

Corpo-de-Prova

Coletânea de textos

Marta Vieira Bogéa

FAU USP

2018

Corpo-de-Prova

Coletânea de textos

Marta Vieira Bogéa

Edital ATAc 067/2017

Proc. 2017.1.957.16.8

Livre-Docência

FAU USP

janeiro 2018

Resumo: “Corpo-de-Prova: Coletânea de textos” é a compilação de vinte anos de minha produção, entre os anos 1997 e 2017. Organizada em três partes, revisita essa produção a partir de temas recorrentes: parte 01 trata de tempo, memória-esquecimento, permanência-transformação; parte 02 apresenta um conjunto de ensaios sobre obras de artistas, arquitetos e encenadores, investiga fato-ficção; parte 03 atenta para o rastro do movimento, seja na forma de demarcar paisagens, seja na forma de demorar-se sobre ela e, para aproximação entre arte-arquitetura. Entretido aos textos estão apresentados aspectos de alguns projetos, verso e reverso de uma mesma paisagem que se nutrem mutuamente, o protagonismo, entretanto, se mantem nos textos selecionados. Alguns autores são recorrentes, dentre eles sobretudo, Barthes, Bourriaud, de Certeau, Santos, Sennett, Sorkin, Soulages. A coletânea, apresenta textos de variada dicção. O faz valorizando estratos que na justaposição e em suas diferenças permitem reconhecer um certo solo em comum.

Palavras-chave: tempo, memória-esquecimento, permanência-transformação, fato-ficção, arte-arquitetura.

Introdução	01
01: Tempo, memória	
Arte Cidade III: a cidade e suas histórias	05
1. Loja de usados: arquitetura em tempo de pós-produção	13
2. Patrimônio como memória, memória como invenção	26
3. Tempo: matéria-prima da arquitetura	41
4. Território: Tempo	49
5. Centro Histórico da Bahia, antigo e moderno	57
6. Invenção e memória	65
7. Esquecer para preservar	72
8. “Baseado em fatos reais”	86
9. Arquitetura como narrativa, baseada em fatos reais	94
Tempos empliados	103
02: arte, montagens	
10. Traço	119
11. Paisagens Possíveis, entre fato e ficção	125
12. Como se instalar em uma fresta: exposição casa 7 e o Pivô	137
13. Depois dos Cavaletes, Foto Cine Clube Bandeirante: do arquivo à rede	139
14. Cata-vento	141
15. Ao viajante: Clínica Oculística	144
16. A vertigem da precisão, em toda sua limpidez, em todo seu mistério	146
17. O reverso do espaço	149
18. Canteiro de obras	152
19. Estranhas paisagens	160
20. Satisfeita Yolanda?	167
21. Deslocamentos acerca do cubo branco	175
Dobras, tempo e movimento	182
03: paisagens, construção	
22. Desvios	198
23. Caminhos mecânicos e a construção das paisagens	209
24. Território de contato	214
25. Arte e arquitetura contemporâneas e a dimensão pública do convívio	221
26. Brasil Arquitetura: uma partilha das distâncias, construindo convívios	232
27. Algo muito humano além de belo	250
28. O desenho e a construção	256
29. Paisagens justapostas: colagens	263
30. Território de contato: trânsitos entre arte e arquitetura contemporânea	270
Território de Contato, sistemas	281

R E V E R

Augusto de Campos, **Rever** (1958) *Viva Vaia*. São Paulo: Brasiliense, 1975. p199.

Introdução

O conjunto apresentado resulta de uma seleção da produção ocorrida nos últimos vinte anos, entre 1997 e 2017, organizada em torno de certas recorrências: o interesse pelo tempo e a memória, a experiência com a arte, o reconhecimento da ficção na elaboração dos fatos. Intercalam o conjunto de textos uma seleção de projetos de minha autoria, verso/reverso de minha circunstância. Não saberia bem dizer o que vem antes, a prática que me ensina sobre as coisas ou a reflexão sobre as coisas que me instiga a projetar. Nessa compilação o protagonismo é dos textos, em suas diversas origens. Os projetos serão apenas apontados de modo a permitir entrever minha prática que tem alimentado minha produção bibliográfica. Os vejo como trabalhos correlatos impregnados inevitavelmente um do outro e dos quais decorre uma terceira via, o ensino, apresentado no memorial. De certo modo, se lidos em proximidade, os dois volumes, de textos e memorial, pode-se reconhecer os três percursos ricocheteando uns nos outros. Em cada uma dessas posições ressalta-se um traço, e todas elas alimentam-se sistematicamente.

Os trinta textos tem dicção variada, alguns foram preparados para diálogo com os pares e inseridos em congressos e publicações científicas, outros escritos para público mais amplo, para catálogos de exposição e para crítica publicada em jornal. Resulta uma espécie de estrato, e o conjunto revela, como na geologia, camadas de diferentes densidade ainda que advindas de um mesmo sítio.

Esse volume está editado em três partes: parte 01, “tempo, memória”; parte 02, “arte, montagens”; parte 03, “paisagens, construção”.

A primeira parte, “tempo, memória”, investiga o tempo, reconhecido no projeto com a experiência do “Arte/cidade III: a cidade e suas histórias” que antecede os textos como um prólogo. Minha atenção à preexistência se dá sobretudo no reconhecimento de uma realidade anterior, mesmo quando corriqueira e banal. Interessa a lembrança dos lugares e os modos como as experiências ocorridas deixam traços em sua materialidade. Após os textos aponto projetos de minha autoria nos quais o ruído do existente, não apenas do existente exemplar, foi dado usufruído com interesse. Conclui o conjunto de projetos “Linhas de histórias” única experiência que tive de fato como um convite explícito à ficção.

Na segunda parte, “arte, exposições”, analiso obras de artistas, arquitetos, encenadores, exposições. Em comum tratam fato e ficção como aspectos entrelaçados, a ficção, convocada como imaginação que permite também aproximação com o “real”. A maior parte dessas obras e seus autores conheci através do projeto para realização de alguma exposição, portanto, parte da

análise é advinda do diálogo e desses encontros, de pensamento em curso, mais do que endereçada ao âmbito de autores referenciais. São textos impregnados de suas fontes primárias. Após os textos revelo projetos em que reinvento as bases de certas paisagens originais a partir da geometria e do movimento, o espaço anterior se mantém visível mas deslocado, outro lugar dentro de um mesmo espaço.

A terceira parte, "paisagens, construção", atenta para o rastro do movimento, seja na forma de demarcar paisagens, seja na forma de demorar-se sobre elas e, para oportunidade da aproximação, desde que reconhecida a inevitável distância, entre arte e arquitetura. Os primeiros textos são alimentados pela intrigante transformação territorial, na qual a evidência da técnica é também a base de construção de uma poética. Os seguintes, apresentam uma sequência em aproximação que culmina com uma exposição na qual um arquiteto e um artista, que compartilham visões de mundo próximas, são apresentados em uma exposição. "Território de Contato", de certo modo, sintetizou traços que venho trabalhando ao longo desses anos: arte e arquitetura em convívio, mantidas como valor em suas diferenças; e investigação conceitual e material, nesse caso simultaneamente enfrentadas. Conclui essa parte e o volume, notas sobre esse projeto, ressaltando sua característica como sistema, uma estratégia construtiva de elementos componíveis que contêm os mesmos princípios dos sistemas abertos projetados para MAM e SESC e presente na materialidade construtiva do Arte/Cidade com o uso das estruturas tubulares Rohr. O rastro é o material, o inédito resulta da articulação dos mesmos elementos. Espécie de crítica metalinguística do que flagrei ao preparar essa coleção.

"Corpo-de-prova", título deste documento, remete ao termo usado no Brasil para amostra do concreto endurecida, especialmente preparada para testar propriedades como a resistência à compressão, módulo de elasticidade, etc.

Há algo na estrita materialidade que me encanta, no corte à seco, na evidência sem o meandro da palavra. Desse encanto, paradoxalmente, resulta em mim o reconhecimento pelo esforço da linguagem, que permite o fadigante e inevitável processo de decifração indissociável, em meu entendimento, de invenção.

Organizar esse volume significou compilar o material, decidir sobre a seleção, reconhecer proximidades em uma produção que aconteceu dispersa no tempo. Permitiu reconhecer a variedade de suas narrativas, e, ao invés de aplainar essa variedade buscando traços mais regulares, optei por manter sua vibração nos modos como cada discurso encontra-se em sua realidade. Visa sobretudo permitir verificar que o que eu mim "pensa", "projeta" - e, se aproximado do memorial, o que em mim "aprende/ensina". Resguardadas as diferenças dos três modos de fazer/pensar: "pesquisar", estudo sistematizado através de textos; "projetar", com a

intuição clara das razões estéticas - ou seja, com a afecção que permite certezas intuitivas para proposição de lugares; "ensinar", que remete a estudar e saber compartilhar, com a permissão aos riscos e ao errar, em sua dupla acepção, de engano e vaguear, percorrer. Narrativas relacionadas, sem hierarquias claras de precedência de uma coisa em relação a outra, e que se traduzem em mim, ou por mim, não só através das palavras escritas mas também através de aulas e paisagens propostas.

A coletânea foi organizada com compromisso com a inquietude analítica, mais do que com o desejo de definição de uma razão única. Não há hierarquia clara ou busca de identificação de uma "questão central", mas de questões, que apesar de singulares, ocorrem sempre inter-relacionadas em uma trajetória em comum e constroem, na articulação, um campo integrado. São textos nos quais a palavra é veículo do diálogo e me permitiu um *demora-me* sobre as obras ou situações. São, portanto, textos reconhecidos como ensaios atentos e inseparáveis de minha atuação direta na materialidade do mundo, expressa na maior parte das vezes na âmbito temporário das exposições.

Não há também uma "conclusão" ou a pretensão de uma ordenação reversa. Entretanto, o conjunto permite reconhecer, na contramão da variedade, hipóteses que perduram e recorrências, de autores, de obras, de enquadramentos. E, findo o percurso, pude perceber que certos valores persistem entre temas: o interesse em lidar com a realidade através da ficção, não como engodo mas nos termos reconhecidos por SOULAGES (2009) para quem "a ficção talvez seja o melhor meio para compreender a realidade"; o interesse pelo convívio como modo de se acercar do outro na intensidade de sua alteridade, atenta tanto ao atrito inevitável desse encontro (SORKIN, 2001) quanto à possibilidade de delinear distâncias oportunas que nos permitam conviver (BARTHES, 2003); a vontade de deixar vislumbrar o tempo através da materialidade dos espaços, numa certa afeição pelos "tempos empilhados" em narrativas humanas (SANTOS, 1999 e CERTEAU, 1994); a vontade de reinventar existentes através de "consertos" nos termos de SENNETT (2012), mais do que fabular fatos inéditos; vontade atenta a "o que fazer com isso?" mais relevante em tempos atuais do que a ênfase tão corrente no passado século vinte disposto a se ater ao "o que fazer de novidade?" (BOURRIAUD, 2009).

A coragem de revistar vinte anos ocorreu amparada na certeza de que passados todos esses anos - e enredada em uma nova, para mim recente paisagem, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - se faz necessário uma sistematização de parte desse passado para abrir lugar para outros temas, outras questões, algumas delas já na espreita, insinuando-se através das recentes experiências.

Quando na qualificação do doutorado acatei retirar o capítulo sobre o tempo, para tratar o “tempo com tempo”, parecia natural que fosse esse o mote da próxima etapa de pesquisa sistematizada, a livre docência, dito já em tom de séria brincadeira pela banca em 2005. O que eu não podia prever é que junto ao tempo, naquele momento visto em relação ao movimento, se instalaria a “ficção”, como se pode perceber no Memorial Circunstanciado que apresenta as hipóteses em desenvolvimento.

Escrever é sempre um exercício de tentar se fazer entender pelo outro. Mas, também um exercício necessário de se fazer entender por você mesmo através das razões, nem sempre evidentes, dentro do que te move, daquilo que já é possível compartilhar.

01: tempo, memória

Arte Cidade III: a cidade e suas histórias

São Paulo, 1995/1997 - em co-autoria com George Ribeiro Neto

Fotografias: Nelson Kon e Vera Albuquerque.

O Memorial de projeto encontra-se publicado sob o título "Projeto de Adequação dos espaços para Arte/Cidade III" em: BRISSAC PEIXOTO, Nélson (org.). *Intervenções Urbanas Arte/Cidade*. São Paulo: Editora Senac-SP, 2002. pp 156-181.

"A cidade e suas histórias" foi a terceira edição dos projetos de intervenção em sítio específico propostos por Nélson Brissac Peixoto ocorridos entre 1994 e 1997. Essa edição acrescentou o desafio de visitação de edifícios em estado de abandono, o que levou a constitui o de uma equipe de arquitetos para projetar a ocupa o. Equipe extensa que foi decantando ao longo do demorado tempo de elabora o do projeto. A experiência envolveu, por um lado, acuidade técnica no dialogo com engenheiros de áreas ferroviária, elétrica, civil e, por outro lado, diálogo com a curadoria e os artistas.

Foram princípios da arquitetura: reconhecer o abandono em contiguidade com a vida cotidiana da qual os lugares não faziam mais parte; reencontrar possíveis caminhos, conexões, novas portas, a partir do silêncio instaurado, assim como uma nova articula o contínua por um trecho desabilitado de 5 km de linha férrea; assegurar uma única nova materialidade que ao se instalar não se confundisse com o preexistente e permitisse reconhecer a singularidade de cada um dos dois lugares a serem adaptados para visita o em segurança; reconhecer que se tratava de 'resto', não de edifícios excepcionais, exce o talvez apenas para singularidade do prédio das Caldeiras...por sua inesperada materialidade mais do que por uma arquitetura singular (arquitetura e maquinário industrial habitual a seu tempo).

Dois decisões fundamentaram o partido de projeto: tudo que estava lá não deveria sair, permanecendo reorganizado, pois não fazia sentido o custo de "bota-fora"; tudo que entrasse deveria ser retirado ao final dos três meses do evento. Assim chegamos nas metálicas tubulares de aluguel e nos containers. Uma única cor, preto, deveria permitir a identifica o dos novos elementos temporariamente acrescentados   paisagem anterior, de uma simples telha às plataformas de embarque/desembarque instaladas para o evento.

O projeto e a obra se deram entre o território intrigante da realidade da arquitetura, que se comprometeu com o uso público em segurança nos lugares, ao mesmo tempo em que exigiu convicta imagina o para reinventá-los pertinentes   exposi o.



Plataforma de acesso na antiga Fábrica Matarazzo



Fotografias da antiga Fábrica Matarazzo



Fotografias da antiga Fábrica Matarazzo



Fotografias do antigo Moinho Central



Fotografias do antigo Moinho Central

1	Estação	-	09:00	10:09	-
	parada Silos	09:03	09:05	-	-
	parada Rua do Bosque	09:09	09:11	-	-
	manobra de reversão	-	09:17	-	-
	Água Branca	-	09:25	-	09:57
	manobra de reversão	-	09:31	09:51	-
	parada Matarazzo	09:38	-	-	09:44
2	Estação	-	10:15	11:25	-
	parada Silos	10:18	10:20	-	-
	parada Rua do Bosque	10:24	10:26	-	-
	manobra de reversão	-	10:32	-	-
	Água Branca	-	10:40	-	11:13
	manobra de reversão	-	10:46	11:07	-
	parada Matarazzo	10:53	-	-	11:00
3	Estação	-	11:45	12:56	-
	parada Silos	11:48	11:50	-	-
	parada Rua do Bosque	11:54	11:56	-	-
	manobra de reversão	-	12:02	-	-
	Água Branca	-	12:10	-	12:44
	manobra de reversão	-	12:16	12:38	-
	parada Matarazzo	12:23	-	-	12:31
4	Estação	-	13:10	14:20	-
	parada Silos	13:13	13:15	-	-
	parada Rua do Bosque	13:19	13:21	-	-
	manobra de reversão	-	13:27	-	-
	Água Branca	-	13:35	-	14:08
	manobra de reversão	-	13:41	14:02	-
	parada Matarazzo	13:48	-	-	13:55
5	Estação	-	14:30	15:53	-
	parada Silos	14:33	14:35	15:48	15:50
	parada Rua do Bosque	14:39	14:41	15:42	15:44
	manobra de reversão	-	14:47	-	15:36
	Água Branca	-	14:55	-	15:28
	manobra de reversão	-	15:01	-	15:22
	parada Matarazzo	15:08	-	-	15:15
intervalo entre os dois ciclos de viagem					
6	Estação	-	18:30	19:48	-
	parada Silos	18:33	18:35	-	-
	parada Rua do Bosque	18:39	18:41	-	-
	manobra de reversão	-	18:47	-	-
	Água Branca	-	18:55	-	19:36
	manobra de reversão	-	19:01	19:30	-
	parada Matarazzo	19:08	-	-	19:23
7	Estação	-	20:01	21:15	-
	parada Silos	20:04	20:06	-	-
	parada Rua do Bosque	20:10	20:12	-	-
	manobra de reversão	-	20:18	-	-
	Água Branca	-	20:26	-	21:03
	manobra de reversão	-	20:32	20:57	-
	parada Matarazzo	20:39	-	-	20:50
8	Estação	-	21:27	22:35	-
	parada Silos	21:30	21:32	-	-
	parada Rua do Bosque	21:36	21:38	-	-
	manobra de reversão	-	21:44	-	-
	Água Branca	-	21:52	-	22:23
	manobra de reversão	-	21:58	22:17	-
	parada Matarazzo	22:05	-	-	22:10
9	Estação	-	22:40	00:02	-
	parada Silos	22:43	22:45	23:57	23:59
	parada Rua do Bosque	22:49	22:51	23:51	23:53
	manobra de reversão	-	22:57	-	23:45
	Água Branca	-	23:05	-	23:37

A.

visita aos 4 pontos:

Estação/Silos/Rua do Bosque/Matarazzo/Estação
tempo total: 06:20hs

local	chega	parte	permanência
Estação	08:00	09:00	01:00hs
Silos	09:03	10:20	01:17hs
Rua do Bosque	10:24	11:56	01:32hs
Matarazzo	12:23	13:55	01:32hs
Estação	14:20	-	-

B.

visita aos 4 pontos:

Matarazzo/Estação/Silos/Rua do Bosque/Matarazzo
tempo total: 06:28hs

local	chega	parte	permanência
Matarazzo	08:40	09:44	01:04hs
Estação	10:09	11:45	01:36hs
Silos	11:48	13:15	01:27hs
Rua do Bosque	13:19	14:41	01:22hs
Matarazzo	15:08	-	-

C.

visita a 3 pontos:

Estação/Rua do Bosque/Matarazzo/Estação
tempo total: 05:05hs

local	chega	parte	permanência
Estação	17:30	18:30	01:00hs
Rua do Bosque	18:39	20:12	01:33hs
Matarazzo	20:39	22:10	01:31hs
Estação	22:35	-	-

D.

visita a 2 pontos:

Matarazzo/Rua do Bosque/Matarazzo
tempo total: 03:12hs

local	chega	parte	permanência
Matarazzo	19:30	20:50	01:20hs
Rua do Bosque	21:36	22:51	01:15hs
Matarazzo	23:18	-	-

E.

visita a 1 ponto:

Estação/Silos/Estação (sem visita a Estação)
tempo total: 02:41hs

local	chega	parte	permanência
Estação	-	10:15	-
Silos	10:18	11:50	01:32hs
Estação	12:58	-	-

NOTA:

1. Considerou-se velocidade média de 30km/h e tempo de reversão de 4 minutos nas manobras

2. O trem realiza dois ciclos de percurso, e na última viagem de cada ciclo para durante a marcha de volta em todos os pontos

Grade horária com funcionamento dos trens do Arte/Cidade



Loja de Usados: Arquitetura em tempo de Pós-produção

Publicado em: MÜLLER, Luis y MARTINS, Maria Lucia Refinetti (comps./orgs.). *Arquitectura y calidad socioambiental del Cono Sur = Arquitetura e qualidade socioambiental nas Cidades do Cone Sul*. Santa Fé: São Paulo: Universidad Nacional del Litoral / FAU-USP, 2016. p. 330-349 ISBN 978-987- 692-108- 4 (Argentina), 85-8089-088-4 (Brasil)

Prólogo

“Os arquitetos trabalham com o espaço, mas é com o tempo que eles deveriam trabalhar”, essa frase dita por Olgária Matos no depoimento para Paisagens Urbanas, vídeo-documentário dirigido por Nelson Brissac Peixoto, gravado entre 1990 e 1991 e lançado em 1994, nunca mais consegui esquecer. No momento da escuta soou apenas como uma intrigante e inesperada provocação. Tanto tempo depois, ainda me vejo intrigada por ela. Entre a frase no depoimento e esse ensaio essa questão esteve de muitos modos presentes na minha produção: seja como um desafio de projeto – como no Arte/Cidade III, que solicitava visita dos espaços abandonados e em ruínas sem destituí-las desse estado – seja como pensamento crítico em um capítulo proposto no doutorado, sabiamente retirado durante a qualificação por recomendação dos professores arguidores, Maria Angela Faggin Pereira Leite e Agnaldo Farias e que retorna na forma de ensaios, palestras e artigos onde muitas vezes revejo a questão na análise de projetos de outrem. Como docente o “tempo” foi motivo de reflexão e trabalho na disciplina denominada *Técnicas Retrospectivas* ministrada com Eneida de Almeida na graduação da Universidade São Judas Tadeu entre os anos 2000 e 2006 e que nos motivou a um texto comum denominado *Esquecer para preservar*, publicado originalmente no Portal Vitruvius em 2007 e posteriormente revisto e bilíngue em ARQTEXTO revista do programa de Pós-Graduação da UFRGS em 2009.

Esse prólogo de certo modo visa organizar cronologicamente aquilo que vem ricocheteando em minha produção. A necessidade de organização advém daquilo que nós professores sabemos ser um poderoso estímulo para sistematizar pensamento: a formulação de uma disciplina, nesse momento para a graduação. A disciplina usufrui da provocação da filósofa na origem e após certa investigação compreendo momento oportuno para compartilhar essa reflexão na forma de ensino. O tempo como matéria prima da arquitetura é o mote para *Arquitetura: Território tempo*, disciplina que será ministrada a partir do segundo semestre de 2015 na FAUUSP sob minha responsabilidade junto a outros colegas convidados. Antes que a experiência docente configure novos, inesperados e desejados desvios, me parece oportuno, a pretexto desse artigo, estruturar essa trajetória e avançar um pouco mais na reflexão sobre ela.

O texto a seguir corresponde a um percurso de análise de obras que me permitem vislumbrar, seja através do projeto seja através de conceitos, uma certa “navegação” pelo tempo através dos espaço.

Conectores segue pistas deixadas pela *Praça das Artes* como edifício que configura um praça de travessia a partir do vale do Anhangabaú, ou na direção dele e das ruas lindeiras, incorporando no novo conjunto edificado tanto um antigo edifício quanto uma velha fachada. Recentemente, o projeto de Aires Mateus para *Faculdade de Arquitetura de Tournai* fez gesto semelhante em relação a duas fábricas e um antigo hospital. São corpos novos que funcionam como elos, como articuladores de tempo/espaço. A tese de pós-produção na análise da arte contemporânea de Nicolas Bourriaud me ajudou a pensar sobre as operações realizadas nesses dois projetos. Seriam nossos arquitetos, nesse caso, DJs?

Restos, colagens se atém ao *Neum Museum* projeto de David Chipperfield, seguindo a pista deixada por Sennett a partir da reflexão desse autor sobre a ideia de “concerto” como prática de cooperação elaborada por ele em *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Aqui a resignificação ocorre sistematicamente atenta a história ocorrida naqueles espaços ou restos de espaços, nos rastros de seu passado em viva presença ao presente experimentado. Com Sennett chegamos a Chipperfield e dele a lembrança de Zumthor no Museu Kolumba. Novos lugares que abrigam e editam também fragmentos e espaços outrora arruinados. Sem a mesma carga dramática dos bombardeios e fora do âmbito peculiar da cultura pareceu oportuno revisitar o projeto para casa de Salvador do MMBB. Lugar doméstico do passado colonial que restou como casco, perímetro edificado e que os arquitetos inserem um elemento que o redefine por dentro, redefinindo também sua relação com a abrupta paisagem da cidade alta e baixa. Esse projeto surge aqui para nos lembrar que também dos lugares mais corriqueiros é possível vislumbrar a espessura do tempo.

O último projeto a ser analisado neste ensaio é o projeto desse autor, com George Ribeiro Neto para o Arte/Cidade III. A partir da experiência do projeto e, sobretudo, porque a partir dessa experiência foi possível pensar certos modos em que tempos sobrepostos ocorrem na experiência presente.

Esse ensaio busca reconhecer um presente menos ensimesmado na busca de gestos inaugurais e mais atento a rica variedade da “loja de usados”.

Conectores

Um novo corpo edificado articulador reconhecível em sua distinta materialidade. Contiguamente inserido como quem trama um tecido com fios desiguais. O novo edifício configura o elo, aquilo que permite conexão entre os anteriores e que sem ele não existiriam

como um só corpo, mas como fragmentos isolados. Essa descrição tanto cabe para a *Faculdade de Arquitetura de Tournai* (Bélgica) projeto de Manuel e Francisco Aires Mateus, vencedor de concurso internacional (em obras e com previsão de inauguração em 2015), quanto para a *Praça das Artes* (ainda em construção, parcialmente inaugurada) projeto do Brasil Arquitetura (Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci) em parceria Luciana Dornellas e com Marcus Cartum, na cidade de São Paulo.

Na área da Faculdade projetada por Aires Mateus além de várias pequenas construções de menor interesse, que foram demolidas, existem um antigo hospital do século XVIII e dois edifícios industriais do princípio do século XX. O projeto de Manuel e Francisco Aires Mateus reabilita os três maiores. O antigo hospital receberá os serviços administrativos e os dois edifícios industriais, receberão as salas de aulas e bibliotecas. O novo edifício funcionará como o grande espaço público – e de representação pública – da escola, com áreas expositivas e auditórios, e realizam uma ligação entre dois bairros da cidade Belga.

“Com uma só construção não só ‘funcionalizamos’ todos os edifícios como com eles redesenhamos o espaço público.” O novo edifício permite que o conjunto funcione de modo integrado com os três edifícios remanescentes. Segundo Manuel Aires Mateus: “O que fizemos com esse edifício foi unir todos os níveis, assegurando, todas as circulações verticais e horizontais, tanto no interior da universidade como entre as praças.” Permitindo, nos seus termos, com o novo corpo edificado “o redesenho de toda a envolvente exterior”.

No edifício projetado pelo Brasil Arquitetura e Marcos Cartum a articulação se faz pelo “miolo da quadra”. Situado nas ruas Conselheiro Crispiniano, Rua Formosa (vale do Anhangabaú), Avenida São João, atravessa a quadra, ocupando suas bordas, abre-se para as três ruas constituindo uma praça que ao mesmo tempo articula e agrega a travessia e o contato do Anhangabaú e seus lotes vizinhos.

Esse conjunto edificado foi projetado para abrigar os anexos do Teatro Municipal: Orquestras Sinfônica Municipal e Experimental de Repertório, Coral Lírico e Paulistano, Balé da Cidade, Escolas de Música e de Dança, Centro de Documentação Artística, Museu do Teatro Municipal, Administração, Salas de Recitais, com suas áreas de convivência e estacionamentos.

A articulação com uma praça central é parte da concepção geral do projeto, com início em 2006, baseado em estudo elaborado pela Secretaria Municipal de Cultura, naquele momento com gestão de Carlos Augusto Calil. Um conjunto que procura propiciar caráter público e de vida urbana no interior da quadra usufruindo de sua condição oportuna de “borda do Anhangabaú” e travessia. O desenvolvimento do projeto com o Brasil arquitetura parte dessa premissa e a amplia e desdobra. Vizinho do Vale, que tem escala de grande praça apta a receber multidões, essa pequena praça/travessia propicia outra escala de encontros.

Aqui também demolir (apagar) edifícios considerados de menor interesse e reformar e incorporar os dois de maior interesse ocorre. Desse modo o antigo Conservatório Musical e a fachada do antigo Cine Cairo ficam como remanescentes, com valor de preservação, reformados como parte integrante do conjunto. Do Cine Cairo restou a fachada que fica como uma lembrança – apenas um plano que se atravessa na direção de um dos foyers de uma sala de espetáculo. Do antigo Conservatório, mais íntegro uma curiosa operação deixa pistas de pós-produção, o velho edifício manteve-se como plateia, o palco, integralmente novo, ficou incrustado no edifício em concreto e atende as bases técnicas com exigência atual.

A estratégia, nos dois projetos, corresponde usufruir da arquitetura com sua peculiaridade em receber usos específicos como um edifício urbano, na medida mesma em que desenha possibilidades da vida urbana a partir de seu traçado. Mais que isso, recebe como parte de sua centralidade não só praças mas, também e, sobretudo praças que são antes de mais nada conexão entre pedaços de cidade. Ao invés de se fazer fronteira, estabelecem contato. Entre edifício e cidade, e, sobretudo, entre corpos edificados em tempos distintos para usos diferentes agora articulados como um só conjunto edificado. O edifício amálgama, nos dois casos, é como um “elo” edificado em concreto aparente, na Praça das Artes concreto ocre e rosa, no edifício belga na cor de concreto.

Configuram unidades dissonantes entre o novo e edifícios ou fragmentos existentes agora coerentemente associados em um único conjunto. A cidade dispersa parece estar cedendo lugar a um novo modo de unidade na qual os edifícios voltam a ser solidários não apenas porque vizinhos contíguos ou porque construídos todos na mesma época (vale atentar para as diferentes épocas construtivas dos edifícios reutilizados tanto em Aires Mateus quanto em Brasil Arquitetura) e por isso harmonicamente associados, mas, sobretudo, porque articulados entre si e articuladores de cidade, resultado de uma sofisticada operação que associa ingredientes inicialmente isolados. Observar o modo como as associações são feitas nos levam a considerar a tese de Bourriaud de como a metáfora da pós-produção permite a arte “re-programar” o mundo contemporâneo. O termo técnico usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo, explica o autor,

“Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes off, os efeitos especiais. Como conjunto de atividades ligadas ao mundo dos serviços e da reciclagem, a pós-produção faz parte do setor terciário em oposição ao setor industrial ou agrícola, que lida com a produção de matérias-primas”. (BOURRIAUD, 2009: p.7)

Uma prática segundo ele que se tornou recorrente na arte a partir dos anos 1990 por um grupo de artistas que ao inserir seu trabalho no dos outros, ou vice-versa, abolem a distinção

tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, ready-made e obra original. Nos termos de Bourriaud:

“Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se essa nova paisagem cultural, marcada pelas figura gêmeas do DJ e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los e contextos definidos”. (BOURRIAUD, 2009: p.8)

Bourriaud nos permite reconhecer que não se trata mais de fazer “tabula rasa” ou de criar a partir de um material virgem. Nas suas palavras, “a pergunta artística não é mais: “o que fazer de novidade?”, e sim: “o que fazer com isso?”(BOURRIAUD, 2009: p.13). Os artistas atuais, segundo ele programam formas, ou seja, em vez de transfigurar um elemento bruto, eles utilizam o dado. Usando como metáfora dessa nova paisagem da arte a “feira de usados”, e os artistas dessa natureza como “locatários da cultura” que inventam protocolos de uso de estruturas existentes. Uma herança reconhecida em Duchamp que trata de atribuir uma nova ideia a um conhecido objeto. A metáfora do DJ, diante de produtos existentes esse artista mostra um itinerário pessoal no universo dado (sua Playlist) e ao encadear os elementos em uma determinada ordem. A autoria, percebe-se revê-la no contexto dessa articulação que edita dados e da edição configura uma obra inédita. Bourriaud nos convida a reconhecer como tarefa histórica desse começo do século XXI “não partir novamente do zero nem se sentir sobrecarregado pelo acúmulo da História, mas inventariar e selecionar, utilizar e recarregar. (BOURRIAUD, 2009: p.109). E, desse modo, nos convida a considerar a cultura mundial como uma “caixa de ferramentas”, como espaço narrativo aberto e não uma gama de produtos acabados. Nos seus termos “Em vez de se ajoelhar diante das obras do passado, usá-las”. (BOURRIAUD, 2009: p.110)

De certo modo é isso que tanto Aires Mateus quanto Brasil Arquitetura fazem em relação aos edifícios nos sítios de intervenção. Seja desconsidera-los (nesse caso, apagando dados que não lhes interessa endossar, nos termos construtivos, demolindo) seja usando aqueles que lhes interessa incorporar como parte indissociável de projeto. Aqui não cabe mais a distância que isola os tempos e substitui um modo de colagem no qual os diferentes tempos em convívio se podem reconhecer. Uma dos traços esclarecedores nesse sentido na Praça das Artes ocorre em relação ao antigo conservatório musical. Mantido a plateia no edifício original o novo teatro resulta da colagem entre essa plateia e um palco inédito como caixa cênica atualizada inserida integralmente no novo corpo edificado em concreto.

Assim como os DJs, referência de Bourriaud, são arquiteturas que usam o existente sem sacraliza-lo ou mantê-lo em uma integridade fora do tempo, mas sobretudo para editar um novo corpo presente onde a antiga obra agora faz parte ativa em um outro conjunto.

Restos, colagens

E quando o que sobram são cacos? Restos de construção arruinados?

Sennett em *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, analisa o valor social da cooperação. Nesse livro recorre a um exemplo arquitetônico como metáfora para pensar o que denomina uma das três modalidades, a que ele pretende endossar como qualidade, a ser valorizada a partir da ação do que ele denomina *conserto*. Para explicitar tal operação o autor recorre ao projeto realizado por Chipperfield e sua equipe na recuperação e transformação do *Neues Museum* ocorrida entre 1997 e 2009. Sennett reconhece três modalidades de “conserto” : restauração (que devolve ao original); retificação (que substitui por partes melhores tendo em vista mesmo fim), e reconfiguração (que reimagina a forma e o uso do objeto para consertá-lo). Importante observar o desconforto da palavra conserto como vocábulo em português que traz impregnado nele a ideia de que algo se perdeu e que consertar é sobretudo remediar uma situação – portanto longe do desejável. Mas, se Consertar parece, até então, uma saída quando não se pode ter um objeto novo (em tempos atuais aparentemente mais desejável), será que o valor inerente é também resultado de um modo de ver o mundo onde o novo vale mais? Estaremos diante de um desconforto ainda associado à ideia de que inédito tem mais valor que o existente?

Vale voltar ao *Neues Museum*. Chipperfield nesse projeto atua, nos termos de Sennett, entre a retificação e a reconfiguração onde se percebe um estreito vínculo entre o fazer e o consertar. Ou seja, não apenas substitui por novas “partes” para um mesmo fim, insere novas salas no antigo edifício e também apresenta salas para usos inimagináveis na época de construção do edifício em 1859: como o palco para apresentação de dança absolutamente pertinente em tempos atuais onde as fronteiras artísticas das artes visuais e das artes cênicas estão transformadas desde as performances, mas que naquele tempo indicavam dois edifícios distintos Museu e Teatro.

Para além da liberdade do “conserto” o que chama atenção é a disponibilidade em não fazer tábula rasa da história trágica do edifício. Bombardeado durante a guerra Chipperfield e equipe decidem não ocultar as marcas da guerra no processo de recuperação. Uma operação em sintonia com a Carta de Veneza, reconhecida no memorial pelo arquiteto:

When considering the way forward, it was clear that the ruin should not be interpreted as a backdrop for a completely new architecture but neither was an exact reconstruction of what had

been irreversibly lost in the war seen as an option. A single continuous structure that incorporates nearly all of the available damaged fabric while allowing a series of contemporary elements to be added became the preferred path, often described as ‘the third way’. The key aims of the project were to recomplete the original volume, and to repair and restore the parts that remained after the destruction of World War II. The process can be described as a multidisciplinary interaction between repairing, conserving, restoring and recreating all of its components (CHIPPERFIELD: 2009)

Nos termos de Sennett:

Percorrendo as salas do museu, o visitante não esquece sua dolorosa história, mas essa lembrança não é fechada, contida em si mesma; a narrativa espacial vai em frente, sugerindo uma abertura a diferentes possibilidades que não sejam apenas o inteiramente novo ou como se fosse novo. Sua política é a da mudança, abrangendo rupturas históricas sem se fixar no puro e simples fato do dano. (SENNETT: 2012, p.264/265)

O redesenho da escadaria principal do edifício elucida o gesto de projeto. A escadaria original com um elegante corrimão em ferro dá lugar a uma nova escadaria com mesmo formato mas integralmente em concreto, inclusive o corrimão, exatamente no mesmo lugar da anterior, mantido seu desenho e proporções mas com nova materialidade. As paredes da sala que se mantiveram íntegras permanecem lá inclusive com os vestígios da época do bombardeio.

O conjunto ganha novamente integridade no fechamento de quadra completando trechos que ruíram com o bombardeio. Esses novos volumes se fazem perceptíveis pela materialidade mas aderem ao existente sem se acautelar. Integram um único corpo edificado.

Considerar fragmentos do passado como parte evidente presente na nova materialidade ocorre em outro emblemático edifício, o *Museu Kolumba*, projeto de Peter Zumthor. Aqui também não se forjam harmonias inexistentes nem temporalidade única. Nesse caso mais de um edifício, mais de um tempo configurado na trajetória desse novo constructo. Cada edifício ou fragmento de edifício amalgamado por uma inédita materialidade sobrevive evidente e resignificado.

Também bombardeado durante a segunda guerra, a pequena igreja dedicada a St Columba, teve preservado apenas uma velha escultura gótica da Virgem Maria situado em um pilar que surpreendentemente sobreviveu intacto. O ícone, chamado “a madona da ruína” foi considerado símbolo de esperança e uma capela octogonal, projeto de Gottfried Böhm, foi construída em sua honra em 1950. Ao serem descobertos em 1973 ruínas românicas, góticas e medievais sob a velha igreja a Sociedade de Arte Kolumba constitui um concurso em 1997 para abrigar sua coleção de arte cristã e reformar a igreja. Peter Zumthor, vencedor do concurso,

configura um novo edifício contínuo que envolve os fragmentos em ruínas e a capela de 1950 assim como o embasamento recém descoberto.

Externamente o edifício é reconhecido como um único, massivo e simples volume. Aproximados revela-se como uma colagem de fragmentos articulados por um novo corpo construído que os harmoniza como uma sinfonia dissonante.

O novo edifício inclui dezesseis salas de exposição em três níveis. Nesse setor grandes janelas revelam a paisagem exterior ao mesmo tempo que constituem um habitual espaço abstrato típico de áreas expositivas em museus. Mas, na região da capela e das ruínas góticas a paisagem interior é outra. Uma estratégia conhecida das obras de arqueologia no qual novos pavilhões abrigam restos arqueológicos seja das intempéries seja da circulação predatória diretamente sobre eles. Zumthor tem um edifício memorável com essa vocação localizado na Suíça. Construído entre 1984/1986 abriga a Escavação arqueológica Romana de restos de um bairro romano. O arquiteto foi convidado a construir um pavilhão que os abrigasse viabilizando em segurança (sobretudo para a manutenção do sítio arqueológico) sua visitação. Alguns traços em Kolumba lembram gestos desse anterior projeto. Uma diferença chama particular atenção: lá o novo pavilhão flutua sobre os restos históricos, sem tocar neles, aqui os restos são “colados” ao novo corpo edificado se tornando inseparáveis dele.

Sem ruínas tão dramáticas e com uso mais doméstico a residência no centro histórico de Salvador do MMBB (não construída) permite perceber que esse procedimento não se dá apenas em grandes edifícios culturais como a princípio pode parecer, mas cabe também em uma singela casa. Diante do casco histórico da casa colonial o MMBB insere um novo corpo. Estrutura o arcabouço e reinventa sua paisagem. De dentro da casa se pode vislumbrar a instigante dicotomia entre a cidade alta e baixa, entre o aconchego das ruas coloniais e o abismo para a Bahia de todos os santos. A nova construção se insere e estrutura o casco histórico existente. Remete a encantadora lembrança de uma árvore que nasce do interior das ruínas quando os espaços falem e cedem passagem a uma natureza invasiva. O que vai crescer aqui é novo artifício, nova arquitetura. Tal qual a árvore não apenas consolidam as ruínas, se associam a elas. Não para que seja apenas materiais da nova construção (como no belo e elegante projeto de Lucio Costa para as missões, atento a outro premissa) mas para que sejam parte construída nos seus termos da inédita paisagem.

O século XXI parece se iniciar reconciliado com a cultura. Libertando-nos do passado circular que nos devolveria sempre ao mesmo ponto (a maldição de Morel, na ficção de Bioy Casares) ao mesmo tempo que nos liberta do esforço radical de eterna reinvenção, ponto zero incessante, o outro extremo da mesma idealização.

Como habitar ruínas?

Ou a experiência do Arte/Cidade III

Visitar espaços em São Paulo desconectados da vida na metrópole. Construídos no seu passado industrial, relevantes nesse passado mas naquele momento (1995/1997) isolados como ilhas urbanas. Estanques a ponto de não terem nem energia nem água potável nem sistema de saneamento mais atendendo seu território. Com essa premissa o Arte/Cidade III conclui a trilogia inicialmente proposta pela curadoria de Nelson Brissac Peixoto, que se estabeleceu inicialmente como se segue: Arte/Cidade I no antigo matadouro municipal, hoje Cinemateca do Estado de São Paulo, a pretexto da “Opacidade”. Arte Cidade II com três edifícios delimitando uma abrangência na região do Vale do Anhangabaú, atualmente CCBB, Shopping Light e edifício Guanabara, na edição denominada “A cidade e seus Fluxos”. E Arte Cidade III percorrido por cinco quilômetros de linha férrea sem continuidade de conexão pelo sistema rodoviário que ao final resultaram em Estação da Luz, antigo Moinho Central, Antiga Fabrica Matarazzo (hoje conjunto de edifícios comerciais resultantes da operação urbana Água Branca), “A cidade e suas Histórias”.

Através desse projeto me dei conta de que era possível habitar ruínas, sem restaurá-las completamente ou devolvê-las a uma idealização de estarem “renovadas”. Muito antes de entender ou analisar a questão e com a convicção intuitiva típica das sínteses possíveis pelo modo peculiar de formular conhecimento que é o projeto.

