntese, é a condição na qual se coloca a construção como uma prática artística.

Seria difícil afirmar com segurança qual foi o primeiro diálogo que Siza travou para iniciar o projeto da Fundação, além da sondagem de seu próprio universo artístico. Com certeza, a obra e a vida de Iberê Camargo estão entre seus primeiros interesses. A última fase da obra de Iberê assume um tom dramático. A figura humana, centro da cena de suas pinturas, torna-se solitária, sombria e disforme. A tinta engrossa, o fundo fica indefinido. Surgem as séries dos *Ciclistas*, das *Idiotas* e *Tudo te é falso e inútil*. Ronaldo Brito diz que "as últimas telas de Iberê Camargo assustam e encantam, ao mesmo tempo". [49] Assustam pela sobriedade terrível com que "põe em evidência o drama do sujeito moderno"; [50] encantam pela "qualidade da matéria pictórica que resistiria, paradoxalmente, a todas as violências e degradações". Rodrigo Naves, por seu turno, observa que "a materialidade da pintura de Iberê põe à mostra sua atração pelo lado opaco da vida". [51] Em contrapartida, "suas formas fortes e instáveis – que podem ser tragadas a qualquer momento pela espessura movediça de tinta – afastam a afirmação de um sujeito determinado e desfavorecido em seus desígnios". [52] Em suma, um jogo tenso. Para observar esse diálogo com a obra de Iberê – também incluído no projeto –, talvez fosse oportuno recorrer ao poeta português Herberto Helder:

> *– Se eu quisesse, enlouquecia. Sei uma quantidade de histórias terríveis. Vi muita coisa, contaram-me casos extraordinários, eu próprio... Enfim, às vezes já não*

---

[47] Vários autores desenvolvem esse tema na obra de Siza, entre os quais vale notar Jorge Figueira em "Um mundo coral", in *Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza*. KIEFER, Flávio (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2008.

[48] Alexandre Alves Costa desenvolve esse tema em "Escandalosa Artisticidade", in *Álvaro Siza. Modern Redux*. FIGUEIRA, Jorge (ed.); COSTA, Alexandre Alves; IBELINGS, Hans; WISNIK, Guilherme. Catálogo da Exposição. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

[49] Ronaldo Brito, "O eterno inquieto", in *Experiência Crítica – textos selecionados*. BRITO, Ronaldo. Organização Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 224. Publicado originalmente em *O Globo*, 5 de maio de 1987.

[50] BRITO, Ronaldo. *Op. cit.*, p. 224.

[51] Rodrigo Naves "A dificuldade da forma e a forma difícil", in *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. NAVES, Rodrigo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 29.

[52] NAVES, Rodrigo. *Op. cit.*, p. 29.

> *consigo arrumar tudo isso.* [...] *a nossa vida, a vida inteira, está ali como... como um acontecimento excessivo... Tem de se arrumar muito depressa. Há felizmente o estilo. Não calcula o que seja? Vejamos: o estilo é um modo sutil de transferir a confusão e violência para o plano mental de uma unidade de significação.*[53]

Com efeito, nem contexto, nem sítio, nenhum dos dois nunca foi uma totalidade somente física para Siza. Se os ciclistas de Iberê – alguns de bicicleta, outros somente a aumentar o grupo, inúmeros – ressurgiram nos croquis do arquiteto; talvez as passarelas aéreas do edifício – os tubos externos, aquelas voltas, por assim dizer –, também não sejam senão peças do universo ciclístico, impregnadas de espessa matéria, pictórica e tectônica a um só tempo. As passarelas-tubos da Fundação Iberê Camargo impressionam porque configuram um grande salão sem teto, uma câmara de entrada, ainda do lado de fora do edifício, anunciando que a arquitetura começa no espaço exterior, na paisagem.

Essa é uma das mais contundentes lições de espacialidade da obra. Esse *átrio* aberto às intempéries, para além de, a um só tempo, definir e anunciar a paisagem, é propiciador de uma infinidade de "visões", um estímulo à imaginação. Disso decorre um *segundo* diálogo entre mundos, intermediado pela cultura, permeável ao Brasil e à sua história arquitetônica. É possível imaginar que Porto Alegre tenha incluído traços das passarelas aéreas do Sesc Pompéia, vindos de São Paulo; ou do Museu de Arte Contemporânea, vindos de Niterói; ou do Museu Oscar Niemeyer, de Curitiba; ou ainda, de modo mais amplo, de toda a plasticidade formal de Niemeyer. Para Ana Vaz Milheiro, "o Iberê Camargo colocar-se-ia entre o Brutalismo de Bo Bardi – pelo recurso expressivo e pela exploração do betão (aqui branco) – e o gestualismo da curva exemplarmente potencializada por Niemeyer". [54] As potentes passarelas de Lina são ligações retas, as suaves *promenades* de Oscar são curvas, e ambas são abertas; as do Iberê são tubos, nem curvos, nem abertos, portanto são um Siza e um edifício brasileiro, assim como Siza observa que "o dormitório de estudantes de Boston (1947), é um Aalto e um edifício americano". [55] Siza reconhece Aalto "como todos os grandes criadores, agente de mestiçagem". [56] Quando escreve "há Marrocos em Seinajoki, Delfos em Otaniemi, Londres em Sunila, Veneza em Helsínquia – e mais Finlândia", [57] poderia ter dito há Portugal em Porto Alegre, Veneza e Brasil em Lisboa – e mais Portugal.

Seguindo pela América, o próprio Siza reconhece a influência de Wrigth no Iberê, via Museu Guggenheim de Nova Iorque, pela estrutura de organização da circulação, descendente da

---

[53] Herberto Helder, "Estilo", in *Os passos em volta*. HELDER, Herberto. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 11.

[54] Ana Vaz Milheiro, "Porto Alegre", in *A Minha Casa É Um Avião*. MILHEIRO, Ana Vaz. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007, p. 101.

[55] Álvaro Siza, "Alvar Aalto: três facetas ao acaso", in *Álvaro Siza: Obras e Projectos*. LLANO, Pedro de; CASTANHEIRA, Carlos (eds.). Catálogo da exposição. [Santiago de Compostela]: Electa, 1995, p. 63.

[56] Álvaro Siza, "Alvar Aalto: três facetas ao acaso", in *Op. cit.*, p. 63.

[57] Álvaro Siza, "Alvar Aalto: três facetas ao acaso", in *Op. cit.*, p. 63.

rampa, e pelo átrio. Internamente, a organização dos três pavimentos de salas de exposição ao redor de um único vazio com iluminação zenital também lembra o Museu Van Gogh, em Amsterdã, de Gerrit Rietveld. [58] Por último, talvez ainda seja instrutivo lembrar-se de Adolf Loos: paredes, e não estrutura independente; janelas, e não planos de vidro; separação entre interior e exterior; limites precisos da construção. Tudo isso foi interessando a Siza. O que importa aqui não é um desfile de conhecimentos, a erudição propriamente dita, mas algo próximo ao que Fernando Pessoa assinala como "erudição do entendimento, que é o que se chama cultura". [59] Mesmo porque, ao final, como observa Jorge Figueira, "a obra de Siza é paradoxalmente mais unitária, diria até 'ideal', porque é uma reiteração permanente do seu universo". [60] Finalmente, talvez a melhor advertência para que não se observe de maneira direta esse processo de aproximação e redefinição de *ressonâncias* venha do próprio Siza:

> *Acho que é possível identificar referências de uma obra, mas a dificuldade será grande se a obra já é madura, porque então não existirá uma relação só, mas muitas. A articulação destas influências é um acto de criação irrepetível. O arquitecto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente mas a maioria das vezes subconscientemente. O conhecimento, a informação, o estudo de arquitectos e da história da arquitectura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um.* [61]

Outro diálogo sempre profícuo se faz com o lugar: "um sítio vale pelo que é, e pelo que pode ou deseja ser – coisas talvez opostas, mas nunca sem relação". [62] No caso de Porto Alegre, o terreno pequeno condicionou a construção do museu na vertical. Se "a ordem é a aproximação dos opostos", [63] pode-se dizer que o bloco principal é o negativo da encosta. Como o morro – uma antiga pedreira – já estava escavado, o edifício retorna como seu positivo, uma espécie de complemento. Esse edifício se assenta sobre uma plataforma soerguida em relação à avenida, definindo com clareza aquele primeiro átrio, externo. O acesso à plataforma se faz por uma rampa simples a partir do passeio público.

---

[58] Devo essa associação dos interiores do Museu Iberê aos do Museu Van Gogh a uma conversa com Mário Figueroa.

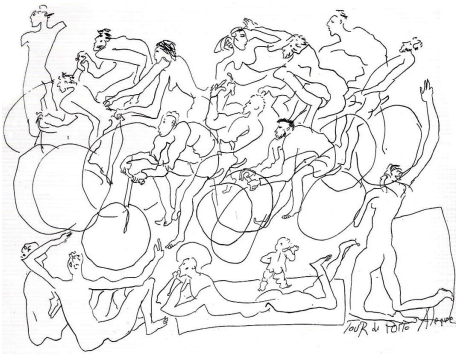
[59] Fernando Pessoa, "Trecho 138", in *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. PESSOA, Fernando; ZENITH, Richard (org.). 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 155.