A evidência da significação dos edifícios na história e a necessidade de permitir visitação pública as obras instaladas nesses espaços nos levou depois de dois anos entre mapeamentos, decifrações, descobertas a propor um projeto que resultasse na variedade necessária coerentemente estruturado por duas premissas: a primeira, tudo que estava lá não deveria sair e o que entrasse temporariamente deveria ser facilmente retirado; a segunda, assegurar identificação dos novos elementos em relação aos existentes mesmo quando apenas um complemento seja de telha, seja de escada. Desse modo o sistema construtivo adotado foi o sistema metálico tubular de aluguel (ROHR naquele caso) junto a *containers* para salas, banheiros, cafés; e a cor preta em qualquer intervenção desde um simples guarda-corpo ou nova telha e grade as extensas plataformas de embarque/desembarque de trens com sessenta metros de comprimento com três metros de largura). O modo de circulação nos espaços, se dava dentro de três princípios: espaços mantidos arruinados sem acesso público, espaços franqueados à circulação e portanto tornados seguros (seja pelo desmonte de um telhado caindo, agora materiais reorganizados no chão, seja por instalação de novas escadas e plataformas); espaços mantidos e que se pode atravessar sem tocar (duas situações, no antigo moinho e na Matarazzo, ao lado das obras de Paulo Pasta e de Nelson Felix, ambas usufruindo da distância adequada

para sua visibilidade em segurança. A primeira uma pintura com pigmento na parede em forte contraste com os pisos em madeira verdes de fungo; a segunda, cortes na laje que as pendurava no pavimento inferior).

O projeto propunha instalação de obras inéditas aos artistas que deveriam indicar em que sítio do conjunto iriam intervir. Aos arquitetos a questão endereçada era por um lado definir em que locais a intervenção era possível e, feito isso providenciar modos de acesso e circulação (com todo rigor de habite-se temporário por Bombeiros e Contru). Parte prevista das obras dos artistas, o espaço “em suspensão temporal” precisava ser mantido. Os edifícios sede do projeto guardavam significativa distinção em seu abandono e/conexão com o presente. O primeiro edifício, a estação da Luz encontrava-se ativado, em pleno funcionamento. De lá partiam os trens do Arte/Cidade junto a tantos outros – o que no levou a um rigoroso planejamento horário de modo a inserir o trem atípico na grade horária típica sem causar excessivo transtorno. O trem usava vias atuais e acessava os dois outros edifícios através de uma via em desuso, também reabilitada para o projeto, a V5. Os outros dois eram edifícios industriais, mas, cada um com certas características de abandono e de qualidade patrimonial. O primeiro, Antigo Moinho, era um edifício ordinário em concreto que se encontrava completamente sucateado – apenas a estrutura resistia. E, essa, em plena condição de estabilidade. Todos os caixilhos, fiação, e mesmo revestimento tais como azulejos e pisos estavam removidos. Pilhas de escombros ocupavam os pavimentos, resultante dos desmontes para retirada dos materiais certamente vendidos. O segundo, um dos edifícios das Antigas Indústrias Matarazzo, sobretudo o edifício das Caldeiras – atualmente reabilitado para uso cultural – traziam não apenas uma arquitetura mais qualificada e singular como também se encontrava em curioso estado de suspensão. O edifício estava abandonado como se tivesse sido abandonado em um instante – ficaram não só todos os fios, as telhas, os caixilhos mas também, luvas, estopas, materiais como se os ocupantes ainda pudessem voltar – e, protegido por domínio privado, se mantinha sem sucateamento. Até duas pequenas locomotivas uma interna e outra externa ficaram lá – pistas do acesso e da circulação dos trens no interior da fábrica.

Visitar o Arte cidade III mais que visitar uma exposição de arte significava sobretudo revisitar um certo passado recente. O mais impressionante e, o que levou maior número de visitantes foi atizados pelas obras poder atravessar os antigos edifícios. Nova materialidade e uso em convívio com outros tempos edificados. O Arte/cidade III ocorreu em 1997, dois anos após seu início e três anos após as duas primeiras edições ocorridas em 1994. Durou três meses. Aqui um novo aspecto indica reflexão o tempo de vida dos espaços e o convívio em diferentes durações mas...isso é outra história e terá que aguardar momento mais oportuno para ser enfrentada.

“Pressauro”

ou como atravessar o tempo na evidência do presente

Nos projetos analisados o que chama atenção é a tranquilidade com que o “resto” vira parte da obra, do novo projeto, não para retificar ou se sobrepor a ele mas para se manter como presságio de um outro tempo material ocorrido.

Mantidas as singularidades dos projetos vale observar no que se aproximam. Todos eles, cada uma a seu modo editam materialidades anteriores mantendo-as não submetidas a novas materialidades mas sobretudo visíveis na sua integridade. Nesse sentido *Kolumba* é caso extremo pois é capaz de manter em convívio os belos fragmentos da antiga igreja gótica e abarcar em seu interior integralmente a igreja de 1950 não tão bela assim, nem tão fácil de envolver na medida em que se encontra construtivamente plena além do subsolo arqueológico. São capazes de instalar programas considerando também usos nos edifícios antigos, desse modo se fazendo dependente deles para existir. A *Praça das artes* o faz de modo inequívoco em relação ao antigo conservatório plateia no antigo palco incrustado no novo edifício. Não há aqui a tentativa de fazer prevalecer a integridade frente ao presente reinaugural ou seja nem reabilitar nem reconstruir apenas mas deixar marcas que podem revelar a história ocorrida. *Neues Museum* é particularmente significativo com as marcas de bala mantidas nas paredes do grande salão onde se reconstrói a escadaria, sem, contudo refazer sua silhueta anterior como materialidade. Não se privam nosso arquitetos DJs de inventar sobre a loja de usados. A *Casa de Salvador* nesse sentido é um belo exemplo. Como imaginar a casa de duas frentes em tempos anteriores. A invenção aqui é parte de uma nova interpretação do valor das paisagens e do modo de instalar os edifícios frente a elas. Paisagens reconciliadas interessa a casa não apenas o elegante casario histórico interessa também a menos dócil e mais abrupta paisagem da Bahia de todos os santos, a casa então deixa de ter frente/fundos e assume sua dupla frontalidade. Tempo não significa apenas preservação, mas também, demolição, na decisão do que se apresenta pertinente manter – por sua qualidade e por sua oportunidade. Tanto na *Praça das Artes* quanto na *Faculdade de Arquitetura* esse traço aparece claramente. Ou seja não é possível preservar sem poder também esquecer. Por quanto tempo durará? Essa uma questão que surge com a intervenção ocorrida no Arte/Cidade III mas que de certo modo está presente em qualquer construção. Qual tempo previsto de sua duração? Uma questão que ainda se apresenta no tabu de Vitruvius e sua designação de “*firmitas*” como um dos pilares da arquitetura mas que a década de 60 já soube tão bem questionar. Coexistir com o passado sem contudo o idealizar. Parece que aqui a chave reside em fazer coexistir vários passados ao invés de um passado frente a um novo presente. Sem reabilitação, sem novos puros mas no convívio de tempos distintos a

construção de um “mestiço” resultado da aproximação e uso de construções de tempos variados.

Quem sabe, enfim para além do espetáculo e da eficiência extremadas e, convenhamos, sempre um tanto ridícula diante do esforço em se tornar excepcional -lugar comum em nossa época, tenhamos como reconhecer qualidades comuns e valor também na variedade material com que a arquitetura a cada tempo nos permite reconhecer uma época. E, se os arquitetos modernos se aliaram ao pensamento de sua época e enfrentaram de modo transformador a disciplina atizada pelo ímpeto de seguir sempre adiante e apta a “sobreviver à história e a cultura”. A nós cabe valorizar uma certa arquitetura que na evidencia de sua materialidade poética ao invés de apagar rastros ou construir um mais além se reconcilie com a espessura do tempo de onde se pode vislumbrar o traço coletivo da cultura. Sem promessa de futuro, mas atentos ao presente naquilo que ele configura e que por algum tempo perdurará.

Tempo que, habitualmente fica designado em segundo plano frente ao espaço na disciplina de arquitetura e urbanismo. Mas que em época de aceleradas transformações ganha atenção. Não como ponto zero, congelado como eterno presente, que o começo do século apresentou, mas uma consciência de tempo como devir e como passagem. Vislumbramos uma natureza de arquitetura que elege o diálogo temporal como premissa de projeto, registros de um tempo vivido.

Seríamos nós arquitetos como DJs, que mais que inventar uma nova música ambicionamos produzir música inédita pelo modo como associamos musica existente e a transformamos? Traremos uma natureza de valor não mais da coerência de um mundo homogêneo mas advindo da surpresa do choque em convívio entre desiguais.

E, num modo de entender a experiência dos espaços como um “pressauro” e não apenas como um eterno presente, para usufruir da síntese do poeta onde presente passado e futuro configuram uma certa “unidade” curiosa e interdependente. Pois na caixa de ferramentas ou na loja de usados da arquitetura, antigos edifícios interessam mais que puros gestos inaugurais.

Referências:

ALMEIDA, Eneida e BOGÉA, Marta. *Esquecer para preservar / Forgetting to preserv.* Em: COMAS, C. (ed.). ARQTEXTO 15. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

BOGÉA, Marta. *Cidade Errante: arquitetura em movimento.* São Paulo: Editora Senac, 2009.

BOGÉA, Marta. “Territorio: tiempo”. Em: GUERRA, A (Brasil), SERRANO, Diogo O (Dirección). *X Foro Internacional de Arquitectura Brasil.* Quito: El colégio de Arquitectura de la Universidad San Francisco de Quito, 2010. p49 a p56.

BOGÉA, Marta. “Tempo: matéria prima da arquitetura”. Em: VASCONCELLOS, Juliano Caldas e BALEM, Tiago (org.). *Bloco (10): ideias sobre futuro.* Novo Hamburgo: Feevale, 2014.p.100 a p.110.

BOGÉA, Marta e RIBEIRO NETO, George. “Projeto de arquitetura para adequação dos espaços”. Em: PEIXOTO, Nelson Brissac (org). *Intervenções Urbanas Arte/Cidade*. São Paulo: editora Senac, 2002. p156 a p181.

BOGÉA, Marta e GUERRA, Abilio. “Paisagens justapostas: colagens”. São Paulo: Arqtextos 175.06, 2014. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/15.175/5382>

BOURRIAUD, N. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAGA, Milton (et.al). *Casa de Salvador*. Em: www.mmbb.com.br.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia 1949/1979 Viva Vaia*. São Paulo: Brasiliense, 1975.

CASARES, Adolfo Bioy . *A invenção de Morel*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

CHIPPERFIELD, David. *Neues Museum*.

http://www.davidchipperfield.co.uk/project/neues_museum

FERRAZ, Marcelo & FANUCCI, Francisco. Praça das Artes. Em: www.brasilarquitetura.com..

PEIXOTO, Nelson Brissac (diretor). Paisagens Urbanas. Videodocumentário. São Paulo: Produtora PaleoTV, 1994.

RATO, Vanessa. 2014. <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/aires-mateus-venceram-concurso-para-universidade-de-arquitectura-de-tournai-1628061>

SENNETT, Richard. *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

YOSHIDA, Nobuyuki (editor). *Peter Zumthor*. Japão: A+U Publishing Co., 1998.

Patrimônio como memória, memória como invenção

Texto originalmente publicado nos anais do IV Enanparq (Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016. Inserido como comunicação na Sessão Temática “Novas fronteiras e novos pactos para pesquisas e projetos situados em área de preservação e patrimônio cultural, coordenada por Cecília Rodrigues dos Santos, escrito em coautoria com Eneida de Almeida. Posteriormente publicado e disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6175>

Memória como invenção

A memória está associada à preservação, à ideia de um legado a ser resguardado. Mas, se lembrar é operação de resgate de dados verossímeis, implica também, inevitavelmente, certa ficção.

Este ensaio se atém a três obras de intervenção em materialidades preexistentes, reconhecidas como valor patrimonial atento a descortinar as operações engendradas pelos autores que, com liberdade, aproximam-se desses lugares, mantendo sua alteridade em relação a eles, reconhecendo-os no que os eleva à condição de patrimônio, sem se privar de re-imaginá-los, na mesma medida em que não abdicam de buscar o ocorrido de modo criterioso. O que os permite aproximar é sua lúcida consciência de que todo passado é no presente uma construção que põe o tempo em movimento.

Para realizar essa abordagem, parte do entrecruzamento de áreas distintas. De início, volta-se ao domínio da ciência exata. Iván Izquierdo¹ (2011) reconhece que nos processos mentais de memorização já há algo de invenção. Segundo ele, a lembrança não é igual à realidade já que o cérebro converte a realidade em códigos e a evoca também através de códigos. Vale acompanhar o autor:

Existe um processo de tradução entre a realidade das experiências e a formação da memória respectiva; e outro entre esta e a correspondente evocação. (...) Ao converter a realidade num complexo código de sinais elétricos e bioquímicos, os neurônios traduzem. Na evocação, ao reverter essa informação para o meio que nos rodeia, os neurônios re-convertem sinais bioquímicos ou estruturais em elétricos, de maneira que novamente nossos sentidos e nossa consciência possa interpretá-los como pertencendo ao mundo real. (IZQUIERDO, 2011: p.1)

¹ Professor titular de Neurologia. Coordenador do Centro de Memória, Instituto do Cérebro, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e Instituto de Neurociência Translacional, CNPq.

Um processo intimamente ligado à identidade individual e de grupo uma vez que:

Eu sou quem sou, cada um é quem é, porque todos lembramos de coisas que nos são próprias e exclusivas e não pertencem a mais ninguém. Nossas memórias fazem com que cada ser humano (...) seja um ser único, um indivíduo. A necessidade de interação entre membros da mesma espécie, ou entre diferentes espécies inclui, como elemento-chave, a comunicação entre indivíduos (...) procuramos laços (...) e com base em nossas memórias comuns formamos grupos: comarcas, tribos, povos, cidades, comunidades, países (...). (IZQUIERDO, 2011: p.12-13)

Assim, se por um lado nossas memórias e as operações engendradas por elas nos dizem quem somos, como indivíduos e como parte de um grupo, por outro nos reinventamos também a partir desse processo. Pois:

Afinal, traduzir quer dizer não só verter a outro código, mas também transformar. Há algo de prestidigitação nessa arte que tem o cérebro de fazer memórias, de transformar realidades, conservá-las, às vezes modificá-las e revertê-las ao mundo real. (IZQUIERDO, 2011: p.20-21).

Desse ponto interessa aproximar Michel de Certeau², que se envereda pela confluência entre história, filosofia e sociologia, para reconhecer que a habitabilidade está intrinsecamente associada à ideia de lembrança. Em seus termos, a partir de uma entrevista com uma moradora da Croix-Rousse em Lião, concedida a Pierre Mayol que diz: *“Estamos ligados a este lugar pelas lembranças (...). É pessoal, isto não interessaria a ninguém, mas enfim é isso que faz o espírito do bairro”*. Diante da frase, Certeau observa: *“Só há lugar quando frequentado por espíritos múltiplos, ali escondidos em silêncio, e que se pode ‘evocar’ ou não. Só se pode morar num lugar assim povoado de lembranças (...)”* (CERTEAU, 1994: p.189).

Essa abordagem inscrita em “A invenção do cotidiano, no livro 1: Artes de Fazer”, está em um trecho significativamente intitulado “Críveis e memoráveis: a Habitabilidade”. Fala sobre lugares e passado, lembra que as paisagens se constituem lugares na medida em que sua materialidade abriga também fatos ocorridos indissociáveis de sua rememoração. Lembrar na maioria das vezes é recuperar certo acontecimento em certa paisagem. Nesse sentido acompanha-se o autor para quem,

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações conquistadas na dor e no prazer do corpo. (CERTEAU, 1994: p.189)

² Michel de Certeau (1925-1986) pensador francês, com formação em Filosofia, Letras Clássicas, história e Teologia.

Daqui adentra-se no saber específico da área da arquitetura e urbanismo com Pierre Alain Croset em “La lezione di Rafael Moneo em Rafael Moneo” (2007), confirmando o interesse do autor pela reflexão teórica de Moneo que se desdobra na concepção de uma arquitetura que possa durar no tempo. Ao examinar a contemporaneidade – e também o seu reverso – na obra de Moneo, Croset revisita as reflexões do escritor Hans Magnus Enzensberger acerca do anacronismo (1997), entendido como um fenômeno desejável se admitido como possibilidade de se relacionar com os intermináveis “resíduos do passado” que se proliferam simultaneamente ao avanço da técnica. Uma compreensão de que o novo corresponde a um fino estrato superficial, a partir de uma sobreposição infindável de possibilidades latentes. Carbonara (2001, p.45), historiador da arquitetura e teórico do restauro, ao referir-se à colocação de Croset, reconhece na produção de Moneo um procedimento análogo ao que os "crocianos", como Bonelli, entendiam como “refazer um percurso crítico”.

No campo disciplinar da preservação e restauro dos bens culturais, recorre-se ao entendimento de Renato Bonelli acerca do restauro arquitetônico, uma concepção elaborada na passagem dos anos 1940/50, consagrada pela edição da Enciclopedia dell'Arte (1963), aqui retomada enquanto possibilidade de reativar as discussões que afrontam a delicada fronteira que separa o restauro como operação meramente conservativa do entendimento que consente a adição do novo ao material histórico. Bonelli propõe o “restauro crítico” como processo crítico e ato criativo, dois momentos interligados por uma relação dialética: “*em que o primeiro define as condições que o outro deve adotar como próprias íntimas premissas, e condição em que a ação crítica realiza a compreensão arquitetônica que a ação criativa é chamada a prosseguir e integrar*”. (Bonelli, 1963).

Os projetos que se seguem, *Kolumba* (Peter Zumthor, 2003-2007, Colônia, Alemanha); *Teatro de Sagunto* (Giorgio Grassi e Manuel Portaceli, 1990-1993, Espanha); *Museu das Missões* (Brasil Arquitetura e Carlos Eduardo Dias Comas, 2015, Rio Grande do Sul, Brasil), compõem aqui por permitirem reconhecer, cada um a seu modo, constituir uma narrativa no tempo.

No primeiro caso, *Kolumba*, aproximam-se fragmentos díspares, conformando uma nova totalidade onde antes não havia; no segundo, Sagunto, dá-se um passo atrás para redefinir o teatro não mais como uma ruína grega, mas romana; no terceiro, *Museu das Missões*, amplia-se o alcance da Igreja em ruínas e do hoje Pavilhão Lucio Costa, constituindo-se como uma terceira voz em consonância com as duas anteriores, mas invocando a presença do cotidiano.

Ao transitar entre conceitos e projetos, espera-se contribuir com a mesa proposta no alargamento da noção de patrimônio, na interdisciplinaridade envolvida, e, sobretudo no reconhecimento da reflexão que parte da prática projetual.

Museu Kolumba

O sítio continha a pequena igreja dedicada a St. Columba, projeto de Gottfried Böhm, construída em 1950, para abrigar uma escultura gótica da Virgem Maria, situada em um pilar da antiga igreja medieval, que surpreendentemente sobreviveu intacta ao bombardeio ocorrido durante a segunda guerra. O ícone, chamado “a madona da ruína” foi considerado símbolo de esperança e a nova capela octogonal proposta por Bohn constituiu-se para mantê-la; posteriormente, em 1973 foram descobertas ruínas medievais sob a velha igreja. O lugar do novo Museu a ser implantado contava assim com restos arqueológicos, fragmentos da antiga igreja gótica medieval e a nova capela de 1950, abrigo da “madona”.

Soma-se a esse contexto a coleção de arte cristã pertencente à Sociedade de Arte Kolumba, motivo do concurso realizado em 1997 para abriga-la junto à reforma da igreja³. Peter Zumthor, vencedor do concurso, configura um novo edifício contínuo que envolve os fragmentos em ruínas e a capela de 1950, assim como o embasamento recém-descoberto. Considera os fragmentos do passado como parte presente na nova materialidade sem forjar uma harmonia inexistente, nem uma temporalidade única. A articulação dos fragmentos convoca a evidência de momentos díspares configurados na trajetória desse novo constructo. Cada fragmento de edifício, amalgamado por uma inédita materialidade significativamente forte, constituída por tijolos brancos e uma peculiar luminosidade advinda de seu arranjo construtivo, sobrevive evidente e resignificado.

Externamente o edifício é reconhecido como um único, massivo e simples volume. Revela-se como uma colagem de fragmentos articulados por um novo corpo construído que os harmoniza como uma sinfonia dissonante.

Diante da disparidade de memórias evocadas, aqui vale observar como o arquiteto, sem se privar da evidência de uma ação presente, independente do que lá encontrou, não só do ponto de vista material, mas também da natureza de espacialidade envolvida e, sobretudo, atento à cidade do presente, diante da qual as pequenas ruínas são como restos quase imperceptíveis na escala circundante. Zumthor, superando a mera aproximação para concretizar uma efetiva interação entre o antigo e o novo, eleva o novo edifício atento à escala dimensional do contexto urbano e, com isso, devolve a monumentalidade imaginada associada ao valor daqueles fragmentos. Amalga-os ao novo corpo fazendo-os assim monumentais também.

³ Carlos Zeballos. Em: <http://architecturalmoleskine.blogspot.com.br/2012/04/peter-zumthor-kolumba-museum-cologne.html>.

Bonelli é uma bela chave para analisar Kolumba, pois Zumthor ao intervir se mantém fiel mais à monumentalidade simbólica do conjunto bombardeado, do que à veracidade dos fragmentos encontrados – hoje quase “cacos” submersos na paisagem circundante. Ao construir um novo edifício monumental – em relação à cidade do presente – aderindo à sua configuração tais fragmentos (dissonantes, é preciso lembrar), ele se alinha a Bonelli na liberdade com que atua na materialidade ao ambicionar uma veracidade simbólica.

Outro autor, agora fora da área disciplinar do patrimônio que merece atenção, é Sennett com a ênfase ao procedimento de conserto (e não apenas de fabricação de novos artefatos) presentes na habilidade de certas oficinas, análise proposta em *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Sennett usufrui da intervenção realizada por Chipperfield e sua equipe na recuperação e transformação do *Neues Museum* ocorrida entre 1997 e 2009⁴. Nos termos de Sennett:

Percorrendo as salas do museu, o visitante não esquece sua dolorosa história, mas essa lembrança não é fechada, contida em si mesma; a narrativa espacial vai em frente, sugerindo uma abertura a diferentes possibilidades que não sejam apenas o inteiramente novo ou como se fosse novo. Sua política é a da mudança, abrangendo rupturas históricas sem se fixar no puro e simples fato do dano. (SENNETT, 2012: p.264/265)

Importante observar o desconforto da palavra conserto como vocábulo em português que traz impregnada a ideia de que algo se perdeu e que consertar é, sobretudo, remediar uma situação – portanto longe do desejável. Mas, se consertar parece, até então, uma saída quando não se pode ter um objeto novo, será que o valor inerente é também resultado de um modo de ver o mundo onde o novo vale mais? Estaremos diante de um desconforto ainda associado à ideia de que o inédito tem mais valor que o existente? Para além da liberdade do “conserto” o que chama atenção é a disponibilidade em não fazer tábula rasa da história do edifício.

Zumthor ao realizar o “conserto” em Kolumba, como vislumbrado por Sennett, reimagina o passado diante de um lugar no qual *histórias fragmentárias e isoladas em si, ocorrem como tempos empilhados, como histórias à espera, como enigmas*, para retomar os termos de Certeau. Aos quais, ele corajosamente articula como tessitura dissonante, mas de uma experiência agora vivida em comum.

⁴ Sennett reconhece três modalidades de “conserto”: restauração (que devolve ao original); retificação (que substitui por partes melhores tendo em vista mesmo fim), e reconfiguração (que reimagina a forma e o uso do objeto para consertá-lo). Desconsidera, como se pode perceber, o debate ocorrido no campo específico do Restauo, desde a contribuição de Camillo Boito. É invocado neste texto menos por sua inadequada aproximação com o patrimônio como disciplina, e mais por sua perspicaz leitura que busca um gradiente entre testemunho e transformação.

Observar o modo como Zumthor edita os diferentes existentes leva a considerar a tese de Bourriaud⁵ acerca da pós-produção. O termo técnico é usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo, explica o autor:

Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes off, os efeitos especiais. Como conjunto de atividades ligadas ao mundo dos serviços e da reciclagem, a pós-produção faz parte do setor terciário em oposição ao setor industrial ou agrícola, que lida com a produção de matérias-primas. (BOURRIAUD, 2009: p.7)

Essa prática, segundo ele, tornou-se recorrente a partir dos anos 1990 por um grupo de artistas que, ao inserir seu trabalho no dos outros, ou vice-versa, abolem a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. Como esclarece Bourriaud:

Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se essa nova paisagem cultural, marcada pelas figuras gêmeas do DJ e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos”. (BOURRIAUD, 2009, p.8)

Bourriaud permite reconhecer que não se trata mais de fazer “tabula rasa” ou de criar a partir de um material virgem. Nas suas palavras, “a pergunta artística não é mais: “*o que fazer de novidade?*” E sim: “*o que fazer com isso?*” (2009, p.13). O autor usa como imagem dessa nova paisagem da arte a “feira de usados”, e os artistas dessa natureza, como “locatários da cultura”, que inventam protocolos de uso, a partir de estruturas existentes.

A metáfora do DJ, diante de produtos existentes esse artista mostra um itinerário pessoal no universo dado (sua *Playlist*) e ao encadear os elementos em uma determinada ordem. A autoria, percebe-se, é revista no contexto dessa articulação que edita dados e com base na edição configura uma obra inédita. Bourriaud convida a reconhecer como tarefa histórica desse começo do século XXI “*não partir novamente do zero nem se sentir sobrecarregado pelo acúmulo da História, mas inventariar e selecionar, utilizar e recarregar*” (BOURRIAUD, 2009, p.109). E, desse modo, sugere considerar a cultura mundial como uma “caixa de ferramentas”, como espaço narrativo aberto e não uma gama de produtos acabados. Eis o procedimento

⁵ Bourriaud, Nicolas, em *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

indicado: “*Em vez de se ajoelhar diante das obras do passado, usá-las*” (BOURRIAUD, 2009, p.110).

Zumthor em Kolumba age como um DJ, se invocada a referência de Bourriaud. Produz uma arquitetura que usa o existente sem sacraliza-lo ou mantê-lo em uma integridade fora do tempo, sobretudo, para editar um novo corpo presente em que a antiga obra agora faz parte ativa do novo contexto. Conforme as referências patrimoniais, o arquiteto atua na chave de liberdade proposta por Bonelli e diante da dialética artística e histórica prevalece nesse projeto a ênfase artística, que mantêm uma polifonia histórica típica do pensamento contemporâneo onde dissonâncias podem conviver.

Teatro de Sagunto

Grassi encontra a ruína romana de Sagunto transformada em teatro grego. O arquiteto descreve a situação real do Teatro após as várias ações que o reduziram a “*larva de si mesmo*”, através de imprecisas reconstruções cujo mimetismo mascarava a baixa qualidade das operações, praticamente imperceptíveis para os observadores leigos, mas que o desfiguraram completamente. Assim justifica sua intervenção (Teatro de Sagunto, Espanha 1990-93):

Logo pareceu claro que o Teatro de Sagunto poderia retomar a sua ‘eficácia evocativa’ (Brandi) apenas indo adiante no restauro propriamente dito (via em que o retorno não é possível se cogitar), na restituição já em ato e mudando, porém, a direção, mudando de direção sem incertezas. (...) Tornava-se, portanto, necessária uma verdadeira e própria correção da ‘ruína artificial’, exatamente do ponto de vista documentário, do ponto de vista histórico/arqueológico. Justamente porque o seu ser ruína afinal irreversivelmente adulterada a tornava inútil seja para o estudioso que para o espectador (GRASSI, 1993: p. 48).

Grassi defende, portanto, uma ‘restituição’ do conjunto com base na especificidade de sua tipologia arquitetônica – *o seu ser Teatro Romano* – considerando dois aspectos essenciais: a sua relação com o contexto urbano e paisagístico e a sua condição arquitetônica “*como forma representativa*” (Bonelli) na cidade. A esse respeito convém pontuar a intenção de reconstituir a condição do teatro como protagonista do sistema de relações espaciais, o seu ser lugar arquitetônico de sutura entre o castelo e a cidade. Segundo Grassi, essa decisão corresponderia justamente à “*liberação da sua verdadeira forma*” (Bonelli). Para finalizar, Grassi afirma que a arquitetura do Teatro estava presente na ruína, em suas formas, medidas e proporções, sua tarefa foi fazê-las reaparecer, tratando-se de um “*problema de leitura*” e de restituição não de sua totalidade material (o que constituiria um “falso histórico e artístico”), mas sim dos elementos essenciais à fruição do espetáculo, respeitando os elementos preexistentes.

Um levantamento aprofundado das estruturas remanescentes e de todas as fases de transformação antecedeu as intervenções, com o propósito de alcançar um duplo intento: a restituição do espaço arquitetônico do teatro romano em sua inteireza e a construção de um espaço teatral adequado para o uso contemporâneo.

Embora os pressupostos do projeto tenham sido desde o início a valorização da preexistência e a possibilidade de restituir o monumento ao uso cotidiano, os intensos questionamentos de ordem legislativa e social – transformados a seguir em querelas jurídicas e políticas – permitem perceber o quanto seja complexo lidar com bens culturais de interesse coletivo, sobre os quais se depositam sentimentos e expectativas de diversas naturezas, especialmente em relação às ruínas, que dificilmente são aceitas como material passível de transformações.

O primeiro objetivo, como argumenta Silvia Malcovati, em um artigo intitulado “Architettura e archeologia: a proposito di alcuni progetti di Giorgio Grassi”, publicado na revista *on line* “Engramma” (2013), correspondia a uma operação factível, na medida em que os teatros romanos do período imperial praticamente coincidem com o “tipo” constituído pelo binômio ‘*cavea-scena*’.

Segundo o arquiteto, ao restituir o espaço arquitetônico do teatro antigo em sua excepcional dimensão volumétrica, seriam reconstruídas as peculiares relações espaciais do lugar, rara condição mesmo para as estruturas arqueológicas melhor conservadas.

Como enfatiza Malcovati, todo o trabalho de reconstituição foi desenvolvido em estreita colaboração com a equipe de arqueólogos, que participou com grande dedicação e entusiasmo. Uma importante confirmação da precisão com que foram conduzidos os trabalhos foi o bem sucedido reposicionamento de uma coluna reencontrada no momento de finalização da obra, adaptando-se perfeitamente ao conjunto arquitetônico.

O trabalho de Giorgio Grassi desenvolve-se na esteira da reflexão produzida no ambiente cultural da Universidade IAUUV de Veneza, em que atua o grupo ‘*La Tendenza*’ liderado por Aldo Rossi. Convém assinalar, entretanto, que Grassi não permanece indiferente ao pensamento produzido no campo específico do restauro dos monumentos.

Sua primeira experiência de restauro em que a relação antigo-novo assume um papel fundamental ocorre na intervenção do Castello di Abbiategrasso (1970). Declara em seus escritos que o restauro se apresenta em primeiro lugar como um problema de arquitetura em sentido estrito.

Assinala-se aqui um aspecto essencial da abordagem examinada no artigo de Silvia Malcovati, que explora a relação entre arquitetura e arqueologia presente na obra de Grassi: o

interesse do arquiteto pela arquitetura romana, como uma espécie de escolha metodológica, na medida em que a perscruta como material de investigação do qual extrai lições de projeto.

A autora destaca três olhares na pesquisa do arquiteto: o olhar renascentista, sem nostalgia pelo passado e sem arrependimento pela perda unidade, para aprender e para fazer; o olhar iluminista: um olhar progressivo, aquele das ‘restituições’, isto é, dos monumentos como objeto de estudo finalizado à análise e ao projeto; o olhar contemporâneo: que observa as transformações do momento como expressões da cultura do projeto e do ‘progresso’ da arquitetura. Esses três pontos de vista representam diferentes matizes, conforme Malcovati, reconhecidos no enfrentamento da unidade da forma e da tipologia como chave de entendimento da ação de recomposição das estruturas remanescentes de interesse histórico, quando o arquiteto deve forçosamente considerar os problemas específicos da conservação e do restauro, mesmo que inicie o trabalho com a postura de um arquiteto generalista.

Grassi, ao discorrer sobre sua intervenção em Sagunto, em texto intitulado “Um parere sul restauro (a proposito del Teatro di Sagunto)” escrito em 1993, recorre expressamente à definição de Renato Bonelli sobre *restauro architettonico*:

Toda operação deverá estar subordinada ao escopo de reintegrar e conservar o valor expressivo da obra, para que o intento a ser atingido seja a liberação de sua verdadeira forma.

Restauro como processo crítico e restauro como ato criativo são portanto ligados por uma relação dialética, em que o primeiro define as condições que o outro deve adotar como próprias íntimas premissas, e condição em que a ação crítica realiza a compreensão arquitetônica que a ação criativa é chamada a prosseguir e integrar (BONELLI, 1963).

Claudio Varagnoli⁶ expõe sua discordância em relação à intervenção de Grassi no Teatro de Sagunto, classificando-a como “espetacularização da ruína”, pelo fato de enfatizar a inserção contemporânea em um contexto antigo, como se os monumentos arqueológicos fossem considerados ‘elementos de composição’ e, conseqüentemente, pudessem ser completados e reconstruídos. Justamente a estratégia metodológica considerada válida por Malcovati é entendida como equivocada por Varagnoli:

Grassi não considera importante para a conservação de um edificio a manutenção de uma função, mas a explicação de um papel (...). E para atingir este objetivo, as formas do passado não devem repetir-se automaticamente, mas devem ser escutadas, tomadas como modelo, como os arquitetos renascentistas, nos confrontos dos exempla clássicos, que se pretendem reviver mais do que restaurar (CARBONARA, 2011: p.46).

⁶ Arquiteto, pesquisador e professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade *La Sapienza* de Roma. Em Giovanni Carbonara, *Architettura d’oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*. Milão: UTET, 2011, p.46.

Sugere-se que o próprio preparo teórico de Grassi o impulsione a distanciar-se de um restauro entendido cientificamente, fazendo ultrapassar o tênue limiar que o distingue da “reconstrução da ideia de teatro, um novo nascimento do antigo”.

Segundo Varagnoli, embora se apreenda do artefato antigo cada indicação para reconstruir acima de tudo uma ideia de teatro, o novo se sobrepõe ao antigo quase o substituindo na sua peremptória irreversibilidade. Importante observar nossa concordância com a análise de Varagnoli e, discordância no que para ele é perda e para nós valor. A intervenção de Grassi no Teatro de Sagunto permite um passo atrás que revê a interpretação do passado.

Museu das Missões

No mesmo sítio coexistem como elementos díspares a pequena cidade, uma surpreendente e majestosa ruína da Igreja da Missão Jesuítica, o criterioso Pavilhão Lucio Costa. De um lado dois edifícios patrimônio da humanidade, de outro a cidade. Essa dualidade será ponto de partida da proposta do novo Museu delineada pelo Brasil Arquitetura. Nas palavras dos autores:

A jovem cidade de São Miguel se desenvolveu ao redor o sítio histórico de modo acanhado, mal resolvida, cindida ao meio. Talvez pela força e imponência das ruínas, a cidade nunca tenha encontrado seu foco urbanístico, sua centralidade (necessária a qualquer vila, por menor que seja), sua lógica e seu sentido gregário. Nos passa a ideia de um assentamento espreado na campanha pampeana.

Um projeto de intervenção no sítio histórico deve levar em conta justamente essa dicotomia hoje existente entre a força do patrimônio construído e a cidade de hoje a sua volta.⁷

A implantação do novo conjunto reitera essa atenção ao instalar os novos edifícios em duas quadras: uma dentro do perímetro preservado outra, em território corriqueiro. A sofisticada “costura” entre sítio excepcional e o sítio do dia-a-dia articuladas por uma praça que se sobrepõe atravessando a rua São Nicolau. Propõe uma “*proximidade colaborativa de vizinhanças*” sem a ingenuidade de misturar suas dinâmicas.

O frente-a-frente destes dois polos – um mais ligado à vida local e outro mais aberto às visitas turísticas – deverá criar uma tensão sadia no nível de suas programações, em função das mesclas de usos e de seus espaços e serviços que serão compartilhados.

⁷ Esta e as demais citações referentes à proposta foram extraídas do Memorial de projeto. Caderno executivo. Brasil arquitetura, julho de 2014. Acesso restrito.

De um lado o espaço de convivência para o Centro de Tradições Nativistas e as atividades técnico-administrativas da Secretaria de Turismo do Município; de outro, os escritórios do Iphan e do Ibram, com seus laboratórios, biblioteca e salas de pesquisa, e o novo Museu ao lado da casa de passagem Guarani, M'Biá Guarani, com suas hortas e áreas de apoio delimitadas por um baixo muro. De um lado a convivência corriqueira das atividades locais, de outro, aquelas que atraem e envolvem outros públicos, mais turísticos e de passagem.

O conjunto díspar abriga singulares vivências aptas ao convívio apenas através de uma calculada distância. O intervalo necessário entre situações desiguais é amparado na sagacidade material, delineado por uma arquitetura capaz de configurar métricas.

Do ponto de vista do legado que se quer preservar vale atentar para três operações: a confirmação do sítio que preserve a integridade de avistar a paisagem; o eco ao *grid* do ordenamento jesuítico no dimensionamento dos novos edifícios e a cor da pedra local mantida como pigmento no concreto; o reconhecimento dos edifícios patrimoniais e manutenção de suas premissas, junto a outros apenas de valor simbólico, o conjunto como um todo articulado a uma vivência cotidiana. Vale atenção a cada uma delas.

A adoção do sítio, sugerido em estudos pelo IPHAN, o flanco noroeste da borda do parque, (não sem antes investigar outras posições) confirma-se diante de um “*argumento irreprensível: deixar livre e desimpedida a vista que se tem da igreja para os campos de fora, ao norte*”. Preserva-se a vista, como paisagem aberta desde a ruína da Igreja, reconhecida a sabedoria Jesuítica ao escolher a coxilha da região, dominante, para ali fundar a redução de São Miguel.

O *grid* espanhol de 33,0 m por 16,5 m corresponde à malha rígida utilizada no ordenamento jesuítico, apesar de aparecer somente em resquícios de construção e de marcas no terreno, ou nos desenhos/registros do século, constituem dimensão modular que organiza o novo conjunto. Utilizando como material a pedra vermelha das ruínas, também utilizada por Lucio Costa no Pavilhão, que se mantém seja no concreto ciclópico com a própria pedra *gres*, seja como pigmento no concreto armado.

O conjunto considera os novos edifícios, o patrimônio da Humanidade (Igreja jesuítica e Pavilhão Lucio Costa) e também edifícios apenas por seu valor simbólico na região, tais quais: o pavilhão em madeira utilizado como Secretaria de Turismo, que voltará a ser restaurante; a construção octogonal em madeira do rancho crioulo a ser pintada de branco (cal); a pequena igreja da cidade. Aqui, como em Kolumba, o paladar é afeito a tempero que mantém notas díspares em um conjunto de harmonia dissonante.

Em síntese a intervenção se alia e ecoa a proposta por Lucia Costa e distingue-se dela ao convocar o cotidiano atual e os elementos corriqueiros para integrar o conjunto.

A criação do antigo Museu das Missões (1937-40), através da Intervenção de Lucio, foi antecedida por uma importante pesquisa histórica e pelo levantamento dos elementos remanescentes encontrados no sítio arqueológico do povoado da missão jesuítica de São Miguel, nos arredores da praça principal e das ruínas da igreja. Naquele momento, Lúcio Costa reconheceu o valor histórico daquele sítio e propõe a criação de um museu, para abrigar a estatuária dos padres jesuítas, em contato com a cultura guarani, a fim de preservar as peças no próprio lugar em que foram criadas. Em seus relatos, o arquiteto discorria sobre a importância desses levantamentos arquitetônicos e dos estudos históricos que acompanhavam os processos de documentação dos vestígios e ruínas para se ter uma ideia mais precisa dos testemunhos remanescentes nas missões jesuíticas. Destacava a relevância da arquitetura como documento da história daquele período.

A intervenção ocorre em um período em que o arquiteto atua como colaborador do diretor do então recém-criado SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Rodrigo Melo Franco de Andrade e, ao mesmo tempo, coordena a equipe responsável pelo projeto da nova sede do MES (Ministério da Educação e Saúde). Ocupa, portanto, uma posição singular: trata-se de um arquiteto completamente envolvido com as preocupações do seu tempo, no sentido de promover a renovação de formas e técnicas propostas pelo movimento moderno, sem abdicar do interesse pelo legado arquitetônico do passado. A Carta de Atenas de 1931 é mencionada como documento de referência, tanto no que se refere aos critérios de seleção de obras para constituir o inventário, como para as estratégias de intervenção.

Os pareceres produzidos por Lucio Costa, na qualidade de Diretor da Divisão de Estudos e tombamentos do IPHAN⁸, descrevem as reduções jesuíticas, assinalando que cada aldeia era constituída pela igreja, composta pela residência dos padres, o asilo, a enfermaria, as aulas, oficinas, o cemitério que era um grande conjunto arquitetônico, servido por vários pátios, tudo murado, muro esse que adentrava pelas quintas dos padres. No frontispício da igreja, havia uma grande praça, ao redor eram dispostos os edifícios de habitação, compostos de muitas células construídas com paredes de pedra ou de barro, todas em esquadro, à moda espanhola.

Dessa primeira e referencial intervenção fica entre outros, o eco do alpendre, elemento que no projeto do Brasil arquitetura, junto com passarelas, delinea o caminhar em todo o conjunto. E o pavilhão Lucio Costa ele também, agora é motivo de investigação e reinvenção.

Um gesto afinado com a pós-produção proposta por Bourriaud ao “*inventariar e selecionar, utilizar e recarregar*” (2009, p.109) e no campo disciplinar com Carbonara para quem “*o restauro não poderá jamais se reduzir a uma simples operação prática; é ato de*

⁸ Consultar a esse respeito a publicação organizada por José Pessoa, *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1998.

cultura, e especificamente de compreensão histórico-crítica, antes ainda de ser qualquer procedimento técnico” (1997, p. 26).

O projeto atual reivindica esse entendimento cultural em sua dimensão histórica e, apesar de não atuar diretamente sobre a materialidade é gesto de patrimônio ao ecoar traços dos edifícios históricos no novo conjunto, endossando-os, mas sem ignorar os vestígios edificados mais corriqueiros. Estabelece uma analogia com a noção de uma arquitetura duradoura no tempo, próxima àquela enunciada por Pierre Alain Croset (2007).

Tempos empilhados

Se os arquitetos modernos enfrentaram, de modo transformador, a disciplina atizados pelo ímpeto de seguir sempre adiante e aptos a “sobreviver à história e a cultura”⁹. A nós cabe valorizar uma certa arquitetura que, na evidência de sua materialidade poética, ao invés de apagar rastros ou construir um mais além, reconcilia-se com a espessura do tempo de onde se pode vislumbrar o traço coletivo da cultura. Sem promessa de futuro, ou nostalgia de passado, mas atentos ao presente naquilo que ele configura e que por algum tempo perdurará.

Coexistir com o(s) passado(s) sem, contudo, mitificá-los ou simplesmente recomeçar na ilusão de um momento inédito aponta para o convívio de tempos distintos, no qual prevalece no presente a construção de um híbrido, resultado da aproximação e uso de construções de tempos variados.

Quem sabe, enfim para além do espetáculo e da eficiência extremados e, convenhamos, sempre um tanto ridícula diante do esforço em se tornar excepcional – lugar comum em nossa época – tenhamos como reconhecer qualidades e valores também na variedade material com que a arquitetura, a cada tempo, permite reconhecer uma época.