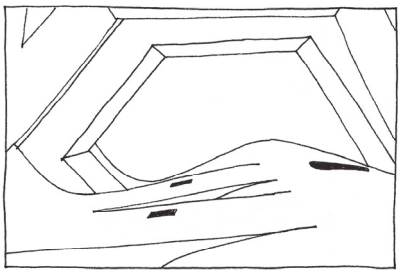
[60] Jorge Figueira, "Um mundo coral", in *Op. cit.*, p. 134.

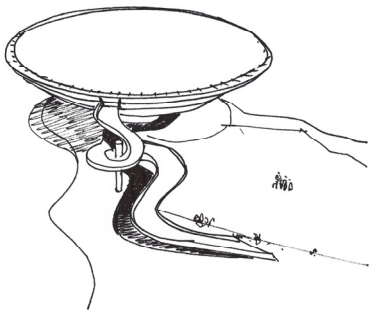
[61] Álvaro Siza, "Repetir nunca é repetir", in *Imaginar a evidência*. SIZA, Álvaro. Lisboa: Edições 70, 2000, pp.35-37.

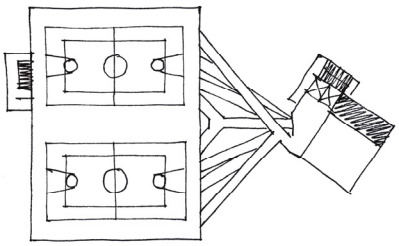
[62] Álvaro Siza, "Oito Pontos", in LLANO, Pedro de; CASTANHEIRA, Carlos (eds.). *Op. cit.*, p. 65.

[63] Álvaro Siza, "Oito Pontos", in *Op. cit.*, p. 65.







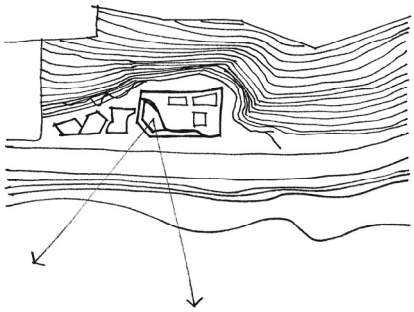


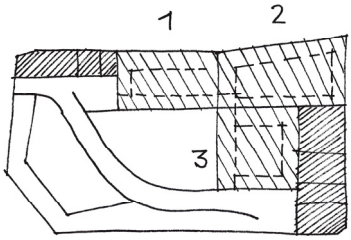
1. *Tour de Porto Alegre* (Álvaro Siza) _ 2. Arquitetura e espaço exterior
3. Museu de Arte Contemporânea, Niterói _ 4. Sesc Pompéia, São Paulo

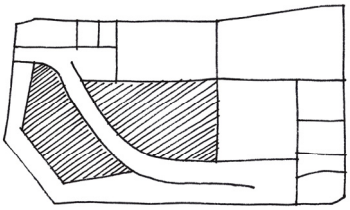
Ao todo são quatro pavimentos: térreo mais três pisos de salas de exposições organizadas em "L" ao redor do "segundo" átrio, desta vez, interno. As salas – três salas de diferentes dimensões em cada piso – mantêm uma espacialidade convencional, não havendo diferenciação entre exposições temporárias e permanentes. Aqui, o que se privilegia é a flexibilidade. Nesse sentido, vale notar que todas as salas podem ficar abertas sobre o grande vazio, ou fechadas por painéis de correr. O espaço do átrio ocupa toda a altura do edifício e é marcado pelas atividades do térreo – acesso, recepção e livraria –, pelas salas de exposições que se debruçam até ele, e pela enorme parede curva ondulada contendo rampas internas e arranques das passarelas externas. Esse sistema de rampas constituem galerias que rodeiam o edifício, interna e externamente, por assim dizer, determinando a estrutura principal de organização da circulação do museu, que é em forma de percursos, uma verdadeira *promenade architeturale*. A lição de espacialidade que se pode observar aqui é a modelagem dos espaços. As formas da arquitetura não decorrem diretamente de uma matriz geométrica racional, uma pauta predefinida. Ao contrário, cada rampa é esculpida em um desenho único, com aberturas específicas para enquadramento da paisagem, sem abrir mão do controle da luz.

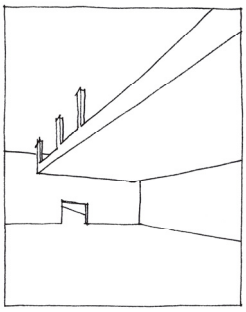
Nesse ponto, vale ressaltar que as salas do último piso aproveitam a iluminação natural através dos lanternins da cobertura, mas Siza não repete soluções como a utilizada no Museu de Arte Contemporânea da Galícia, por exemplo, em que a parte inferior do lanternim é opaca, espécie de mesa invertida, deixando a iluminação indireta e difusa. Para as salas do Iberê, o lanternim é composto por duplo envidraçamento, configurando um padrão com aparência de grande luminária, repetido nos outros dois andares. No átrio, sim, a luz volta a ser desenhada de maneira menos uniforme, ou por uma abertura no terraço, ou por um rasgo na cobertura, ou ainda por orifícios na parede curva. Em síntese, pode-se dizer que controle da iluminação é absoluto, tanto a natural, quanto a artificial, adequadas a cada condição específica, estudadas caso a caso.

Internamente, podem-se observar pormenores de encontros de materiais, ou terminações – os *topos* –, desenhados com várias intenções. Siza continua fazendo suas *fusões* como se houvesse uma transformação contínua da matéria de projeto em linhas, planos e volumes. Cada encontro do mármore, por exemplo, com outro material – o gesso, o concreto ou a madeira – pode ser um objeto de atenção. Tudo é desenhado, incluindo luminárias, maçanetas, móveis e comunicação visual. Até as figuras humanas das *plaquinhas* dos sanitários são redesenhadas por Siza. Ao final, tudo parece repousar em uma espécie de austeridade serena, não bruta, por assim dizer, o que confere dimensão pública à obra. Não há exageros, o que se intenciona é apenas uma espécie de *singularidade*.









1. Paisagem e edifício – pedreira e complemento

2. 3. Salas de exposição e átrio_ 4. Museu de Arte Contemporânea da Galícia, Santiago de Compostela

Nesse ponto talvez valha outra *explicação* de Fernando Pessoa: "há momentos em que cada pormenor do vulgar me interessa na sua existência própria, e eu tenho a afeição de saber ler tudo claramente. Então vejo – como Vieira disse que Sousa descrevia – o comum com singularidade". [64]

Além das rampas, o sistema de circulação vertical conta com dois conjuntos de escadas e elevadores localizados um em cada extremidade da sequência de salas. Um monta-cargas completa o bloco servidor da extremidade oeste; e um pequeno sanitário, o da extremidade oposta. Todos os outros apoios – acervo, áreas técnicas e estacionamento – concentram-se no subsolo ao lado do pequeno auditório, biblioteca, administração e oficinas, artística e de gravura. É o subsolo que articula e conecta internamente todas as partes do conjunto. Do lado de fora é possível observar outros três volumes, todos irregulares, além do edifício principal. O equilíbrio da composição é dinâmico, característico dos "jogos de volumes" de Siza, mantendo-se o conceito orgânico-funcional de organização da forma plástica.

Esse arranjo orgânico não é exatamente igual ao das primeiras obras, como o da Casa de Chá da Boa Nova (1958), claro, mas o ponto de partida é o mesmo, isto é, não abrir mão da satisfação das determinações de natureza funcional, "desenvolvendo-se a obra como um organismo vivo onde a expressão arquitetônica do todo depende de um rigoroso processo de seleção plástica das partes que o constituem e do modo como são entrosadas". [65]

Em relação à construção, mais uma vez a obra é inteiramente executada em concreto armado, elemento principal da organização formal da arquitetura. Entretanto, é importante assinalar que, nesse caso, não há "explicitação da natureza dos materiais e dos valores estruturais e da construção". [66] Em suma, o elemento *estrutura* cede lugar à *matéria*, transformando a tríade original do capítulo em espaço, matéria e luz.

A construção propriamente dita incorpora todos os avanços contemporâneos na área, além da sabedoria de milhares de anos: [67] desde a galeria técnica circundando todo o edifício no subsolo, servindo também de "pulmão" pluvial para casos de vários dias de chuva de grande intensidade, até as mantas radiantes nas paredes externas das rampas e no teto do átrio, passando pela galvanização a fogo de todas as armaduras, prevenindo-se contra futuras patologias, tudo, enfim, foi pensado na eficácia construtiva.

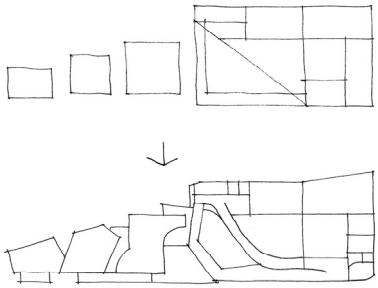
---

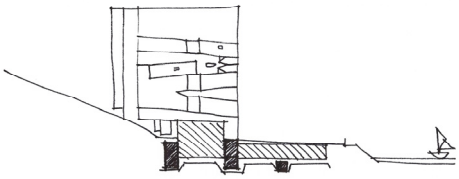
[64] Fernando Pessoa, "Trecho 36", in PESSOA, Fernando; ZENITH, Richard (org.). *Op. cit.*, p. 71.

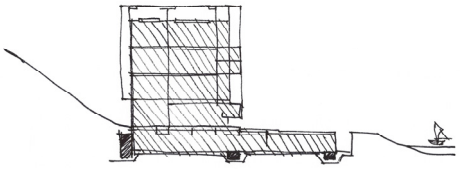
[65] Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea", in *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. XAVIER, Alberto (org.); CANEZ, Anna Paula (coord.). 2. ed. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007, p. 204. Também citado no Capítulo 3, Liberdade.

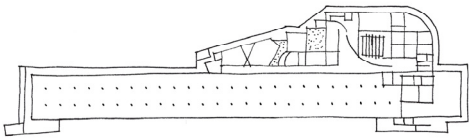
[66] Alexandre Alves Costa observa o lento e sucessivo abandono disso na obra de Siza, permitindo-lhe "a consideração exclusiva do espaço como matéria plástica". Ver Alexandre Alves Costa, "Escandalosa Artisticidade", in *Op. cit.*, pp. 35-37.

[67] Ver José Luiz Canal, "Projeto em construção", in KIEFER, Flávio (org.). *Op. cit.*, pp. 126-162.









1. Organização da forma plástica: conceito "orgânico-funcional" _ 2. *Pulmão* pluvial
3. 4. Articulação do conjunto: subsolo

Depois de resolvidas a função e a construção, incluem-se outras questões. Alexandre Alves Costa "observa que Siza parte de forma muito assumida e generosa do conceito de arquitetura como serviço, entendendo isso como desafio à sua artisticidade". [68] O Iberê Camargo pertence a um grupo de obras – ao lado do Pavilhão Anyang e do Museu Mimesis, ambos na Coreia do Sul, e do Equipamento Desportivo Ribera-Serralo, na Espanha – em que Siza parece investigar o equilíbrio plástico entre o gesto curvo, nem sempre longo ou suave, e a reta curta, às vezes aumentando a tensão da forma, outras não, mas sempre permitindo continuidades ou ligações, também nem sempre fáceis. Todas são essencialmente fechadas e não transparentes, estruturam-se por paredes contínuas, são presas ao chão, telúricas e não erguidas sobre pilotis, abrem janelas, controlam a luz, compõem o jogo de volumes, modelam o espaço, partem do contexto e da "terra firma" do passado [69], conservam certa organicidade, incluem alguma ambiguidade. Talvez sejam apenas imagens de um presumível método que se sabe não estático, mas com o passar do tempo, algo vai se fixando. Alexandre Alves Costa observa que Siza

> *atravessa os últimos cinquenta anos como um tanque de guerra imune às vicissitudes do século, incorporando e acrescentando, num processo contínuo de extraordinária coerência, sem rupturas conceituais ou de estilo. As suas obras podem ser vistas por qualquer ordem arbitrária porque as suas razões de fundo são permanentes. Qualquer uma explica as outras e vice-versa. Apetece dizer que a sua ética como artista é a sua marca mais perene.* [70]

Com efeito, Siza não é daqueles arquitetos que perseguem a invenção, não faz "arquitetura com o objetivo de fazer algo diferente, de fazer algo novo". [71] Para ele, "certas coisas acontecem, e elas são construídas sobre uma base que tem de ser muito mais forte do que o desejo do arquiteto enquanto ser humano". [72] Com todas essas informações, arrisca-se reconhecer um programa arquitetônico, aberto, porém claro, que não se fecha ao novo, nem ao passado, técnico e artístico, contém o experimentalismo, assim com a angústia – a "nebulosa loucura" [73] –, mas permite o "desenvolvimento de uma didática que parta da consciência do próprio processo de elaboração do projeto de arquitetura, processo de criação artística condicionada pela função e pela construção". [74] Uma possível associação com a tríade *vitruviana* levaria à seguinte síntese: *utilitas* e *firmitas* são pontos pacíficos; estão, por

[68] Alexandre Alves Costa, in *Op. cit.*, p. 39.

[69] Álvaro Siza usa essa expressão, citado por Kanneth Frampton, "O museu como labirinto", in KIEFER, Flávio (org.). *Op. cit.*, p. 92.

[70] Alexandre Alves Costa, in *Op. cit.*, p. 35.

[71] Álvaro Siza, citado por Kanneth Frampton, "O museu como labirinto", in *Op. cit.*, p. 92.

[72] Álvaro Siza, citado por Kanneth Frampton, "O museu como labirinto", in *Op. cit.*, p. 92.

[73] Álvaro Siza usa essa expressão em "Método", citado por Alexandre Alves Costa, in *Op. cit.*, p. 35.

[74] Alexandre Alves Costa, in *Op. cit.*, p. 37.

princípio, sempre bem garantidos e não se explicitam nem sua natureza nem seus valores; *venustas* é o desafio; a matéria plástica é o espaço e sua modelagem é o ofício, artístico, por assim dizer. Ao final, alcançar a artisticidade é o verdadeiro objetivo porque, em última instância, é a essência da arquitetura e fundamento do arquiteto. Esse é um tema fundamental para a cultura arquitetônica portuguesa. João Luís Carrilho da Graça, por exemplo, assinala que "o que me interessa mais em Álvaro Siza é a esgotante e saturada demonstração de que a construção da arquitectura é uma prática artística".[75]

Portanto, é ao mesmo tempo verdade que "os caminhos não são claros" e que, acreditando-se na continuidade da cultura arquitetônica, tudo sempre desemboque no mesmo território, que é o da expressão de em uma *escandalosa artisiticidade*. Fixar em um ponto quase ao acaso [76] o que dizem (alguns amigos), "que nada do que faço aponta caminhos", talvez não seja senão a melhor maneira de Siza afirmar que os caminhos, sim, são claros, em todas as direções! Afinal, ele tem consciência de que não se obtém tal espacialidade por *quase acaso*.

Aqui vale arriscar-se novamente numa conexão com ideias de outro campo da arte. Talvez um pouco do método de Siza possa ser entendido num paralelo entre o seu *Quinto ponto* e um trecho do célebre poema de Walt Whitman, em verso livre, como obra em progresso, experimental, feito uma aventura incompleta, tal qual a obra portuguesa:

> *Dizem-me (alguns amigos) que não tenho teoria de suporte nem método. Que nada do que faço aponta caminhos. Que não é pedagógico.*
> *Uma espécie de barco ao sabor das ondas a que inexplicávelmente nem sempre naufraga (ao que me dizem também).*
> *Não exponho excessivamente as tábuas dos nossos barcos, pelo menos em mar alto. Por demais têm sido partidas.*
> *Estudo correntes, redemoínhos, procuro enseadas antes de (ar)riscar.*
> *Posso ser visto só, passeando no convés. Mas toda a tripulação e todos os aparelhos estão lá, o capitão é um fantasma.*
> *Não me atrevo a pôr a mão no leme, olhando apenas a estrela polar. E não aponto um caminho claro. Os caminhos não são claros.*[77]

[75] João Luís Carrilho da Graça, "Adolf Loos, parteiro da modernidade", in *JA - Jornal Arquitectos n. 218-219. Antologia 1981-2004.* FIGUERIA, Jorge et alii (ed.). Lisboa: Ordem dos Arquitectos de Portugal, 2005, p. 194.

[76] O ponto é o de número cinco. Siza diz que lhe pedem um depoimento sobre sua atividade profissional, então escreve "oito pontos quase ao acaso". Ver Álvaro Siza, "Oito Pontos", in LLANO, Pedro de; CASTANHEIRA, Carlos (eds.). *Op. cit.*, p. 65.

[77] Álvaro Siza, "Oito Pontos", in *Op. cit.*, p. 65.

Vou me servindo do material e do imaterial,
Não há vigilância que me pegue, nem lei que me proíba.
Ancoro minha nave só por um segundo,
Meus mensageiros não param de partir ou trazer os relatos pra mim.
Saio à caça de peles polares e focas .... salto abismo com uma faca afiada .... me agarro nos picos quebradiços e azuis.
Subo no mastro da proa .... já noite alta me ajeito no cesto da gávea ... navegamos pelo ártico .... tem luz bastante.
Pela atmosfera transparente me espreguiço na beleza maravilhosa,
Massas imensas de gelo passam por mim e eu por elas .... o cenário é claro em todas as direções.[78]

Voltando ao objeto, ou ao conjunto arquitetônico, para o fechamento do terceiro exemplo, pode-se resumir que a espacialidade da obra se encontra no jogo de volumes, no átrio externo sob as passarelas-tubos, no átrio interno organizador do museu, e na *promenade architeturale* composta pelos circuitos de galeria internas e externas. Mantém-se um único e indissociável conjunto gerador da forma e da espacialidade da obra. Entretanto o elemento *estrutura* cede lugar à *matéria*, transformando a tríade original do capítulo em espaço, matéria e luz. Não faz mais sentido destacar a estrutura, uma vez que esse item não se explicita em relação à construção, nem revela seus valores. Ao invés disso, estrutura e fechamentos se amalgamam em uma única matéria – o concreto armado aparente branco – modelando os espaços. Pode-se dizer ainda que a janela – "o olho da arquitetura"[79] – ressurge, sobretudo desenhando enquadramentos da paisagem. Há um absoluto controle da luz, tanto a natural quanto a artificial, ou ambas de modo conjugado em alguns casos. Finalmente, desta vez seria ocioso efetuar aquele esforço didático para reconhecer um elemento de destaque entre os três – espaço, matéria e luz. O que nesse caso se pode arriscar como síntese é reconhecer a modelagem dos espaços como protagonista da obra.