Este ensaio visa manter a valiosa proposição de Croset (2007) de que o novo corresponde a um fino extrato superficial, a partir de uma sobreposição infundável de possibilidades latentes; recuperar a liberdade com que Bonelli (1963) afronta a tênue fronteira que separa o restauro como operação meramente conservativa do entendimento que consente a

⁹ Ver Walter Benjamin, “Experiência e pobreza”, texto escrito em 1933 no qual analisa o ineditismo proposto pelo moderno observando o contexto: “A crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra”, e a constatação dura do modo como “ficamos pobres”, e ao mesmo tempo essa geração contou com homens que diante da consciência de que precisavam instalar-se, de novo e com poucos meios, foram “solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura.” Essa compreensão tem desenvolvimento no texto “Tempo: matéria-prima da arquitetura” (BOGÉA, 2014)

adição do novo ao material histórico; acatar a provocação de Bourriaud (2009) na convicção de que menos interessa a novidade e mais a apropriação pertinente do passado; a acuidade com que Certeau retoma a presença das paisagens humanas associadas às paisagens materiais prenhes de lembranças e tempos empilhados; a sagacidade de Sennett ao recuperar a noção de conserto após tanto tempo de simples fabricações novas e substituições, evitando a ilusória construção de inéditos, novos “puros”.

E para atingir este objetivo, as formas do passado não devem repetir-se automaticamente, mas devem ser escutadas, tomadas como modelo que se pretende reviver mais do que restaurar. Ater-se às operações engendradas em Kolumba, Sagunto e Missões diante da disponibilidade com que os três autores usufruem dos traços passados em nome de novas narrativas permite reconhecer na experiência do presente um passado revivido que constrói outro presente, mas sobretudo permite vislumbrar outro futuro. Apontam um outro vocábulo como antevê o poeta: "pressauro", no qual a narrativa implica a simultaneidade de três tempos: o ocorrido, liberto da nostalgia, o presente, liberto de simples certezas, o futuro, reconciliado com a cultura no tempo.

Referências:

- ALMEIDA, Eneida de. “Architettura, preesistenza e restauro: un confronto antico-nuovo”. Anais da *Giornata di Studi in Onore a Giovanni Carbonara*, Roma: Università degli Studi di Roma, set.2015.
- ALMEIDA, Eneida de e Bogéa, Marta. “Esquecer para preservar / Forgetting to preserv”. Em: Comas, Carlos E. (coord. ed.). ARQTEXTO 15. Porto Alegre: UFRGS, 2009.
- BOGÉA, Marta. “Loja de usados: Arquitetura em tempo de Pós-produção”. Em: Muller, L. e Martins, M.L.R. (eds). *Arquitectura y calidad socioambiental en ciudades del cono sur*. São Paulo, Buenos Aires: FAU USP, FADU UNL, CAPES, SPU. 2016.
- BOGÉA, Marta.. “Tempo: matéria prima da arquitetura”. Em: Vasconcellos, Juliano Caldas de e Balem, Tiago (org.). *Bloco (10): ideias sobre futuro*. Novo Hamburgo: Feevale, 2014.p.100-110.
- BONELLI, Renato Verbete *Restauro*, em Enciclopedia dell’Arte (vol. X, 1963).
- BOURRIAUD, N. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia 1949/1979 Viva Vaia*. São Paulo: Brasiliense, 1975.
- CARBONARA, Giovanni. G. *Architettura d’oggi e restauro*. Turim: Utet, 2011.
- CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro. Teoria, Storia, monumenti*.Nápolis: Liguori, 1997.
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CROSET, Pierre Alain. “La lezione di Rafael Moneo em Rafael Moneo”. Em: Bonino, Michele, org. *Costruire sul costruito*. Turim: Umberto Allemandi & C., 2007.
- FERRAZ, Marcelo (et. al.). Projeto executivo Museu das Missões. São Paulo:memorial De projeto, 2016. Documento de autor, acesso restrito.

GRASSI, Giorgio. "Un parere su restauro (a proposito del teatro di Sagunto)". Em: *Teatros Romanos de Hispania*. Cuadernos de Arquitectura Romana, vol. 2, 1993, pp. 47-52.

GRASSI, Giorgi. *Una vita da architetto*. Milão: Franco Angeli, 2008.

IZQUIERDO, Ivan. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2011.

MALCOVATI, Silvia. "Architettura e archeologia: a proposito di alcuni progetti di Giorgio Grassi" in *Engramma*, 2013. Disponível em:
http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1301.

PESSÔA, José (org.). *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 1998.

SENNETT, Richard. *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

Tempo: matéria-prima da arquitetura

Publicado originalmente em “Bloco (10): ideias sobre futuro. VASCONCELOS, Juliano Caldas de e BALEM, Tiago (org.). Novo Hamburgo: Feevale, 2014. ISBN 978.85.7717.180.4. p 100 - 110.

Estamos em 1985: quinze anos apenas nos separam do início de um novo milênio. Por ora não me parece que a aproximação dessa data suscite alguma emoção particular. Em todo caso não estou aqui para falar de futurologia, mas de literatura. (...) Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar. Quero, pois dedicar estas conferências a alguns valores ou qualidades ou especificidades da literatura que me são particularmente caros, buscando situá-los na perspectiva do novo milênio.(CALVINO: 1991, p.11)

Italo Calvino introduz assim a série de seis conferências do ciclo previsto para o ano letivo de 1985 na Universidade de Harvard, em Cambridge, no estado de Massachussets, denominado *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*. Quando fui convidada a apresentar um artigo para o *Bloco (10): ideias sobre futuro*, a primeira lembrança que me ocorreu foi desse livro. Ao pensar sobre um porvir na arquitetura qual ou quais seriam as qualidades particularmente caras para querer situá-los em uma perspectiva de futuro?

Para Calvino, considerando a Literatura, foram elas: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade, consistência (não escrita). Proponho neste ensaio me ater ao tempo como matéria prima da arquitetura. E o faço dentro de duas perspectivas, a primeira a consciência do tempo, perceptível no presente, através da materialidade intrínseca à arquitetura (*o novo ambiente do vidro mudará completamente os homens*). A segunda, a oportunidade de que essa mesma materialidade se organize de tal modo a poder sobreviver ao tempo, reinventada, sem para isso precisar anular a espessura temporal nas quais as experiências daqueles lugares aderidas a seus poros nos permitem identificá-lo no âmbito da cultura e da história (*Memória como ficção e Reconfiguração: o concerto como forma de cooperação*).

“O novo ambiente do vidro mudará completamente os homens”

Essa frase de Scheerbart, citada por Benjamin no texto *Experiência e Pobreza* merece atenção, particularmente no contexto proposto por Benjamin. O texto começa com uma reflexão sobre o que o autor denomina uma nova forma de barbárie. Nos seus termos:

Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval.

Pois qual é o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?(...) sim é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. (...) Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa.” (BENJAMIN: 1994, p.115/116)

Benjamin cita Descartes, Einstein, Klee, Loos, Brecht, observando que algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a “essas coisas”. Segundo ele, “Sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século.” Vale notar com atenção o contexto no qual o texto foi escrito (1933) para compreender a lucidez dessa crítica: “A crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra”. Não há aqui um juízo de valor raso que prefere “a” a “b”, mas uma constatação dura do modo como “ficamos pobres”, e ao mesmo tempo essa geração contou com homens que diante da consciência de que precisavam instalar-se, de novo e com poucos meios, foram “solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura.”

Na arquitetura, Benjamin atém-se ao vidro como metáfora, notadamente ao que chama as casas de vidro, ajustáveis e móveis construídas por Loos e Corbusier. Segundo ele:

Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não tem nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade. O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que possuo se torna opaca para mim. (BENJAMIN: 1994, p117)

O vidro, como se sabe, quebra mas, não aparenta “envelhecer”. Dificilmente revela a idade que tem – por mais que saibamos que é um líquido de alta viscosidade (ou um sólido amorfo, nos termos da química) não temos, por observação direta, reconhecer a passagem do tempo no material.

Acompanhamos na segunda metade do século XX um retorno valorizado dos materiais que evidenciam a passagem do tempo – a ponto, para os mais afoitos e disponíveis a gestos mais histriônicos, de se adotar como recurso de moda a constituição de “pátina” em matérias novos para forjar o tempo. É esclarecedor retomar Benjamin para compreender essa mudança de valor. Uma significativa alteração no uso dos materiais.

Do aço e vidro, para madeira, tijolo e pedra (e nesse sentido, também o concreto aparente lido como pedra processada – posteriormente acatando as marcas das fôrmas de madeira que lhe configuram). Pois, se os chamados “novos materiais” ganhavam usos, sobretudo, na engenharia desde meados do século XIX, sua adesão irreduzível ganha contornos mais claros na vanguarda moderna, quando vistos a partir dessa lente proposta por Benjamin. E aqui é preciso reconhecer arquitetura a partir da visão de mundo na qual se insere e sem a qual se torna pura materialidade, de difícil compreensão – como reconhecer as pirâmides se ao menos não pudermos reconhecer o direito de se pensar num mundo após a morte? Do mesmo modo, como reconhecer o moderno sem o direito de se ater a desconcertante primeira metade de século atravessado por duas guerras e doutrinado entre elas por uma ambição – que arrastou boa parte de fortes pensadores junto – de uma pureza abstrata a ponto de se pensar uma nova raça pura?

Como, por outro lado, não então reconhecer o desejo premente de um retorno ao direito da experiência e da cultura como contraposição crítica ao moderno? E, passado o esforço de ruptura (que nos termos do pós-moderno se traduzia em alegoria – e, vale recordar a surpresa da obra proposta por Aldo Rossi, Teatro do Mundo (1979/1980), naquela que guarda como marca ser a bienal do pós-moderno (a “estrada novíssima” na bienal de arquitetura de Veneza *A Presença do passado*, com curadoria de Paolo Portoguesi ocorrida em 1980) e que se distinguiu da fantasia alegórica e formal.

Como não perceber que lá naquela obra, O Teatro do Mundo de Rossi, estavam unidos os novos materiais (a estrutura em metálica) aos materiais tradicionais (a madeira) e, que o passado vinha com o rosto de presente, reinventado na potência urdida de uma experiência urbana inesquecível (as barcas de teatro tradicionais em Veneza) e um desenho inequívoco, singular que com feição moderna se associando como imagem a certos ícones editados da cidade. Obra emblemática que nos permitiu compreender que o passado desejado não precisa ser apenas assumido em sua totalidade pode e, deve ser reinventado naquilo que de memorável merece ser lembrado e esquecido e transformado diante de nosso desejo de atualidade.

E nesse desejo uma atenção renovada, por exemplo, a arquitetos como Wright ou Aalto re-inseridos no debate a partir da segunda metade do século diante de uma nova compreensão (inclusive no uso singular à sua época do concreto ciclópico ou vitrais e tijolos, respectivamente) a ponto de, arrisco dizer, nesse início de século XXI estarem necessariamente presentes nas melhores bibliotecas do ramo! Uma natureza de arquitetura, que inova também ao considerar experiências e materiais ancestrais, e a que alimentam uma certa geração atual. Vide o recentíssimo pavilhão de Smiljan Radic para Galeria Serpentine em Londres. De acordo com os curadores Julia Peyton-Jones, Diretora, e Hans Ulrich Obrist, Co-Diretor do Serpentine

Gallery "Embora enigmáticamente arcaico, o projeto de Radic para o Pavilhão também parece excentricamente futurista, parecendo uma cápsula espacial num terreno Neolítico." (QUIRK: 2014)

Uma coexistência de materiais e remissão a outros tempos inimagináveis no começo do século XX. Menos pela alegoria que se instalou na crítica imediata, o pós-moderno, mais jocoso e irônico, e mais como a oportunidade de quem sabe enfim, podermos nos reconciliar com a cultura.

Memória como ficção

Ao escolher um cartão postal em uma banca em Veneza, um cartão curioso nos chama a atenção: um grupo de dirigíveis sobrevoando a cidade. Parece irreal, mas é fotografia! A dúvida se amplia ao perceber quadros de artistas casuais (aqueles pintores de rua da cidade) que trazem pintadas a mesma imagem. Ao entrar no Arsenale, um dirigível em escala real “entalado” entre seus galpões desmonta o artifício. Trata-se de arte! em *Sciame di dirigibili* (2009) Hector Zamora constrói uma memória ficcional para a tão surpreendente cidade. Veneza descrita é quase improvável. Instalada sobre as águas, uma cidade nas quais as ruas cedem lugar a canais.

Cidade miragem Veneza se mantém como sonho tangível, surpreendente, nesse contexto a obra é tão natural. E se Rossi, com o Teatro do Mundo que navegou na Bienal de Arquitetura, recuperou um passado ocorrido, Zamora nos leva através de outro veículo, a um passado inexistente. Mas usa de meios para torná-lo real.

Se, estamos assistindo a presença do passado como forma de presente e nessa medida como promessa de futuro, uma intrigante questão se anuncia. Dentre a inequívoca realidade, a ficção alimenta nossa reconciliação com a cultura. No lugar de tantas “verdades”, bom será se, na reinvenção dos espaços soubermos reinventar aquilo que então chamaremos de realidade. Para isso, voltemos ao homem e suas habilidades.

Reconfiguração: o concerto como forma de invenção

Richard Sennett reflete sobre as habilidades que, segundo ele, precisamos na vida cotidiana em uma trilogia. No primeiro livro, *O Artífice*, analisa o empenho e a habilidade em fazer bem as coisas materiais; no segundo, *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, analisa o valor social da cooperação; o terceiro (ainda inédito) será sobre a construção das cidades – com esperança, para o autor de que o entendimento das habilidades materiais e da cooperação social nos permita repensar as cidades. Vale acompanhar seus termos, pensando naqueles de Calvino:

Batizei esses três livros de “projeto homo faber”, recorrendo a velha ideia do Homem como seu próprio artífice – um artífice de vida através de práticas concretas. Meu objetivo é relacionar as maneiras como as pessoas modelam o empenho pessoal, as relações sociais e o ambiente físico. Foco minha atenção na destreza e na competência porque, a meu ver, a sociedade moderna está desabilitando as pessoas na condução da vida cotidiana. (SENNETT: 2012, p.10)

De modo surpreendente nos permite reconhecer alguns significativos desconfortos típicos da prática da arquitetura hoje (ao menos muito claramente no Brasil). Ao perder valor social, o prazer do trabalho bem feito, típico dos artífices, desnuda-se uma queixa persistente de incompreensão, quando no fundo trata-se de uma queixa de desvalorização do valor social (e financeiro) do tempo despendido nos projetos, elaborados na persistência de reflexão frente a “eficiência” ligeira. Por outro lado ele nos permite compreender a aceitação consensual frente ao desnudamento das marcas e passagens do tempo ocorridos nos projetos particularmente a partir das décadas de 1980 e 1990. Essa compreensão se dá especialmente se temos em vista aquela que nos permitiu compreender outro contexto (a abstração moderna) frente a seu contexto histórico e social.

Sennet recorre a um exemplo arquitetônico como metáfora para pensar o que denomina uma das três modalidades, a que ele pretende endossar como qualidade a ser valorizada a partir da ação do conserto. Antes de prosseguir vale lembrar a diferença em relação ao desejo do novo, que marcou o começo do século passado (e, importante frisar, muito além do debate específico entre os arquitetos, corresponde como Benjamin nos permite reconhecer uma visão de mundo da qual também os arquitetos compartilham).

Sennett analisa a operação engendrada por Chipperfield e sua equipe na recuperação e transformação do *Neues Museum* ocorrida entre 1997 e 2009. Uma exemplar reconfiguração para ele, a ponto de usá-lo como metáfora para o conserto desejado da cooperação.

O autor distingue três modalidades de conserto: restauração (que devolve ao original); retificação (que substitui por partes melhores tendo em vista mesmo fim), e reconfiguração (que reimagina a forma e o uso do objeto para consertá-lo). Observa que na reconfiguração o objeto quebrado serve de oportunidade para criar um objeto diferente, e que nesse caso, nos escritos e entrevistas de Chipperfield sobre o projeto e a obra se pode perceber um estreito vínculo entre o fazer e o consertar. Sennett observa como o passado do edifício pode ser reconhecido (em sintonia com a Carta de Veneza, explicitada pelo arquiteto) a ponto de restaurar as marcas da guerra. Nos seus termos:

Percorrendo as salas do museu, o visitante não esquece sua dolorosa história, mas essa lembrança não é fechada, contida em si mesma; a narrativa espacial vai em frente, sugerindo uma abertura a diferentes possibilidades que não sejam apenas o inteiramente novo ou como se

fosse novo. Sua política é a da mudança, abrangendo rupturas históricas sem se fixar no puro e simples fato do dano. (SENNET: 2012, p. 264/265)

Chipperfield revela consciência nesse processo. Inclusive o alinhamento com a carta patrimonial. No memorial:

When considering the way forward, it was clear that the ruin should not be interpreted as a backdrop for a completely new architecture but neither was an exact reconstruction of what had been irreversibly lost in the war seen as an option. A single continuous structure that incorporates nearly all of the available damaged fabric while allowing a series of contemporary elements to be added became the preferred path, often described as ‘the third way’. The key aims of the project were to recomplete the original volume, and to repair and restore the parts that remained after the destruction of World War II. The process can be described as a multidisciplinary interaction between repairing, conserving, restoring and recreating all of its components (CHIPPERFIELD: 2009)

A espessura do tempo e a presença simultaneamente dos diferentes momentos dos quais o edifício é testemunho e sua materialidade fica disponível para a momento presente na experiência. Sem, contudo isso impedir novos traçados e usos – tais quais as novas salas como palco para apresentação de dança, inimagináveis por ocasião de sua inauguração em 1859.

Uma operação que ganha contornos distintos a cada caso, mas que cada vez mais observamos como ares de naturalidade o convívio entre tempo e materiais, que nos permitem vislumbrar a(s) história ocorrida(s) nas quais aquela arquitetura é importante testemunho material.

Sem a mesma carga dramática dos bombardeios de uma guerra entretanto mantendo a mesma atenção a evidência de um certo passado em lugar de simples substituições a Pinacoteca de São Paulo de Paulo Mendes da Rocha projeto de 1993/1998 subverte reinventando o modo de caminhar no antigo edifício do Liceu de Artes e Ofício. Mendes da Rocha rotaciona o eixo de acesso e atravessamento dos espaços. Em lugar do movimento circular ao redor do pátio central instala-se um eixo de travessia conectando através do vazio os espaços. Ainda assim, permite o reconhecimento do edifício de Ramos de Azevedo em 1895.

Uma operação de coexistência de tempos, revelados através da arquitetura também valiosa em âmbito privado. Como não recordar da encantadora casinha nos Alpes suíços, Gugalun House (1990-1994) que Peter Zumthor re-insere no presente. Justaposta a materialidade da antiga construção em madeira, de 1706, ele acopla um novo fragmento – também em madeira e articulada a anterior através dos alinhamentos tanto do volume quanto dos materiais. O novo fragmento guarda em sua cor e feição a evidência do presente, do

material “jovem” que distingue intervenção de existente. O faz, entretanto, sem mascarar a diferença, simultaneamente, interferindo criteriosamente na transformação presente. O corpo justaposto entre a montanha e a casa, configura cozinha e banheiros nos termos e técnicas atuais, e, sem intervalo passa-se do velho edifício ao novo sem, no entanto, confundir suas materialidades. A casinha ancestral ainda está lá, assim como estão os nossos modos de habitar, em uma arquitetura que flui entre tempos.

Sennett elabora a ideia de conserto – como forma de enfrentar uma materialidade que se sabe não pode ser sempre novidade novidadeira, ponto zero de toda construção. Aqui reside uma importante distinção em relação às propostas das décadas de 60/70 resgatadas por Banham em Megaestruturas. Lá, as diferentes temporalidades levavam a uma natureza de conserto do tipo retificação, nos termos de Sennet (ou seja, aquele no qual se substituem partes melhores tendo em vista o mesmo fim). Diante dos projetos apontados nos quais o restauro é entendido como reconfiguração e não apenas restauro (que devolve ao original, como vimos). Parece possível reconhecer que o século XXI se inicia reconciliado com a cultura. Libertando-nos do passado circular que nos devolveria sempre ao mesmo ponto (a maldição de Morel, na ficção de Cortázar) ao mesmo tempo que nos liberta do esforço radical de eterna reinvenção, ponto zero incessante a outro extremo da mesma idealização.

Quem sabe, para além do espetáculo e da eficiência extremadas e, convenhamos, sempre um tanto ridícula diante do esforço em se tornar excepcional -lugar comum em nossa época, tenhamos como reconhecer qualidades comuns que nos são caras, a ponto de desejarmos como legado. Parafraseando os termos de Calvino, na confiança no futuro da arquitetura reconhecendo que há coisas que só a arquitetura com seus meios específicos pode produzir. E, atentos a sofisticada competência com que os arquitetos modernos se aliaram ao pensamento de sua época e enfrentaram de modo transformador a disciplina atizada pelo ímpeto de seguir sempre adiante e apta a sobreviver a cultura. Cabe-nos, valorizar uma certa arquitetura que na evidencia de sua materialidade poética ao invés de apagar rastros ou construir um mais além se reconcilia com a espessura do tempo de onde se pode vislumbrar o traço coletivo da cultura. Sem promessa de futuro, mas atentos ao presente naquilo que ele configura e que por algum tempo perdurará.

Referências

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Arquitetura Simulada. Em: NOVAES, Adauto et al.”O Olhar”.São Paulo: Cia das Letras, 1988.

ARTIGAS, Rosa (org). “Paulo Mendes da Rocha”. São Paulo: Cosac & Naify | Associação Brasil 500 anos Artes Visuais | Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. Em: “Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura”. São Paulo: Brasiliense, 1994. (obras escolhidas; v.1). p.114 a 119.

BIRNBAUM, Daniel e VOLZ, Jochen (editores). “Fare Mondi Making Worlds - 53rd International Art Exhibition”. Veneza: Fondazione La Biennale di Venezia | Marsilio Editori, 2009.

BOGÉA, Marta. “Cidade Errante: arquitetura em movimento”. São Paulo: Editora Senac, 2009.

CALVINO, Italo. “Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas”. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASARES, Adolfo Bioy . “A invenção de Morel”. São Paulo: CosacNaify, 2006.

QUIRK, Vanessa. “Smiljan Radic projetará o Serpentine Pavilion 2014”. 12 Mar 2014. ArchDaily. Acesso 29 Jul 2014. <<http://www.archdaily.com.br/182553/smiljan-radic-projetara-o-serpentine-pavilion-2014>>

CHIPPERFIELD, David. “Neues Museum”. Acesso 01 de agosto de 2014. http://www.davidchipperfield.co.uk/project/neues_museum

YOSHIDA, Nobuyuki. (editor).”Peter Zumthor”. Japão: a+u Publishing Co., 1998. Revista A+U Architecture and Urbanism Fev 1998. Edição Extra.

Território: Tempo

Este texto foi originalmente apresentado em palestra proferida no *X Foro Internacional de Arquitectura – Brasil*, coordenado por Diego Oleas Serrano, com curadoria no Brasil por Abílio Guerra, na Universidad San Francisco de Quito, em 27 e 28 de março de 2009. Publicado em espanhol na edição “BRASIL: X Foro Internacional de Arquitectura”. Documentos del Colégio de Arquitectura de la USFQ (Universidad San Francisco de Quito). 2010. ISBN: 978.9978.68.034.6. p.49-56. Disponível também em português e inglês: <http://www.vazio.com.br/ensaio/territoriotempo-marta-bogea/?lang=pt>

Em tempo de espaço

A materialidade da arquitetura ocorre no espaço. Mas é o tempo que a significará. Através da lente da arquitetura e cidade, o poderoso jogo de palavras e sonoridades que se entrelaçam e ecoam em "*tempo-espaço*" de Augusto de Campos permite perceber, com inquietante evidência, que trabalhando com espaço, operamos no tempo. Tempo que, habitualmente fica designado em segundo plano frente ao espaço na disciplina de arquitetura e urbanismo. Mas que em época de aceleradas transformações ganha atenção.

Não o ponto zero, congelado como eterno presente, que o começo do século apresentou, mas uma consciência de tempo como devir e como passagem. A arquitetura contemporânea traz muitas vezes uma materialidade que se dispõe ao diálogo com outras materialidades ocorridas.

Um diálogo que não necessariamente tem a ver com a erudição de um reconhecimento dos pares, dado pelos oficiais tombamentos, e que transforma em obrigatoriedade esse enfrentamento. Mas, considera outra natureza de arquitetura, que elege o diálogo temporal como premissa de projeto, registros de um tempo vivido.

Nesse sentido o contemporâneo brasileiro difere do já passado moderno brasileiro, que trazia naqueles significativos gestos da vanguarda um pêndulo entre o ponto zero, inaugural, e a reinvenção da história. Pois, ainda que se possa reconhecer o “sotaque” deixado por nossa vanguarda¹⁰, há no contemporâneo um desvio que vale ressaltar. A clara consciência de que as pré-existências são parte necessária aos projetos.

¹⁰ É oportuno ressaltar, que o dito Moderno Brasileiro mais do que um corpo único [que a visão de mundo moderna buscava alcançar – aplainando como regra as variáveis] foi também feito de nuances e singularidades que merecem atenção. E, dentre os nomes, significativos de nossa vanguarda, quando o tema é tempo e memória, dois se impõem: Lúcio Costa e Lina Bardi configuraram um legado fundamental nessa direção.

O “eldorado” também já está ocupado. E, mais do que terras virgens ou novas cidades, o que temos que enfrentar é a voracidade de propostas já materialmente instituídas que por vezes significaram também a marca de ocupações ligeiras e desatentas. Editar o passado, e assim reinventá-lo: o “sotaque” que nos faz reconhecíveis como cultura parece estar lá. As bases e os recursos são outros, e são outras portanto as ações que temos a apresentar. Seguem-se em três atos.

Primeiro ato: inflexões

Um “grande equipamento” metálico, espécie de “alien” inserido em um significativo edifício projetado por Rino Levi, o Edifício Prudência (1944-1948), no bairro de Higienópolis, São Paulo, edita com elegante pertinência os dois grandes núcleos configurados no projeto original.

O edifício moderno, desenhado dentro da premissa da planta livre, tem ocupação flexível assegurada pela edição em dois corpos de ocupação. O primeiro contém áreas molhadas e serviços e o segundo áreas de dormir estar, “o que serve e o que é servido”, no memorial de reforma do Andrade e Morettin.

A reforma¹¹ (2001-2002) atua especificamente sobre essa fronteira. Por um lado endossam a premissa. Por outro subverte ampliando-a: em lugar do espesso e opaco corredor que divide as duas áreas, desenham uma fronteira flexível. Naquilo que era limite, configuram um elemento “*fluido e cambiante*”.

Ao mesmo tempo vedo e mobiliário, uma estrutura metálica que edita com precisão esse território de passagem. Faz às vezes de infraestrutura, ao suportar instalações técnicas, assim como organiza eventos ao receber a biblioteca e os objetos de arte.

Passagem programática e também simbólica permite reconhecer a ação contemporânea que visa fluidez subvertendo a duplicidade do espaço de origem. Equipamento de ligação e não de separação.

Inserir um novo corpo, diverso na materialidade que o faça reconhecível, para a edição do original é uma ação conhecida na arquitetura brasileira recente¹². Inusitado nesse caso é a

¹¹ Projeto de reforma em <http://www.andrademorettin.com.br/> acesso em fevereiro de 2009. Para conhecer o projeto original de Rino Levi ver ANELLI, Renato. *Rino Levi, Arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra, 2001, p.154. Estudos para ocupação flexível da Planta livre em Rino Levi. Milão: Edizioni di Comunità, 1974, p70.

¹² ver o Centro Cultural FIESP, Reforma de Paulo Mendes da Rocha com colaboração do MMBB (1996), projeto original Edifício Sede da FIESP-CIESP-SESI de Rino Levi, São Paulo (1969/1979) ou a

escala do gesto que esgarça a fronteira entre arquitetura e design. E a flexibilidade que advém daí.

Ainda, apresenta um elemento autônomo e ao mesmo tempo aderente. A princípio facilmente deslocável, mas que, entretanto, não pode ser visto como múltiplo abstrato, pois é singular em sua condição de arquitetura em diálogo com a arquitetura que visa transformar.

Com uma poética próxima, de dois corpos distintos em convívio, um novo inserido reeditando o existente, mas com outra premissa o MMBB configura uma residência no Centro Histórico de Salvador, Bahia (2007_2008 projeto em desenvolvimento)¹³.

A partir da preservação do “casco” colonial, a fachada da cidade alta - encontrada relativamente íntegra sem intervenções recentes que a tivessem descaracterizado, pertinente como conjunto de um casario histórico - as paredes perimetrais e a cobertura ficam preservadas e mantidas. Um novo corpo, inserido, reconstrói seu interior e confere estabilidade ao conjunto.

A ação do projeto começa no deslocamento proposto em relação a “singular situação urbana e geográfica” dessa casa. Diferente da constituição corrente de uma arquitetura com frente e fundos, a casa conta na leitura dos arquitetos com duas “frentes”, a voltada para a rua e a outra frente, voltada para a encosta, que desfruta a vista para a Baía de Todos os Santos.

A nova casa passa a ser entendida como um espaço com duas “frentes”. Uma articulada ao casario histórico, outra voltada para a cidade em outra escala. A primeira se mantém preservada, a segunda, revela a ação contemporânea.

Constituído por elementos leves, pré-fabricados, um novo interior é desenhado. Como um novo arcabouço estrutural configura um espaço contínuo que tem em vista integrar “as duas frentes e as duas vistas: a da cidade alta e histórica e a da cidade baixa e metropolitana.”

Reinvenção de território no qual o diálogo temporal se dá não só com o casario tombado, restituindo seu valor previsto como parte de um conjunto. O projeto irá revelar também outro valor: a condição urbana e geográfica que permite essa casa usufruir duas escalas.

Diferente da ocupação histórica essa nova arquitetura redesenha as relações com a cidade.

Tanto o Prudência de Andrade Morettin quanto a casa de Salvador do MMBB permitem reconhecer aquilo que Lina Bo Bardi apontou: “...o que é preciso é considerar o passado como presente histórico, é ainda vivo (...) frente a ele nossa tarefa é forjar um outro presente, “verdadeiro”. (FERRAZ (ed.), 1993: p.319)

Pinacoteca do Estado (São Paulo, 1993) do mesmo arquiteto, projeto original de Ramos de Azevedo, final do século XIX, Liceu de artes e Ofício de São Paulo. Projetos publicados em ARTIGAS, Rosa (org.) *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p 100 e 206 respectivamente.

¹³ em <http://www.mmbb.com.br/>, acesso em fevereiro de 2009.

Os dois projetos esgarçam os limites de escala, uma em relação ao objeto, outra em relação à cidade e re-significam os territórios ocupados. Transformam e preservam simultaneamente. E transformam justamente por se reconhecer como parte de um processo histórico, no qual a constituição de um autêntico presente corajosamente "re-informa" o passado.

Segundo ato: ocupações

Revisitar espaços tem sido ação conhecida também no campo das artes.

Arte Cidade III: A cidade e suas histórias ocorreu em um território em ruínas em São Paulo (1995-1997). Ocupando dois edifícios industriais abandonados, Antigas Indústrias Matarazzo e Moinho Central, além da Estação da Luz, o projeto configurado ao longo de 5km de linha férrea, re-conecta esses edifícios ao pulso da cidade através do trem¹⁴.

A visitação desse resíduo industrial, tão presente na metrópole paulistana e parte de um passado recente, industrial, arruinado antes mesmo de se tornar ruína pela ação do tempo, significou uma espécie de sequestro temporário. Uma natureza de ocupação que revelou as ruínas sem recuperá-las. O projeto de arquitetura é constituído então por reconhecer trechos visitáveis, por viabilizar circulação, e impedir acesso em áreas de risco.

O suporte dessa ação se deu através de metálicas tubulares de aluguel, Rohr, e containers. O material encontrado reorganizado como um canteiro às avessas. A reversibilidade da ação foi uma decisão de projeto. Desse modo, tudo que estava lá deveria permanecer e o que entrasse teria que sair.

“O Arte/Cidade 3...descobriu uma cidade morta nas entranhas da cidade atual. O dado que mais impressiona, nessas ruínas, é menos a monumentalidade do que a proximidade de lugares densamente frequentados. (...) São Paulo é uma cidade cega, que não vê a si mesma. O grande mérito do Arte/cidade é remexer nessa cegueira, cutucar a amnésia coletiva, não tanto de um ponto de vista documentário, mas no plano do imaginário.” (MAMMI, 1997: s/n)

Durante aproximadamente três meses esses espaços voltaram à cidade. Projeto temporário, mas que investiu novamente os espaços de sua temporalidade. Ocorrido num pequeno espaço de tempo, volta-se para o tempo significativo das cidades.

¹⁴ Arte/Cidade corresponde a uma série de projetos com concepção e curadoria de Nelson Brissac Peixoto, que teve até então 4 edições. O Projeto de Arquitetura para adequação de espaços do Arte Cidade III é de autoria de Marta Bogéa e George Ribeiro Neto. Ver: *Arte/Cidade*. São Paulo: Sesc, Marca d'água, 1997. Catálogo e PEIXOTO, Nelson Brissac (org.) *Intervenções Urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

Remexer com a cegueira das cidades foi também o intento de “*Invento para Leonardo*”. Proposto por Carlos Teixeira, Louise Ganz e o grupo Armatrix, (Belo Horizonte, MG, 2002/2004) ao transformar um estranho espaço residual arquitetônico em palco de um espetáculo.

A peça, primeiro evento do Amnésias Topográficas, aconteceu em uma espécie de palafita em concreto, resultado de uma ocupação que estabelece o vale como fundos, resultando um elemento em concreto armado, de vigas e pilares, sem uso destinado, além da função estrutural. Amnésias topográficas vai se valer da surpresa desse acidente arquitetônico, ocupando os “paliteiros” dos prédios do Buritis, um bairro montanhoso na zona sul de Belo Horizonte. (WELLINGTON, 2008: p.62)

Uma arquitetura “*ordinária e agressiva – que se transformou em matéria especial.*” A ação significou uma reversão dos espaços negativos da cidade, aproveitando-os como espaços ativáveis. Passarelas de madeira, escadas, rampas e plataformas possibilitaram o uso das palafitas. Uma arquibancada tubular transformou o lote vago em plateia. Nos termos do grupo, a partir de Carlos Teixeira:

A situação da plateia (...) criou outra relação entre espectadores, palco e cidade. Simultaneamente à apresentação da peça, os prédios vizinhos apresentavam cenas cotidianas que se tornaram públicas: famílias jantando, tomando banho, conversando, dormindo e, eventualmente, assistindo à peça de suas janelas.

(http://www.vitruvius.com.br/drops/drops09_09.asp, acesso em setembro de 2007)

O invisível aqui era da ordem do desejo. Território precário, destituído de valor, resultado de construções feitas por gestos distraídos e rápidos, uma cidade sem valor que se vê recuperar. Ação que lança luz sobre espaços nomeadamente cegos, menos pela impossibilidade de visão que pelos valores com que portamos nossos olhares. E reinventa suas possibilidades, num presente comprometido com valores que se quer configurar.

Terceiro ato: passagens

Por três dias no mês de abril de 2008 uma passagem fechada há dez anos, no centro de São Paulo, que liga o Viaduto do Chá à Praça Ramos de Azevedo, foi ocupada por uma peça recente do Teatro da Vertigem.

Em parceria com a Companhia Zikzira de Teatro Físico, com sede em Belo Horizonte e Londres, e o grupo peruano LOT, “*A última palavra é a penúltima*”, uma peça baseada no texto “O esgotado”, de Gilles Deleuze, constituiu a cidade como seu palco (<http://www.teatrodavertigem.com.br/> acesso em fevereiro de 2009).

A operação merece leitura. Inicialmente impedido o fluxo de transeuntes ocasionais, a partir de certo momento da peça começa a “irrigar” aquele palco. A peça a partir de então passa a conviver com o inusitado de outra forma de percurso, um encontro de dois fluxos distintos que re-informam a ação.

A peça permite um belo deslocamento – termina abruptamente com as luzes das vitrines, transformadas durante a peça em platéia, sendo acesas, as portas e o abandono dos atores da cena (eles não retornam para o oficial agradecimento!). O retorno à superfície da cidade se dá então num movimento desconfiado, resultado de uma ação interrompida que retira o espectador da suspensão instaurada. E então que começa outra cena. Para aqueles que se permitiram ficar um pouco mais e acompanhar a movimentação da próxima sessão a peça se revela em seu avesso.

A cidade vira coxia, com atores trocando roupa, contando tempo de suas entradas, atravessando a Rua Xavier de Toledo entretidos em sua concentração e intrigando quem na espera do farol procura entender o que quer dizer aquele grupo. Se o palco é o subterrâneo, aqui a cidade vira seu bastidor. A inversão curiosa ocorrida então faz desse segundo momento ou outro tempo na relação do teatro e da cidade. Durantes poucos dias aquela passagem volta a existir, e mais que isso, volta re-significada, assim como também o foi a superfície da cidade que lhe abriga.

O Vertigem não usa a cidade como cenário, enfrenta-a e investe-se dela assim como faz com seus atores. Nesse espetáculo, subverte-a reinventando-a como um verso-reverso, articulando duas faces lidas em separado.

E será essa atenção ao duplo improvável, que na peça significou o convívio de dois tempo-espacos, ocorridos em simultaneidade, o da cidade corriqueira, da superfície ao mesmo tempo que a cidade retomada, do subterrâneo, invertidos pela ação.

Edita em um mesmo tempo-espaco dois. Configura assim um duplo formado por uma unidade dissonante. Essa será também a matriz da Casa Mantiqueira (FANUCCI e FERRAZ, 2005). Distante da peça enquanto corpo disciplinar, ou mesmo na sua condição não urbana, aproxima-se da primeira na curiosa edição que propõe e edita em um único corpo possibilidades habitualmente reconhecidas em dois.

Além disso, apresenta uma relação com o tempo que ocorre não no campo material mas no campo simbólico. Por uma lado – literalmente – a casa se apresenta como um corte, uma plano branco, *faca só lâmina*¹⁵ a desafiar o penhasco. Por outro, se revela suavemente inserida

¹⁵ *Uma faca só lâmina*, poema de João Cabral de Melo Neto, 1955. Disponível em:

<http://www.academia.org.br/academicos/joao-cabral-de-melo-neto/textos-escolhidos> acesso em outubro de 2017

aconchegada como um antigo alpendre que em “I” permite amparar a vivência corriqueira da varanda que se desdobra no “quintal”. O lado de cá é o de todas as nossas casas de memória, espécie de casa ancestral brasileira, docemente inserida no terreno, apaziguada na continuidade entre o interior e exterior protegido pela sombra de nossas tão conhecidas varandas. Do lado de lá, é o muro atípico que se revela preciso corte a permitir a doçura de cá. A casa se revela como um precioso “ostranenie” que permite retomar com “estranhamento familiar” nossa memória. Verso e reverso, assim como Vertigem operou na cidade a partir da Xavier de Toledo, que tanto mais fazem sentido por estarem abruptamente articulados. Tempos distintos de espaços variados, agora num só.

Um espaço de tempo

O que permite aproximar essas seis tão distintas experiências, seja no âmbito da arquitetura seja no âmbito da arte é o valor temporal que as encerra. Uma aproximação que visa estabelecer um diálogo entre ações que se dão não na esfera direta da materialidade ou de um mote disciplinar, mas revelar o quanto essas operações reiteram a possibilidade de um enfrentamento nos quais de um espaço se pode vislumbrar o tempo. Todas elas, de certo modo provocam a presença do tempo na edição dos espaços. E reinventam dados de certo passado.

Às vezes por deixar rever uma materialidade habitual, subvertida e re-significada no convívio com uma nova materialidade (MMBB e Andrade Morettin). Algumas por re-ativarem espaços cegos e “invisíveis” elucidativos de uma outra época (Arte/Cidade e Amnésias). Ou ainda por materializar um corpo simbólico editado num inusitado amálgama de espaço-tempo (Vertigem e Brasil Arquitetura).

Sem gestos necessariamente inaugurais, configuram o inédito por saberem como um *bricoleur* editar uma coleção de disponibilidades. Mais do que projetos que visam a beleza fácil, apaziguada de uma “harmonia consoante” esses projetos provocam a perturbação de uma harmonia dissonante entre tempos. E nesse provocar re-informam nossa época.

Referências:

- ANELLI, Renato. *Rino Levi, Arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra, 2001
- ARTIGAS, Rosa (org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- CAMPOS, Augusto. *Viva Vaia: Poesia 1949-1979*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- FANUCCI, Francisco e FERRAZ, Marcelo. *Brasil Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.
- LEVI, Rino. *Rino Levi*. Milano: Edizioni di Comunità, 1974.

MAMMI, Lorenzo. *Uma cidade morta nas entranhas da cidade atual*. Em catálogo Arte/Cidade III: a cidade e suas histórias. Arte/Cidade. São Paulo: SESC, Marca d'água, 1997. Catálogo. s/n.

PEIXOTO, Nelson Brissac (org.) *Intervenções Urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac (org.) *Arte/Cidade*. São Paulo: Sesc, Marca d'água, 1997.

WELLINGTON, Cançado (et al.) *Espaços Colaterais*. Belo Horizonte: InstitutoCidadesCriativas/ICC, 2008. p62.

<http://www.academia.org.br/academicos/joao-cabral-de-melo-neto/textos-escolhidos>

<http://www.andrademoretin.com.br/>

<http://www.brasilarquitetura.com.br/>

<http://www.mmbb.com.br/>

<http://www.teatrodavertigem.com.br/>

http://www.vitruvius.com.br/drops/drops09_09.asp.

Centro Histórico da Bahia, antigo e moderno

Texto originalmente publicado nos anais do XIII Simpósio Multidisciplinar da USJT ocorrido em setembro de 2007. Constituída uma mesa com título “Ladeira da Misericórdia, pela lente de um caleidoscópio” proposta e coordenada por mim com a participação de Luis Octavio Silva e Yopanan Rebello. Esses textos foram a base da publicação *Território de Contato:Ladeira da Misericórdia, Salvador, Bahia* revista AU ano 23 nº 271 junho de 2008, em coautoria com Luis Octavio Silva, Yopanan Rebello e Eneida de Almeida.

(...) 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. (BARDI em FERRAZ (ed.), 1983: p.327).

O Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia é um dos nove pontos de intervenção propostos no *Plano de Recuperação do Centro Histórico da Bahia* por Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki em 1986 (FERRAZ (ed.), 1983: p 272). As áreas de intervenção definidas no Plano geral são: Belvedere da Sé (1986), Projeto Barroquinha (1986), Conjunto do Benin na Bahia (1987), Casa do Olodum, Fundação Pierre Verger (1989), Casa de Cuba na Bahia, Casa do Benin em Cuba, Casa da Bahia no Benin (1989), projeto, nomeado Casa do Brasil no Benin, Uidá, Benin.

Essa implantação permite identificar que o projeto mais do que ações pontuais e independentes se detém sobre a compreensão do território de modo amplo definindo aspectos que se reconheça como relevantes para uma reestruturação do Pelourinho como centro histórico. Implica também numa ação que aponta para edifícios representativos da Bahia a serem configurados fora da cidade de Salvador, como no caso da Casa do Brasil no Benin, configura uma compreensão interessante de troca e contaminação cultural que extrapola as fronteiras territoriais.

A esses nove edifícios acrescenta-se uma ação proposta como um itinerário configurado no Largo do Cruzeiro de São Francisco. Uma espécie de matriz que convida a uma transformação no uso daqueles espaços antes inseridos numa condição cotidiana, agora ampliados também amparando uma circulação que se dará no ritmo dos visitantes. Proposta de uso lúdico, indicado na implantação como pontos na marcação de um percurso naquela centralidade, vão desde um piso e de um caminho da charrete até os bares e a “cachoeirinha”.

Desde aqui se pode observar uma certa peculiaridade do projeto, traz em sua matriz uma atenção à materialidade e aos edifícios históricos a serem recuperados e transformados ao mesmo tempo em que buscam compreender os usos que animarão essa transformação.

Comer, sentar, falar, andar, ficar sentado tomando um pouquinho de sol...a arquitetura não é somente uma utopia, mas é um meio para alcançar certos resultados coletivos. (BARDI em FERRAZ (ed.), 1983: p 304).

Retomar o projeto de Lina e sua equipe para a Bahia, detendo-se no *Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia*, é vislumbrar aspectos presentes nessa proposta, fundamentais para análise da transformação que hoje tem curso naquele território.

Erudito e popular, e a construção de uma coerente diversidade

No conjunto o projeto revela criteriosa atenção a cada caso no qual se detém, reconhecível a matriz conceitual que o organiza, reconhecidos traços que tornam peculiar o conjunto, mas que não implicam em distração em relação à rica diversidade presente em cada um dos elementos de intervenção.

Nesse sentido vale atentar para a diferença significativa no tratamento da Igreja da Barroquinha em relação à Casa do Benin. Diante da ruína da Igreja da Barroquinha, da qual restava quase que só sua fachada frontal, a proposta é de recuperação da volumetria do edifício nos termos originais. Na Casa do Benin na Bahia, diante das transformações ocorridas o projeto considera *remoção* de alguns elementos para revelar aspectos encobertos e ricos como por exemplo o muro de pedra e terra e a fresta de luz, protegida então por uma sutil tira de vidro, por outro lado, sobre a recente e pesada estrutura em concreto deixada como legado Lina decide encobrir, como as tramas de palha inspiradas na cultura do Benin revestindo os novos pilares e os tecidos que configuram uma espécie de forro suavizando a seqüência de vigas.

Ou seja, não vale uma única diretriz, que passa em sobrevôo desatento a transformações e a peculiaridade de cada edifício. Vale sim uma matriz conceitual que entende o tempo histórico como tempo vivido, sem a ilusão de forjar tempos originais ideais, que por outro lado reconhece a necessidade do projeto entendido como legado para o futuro, ancorado num presente comprometido com a sua época. Desse modo o projeto deixa transparecer a memória verdadeira das fases por que passaram aqueles lugares, ao mesmo tempo que reconhece que cada ação deve estar amparada por um criterioso juízo crítico que visa distinguir a materialidade a ser mantida, aquela que deve ser removida, bem como a necessidade de gestos inaugurais.

E, uma criteriosa atenção que vai assegurar o reconhecimento de que, a partir de então, esse grupo de edifícios integrará um conjunto que busca permitir configurar o Centro histórico da Bahia.

Belo gesto para quem age sobre um território complexo buscando uma reestruturação de um conjunto que foi ocorrendo em temporalidades distintas bem como sofrendo diversas ações ao longo de suas existências. A partir do presente, a recuperação de aspectos de cada edifício e sua história é um importante passo na direção de salvaguardar essas singularidades evitando forjar uma unidade inexistente. Simultaneamente, não se priva de configurar uma coerência que permita recontá-los como parte significativa de um conjunto eleito enquanto tal.

O projeto ocorre também como uma sofisticada edição entre popular e erudito, constituindo-se como uma proposta que recai não só sobre arquiteturas existentes a serem transformadas, mas também a um plano de usos. Do ponto de vista material, por exemplo, vai da grande Roda d'água, que constrói um “banho de cachoeira” urbano, aos contrafortes desenhados com Lelé, com preciso domínio técnico e clareza conceitual que evita “recompôr” uma ruína devolvendo-a ao original. Da cultura como fato presente Lina propõe amparo material para o Olodum e para a Fundação Pierre Verger, dentre outros personagens significativos na construção cultural da Bahia nomeados em edifícios correlatos à suas práticas, como o cine Glauber Rocha ou o Teatro Gregório de Mattos. Uma habilidade rara e tão peculiar em Lina em editar popular e erudito num corpo coeso, complexo e rico, que se revela numa materialidade arquitetônica pertinente com a vida que a anima.

Sentido de Liberdade: “competência de edificar”

Lina quer um centro histórico verdadeiro, comprometido com suas raízes e não apenas um resgate físico de uma cidade mercadoria. Não é um trabalho turístico, feito com a intenção de transformar o Pelourinho numa cidade sorvete”. As “bases” são para nós velhas conhecidas: é a luta contra o folclore.” (BARDI em FERRAZ (ed.), 1983: p.270)

Um cuidado presente em autores significativos na análise das cidades atuais tendo em vista seu devir histórico. Seja a partir da atenção específica ao patrimônio enquanto disciplina como faz Françoise Choay, em “*A Alegoria do patrimônio*” e sua ressalva ao consumo cultural (CHOAY, 2001: p.211), seja em autores como Marc Augé e Michael Sorkin, focados no debate sobre as cidades contemporâneas que necessariamente envolvem questões em relação ao convívio com as preexistências.

Augé observa que a super-modernidade faz da história um espetáculo com suas particularidades vistas como “curiosidades” e apresentadas como tais, editadas por seu valor exótico pelas agências de viagens. Nas suas palavras:

“A supermodernidade faz do antigo (da história) um espetáculo específico – como de todos os exotismos e particularidades locais. A história e o exotismo representam, aí, o mesmo papel que as citações no texto escrito – estatus que se exprime as mil maravilhas nos catálogos editados pelas agências de viagens. Nos não-lugares da supermodernidade, sempre há um lugar específico (na vitrine, no cartaz, à direita do aparelho, à esquerda da auto-estrada) para “curiosidades” apresentadas como tais – abacaxis da costa do marfim; Veneza, cidade dos doges; a cidade do Tanfer; o sítio de Alésia.” (AUGÉ, 1994: p.101)

Michael Sorkin por sua vez alerta para as cidades representadas enquanto historicidades genéricas com uma arquitetura baseada nas mesmas premissas da publicidade, enquanto pura imagem, abstraídas das necessidades e tradições reais daqueles que as habitam, cidades por ele ironicamente nomeadas de “Ciburbia”

“Aquí se da la renovación urbana con un giro siniestro, una arquitectura del engaño que, con su familiaridad de cara sorridente, se distancia constantemente de las realidades fundamentales(...) Represente esta ciudad un historicidad genérica o una modernidad genérica, su arquitectura está basada en las mismas premisas que la publicidad, en la idea de la pura imagen, obviando las necesidades y tradiciones reales de aquellos que habitan a ella. Bienvenidos a Ciburbia“. (SORKIN, 2001: p.17)

O projeto de Lina se contrapõe ao espetáculo e a simulação evitando transformar Salvador em uma alegoria turística. Um alerta que passa longe da proposta vigente, implantada no “*Programa de Recuperação do Centro Histórico de Salvador*” que teve início em 1992 como pode ser observado através da análise de Márcia Sant’anna:

(...) uma “sala de visitas” sempre arrumada para o turista. Para que funcione desse modo, o Pelourinho tem que ser pintado constantemente e se parecer o tempo todo com uma fotografia. Tem que ser um hiper Pelourinho, sempre novo em folha e isento de marcas de suas próprias contradições, a fim de cumprir essa função midiática e múltipla de signo da baianidade, ícone do turismo e do lazer e de símbolo do consenso e do bom governo. (SANT’ANNA, 2003: p. 52)

Promoção e venda de uma imagem de cidade vista como mercadoria que se comercializa internacionalmente. Nessa internacionalização, a atenção recai na maior parte das vezes a uma aparência das coisas desatenta ao que de fato anima os espaços e as peculiaridades materiais que distinguem os fatos materiais de suas simples imagens. Uma situação que não é peculiar apenas nesse processo hoje em curso na Bahia, mas, infelizmente muito mais abrangente de tal modo que os mais diversos casos de patrimônio universal da humanidade passam, cada vez mais, a se parecer entre si e com seus próprios cartões-postais. (JACQUES, 2003: p. 36).

Uma mundialização que tem origem na mundialização dos valores e das referências ocidentais e que se desdobra nas práticas patrimoniais. Patrimônio da Humanidade, monumentos mundiais, são de uma lado reflexo de uma globalização que amplifica as relações entre os países e as localidades, mas também, por outro lado acentuam universalidades em detrimento das particularidades. Choay reconhece como símbolo dessa expansão a Convenção relativa à proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural, adotada em 1972 pela Assembléia Geral da Unesco. Segundo ela esse texto se baseava no conceito de Patrimônio Cultural Universal no de Monumento Histórico – ampliado para monumentos, conjuntos de edifícios, sítios arqueológicos ou conjuntos que apresentem um valor universal excepcional do ponto de vista da história de arte ou da ciência. Nas palavras da autora, “*estava assim proclamada a universalidade do sistema ocidental de pensamento e de valores quanto a esse tema.*” (CHOAY, 2001: p. 207)

As cidades entendidas dentro desse espectro de Patrimônio Mundial, recebem então atenção e financiamento internacional, mas, por outro lado precisam lidar com uma certa expectativa turística que pode, dependendo de como for enfrentada a questão, por em risco justamente a singularidade que um dia justificou aquela atribuição de valor.

Uma cidade-imagem que, por conseqüência rechaça uma população que perturbe sua tranqüila identidade de mercadoria. O atual plano removeu e indenizou cerca de 1900 famílias, na constituição de um “shopping a céu aberto” no intuito de atrair turistas internacionais. Saem as famílias e alteram-se os usos indicados, trocando o comércio específico e cotidiano por um comércio de souvenir. Segundo Sant’anna essa foi uma aposta fracassada facilmente verificado nas pesquisas atuais, pois passados dez anos do início do plano, verifica-se que só 20% dos usuários, mesmo em alta estação, são turistas.

O fenômeno ocorrido no Pelourinho que Lina procurou evitar é, infelizmente, um fenômeno hoje corriqueiro em vários centros históricos. A “embalagem” que se dá ao Patrimônio Histórico urbano tendo em vista seu consumo cultural tende a excluir dele as populações locais e não privilegiadas (CHOAY, 2001: p.226) entendidas nesses casos como ameaçadoras a imagem que se quer vender e, junto com as populações residentes, saem suas atividades tradicionais e modestamente cotidianas. Quando, ao contrário, “a manutenção da população local de origem parece ser um fator determinante para o bom êxito dos projetos de revitalização urbana. Manter as pessoas significaria manter as atividades cotidianas, as tradições locais e, por conseguinte, a cultura (e a própria cidade) “viva”. (JACQUES, 2003: p. 36)

Batalha perdida por Lina, e por todos aqueles que visam priorizar a vida nas cidades que procurava justamente o avesso dessa condição, com clareza explicitada desde o texto do projeto, até pela natureza da arquitetura encontrada:

O “caso” do Centro Histórico da Bahia é: não a preservação de arquiteturas importantes, (como seria em Minas) mas a preservação da Alma Popular da Cidade. Em poucas palavras: o plano deve ser sócio-econômico” para não repetir os erros de conhecidos interventos em cidades ilustres, como Roma, Bologna, Venezia e inúmeros maravilhosos recantos do Velho Mundo que mudaram a base social de inteiras Regiões, com os moradores de anos e anos jogados longe e média-classe-média, tomando conta. (BARDI em FERRAZ (ed), 1983: p.270)

A essa clareza Choay denomina “Competência de Edificar”: chamarei de competência de edificar a capacidade de articular entre si e seu contexto (...) cujo desdobramento na superfície da terra e na duração tem sentido tanto para aquele que edifica quanto para aquele que habita(...).(2001: p. 250).

Em Lina a manutenção do cotidiano não exclui uma transformação também nos usos entendidos como gestos que constituem atração também para os visitantes, como por exemplo, na presença do Restaurante do Coaty e do Bar dos 3 arcos em convívio com as moradias re-configuradas, no Projeto para a Ladeira da Misericórdia.

No amplo plano para o Pelourinho, Lina defende a constituição de um térreo com comércio de subsistência, entendido como produção de comida, pequenos trabalhos, conserto de coisas – tão distante do comércio de souvenir para turistas que hoje se demonstrou ineficaz. Reiteração de um tipo de associação trabalho/habitação presente naquele momento na ocupação local, e tão recorrente historicamente - é a...Idade Média ao contrário (BARDI em FERRAZ, (ed.) 1983: p. 270). Implica a compreensão de que boa arquitetura não se faz sem acuidade na constituição de seu programa.

Preservar por transformar: uma autêntica arquitetura contemporânea

O mesmo cuidado criterioso pode ser verificado na atuação sobre a materialidade encontrada. Uma nova materialidade proposta que não busca re-configurar um passado ideal, escamoteando as ruínas existentes, mas, assumir de um ponto presente uma visada sobre o passado. Desse ponto de vista não se priva em desenhar uma nova materialidade que é também um gesto inaugural naquele lugar. Não vamos mexer em nada, mas vamos mexer em tudo. (BARDI em FERRAZ, (ed.) 1983: p.292)

Um raciocínio que despreza simulacros ou idealizações e em respeito à memória do lugar define transformações que irão preservar justamente por inovar. Uma arquitetura que transforma e preserva simultaneamente. E transforma justamente por se reconhecer como parte de um processo histórico. A melhor defesa de uma arquitetura histórica autêntica é o complemento de uma autêntica arquitetura contemporânea (SORKIN, 2003: p.15).

Em parceria com Lelé, Lina desenha os contrafortes que detêm o processo de desmoronamento, mantendo presente e inserida na nova arquitetura os vestígios do muro do século XVIII. Os contrafortes reestruturam as casas vizinhas e formam o Bar dos 3 arcos, sem tentar reconstruir a materialidade de origem, que nesse caso não se justifica. Além disso não apaga o estágio de ruína a partir do qual o projeto se estabeleceu. Assim assume um passado que permite reconhecer os diversos momentos pelos quais aquela arquitetura passou. Mantêm-se tanto o passado vitorioso quanto seus momentos difíceis, e assim consagra uma memória efetiva e não apenas idealizada daquele lugar.

É preciso se libertar das ‘amarras’, não jogar fora simplesmente o passado e toda a sua história: o que é preciso é considerar o passado como presente histórico, é ainda vivo, é um presente que ajuda a evitar as várias arapucas... Frente ao presente histórico nossa tarefa é forjar um outro presente, ‘verdadeiro’... (BARDI em FERRAZ, (ed.) 1983: p.319)

O Restaurante do Coaty se configura como uma materialidade inédita, sem antecedente histórico tanto na forma, nos materiais quanto no uso. O novo restaurante surge como gesto inaugural, distinto do casario que a precede, com sua geometria circular e seus muros em concreto aparente. Forma, materiais e técnicas construtivas novas inseridas junto ao muro de pedras do século XVIII. Uma preservação que tem em vista a memória e o passado não por embalsamar suas materialidades, mas por justamente inseri-las numa temporalidade presente. Passado proposto como *Presente Histórico*. Nas palavras do arquiteto:

(...)o ‘respeito histórico’ pelos monumentos é um Passado que deve ser rigorosamente conservado. Mas Sempre. Passado. Existe porém outro tipo de Passado que pode ser conservado mas deve viver ainda em forma de “Presente Histórico”, acompanhando o presente real da vida de todos os dias. (BARDI em FERRAZ, (ed.) 1983: p.276)

Lina e sua equipe nos deixam um precioso legado, que por sua força revela pistas para uma viável reinvenção que possa permitir ao Pelourinho constituir-se como fato de memória inserida na rica cultura e história da cidade de Salvador. Um Centro Histórico para a Bahia sabiamente ancorado na sua singularidade humana e material que o faz um território particular e distinto dos demais. Da janela-buraco¹⁶, gesto inaugural, tão peculiar à poética de Lina, se pode vislumbrar a Bahia.

¹⁶ A janela-buraco é um dos elementos inconfundíveis na arquitetura de Lina, escolhida como marco da tentativa de recuperação do Centro Histórico da cidade de Salvador. Nas suas palavras: “escolhemos como marco da nossa tentativa o “Buraco das cavernas”, isto é, a janela que abre sobre a Praça Castro Alves, sobre toda a cidade da Bahia... (BARDI em FERRAZ, (ed.) 1983: p.276)

Referências

AUGÉ, Marc. *Não Lugares: introdução a uma antropologia da super-modernidade*. São Paulo, Papiros. 1994.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001

FERRAZ, Marcelo Carvalho (ed.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.

JACQUES, Paola Berenstein. *Patrimônio Cultural Urbano: espetáculo contemporâneo?* Em: Rua – Revista de Urbanismo e Arquitetura. Salvador. v.1 n.8, *Patrimônio: Maquinaria e Memória*, jul/dez 2003

SANT'ANNA, Márcia. *A recuperação do centro histórico de Salvador: origens , sentidos e resultados*. Em: Rua – Revista de Urbanismo e Arquitetura. Salvador. v.1 n.8, *Patrimônio: Maquinaria e Memória*, jul/dez 2003

SORKIN, Michael. *Bienvenidos a Ciburbia*. Em: revista quaderns, d'arquitectura i urbanisme, 231. em tránsito, 2001

SORKIN, Michael. *Patrimônio Arquitetônico e Metrôpoles em Extensão*. Em: Rua – Revista de Urbanismo e Arquitetura. Salvador. v.1 n.8, *Patrimônio: Maquinaria e Memória* jul/dez 2003.

Invenção e Memória

Texto escrito em coautoria com Eneida de Almeida publicado nos Anais do XII Simpósio Multidisciplinar da USJT, ocorrido em 2006. ISSN 1676-401X sob título “Invenção e Memória: original por partir da origem”.

Invenção e memória nesta comunicação são dados entrelaçados e a cidade é reconhecida como matriz de transformação. As três obras apresentadas – a intervenção de Paulo Mendes da Rocha no edifício da Pinacoteca do Estado de São Paulo; o condomínio vertical de Santiago Cirugeda e o Teatro do Mundo de Aldo Rossi – configuram corpos inéditos nos quais a invenção ocorre a partir da reorganização de dados conhecidos.

A memória é aqui entendida como capacidade de conservar e atualizar experiências passadas e conhecimentos adquiridos. Tal processo, alerta Le Goff (1987: p.11) ao mencionar Changeux (1972), subentende não só a apreensão das informações, como também a ordenação e releitura dessas informações.

Do ponto de vista da teoria do conhecimento, afirma Chauí (1999: p.130), a memória tem a importante função de estabelecer relações entre o já conhecido e novos conhecimentos. Por isso, sua ativação é mecanismo essencial para a elaboração da experiência e do conhecimento.

Memória e invenção são noções que articulam temporalidades diferentes: uma evoca o passado e outra aponta para o futuro. Enquanto a memória é retenção, consolidação de conhecimento, a invenção é prospecção, e necessariamente inovação. A primeira garante a identidade, o lastro cultural, a segunda a condição de olhar adiante e alcançar novos saberes e práticas, inventar o novo nas artes, na arquitetura e nas investigações teóricas de modo geral.

Pinacoteca do Estado de São Paulo

O edifício do antigo Liceu de Artes e Ofícios, projeto de Ramos de Azevedo – construído entre 1897 e 1900 –, mas nunca totalmente concluído, teve em 1905 as primeiras adaptações ainda sob direção de Ramos de Azevedo, para receber a primeira coleção de quadros pertencentes ao Estado e que passaram a constituir a Pinacoteca do Estado.

Essa é uma região fundamental na configuração da São Paulo industrial. Junto com outros bairros operários, a Luz, desde a instalação do sistema ferroviário entre 1860/70, apresenta-se com uma infra-estrutura capaz de conduzir o processo de urbanização local e expandido.

O caráter público da área já era evidente desde 1799 quando foi criado o Jardim Botânico. Inaugurado em 1825 como parque da Luz, passou a ser o maior espaço aberto de lazer dos paulistanos. Um bairro em desenvolvimento até o momento em que a priorização da

circulação viária, e a desmobilização industrial geram uma série de isolamentos que o leva, junto a outros bairros centrais, a um processo inicial de degradação e abandono.

O “Plano de Avenidas” de Prestes Maia , na década de 1930, transformou o bairro ao criar um sistema viário baseado numa estrutura rádio-concêntrica que vislumbrava sobretudo uma eficiente circulação em escala metropolitana. Nessa perspectiva, a Avenida Tiradentes representa o trecho norte do “sistema Y” que criou as avenidas 9 de Julho e 23 de Maio conectadas ao Parque do Anhangabaú , ou seja, a continuidade do eixo de ligação norte/sul, passando pelo centro. Transformação essa que amplia o desempenho da circulação em detrimento da permanência.

O deslocamento do monumento a Ramos de Azevedo e a reforma da Pinacoteca do Estado permitem confrontar três épocas dessa localidade: a Luz do Liceu de Artes e Ofícios, com a Avenida Tiradentes como rua em conexão, local público de congregação em que o monumento fazia parte; uma Luz em declínio com a ampliação da avenida e a retirada do monumento que corresponde a um período de abandono também do edifício; por fim a Luz em processo de “resgate” com o projeto da nova Pinacoteca e sua proposta que re-implanta o edifício frente à cidade com sua nova configuração, onde o acesso ao edifício reconhece nova frontalidade.

O projeto da nova Pinacoteca reconfigura radicalmente o espaço conhecido ao rotacionar o eixo de circulação principal do edifício. Deslocamento pertinente e adequado a uma cidade que teve a avenida Tiradentes transformada em via expressa intransponível. A mudança se refere assim, antes de tudo a um atento conhecimento da situação presente daquele trecho urbano. Além disso, permite novos percursos internos ao transpor o vazio central original. Entretanto os elementos novos não se confundem com o antigo espaço; delineiam-se como corpo novo, reconhecível, sem destituir a possibilidade de identificação do velho espaço.

O projeto que segundo seu autor é uma intervenção “eminente técnica” mas que “busca desvendar o que estava lá” (MENDES da ROCHA, 1988: p.34) , caracteriza-se por uma transformação significativa do espaço, que paradoxalmente, mantém um lastro em sua antiga temporalidade. Uma espécie de desenho que mantém vestígios da memória do lugar, sem entretanto abrir mão de uma necessária e radical transformação.

A construção original foi essencialmente mantida como encontrada, conservadas, inclusive, as marcas dos antigos andaimes e as das ocupações e intervenções anteriores. Todas as intervenções propostas pelo projeto foram justapostas e tornadas evidentes. As fachadas externas foram preservadas como se mantiveram nesses 100 anos de existência do edifício. A sua alvenaria de tijolos aparentes é uma imagem forte e marcada na cidade. (MENDES da ROCHA, 1988: p. 47)

Manutenção do corpo, da volumetria marcante, com transformação radical de seu diagrama de uso, altera implantação e circulações sem desmontar o edifício, subvertendo-o em seus eixos :

Com a viabilização da nova circulação pelo eixo longitudinal do edifício, interligando as duas varandas laterais, devido ao fato de estar o prédio numa esquina, a entrada do museu foi transferida para frente da Praça da Luz, na face sul, modificando-se a sua implantação com relação à cidade. Ressalta-se a utilidade importante do uso das varandas como espaços de acolhimento, uma área vestibular ainda externa, mas abrigada e equipada com serviços ao público. Também foi corrigido, dessa forma, o inconveniente estrangulamento entre o prédio e a Avenida Tiradentes. O acesso é, agora, possível a partir de um amplo recuo com relação à Praça da Luz, espaço externo largo e contínuo que estabelece um diálogo interessante com o velho edifício da Estação da Luz e a animação proporcionada pelo metrô e pelo parque ao lado. (MENDES da ROCHA em MONTES, 2002: p. 33)

As filas de espera da exposição de Rodin, ocorridas no momento da reforma, deixaram claro a impossibilidade de configurar um recinto de passagem entre interior e exterior, naquela avenida avessa a pedestres.

O novo acesso reconfigura esse recinto, aproxima a Pinacoteca da Estação da Luz e do sistema de acessibilidade da futura Estação metro-ferroviária. E aproxima a Pinacoteca com o Jardim da Luz com o café. Redesenho de espaço re-configurando o edifício em suas relações com a cidade.

Internamente, revoluciona toda o seu mapa. Constitui uma nova forma de caminhar, avançando sobre o antigo claustro, transformado em vazio, e desse modo potencializa um valor que no projeto original inexistia, ou seja de um convívio franqueado entre as salas e de uma circulação que o transforma num edifício transparente e de leitura imediata. Ao antigo circular entre salas fechadas em torno do pátio, advém, uma circulação aérea, nas passarelas, “como só as andorinhas podiam usar”. Nas palavras de seu autor:

No trabalho do edifício da pinacoteca duas operações marcam, de maneira fundamental, sua transformação. Em um primeiro momento, a rotação do eixo principal de visitação, lograda graças à manobra sutil de cruzar com pontes, os espaços vazios dos pactos internos, que altera a implantação do edifício e sua relação com a cidade... O outro momento, intrigante, desta operação é a revelação da força horizontal do conjunto, realçada pelas superfícies planas de cristal que recobrem os pátios internos e elogiam o fato de não haver sido nunca construída a torre central do projeto de Ramos de Azevedo (MENDES da ROCHA em MONTES, 2002: p.33)

Um projeto exemplar onde o tempo daquele lugar é não apenas considerado como reinventado na ousadia de reconhecer o que pode ser transformado, para que o essencial se mantenha.

Propiedad horizontal derivada en vertical

Circulação transformada é também o mote de reinvenção do condomínio vertical ocupando um edifício existente na Espanha proposto por Santiago Cirugeda. Obra efêmera, constitui uma espécie de “insert” que reconfigura a conexão entre as unidades privadas do edifício. Público e privado passam a contar com novas possibilidades. Espécie de parasita que se vale da circulação existente, o condomínio a desvia criando outras relações, reinventando-a ao ocupar transitoriamente os circuitos entre unidades.

Essa proposta traz, de certo modo, uma espécie de reorganização do coletivo habitado, ao ampliar alternativas de contato. VIVIENDA DE CINCO ALTURAS EN EL INTERIOR DE BLOQUE DE VIVIENDAS (PROPIEDAD HORIZONTAL DERIVADA EN VERTICAL) é apresentada da seguinte maneira pelo seu autor:

1.1.CLIENTE PROMOTOR. Por encargo mío, Santiago Cirugeda Parejo, residente en el 6ºB y con facultades cedidas por el propietario del mismo, D. Miguel Cirugeda Marcet, se redacta el siguiente proyecto. El objetivo de este proyecto es buscar una estructura legal y constructiva que permita conectar espacios pertenecientes a distintos propietarios de inmuebles de un mismo bloque de pisos, constituido y regulado por la Ley de Propiedad Horizontal y el Código Civil.

(http://www.adngaleria.com/ES/artistas/santiago/santi_home.htm>. Acesso em 01 jun 2006)

Ao ceder, para benefício do contratante, fragmentos em m² de sua propriedade e por meio da instalação de dutos de circulação nos pátios internos ao edifício, especificados como espaços comuns, o artista constituiu uma espécie de território de convívio entre vizinhos envolvidos. Cirugeda explica:

La estructura generada se convierte en algo cambiante y progresivo; desarrollándose cómo y cuando quiere, vinculando su tamaño y evolución a las relaciones personales y jurídicas que mantenga el abajo firmante con los diferentes vecinos. La ocupación variable de la cubierta mediante el uso de kits de arquitectura mobiliaria de Architectural Games S.C. 670794409 está sujeta al difícil consenso unánime de la comunidad de propietarios, y en su ausencia a un proceso judicial al que podrían aventurarse los distintos peticionarios (Jaime, Lola, Santi, M^oEugenia).(http://www.adngaleria.com/ES/artistas/santiago/santi_home.htm>. Acesso em 01 jun 2006)

Aponta para espaços de circulação como espaços de convívio além de reconhecer na “mudança” a variabilidade necessária a uma subversão desse gênero. Cria-se um espaço entre espaços dados, nos quais a propriedade também precisa se reorganizar.

Para tal operação, se vale de parcerias com advogados e, a partir da compreensão da legislação local, propõe edifícios transitórios como formas alternativas de ocupar uma cidade já bastante formatada. Dentro dos termos absolutamente legais da codificação urbana, os trabalhos de Cirugeda constituem territórios de subversão autorizada.

Aí reside um dos aspectos mais fascinantes desses projetos, os inserts de Cirugeda sabem do seu preexistente não para redesenhá-lo no tempo mas para subverter a lógica dada. O artista faz da transgressão uma reinvenção pautada numa distinta ocupação do sítio que agrega frescor a termos já dados.

Teatro do Mundo

Se Cirugeda se refere ao domínio da legislação local para constituir seu fato novo, Aldo Rossi se vale do conhecimento de Veneza. O Teatro do Mundo, construído sobre uma balsa, navega nas águas dos canais de Veneza, re-editando-a. Traz em seu desenho elementos da cidade, transformados, porém reconhecíveis. Além disso, se apoia numa tradição veneziana de teatros flutuantes. Constitui-se assim como parte de Veneza que com arrojado desenho reinterpreta seus dados, e ao se reinventar, re-inventa a cidade.

Como um fragmento que se desprende do corpo do qual faz parte, o Teatro do Mundo navega pelas águas de Veneza e depois pelo mar Adriático com a naturalidade de quem é parte do lugar. Projetado enquanto corpo deslocável, autônomo o Teatro do Mundo traz em seu desenho a história de Veneza. Ao adentrar as águas que banham o território de chegada, revela-se inserido e pertinente. Desencaixado como princípio, mas “identitariamente” atrelado ao lócus para o qual foi projetado, o Teatro do Mundo exemplifica um dos paradoxos entre mobilidade e enraizamento.

Datado de 1979 (vale lembrar que a primeira edição de *Arquitetura da cidade* ocorreu em 1971), inicialmente para o carnaval de Veneza e depois aportado por ocasião da Bienal de Veneza de 1980, este projeto se apoia numa antiga tradição veneziana, documentada em iconografias dos séculos XVI e XVII, de um teatro sobre barcas.

Rossi encara o projeto arquitetônico como um “fato urbano” e como tal, diretamente vinculado à sua inserção, não apenas do ponto de vista físico ou topográfico, mas, como lembra Otilia Arantes, também a fatores da memória coletiva que configuram a imagem da cidade. A partir da evocação de uma tela de Canaletto, que representa alguns lugares de Veneza, Rossi apresenta uma Veneza análoga. Nos termos de Arantes, na mesma medida em que prolonga a

história de certas práticas artísticas e sociais da cidade, é obra de invenção, sobretudo quando reinterpreta de modo original e atual dados pacientemente recolhidos da memória. (1988: p. 268).

Arantes reconhece o Teatro do Mundo como um dos mais felizes exemplos daquilo que chamará “arquitetura situada” ou de contextualismo crítico, a título de alternativa à “arquitetura simulada”.

Naquele ensaio, o Teatro do Mundo de Rossi é apresentado a partir de sua presença na Bienal de 1980, significativamente representada por uma arquitetura alegórica, num momento extremo de um pós-modernismo de colagens. Como uma espécie de paradoxo ou contraponto a esta perspectiva, o Teatro do Mundo se coloca na esteira do pensamento italiano do grupo Tendenza do final dos anos 60 na redefinição de uma arquitetura comprometida com o lugar:

Quando o lugar é o fundamento do projeto, a arquitetura torna-se transformação do que está dado. Só assim, afirma Gregotti, enquanto modificação silenciosa de um presente específico, a arquitetura poderá ultrapassá-lo.... (ARANTES, 1988: p 268)

Numa situação muito particular, essa obra excepcional, no sentido estrito e metafórico do termo, reapresenta possibilidades até então difíceis de operar. O movimento da nave, ao contar com uma cidade existente, também movimentava essa cidade no tempo, ao reeditar o olhar que inscreve sua paisagem.

O Teatro do Mundo de Aldo Rossi evoca um outro mais antigo, obra de um curioso personagem veneziano, célebre a seu tempo, depois esquecido: Giulio Camillo Delminio (c.1480 – 1544). Trata-se do Teatro da Sabedoria do qual se sabe ter sido elaborado um modelo em madeira e um texto que o descreve, *L’Idea del teatro*.

O projeto do teatro como local que reúne e organiza toda a sabedoria humana, baseia-se no modelo clássico descrito por Vitruvius – cuja estrutura reflete a concepção do universo – e incorpora as noções da mnemotécnica antiga que associa lugares e imagens. Constituído por sete ordens horizontais subdivididas em sete partes (correspondentes aos planetas) encerra quarenta e nove compartimentos (câmaras de memória, *loci* do saber), cada um identificado por uma imagem extraída da mitologia.

O teatro de Camillo Delminio é a própria alegoria da enciclopédia universal como lugar do saber alicerçado na memória.

A aproximação dos dois teatros: aquele do Divino Camillo – como era chamado por seus admiradores – e o de Rossi, permite relacionar um e outro nas associações que estabelecem entre memória, conhecimento e invenção.

O sentido do Teatro da Sabedoria presente na sua elaboração mental e no desenho de seu espaço interno comparece na relação que o Teatro do Mundo estabelece com a cidade.

Seja para endossar, seja para reinventar os dados conhecidos, esses três projetos, a *intervenção na Pinacoteca*; a *Propriedade horizontal derivada em vertical* e o *Teatro do Mundo*, reconhecem a preexistência como mote de invenção, dessa forma editam tempos distintos das cidades. Atentos ao presente, resgatam o conhecimento e a memória tendo em vista também sua continuidade no tempo. Permitem que a nova obra rerepresente o passado.

Referências

ADN Galeria, Santiago Cirugeda – curriculum vitae. Disponível em: <http://www.adngaleria.com/ES/artistas/santiago/santi_home.htm>. Acesso em 01 jun 2006

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Arquitetura Simulada. In: NOVAES, Adauto [et al]. *Olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988

ARNELL, Peter; BICKFORD, Ted. *Aldo Rossi: Buildings and Projects*. Nova York: Rizzoli, 1991.

CHAUÍ, Marilena. *O convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1999.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas*. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

MONTES, Maria Lúcia & OLIVEIRA, Gilberto. Pinacoteca do Estado de São Paulo: um restauro em ação. São Paulo: gráficos Burti, 2002.

LE GOFF. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1987. v.1: Memória-História.

ROCHA, P M. *Nova pinacoteca do estado*, Paulo Archias Mendes da Rocha, memorial descritivo, em revista projeto e design 1988 n 220,

ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986. Col. Punto y linea. (1º edição em 1971. col arquitectura y critica)

SOUSA, Marcos de. *Pinacoteca do Estado: cápsula do tempo*. Revista AU, nº79, agosto de 1998.

Sítio na internet: html – althescatalogo, acesso em 30 de junho de 2006.

Sítio na internet: Johnmichaelwilson.com., acesso em 30 de junho de 2006.

Esquecer para Preservar

Artigo originalmente publicado em “*Anais do III Seminário Projetar: o moderno já passado | o passado no moderno - reciclagem, requalificação, re-arquitetura*”. Organização: Carlos Eduardo Comas / Edson Mahfuz / Airton Cattani. Edição PROPAR – UFRGS, Porto Alegre, outubro de 2007. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.091/181>.

Em inglês ver ARQtexto n 15 2009

https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_15/07

Memória e Esquecimento

Em *Funes, o memorioso*, de J. L. Borges, o narrador apresenta Funes com um relato típico de uma significativa rememoração: seleciona dados, edita momentos e sobretudo recorda, recorda, recorda... E ao recordar o faz curiosamente de dois modos quase opostos: quando a situação não é fundamental, recorda textualmente cada detalhe; quando, ao contrário, o momento é relevante escapa-lhe a completude do ocorrido, atento à impossibilidade dessa lembrança integral. Revela, desse modo, um paradoxo típico das recordações: lembrar é também esquecer. Pois implica em abstrair certos aspectos – muitas vezes porque impossíveis de precisar.

No texto de Borges: A minha primeira lembrança de Funes é muito clara(...) O narrador a seguir descreve detidamente esse momento inicial, a princípio secundário no conto. Mais adiante, no momento mais significativo da narrativa, reconhece que a precisão o escapa:

Chego, agora, ao ponto mais difícil do meu relato. Este (é bem verdade que já o sabe o leitor) não tem outro argumento senão esse diálogo de há já meio século. Não tratarei de reproduzir as suas palavras, irrecuperáveis agora. Prefiro resumir com veracidade as muitas coisas que me disse Irineo. O estilo indireto é remoto e débil; eu sei que sacrifico a eficácia do meu relato; que os meus leitores imaginem os períodos entrecortados que me abrumaram essa noite. (BORGES, 1979)

De certo modo esse paradoxo é analisado por Proust ao mencionar a memória involuntária: (...) elas nos relembram as coisas numa dosagem exata entre memória e esquecimento. E, enfim, como elas nos fazem provar uma mesma sensação numa circunstância inteiramente outra, elas liberam-na de toda contingência, dando-nos a sua essência extratemporal(...) (PROUST em VARGAS (trad.), 1991: p.81)

A precisão fato a fato, numa espécie de rememoração integral, é o traço peculiar de Funes: De fato, Funes não apenas recordava cada folha de cada árvore de cada monte, mas também cada uma das vezes que a havia percebido ou imaginado. (BORGES, 1979)

Essa nitidez que o aprisiona a cada coisa ou evento como único e irrepetível o

impede de pensar. Pois, Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo abarrotado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos.

Anteriormente o narrador já havia alertado:

Este, não o esqueçamos, era quase incapaz de idéias gerais, platônicas. Não apenas lhe custava compreender que o símbolo genérico cão abarcava tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; perturbava-lhe que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quatro (visto de frente). (BORGES, 1979)

Funes é então o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intolerantemente preciso. Incapaz de distrair-se - era-lhe muito difícil dormir. Dormir é distrair-se do mundo - aprisionado pela singularidade das coisas, parece também ser incapaz de narrar. Sua implacável memória multiplica fatos relevantes e outras irrelevâncias - minha memória, senhor, é como depósito de lixo. (BORGES, 1979)

A figura de Funes, *o memorioso* de Borges, e sua prodigiosa memória que de qualidade se converte em transtorno – na medida em que tudo retém e não admite a possibilidade de selecionar os fatos memoráveis – é bastante ilustrativa para as discussões ligadas à preservação. *O memorioso* é incapaz de generalizar, reconhece unicamente as singularidades, as diferenças, o objeto único e irrepitível. No entanto, o processo de generalização é fundamental pois permite definir categorias, agrupar e organizar conceitos, permite ainda estabelecer analogias e configurar a noção de similitude. A incapacidade de generalizar, compromete a própria aquisição e sistematização do conhecimento, pois “*pensar é esquecer as diferenças*”. (BORGES, 1979)

Apagamentos

Os ambientes construídos pelos homens guardam, através de sua materialidade, a memória das idéias, das práticas sociais e dos sistemas de representação dos indivíduos que ali convivem. Impossível e inconveniente querer manter integralmente a memória materializada na produção cultural, como faz *o memorioso* de Borges, à custa de não discernir diferenças, de não selecionar o que é significativo ou à custa de se pretender paralisar o tempo, impedir o seu transcurso natural que comporta mudanças. O processo de ativação de memória, implícito na ação de preservação do patrimônio cultural, corresponde a programar o esquecimento, a controlar seletivamente aquilo que se considera de fato relevante e que portanto interessa manter vivo como elemento depositário de valor cultural. O procedimento inverso, que tudo conserva, traduz-se no temor revelado no fim do conto pelo narrador: Pensei que cada uma das minhas palavras (que cada um dos meus gestos) perduraria em sua implacável memória; entorpeceu-me o temor de multiplicar trejeitos inúteis. (BORGES, 1979)

Nas análises de projetos arquitetônicos de requalificação, a atenção, naturalmente se volta num primeiro momento para aqueles elementos que serão mantidos e, portanto, ficarão como legado de um tempo vivido. Mas, se a memória pressupõe o esquecimento como seu reverso, as intervenções exigem portanto uma ação crítica definindo o que de fato merece continuidade como legado para um novo tempo. E como não se pode, nem se deve, fixar uma materialidade em sua totalidade, pois isso implica na pretensão de fixar o tempo passado, há que se definir criteriosamente o que esquecer.

Esta comunicação se detém sobre as operações de “demolições” ou “apagamentos” em projetos nos quais a preservação atenta busca reconfigurar o edifício histórico na sua mais significativa materialidade em convívio com uma nova configuração espacial.

Cecília Rodrigues dos Santos observa no texto de análise do projeto para o *Centro Cultural Tacaruna* do escritório Brasil Arquitetura essa necessária liberação:

“O prédio foi valorizado no seu corpo principal de alvenaria de tijolos e aço, desvencilhado dos acréscimos, dos anexos e dos materiais incompatíveis que acumularam remendos na instalação pioneira.”(...)

A fábrica define um dos lados de uma grande praça esplanada, liberada com a demolição de anexos e galpões, ligando-se ao segundo edifício do conjunto através de uma marquise coberta de concreto com 70 m de comprimento, o contraponto contemporâneo do conjunto que delimita o outro lado da grande praça.” (o grifo é nosso) (SANTOS e CALDEIRA em FANUCCI e FERRAZ, 2005: p.92)

Enfatiza-se aqui uma operação bastante recorrente. Presente, por exemplo, na revelação obtida por Lina Bardi no momento de “limpeza” do pátio do Solar do Unhão. Pois, se por um lado, uma das formas emblemáticas do projeto corresponde à nova escada desenhada engenhosamente como uma reinvenção dos encaixes dos carros de boi, será sobretudo a recuperação daquele pátio – permitida pela demolição dos edifícios que foram sendo acrescidos aleatoriamente a ponto de eliminá-lo como espaço contínuo e aberto – a decisão mais significativa da intervenção.

E, como todo apagamento, essas ações serão identificadas na documentação e nos desenhos que precedem a intervenção. Daí a importância dos documentos que registram essas escolhas, como recomenda expressamente a Carta de Veneza de 1964¹⁷.

Não por acaso, é possível perceber nos memoriais de Lina Bardi um apurado rigor em sintonia com os documentos e pensadores do patrimônio de sua época.

¹⁷ Carta Internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios redigida pelo III Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos. Veneza, maio de 1964. Ver Documentação e Publicação, art. 16º.