Em resumo, essa lição vale-se de três exemplos – uma pequena construção essencialmente voltada para si mesma, isolada por vocação; um edifício expansivo por sua própria natureza paradigmática, simultaneamente abrigo e farol de uma escola de arquitetura em seu mais amplo sentido, do ofício ao programa estético; e uma obra de âmbito internacional, tutelar de uma pequena coleção de arte – para observar que a espacialidade enquanto lição da arquitetura independente das dimensões da obra, de suas funções, dos valores construtivos nos quais se apoia ou do programa estético em que se insere ou promove.

---

[78] Walt Whitman, "Song of Myself / Canção de Mim Mesmo", in *Leaves of Grass / Folhas de Relva*. WHITMAN, Walt. Edição bilíngue. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 95.

[79] Luís Antônio Jorge usa essa imagem, ver JORGE, Luís Antônio. *O desenho da janela*. São Paulo: Annablume, 1995.

A ideia de Espacialidade desse ensaio insiste que a emoção estética da arquitetura reside na qualidade dos espaços, propriedade que se mede pela luz e pelo perímetro dos cheios e dos vazios, quer explicitem ou não a natureza de sua estrutura, reivindicando que a espacialidade é condição indissociável da arquitetura ou, em última instância, a sua própria essência.

*

Espacialidade ao modo de epílogo

Entre os conceitos escolhidos para as lições, "Espacialidade" é a noção que possui maior afinidade com a arquitetura e com as artes de modo geral. Em outras palavras, espacialidade é a mais arquitetônica das cinco lições. Aproveitando essa proximidade, inverteu-se a ordem da estrutura de organização deste último capítulo em relação aos demais, iniciando-o diretamente com a análise das obras ao invés da primeira parte dedicada a comparações e exames de significado do termo do título. Assim, suspendeu-se provisoriamente aquela reflexão que serviria inicialmente apenas para investigar o que a ideia principal tem de atributos arquitetônicos, incorporando-a, por sua importância, a esse final como fechamento do trabalho.

Simplificando muito, espacialidade é a qualidade do que é espacial, ou tridimensional. De saída, pode-se dizer que a matéria prima fundamental da espacialidade é o espaço, embora não seja a única. Ambos – espaço e espacialidade – podem ser examinados desde múltiplos pontos de vista: das artes plásticas, da arquitetura, da literatura, da fenomenologia. Em linhas gerais, o que esses distintos universos têm em comum é compreender o espaço invariavelmente associado, ou preso, ou ainda, amalgamado, fundido, a outros componentes também vitais na construção da espacialidade que são o tempo, a luz, a estrutura, ou a matéria de modo mais amplo. Portanto, é fácil especular que espaço possua diferentes acepções.

Com efeito, a própria noção de espaço na arquitetura se modifica constantemente e de modo significativo na modernidade. Partindo do espaço do renascimento – aquele da perspectiva cônica e do homem como centro –, não há, nesse caso, separação entre os elementos do espaço e da forma. Esse espaço pode ser identificado e diferenciado volumetricamente, é descontínuo; grosso modo, pode-se dizer que é estático. Em contrapartida, a concepção das vanguardas que engendraram, por assim dizer, a modernidade se baseia em um espaço contínuo, leve, livre de delimitações, aberto, infinito, indiferenciado, abstrato. Essa nova modalidade – denominado de "espaço-tempo" em associação à teoria da relatividade de Einstein, ou de "antiespaço" [80] por permitir a dissolução do tradicional espaço fechado, delimitado por muros – introduz a variável do movimento. Portanto, alcançando uma espécie de emancipação em relação ao espaço tradicional, esse novo espaço torna-se dinâmico. Segundo Josep Maria Montaner,

> *Tudo isso culminará em um passo transcendental na evolução da arquitetura: a concepção internacional do espaço conformado sobre um plano horizontal libre, com fachada transparente. O vazio fluido gira em torno dos elementos pontuais e verticais dos pilares* [...] *Todo o espaço moderno gira em torno a um protagonista simultaneamente estrutural e formal: o pilar*.[81]

Entretanto, nem toda a modernidade valeu-se apenas desse espaço livre e genérico. Se a estrutura das casas Domino (1914), de Le Corbusier, e o Pavilhão de Barcelona (1928), de Mies, representam protótipos desse espaço moderno, em contrapartida e muito próximos no tempo, a Casa da Cascata (1934), de Wright, o Crematório no Bosque (1935), de Asplund, e a Vila Mairea (1937), de Aalto, valorizam as raízes, a tradição, a natureza, o clima, as vistas, a paisagem, enfim, são concebidas em profundo respeito com o *lugar*. Enquanto nos "protótipos" o espaço está associado à ideia de uma arquitetura autônoma, que se pode reproduzir sem nenhuma relação com o entorno; nos outros exemplos, a arquitetura está intimamente relacionada com o contexto em que se insere, assim como depende da percepção e da experiência do mundo por parte do corpo humano. Portanto, os dois conceitos – espaço e lugar – podem se diferenciar claramente. Segundo Montaner, "o primeiro tem uma condição ideal, teórica, genérica e indefinida, e o segundo possui um caráter concreto, empírico, existencial, articulado, definido até os detalhes".[82]

---

[80] Ver Josep Maria Montaner, "Espacio y antiespacio, lugar y no lugar em la arquitectura moderna", in *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. MONTANER, Joseph Maria. Barcelona: Gustavo Gili, 1997, p. 28.

[81] MONTANER, Joseph Maria. *Op. cit.*, p. 29 (tradução nossa).

[82] MONTANER, Joseph Maria. *Op. cit.*, p. 32 (tradução nossa).

Desenvolvendo um pouco mais as duas noções, pode-se dizer que o espaço

> *é quantitativo, se desenvolve mediante geometrias tridimensionais, é abstrato, lógico, científico e matemático; é uma construção mental.* [...] *tende a ser infinito e ilimitado. Em troca, o lugar vem definido por substantivos, pela qualidade das coisas e dos elementos, pelos valores simbólicos e históricos; é ambiental e está relacionado fenomenologicamente com o corpo humano.*[83]

No contexto do último capítulo, o que importa ressaltar em relação às duas ideias é que a espacialidade enquanto lição da arquitetura pode ser encontrada tanto nas obras que se estruturam com o espaço "ideal", quanto naquelas que encarnam o caráter "existencial" do lugar. Ou seja, a espacialidade independe das diferenças entre os conceitos de espaço e lugar, podendo tirar proveito de ambos. Depois de feitas e assimiladas as críticas à modernidade, torna-se cada vez mais difícil imaginar obras que se estruturem em espaços somente *teóricos*, *genéricos* e *indefinidos*. A construção do vazio, tantas vezes mencionada, também se refere, cada vez mais, à concepção do espaço como um lugar com caráter preciso. Até mesmo os projetos "padrão" que têm suas implantações refeitas a cada novo terreno, permitem, desse modo, que se incorpore um pouco do lugar a cada repetição. Enfim, embora seja possível reconhecer diferentes tipos de espacialidade, sua existência em uma obra de arquitetura independe do tipo de espaço predominante.

Ainda em relação ao tempo, vale não deixar escapar que ele próprio pode ser colocado em oposição ao espaço, embora sejam noções frequentemente intrincadas. Brodsky, por exemplo, afirma que

> *o espaço, para mim, é de fato menor e menos importante do que o tempo. Não porque seja menor, mas porque é uma coisa, enquanto o tempo é apenas uma ideia a respeito de uma coisa. Se é o caso de escolher entre uma coisa e uma ideia, digo que se deve sempre preferir a última.*[84]

Isso confirma, no mínimo, que o problema da espacialidade não consiste no espaço isoladamente. Nesse sentido, já se pode afirmar que a espacialidade é mais importante que o espaço. Segundo Louis Kahn, "o modo em que estão conformados em relação à luz é o problema de todos os edifícios",[85] incluindo nessa compreensão "o espaço grande, os espaços pequenos, os espaços não nomeados e os espaços de serviço". Ou seja, todos os espaços arquitetônicos, sem distinção de tamanho ou importância, aspiram à luz. Indo além, Kahn é categórico: "um espaço nunca assumirá seu lugar na arquitetura sem a luz natural".[86]

---

[83] MONTANER, Joseph Maria. *Op. cit.*, p. 32 (tradução nossa).

[84] Joseph Brodsky, "Fuga de Bizâncio" (1985), in *Menos que um: ensaios*. BRODSKY, Joseph. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 180.

[85] Louis I. Kahn, "La arquitectura y la meditada creacion de espacios" (1957), in *Op. cit.*, p. 61 (tradução nossa).

[86] Louis I. Kahn, "Premisa" (1962), in *Op. cit.*, p. 78 (tradução nossa).