A análise de intervenções em preexistências de valor artístico e documental requer necessariamente o balizamento dos critérios adotados no projeto, com aqueles preceitos desenvolvidos no campo disciplinar da preservação de bens culturais. Nesse sentido, é fundamental considerar a reflexão teórica já produzida e consolidada, como instrumento que formula os princípios gerais a serem re-elaborados nas circunstâncias específicas dos casos analisados.

Rever as contribuições de Cesare Brandi¹⁸ (1906-1988) revela-se oportuno em razão da autoridade representada pelo autor no domínio da preservação e do restauro. A relevância de sua obra dá-se pela busca de princípios e métodos de intervenção filiados ao pensamento crítico e científico. Defende a postura rigorosa de que toda e qualquer intervenção deve se apoiar na filologia e na hermenêutica, ou seja, no estudo dos fenômenos da cultura por meio de textos, documentos e, desse modo, se contrapor ao empirismo e à arbitrariedade.

Uma primeira contribuição do autor equívale à apreensão da peculiaridade da ação de conservação voltada ao bem cultural, distinta daquela dirigida ao artefato comum. Em qualquer caso a noção de restauro pressupõe a recuperação de uma condição de uso. Se, para o artefato comum esse aspecto é relevante, para a obra de arte, de acordo com Brandi, essa condição pode ser secundária, tendo em vista a preponderância de sua expressividade figurativa, frente às questões utilitárias.

Dessa apreensão decorre o primeiro corolário enunciado pelo autor:

(...) qualquer comportamento em relação à obra de arte¹⁹, nisto compreendendo a intervenção de restauro, depende de que ocorra ou não o reconhecimento da obra de arte como arte. (BRANDI, 2004: p. 28).

O valor atribuído ao objeto de intervenção condiciona portanto a ação, isto é, a própria intervenção deverá articular seu conceito não com base nos procedimentos operativos, mas com base no conceito que se faz da obra. Assim conclui Brandi: Chega-se, desse modo, a reconhecer a ligação indissolúvel que existe entre a restauração e a obra de arte, pelo fato de a obra de arte condicionar a restauração e não o contrário. (BRANDI, 2004: p. 29).

¹⁸ Cesare Brandi, autor da Teoria da restauração (1963), é um dos intelectuais italianos mais expressivos do século XX, no campo da crítica de arte. Dirigiu o Istituto Centrale del Restauro de Roma entre 1939 e 1961. Sua reflexão teórica acerca do restauro, não obstante ter completado mais de quarenta anos, continua essencial e ainda atual.

¹⁹ A referência de Brandi à obra de arte deve ser contextualizada. Na atualidade essa compreensão é mais alargada, subentende a noção do patrimônio numa acepção mais ampla, equivalente a de bem cultural.

Para compreender o alcance da reflexão de Brandi, convém, em primeiro lugar, retomar a sua definição de restauro: a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro. (BRANDI, 2004: p. 30).

Da definição depreende-se que: a) Restauro é ato crítico, atento ao juízo de valor, dirigido ao reconhecimento da obra na sua dupla polaridade estética e histórica; b) do reconhecimento surge a obrigação de conservação; c) por tratar de obras de arte (como já mencionado, vale estender a compreensão à noção de bem cultural, ou seja, particulares expressões do fazer artístico, portadoras de significado cultural), a restauração deve privilegiar a instância estética, por constituir o fato basilar da “*artisticidade*” que define a obra de arte como tal; d) a obra é entendida na sua totalidade indissociável de forma, imagem e matéria (que veicula a imagem consubstanciada na forma).

Cabe aqui esclarecer o que seria o *momento metodológico* mencionado na definição de Brandi. Segundo o próprio autor, a ação de preservação se impõe como um imperativo categórico no próprio instante do reconhecimento da obra. Tal reconhecimento advém de modo intuitivo na consciência individual, mas personifica uma consciência coletiva que exige a conservação. O caráter metodológico vinculado à ação, impõe uma postura científica como único modo de conter o “casuísmo” da intervenção.

No entender de Brandi, o restauro está situado no momento da manifestação da obra de arte como tal na consciência de cada um. A ação encontra origem no momento de reflexão, nessa súbita revelação que impõe a necessidade de transmissão ao futuro. Restauro é portanto providência vinculada ao conceito de restauração.

A respeito do momento da intervenção, observa Brandi²⁰:

(...) o único momento legítimo que se oferece para o ato da restauração é o do próprio presente da consciência observadora, em que a obra de arte está no átimo e é o presente histórico, mas também é passado e, a custo, de outro modo, de não pertencer à consciência humana, está na história. (BRANDI, 2004: p.61)

Para este estudo, interessa sobretudo analisar como é abordado pelo autor o problema da conservação ou remoção de acréscimos extemporâneos sob os dois pontos de vista essenciais que constituem as obras, objetos de intervenção: o da história e da estética. Indagar em que

²⁰ Como é possível notar, esta colocação já dá por superado o confronto de posições decorrentes das primeiras formulações teóricas no âmbito da conservação, como a do restauro estilístico de Viollet-le-Duc ou a posição anti-intervencionista de John Ruskin. Esse assunto é tratado em várias publicações entre as quais em CHOAY (2001).

medida valem a razão histórica e a razão estética e buscar pelo menos uma linha sobre a qual conciliar eventual discrepância.

Segundo a instância da historicidade, observa Brandi: a princípio, a adição é um novo testemunho do fazer humano e, portanto, da história e nesses termos tem o direito de ser conservada. A remoção, ao contrário deve ser justificada, pois apesar de se inserir igualmente na história, destrói um documento e não documenta a si própria, o que equivaleria a um cancelamento de uma passagem histórica. Disso decorre que, para a historicidade, a conservação da adição é norma enquanto que a remoção é excepcional.

Do ponto de vista da estética, inverte-se o raciocínio: o acréscimo reclama a remoção. Delineia-se portanto o conflito entre as duas instâncias e a resolução é determinada por aquela que tem maior peso.

“E como a essência da obra de arte deve ser vista no fato de constituir uma obra de arte e só em segunda instância no fato histórico que individua, é claro que se a adição deturpa, desnatura, ofusca, subtrai parcialmente a vista, essa adição deve ser removida...” (o grifo é nosso) (BRANDI, 2004: p.84)

É importante destacar que será sempre um juízo de valor a determinar a prevalência de uma ou de outra instância – histórica ou estética – na conservação ou remoção dos acréscimos.

Se Brandi é referência obrigatória para a definição de restauro em seu estrito senso, a reflexão de Alois Riegl (1858-1905) é importante para ampliar a discussão. A partir da investigação dos diferentes sentidos atribuídos pela sociedade ao bem de interesse patrimonial – valor de anciandade, de novidade, de uso – e das exigências simultâneas e muitas vezes contraditórias decorrentes dessas atribuições de valores, o autor sugere que as diversas nuances de significado dado à preexistência comportam diferentes naturezas de ações além da restauração. Essas várias operações, tais como: conservação, consolidação, liberação, renovação, correspondem a finalidades e procedimentos metodológicos distintos. Dentre essas várias categorias de intervenção, esta comunicação chama atenção para a ação de liberação.

Às vezes o apagamento reitera um certo raciocínio anterior ampliando-o, segundo o melhor espírito de uma certa memória presente nos tempos da pré-escrita, em que a narrativa de um mito o fazia subsistir justamente por contar com a liberdade de reconstruir o fato memorável: prezando-se assim a liberdade de invenção, em detrimento da fidelidade do relato “palavra a palavra”²¹.

²¹ A locução é mencionada por LE GOFF (1984), citando GOODY, para designar o relato histórico transmitido por registros escritos, p.18.

(...) é necessário sublinhar que, contrariamente ao que em geral se crê, a memória transmitida pela aprendizagem na sociedade sem escrita, não é uma memória “palavra a palavra”. Segundo Goody: “o produto de uma rememoração exata” aparece nessas sociedades como “menos útil, menos apreciável que o fruto de uma evocação inexata” (1977^a, p38). (...) A memória coletiva parece, portanto, funcionar nestas sociedades segundo uma “reconstrução generativa” e não segundo uma memorização mecânica. (LE GOFF, 1984: p.15)

Há alguma coisa nessa natureza de imprecisão que deixa brechas para outros entendimentos e assegura a transmissão de um legado, de uma interpretação, uma comunicação diversa da narrativa “palavra a palavra”, ou “pedra a pedra”, se quisermos manter a metáfora na materialidade arquitetônica.

Não casualmente, alguns poetas defendem traduções feitas por outros poetas, já que a tradução é também uma espécie de traição, uma vez que, para assegurar o sentido, abre mão da precisão técnica de uma tradução oficial. É também interpretação e invenção.

Intervenções

Há dois projetos, de recuperação e transformação de antigas fábricas, elaborados pelo Brasil Arquitetura, em que a intervenção dá-se nessa perspectiva não só de apreensão e retenção dos dados da preexistência, mas sobretudo de reordenação e reinterpretção desses dados.

O primeiro deles, já mencionado, o *Centro Cultural Tacaruna* (Brasil Arquitetura, Recife, 2002), foi resultado de um Concurso de Idéias. A intervenção atua seletivamente. Apreende a distinção entre o bloco primitivo de maior porte e as múltiplas adições que foram sendo agregadas de modo fragmentário e acidental.

A edificação principal apresenta um aspecto severo, uma sobriedade respeitável pela regularidade de suas fachadas, pelo seu aspecto maciço e por sua configuração volumétrica de inusitada assimetria, em que o corpo longitudinal dividido em três partes, tem aquela interna, mais elevada em relação às extremidades, deslocada do eixo central.

O núcleo primitivo corresponde à transformação de uma antiga usina de beneficiamento de cana de açúcar, em uma instalação industrial: uma fábrica de tecidos inaugurada em 1896. Trata-se de um símbolo pioneiro da industrialização, naquela fase inicial do período republicano, em uma região ainda marcada pela tradição açucareira.

O edital do concurso prevê um novo uso, voltado ao lazer e cultura, para o conjunto em situação de abandono. Mais precisamente um centro de convenções e um centro comercial, associados a atividades de recreação.

A corajosa decisão de demolir os corpos agregados à fachada posterior valoriza o corpo principal, em detrimento dos volumes díspares acrescentados despretensiosamente.

A liberação dá lugar à praça-esplanada delimitada de um lado, pelo edifício antigo, agora reconfigurado como corpo longitudinal de contornos bem definidos, e de outro, pelo novo edifício projetado, onde estão previstos locais administrativos, de manutenção e de apoio aos espaços de exposição, além dos espaços para realização de feiras e outras atividades comerciais.

Uma marquise interliga o novo ao edifício antigo. O novo edifício afirma sua própria identidade na paisagem como elemento contemporâneo. Sua disposição longitudinal paralela ao corpo primitivo, ao mesmo tempo que guarda distância, endossa a axialidade do volume preexistente. A silhueta sinuosa marca sua individualidade, mas não se exhibe acintosamente. Prefere desenvolver-se discretamente atrás do anteparo de um muro-jardim.

A praça tem sua função simbólica de agregação amplificada pela instalação de 30 paus-mastros, cada um pintado por um artista, representando a tradição das festas populares nordestinas. Uma enorme figueira – a “*árvore resistente*” – foi mantida, entranhada a 6 m de muro de um dos galpões demolidos. Segundo os autores do projeto, representa o símbolo da integração forte e simbiótica entre a natureza e o ambiente construído.

Em outro projeto do mesmo escritório, o conjunto KKKK, cuja sigla refere-se ao nome da Companhia Ultramarina de Desenvolvimento Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha, realiza-se aquilo que os arquitetos qualificam como “ação arquitetônica”, ou seja, uma intervenção que extrapola o campo estrito da arquitetura. Não se limita ao ato de projetar, mas busca a interação com profissionais de diversas áreas, para a realização de um trabalho de alcance político e social que mira a articulação entre as demandas das comunidades – os futuros usuários – e as ações da administração pública.

Os galpões, que abrigavam as atividades da empresa KKKK, inaugurados em 1924, constituem testemunho expressivo da colonização japonesa na região. A instalação das famílias foi resultado de uma ação planejada de povoamento ligada à produção agrícola, especialmente ao cultivo de arroz.

Em 1937, a empresa fecha e vende seus bens a diversos proprietários. Inicia então um ciclo de estagnação e abandono que vai se interromper somente após a redescoberta do conjunto pelos arquitetos que iniciam uma campanha de mobilização da população e ativação do poder público para viabilizar a recuperação dos edifícios.

A criação do Centro Cultural e Educacional KKKK nasce portanto da indignação dos arquitetos diante da deterioração do conjunto, aliada à disposição de percorrer os órgãos públicos que pudessem ter interesse na aprovação do projeto.

O programa de uso foi elaborado em conjunto com a Prefeitura Municipal de Registro e com a Secretaria de Estado da Educação de São Paulo, através da FDE (Fundação para o Desenvolvimento do Ensino). Reúne um centro de formação de professores da rede estadual de

ensino, um centro de convivência dos habitantes e o Memorial da imigração Japonesa do Vale do Ribeira.

O antigo edifício de beneficiamento de arroz foi transformado em Memorial. Esse uso foi estabelecido a partir de um movimento de apoio que foi se afirmando pouco a pouco, por parte da população residente, ao longo do processo de recuperação das construções.

Implantados à margens do rio Ribeira de Iguape, próximos do primitivo porto de Registro – núcleo urbano cuja origem, no passado colonial, esteve ligada à existência de um posto de controle para a cobrança de impostos sobre a atividade de mineração – os edifícios apresentam acessos voltados para ambos lados: para o rio e para a cidade. Cumprem assim, com eficiência, tanto a função de receber e armazenar a produção agrícola a ser beneficiada, quanto a de distribuí-la ao mercado consumidor por via fluvial.

O conjunto é constituído por quatro corpos iguais enfileirados (antes destinados ao armazenamento) e um edifício mais alto (já usina de beneficiamento do arroz e local de instalação das caldeiras para movimentação da maquinaria), de três pavimentos, separado dos primeiros. Apesar de configurar uma tipologia diferente, o edifício de beneficiamento mantém uniformidade de composição com o conjunto.

O volume externo do conjunto é marcado pela contigüidade dos telhados de duas águas (só rompida pela inversão da direção do caimento das águas do último bloco) e pela composição das fachadas de alvenaria estrutural de tijolos maciços, deixados à vista, em que se destaca a modulação das arcadas cegas escalonadas e escavadas na superfície. As aberturas de iluminação e ventilação limitam-se à parte superior dos arcos plenos, situadas acima das bandeiras das portas de correr.

Internamente é visível a estrutura de sustentação da cobertura formada por tesouras metálicas apoiadas em esteios de ferro.

A ligação dos galpões entre si e com o edifício de beneficiamento se fazia por um extenso alpendre que corria desde o primeiro galpão, até a entrada do prédio mais alto. A nova cobertura reconfigura a comunicação entre os blocos na medida em que se interliga à marquise se desenvolve em toda a extensão dos galpões enfileirados, como redesenho dos antigos alpendres. Ligação mantida assegurada por uma nova materialidade.

A intervenção deteve-se portanto no reconhecimento da expressão arquitetônica do conjunto dos quatro edifícios contíguos e na separação destes em relação ao corpo mais alto, onde se instalou o Memorial. Um bloco de menor dimensão, que se interpunha entre esses dois grupos de edificações, foi demolido para dar lugar a uma nova marquise de concreto que recupera o valor do vazio existente antes da construção daquele corpo extemporâneo. Os elementos novos têm a marca da contemporaneidade.

O projeto de reforma da Agência Central e Espaço Cultural dos Correios (Una arquitetos, São Paulo, 1997/ em construção)²² trabalha também dentro desse universo de “rigor livre”. Reconhece no antigo edifício aqueles aspectos relevantes que foram destituídos na seqüência de transformações ocorridas, fundamentalmente os vazios que configuravam continuidade vertical e a identificação do corpo lateral menor e mais baixo conectado por duas pontes. Na interpretação do edifício ampliam esses vazios potencializando-os, nessa medida lêem o que lá está, mas transformando num novo espaço. Além disso propõe acesso pelo beco do Piolim as atividades do Centro Cultural.

A permeabilidade do edifício, traço forte em nossa proposta, manifesta o desejo de estender o espaço público ao seu interior e conta com a pluralidade original de seus acessos[...]Historicamente, a própria posição geográfica do edifício, situado numa vertente do vale, definiu que esses acessos se fariam por três cotas distintas. A acomodação do edifício a essa topografia é que sugere fortemente que os acessos devem oferecer ao passante a continuidade do percurso. (memorial de projeto, janeiro de 1997, documento restrito Una arquitetos).

As operações de demolição, aparecem no memorial, indicadas com clareza, demonstrando atenção na intervenção tanto no que tange a adições como a subtrações, enquanto aspecto a ser definido com rigor e critério: A leitura das qualidades específicas do edifício norteiam as intervenções tanto nas construções quanto nas demolições. (memorial de projeto, janeiro de 1997, documento restrito Una arquitetos).

O projeto foi estruturado através da criação de um grande vazio central a partir do qual se articulam todos os espaços. Esse grande vazio resulta da união e ampliação de dois vazios menores, preexistentes: uma clarabóia que no projeto original cobria um vão que existia entre todos os andares (parcialmente obliterados no momento do concurso) e uma área externa de ventilação entre o bloco lateral (ocupado pelos telégrafos, com entrada independente originalmente pela Avenida São João) e o corpo principal do edifício. Essa operação significou a dissolução do miolo do edifício (justamente aquele território mais indistinto e variável entre andares) permitindo uma geometria mais definida que se configura em torno desse vazio.

Uma decisão que se constitui em aspecto fundamental no partido adotado, uma vez que organiza as travessias possíveis entre os diferentes níveis, inclusive urbanos, e a visibilidade do corpo principal do edifício. Edita eliminando os ruídos e transforma um corpo original

²² 1º lugar no Concurso Nacional de Arquitetura para Preservação do Patrimônio Histórico, Atualização Tecnológica e Criação de Espaço Cultural. Arquitetura: Ana Paula Gonçalves Pontes, Catherine Otondo, Cristiane Muniz, Fabio Rago Valentim, Fernanda Barbara, Fernando Felipe Viégas. Restauo: Antônio Luiz Dias Andrade (In memorian) e Beatriz Mugayar Kühl.

fragmentário num corpo transparente e preciso. Menos literal em relação às sucessivas transformações realizadas e mais fiel a uma potencialidade existente naquela primeira construção.

A segunda operação de apagamento ocorre em relação ao pátio do Piolim, como é agora denominado. A demolição dos acréscimos do “fundo do lote” possibilita transformar a chegada do beco do Piolim numa praça. Nova frontalidade, agora de outra natureza, acesso ao Centro Cultural (novo uso). O vazio lateral existia antes de ser coberto, a limpeza da fachada e adoção de uma cobertura e pisos translúcidos, permite rever a fachada originalmente desnudada, encontrada encoberta.

A terceira operação corresponde a recuperação da área aberta que existia entre o prédio principal e o bloco secundário de menor altura, no momento do concurso desaparecidas. Vazios que permitem distinguir o corpo lateral menor, conectado por meio de passadiços no nível do mezanino.

Operações fundamentais amparadas nas recomendações constituídas pela análise do edifício elaborada pela equipe de restauro. No memorial para o concurso escrito por Antônio Luiz Dias de Andrade, essa diretriz aparece com clareza:

O bem cultural encontra-se internamente bastante desfigurado em decorrência das inúmeras reformas empreendidas no tempo, todavia, acha-se íntegro em suas feições externas. Impõe-se, assim, promover a conservação e a restauração de suas fachadas externas com o possível rigor, recompondo elementos, porventura deteriorados, restituindo-lhes o tratamento atribuído pelo projeto original do Escritório Técnico de Ramos de Azevedo. Os espaços internos admitem e aconselham (sic) uma maior flexibilidade, assegurando-se contudo, o respeito e a conservação dos componentes primitivos remanescentes e a valorização de seus espaços nobres e notáveis. (memorial de projeto, janeiro de 1997, documento restrito Una arquitetos).

A força desse projeto ocorre sobretudo pela liberdade com que ele edita o que encontra. Sem se ater especificamente a uma fidelidade à forma primitiva ou à exigência de se conservar cada passagem histórica, na verdade reinventa o edifício para que ele receba sua transformação.

Uma arquitetura que transforma e preserva simultaneamente. E transforma justamente por se reconhecer como parte de um processo histórico. Diálogo de tempo e não submissão. Em sintonia com o afirmava Lina Bardi: A melhor defesa de uma arquitetura histórica autêntica é o complemento de uma autêntica arquitetura contemporânea. (SORKIN, 2003: p.15)

O projeto desse modo reinventa a espacialidade do antigo edifício, configurando uma arquitetura que trabalha dentro das premissas de seu tempo histórico sem entretanto abstrair a beleza daquilo que lá estava.

O *Centro Universitário Maria Antônia – Instituto de Arte Contemporânea* (Una Arquitetos, São Paulo, 2002/2017), configura uma significativa continuidade espacial entre edifício e cidade. Gesto reiterado e consciente de arquitetos que sabem que os termos públicos dos espaços precisam ser recolocados:

O projeto que apresentamos tem como questão central afirmar a dimensão pública desses edifícios. A incorporação do edifício Joaquim Nabuco ao espaço cultural do Rui Barbosa permitiu a união dos seus recuos laterais, definindo um espaço mais generoso de ligação entre os dois prédios e seus usos. O mais relevante, no entanto, foi a abertura desse espaço livre para a rua, criando uma pequena praça pública que liga francamente o conjunto ao espaço urbano. (memorial de projeto, documento restrito, outubro de 1997, p.3).

O conjunto é composto então por dois edifícios (Rui Barbosa e Joaquim Nabuco) e um pátio descoberto, aberto para a rua. Dois edifícios distintos, com vocações também distintas, passam a fazer parte de uma nova materialidade que os une. O eixo dessa união é dado pelo redesenho do pátio.

O edifício Rui Barbosa foi tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo - CONPRESP – e pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo – CONDEPHAAT – em 1985 (processo 23394/85), em função do marcante período em que sediou a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Importante observar que o tombamento justifica-se sobretudo pelo valor simbólico, do que propriamente pela qualidade arquitetônica do edifício. O Joaquim Nabuco, encontra-se no raio envoltório de proteção do imóvel tombado.

O novo uso, edifício sede do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) e Centro Universitário Maria Antônia (CEUMA) exige releitura da materialidade existente. O projeto propõe então uma série de adições e subtrações na redefinição material do espaço. Três novas torres de circulação vertical e serviço, além de áreas de apoio são configuradas, uma delas substituindo um anexo existente. Construídas em concreto armado aparente, evidenciam em sua materialidade constituírem adições.

O pátio resultante da aparentemente “simples” demolição de um muro existente e na ampliação e redesenho do seu acesso que permite vencer o desnível. Onde antes estava uma porta de serviço e uma escada correlata, agora ocorrem o pátio/praza e a circulação por passarela e rampas que contornam esse vazio. O espaço residual entre os edifícios ganha novo uso e dimensão pública. Constituído como uma praça em dois níveis, configura a conexão do conjunto. A praça superior abre-se para a rua e encaminha o acesso ao edifício Joaquim Nabuco. A praça rebaixada assegura continuidade externa ao teatro proposto.

Eliminar o muro entre os edifícios e requalificar os espaços livres pode representar uma ligação mais generosa do conjunto com a via pública, com a cidade – o que imaginamos ser um fator positivo para as atividades do Centro Universitário ou a contribuição de um projeto para a memória de um movimento acadêmico, cultural e político que teve sede à rua Maria Antônia. (memorial de projeto, documento restrito, outubro de 1997, p.13)

A operação é simples o resultado é uma radical transformação daquele território. Trabalha a partir de uma memória dos fatos históricos e não só da materialidade da arquitetura. Reconhece no edifício Maria Antônia a força de um lugar significativo na luta política do país. Ali a “rua” correspondia ao território de enfrentamento e resistência, ampliar a rua é de certo modo reiterar a sua força.

Um aspecto delicado desse projeto é a forma com que os arquitetos revelam a substituição da fachada no edifício Joaquim Nabuco, originalmente uma fachada eclética (de 1928) substituída numa das transformações por que passou o edifício por uma fachada em estilo *art-déco* (em 1936) (memorial de projeto, documento restrito, outubro de 1997 p.7 e p. 8.).

A operação de subtração retoma a dimensão do edifício original, revelando uma fachada lateral encoberta nos acréscimos, mantida como uma pele. A antiga varanda, recuperada, protege o novo acesso do edifício. Pelo vão da fachada redesenhada em estilo *déco* pode-se vislumbrar o acesso e reconhecer a transformação ocorrida (de adição e agora de subtração).

Difícil invenção

Os quatro projetos analisados nesse texto foram escolhidos por evidenciarem demolições consideradas oportunas e necessárias em nome do reconhecimento de valor do antigo edifício e da necessidade de renovação para o novo espaço. Enfrentam o desafio de uma difícil invenção: o reconhecimento de que a memória pressupõe não só a ordenação dos vestígios mas também uma releitura deles²³.

Atentos à especificidade de cada um, que necessariamente traz em si não só particularidades materiais, mas também significações históricas nas antigas experiências ocorridas, os quatro projetos entretanto permitem aproximação justamente por sua competência na edição de um fato histórico e na liberdade rigorosa com que operam essa edição. Sendo assim, atribui-se à memória a liberdade necessária na releitura dos fatos.

²³ mais a esse respeito ver Le Goff. “O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios” Citando (Changeux, 1972, p. 356) p.11

As “demolições” ou “apagamentos” significam aqui poder revelar a lógica de preservação implícita nesses projetos. Nessa perspectiva, o legado de um tempo ao outro é criteriosamente analisado, tendo em vista que preservar pressupõe decidir o que manter como lembrança e também o que esquecer. E, considerando que: (...) Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 1984: p.13)

Daí a importância de documentar os processos que explicitam os apagamentos e os critérios que os definiram. Além, naturalmente da desejável transparência que faz com que a evidência de decisões tomadas possam configurar um tecido mais amplo, e coletivo, quer a propósito do esquecimento, quer a propósito da recordação.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BORGES, Jorge Luis. *Funes, o memorioso*. Em: Jorge Luis Borges: Prosa Completa, Barcelona: Ed. Bruguera, 1979, vol. 1, pp. 477-484. Tradução de Marco Antonio Franciotti
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Trad. Beatriz M. Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2004
- CARBONARA, Giovanni. *La reintegrazione dell'immagine*. Roma: Bulzoni, 1976.
- FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (ed). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas*. São Paulo: SESC: Annablume: FAPESP, 1997.
- FUNARI, Pedro. *A diversidade e o patrimônio em discussão*. www.vitruvius.com.br. drops 13.05. Acesso em 10/05/2007
- HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LE GOFF, Jacques. Memória. Em: Enciclopédia Einaudi, Volume 1 “*Memória-História*”. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- LORDELLO, Eliane e LACERDA, Norma. *A memória das cidades e a diversidade cultural nas temporalidades ciberculturais*. www.vitruvius.br, arqtextos 083.03, acessado em 10/05/2007
- MILHEIRO, Ana Vaz; NOBRE, Ana Luiza; WISNIK, Guilherme. *Coletivo. 36 projetos de arquitetura contemporânea*. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.
- PROUST, Marcel. Entrevista: “Marcel Proust e a memória”. Trad. Marcelo Coutinho Vargas. Em *Espaços e Debates* N.º 33, 1991. Entrevista originalmente publicada na *Revista Globe*, N.º 59, jul/ago 1991.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos. CALDEIRA, Vasco. *Arquiteturas do Brasil: Brasil Arquitetura*. In: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz. (Org.). *Francisco Fanucci - Marcelo Ferraz: brasil arquitetura*. 01ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005, v. 01, p. 14-103.
- SORKIN, Michael. *Patrimônio Arquitetônico e Metrôpoles em Extensão*. Em: *Rua – Revista de Urbanismo e Arquitetura*. Salvador. v.1 n.8, *Patrimônio: Maquinaria e Memória* jul/dez 2003.

“Baseado em fatos reais”

Texto publicado nos anais do 1º Colóquio Internacional ICHT 2016 Imaginário: construir e habitar a Terra, Cidades “inteligentes” e poéticas urbanas. Disponível em http://www.fau.usp.br/icht2016/Atas_ICHT_2016.pdf - p. 80-87

Preâmbulo

“Baseado em fatos reais” é expressão comum no cinema. Refere-se àquelas obras nas quais uma narrativa apresenta fato ocorrido. Vale observar que diferente dos documentários que afirmam o real, a obra “baseada em fatos reais” sabe-se também ficcional. Distingue-se da pura imaginação, pois quando “apenas ficcional” as obras costumam registrar: “essa é uma obra de ficção qualquer semelhança com fatos ou pessoas terá sido mera coincidência”.

Interessa aqui o deslocamento que nos liberta da “pura ficção” ou da “pura realidade” (mesmo que acreditássemos nessa possibilidade de pureza!) e, nos permite analisar projetos nos quais diante de uma certa realidade não se reduz nem a ilusão de continuidade do real existente nem da ilusão de uma utopia (no sentido estrito de algo fora do tempo ou lugar).

Esse ensaio se atém a projetos que quando convocados a transformar uma contingência imediata o faz imaginando possibilidades para além daquilo que lá está. Para isso, não esquiva-se a ser uma nova presença ou seja delinea-se de modo reconhecível e próprio, ao mesmo tempo em que para existir não precisa apagar ou demolir tudo que encontrar.

Os três projetos que se seguem permitem reconhecer uma indissociável relação entre paisagem humana e paisagem urbana existentes. Um entrelaçamento que figura como base dos projetos, não como retórica “contextualista”, mas como traços que exigem atenção e que constituirão também referências para a proposta. Ao reconhecer a realidade como um dado de interesse, não apenas necessário, mas também desejável, afastam-se de gestos que ambicionam puro ineditismo e embrenham-se no contexto encontrado para se permite imaginar uma renovada paisagem.

Apresentamos a seguir caso a caso: Quinta Monroy (Elemental, Iquique, Chile, 2004), Vila Nova Esperança (Brasil Arquitetura, Salvador, Bahia, Brasil, 2008) e Urbanização Santo Onofre (AA Arquitetos, Taboão da Serra, São Paulo, Brasil, 2010).

Quinta Monroy

Manter as 100 famílias, nos mesmos 5.000m² ocupados ilegalmente nos últimos 30 anos no centro de Iquique, cidade no deserto chileno, foi uma premissa para o projeto da Quinta Monroy. Para manutenção da comunidade assentada havia uma equação financeira a ser enfrentada: o valor final destinado a cada unidade correspondente a \$ 7.500 dólares, permitiria

uma casa de 36m² – insuficiente, como se sabe, para uma família. Vale seguir os termos dos autores (Alejandro Aravena, Gonzalo Arteaga, Juan Cerda, Victor Oddó, Diego Torres): Entonces pensamos una tipología de edificio que efectuara un uso de suelo eficiente y que a su vez, permitiera la ampliación de las casas.(<http://www.elementalchile.cl/en/> acesso em janeiro de 2016)

O documentário disponível no site do escritório revela conflitos, dúvidas, e ao fim do processo, incredulidade. Apresenta a variedade necessária de agentes entre os quais os arquitetos são peça fundamental mas não apenas. Permite reconhecer uma natureza de arquiteto que não abre mão de participar usufruindo daquilo que ele e só ele (enquanto um campo de saber) está preparado para enfrentar: nesse caso, uma arquitetura seriada – que sabe-se, reduz o custo final – com a qualidade nas áreas técnicas (seja “vedos”, seja instalações) finalizada com rigor construtivo de modo a assegurar persistência de longo tempo à construção e desenhada com precisão e pertinência de modo a se constituir campo ampliável.

Aqui reside o principal interesse e o que singulariza essa experiência: são casas ampliáveis – e feitas cada uma a partir das condições, desejos e estética de cada morador. E portanto propostas por uma natureza de arquiteto mais interessado na rica variedade da vida do que em formatar uma versão idealizada, pessoal, e como palavra final da construção. Uma arquitetura que se faz mais interessada nas idas e vindas da vida e em abarcar com um campo estável as vicissitudes em curso também no tempo de cada família. Sabendo reconhecer o limite de seu saber – e quem precisa mesmo prever “tudo”?

A Quinta Monroy já é marco indelével na história da arquitetura. Sobretudo porque nesse caso pode redefinir uma antiga questão: ao invés de quantas unidades construir com o valor disponível, quanto pode-se construir para alcançar o número necessário de unidades com o valor disponível. A partir desse ponto decorre a decisão de assegurar através do projeto um campo infra-estrutural que permite, como uma base estável, um mínimo configurado para que a partir dele cada uma das 100 famílias pudesse dobrar a área construída de modo autônomo, dentro de seus interesses e possibilidades específicas sem, entretanto, abrir mão de ventilação e iluminação adequadas e de circulação independente, sem atravessamento entre os cômodos. Traço realizado através do domínio da arquitetura – a engenhosidade para partindo do projeto solucionar e imaginar situação para além de simplesmente remediar soluções. Casas “incrementáveis”. Cada uma a seu modo e cada uma dentro de seu tempo!

Para tal, a solução encontrada previa: uma casa de dois andares – a verticalização deixando “vazios”oportunos a serem “preenchidos”. O “puxadinho” nesse caso é parte prevista e desejável no processo. Serão essas ampliações que irão configurar cada casa como única em um conjunto serializado. Mais que isso, será o que assegura dignidade com poucos recursos. Uma arquitetura que se recusa a ser indigente seja na materialidade seja na solução.

Elemental identificou um grupo de premissas de projeto necessárias para permitir cada unidade implementar seu espaço e valor ao longo do tempo sem necessidade de investimentos posteriores do subsídio público empenhado.

Diante da principal questão - se existe metade do dinheiro para construção que metade deve ser construída? – as premissas consideradas foram: obter densidade (sem saturação) de modo a viabilizar o alto custo do local sem deslocar as famílias lá sediadas; introduzir entre o espaço público e privado um espaço coletivo (propriedade comum com acesso restrito) conformado entre 20 famílias assegurando outro nível de sociabilidade; um volume poroso o suficiente para suportar expansão inserida em sua estrutura, a construção inicial funcionando com um suporte de novas intervenções; construir um ponto de partida com elementos padronizados tais quais cozinhas, banheiros, escadas, paredes divisórias enfim todas as partes necessárias e de difícil construção de modo a assegurar uma casa final com 72m².

Projetada em 2001 e construída em 2004 a hipótese confirmada deu origem a outros conjuntos nos quais se reconhece a matriz que pressupõe construir uma arquitetura “suporte” na qual a variação necessariamente interferirá em sua feição – algumas vezes, como em Temuco (Chile, 2008) um crescimento apenas interno ao invólucro estabelecido (em atenção a alta precipitação pluvial de 1500mm/ano).

2008 foi ano profícuo dessas experiências. Vale observar Monterrey (México 2008), Renca (Santiago, Chile 2008) e o protótipo realizado por ocasião da Trienal de Milão no mesmo ano que propõe a construção a partir de apenas 10 painéis que podem ser montados em 24hs. Alguns projetos são melhor resolvido que outros, mas em todos se reafirma que metade da casa será de construção serializada e metade auto-construída e portanto a repetição dos componentes, a produção em série e a repetição do processo mais que um caráter negativo pode ser a maneira de assegurar futura qualidade do conjunto ao mesmo tempo em que dota de certa unidade animada por uma intensa e prevista ocupação.

Paisagem híbrida na qual nem o saber específico recua, nem a variedade autoconstrutiva se apresenta como invasão. Onde a técnica abstrata se coaduna de modo indissociável a paisagem humana que a habitará! As fotografias no site oficial do escritório revelam presença humana desejável – tão distinta das fotografias mais atentas a geometrias nas quais os homens, quando muito, estão presentes como escalas dimensionais.

Logo ao final da construção o conjunto aparece homogêneo e regular. Passado algum tempo, ocupações ocorridas arquitetura de fato se delinea como esperada: um campo estável regrado ampara um conjunto de imprevistas variáveis. Partes autoconstruídas com materiais e volumetrias distintas a cada caso. E que, sabe-se será renovada a medida em que a vida se

transforme: aumenta-se um cômodo para receber mais um filho, reduz-se o volume recuperando o pátio quando a família diminui. Aqui a vida vivida deixa marcas e renova a construção.

Vila Nova Esperança

Por uma porta da casa 16 da Rua Alfredo de Brito, quase no Largo do Pelourinho, adentramos um espaço de resistência – antiga invasão – de moradores da encosta que separa a Cidade Alta da Cidade Baixa de Salvador, conhecida por Rocinha ou Vila Nova Esperança. São 66 famílias - quase 150 pessoas - vivendo em ruínas de antigas construções e barracos de madeira e alvenaria, em condições de extrema precariedade em todos os sentidos da palavra. No entanto, por sua situação privilegiada – a dois passos do Pelourinho – e pela história de resistência de mais de 20 anos, essa gente se sente ativa e orgulhosa de si. É uma comunidade organizada, com lideranças eleitas numa diretoria representativa, que faz o diálogo com as autoridades públicas. Mas não é um mar de rosas de consenso e amizades. É também refúgio de traficantes que, à boca pequena, são indesejados pela maioria dos moradores”. (www.brasilarquitetura.com, acesso em janeiro de 2016)

Com essa descrição começa o memorial de projeto para Vila Nova Esperança de autoria de Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Anne Dieterich, Cícero Ferraz Cruz e Fabiana Paiva (Brasil arquitetura), em uma área no centro de Salvador, Bahia, de aproximadamente 8550 m². O projeto, vencedor do 1º Prêmio IAB/SP 2008 - Projeto Habitação de Interesse Social - ainda está em construção. O sítio, uma espécie de sobra, resíduo esquecido na encosta tem ainda presença de vegetação exuberante com grandes árvores, palmeiras e bananeiras apesar da já presentes clareiras resultado de cortes de algumas delas.

Nesse lugar 66 famílias se acomodam nos platôs construídos desde a cidade colonial. Uma nova geografia configurada por muros de pedras em compassos de aproximadamente 10 metros de ao outro e já também – assim como as árvores e antigas casas – em certa deterioração. Essa paisagem material e humana passam a ser baliza para elaboração do projeto. Mantê-los assegura a decisão de manter a paisagem instaurada desde as primeiras ocupações e usufruir dos modos já consolidados de estar lá. A pequena fábrica dos tambores, a horta, serão traços locais que irão conviver com novos usos.

A proposta se organiza em novos blocos associados ao uso de antigas casas incluindo duas na parte baixa da encosta e que configuram articulação oportuna desse trecho em relação as dois lados – cidade alta e baixa). Recupera os antigos platôs, tendo em vista circulação e estruturação da encosta. Amparada na manutenção de uma ocupação histórica, a intervenção se contrapõe a tendência atualmente corrente de liberação das encostas:

Ao saber que no início do século passado já existia ali a ocupação da Vila Esperança, ficamos um tanto aliviados. Afinal, por nossa formação urbanística e consciência da importância da preservação da paisagem verde, devemos ser contra qualquer ocupação da área da encosta, que separa as cidades alta e baixa, a não ser com mais vegetação. Mas existem ali ruínas das antigas casas da Vila Esperança que poderão e deverão se transmutar em nossas novas habitações para grande parte das famílias que ali vivem. (Brasil arquitetura, site oficial: último acesso em janeiro de 2016)

Novas unidades são construídas ao mesmo tempo em que recuperam-se as casas da ladeira do Taboão para acomodar algumas famílias, seja no sentido de valorizar e preservar o já existente, seja no sentido de minimizar a ocupação do solo na encosta (www.brasilarquitectura.com, acesso em janeiro de 2016)

. O projeto visa manter as famílias atuais e ao mesmo tempo conectar o conjunto a cidade evitando isolar como gueto a Vila. Os autores atestam para sua presença ao observar que: Não devemos abdicar de nossa contemporaneidade enquanto proponentes de um novo espaço. Não vivemos no passado e nem no futuro, mas no presente. Mais do que viver no presente “somos o presente”. Portanto a linguagem arquitetônica deverá expressar nosso tempo atual em todos os seus aspectos e sentidos. Isso é um começo de um grande desafio arquitetônico que tem um objetivo claro e justo, socialmente falando. (www.brasilarquitectura.com, acesso em janeiro de 2016)

Além das famílias, ficam mantidos e atualizados usos estabilizados: a pequena fábrica de tambores ganha novos contornos, a horta convive com a escola recém proposta e o centro de informática. Do mesmo modo as casas, algumas retificadas outras instaladas em novas construções, delineiam caminhos articulando arquitetura e cidade. O sítio se renova sem abrir mão das experiências que permitiram sua resistente existência a delinear uma identidade legítima ao lugar.

Urbanização Santo Onofre

O conjunto de assentamento misto – parte baixa formal e parte alta e miolo informal exigia uma urbanização atenta à estabilidade e salubridade. Algumas decisões de projeto singularizam a ação.

A primeira delas – em sintonia com Vila Nova esperança – parte do conjunto final será resultado de nova construção, outra parte com ajustes técnicos tendo em vista salubridade nas casas existentes aptas a ocupação. O que trará ao conjunto uma feição renovada mas, não inédita. O frescor vem do convívio com o que já está lá.

Segundo e fundamental aspecto: a paisagem humana interferiu de fato no traçado do projeto. Merece atenção: paralela a rua Sérgio Cardoso na parte baixa da encosta e a rua Monteiro Lobato, na parte alta, se pode reconhecer facilmente uma viela quase linear. O gesto esperado de projeto seria realizar essa linearidade insuflando o conjunto por essa espinha dorsal central a atravessar longitudinalmente e em uma única cota todo o conjunto. Uma conversa de bar, enviesada, alerta aos arquitetos de que é “melhor não” conectar fluidamente os dois lados habitualmente segregados e com hábitos tão distintos – a não ser que se queira instaurar uma “guerra lá”, previnem os moradores.

No conjunto edificado tanto o traçado de circulação coletiva se define a partir dos hábitos de convivência local quanto compartilha-se construções existentes junto a novas construções. Naquelas novas construções a oportunidade de uso de elevadores para dotar de acessibilidade também as ruas do conjunto revelam uma sofisticada articulação entre o traçado da arquitetura e da cidade.

O projeto permite reconhecer a compreensão e a potência de intervenção a partir de uma prática de quem que se permite conviver com o que lá está mais do que apenas “visitar tecnicamente” o local de intervenção. E, ao lá estar, com liberdade e domínio, podem imaginar uma intervenção a partir do real, que entretanto não se priva também de um certo ideal.