O que se defende a seguir, é que a luz, nem sozinha, nem mesmo em dupla com o espaço, também não é capaz de definir, tampouco de esgotar, as riquezas da espacialidade. Se são mesmo duas as forças que reinam sobre o universo – luz e gravidade –, há algo a mais que tensiona o espaço e a construção. Aqui se toca o cerne da questão da dependência da arquitetura em relação à matéria. Prosseguindo com Kahn, "quando se faz uma opção no âmbito da estrutura, também se faz uma opção de luz". [87] Nessa esfera da construção, contudo, foi possível observar que a estrutura nem sempre é protagonista. Na última obra analisada, por exemplo, ampliou-se essa noção percebendo que a matéria plástica é o espaço e sua modelagem é o ofício; numa condição em que a estrutura não se explicita em relação à construção nem revela seus valores. Portanto, a tríade composta por espaço, estrutura e luz natural pode assumir uma variante menos definida e ainda mais abrangente com espaço, matéria e luz natural. Por último, também foi possível perceber o protagonismo de um dos três elementos da tríade, todavia, sempre compondo um único e indissociável conjunto gerador da forma e da espacialidade da obra.

Em síntese, pode-se dizer que a espacialidade é um conjunto de relações. Assim, importa ressaltar a reciprocidade entre os espaços. Os ambientes podem possuir um caráter concreto, bem como podem constituir uma espécie de "sociedade", portanto, podem adaptar-se uns aos outros. E se o verdadeiro espaço é o *intervalo* entre paredes, tetos, pilares; os intervalos – essa substância autêntica – devem resultar claramente inteligíveis para que as riquezas das relações espaciais possam se fazer valer.

Finalmente, vale lembrar que se o espaço é mesmo estrutural da memória, também a espacialidade é possuidora da capacidade de evocar imagens. É por isso que Italo Calvino alerta para o perigo de se "perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens". [88] Do mesmo modo, uma obra de arquitetura contém estruturas físicas tanto quanto estruturas mentais, imagens. Arriscando-se em um último paralelo com a literatura, na tentativa de construir uma imagem para a espacialidade, talvez valha a pena recorrer novamente ao universo de Guimarães Rosa:

> *De noite, se é de ser, o céu embola um brilho. Cabeça da gente quase esbarra nelas. Bonito em muito comparecer, como o céu de estrelas, por meados de fevereiro! Mas, em deslúa, no escuro feito, é um escurão, que pêia e péga. É noite de muito volume.* [89]

[87] Louis I. Kahn, "Conferencia en el ETH de Zurich" (1969), in *Op. cit.*, p. 104 (tradução nossa).

[88] Italo Calvino, "Visibilidade", in *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. CALVINO, Italo. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 107-108 (grifo do autor).

[89] ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2001, p. 48.

Com efeito, *noite de muito volume* faz menção à Espacialidade, assim como essa exuberância de linguagem expõe, a um só tempo, noções de Austeridade e de Liberdade. Voltando então aos outros capítulos, este trabalho articula diferentes lições, em lugar de deixá-las fechadas, recusando qualquer dimensão prescritiva ou doutrinária. Nesse sentido, interessa mais a generosidade que a segregação. Tentar um olhar de caráter assertivo para as lições e simultaneamente deixa-las com "pontas soltas" capazes de tecer múltiplos e novos significados, só foi possível com as liberdades de um gênero mais próximo ao ensaio, longe de qualquer teoria exaustiva.

Incluir a Austeridade em uma lista de valores a serem preservados apenas sugere que as obras de arquitetura ainda podem ser fortes, ou brutas, ou simples, ou mesmo com "menos formato" como se pôde observar nos exemplos escolhidos. Do mesmo modo, a Generosidade somente faz alusão ao que se pode avançar além do mínimo previsto em cada pauta, ou ainda, que interagir pode interessar mais que separar. E assim sucessivamente: a Liberdade lembra essencialmente das possibilidades de desenvolvimento de potencialidades, sem deixar escapar que sua noção será tanto maior e mais significativa quanto mais estritamente se estabelecer seu campo de atuação; Público faz que se apresente ao espírito essa dimensão da arquitetura, envolvendo não somente a cidade, mas também o território e, de modo contundente, o objeto; e, finalmente, a Espacialidade menciona o espaço, portanto, também o tempo, a luz e a matéria que se fundem numa dimensão única, na substância básica da arquitetura. Entretanto, embora cada uma das lições seja apenas "algo simplesmente dito ou – melhor ainda – insinuado", [90] para que encontre mais hospitalidade na imaginação, as cinco lições somadas compõem uma *poética*, ou seja, cada lição é somente a quinta parte de um conjunto articulado.

Desse modo, arrisca-se concluir que apenas uma obra – a Praça das Artes, por exemplo –, ela sozinha seria suficiente para demonstrar todas as lições, isto é, essa poética. Por corolário, também se pode concluir, de modo mais impreciso, é claro, que todas as obras escolhidas atendem, em menor ou maior grau, a todas as lições entendidas enquanto um conjunto amplo, porém articulado, que define uma poética.

Esse trabalho reconhece que a linguagem tem sua dinâmica particular e tende a lançar mão de recursos que produzem a si própria. A linguagem é um instrumento prático. Todavia, observa que investigar poéticas nem significa tratar somente de aparências, tampouco implica em riscos de dissolução da força dos conteúdos que as obras carregam, mesmo porque isso não seria possível. Ao contrário, ao observar que a arquitetura trata com questões existenciais fundamentais, seja pelo modo de estruturar a ação e o poder, seja pelo

[90] Borges afirma que "qualquer coisa sugerida é bem mais eficaz do que qualquer coisa apregoada. Talvez a mente humana tenha uma tendência a negar declarações. Lembrem o que dizia Emerson: argumentos não convencem ninguém. Não convencem porque são apresentados como argumentos. E então os contemplamos, e refletimos sobre eles, e os ponderamos, e acabamos decidindo contra eles". Ver Jorge Luis Borges, "A Metáfora", in *Esse ofício do verso*. BORGES, Jorge Luis. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 40.

modo de acolher a variedade e a indeterminação de todas as possibilidades que existem no ser humano, este trabalho, em última análise, insiste é na ideia de integridade como a mais profunda qualidade da edificação.

Apoiando-se na dimensão experimental e viva da linguagem, na ideia de que "não existe linguagem sem engano",[91] estabelece uma contradição com suas hipóteses de cristalização ao oferecer leituras abertas, envolvidas na ideia precípua da simultaneidade, e não da linearidade. Elenca ideias e valores de apoio – permanências, por assim dizer –, mas, sobretudo, sugere a possibilidade de novos pontos de vista para o debate contemporâneo. Ao final, mantendo sempre como norte essa noção de poéticas influenciando poéticas, que vão sendo citadas, apropriadas, passadas adiante, em última instância, o sentido das lições não é senão revelar que a tese é o que a arquitetura tem a dizer sobre poética.

[91] Italo Calvino, "As cidades e os símbolos 4", in *As cidades invisíveis*. CALVINO, Italo. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 48.

Referências bibliográficas

1. Livros

ÁBALOS, Iñaki. *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidade*. 3. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARENAS, Luis; FOGUÉ, Uriel (Eds.). *Planos de [Inter]sección – Materiales para un Diálogo entre Filosofía y Arquitectura*. Madrid: Lampreave, 2011.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

ARISTÓTELES et alii. *A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. 2. ed. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas / Pini, 1986.

_____. *Cadernos de riscos originais – projeto do edifício da FAU/USP*. São Paulo: FAU/USP, 1998,

ARTIGAS, Rosa (org.). *Paulo Mendes da Rocha: projetos 1957-1999*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

_____. *Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ARTIGAS, Rosa. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Terceiro Nome, 2015.

AZARA, Pedro. *Mito y arquitectura em Occidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BAEZA, Alberto Campo. *A ideia construída*. Casal da Cambra: Caleidoscópio, 2008.

BANHAM, Reyner. *El brutalismo en arquitectura, ética o estética*? Barcelona: Gustavo Gili, 1966.

BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BASTOS, Maria Alice Junqueira e ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

_____. *Meu coração desnudado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A Explicação Histórica dos Quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

_____. *Obras escolhidas v. 1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Obras escolhidas v. 2. Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro, Imago, 2002.

BOBBIO, Norberto. *Elogio da serenidade: e outros escritos morais*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Ficções*. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *História da eternidade*. São Paulo: Globo, 2001.

BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica – textos selecionados*. Organização Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BRODSKY, Joseph. *Marca-d'água*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Menos que um: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BUCCI, Angelo. *São Paulo: razões de arquitetura: da dissolução de edifícios e de como atravessar paredes*. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

BOTEY, Josep Ma. *Oscar Niemeyer: obras y proyectos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996.

CALDEIRA, Vasco; FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo; SANTOS, Cecilia Rodrigues dos. *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Joaquim Guedes*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

CAMARGO, Sergio. *Preciosas coisas vãs fundamentais*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

CÂNDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANONGIA, Ligia (coord.). *Violência e Paixão*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2002.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Porventura*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

COELHO NETTO, J. Teixeira. *A construção do sentido na arquitetura*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

COMPANHIA do Metropolitano de São Paulo / Hochtief, Montreal, Deconsult. *O Metro de São Paulo – Sistema integrado de transporte rápido coletivo da cidade de São Paulo. Volume 1: Estudos Sócio-Econômicos, de Tráfego e de Viabilidade Econômico-Financeira*. São Paulo: Companhia do Metropolitano de São Paulo, 1968.