Cidade real, cidade ideal

Argan (1992) observa que em toda cidade real existe uma cidade ideal a alimentar seu imaginário. Mas o ideal no século XXI parece menos afeito a idealização das grandes utopias abstratas – típica do pensamento moderno (não apenas da arquitetura moderna mas de toda a visão de mundo moderno) e mais próximo a um desejo de realidade. Reinold Martin em seu ensaio *Crítica a quê? Rumo a um realismo utópico* provoca:

(...) a questão da utopia precisa ser posta de novo sobre a mesa da arquitetura. Mas não deve ser interpretada equivocadamente como uma invocação do mundo perfeito, um mundo à parte, uma totalidade impossível que fatalmente se transforma em totalitarismo.” (2013, p.273)

Concordarmos com Martin que mais que mundos perfeitos nossas intervenções almejam transformações atentas à realidades existentes. Mais que utopias que nos levem a lugares inexistentes, almejam aproximar-se de uma natureza de utopia que nos permita usufruir da realidade como meio também de reinventá-la. Nas três proposições encontram-se projetos que trazem em sua natureza a dubiedade desse gesto (ater-se a realidade a medida mesma em que a transforma). Propõe algo a partir do presente tendo em vista, necessariamente uma construção futura. E para isso inevitavelmente interpretará dados materiais, técnicos, simultaneamente atentos a vida humana. Propõem uma reinvenção que se baseia sobretudo nos acontecimentos e

realidades ali vividas e valoradas insufladas de outras possibilidades. Ao fazer isso embrenha-se na experiência real. Seja na solução de uma equação técnica financeira no ideal de habitações dignas e de dimensões pertinentes como Elemental propôs; seja na persistência de um sítio mantendo sua feição histórica em convívio com uma nova realidade que amplia suas possibilidades, como em Vila Nova Esperança; seja ao definir um traçado apto a amortecer potenciais conflitos sociais em uma comunidade já instalada, mais do que idealizar um mundo obrigatoriamente pacificado, com a Urbanização Santo Onofre nos permitiu conhecer.

As três experiências, tão distintas em seus termos, guardam em comum arquitetos com um profundo domínio técnico-poético da arquitetura a ponto de ao participar do processo encontrarem meios para qualificá-lo, sem abrir mão de convívios com outros campo de saber que se avizinham (como social e político) e com a comunidade local. Um dado chama atenção: em registro dos projetos a comunidade está presente, parte da paisagem.

Outro aspecto comum é que não realizam “terra arrasada” ou trabalham com pura abstração. Vale observar entretanto o modo como se inserem na dita realidade local. Se em Santo Onofre e Vila nova esperança esse dado é facilmente observado na manutenção de suas bases materiais – a ponto de retificar algumas unidades partindo do existente e melhorando tecnicamente sua condição (vide-se o que fazem com as casas), e constroem um conjunto no qual o que está lá faz parte do tecido renovado. Em Elemental essa presença ocorrerá “a posteriori”: inicialmente terreno limpo e recomeço da ocupação, mas ao prever 50% ampliável por autoconstrução deixa uma espera em sua materialidade para a inequívoca variedade transformada em valor.

As três propostas projetam tendo em vista potencialidades realizáveis e concretas em uma determinada situação constituída e contribuem com o projeto para sua transformação como um elemento a redirecionar o caminho. O fazem conscientes de ser uma intervenção circunscrita numa paisagem que a antecedeu e que a transformará; como um ponto no meio de um trajetória inevitavelmente mais ampla e irregular. Fazem lembrar uma das fortes convicções de Lina Bo Bardi: Arquitetura não é somente uma utopia mas e um meio para alcançar certos resultados coletivos. (BARDI em MICHELES: 1993)

Ao almejar o coletivo mais que produzir algo inédito buscam atuar sobre e a partir do que encontram no lugar. Sennett (2012) dá pistas de que “consertar” tem sido revalorizado em tempos atuais. Ao propor reflexão sobre a cooperação, como uma das aptidões que perdemos e que devemos recuperar ele analisa e descreve o procedimento de conserto nas oficinas tradicionais. Nas três propostas tanto retificar quanto reimaginar foram práticas facilmente perceptíveis. Operações que ao final resultam em arquitetura que ambicionam uma certa utopia, no sentido de ambicionar um mundo melhor, mas que o faz baseado em fatos reais.

Referências:

ARGAN, Giulio Carlo. Cidade ideal e cidade real. Em: _____. “História da Arte como História da Cidade”. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.73 a 84.

MARTIN, Reinhold. Critica a quê? Rumo a um realismo utópico. Em: SYKES, A. Krista (org.). “O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009”. São Paulo: Cosac Naify, 2013. (p.264 a 275).

MICHILES, Aurélio (direção e edição). “Lina Bo Bardi - Vídeo-documentário”. 1993. 50 min. Realização: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

NAKAMURA, Milton. “Palestra proferida no Seminário Projeto em Pauta: Arquitetura Contemporânea”. FAUUSP, setembro de 2015.

SENNETT, Richard. A oficina: Fazer e consertar. Em: _____ “JUNTOS: Os rituais, os prazeres e a política da cooperação”. Rio de Janeiro: Record, 2012. Parte três: Fortalecendo a cooperação capítulo 7. p241 a 266.

<http://www.elementalchile.cl>

<http://www.archdaily.com/10775/quinta-monroy-elemental>.

<http://brasilarquitectura.com>

<http://aa.arq.br>

Arquitetura como narrativa, baseada em fatos reais

Originalmente publicado em Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo.
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo FAU Mackenzie ISSN 1809-4120.
V.17, n.1, 2017. Disponível em
:http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgau/article/view/2017.1%20Bog%C3%A9a

Introdução

Este texto parte da argumentação presente a autores atentos ao debate que se segue a década de 1990, momento já de superação do confronto direto com o moderno, notadamente na defesa do pós-moderno típico da década de 80. Acata a provocação de Bourriaud (2009) na convicção de que menos interessa a novidade e mais a apropriação pertinente de elementos existentes; a acuidade com que de Certeau (1994) retoma a presença das paisagens humanas associadas às paisagens materiais prenes de lembranças e tempos empilhados; a sagacidade de Sennett (2012) ao recuperar a noção de conserto após tanto tempo de simples fabricações novas e substituições, evitando a ilusória construção de inéditos, novos “puros”.

O faz, retomando aspectos anunciados por Venturi, já nas décadas de 60 e 70: seu “compromisso para com o todo difícil” apontado em Complexidade e Contradição na Arquitetura (escrito em 1962 e publicado em 1966) e, sua criteriosa atenção ao corriqueiro norte-americano, no texto escrito em parceria com Denise Scott Brown e Steven Izenour, resultado de uma investigação realizada no âmbito de uma disciplina em 1968 e publicado em 1977, Aprendendo com Las Vegas. Vale retomar seus termos. Em Aprendendo com Las Vegas, já na introdução do livro:

Aprender del paisaje existente es la manera de ser un arquitecto revolucionário. Y no de un modo obvio, como esse arrasar París para empezar de nuevo que proponía Le Corbusier en los años veinte, sino de un modo distinto, más tolerante poniendo en cuestión nuestra manera de mirar a las cosas. (...) La arquitectura moderna lo ha sido todo menos tolerante: sus arquitectos prefirieron cambiar el entorno existente a mejorar lo que estaba allí. (1982, p.22)

E, no “suave manifesto” proposto por ele em Complexidade e Contradição em Arquitetura:

(...) Gosto mais dos elementos híbridos do que dos “puros”, mais dos que são fruto de acomodações do que dos “limpos” (...) sou mais favorável à vitalidade desordenada do que à unidade óbvia (...) Prefiro “tanto...como” a “ou....ou”. Para concluir que “uma arquitetura de complexidade e contradição tem uma obrigação especial em relação ao todo (...) deve consubstanciar a difícil unidade de inclusão, em vez da fácil unidade de exclusão. (1995, p2)

E se a oposição à arquitetura moderna, traço fundamental para Venturi, esteja muito distante de nosso tempo que usufrui do moderno em seus aspectos oportunos – já nos reconciliamos também com esse passado, se pode reconhecer nesses textos críticos a semente que tão bem frutificou em projetos contemporâneos que sabem lidar com o existente sem precisar se sobrepor a ele.

Pois, se os arquitetos modernos enfrentaram, de modo transformador, a disciplina atirados pelo ímpeto de seguir sempre adiante e aptos a “sobreviver à história e a cultura”. A nós cabe valorizar certa arquitetura que, na evidência de sua materialidade poética, ao invés de apagar rastros ou construir um mais além, reconcilia-se com a espessura do tempo de onde se pode vislumbrar o traço coletivo da cultura. Sem promessa de futuro, ou nostalgia de passado, mas atentos ao presente naquilo que ele configura e que por algum tempo perdurará.

Coexistir com o(s) passado(s) sem, contudo, o mitificar ou simplesmente recomeçar na ilusão de um momento inédito aponta para o convívio de tempos distintos, no qual prevalece no presente a construção de um híbrido, resultado da aproximação e uso de construções de tempos variados.

“Baseado em fatos reais” é expressão comum no cinema. Refere-se àquelas obras nas quais uma narrativa apresenta fato ocorrido. Vale observar que diferente dos documentários que afirmam o real, a obra “baseada em fatos reais” sabe-se também ficcional. Distingue-se da pura imaginação, pois quando “apenas ficcional” as obras costumam registrar: “essa é uma obra de ficção qualquer semelhança com fatos ou pessoas terá sido mera coincidência”.

Pois, como bem observa François Soulages

A ficção não é, antes de mais nada, mentira ou ilusão: é uma ferramenta que possibilita a criação do outro em função dos próprios desejos e temores; é sobretudo, um meio para viver melhor sua própria relação com o real e apreender, mesmo pelo pensamento, esse real. (2009, p.149)

O mesmo autor comenta que a palavra ficção em francês remete a dois sentidos: o que é mentiroso e falso, e o que é imaginado e inventado, sem intenção de enganar; a primeira acepção foi tida como única pela ideologia realística. Mas, a ficção pode ser fonte de verdade se tomada livre da acepção realística. E, no entendimento do autor a ficção talvez seja o melhor meio para compreender a realidade. (SOULAGES: 2009, p.154)

A trama teórica proposta busca bases para aproximação e análise do projeto de arquitetura e urbanismo que ousou ser ficção, na medida em que imagina algo que não existe para certo lugar, sem, contudo, abrir mão de manter traços do real preexistente, Urbanização Santo Onofre (Barossi Nakamura, 2010), proposta na qual qualquer semelhança com fatos reais não é mera coincidência.

Urbanização Santo Onofre.

O conjunto de assentamento misto – parte formal e parte informal exigia uma urbanização atenta à estabilidade e salubridade. Algumas decisões de projeto singularizam a ação. No contexto deste artigo, duas delas, descritas a seguir, são particularmente relevantes.

A primeira, uma criteriosa articulação com o existente, resultado de um detalhado diagnóstico de cada um dos três pavimentos de cada edificação que identifica e classifica as habitações em *“bom estado, consolidável; bom, necessita pouca melhoria para consolidar; precária, necessita melhorias para consolidar; muito precária, não consolidável; não avaliado”* ou seja ao invés de atender ao ímpeto de substituição integral busca reconhecer o que substituir e o que reformar mantendo a população prevista com pequeno excedente de 11 unidades.

A segunda, a atenção à paisagem humana e ao modo de viver lá interferiu no traçado do projeto. Em um dos mais emblemáticos aspectos, no traçado dos caminhos. Vale acompanhar: paralela a Rua Sérgio Cardoso na parte baixa da encosta e a Rua Monteiro Lobato, na parte alta, pode-se reconhecer facilmente uma viela quase linear na continuidade da Rua Amilton Fernandes. O gesto habitual de projeto seria realizar essa linearidade insuflando o conjunto por essa espinha dorsal central atravessando longitudinalmente e em uma única cota todo o conjunto. Uma conversa de bar, enviesada, alerta aos arquitetos de que é “melhor não” conectar fluidamente os dois lados habitualmente segregados e com hábitos tão distintos – a não ser que se queira instaurar uma “guerra lá”, previnem os moradores, a revisão da proposta acata o alerta usufrui de atenção a estrutura “rizomática” dos caminhos existentes – traço das ocupações informais - e configura caminhos derivativos ao invés de um eixo central. As imagens a seguir, resultado de levantamento revelam tanto natureza de vielas e escadarias quanto as construções mais típicas no miolo da quadra.

Percorrer pelo “Street view” a Rua Amilton Fernandes (grafada como Hamilton Fernandes, *sic* nos desenhos do projeto) do início, fora da área de intervenção na esquina em que se encontra a unidade da polícia do Estado de São Paulo, até trecho sem saída para automóveis, conectado por uma escadaria a Rua Sérgio Cardoso, no miolo da quadra de intervenção. Apresenta o outro lado da área, a parte formal e o limite com a informal. Vale seguir o percurso:

A complexidade híbrida é tom do projeto – edita novos edifícios e novos caminhos com que encontra lá. Enfrenta a justaposição existente de uma cidade formal bastante consolidada nas bordas e um miolo ocupado de modo informal é o principal desafio do projeto.

Os desenhos de diagnóstico, remoções e novas implantações merece atenção.

Na proposta se pode reconhecer que a rua da cota intermediária, antiga viela se torna acesso mais amplo pela Rua Amilton com remoção de três casas, assim como outras cinco casas existente são substituídas pelo novo conjunto edificado, Bloco 1, configurando no centro da intervenção acesso pela Rua Monteiro Lobato e, que será o principal eixo transversal da gleba. Além disso, a ramificação no lugar de uma única linha continua mantendo o “intervalo” no caminho que exige reposicionamento do corpo e mudança de níveis pela manutenção e retificação das casas que “interrompem” o circuito.

Barthes no Seminário Como Viver Juntos propõe uma aporia, pois, segundo ele Para viver junto é preciso constituir uma ética das distâncias. Vale retomar os termos do autor (2003, p.141):

O Viver-Junto, sobretudo 'idiorritmico', comporta uma ética (ou uma física) da distância entre os sujeitos que coabitam. (...). Coloco aqui, brevemente, uma forma desse problema (mas não a sua solução): a distância entre os corpos (no Viver-Junto).

O problema pode ser anunciado sob a forma de uma aporia, e essa aporia é uma cadeia:

1. O corpo dos outros – do outro – me perturba. Eu desejo, experimento a energia e a falta do desejo, entro na tática esgotante do desejo.
2. Dessa perturbação, induzo, fantasio um estado que a faça desaparecer: a 'hesykhía': a pacificação do desejo, a folga não dolorosa, a equanimidade.
3. Edito, então, certas regras para chegar à 'hesykhía'. Em geral, essas regras são de distância com relação aos outros corpos, desencadeadores de desejo.
4. Mas ao matar o desejo do outro, dos outros, mato o desejo de viver. Se o corpo do outro não me perturba, ou se não posso jamais tocar o corpo do outro, para que viver? A aporia está fechada.

Barthes explicita em um trecho anterior o que entende por Idiorritmia, palavra formada a partir do grego "ídiōs" (próprio, particular) e "rhythmós" (ritmo). Fala de uma fantasia de vida, de regime, nem "dual", nem plural (coletivo). Nos termos do autor (2003, p.12-13): Algo como uma solidão interrompida de modo regrado: o paradoxo, a contradição, a aporia de uma partilha das distâncias – a utopia de um socialismo das distâncias.

O interesse em seguir o raciocínio proposto por Barthes é reconhecer que a possibilidade de uma distância construída é o que permite mediação entre os extremos indesejáveis, de uma simples solidão ou de um único ritmo de um lado e de uma dissolução por excessiva aproximação, dos ritmos próprios que asseguravam aqueles elementos anteriores sua alteridade.

Pois, segundo ele, para aproximar ritmos distintos é preciso encontrar a “justa medida”; a distância necessária para que a alteridade se mantenha e ao mesmo tempo o contato se faça possível. Usaremos então essa metáfora que permite pensar o Viver–Junto.

Vale acompanhar desse ponto a proposição de Michael Sorkin (2001, p. 19) para quem de que a civilidade nasce justamente do atrito resultante do convívio com aqueles que não são nossos “iguais”. Nos seus termos:

La fricción urbana es la señal del límite y un constituyente sintomático de los gradientes de la sociabilidad urbana. Esta fricción, mediante la señalización de la diferencia, sitúa los límites internos de la ciudad así como sus fuentes potenciales de conflicto. De hecho, la misma idea de convivencia es producida por ese conflicto, reforzado por el carácter físico de la vida urbana. No es una tautología sugerir que el único entrenamiento para vivir juntos consiste en vivir juntos.

A criteriosa operação que refreia o ímpeto do traçado regular, aqui permite a justa medida para o viver-junto de modo civilizado. Os arquitetos autores, não atuam a partir desses conceitos, a ação de projeto e a atenção à vida vivida, os permite concluir na peculiaridade do conhecimento mobilizado pelo projeto, e, portanto, por outros meios, resultados semelhantes àqueles propostos pelos autores conceitualmente em seus textos.

O conjunto ganha uma feição renovada, mas, não inédita. O frescor vem do convívio com o que já está lá. O que foi removido dá lugar a novos edifícios (para abrigar as famílias das remoções e outras) ou novos caminhos; as retificações estão identificadas na implantação em roxo. Em termos numéricos: do total de 178 unidades existentes, foram mantidas 128, removidas 50, retificadas 22, construídas 61, resultando no projeto 189 unidades habitacionais.

Outro aspecto que merece atenção é a liberdade que ao desenhar a cidade se desenham os edifícios, não porque parte de uma mesma “totalidade unitária”, hábito da visão moderna, mas porque do urbano ao arquitetônico, se pode constituir articulações oportunas para as duas situações. Vejamos: uma das casas consolidadas na Rua Sérgio Cardoso, número 239, em um lote particular, que a princípio não entraria na lista de remoções, é justamente aquele onde se dá uma das ligações de esgoto da Sabesp e na confluência do nó de caminhos no interior da quadra.

Removida é substituída por um conjunto de circulação urbana – escadaria e elevador público – articulados a um pequeno edifício habitacional de cinco pavimentos. O último pavimento abriga um salão comunitário e se encontra na cota da viela longitudinal intermediária articulado a Praça 1 e a travessia transversal, até então inexistente, conectando as Ruas Monteiro Lobato, Sérgio Cardoso e a Vela Amilton Fernandes. Novo caminho, novo edifício articulador do lugar e é importante ressaltar, praça e caminhos articuladores mas não linearmente contínuos mantêm o lugar e suas práticas. Edifício como “casas”, circulação vertical pensada como “rua”, associando unidades habitacionais a uma circulação vertical aberta e pública.

O projeto permite reconhecer a compreensão e a potência de intervenção a partir de uma prática de quem que se permite conviver com o que lá está mais do que apenas “visitar tecnicamente” o local de intervenção. E, ao lá estar, com liberdade e domínio, poder imaginar uma intervenção a partir do real que, entretanto, não se priva também de certo ideal. Sem que com isso se faça “terra arrasada” e invente um ponto zero inédito premissa da intervenção. Pois, sabe-se, o lugar guarda também na sua materialidade as lembranças de quem mora lá.

Desse ponto interessa aproximar Michel de Certeau, que se envereda pela confluência entre história, filosofia e sociologia, para reconhecer que a habitabilidade está intrinsecamente associada à ideia de lembrança. Em seus termos, a partir de uma entrevista com uma moradora da Croix-Rousse em Lião, concedida a Pierre Mayol que diz:

Estamos ligados a este lugar pelas lembranças (...). É pessoal, isto não interessaria a ninguém, mas enfim é isso que faz o espírito do bairro”. Diante da frase, Certeau observa: “Só há lugar quando frequentado por espíritos múltiplos, ali escondidos em silêncio, e que se pode ‘evocar’ ou não. Só se pode morar num lugar assim povoado de lembranças (...) (de Certeau, 1994, p.189).

Essa abordagem inscrita em “A invenção do cotidiano, no livro 1: Artes de Fazer”, está em um trecho significativamente intitulado “Críveis e memoráveis: a Habitabilidade”. Fala sobre lugares e passado, lembra que as paisagens se constituem lugares na medida em que sua materialidade abriga também fatos ocorridos indissociáveis de sua rememoração. Lembrar na maioria das vezes é recuperar certo acontecimento em certa paisagem. Nesse sentido acompanha-se o autor para quem:

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações conquistadas na dor e no prazer do corpo.” (de Certeau, 1994, p.189)

Uma compreensão do lugar praticado, valioso, mesmo quando não tem um traçado esperado. Interessa perceber como a estreita escadinha entre duas casas na Rua Sérgio Cardoso é mantida, articulada ao sistema de caminhos renovado no interior da quadra. Reconhecer como possível a manutenção daquela “fresta”, saber hierarquizar diferentes modos de abertura para a rua – na ampla escadaria ou nos patamares praças, mais amplos sem abrir mão de manter as pequenas passagens, estreitas, resguardadas a ponto de parecerem “soleiras”, nos termos propostos por Hertzberger no trecho intitulado “o intervalo” (1999, p.32):

A soleira fornece a chave para a transição e a conexão entre áreas com demarcações territoriais divergentes e, na qualidade de um lugar por direito próprio, constitui, essencialmente, a condição espacial para o encontro e o diálogo entre áreas de ordens diferentes.

A pequena e estreita escadinha entre duas casas na Rua Sérgio Cardoso mantida, ajustada e associada a uma continuidade no interior da quadra é um bom exemplo desse procedimento nessa proposta, de manter e articular.

Aqui vale saber consertar. Será Sennett em Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação, a retomar esse termo na perspectiva do valor social da cooperação. Das modalidades propostas por ele estamos diante de um caso de reconfiguração (que re-imagina a forma e o uso do objeto, tendo também situações de retificação (que substitui por partes melhores tendo em vista mesmo fim). Importante observar o desconforto da palavra conserto como vocábulo em português que traz impregnado nele a ideia de que algo se perdeu e que consertar é sobretudo remediar uma situação – portanto longe do desejável. Mas, se consertar parece, até então, uma saída quando não se pode ter um objeto novo (em tempos atuais aparentemente mais desejável), vale perguntar, estaremos diante de um desconforto ainda associado à ideia de que o inédito tem mais valor que o existente?

Bourriaud, em outros termos, e, atento a arte contemporânea, reconhece também outro valor no uso do existente. Segundo ele não se trata mais de fazer “tábula rasa” ou de criar a partir de um material virgem. Nas suas palavras, “a pergunta artística não é mais: “o que fazer de novidade?”, e sim: “o que fazer com isso?” (2009, p13). Os artistas atuais, segundo ele programam formas, ou seja, em vez de transfigurar um elemento bruto, eles utilizam o dado. Usando como metáfora dessa nova paisagem da arte a “feira de usados”, e os artistas dessa natureza como “locatários da cultura” que inventam protocolos de uso de estruturas existentes. Uma herança reconhecida em Duchamp que trata de atribuir uma nova ideia a um conhecido objeto. A metáfora do DJ, diante de produtos existentes esse artista mostra um itinerário pessoal no universo dado (sua Playlist) e ao encadear os elementos em uma determinada ordem. A autoria, percebe-se revê-la no contexto dessa articulação que edita dados e da edição configura uma obra inédita. Bourriaud nos convida a reconhecer como tarefa histórica desse começo do século XXI “não partir novamente do zero nem se sentir sobrecarregado pelo acúmulo da História, mas inventariar e selecionar, utilizar e recarregar. (p109).

No caso do projeto em análise para Santo Onofre esse recarregar se reconcilia também com o corriqueiro do mundo, com a produção imprecisa de uma realidade não formal. E se por um lado Bourriaud está atento ao uso de outros autores – caso legítimo e recorrente também em

algumas obras arquitetônicas contemporâneas – aqui interessa o uso do ordinário, do corriqueiro, do banal.

A convivência se dá com corpos variados, Os novos edifícios variam de pequenos sobrados a predinhos o mais alto, Bloco 6, com oito andares, no extremo na altura da rua Monteiro Lobato, próximo a Rua Ásia, onde fica a UBS Jardim Scândia/Jardim Panorama, vizinho ao bloco 7 com cinco pavimentos. Novamente equação urbana e arquitetônica, na configuração de pequenas praças que articulam a rua próxima a UBS as unidades habitacionais e os edifícios a constituir paisagem renovada com novas unidades.

O conjunto da intervenção remete a “difícil unidade”, nos termos de Venturi, em que a inclusão é prioritária frente à exclusão. Não apenas socialmente mas, também na sofisticada materialidade arquitetônica que permite tecer tanto a vida vivida quanto a precária materialidade a ser dotada de dignidade e mantida na renovada paisagem.

Conclusão

Giulio Carlo Argan (1992) observa que em toda cidade real existe uma cidade ideal a alimentar seu imaginário. Mas o ideal no século XXI parece menos afeito a idealização das grandes utopias abstratas – típica do pensamento moderno (não apenas da arquitetura moderna, mas, de toda a visão de mundo moderno) e mais próximo a um desejo de realidade. Reinold Martin em seu ensaio *Crítica a quê? Rumo a um realismo utópico* provoca: (...) a questão da utopia precisa ser posta de novo sobre a mesa da arquitetura. Mas não deve ser interpretada equivocadamente como uma invocação do mundo perfeito, um mundo à parte, uma totalidade impossível que fatalmente se transforma em totalitarismo. (2013, p.273).

Almejar transformações atentas à realidades existentes permite vislumbrar uma natureza de utopia que permita usufruir da realidade como meio também de reinventá-la.

Urbanização Santo Onofre se encontra nessa chave, de reconhecer a realidade existente, na medida mesma em que a transforma, mantém. Propõe algo a partir do presente tendo em vista, necessariamente uma construção futura. E para isso inevitavelmente interpretara dados materiais, técnicos, simultaneamente atentos à vida humana, realidades ali vividas e valoradas insufladas de outras possibilidades. Ao fazer isso embrenha-se na experiência real.

E, para que isso possa ocorrer, é preciso arquitetos com um profundo domínio técnico-poético que não realizam “terra arrasada” ou trabalham com pura abstração, pois se inserem na dita realidade local. Dado facilmente observado na equação que mantêm 128 unidades existentes, retifica 22 unidades e constrói 61 unidades novas. Reconhece o existente, aprimorando-o em tecido renovado, parte dele provêm do “conserto”, nos termos entendidos por Sennett. Realizando uma natureza de operação que ao final resulta em arquitetura apta a certa

utopia, no sentido de ambicionar um mundo melhor editado também a partir da realidade já existente.

Urbanização Santo Onofre aproxima-se do que foi preconizado por Venturi na estratégia inclusiva em direção ao um “todo difícil”, mas se afasta desse mesmo autor ao fazer arquitetura como parte de uma paisagem material existentes imiscuindo-se nela, uma voz a mais no conjunto edificado afeito a harmonias dissonantes. Nesse sentido mais próximo do entendimento da oficina de Sennett entre o fazer e consertar e da imagem do DJ proposta por Bourriaud, construindo arquitetura com quem usufrui da mercadoria disponível também na loja de usados. Uma arquitetura apta a se inserir no tecido contraditório da cultura, sem preconceito em fazer parte lado a lado com aquilo que se nomeia de modo pejorativo “baixa cultura”, resultado de autoconstrução.

Menos obra única, realizada sobre terra arrasada, por um autor detentor da “verdade” e mais uma singular voz que se aproxima em diálogo com as lembranças e realidade tal qual as encontrou. Nem pura realidade, nem pura ficção, obra de ficção baseada em fatos reais.

Referências

ALMEIDA, Eneida de; BOGÉA, Marta. *Patrimônio como memória, memória como invenção*. Arqtextos, São Paulo, ano 17, n. 195.04, Vitruvius, ago. 2016 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/17.195/6175>>.

ARGAN, Giulio Carlo. *Cidade ideal e cidade real*. Em: _____. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.73 a 84.

BARTHES, Roland. *Como Viver Junto*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

BOGÉA, Marta. *Tempo: matéria prima da arquitetura*. Em: VASCONCELLOS, Juliano Caldas de e BALEM, Tiago (org.). *Bloco (10): ideias sobre futuro*. Novo Hamburgo: Feevale, 2014.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

HERTZBERGER, Herman. *Lições de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MARTIN, Reinhold. *Crítica a quê? Rumo a um realismo utópico*. Em: SYKES, A. Krista (org.). *O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. (p.264 a 275).

NAKAMURA, Milton. Palestra proferida no Seminário Projeto em Pauta: Arquitetura Contemporânea. FAUUSP, setembro de 2015.

SENNETT, Richard. *A oficina: Fazer e consertar*. Em: _____. *JUNTOS: Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Rio de Janeiro: Record, 2012. Parte três: Fortalecendo a cooperação capítulo 7. p241 a 266.

SORKIN, Michael. *El tráfico em la democracia*. In: Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme. *En tránsito / In transit*, Barcelona, n. 231, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, 2001.

SOULAGES, François. *A ficção fotográfica: antropologia e estética*. p.148-155. Texto em catálogo da exposição *A invenção de um mundo: coleção da Maison européenne de la photographie*, Paris. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

Tempos Empilhados

Os projetos que se seguem têm como traço em comum lidar com “sobras” e/ou com a justaposição inevitável com arquiteturas corriqueiras, banais. Mesmo quando reconhecidas como patrimônio (como é o caso da Chácara Lane) o valor que lhes é atribuído provém menos das suas características arquitetônicas e mais por permitirem reconhecer certas histórias.

“Estudo para Atelier no Rio de Janeiro” enfrenta uma antiga casinha, graciosa a seu tempo, destituída dessa graciosidade por um início de reforma que a altera sem desmontar sua materialidade completamente, mas, o suficiente para lhe descaracterizar. Sobra uma “carcaça”, espaço fragmentário que na expectativa do artista deveria ser mantido junto ao novo galpão. Após a tentativa mais habitual de assegurar distanciamento entre o “velho e o novo” através do desenho de um pequeno pátio, resolvemos abarcar-la e fazer com que sua métrica desse pistas ao novo edifício. A casinha então fica envolvida pela nova pele mais ampla, articulada pelos níveis de sua materialidade estendidos em passarelas e mezaninos. O espaço amplo do galpão ficou destinado para experimentação e construção das obras, os espaços fragmentários da antiga casa, destinados a receber escritório, reunião, banheiros, pequena cozinha, salas de trabalho. O projeto foi interrompido na etapa de estudo.

A "Galeria Nara Roesler" me permitiu enfrentar uma arquitetura nos seus termos mais habituais: para perdurar. A reforma da sede em São Paulo teve como objeto a incorporação da casa ao lado sem alteração da casa sede anterior. Optamos por manter o intervalo resultante do recuo lateral da casa vizinha como filtro não só entre as duas casas mas também, longitudinalmente, entre a cidade e a galeria. A parceria com Fernando Limberger para o projeto do jardim permitiu que esse filtro também fosse editado como paisagem natural construída. Acesso, jardim, biblioteca, copa organizam nesse eixo um gradiente em relação à cidade. A reforma da mesma galeria para sua sede no Rio de Janeiro, implicou lidar com uma antiga casa na rua do redentor. Rua com calçada generosa, arborizada, mais ampla que os espaços interiores. Ajustá-la para o vocabulário mais habitual da arte com materialidade serenada (lida tantas vezes como protocolo do cubo branco), sem destituir sua singularidade, foi interessante desafio para projeto.

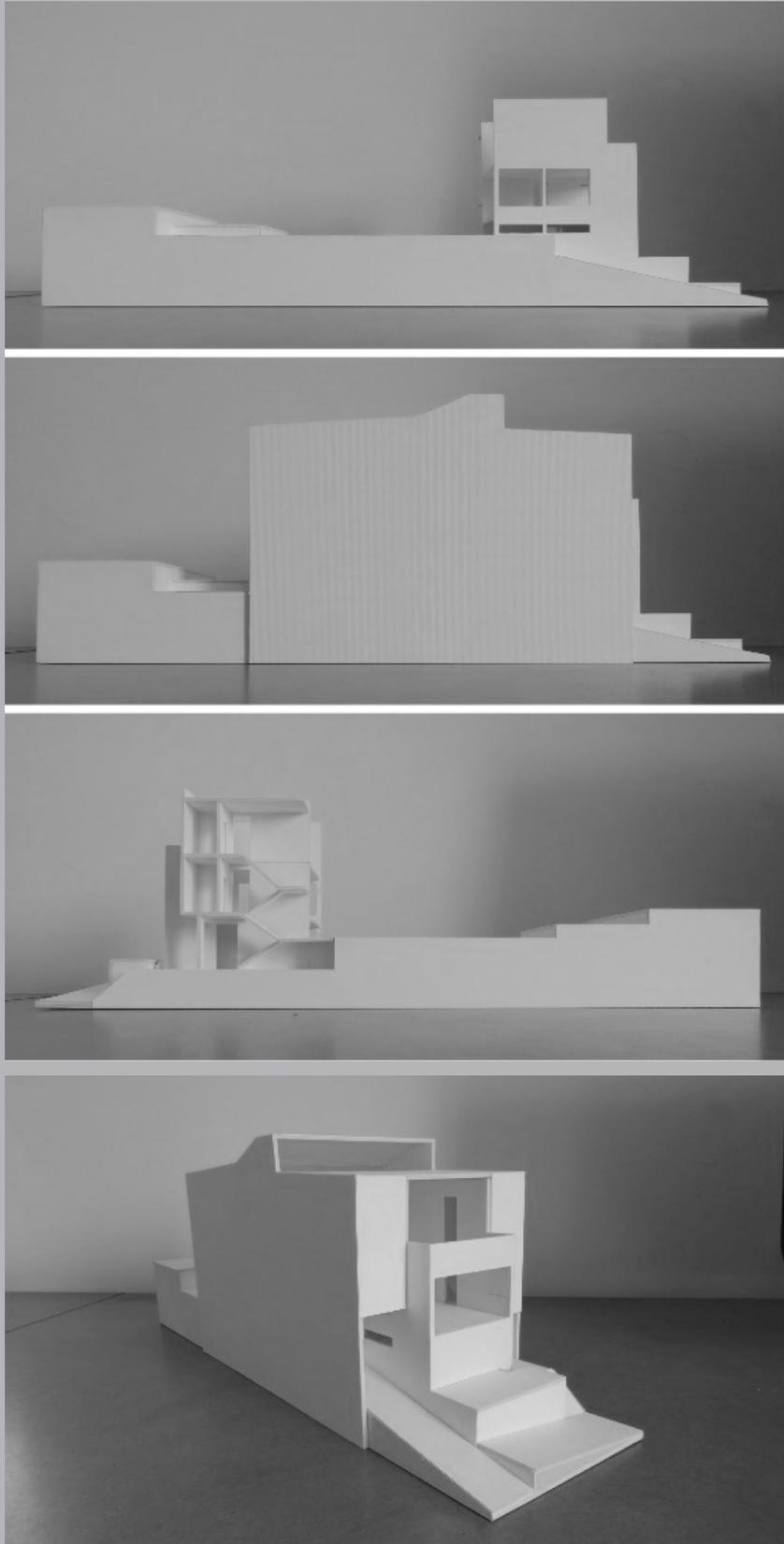
Certa vez me deparei com uma arquitetura “cenográfica” como paisagem, a sede da Daslu em São Paulo e sua pretensa imagem “neoclássica”. Instalar as fotografias de Cássio Vasconcellos lá exigiu civilidade (nos termos entendidos por Sorkin, de convívio com a diferença). Certa da necessidade de distinção sem sobreposição optei por uma arquitetura

deslocada do paralelismo e solta tanto em relação ao forro quanto ao piso. Um elemento contínuo, com continuidade assegurada por curvas nas dobras de seus planos – estaria eu “prenhe” das surpreendentes curvas de Niemeyer? indagaram alguns amigos. Desenhei essa exposição em janeiro de 2006, no momento em que fazia os primeiros levantamentos para projetar a 26 Bienal de Arte de São Paulo, no Pavilhão Bienal.

"Paralela 2004" e "Paralela 2008" foram exposições instaladas em galpões. Em 2004, na Vila Olímpia, o fio de uma luz zenital foi a pista para a fresta que instaurei, editando a continuidade de módulos curatoriais. Um simples sistema de painéis autoportantes transversais, distantes das paredes longitudinais existentes, foi o modo de constituir circulação periférica. Apenas os novos painéis foram pintados de branco, as paredes existentes foram mantidas em sua irregularidade de branco “usado”, as duas paredes transversais de fechamento do galpão, pintadas de preto configurando ilusória profundidade. Em 2008, a "Paralela" foi instalada nos dois galpões anexos ao Liceu de Artes e Ofício na região da Luz. A paisagem imaginada se assemelhou a um único traço, espécie de fio de ariadne a costurar esses distintos lugares. Plano contínuo, novo, de atravessamentos dos espaços, que constituiu as salas necessárias obtidas nas “dobras” dessa mesma linha.

"Chácara Lane" é uma velha casa, restaurada, mantidos visíveis seus “remendos”, um dos seus aspectos interessantes, pois deixa entrever as idas e vindas de alteração daquela arquitetura. Apresenta uma materialidade tão dispare que foi difícil imaginar uma arquitetura de sobreposição que escondesse justamente essa inquietude. Após certa decifração propus para cada andar princípios derivados do mesmo partido: no primeiro pavimento dois “C” soltos das bordas; no térreo elevado, desenhei linhas que ajustam e de certo modo organizam a excessiva variação entre salas. Três exposições se instalaram nessa proposta. A primeira, “Gabinete de Desenho”, com curadoria de Agnaldo Farias, para a qual foi originalmente desenhada, as duas seguintes, individuais de Marilá Dardot e Carmela Gross, com curadoria de Douglas Freitas. As artistas optaram por manter a arquitetura proposta intervindo sobre ela. Fato inédito até então, acompanhei transformações em uma materialidade traçada por mim .

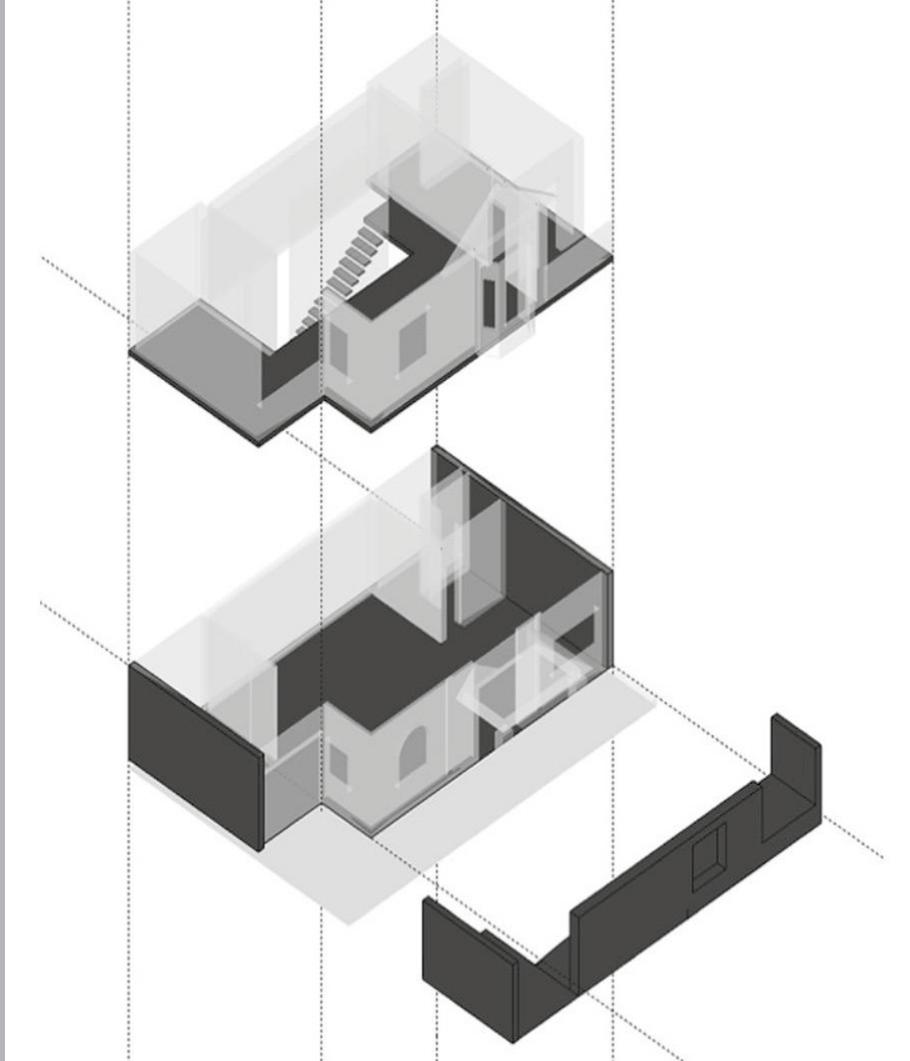
"Linhas de História", no SESC Belenzinho, foi uma intrigante exposição onde a ficção foi convocada para o desenho de suas paisagens. A reinvenção da rampa residual, geralmente escondida por outros arquitetos, em montanha, correspondeu a minha mais divertida ficção.



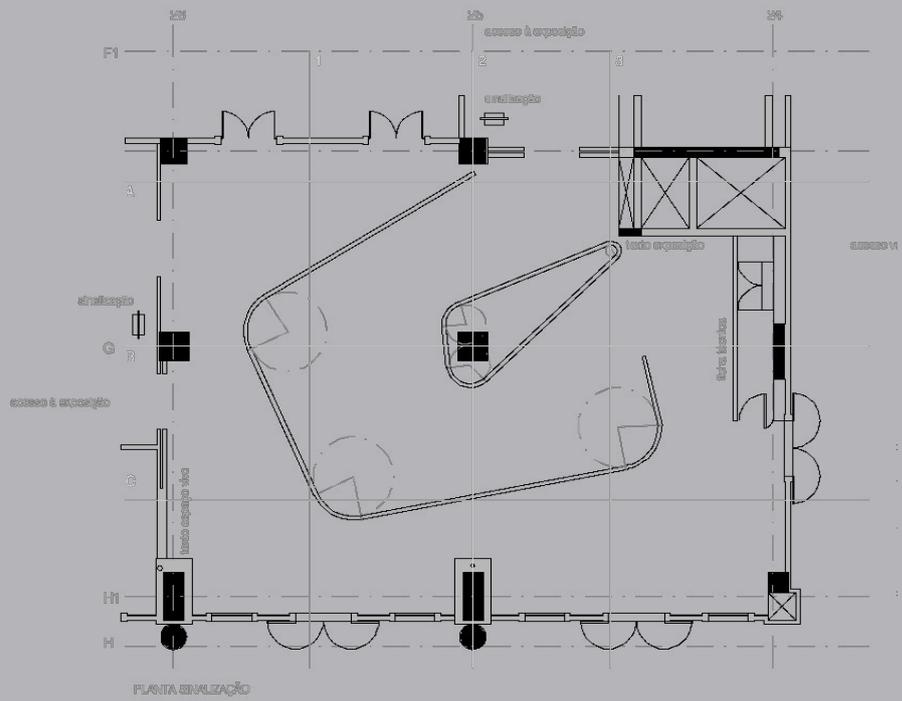
Estudo para Atelier no Rio de Janeiro 2012 co-autoria Ana Helena Vilella



Galeria Nara Roesler São Paulo 2012 co-autoria Ana Helena Vilella e Silvio Oksman
Fotografias Leonardo Finotti Fonte: Metrópole Arquitetos
Projeto disponivel em: <http://www.metropole.arq.br/comercial/Galeria-Nara-Roesler>

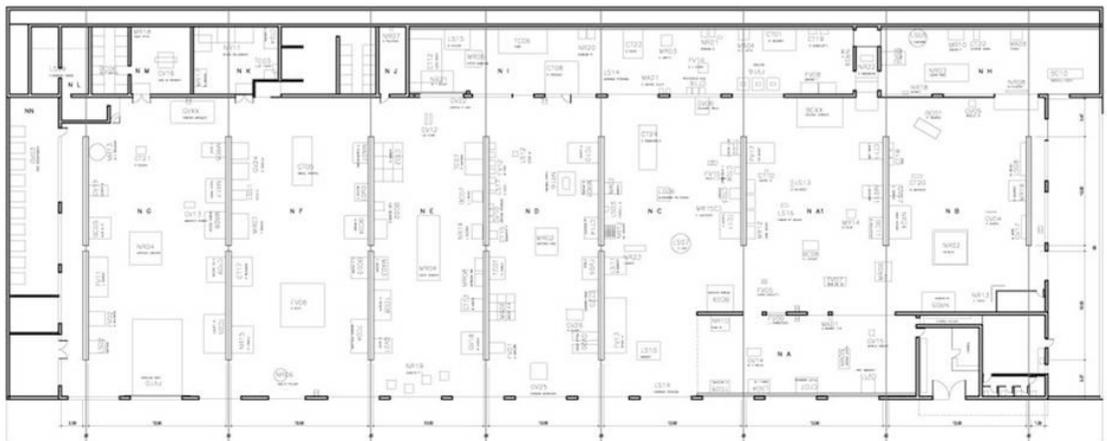


Reforma Galeria Nara Roesler Rio de Janeiro 2013 co-autoria Ana Helena Vilella
Projeto disponível em: <http://www.metropole.arq.br/comercial/Galeria-Rua-Redentor>



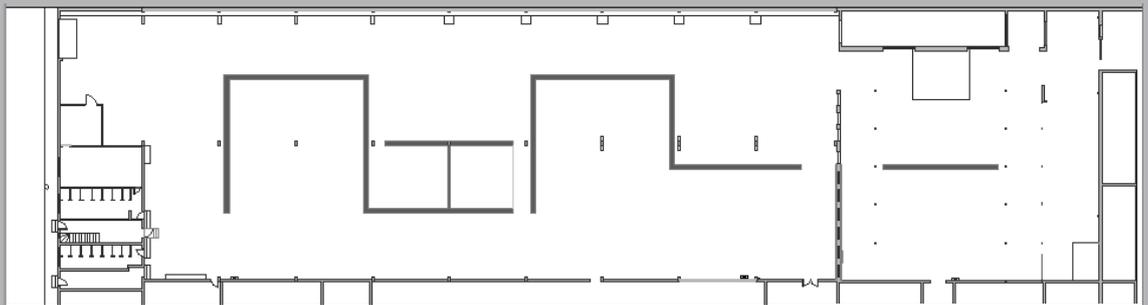
Cássio Vasconcellos Noturnos 2006 Galeria Vermelho e Andrea Pereira
São Paulo, Daslu





Paralela 2004 Coordenação Base 7 Curadoria Moacir dos Anjos São Paulo



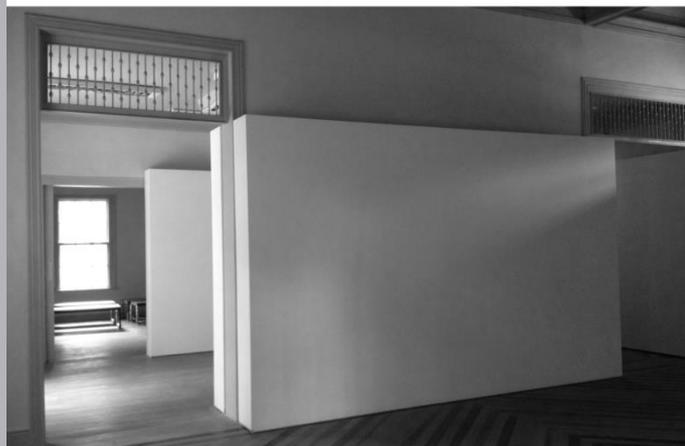


Paralela 2008: "De perto e de longe" Curadoria Rodrigo Moura Liceu de Artes e Ofícios

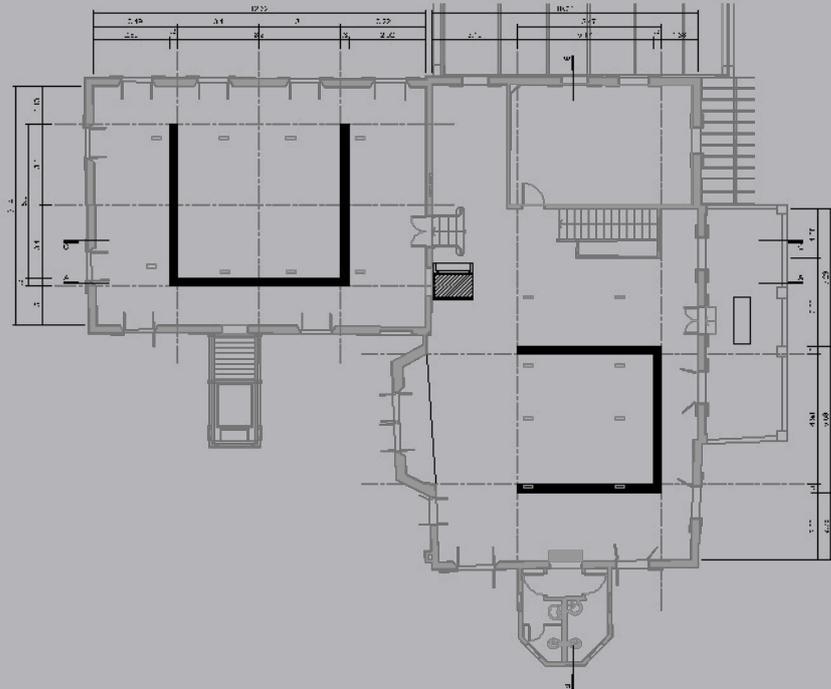
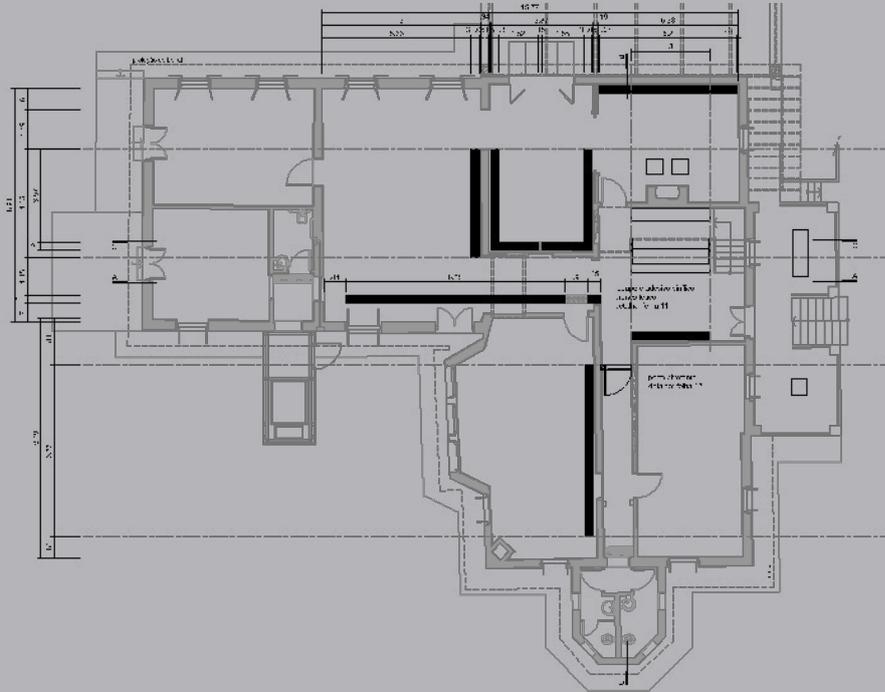


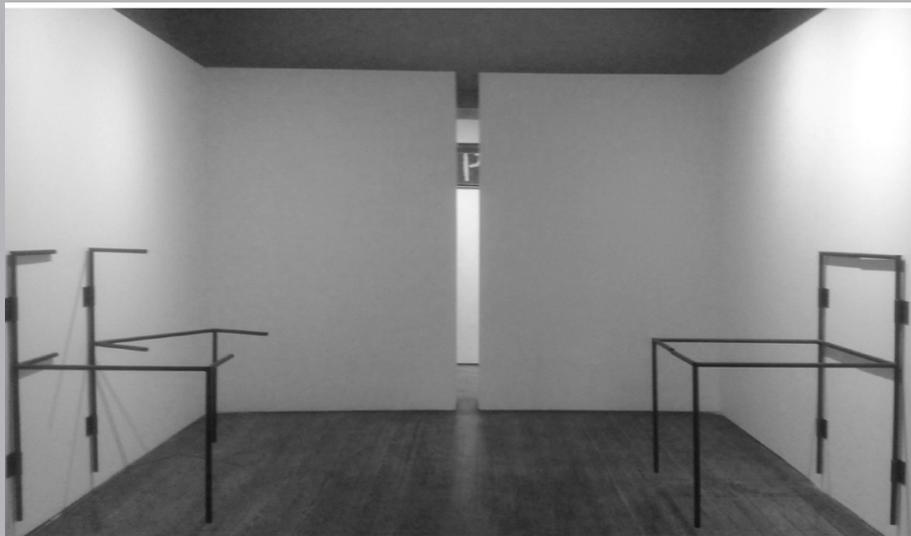
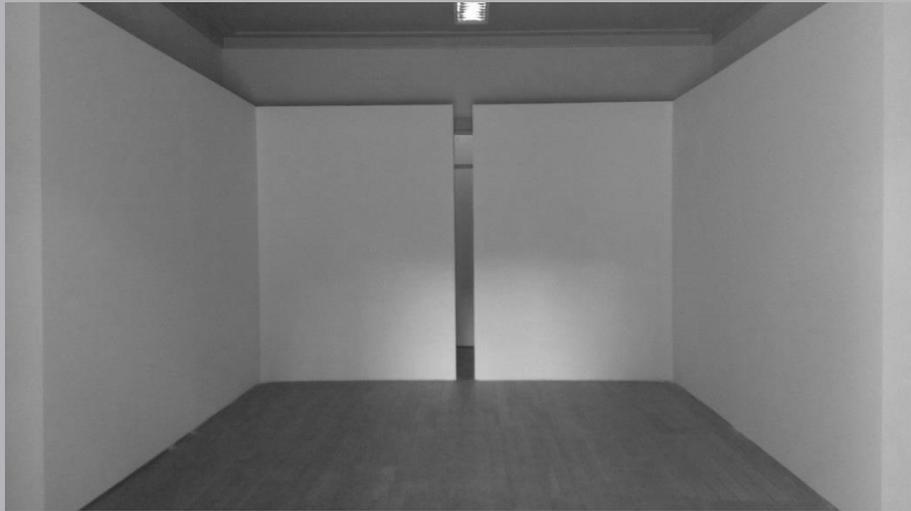


CORTE CC
E80 1:100

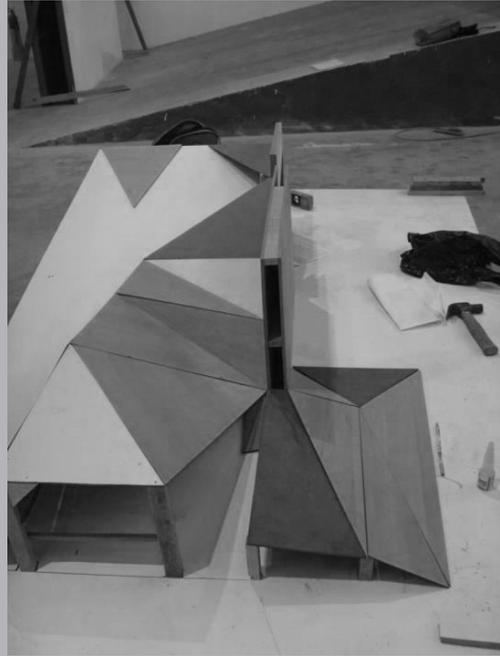


Gabinete de Desenho, Chácara Lane 2011 Curadoria Agnaldo Farias São Paulo





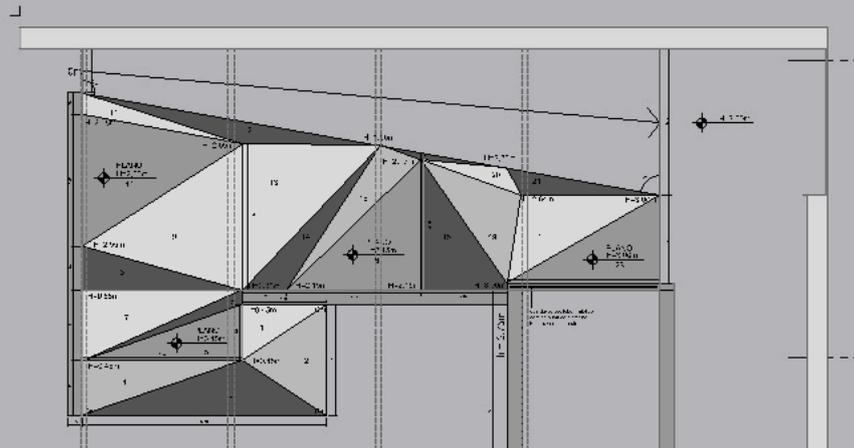
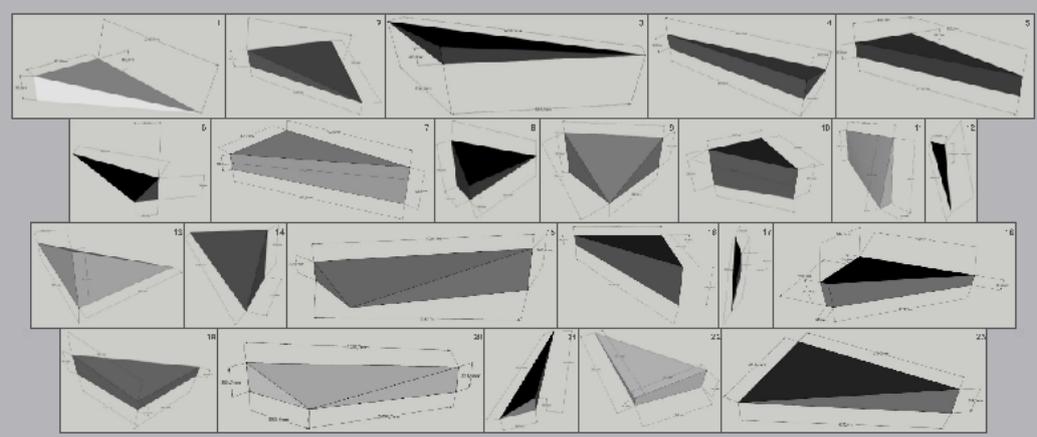
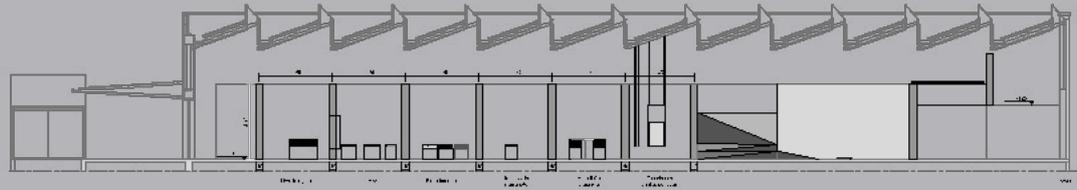
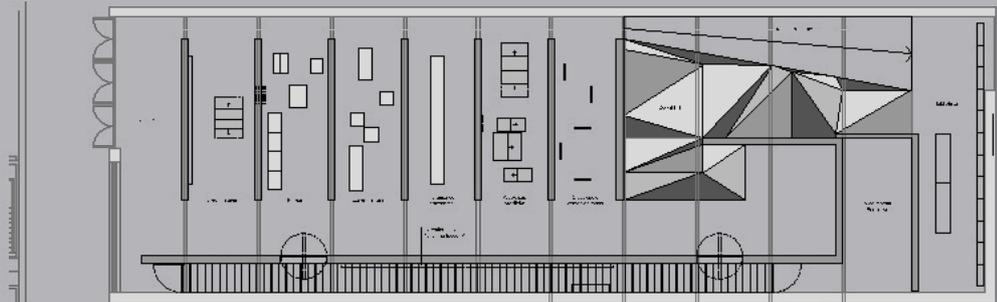
Arquitetura sem obras, montagem de Marilá Dardot, montagem de Carmela Gross



Linhas de Histórias: um panorama do livro ilustrado no Brasil 2011

SESC Belenzinho Curadoria Fernando Vilela, Odilon Moraes, Katia Canton, Alcimar Frazão

Rampa existente, modelo realizado pela carpintaria, exposição aberta



02: arte, montagens

Traço

Texto publicado em espanhol na revista *Diseño em síntesis: reflexiones sobre la cultura del diseño*, p74-81. Año 20. N.44-45. Segunda época. Otoño 2010 – Primavera 2011. ISSN 1665-1294

Na paisagem do rio
Difícil é saber
Onde começa o rio;
Onde a lama
Começa do rio;
Onde a terra
Começa da lama;
Onde o homem,
Onde a pele
Começa da lama;
Onde começa o homem
Naquele homem.

(MELO NETO, 1984: p.36)

Uma rampa no espaço, residual, fora de lugar, espécie de sobra a perturbar o equilíbrio da sala expositiva. Habitualmente mantida fechada, escondida, secreta. Mas não são os ruídos que nos tiram o sono, perturbam nossas certezas e por isso talvez nos permitam duvidar e pensar?

O mote para uma exposição sobre ilustrações de livro foi a catapulta para desvelar esse segredo. Lugar de ficção, de possibilidades improváveis os livros ilustrados em geral partilham de um mundo de liberdade, aproximados principalmente à infância esse território de tantas possibilidades.

O lugar, um dos espaços mais potentes na cidade de São Paulo, uma unidade do SESC que os arquitetos reconhecem a partir do SESC Pompéia, de Lina bo Bardi, mas que se multiplica em inúmeras unidades - nem todas tão encantadoras espacialmente como aquela, é verdade, mas todas assegurando, através de sua materialidade, um convívio de inesperados programas culturais, esportivos, de saúde... O SESC é uma instituição social que dá certo, qualquer paulistano sabe disso e portanto estar no SESC em São Paulo é ocupar esse lugar onde várias possibilidades se encontram. É possível por exemplo sair da piscina, almoçar, brincar na brinquedoteca com o filho e, antes de ver uma exposição, comprar ingresso para o teatro à noite. Tudo no mesmo edifício! E com uma forte e competente programação. São espaços que pela

convergência de usos garantem uma das importantes qualidades urbanas hoje tão fragilizadas por nosso inóspito espaço público: o direito ao encontro, ao convívio com a diferença, com a alteridade de outro que não necessariamente busca o mesmo que você.

Aceitar esse projeto no SESC que partia da demanda de uma exposição “Interativa” significou também um certo exercício de estranhamento para quem, enquanto arquiteta, está mais próxima da arte contemporânea que de cenografias, como eu. E se então as coisas, de fato, saíssem do lugar?

Linhas de Histórias

Linhas de Histórias: um panorama do livro ilustrado no Brasil foi uma exposição sediada no SESC Belenzinho de julho a agosto de 2011 com curadoria de Katia Canton, Odilon Moraes, Fernando Vilela e Alcimar Frazão, arquitetura Marta Bogéa com colaboração de Mira Teixeira e Marcus Vinicius, design gráfico estúdio Campo sob coordenação de Paula Tinoco. A exposição se organizou em dois núcleos: o primeiro subdividido em seis temas abordavam os livros ilustrados a partir da peculiaridade de certas estratégias construtivas e conceituais ou temáticas: Humor, A Tradição do Artesanato, Experimentais, Clássicos e Contos de Fada, Cultura Brasileira, Livro-imagem. O segundo constituiu uma homenagem aos cinco livros ilustrados brasileiros que os curadores consideraram emblemáticos na trajetória do livro ilustrado no Brasil: *Flicts*, de Ziraldo; *O Cântico dos Cânticos* de Ângela Lago, *A Bruxinha Atrapalhada* de Eva Furnari, *Ida e Volta* de Juarez Machado, *O Rei de Quase Tudo* de Eliardo França.

No primeiro núcleo cada tema ganha um campo específico em paralelos de planos nos quais um deles recebeu um painel gráfico com título do núcleo, texto de curadoria e legenda para os livros expostos sobre uma imagem emblemática pertencente a um dos livros do núcleo. Essa estratégia de uma parede que fosse antes de tudo um painel gráfico foi o motor para que a arquitetura reconhecesse que o gráfico aqui viria desde o início, parceiro de hipóteses a confirmá-las, ampliá-las ou destituí-las, às vezes reinventando-as em uma espécie de antropofagia mútua autorizada.

Mas será a partir daquele curioso incidente, a rampa, re-colocada na arquitetura como uma dobra, uma montanha que essa parceria se delineia.

Se o livro é o tesouro dessa exposição nada como fazer um belo desafio para conquistá-lo – então lá fomos nós construindo passagem secreta camuflada no painel que leva a um corredor com portinhas que guardam formas coloridas que só se encaixam em certa estante na mesma cor encontrada após subir a tal montanha mágica. Que na volta se revela bom espaço de leitura com encaixes, planos para recostar, dobras para acomodar os diferentes corpos em diferentes grupos.

Montanha que se organiza como uma dobradura, um origami, no qual a geometria de triângulos vai construindo sua forma¹.

E do campo triangular, rampa dobrada que potencializa subvertendo em valor o que era adversidade nasce a chave da identidade gráfica do projeto. Os triângulos de lá, somados a certeza da granulação – a princípio indesejável - nas grandes imagens e o desejo da cor, fazer da identidade uma triangulação na qual alguns pontos ampliam os pixels inevitáveis dos grãos multiplicados em triângulos como um surpreendente plano rico na variedade de cores. Vale perceber aqui uma mesma chave, entre o desejo idealizado de mundo e o disponível ou possível num espaço tempo vale mais transformar o dado tangível em singularidade e transformar o adverso em valor, resgatado e reinventado como qualidade e não mais como impossibilidade.

Identidade de espaço e de gráfico a partir de uma mesma matriz transforma design gráfico e espacial em um só design. Pele de um ecoando na pele de outro.

A segunda sala, dos livros homenageados, nasceu com o desejo de recriar espacialmente a atmosfera poética dos livros. Na expressão dos curadores – permitir que as pessoas “entrassem” nos livros. E é nessa chave que *Flicts*, uma pequena estória de uma estranha cor que não encontra seu lugar no mundo (ZIRALDO, 2005), vira um labirinto de cromático:

Era uma vez uma cor muito rara e muito triste que se chamava Flicts
Não tinha a força do vermelho
Não tinha a imensa luz do amarelo
Nem a paz que tem o azul (...)

Cada frase de cada cor no livro em uma página, no labirinto piso paredes e teto com a mesma cor a cada sala do labirinto, levando o corpo para dentro da força do vermelho, da luz do amarelo, da paz do azul, passa pelas cores do arco-iris e encontra a lua – pois para Ziraldo a Lua é Flicts (ZIRALDO, 2005):

(...) E nas noites muito claras quando a noite é toda dela a Lua é prata e ouro enorme
bola Amarela.
MAS NINGUÉM SABE A VERDADE (a não ser os astronautas)
Que de perto
de pertinho
a Lua é Flicts²

¹ O diálogo em projeto nem sempre é apenas um diálogo entre pares, e muito menos entre especialistas – afinal a experiência do espaço é situação ampla de um mundo sensível. A montanha, dispositivo espacial significativo nesse projeto nasce no desejo da construção do jogo provocado por Lucas, que na livre sabedoria dos seus 7 anos me alertou que se o livro é um tesouro seria preciso conquistá-lo!

A delicada paisagem desfolhando no encontro e desencontro do príncipe e da princesa de O Cântico dos Cânticos ganha impressão em voal, tecido fino levemente transparente que se organizam numa sequência de véus em uma sala com piso inclinado que permite acesso de um lado ou outro assim como na história.

O campo lúdico e leve da Bruxinha que com sua varinha mágica transforma uma coisa em outra, sempre muito improváveis como um Guarda-chuva numa torneira. Bruxinha atrapalhada e divertida que ganha leitura das tiras em movimento traduzido em objeto ótico.

O rei que acumula coisas se traduz numa seqüência de portas que crescem a mesma medida em que o rei ganha algo aumentando o esforço no movimento ao mesmo tempo em que ao fim revelam esse “dono” de quase tudo.

E, articulando as idas e vindas desse módulo expositivo. *Ida e volta* que permitiu usufruir de um dos encantos do espaço por sua característica improvável. O piso próximo a sala expositiva é de vidro e revela uma piscina coberta da unidade – tem gente nadando, fazendo hidroginástica, boiando para ver quem passa em cima...

Lá sobre um dos módulos da estrutura de vidro construímos o Box da capa – começo e fim das pegadas que são a única materialidade do personagem por todo o livro. E assim costura com os passos, a dança, a roda da bicicleta, as pegadas do cachorro num zigue-zaguear que assegura também os passos errantes e o encontro com os outros 4 livros.

Aqui o gráfico se especializa em grandes painéis adesivos que trazem páginas do livro ou nas pegadas direto no piso ou no véu impresso a cada página.

Mas para estar tão embaralhado o processo de criação, nada como partilhar já de alguma intimidade criativa. E, de certo modo sabemos, não seria no primeiro projeto que nos veríamos assim tão imbricadas. Vale retomar os passos dessa dança.

Veracidade

Veracidade foi uma exposição de fotografia, ocorrida no MAM São Paulo, com curadoria de Eder Chiodetto em Fevereiro de 2006, Arquitetura Marta Bogéa, Design gráfico: Paula Tinoco em parceria com Maria Mazzuchelli e Maria Mello..

Lá uma forte questão se apresentou: uma presença marcante de obras ocupando praticamente todas as paredes e o desejo por parte do curador de nomear cada núcleo através de uma frase. Palavra que guardava nesse caso mais uma chave poética de aproximação do que se traduzia em texto explicativo.

² “Quando Neil Armstrong – o primeiro homem que pisou na Lua – veio ao Rio de Janeiro, contei-lhe a história de Flicts e ele me confirmou que a Lua era, realmente, FLICTS” – Zivaldo, no rodapé da contracapa sob bilhete assinado por Armstrong “The Moon is Flicts”

A necessidade da conhecida e indesejável linha demarcatória para afastar espectador – aliada a lembrança de que para não atravessar é preciso vê-la e um desejo de sinalizar graficamente dentro da chave urbana presente na seleção de obras nos levou a deslocar as frases para o piso, em amarelo, como as linhas de sinalização de estrada, para não ultrapassar transformaram as linhas em frases a bordejar os núcleos na sua extensão. Palavra que migra da parede para o piso, que gravita poeticamente com o que está escrito e informa um código de espaço na sua forma.

Feita a operação toda ela pareceu muito lógica. Para chegar a esse gesto a frase perambulou perdida entre o topo do painel, abaixo das fotos, em campos fechados como blocos...

E significou o primeiro trabalho de uma parceria que ecoou outras vezes sempre avançando em uma intensa articulação espaço _ texto. Que um terceiro projeto nos ajuda a revelar.

A invenção de um mundo

Exposição ocorrida no Itaú Cultural em outubro de 2009 com curadoria de Eder Chiodetto e Jean-Luc Monterosso, arquitetura de Marta Bogéa com colaboração de Claudia Afonso, design gráfico Paula Tinoco, Estúdio Campo. A exposição apresentava obras da coleção da Maison Européene de La photographie de Paris.

Aqui novamente a palavra pedia espaço – não algumas palavras, muitas, a cada caso, a cada obra um texto que ampliava o olhar a partir da obra para além dela. Campo onde palavra e imagem se enamoram, se complementam mas, não necessariamente, se fortaleciam ao serem aproximadas. Era preciso encontrar a justa distância que permitiria a contemplação das obras sem a interferência direta do palavra escrita e vice-versa

A decisão de projeto foi assumir duas frontalidades distintas de tal sorte que no limite fosse possível ler a exposição sem necessariamente vê-la ou ver a exposição se necessariamente ler. Junto às obras apenas legendas.

No domínio da arquitetura nasceu o desejo de uma linha, espécie de fio de Ariadne a costurar como um contínuo as imagens. Solto do perímetro das salas esse fio se dobra em volteios e recebe como plano branco as fotografias. Na borda, no perímetro existente, aderida a pele da arquitetura existente uma cor. Aqui entrou a potência do gráfico: uma cor não, muitas que se desdobram entre si, soturnas, sem luz, mas fugidamente variáveis alterando-se a mesma medida em que se alteram as poéticas das obras expostas. Assim a cada três metros aproximadamente um gradiente de cores se estabeleceu. E o campo das palavras ganhou assim uma vibração que o envolvia permitindo reconhecer nele também a variedade.

Onde começa

Nesse ensaio os projetos expositivos arquitetônico e gráfico retomam o âmbito de um campo partilhado onde arquitetura e design gráfico se embaralham para correr juntos sobre o mesmo traço. Jogo de ecos e aproximações que fez com que design gráfico e expositivo se transforme em um único elemento. Nos três projetos “*difícil é saber, onde começa o rio; Onde a lama Começa do rio; (...)*”

Curioso e importante perceber que esse diálogo não se faz necessário, nem usual. De tantas exposições já enfrentadas o mais comum é que o gráfico no espaço venha como um segundo momento a partir do espaço projetado. E que se defina com autonomia no catálogo. Lugares específicos de saberes soberanos. Nem melhor nem pior, apenas de um outro jeito, outra forma de convívio e trabalho. O que na rica diversidade do mundo nos permite comemorar as singularidades que farão então a nossa prática também se irrigar.

Referências

Centro de Referência e documentação Itaú Cultural. *A invenção de um mundo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

ZIRALDO. *Flicts*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2005.

MELO NETO, João Cabral de. Paisagem do Capibaribe (1968) em *O Cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Paisagens possíveis, entre fato e ficção

Texto originalmente publicado como capítulo do livro REYES, Paulo. “Projeto por Cenários”. Porto Alegre: Sulinas, 2015. p. 71 – 86.

Este ensaio surgiu a pretexto dos “Cenários” de Paulo Reyes. Minha primeira aproximação objetiva com essa metodologia por ele empregada se deu formalmente no Seminário Narrativas do Futuro, ocorrido em Porto Alegre em junho de 2012. Naquele momento propus uma aproximação por “*Espelho d’água*” (título da palestra). A cada projeto que me apresentou aproximei ou contrapus outro que refletia na mesma medida em que o distorcia. No convite ao livro, resolvi retomar o que me parece ser talvez nosso ponto mais evidente de contato: o projeto como estratégia que nos permite reconhecer uma realidade para nos afastar dela na mesma medida em que nos permite adentrar ainda mais em sua especificidade. E, a partir dela, reinventá-la, restaurando um desejado movimento vital mais do que inaugurando materialidades estéreis.

Garagem de livros, Cachoeira e Caminho dos Moinhos são as obras a partir das quais me enredei no tema proposto por Reyes, “O projeto do território”. As aproxima, além da geografia (o sul do país), uma particular liberdade em adentrar lugares muito singulares de modo a se justapor a eles sem encobri-los ou serem encobertos por eles, mas projetando um terceiro território no qual o lugar e a obra (ou intervenção) são reconhecidos, com a potência poética de quem se avizinha, para partilhar a beleza do mundo, mas mantêm, reconhecível e vibrante, suas diferenças.

Garagem do Livro, Espaço Literário, Elida Tessler

O endereço é factual, “rua General Salustiano, 214, Porto Alegre”; basta acionar o Google Maps no sugestivo item “meus lugares” para que se reconheça. A descoberta do lugar improvável se encontra naquela especialíssima geografia onde o rio faz a curva e se avista a Usina do Gasômetro em frente a um trecho interrompido do aeromóvel em Porto Alegre.

A cena, menos provável se deu como descrevo a seguir em novembro de 2011. Depois de tanta arte e quando parece que Porto Alegre é um bairro de quem frequenta o *métier*, típico dos grandes eventos, e já no dia de ir embora peço ao taxista que me espere um minuto para que eu veja uma última obra. Entrei sozinha pela porta aberta na garagem abarrotada de livros. Uma máquina de costura no canto direito logo na entrada e um carro estacionado em frente (que à noite fica dentro da garagem junto aos livros) constituíam uma paisagem inesperada onde carros, livros e sapatos podem conviver – seria um truque do chapeleiro maluco de Alice?

Uma segunda porta aberta para um estreitíssimo corredor deixa entrever uma cozinha de onde se espalha um agradável cheiro de café. Irene responde lá de dentro: "já vou... João está atrasado mas chega já já". A mulher então aparece, oferece café e começa a costurar um sapato. Explica: "aqui é um sebo e uma sapataria, com esse negócio da Bienal ficou mais movimentado mas em geral é bem calmo". Conectando a seguir a pergunta inevitável, "você veio pela bienal, não foi?". Confirmando no mesmo momento em que João aparece, tomando café me cumprimenta perguntando minha "graça" e a partir dela lembra-se de um poema, que busca nos livros instalados há tempos naquelas estantes que agora partilham espaço com a intervenção de Elida Tessler.

Toda a instalação ocorre como uma delicada presença, que se instala de modo preciso como um visitante distinto e solidário a casa que o recebe. "IST ÓRBITA" propunha uma intervenção por inteiro, enciclopédia + plaquinhas + audio-book (CD para ser ouvido no carro de S. João) + todo o contexto da livraria." como explica Elida Tessler. De início, naquele espaço inesperado João explica, pode mexer em tudo, mas se quiser pegar nos livros de Elida precisa pôr as luvas (em uma caixa apontada por ele indicando logo a seguir, "são pretos, vão engordurar...", mais descrente do que crente de que a gordura fará mal aos livros, ele tão aproximado do sebo que guardam os manuseios de velhos livros muito usados!)³. Deixo as luvas para depois, me sento em uma cadeirinha de praia, ele em um banquinho, e ao som da máquina de costura trabalhando vamos conversando sobre autores, textos, sobre a vida. Vez por outra Irene nos interrompe com comentários corriqueiros, mas cifrados em direção ao João – que lentamente começa a se revelar um ex-companheiro, hoje amigos, que "João é bom de conversa, mas pra casar é difícil", explica ela... Ele ri, continua atento aos autores, ao rumo que nossa conversa toma e lhe permite abrir outras veredas entre tantos textos lá disponíveis e por ele percorridos. Conta entre um fragmento e outro como se aproximou dos livros, depois de algum tempo acato as luvas, o gesto exige uma espécie de reposicionamento, devolve certo protocolo da arte para adentrar nesse intruso constituído por Tessler. Que belo intruso, que surpreendente nas páginas negras descobrir que uma e somente uma a cada livro trará texto de uma

³ Sobre as luvas pretas para manusear a enciclopédia a artista observa, já em diálogo comigo para elaboração desse texto: "*Certamente eu pretendi proteger o papel da gordura e outros "resíduos" que porventura viesse a manchar as páginas pretas foscas. (...) Mas, sobretudo há uma referência direta ao mito de Orfeu. A Morte usa luvas pretas. Já vistes o filme ORFEU de Jean Cocteau? É de lá que trago a ideia, pois a Morte esquece as luvas pretas sobre a cama de Eurídice, logo após levá-la para o mundo das sombras. No filme, elas atravessam um espelho, Orfeu encontra as luvas e, vestindo-as, é capaz de atravessar o espelho também*".

enciclopédia feita de “brancos” (negros nesse caso). A leitura da enciclopédia atravessa aquela poeira e nos leva a outra de outra ordem. Mas só pode fazê-lo inserido nesse inesperado mundo. Tão corriqueiro e banal quanto extraordinário onde um carro, uma máquina de costura e um punhado de livros convivem na harmonia dissonante com que convivem João e Irene⁴. O taxista entra no sebo, cauteloso, me olha e diz “a moça vai perder o voo... ou desistiu de viajar?”.

Cidade não vista foi um dos núcleos da 8ª Bienal do MERCOSUL com curadoria geral de José Roca e curadoria adjunta de Cauê Alves nesse núcleo. Destinava lugares para artistas desenvolverem obras inéditas. Em geral escolhidas para revelar traços e lugares da cidade a partir da perspectiva da arte. A maioria ocorria em lugares invisíveis porque muito conhecidos. Nesse caso, surpreendente, a obra convive no mesmo plano de assombro que a realidade que lá está. Nos termos da artista:

Como entrar em uma cidade sem as palavras que possam orientar nosso percurso e sem a língua que desenhou um território? O projeto IST ORBITA nasceu muito lentamente, embora meu entusiasmo tenha sido imediato ao saber que a curadoria da Bienal estaria me oferecendo o espaço de uma livraria, de um sebo chamado “Garagem do livro” como lugar para intervir e criar uma instalação. (...) Assim que cheguei a Porto Alegre, fui visitar a Garagem e fiquei fascinada pelas suas características: a divisão dos espaços e suas múltiplas funções (livraria, sapataria, atelier de costura e serviços gerais de construção), a organização dos livros, as categorias estabelecidas pelo senhor João, proprietário do sebo, e principalmente pelas improvisadas tiras de papel onde estavam escritas as categorias, ora digitadas e impressas, ora manuscritas com caneta hidrocor, coladas nas bordas das prateleiras: Literatura Brasileira, Literatura Estrangeira, Dicionários, Esoterismo, Saúde, Machado de Assis, Tarzan(...).

⁵ (<http://bienalmercosul.art.br/blog/entrevista-elida-tessler/> acesso em maio 2012.)

A presença do intruso nas estantes não deixa dúvidas, sua negra materialidade o faz distinto e reconhecível na miríade de cores de tantos livros, assim como as placas negras, duplos negativos das brancas que classificam as obras do lugar. Assim como não se forjam igualdades onde não há – vide o procedimento da Arte *versus* a convivência corriqueira com o acervo do sebo (as luvas para manuseio da enciclopédia). Por outro lado, no momento de “ocupação” obra e fato se tornam indivisíveis.

A enciclopédia é composta por 137 volumes numerados, todos os volumes tem o mesmo texto impresso na guarda do livro e cada volume tem apenas uma página impressa na

⁴ Para saber um pouco mais sobre João e Irene, ver

<http://www.olhardarua.com/2012/02/joao-dos-livros-como-o-menino.html>, acesso em 12 de setembro de 2013.

⁵ Sobre a produção da artista ver também <http://www.elidatessler.com/>

página correspondente ao número do volume composto com páginas inteiramente pretas. A enciclopédia está posicionada em prateleiras ao fundo da loja. Cada um desses exemplares traz, impresso em tinta prateada, um único poema, um verbete ou prosa de Donald Schüller em uma página no interior do livro resultado de uma troca por e-mail (137) entre ele e a artista no ano de 2009 – o número está na lombada, o que não torna a procura mais fácil nas folhas pretas sem numeração.

Os poemas são uma releitura de Donald, tradutor de clássicos como Ifigênia em Áulis e *Odisséia*, do mito do herói grego Orfeu, o poeta que desce aos infernos para buscar sua amada, aprisionada no reino dos mortos.

(<http://garagemdoslivros.wordpress.com/literatura/o-livreiro-amoroso/> acesso em setembro de 2013)

Na realidade atravessada por essa experiência fato e ficção cunham outro presente. A Garagem de Livros ainda está lá, sem a enciclopédia de Elida, sem as placas pretas, apenas com duas fotografias feitas por ocasião da bienal.⁶

Significativo pensar que o que fica, como uma presente de um hóspede que se vai, é uma memória concreta do tempo partilhado, nos termos propostos também pela maneira peculiar de habitar aquele lugar, hoje parte das memórias que lentamente decantam os espaços. Quando perguntada se as placas pretas ficaram como resíduo da instalação a artista revela:

Na desmontagem, retirando a enciclopédia, percebi que não havia nenhum sentido em deixar as placas como resíduos. As placas brancas eram referentes ao sistema de classificação dos livros nas prateleiras de seu João, As placas pretas, mimetizando esse mesmo sistema, traziam para fora da enciclopédia, todos os nomes citados por Donald Schüller em seus poemas ou prosas curtas. Estas foram instaladas aleatoriamente, evidenciando a impossibilidade de encontrar, por exemplo, livros de autores como Perséfone, Tirésias, Riobaldo, Anaximandro, Buck Mulligan ou Capitu.

Como a Bienal teve duração de cerca de dois meses, percebi que seu João ia acrescentando novas faixas de papel manuscrito, adaptando a localização dos livros na vida normal de seu sebo: livros chegando, saindo e trocando de lugar.

⁶ (...) *Deixei dois quadrinhos realizados por mim, também mimetizando o sistema de seu João que tem o hábito de ir preenchendo as paredes com imagens de autores fotocopiados de revistas ou livros, identificados com tirinhas de papel com seu nome digitado. Nesse caso, eu diria que esta é uma "didática" própria do lugar. (...) Para a inauguração da mostra, criei dois porta-retratos: um com a foto de seu João mostrando a imagem de Shakespeare aos meus alunos (...) e uma foto de Donald Shüler em sua biblioteca. Coloquei os porta-retratos um ao lado do outro, entrecruzando a erudição acadêmica de um com a erudição espontânea de outro.*” Em conversa com a artista por email setembro de 2013.

Foi bonito ver, no dia seguinte à desmontagem, o retorno de toda a identificação manuscrita em etiquetas autocolantes. Me pareceu que seu João já esperava por este momento. Como se houvesse a possibilidade de retorno à estética própria do lugar. (TESSLER por email setembro de 2013).

Retorno da rotina, certamente não mais a mesma, não sem demorar-se na lembrança de um intrigante visitante que se imiscuiu de tal modo no lugar que deixará impregnado em sua materialidade aquelas inusitado tempo, em que se partilhavam também outros públicos, outros momentos, outras maneiras de habitar.

Cachoeira, Lucia Koch

Deixa a cidade formosa morena
Volta pro ameno e doce sertão
Beber a água da fonte que canta
E se levanta do meio do chão
(...)
E a fonte a cantar: chuá . . . chuá
E as águas a correr: chuá . . . chuê
Parece que alguém que cheio de mágoa
Deixasse quem há de dizer que a saudade
No meio das águas rolando também (...)