_____. *O Metro de São Paulo – Sistema integrado de transporte rápido coletivo da cidade de São Paulo. Volume 2: Estudo Técnico, Pré-projeto de Engenharia*. São Paulo: Companhia do Metropolitano de São Paulo, 1968.

COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das pequenas virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Do corpo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

CORBUSIER, Le. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CORBUSIER, Le. *Oeuvre complète de 1910-1929*. Zurich: Les Éditions Girsberger, 1956.

COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Maria Elisa. *Lúcio Costa: inventor de Brasília*. São Paulo: ECidade, 2013.

DESCARTES, René. *Princípios de filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

EISENMAN, Peter. *Diez edifícios canónicos 1950-2000*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.

_____. *Supercrítico: Peter Eisenman, Rem Koolhaas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FACIOLINCE, Héctor Abad. *Somos o esquecimento que seremos*. Lisboa: Quetzal, 2006.

FERRAZ, Marcelo. *Arquitetura conversável*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

FERRAZ, Marcelo (coord.). *Lina Bo Bardi*. 3. ed. São Paulo: Imprensa Oficial / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008.

_____. *Lina Bo Bardi: Casa de Vidro 1950-1951*. Lisboa: Editorial Blau / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.

_____. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros - brazilian architects*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Fundação Vilanova Artigas, 1997.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FIGUEIRA, Jorge. *Agora que está tudo a mudar. Arquitectura em Portugal*. Casal da Cambra: Caleidoscópio, 2005.

_____. *A Noite em Arquitetura*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.

_____. *A periferia perfeita: Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 1960 - 1980*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2014.

_____. *Escola do Porto: um mapa crítico*. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitetura da FCTUC, 2002.

_____. *Reescrever o Pós-Moderno: Sete Entrevistas*. Porto: Dafne Editora, 2011.

FIGUEIRA, Jorge (ed.); COSTA, Alexandre Alves; IBELINGS, Hans; WISNIK, Guilherme. *Álvaro Siza. Modern Redux*. Catálogo da Exposição. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FORTY, Adrian; ANDREOLI, Elisabetta (org.). *Arquitetura moderna brasileira*. Londres: Phaidon Press, 2004.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRAGELLI, Marcello Accioly. *Marcelo Fragelli: quarenta anos de prancheta*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2010.

FRAMPTON, Kenneth. *Álvaro Siza: obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

GAUTHEROT, Marcel; *Brasília Marcel Gautherot*. BURGI, Sergio; TITAN Jr., Samuel (orgs.). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

GINZBURG, Natalia. *As pequenas virtudes*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GOODWIN, Philip L. *Brazil builds. Architecture new and old 1652-1942*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1996.

GREGOTTI, Vittório. *Território da Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

GUERRA, Abílio (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira: v.1*. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

_____. *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira: v.2*. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

GUERREIRO, Duarte; BOBONE, Vasco d'Orey (coord.). *Pousada Sta. Maria do Bouro*. [S.l.]: ENATUR, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Relâmpagos – dizer o ver*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

_____. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 2003.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A Arquitetura*. Trad. Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2007.

_____. *Ensaios e conferências: Martin Heidegger*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, GilvanFogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

_____. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editoria, 2006.

HESS, Alan e WEINTRAUB, Alan. *Oscar Niemeyer: casas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século xx; 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Tempos Fraturados: Cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HUGO, Victor. *Os miseráveis*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

HUME, David. *Uma investigação sobre os princípios da moral*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Espacio y Tiempo*. Madrid: Editorial EDAF, 1986.

JORGE, Luís Antônio. *O desenho da janela*. São Paulo: Annablume, 1995.

KAHN, Louis I. *Louis I. Kahn. Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

KAMITA, João Massao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha Sobre Plano: contribuições à análise dos elementos da pintura*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

KIEFER, Flávio (org.). *Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo, mas uma causa*. São Paulo, Nobel, 1990.

LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, I Volume. Porto: Rés-Editora Lda, 1970.

LEFEBVRE, Henri. *Espaço e Política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEITE, Maria Angela Faggin Pereira. *Milton Santos - encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

LEÓN, Juan Miguel Hernández et alii. *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro - Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: White & Blue, 2001.

LEONÍDIO, Otávio. Carradas de razão. *Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro / São Paulo, Editora PUC Rio / Loyola, 2007.

LLANO, Pedro de; CASTANHEIRA, Carlos (eds.). *Álvaro Siza: Obras e Projectos*. Catálogo da exposição. [Santiago de Compostela]: Electa, 1995.

MACEDO, Matoso Danilo. *Da matéria a invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938-1955*. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008.

MACEDO, Matoso Danilo e SOBREIRA, Fabiano José Arcádio (orgs.). *Forma estática – forma estética: ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009.

MATTAR, Denise (org.). *Brasília: síntese das artes - 50 anos*. Catálogo da Exposição. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MILHEIRO, Ana Vaz. *A Construção do Brasil: Relações com a Cultura Arquitectónica Portuguesa*. Porto: FAUP Publicações, 2005.

_____. *A Minha Casa É Um Avião*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.

MINDLIN, Henrique E. *Modern Architecture in Brazil*. New York: Reinhold, 1956. (*Arquitetura moderna no Brasil*. Trad. Paulo Pedreira. Prefácio de S. Gideon. Apresentação de Lauro Cavalcanti. Rio de Janeiro: Aeroplano / Iphan, 1999).

MOHOLY-NAGY, László. *Do material à arquitetura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

MONEO, Rafael. *Inquietud teórica y estratégia proyectual*. Barcelona: Actar, 2004.

MONTAIGE, Michel de. *Os Ensaios: livro I*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Os Ensaios: livro II*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Os Ensaios: livro III*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MONTANER, Joseph Maria. *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

MONTANER, Joseph Maria; MUXÍ, Zaida. *Arquitetura e política: ensaios para mundos alternativos*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

MONTANER, Josep Maria; VILLAC, Maria Isabel. *Mendes da Rocha*. Lisboa: Editorial Blau, 1996.

MORI, Alejandro Aravena. (org.). *El lugar de la arquitectura*. Santiago do Chile: Ediciones ARQ, 2002.

MORIENTE, David. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Madri: Cátedra, 2010.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1977.

MOTTA, Flávio. *Textos informes*. São Paulo: FAU USP, 1973.

NAVES, Rodrigo. *A calma dos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NEVES, José Manuel das Neves (ed.). *Brasil Arquitetura + Marcos Cartum: Praça das Artes*. Lisboa: Uzina Books, 2013.

NIEMEYER, Oscar. *Oscar Niemeyer: Casas onde morei*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

_____. *Oscar Niemeyer: Minha Arquitetura 1937-2005*. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

NOBRE, Ana Luiza (org.). *Lucio Costa - encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones em arquitectura*. 2. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998.

_____. *Louis I. Kahn, idea e imagen*. Madrid: Xarait Ediciones, 1981.

NOSEK, Victor (org.). *Praça das Artes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OLIVEIRA, Beatriz Santos de et al (orgs.). *Leituras em teoria de arquitetura, vol. 1 Conceitos*. Rio de Janeiro: Vianna & Mosley, 2009.

OLIVEIRA, Olívia de. *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

ORTEGA Y GASSET, José. *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*. São Paulo: Cortez, 2002.

OYARZUN, Fernando Pérez; ARAVENA, Alejandro; CHALA, José Quintanilla. *Los hechos de la arquitectura*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2007.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

PALLASMA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: Works in Progress*. NewYork: Reinhold Publishing Corporation, 1956.

PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer*. New York: Georges Braziller Inc., 1960 (Ravensburg, Il Saggiatore, Milano, 1961).

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PARICIO, Ignacio. *La Construcción de la Arquitectura*. 4ª ed. 2ª reipressão. Barcelona: Instituto de Tecnologia de la Construcción de Cataluña, ITeC, 2004.

PEDROSA, Mário. *Arquitetura: Ensaios Críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PENTEADO, Fábio. *Fábio Penteado: ensaios de arquitetura*. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.

PEREIRA, Juliano Aparecido. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*. Uberlândia: EDUFU, 2007.

PESSOA, Fernando; ZENITH, Richard (org.). *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PIANO, Renzo. *A responsabilidade do arquiteto: conversas com Renzo Cassigoli*. São Paulo, BEI Comunicação, 2011.

PISANI, Daniele. *Paulo Mendes da Rocha: obra completa*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. São Paulo: Globo, 2009.

RAMOS, Nuno. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

_____. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RANCIERE, Jacques. *O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

RIGGEN, Antonio (org.). *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*. Madri: El Croquis, 2000.

ROCHA, Paulo Mendes da; com VILLAC, Maria Isabel. *América, cidade e natureza*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

ROCHA, Paulo Mendes da. *Mendes da Rocha*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili; Lisboa: Editorial Blau, 1996.

ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. 3. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.). *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RUSKIN, John. *Las siete lámparas de le arquitectura*. Pamplona: Aguilar Ediciones, 1964.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2009.

SCRUTON, Roger. *Estética da arquitectura*. Lisboa: Edições 70, 2010.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 2002.

SEGRE, Roberto. *Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945)*. São Paulo: Romano Guerra, 2013.

SEGRE, Roberto (org.). *Tributo a Niemeyer*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.

SCHELLE, Karl Gottlob. *A arte de passear*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHILDT, Göran. *Alvar Aalto: de palavra y por escrito*. Madri: El Croquis Editorial, 2000.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2007.

_____. *A arte de envelhecer, ou, Senilia*. (baseado na transcrição de Ernest Ziegler; organização e introdução de Franco Volpi; tradução de Karina Jannini). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SCOLOT, Denise Chini. *Paulo Mendes da Rocha: Estrutura: o êxito da forma*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2004.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1999.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

SILVA, Agostinho da. *Textos e Ensaios Filosóficos I*. Lisboa: Âncora Editora, 1999.

_____. *Textos e Ensaios Filosóficos II*. Lisboa: Âncora Editora, 1999.

SIZA, Álvaro. *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *Esquissos ao jantar – sketches at dinner*. Catálogo da exposição. [S.l.]: Casa da Arquitectura, [200-].

SOLÀ-MORALES, Ignasí de. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

SORIANO, Federico. *Sin_tesis*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

SOUZA, José Otávio Catafesto de et alii (org.). *Tava Miri São Miguel Arcanjo, Sagrada Aldeia de Pedra: os Mbyá-Guarani nas Missões*. Porto Alegre: IPHAN, 2007.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Thomaz Tadeu. 2. ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SPIRO, Annette. *Paulo Mendes da Rocha: Works and projects*. Zurique: Niggli, 2002.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical - em seis lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

STRAVINSKY, Igor e CRAFT, Robert. *Conversations with Igor Stravinsky*. Nova York: Doubleday, 1959

SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo, Martins Fontes, 1982.

SYKES, A. Krista (org.). *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993-2009*. Trad. Denise Bottmann, com a colaboração de Roberto Grey. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

TAFURI, Manfredo. *Teorias e história da arquitetura*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

_____. *Projecto e utopia*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

TANIZAKI, Junichiro. *Elogio da sombra*. Trad. Margarida Gil Moreira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Álvaro Siza: 1986-1995*. Lisboa: Editorial Blau, 1995.

UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

URSPRUNG, Philip; LOPES, Diogo Seixas; BANDEIRA, Pedro. *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede Imagens de Método*. Porto: Dafne Editora, 2011.

VAINER, André; FERRAZ, Marcelo (org.). *Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

VÁLERY, Paul. *Alfabeto*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____. *Degas, Dança, Desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Discurso sobre a estética, poesia e pensamento abstrato*. Tradução Pedro Schachtt Pereira. Lisboa: Vega, 1995.

_____. *Eupalinos ou O Arquiteto*. Tradução de Olga Reggiani. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

_____. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Tradução de Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Teoría poética y estética*. Traducción de Carmen Santos. 2. ed. Madrid: Visor, 1998.

_____. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drumond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VITRUBIO Polión, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Akal Ediciones, 1992.

VITRÚVIO. *Tratado da arquitectura*. Trad. M. Justino Maciel. 3. ed. Lisboa: IST Press, 2009.

VITRÚVIO. *Da arquitetura*. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.

VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 2. ed. ampl. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.

XAVIER, Alberto (org.). *Depoimentos de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Alberto (org.); CANEZ, Anna Paula (coord.). *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. 2. ed. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

VIGGIANI, Alice et alii (ed.). *Corredor das humanas: a poesia que poderia ter sido e que não foi*. São Paulo: Grêmio da FAU USP, 2009.

WAGENSBERG, Jorge. *El Gozo Intelectual: Teoría y prática sobre La inteligibilidad y da belleza*. 2. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2008.

_____. *Pensamentos sobre a incerteza*. São Paulo: Saraiva, 2010.

WAISMAN, Marina. *El Interior de la Historia: Historiografía Arquitectónica para Uso de Latinoamericanos*. Bogotá: Escala, 1990.

WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass / Folhas de Relva*. Edição bilíngue. São Paulo: Iluminuras, 2006.

WILDE, Oscar. *Intenções, quatro ensaios sobre estética*. 2. ed. Lisboa: Cotovia, 1993.

WISNIK, Guilherme. *Estado crítico: à deriva nas cidades*. São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado lógico-filosófico: investigações filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

ZAERA-POLO, Alejandro. *Arquitetura em diálogo: Alejandro Zaera-Polo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ZEIN, Ruth Verde. *O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura*. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, 2001.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas – entornos arquitectónicos, as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

_____. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

*

2. Artigos e teses

ANELLI, Renato. "Del diseño a la artesanía", in *AV Monografías 180. Lina Bo Bardi, 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva, 2015.

BARDI, Lina Bo. *Contribuição Propedeutica ao ensino da Teoria da Arquitetura*. São Paulo: Tese apresentada ao Concurso da Cadeira de Teoria de Arquitetura na FAU-USP, 1957.

BARIANI, Márcio. *Marcello Fragelli: arquitetura entre Rio de Janeiro e São Paulo*. Vitruvius, Seção Arquitextos. 057.03, ano 05, fev. 2005. São Paulo. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.057/499>. Acesso em: 15 jun. 2014.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. "A república da arquitetura", in *REVISTA USP, n.59, setembro/novembro 2003*. São Paulo, 2003.

_____. "Monumentalidade e Cotidiano: a função pública da Arquitetura", *in MDC Revista de Arquitetura e Urbanismo, ano I, n. 3. março 2006*. Belo Horizonte; Brasília: 2006.

CAMARGO, M. J. . "Fábio Penteado: Arquitetura de integração", in *AU n. 105*, São Paulo, dez. 2002.

_____. "Histórias e memórias de um arquiteto. A breve trajetória de Carlos Barjas Millan", in *6º seminário Docomomo Brasil, 2005, Niterói. Livro de resumos / anais do 6º do.co.mo.mo arquitetura e urbanismo*. Niteroi : Universidade Federal Fluminense, 2005.

CAPITEL, Antón. "La Arquitectura como Arte Impuro", in *Iluminaciones nº 1 - Revista de Arquitectura y Pensamiento*. Madrid: Fundación Arquitectura y Sociedad. 2010.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. *A máquina para recordar: Ministério da Educação no Rio de Janeiro 1936/1945*. Arquitextos, São Paulo, n. 005.01, Vitruvius, out. 2000 <www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.005/967>. Publicação original: COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Una máquina para recordar: Ministério da Educación no Rio de Janeiro 1936/1945*. 2G. Barcelona, n. 8, ano IV, 1998.

FARIAS, Agnaldo. *Esculpindo o espaço*. Tese de doutorado. São Paulo: FAU USP, 1997.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "'La dea stanca'", in *AV Monografías 180. Lina Bo Bardi, 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva, 2015.

FIGUEIRA, Jorge. "Local y cosmopolita", in *AV Monografías 151. Souto de Moura, 1980-2012*. Madrid: Arquitectura Viva, 2011.

GIROTO, Ivo Renato. *A praça é o povo. Intenção, projeto e multidão na arquitetura de Fábio Moura Penteado*. Tese de doutoramento. Orientadores Marta Lorente Díaz e Maria Isabel Villac. Barcelona: UPC, 2013.

GRAÇA, João Luís Carrilho da. "Adolf Loos, parteiro da modernidade", in *JA - Jornal Arquitectos n. 218-219. Antologia 1981-2004*. FIGUERIA, Jorge et alii (ed.). Lisboa: Ordem dos Arquitectos de Portugal, 2005.

GRANDE, Nuno, "Regreso a Casa: uma conversación com Eduardo Souto de Moura", in *EL CROQUIS 146. Souto de Moura 2005 2009: teatros del mundo*. Madrid: El Croquis Editorial, 2009.

GRILLO, Cristina. "Richard Serra quer fugir das artes como commodities - Escultor americano expõe desenhos e participa de fórum de arquitetura no Rio", in *Folha de S. Paulo*, 27 de maio de 2014.

GOMES, Leonor Cintra. "Limite público", in *Jornal Arquitectos - JA nº 228 - Público*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos de Portugal, 2007.

GUERRA, Abílio. "Arquitectura brasileña: espacio público, identidad y democracia", in *Arquine n. 49*, México, set. 2009.

_____. *Lúcio Costa – modernidade e tradição. Montagem discursiva da arquitectura moderna brasileira*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2002.

IWAMIZU, César Shundi. *Estação Rodoviária de Jaú e a dimensão urbana da arquitetura*. Dissertação de Mestrado: FAUUSP, 2008.

JORGE, Luís Antônio, "Sobre a espessura e as veredas das artes no projeto", in *Praça das Artes*. NOSEK, Victor (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

_____. *O espaço seco: imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FAU-USP, 1999.

LIMA, Zeuler R. "Comprometida con la vida", in *AV Monografías 180. Lina Bo Bardi, 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva, 2015.

MAHFUZ, Edson da Cunha. "Cinco Razões para Olhar com Atenção a Obra de Oscar Niemeyer", in *Revista Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, Ano 22, n.165, dez. 2007.

MAMMÌ, Lorenzo. "João e Miles: No mesmo lugar, muito à frente", in *Folha de S. Paulo*, Ilustríssima, 10/07/2011.

MANSILLA, Luis Moreno; TUÑÓN, Emilio. "Grand Slam em Madrid" (2002), in *El Croquis 115/116. Mansilla + Tuñón Arquitectos 2001-2003 - sistema y subjetividade*. Madrid: El Croquis Editorial, 2003.

_____. "Capacidades Blandas y Disciplina: Modo de Empleo", in *El Croquis 115/116. Mansilla + Tuñón Arquitectos 2001-2003 - sistema y subjetividade. Madrid: El Croquis Editorial, 2003*.

MATERA, Sergio. *Carlos Millan: um estudo sobre a produção em arquitetura*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAU/USP, 2005.

MILHEIRO, Ana Vaz. "Perplexidade e Espanto. Fragmentos da arquitectura de São Paulo", in *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas, 11, "Pontes Lusófonas III"*. Lisboa: Instituto Camões, Outubro/Dezembro 2000.

_____. "Projectos: Lugares de Ensino da Arquitectura", in *JA - Jornal Arquitectos n. 201. Faire École 1*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos de Portugal, 2001.

MONTE, José Maria García del. "Estructura y forma em dos artefactos discretos", in *AV Monografías 161. Paulo Mendes da Rocha, 1958-2013*. Madrid: Arquitectura Viva, 2013.

OLIVEIRA, Olivia. "La dimension simbólica", in *AV Monografías 180. Lina Bo Bardi, 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva, 2015.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Etica y Poética en la Arquitectura: Práctica y Educación*. [S.l.: s.n.], [20-].

PONTES, Ana Paula. "O templo-escola", in *Monolito 27. Vilanova Artigas e a FAU/USP*. São Paulo: Editora Monolito, 2015.

ROCHA, Paulo Mendes da. "Recordações de uma singela casa", in *Revista Projeto n. 125 (set. 1989)*. São Paulo: Projeto Editores, 1989.

RODRÍGUEZ, Rúben Muñoz. "La iglesia del Monasterio Benedictino de La Santísima Trinidad de Las Condes. Propuestas precedentes", in *Arquiteturarevista - vol. 6, n. 2: 106-126 (julho/dezembro 2010)*. São Leopoldo: Arquiteturarevista, 2010.

SAFATLE, Vladimir. "Boulez e a liberdade", in *Folha de S. Paulo*, Editoriais, A2, 24/03/2015.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. "Capela de São Pedro", in *Projeto 128 (dez. 1989)*. São Paulo: Projeto Editores, 1989.

SUZUKI, Marcelo. *Lucio e Lina*. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2010.

TELLES, Sophia S. "Arquitetura como ação", in *Folha de S. Paulo*, Jornal de Resenhas, 09/05/1998.

_____. *Lúcio Costa: Monumentalidade e Intimismo*. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, nº 25, outubro de 1989.

THOMAZ, Dalva Elias. *Artigas: A liberdade na inversão do olhar; Modernidade e arquitetura brasileira*. Tese de Doutorado. São Paulo: FAUUSP, 2005.

_____. "Uma Escola, Uma Síntese Arquitectónica", in *JA - Jornal Arquitectos n. 201. Faire École 1*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos de Portugal, 2001.

VALENTIM, Fábio Rago. *Casas para o ensino: as escolas de Vilanova Artigas*. São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada à FAU-USP, 2003.

VILLAC, Maria Isabel. *O projeto de identidade entre idéia e desenho. Intencionalidade tectônica e poética do discurso em Paulo Mendes da Rocha*. Arquitextos, São Paulo, ano 16, n. 181.00, Vitruvius, jun. 2015. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.181/5590>.

WISNIK, Guilherme. "Um legado antropológico", in *AV Monografías 180. Lina Bo Bardi, 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva, 2015.

ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953-1973*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

_____. *Arquitetura Brasileira, Escola Paulista e as Casas de Paulo Mendes da Rocha*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: FAU/UFRS, 2000.

_____. "Técnica e sensibilidade na obra de Marcello Fragelli", in *Projeto n. 55, set. 1983*. São Paulo, 1983.

ZEIN, Ruth Verde (coord). *Arquitetura Paulista Brutalista 1953-1973*. Disponível em: <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/index1port.htm>. Acesso em 15 jun. 2014.

_____. *Estação Armênia (Ponte-pequena), Metrô de São Paulo. Arquitetura Brutalista. Seção Arquitetura Paulista Brutalista 1953-1973*. Disponível em: <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201968-112/1968-112-fichatecnica.htm>. Acesso em: mai. 2014.

*

3. Periódicos monográficos

2G n. 12. *Craig Ellwood: 15 Houses*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.

2G n.23.24. *Lina Bo Bardi: Obra construida*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

2G n. 45. *Paulo Mendes da Rocha: Obra reciente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.

2G n.54. *João Vilanova Artigas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

AV Monografías 125. *Oscar Niemeyer. One Hundred Years*. Madrid: Arquitectura Viva, 2007.

AV Monografías 151. *Souto de Moura, 1908-2012*. Madrid: Arquitectura Viva, 2011.

AV Monografías 161. *Paulo Mendes da Rocha 1958-2013*. Madrid: Arquitectura Viva, 2013.

EL CROQUIS 95. *Alvaro Siza 1995-1999*. Madrid: El Croquis Editorial, 1999.

EL CROQUIS 124. *Eduardo Souto de Moura: La naturalid de las cosas 1995 2005*. Madrid: El Croquis Editorial, 2005.

EL CROQUIS 146. *Souto de Moura 2005 2009: teatros del mundo*. Madrid: El Croquis Editorial, 2009.

Monolito 18. *Anuário 2013*. São Paulo: Editora Monolito, dez. 2013/jan. 2014.

Monolito 19. *Higienópolis*. São Paulo: Editora Monolito, 2014.

*

4. Filme cinematográfico

DEL DEO, Adam (produtor), & NEVILLE Morgan (diretor). (2015). *Keith Richards: Under the Influence* [filme-vídeo]. EUA: Tremolo Productions; Radical Medi.

Créditos das imagens

Todas as fotos e desenhos pertencem ao autor, com exceção à:

Desenho

Álvaro Siza: p. 210 [1 - *Tour de Porto Alegre*].

Fotos

Carlos Bassan: p. 82.

Cristiano Mascaro: p. 130.

Cristina Tosta: p. 182.

José Moscardi: pp. 32, 192.

Maria Soledad Delgado Nauca: p. 58.

Nelson Kon: pp. 72, 102, 116, 150, 162.

Rui Morais de Sousa: p. 170.

Sérgio Salles: p. 206.

As fotos foram editadas livremente para o formato quadrado.

Agradecimentos

À Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU USP.

À Mônica Junqueira de Camargo, minha profunda gratidão, pela generosidade e pela inestimável contribuição às ideias apresentadas aqui, sem as quais este trabalho não seria possível. Aos professores Agnaldo Aricê Caldas Farias e Luís Antônio Jorge, pelas decisivas considerações no exame de qualificação.

Ao Francisco Fanucci, pelo incentivo constante, pelas conversas que foram fontes renovadas de inspiração.

Ao Federico Soriano, pelas *Seis Negaciones* e pela provocação para que eu fizesse outras seis propostas. Retribuo com cinco.

Aos colegas e amigos professores da Escola da Cidade e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie, pela convivência e reflexões diárias, pelas indicações bibliográficas, pelo empréstimo de livros, pela paciência, pelas pequenas ou grandes contribuições em algum momento do trabalho, todas valiosas e imprescindíveis: Alessandro Castroviejo, Álvaro Puntoni, Anália Amorim, Anderson Freitas, Angelo Cecco, Carlos Ferrata, Carlos Heck, César Shundi, Ciro Pirondi, Cleber Machado, Clóvis Cunha, Cristiane Muniz, Eduardo Ferroni, Eduardo Gurian, Eduardo Martins Ferreira, Fábio Valentim, Fernanda Barbara, Fernando Viégas, Francisco Petracco, Guilherme Motta, Hermann Tatsch, Joana Mello, José Maria Macedo, José Paulo Gouveia, Juan Villà, Lizete Rubano, Lucas Fehr, Luis

Mauro Freire, Luiz Telles (*in memoriam)*, Maria Isabel Villac, Marina Grinover, Mario Figueroa, Pedro Paulo Melo Saraiva, Rafael Perrone, Rodrigo Loeb, Ruth Zein, Tito Lívio, Vólia Kato e Wagner Amodeo. Ao Daniel Corsi e Pablo Hereñú, que discutiram mais de perto algumas das questões do trabalho, pelas ideias e pelo apoio moral, fundamentais à realização da pesquisa.

Ao Sergio Salles e Marcelo Ursini, com quem partilhei muitas das aproximações aos temas presentes nessa tese. Ao Apoena Amaral, Bianca Santos, Gustavo Delonero, João Sodré, João Yamamoto, Moracy Amaral, Pedro Pontes, Pedro Ribeiro, Rafael Chung e Vito Macchionne, com quem dividi o escritório de arquitetura durante curtos ou longos períodos paralelos à pesquisa, por terem me ajudado de diversas maneiras. A todos que me auxiliaram nas visitas às obras, na obtenção de documentos, nas bibliotecas e nas secretarias das Faculdades de Arquitetura.

À Ana Vaz Milheiro, Jorge Figueira, Christina Margotto e Jed Barahal, pelo caminho sempre aberto em Portugal.

À Cristina Tosta, em especial, por me apoiar durante todo o processo, por todas as críticas e sugestões, sempre com agudeza de espírito. É a quem eu dedico o trabalho.