É ao som de Chuá Chuá, uma canção brasileira de 1926, interpretada por Cascatinha e Inhana (ver <https://www.letras.mus.br/cascatinha-e-inhana/225174/> acesso em outubro de 2017) que somos recebidos nessa obra. A música antecede a sala, impregna baixinho a obra anterior, na curva, ainda só música, surge uma fotografia de Porto Alegre inundada, na enchente ocorrida em 1941⁷. A imagem documental dá pistas de que a melodia é só um delicado ardil frente a uma curiosa realidade. Mais uma “curva” no espaço e estamos em uma sala com uma instalação com três projeções de uma fonte luminosa. Antiga fonte de *águas dançantes* filmadas em operação recente na cidade de Cachoeira do Sul. Atraídos pelo *looping* da fonte do anoitecer ao

⁷ Porto Alegre sofreu com várias enchentes. A mais catastrófica delas ocorreu na primeira quinzena de maio de 1941, quando as águas invadiram o Centro e diversos bairros mais próximos do Lago Guaíba, do sul ao norte da cidade. O Guaíba atingiu 4,75 metros além da cota normal. Após 1941, o Arroio Dilúvio foi canalizado, o Muro da Mauá foi construído, muro existente ainda hoje a separar o Rio da cidade. Ver: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/metroclima/default.php?reg=7&p_secao=12, acesso em setembro de 2013.

amanhecer quase não nos damos conta da terceira imagem, menor, do mecanismo das lâmpadas coloridas. A pequena imagem revela como a fonte é operada manualmente, ao vivo (por Bugre e Pelé). São as lâmpadas coloridas que permitem “monitorar” a fonte. Dali se reconhece Lucia Koch, na sua tão peculiar paisagem luminosa de filtros e engenhosas e precisas edições do espaço.

Vale lembrar “Gabinete”, obra realizada em 1999 nessa mesma cidade na qual filtros coloridos instalados a cada vidro de uma janela industrial fez com que o movimento do sol revelasse como luz/sombra uma projeção movente de luz colorida atravessando a sala, lavando de luz piso e paredes. O sol nesse caso é parte indissociável do trabalho arrastando a projeção de luz colorida em uma travessia pelo interior da sala. A acuidade no reconhecimento do existente, a liberdade em construir a partir dele outro “real”, atrelado ao original na mesma medida em que absolutamente distinto do que estava lá. São traços persistentes nas obras da artista.

Traço que em Cachoeira revela-se desde a música persistente, que guarda uma melancolia que nos faz de modo tênue pensar na delicadeza de certas águas mágicas, e ao mesmo tempo nos arrasta para o risco das águas em tormenta. E se elas escapam? E se perdemos o controle? E quando elas se avolumam...

A paisagem aqui é a obra, e através dela é que escapamos arrastados pela ilusória doçura de suas águas. Nasce do encontro profícuo de certo passado rememorado pela artista (“será que a fonte ainda está lá?” foi o mote da viagem que Lucia Koch empreendeu na busca da fonte) e por um presente de águas menos doces e menos mágicas.

Instalada no MARGS, parte da 8ª Bienal do MERCOSUL, a exposição *Além Fronteiras* teve curadoria de Aracy Amaral. Para a artista, “Cachoeira” faz parte de um conjunto com outras obras e guardam o sugestivo nome de Reabilitação Atmosférica. Para nós, faz parte da memória ficcional das cidades. Tão singular, localizada em Cachoeira do Sul e ao mesmo tempo tão emblematicamente de todos nós, que recordamos, ou ouvimos falar das pequenas praças nas pequenas cidades que guardam certos encantos mágicos, coma as “águas dançantes” da praça dessa pequena cidade. Como não lembrar do circo – esse lugar oficial da fantasia – Orlando Orfei que tinha em sua abertura as maravilhosas águas dançantes, nele exuberante, aqui delicadas, mas ainda assim mágicas águas rolando também...

A música começa com a fonte funcionando à noite, em *looping* finaliza, deixando-nos apenas com a voz de um locutor: Agradecemos sua presença. Muito obrigado por ter vindo viver esses momentos de magia e cor. Até uma próxima oportunidade.

Fica o som da água em um chiado e entra imagem da fonte de dia com três crianças brincando atrás dela. Recomeça o filme e a música.

É o locutor que nos “acorda” do sonho, que nos lembra que o show acabou: hora de voltar à vida normal. Linda confusão entre normalidade e exceção. As águas dançantes foram por muito tempo norma naquela paisagem. Fantasiosas ou não, fazem parte do imaginário de quem percorria aquela praça, de sua realidade. Nessa espécie de suspensão entre o real e a ficção, o trabalho tão bem se estabelece. Pois Cachoeira faz parte de certo imaginário de paisagens permanentemente em transformação. Como quando certo presente (nesse caso a instalação) visita uma “ultrapassada” forma e a resgata para uma experiência atravessada pelo constrangimento do real. E se efetiva no trânsito entre uma memória coletiva e outra realidade muito subjetiva e muito singular. Tão diferente e, de certo modo, tão próximo da mesma atmosfera em que sempre viveu.

Caminho dos Moinhos, Brasil Arquitetura

Do desembarque no aeroporto de Porto Alegre ao começo da viagem de carro parecia estarmos em mais uma daquelas tantas viagens a trabalho. Na parada no meio da estrada, para encontrar Touguinha, nosso cúmplice no roteiro, surge o primeiro desvio. O assessor do prefeito de Encantada ligou, quer saber se o arquiteto pode desviar só um pouco e passar por lá para conversarem sobre um moinho. Aqui as bases de nossa cartografia começam a revelar seu poderoso contorno.

Os moinhos existem desde a colonização alemã. Edifícios em madeira na maioria dos casos, para moagem da farinha e feitura do pão. Guardam a elegância construtiva de quem domina a carpintaria e sabe fazer valer um material até sua mais inesperada função – dos previsíveis fechamentos até as surpreendentes esteiras de rolamento da farinha. Engrenagens onde a pele que define a forma arquitetônica é a mesma que delinea as máquinas de seu funcionamento. Foram apresentados aos arquitetos por Judith Cortesão (PEGORIM, 2005: p. 181). Parte de uma memória que se quer esquecer que traz a amarga lembrança da falência de certa produção pela fabricação industrial da farinha, viraram uma espécie de tabu para aquela comunidade. Por sua proporção e por sua extensão territorial configuram um sistema difícil de apagar. São como marcos indelévels que ficaram como sentinelas potentes naquelas amplas paisagens rurais.

Uma arquitetura que ocorre na origem como sistema, como um conjunto arquitetônico nesse caso não de edifícios iguais, mas de edifícios próximos em seus destinos e materialidade. Entendidos como conjunto⁸, passam a ser então poderosas iscas nesse caminho por um vasto campo.

⁸ ver Caminho dos Moinhos, Vale do Alto Taquari, Rio Grande do Sul,
<http://www.regiaodosvales.com.br/caminhodosmoinhos>

Do conjunto proposto apenas o primeiro está construído, Moinho Colognese, em Ilópolis, construído em 2006, hoje Museu do Pão. Seguiu-se a ele como projeto o Moinho Dallé, em Anta Gorda, projeto de 2008; Moinho Marca, em Putinga, e Moinho Castaman, em Arvorezinha, ambos projetados em 2009.

Importante notar que aqui o circuito é que configura a força sublime dessa arquitetura. Não um único edifício, mas um conjunto, contextualizado em outro tempo histórico e de produção e materializado na elegância da carpintaria sofisticada pelos mestres italianos. Hoje projetados para serem re-inseridos na vida cotidiana por uma transformação que se avizinha, propondo outra materialidade, outro usufruto de seus espaços. Cada um deles é singular, assim como cada intervenção guardará uma peculiaridade, mas sem perder a identidade de conjunto.

Um elemento nos dá pistas da operação engendrada pelos arquitetos. A curiosa cerca de madeira que faz às vezes de guarda-corpo, desenhada como uma trama singela, tão afastada do traçado abstrato reconhecível em suas plantas. Aparece na fotografia antiga resgatada pelos arquitetos. Gera estudos entre os tantos peitoris em madeira da região. Traço reconhecível nas estratégias de projeto do Brasil arquitetura – articular de modo intrigante tempos e modos distintos de construir, que aparece ora no forro de palhinha na casa Ubiracica, ora no pilar de tronco na Mantiqueira, ora no guarda-corpo de madeira como nos diferentes espaços do Circuito dos moinhos. E assim eles vão deixando pistas de que o conjunto é um só, ainda que sejam muitas suas possibilidades.

Além do *guarda-corpo*, permitem reconhecimento do conjunto: os *passadiços*, que afastam e aproximam as novas construções dos corpos dos antigos edifícios com o mesmo traçado de guarda-corpo; as *lajes-jardim*, tão inesperadas naquela paisagem original, parte do imaginário moderno tão presente também na gramática do escritório. Esses elementos, em formas distintas e de modo ocasional, asseguram através da materialidade a coerência de uma orquestração. Distantes no território articulam-se na mesma medida em que os reconhecemos como parte de uma mesma ação. Por outro lado, cada um guardará, tanto materialmente quanto nos usos uma singularidade que justifique a deambulação entre eles.

Vale observar as operações a cada caso. O Museu do Pão, construído em 2006, constitui-se hoje por três edifícios. O antigo Moinho restaurado, onde funciona uma bodega. Um Museu, construção nova com estrutura em concreto e madeira (pilares), uma cozinha industrial para funcionar como escola de confeitores. Edificações autônomas articuladas por uma passarela.

A construção principal do Moinho Castaman, que dá nome e sentido ao conjunto, foi construída em 1947 e teve suas atividades encerradas em 1979, tendo projeto proposto em 2007.

Um conjunto variado, composto pela preciosa casinha, pequena construção em madeira, que continua em plena atividade como cozinha com suas surpreendentes pinturas e mobiliário intrinsecamente associados a sua arquitetura. Assim como o moinho, uma edificação prevista no projeto como arquitetura a ser criteriosamente restaurada. Restauro que permitirá seu funcionamento como cantina na futura unidade de acolhimento e recepção turística da região. Um antigo Galpão a ser desmontado e remontado com troca de grande parte da madeira (hoje comprometida) estrutural e de fechamento, a ser assentado sobre nova fundação. Demolição da atual morada dos proprietários, feita como anexo à antiga cozinha, que compromete a integridade do conjunto, e sua substituição por uma nova casa executada sobre uma ruína de pedra da antiga residência Castaman. Afastada das construções que margeiam a estrada está prevista uma pequena pousada construída em dois pequenos edifícios com dois quartos cada um.

Propostos em 2009, Moinho Dallé, em Anta Gorda, ainda produtivo e em funcionamento e o Moinho Marca (um dos poucos exemplares em alvenaria no conjunto). No Dallé (construído em 1919), além da intenção de recuperação do maquinário vinculado ao Rio (mesmo que seja como documento, que as mós continuem a trabalhar a motor e não pela força da água) está prevista a reforma de um antigo galpão para que ganhe depósito e vestiários para funcionários além dos chiqueiros (que a edificação hoje abriga) e a construção de uma bodega e uma ampla varanda de onde se pode avistar o rio. Marca (construído em 1950) está associado a uma hidroelétrica e a uma surpreendente história da queda de um meteorito na região. Sem grande valor no maquinário sua transformação prevê a demolição de um anexo e a construção de dois novos corpos afastados do Moinho e articulados a ele por passarelas. O primeiro mais próximo recebe áreas molhadas de apoio ao hotel, lavanderia e cozinha, além do memorial do meteorito. O velho moinho acomoda restaurante, recepção e dois grandes dormitórios, a terceira construção, inteiramente nova recebe os demais quartos do hotel. Os dois novos corpos cobertos com lajes jardim.

Aqui os tempos e saberes construtivos são partilhados, se põe lado a lado na reinvenção desse lugar, uma reinvenção material que antes de tudo visa uma atualização possível de sua vivência. Sem nostalgia nem museificação. Marcelo Ferraz demonstra clareza o gesto. Para ele, (...)*é criar algo ali muito original dentro do que tem aqui, de diversidade, de variedade, de diferente do resto do país isso só existe aqui nesse pedaço (...)*. Não é preservar só para ser documento, que seja instrumento de mudança, de melhoria na vida das comunidades, de transformação das comunidades. (FERRAZ , videodocumentário, 2006)

E, ao fazê-lo, reconhece o encanto do que está lá para acrescentar outro encanto imprevisto, inusitado que acende novamente a centelha de um presente vivido, intrigante e presente.

E se fosse...

Uma paisagem no Sul que atravessa tantos tempos no instante mesmo de um inesperado presente? Guardadas as diferenças indubitáveis entre as três obras, "Ist Órbita", "Cachoeira" e "Caminho dos Moinhos" vislumbradas assim aproximadas nos deixam um legado no qual:

1. Existe uma dobra indissociável e interdependente de tempos e matérias em todas elas;
2. O presente, e somente a surpreendente e preciosa experiência do presente, revela um passado-futuro possível em um só tempo espesso;
3. São paisagens habitada por quem é de lá, seguramente estranhando o que de estrangeiro se hospedou no conhecido lugar e, na contramão disso ou, nas muitas mãos disso, habitada por qualquer um que passa a se reconhecer lá como oportuno visitante que anda "em casa" numa casa imaginária ao mesmo tempo inesperada e familiar.

E desse lugar, como se todos fôssemos estrangeiros e moradores a um só tempo, que guardam certo traço ancestral comum, mas que trazem junto tantas outras paisagens, essas três obras nos convidam a revisitar o Sul.

Entre a memória e o esquecimento reinventamos certo passado, mais ficção que realidade, possivelmente, mas não são assim as boas estórias... que persistem no tempo justamente porque ao contar um conto se pode inventar um ponto, e reconhecermos ainda assim aquele conto? *E se fosse...* transformado de modo singelo e contundente a um só tempo em um *Assim é!* Mesmo que por um fugidio instante.

O depoimento de Manuela Carneiro da Cunha nos ajuda a compreender a natureza de operação ocorrida aqui. Segundo ela a cultura se produz no contato com o outro, na necessidade de construir uma identidade frente ao outro. Em outros termos é do encontro com a alteridade que nasce a cultura. Nessas três obras, *outro* que se hospeda como visitante na anterior experiência, reinventando a partir de suas bases seu próprio movimento. Altera-se o original, altera-se o visitante.

Cultura só existe em movimento, nos termos da antropóloga:

A cultura não é uma coisa parada, é uma coisa que está sempre em movimento, e sempre se recriando. Então aqueles ícones de identidade são parados no tempo, esses não funcionam, agora o que funciona sim é aquilo que se recria, e que se recria dentro, aí sim, de uma certa tradição...porque a dinâmica cultural é ...recriar, recriar, recriar. (CUNHA em FERRAZ, videodocumentário, 2006)

De onde se pode compreender que ao intervir reinventando a realidade encontrada em confronto com as realidades singulares de cada autor, de cada caso singular, se reinstala o desejado movimento. E se inserem como outros, em diálogo não para reafirmar ou apenas endossar certos gestos, mas para compartilhar, na riqueza de uma alteridade pertinente, também os gestos inesperados que trazem de suas experiência distintas dessa “origem”. Entendendo o tempo como fluxo e movimento, se pode entender que essas obras não vêm represar “inaugurando” simplesmente o novo “novidadeiro”, mas vêm se aproximar através de uma espécie de dança que estabelece variáveis no que lá está.

Na Garagem do livro, "Ist Órbita" foi um hóspede que passou, e que deixa marcas dessa visita, desse convívio e segue outro fluxo de movimento. A enciclopédia não está mais lá, sua presença fica como memória e se mantém entranhada nas estórias e na experiência daquele lugar. Do mesmo modo como voltar a olhar a pequena fonte de Cachoeira do Sul (ou mesmo qualquer outra dessas águas dançantes ainda existentes) sem atentar para o alçapão revelado por Lúcia Koch, e na contramão, como voltar às obras de Koch sem lembrar-se da velha fonte. No território arquitetônico agora descoberto os surpreendentes moinhos do Sul, não só Ilópolis não é mais a mesma depois de o Moinho virar Museu do Pão como também o Brasil arquitetura leva de lá um tanto daquelas paisagens sofisticadamente construídas. Materialidade que um dia conviveram imbricadas e que a partir de então passam a partilhar de um mesmo solo, de uma mesma memória para usufruir de seus fluxos.

Bonito entrar na dança, naquilo que o corpo do outro produz no meu e só pela presença do outro, que se movimenta independente e, ao mesmo tempo, articulado ao meu, é que se pode dançar. E, como uma espécie de sonho arrevesado e mágico, por em movimento coisas que o tempo parece ter abandonado. Um movimento que não é circular, que espiralado permite renovar a água que brota do chão, os passos de Orfeu na descida ao inferno, as intrigantes esteiras dos soberanos moinhos a rolar a farinha moída na força da água. Frutos cada um deles de uma certa poesia que pode nos tirar da realidade para nos entranhar ainda mais nela.

Gestos da mesma natureza, tão distintos em suas matérias, tão próximos em suas formas de ação. Elida Tessler, Lucia Koch, Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci nos levam ao encontro de um Sul percorrido por eles, reinventado nas bases de um rico convívio, de suas intensas e corajosas hospedagens. Quando a obra é antes de tudo uma poderosa e intensa realidade, simultaneamente fato e ficção. E, como poucas nos permitem apreender o tempo nos espaços, porque se sabem apenas temporariamente estáveis (talvez mais estáveis que aquelas pretensas obras que se estabelecem a partir do presente almejando a “eternidade”) e com a tranquilidade de um vínculo em movimento talvez ganhem longevidade em sua estabilidade não porque fixam matérias e territórios, mas justamente porque se sabem parte de um certo movimento.

"Ist Órbita", "Cachoeira" e "Caminho dos Moinhos", em cada uma dessas obras parece que o tempo pode ser reconhecido pelo que melhor lhe caracterizar: o movimento incessante que faz com as materialidades atualizem por alguns momentos campos estáveis mas não permanentes, amparados em instantes estabilizados que se sabem serão, eles também, a seu devido tempo reinventados.

Referências

PEGORIM, Denise (edição e coord.). *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CUNHA, Manuela Carneiro. *Cultura em movimento (Depoimento)*. Em: *O Milagre do Pão*. vídeo-documentário, Direção Isa Grispum Ferraz, Realização Nestlé Brasil, 55min. 2006

FERRAZ, Isa Grinspum (direção) *O Milagre do Pão*. Videodocumentário. Realização Nestlé Brasil, 55min. 2006.

RAMOS, Alexandre Dias (coord. Ed.). *8ª Bienal do Mercosul: ensaio de geopoética*. Curador Geral José Roca. Porto Alegre: Fundação Bienal do MERCOSUL, 2011.

<http://www.brasilarquitetura.com>

<http://www.elidatessler.com>

<http://www.luciakoch.com>

<http://www.regiaodosvales.com.br/caminhosdosmoinhos>

<http://www.olhardarua.com/2012/02/joao-dos-livros-como-o-menino.html>

<http://bienalmercosul.art.br/blog/entrevista-elida-tessler/>

<http://garagemdoslivros.wordpress.com/literatura/o-livreiro-amoroso/>

http://www2.portoalegre.rs.gov.br/metroclima/default.php?reg=7&p_secao=12

Como se instalar em uma fresta: exposição Casa 7 e o Pivô

Texto originalmente publicado sob título *Como se instalar em uma fresta* no Jornal Folha de São Paulo | Caderno Ilustríssima, p. 2, 26 jul. 2015.

Entre curvas, resultado de círculos perfeitos e outros nem tanto, pilares de formato variável, incluindo um único pilar triangular atípico em todo o conjunto edificado do Copan, piso em rampa e diferentes alturas encontram-se cinco painéis suspensos com obras dos integrantes da casa 7 - Paulo Monteiro, Nuno Ramos, Rodrigo Andrade, Fabio Miguez, Carlito Carvalhosa. Além dos painéis, um super-8 (direção Cao Hamburger, 1984), um vídeo documental (direção Mariana Lacerda e Pio Figueiroa, 2015) e duas vitrines configuram a exposição. A expografia de Rodrigo Cerviño e Fernando Falcon (TACOA arquitetos) é enxuta e precisa. Instala os vídeos na “sombra” do espaço e libera as obras das paredes através dos painéis. Os posiciona como uma espécie de dança que encaminha o visitante de um para o outro a criar variadas relações do conjunto. Projetados com um detalhamento impecável os painéis, idênticos em sua dimensão, estão estruturados por um quadro metálico recuado e, suspensos a 20cm do chão por um único cabo contínuo, de modo a permitir ajuste de nível. Precisão alinhada com a curadoria de Eduardo Ortega que define por apresentar o que há em comum e que nos permite reconhecer a existência da casa 7 como grupo de jovens artistas que partilhava espaço e não só. A edição apresenta a produção ocorrida entre 1984 e 1985, época de consagração do Casa 7 e que correspondeu aos dois últimos anos de convivência desses artistas no mesmo espaço. No Pivô, artistas hoje muito diferentes entre si, apresentam-se próximos, na contaminação de um momento de formação, de troca intensa de experiências. Sem identificação gráfica e na persistente repetição percorre-se a mostra como continuidade e contaminação legível também pela expografia – sempre os mesmos painéis, sempre de um lado uma obra em esmalte sintético sobre papel craft e de outro uma obra em óleo sobre tela. Da mostra impecável resta apenas um desalinho, as vitrines instaladas como preâmbulo não seriam mais próximas do vídeo documental instalado no fim da mostra, ou seja ao invés de “prefácio”, “pósfacio”? Não deveriam as obras serem elas mesmas o *abre-alas* da exposição? Pequeno desalinho em uma mostra rigorosamente bem delineada.

Desenhar exposições de certo modo significa se instalar entre duas paisagens – a do sítio que a recebe, arquitetônico ou urbano – e a das obras. Rodrigo Cerviño e Fernando Falcon são os autores também da reforma no Pivô, “ainda em construção”. Iniciada em 2013 e aberta como processo, a reforma teve como principal gesto inaugural demolir, limpar o espaço, retirar todo revestimento que ocultava a irrequieta característica dessa obra. Depois de 600m³ de

entulho retirado a área entre o térreo urbano e o segundo pavimento revelou-se um espaço residual sem a placidez equilibrada e sedutoramente habitual do Copan. Espaço bastidor, uma fresta de acomodação destinado a máquinas e áreas técnicas e, na geometria da arquitetura a realizar o ajuste de nível entre o térreo inclinado e a horizontalidade da área avarandada. Absorve inclusive o fundo das arquibancadas do cinema. Os autores se contrapõe ao próprio gesto na reforma que assume a irregularidade do espaço, e editam na exposição um contraponto, uma montagem precisamente regradada. Na instabilidade do espaço arquitetônico a elegante expografia se instala plena de sentido. Configuram uma dissonância que usufrui da arquitetura. Demonstram a maturidade de quem tem atuado com intimidade com o campo da arte contemporânea. É de Rodrigo Cerviño o premiado projeto para Galeria Adriana Varejão em Inhotim e em parceria com Falcon a singela e inteligente intervenção na adequação do galpão fabril da Galeria Fortes Vilaça na Barra Funda, e a reforma - incluindo os sofisticados painéis móveis - da Galeria Luisa Strina.

Casa 7 é a primeira expografia da dupla para o Pivô e inaugura o programa *Fora da caixa*. Com ela o Pivô mais uma vez honra a vocação de seu nome e se apresenta como um potente articulador instalado na fresta do espaço.

Depois dos cavaletes, Foto Cine Clube Bandeirante: do arquivo à rede

Texto originalmente publicado sob o título *Lufada de ar fresco* no caderno *Ilustríssima* – Ponto crítico do jornal Folha de São Paulo, p.2, 14 de fevereiro de 2016.

O MASP está na “boca do povo”, seus idealizadores certamente comemorariam conosco o território de debate intenso e divergente que se instaurou a pretexto da presença dos cavaletes de vidro na pinacoteca do MASP no segundo andar do Museu.

A promessa de resgate expográfico feita por Adriano Pedrosa no início de sua gestão como diretor artístico do museu, em sintonia com Heitor Martins na Presidência do Museu chega ao ícone apontado: o retorno dos cavaletes na pinacoteca do MASP. Indubitavelmente faz parte de um conjunto de montagens que nos permitiu reviver antigas expografias (algumas melhor editadas que outras) mas, que no conjunto das ações revelaram um importante “passo atrás”.

Os cavaletes se apresentam reeditados em rigorosa revisão técnica, mantidos como conjunto expográfico em sua poética de origem, distante dela apenas por não poder contar com a necessária transparência em relação a cidade para atender a normas atuais de museologia. Nessa condição há ainda esse importante desafio a ser enfrentado. Nos cabe esperar e torcer para que se possa rever a desejada continuidade física, no térreo ainda ocupado, e visual, na transparência original do edifício em relação a cidade. Situação iconicamente registrada na emblemática fotografia feita por Lew Parella de Lina Bo Bardi, no Masp em construção, ao lado da pintura “O escolar”, de Van Gogh, instalada em um protótipo dos cavaletes. Na fotografia se pode perceber que a transparência do suporte ecoa a planejada transparência do edifício.

Atraída ao MASP pelos cavaletes ao fim fui enredada pela sofisticada exposição “Foto cine clube bandeirante: do arquivo à rede” com curadoria de Rosângela Rennó a expografia da Metro arquitetura, coordenação de Martín Corullón. A exposição transforma o dispositivo de Lina bo Bardi em “outro”. A estratégia merece atenção: foram mantidos os esbeltos painéis com levíssimos pontos de apoio no piso estabilizados por cabos de aço na horizontal, já presentes em duas outras exposições nessa mesma sala. Mas, se naquelas montagens os painéis se mantinham na verticalidade e ortogonalidade de origem, como projetados pela arquiteta, aqui se delineiam algumas reinvenções. Os painéis instalados nessa mostra estão sempre transversais e organizados a partir da centralidade da sala; guardam dimensões variadas, que realizam um ir e vir de diferentes distâncias em relação as paredes existentes; essas paredes, pintadas em um entristecido azul celeste, suporta apenas a única vitrine final, além de textos e dados gráficos; ao invés de verticais, uma ligeira inclinação nos painéis configura frente e verso, onde antes

existiam duas frontalidades; o painel do centro, sempre inclinado seis graus em direção a ponto de vista da entrada da sala, recebe as obras em sua esperada frontalidade, os dois laterais, seis graus em direção ao fundo da sala, recebem as obras instaladas pelo verso, “de costas”.

A montagem ecoa um dos gestos mais impressionante dos cavaletes ao permitir, em livre circulação, o reconhecimento de duas narrativas opostas e complementares, reveladas pelo “fundo das obras” que apresentam um bastidor, inclusive de viagens, em geral ocultado. As fotos, singelamente expostas sobre cantoneira única sem moldura, usufruem, para tanto, da inclinação realizada. As legendas trazem o “outro lado” a cada caso.

A elegância rigorosa, a criteriosa edição, os espaços de sobra (como nas costas de cada inclinação) e a invenção de um verso, a flutuação ocorrida pela diferença na cor rebaixada da parede em relação ao branco dos painéis, obras sempre, e apenas, sobre painéis (sem transbordar para paredes existentes, derrubando a regra interna da montagem, como ocorreu em montagens anteriores e, nessa mesma sala) são aspectos que fazem dessa uma memorável montagem.

Concepção inédita, mas atenta a premissa exaustivamente realizada por Lina Bo Bardi na qual, arquitetura e dispositivos de exibição das obras não se misturam, por mais variados que fossem seus dispositivos. Variedade e rigor que merecem ser acompanhados, para além da publicação do atual catalogo do MASP, também através do livro-catálogo da belíssima exposição realizada com curadoria de Giancarlo Latorraca no Museu da Casa Brasileira: “Maneiras de expor – Arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi” ocorrida em 2014.

Aqui sim se faz “um ponto da situação”. Inaugura-se uma verdadeira homenagem. Pois diante do encanto propiciado pela origem do MASP se apresenta outro encanto renovado, que reconhece e amplia o anterior. O passado transformado em “presente histórico”, uma natureza de resgate que nos permite compreender e usufruir de certos legados sem, contudo, imobilizá-los. Os faz ecoar através de novas interpretações com o frescor de novas experimentações.

Cata-vento

Texto publicado em inglês e Espanhol em folder de exposição Liga 21 Subsolanus Anna Juni, Enk te Winkel, Gustavo Delonero (Vão) + Marina Canhadas abertura em fevereiro de 2016. Disponível em: <http://liga-df.com/liga/liga-21-texto-por-marta-bogea/>

Diadorim levantou o braço, bateu mão. Eu ia estugar, esporeei, queria um meio-galope, para logo alcançar os dois. Mas, aí, meu cavalo filosofou: refugou baixo e refugou alto, se puxando para a beira da mão esquerda da estrada, por pouco não deu comigo no chão. E o que era que estava assombrando o animal, era uma folha seca esvoaçada, que sobre se viu quase nos olhos e nas orelhas dele. Do vento. Do vento que vinha, rodopiado. Redemoinho: o senhor sabe - a briga de ventos. O quando um esbarra com o outro, e se enrolam, o doido espetáculo. A poeira subia, a dar que dava escuro, no alto, o ponto às voltas, folharada, e ramarêdo quebrado, no estalar de pios assovios, se torcendo turvo, esgarabulhando. Senti meu cavalo como meu corpo. Aquilo passou, embora, o ró-ró. A gente dava graças a Deus. Mas Diadorim e o Caçanje se estavam lá adiante, por me esperar chegar. - "Redemunho!" - o Caçanje falou, esconjurando. - "Vento que enviesa, que vinga da banda do mar..." - Diadorim disse. Mas o Caçanje não entendia que fosse: redemunho era d'Ele - do diabo. O demônio se vertia ali, dentro viajava. Estive dando risada. O demo! Digo ao senhor. Na hora, não ri? Pensei. O que pensei: o diabo, na rua, no meio do redemunho... Acho o mais terrível da minha vida, ditado nessas palavras, que o senhor não deve nunca de renovar. Mas, me escute. A gente vamos chegar lá. E até o Caçanje e o Diadorim se riram também. Aí, tocamos.

João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas* (1956)

“Talvez não funcione...” foi uma das tantas frases ditas ao sabor do vento que acompanhou nossas conversas. Mas “funcionar” exatamente o que? Entre tentativas de compreensão do que os movia – afinal é de vento que se trata, e vento põe coisas em movimento com tão bem devem saber os mexicanos⁹ - e, explicações do mecanismo em construção fui me deixando levar.

O que desde o início me intrigou foi o desejo de construir uma traquitana para insuflar o ar que vinha dos ventos dominantes no terraço trazendo-o para a pequena sala de exposição. Fazendo assim com que a sala vazia estivesse “cheia” de ar em movimento. Como um pastel de

⁹ Fica aqui, no pretexto deste texto, o desejo de conhecer melhor *Ehecatl*, que dizem, pôs em movimento sol e lua. Qualquer dia alguém me conta melhor essa história...

vento vendidos nas feiras livres no Brasil que nos permite comer ar. Ainda que sim, para comer “ar” há que se atravessar a massa do pastel!

Estamos diante de uma semelhante questão. Se queremos insuflar de ar fresco uma pequena sala no térreo de um edifício, e mais que isso, atravessá-la com os ventos que sopram mais livre no topo do prédio é preciso lidar com as massas e construí-las. Para tocar o intangível do mundo é preciso saber moldar o tangível. Daí vem um dos traços de interesse no fazer em geral dos arquitetos: ao lidar com os materiais lidamos com paisagens humanas e fenômenos naturais. Não para nos proteger deles como abrigos apenas, mas também para usufruir deles na variedade com que animam nossa experiência. Vai que o vento muda... tão bem sabem os marinheiros, para o bem, quando insuflam velas e os livram do marasmo, para o mal, quando agitam o mar em fortes tempestades.

Aqui a operação me parece da mesma natureza, construir um artefato capaz de captar ventos e fazê-los adentrar e movimentar o interior da pequena sala. Arquitetura ao fim é construção e construir é trabalhar com os materiais. Mas, o encanto da arquitetura será cada autor a seu modo, e cada um de um certo modo, usufruir da construção para constituir territórios variados.

Nossos encontros foram também embalados pela revelação de gráficos de estudo de ventos para reconhecer ventos predominantes e determinar melhor posição da boca de captação, por relatos das reuniões com o engenheiro atento ao carregamento horizontal e ao desafio de vencer verticalmente o vão do piso a base da cobertura, os dois únicos pontos de apoio possíveis, pela pesquisa na escolha precisa dos materiais. Assuntos da arquitetura nos termos com que entendemos o ofício de todo-dia. Afinal para construir é necessário técnica, engenhosa técnica. E engenhosidade aqui não falta.

Quanto mais envolvidos em decifrar a torre membrana que conduzirá a massa de ar e concentrados com o mecanismo da traquinagem, mais os arquitetos me pareceram dispostos a brincar com(o) o Saci¹⁰, moleque engenhoso e travesso que arditosamente guarda a sabedoria da floresta. Atentos à construção que permite realizar com precisão a pretensa travessura. E o fazem com humor para que ao final o esforço da construção se liberte da simples utilidade.

A sala vazia, cheia de ar em movimento poderá nos fazer pensar que dentro estamos fora, e fará certamente com que cada dia seja um dia já que transformou o abrigo estável numa inquieta paisagem.

¹⁰ A lenda brasileira diz que o Saci Pererê está nos redemoinhos do vento podendo ser capturado quando se joga uma peneira sobre ele. O Saci controla e guarda os segredos da floresta. Quem deseja atravessá-la deve pedir permissão a ele. Espírito festivo e alegre vive a fazer travessuras.

Anna Juni, Gustavo, Marina, Winkel fazem da arquitetura território de pura imaginação configurada pela mais árdua construção. A imensa torre membrana externa não é um fim em si mesmo, é artefato condutor da variedade dos ventos: um dia a brisa fresca que renova tudo, outro ventos que brigam rodopiando, rememorando fortes ventanias, grandes tornados. E que os ventos venham, rodopiados!¹¹.

¹¹ “*Do vento. Do vento que vinha, rodopiado. Redemoinho: o senhor sabe - a briga de ventos.*” Frase de Grande Sertão: Veredas (1959) de João Guimarães Rosa.

Ao Viajante, Clínica Oculística

Texto originalmente publicado bilingue (português, inglês) no folder da exposição Tombo: Rochelle Costi, Casa da Imagem, setembro de 2012. Disponível em <http://www.museudacidade.sp.gov.br/exposicoes-expo.php?id=93>.

“Demolição do prédio. Grande liquidação”, anunciam cartazes na fachada do edifício à direita do negativo de vidro na Travessa Esperança; ao lado, na cidade em plena transformação, dois letreiros chamam a atenção: “Ao viajante” e “Clínica Oculística”. Belas pistas para seguir atravessando a território proposto por Rochelle Costi na Casa da Imagem.

Os negativos, fotografias de Aurélio Becherini¹², assim como as fichas de B. J. Duarte¹³, aparecem fotografados dentro da área de estocagem e preservação. Cidade dentro de fichas, dentro de salas, como lugares inesperados vislumbrados na caixa-cápsula preta de tantos relatos. Sobreposições de tempos e espaços que encanta pelo ordinário da vida naquilo que ela pode trazer de extraordinário. Levam a uma espécie de suspensão típica de quando se revisitam, surpresos, paisagens esquecidas e, com alegria e certo susto, reconhecemos novas paisagens.

No centro da sala, em certa “desordem”, encontram-se cinco arquivos. Ao “bordejá-los” com atenção, descobre-se inseridos, de modo improvável, olhos mágicos. O dispositivo óptico amplia e distorce a profundidade da gaveta reinventando sua escala. Transforma equipamentos de fotografia analógica, recolhidos no acervo do museu, em um distante e inesperado panorama animado.

Com objetos que até pouco tempo faziam parte do cotidiano da prática fotográfica, esses velhos, agora novos, artefatos, criteriosamente construídos, sofisticadamente iluminados, surgem como paisagens mágicas: reais e ficcionais.

¹² “Becherini foi um fotógrafo preocupado com tudo aquilo que estava em vias de desaparecer e, ao mesmo tempo, com as novidades que adentram o espaço urbano”. FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Aurélio Becherini. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Qualquer semelhança com Rochelle Costi não é mera coincidência! O primeiro negativo, Rua Marechal Deodoro, 1910; O segundo, Vale do Anhangabaú, 1912.

¹³ Sobre o laborioso processo de catalogação na antiga Seção de Iconografia feito por B. J. Duarte, no qual esteve de 1934 a 1964, ver: DUARTE, B. J. Caçador de imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Ocupam o centro da sala de modo aparentemente aleatório, em um estágio de suspensão onde as coisas, fora do lugar, anunciam sua potencial partida ou sua iminente chegada. E tudo a girar, a girar, a girar...

Na fronteira entre memória e esquecimento, na forma engenhosa em que esquecer a literalidade do fato abre caminho para o novo e, ao mesmo tempo, lembrar nos permite não esquecer de nós mesmos, o passado, na obra de Rochelle Costi, parece ter esquecido que passou.

A vertigem da precisão, em toda sua limpidez, em todo seu mistério¹⁴

Texto publicado bilíngue em folder da exposição ocorrida na Galeria Nara Roesler abertura em 1/09/2012. Disponível em:

http://www.nararoesler.com.br/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/30/catalogo_lucia_koch_web.pdf

Materiais de construção organiza-se a partir de duas situações: *Entulho*, uma caixa com peças cortadas, grande parte delas sobras das peças produzidas em outros tempos l obras; e *Show-room*, mostruários com uma ampla variedade de materiais organizados por tipologias de cortes e materiais.

Essas são situações-limite de um processo de construção civil industrial habitual: disponibilidade de materiais organizados para seleção e aquisição, e entulhos resultantes da demolição que finaliza e ao mesmo tempo indica recomeço do processo para a execução de um novo espaço. Situações normalmente afastadas no tempo são aqui apresentados em simultaneidade: disponibilidade e descarte.

Uma explicitação dos tempos de construção vistos a partir dos materiais. Mas, são muitos e outros os tempos que aqui habitam.

Entulho encontra-se na vitrine da galeria. São sobras, pequenas peças resultantes dos cortes nas chapas usadas como matéria-prima de outros trabalhos. Aqui a artista se despede de um acervo de restos que estavam criteriosamente estocados até o momento dessa obra l sobra. Lá, armazenados ao longo dos dez últimos anos, encontravam-se separados por tipos como devem ser os materiais a espera de uso, aqui, foram misturados os vários padrões, depositados em caixas de descarte.

Obra “inútil”, porque afastada da promessa de utilidade que esses materiais guardavam até então. Mas, é importante ressaltar, esse material feito descarte ocorre dentro de certa lógica – nada a princípio impediria que esse mistura retornasse a sua condição de material à disposição, mesmo híbrida, desde que dentro de outra lógica de construção. A irreversibilidade aqui é uma decisão.

Ao embaralhar os materiais Lucia Koch constrói um canteiro às avessas. Uma espécie de “demolição”. Avesso também da sala principal onde em mostruários os materiais se encontram na condição de potencialidade pura, para usos os mais variados e imprevistos.

¹⁴ Duas vezes constituem, ecoando em mim, a trama desse texto. Lucia Koch em conversas ocorridas em diferentes tempo/espacos e o capítulo sobre a exatidão de Ítalo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

Showroom apresenta um inventário de padrões construído ao longo de vários anos de produção da artista. Conjuntos que guardam um princípio mais lógico que formal na sua organização: *mostruário fachadas*; *mostruário madeiras*; *mostruário acrílicos*; *mostruário degradês*, *mostruário espelhos*.

Organizados em displays corriqueiros, dispositivos de amostragem presentes em lojas de materiais de construção, os padrões podem ser manipulados, afastados para visibilidade de cada um, mas (como habitualmente nos mostruários) se mantêm aprisionados no formato de objeto. Aglutinados, esses padrões são uma promessa de disponibilidade que não se realizará. Os materiais não estão à venda, não podem ser escolhidos, separados, distinguidos e passam a configurar uma saturação.

Como se, ao descobrir a singularidade de cada um dos elementos, matéria-prima presentes na construção de suas obras l lugares, Lucia Koch partilhasse seu inventário de matérias-primas com outrem. E, depois de laboriosamente construir obras únicas e irrepetíveis, devolve a matéria à condição de uma matéria universal, descarnada de espaço.

De um lado, a exposição apresenta o rigor lógico-matemático de catalogação; de outro, uma variedade multiforme e sensível de elementos embaralhados.

Showroom e *Entulho* apresentam-se como extremos da construção, e desmontam o traço persistente mais presente na produção da artista: sua indissociável associação com a paisagem arquitetônica, a qual, ao se inserir nela, transforma.

Lucia Koch é reconhecida como uma artista de espaço. Suas obras constroem lugares singulares a partir do diálogo estreito e preciso com o sítio de sua implantação.

Ao constituir suas obras, usa os materiais para editar a luz, o vento, a passagem do tempo evidenciada pelo movimento do sol, uma certa variedade de temperatura de luz a cada sala... aspectos intangíveis rigorosamente configurados através do desenho de uma certa construção delineada criteriosamente através de materiais produzidos para a obra. Guarda desse lugar uma competência cara aos arquitetos: ao moldar a matéria molda de fato seu reverso, o vazio que é a matéria-prima fundamental do espaço e da experiência nos lugares, e, portanto o que o significa.

E o faz através de uma materialidade advinda de um repertório que lhe é próprio, mas ao mesmo tempo desdobra materiais existentes, transformando-os, desviando-os, reinventando-os, como os dispositivos derivados dos cobogós, por exemplo, ou nas fotografias que revelam imagens existentes registradas e manipuladas. Na manipulação muitas vezes busca o erro, o desvio de padrão que singulariza uma situação; que a desloca da condição de generalidade abstrata para uma circunstância que transforma em único o que pertence a uma categoria geral. Um pequeno defeito, singular a cada caso. Erro não acidental, resultado de uma programação.

E o que parece distração foi rigorosamente projetado.

Nos termos de Calvino: *o poeta do vago só pode ser o poeta da precisão.*

No conjunto das três salas a artista apresenta um resto de si mesma, uma sobra, uma volta sobre o próprio corpo naquilo que aquele corpo apresentava como próprio. Um riso vertiginoso ou um rigoroso processo de revelação? Desmontando o artifício, ao mesmo tempo revela-se puro artifício.

Como um resto de memória, instalados na borda do espaço expositivo, alguns vídeos revelam os lugares onde ocorreram os trabalhos para os quais (ou com os quais) aquela matéria foi moldada, uma espécie de dobra do exposto, campo limítrofe entre o que aqui se apresenta e atualização ocorrida em outro tempo e lugar desses materiais na construção de cada obra singular.

Como uma caixa de ferramentas, *Materiais de Construção* “contêm” um certo acervo material e de procedimentos da artista. Mas, paradoxalmente, ao conter, expande e aponta para tudo o que na produção da artista, transborda e desvia o uso imediato dessas ferramentas.

Essa exposição é uma re-velação: reapresenta Lucia Koch, em toda sua limpidez, em todo seu mistério.

O reverso do espaço

Texto originalmente publicado em folder de exposição *Orange Gardens*, Galeria Massangana, Fundação Joaquim Nabuco, Recife (2010) ; Galeria Fayga Ostrower – Funarte, Brasília (2011); *Orange Gardens*, Centro Brasileiro Britânico, São Paulo (2010)'

Disponível em : <http://crisbierrenbach.com/textos/o-reverso-do-espaco/>

Um véu, leve, como tela suspensa, constrói as paredes fluidas de um labirinto de tijolos. Move-se delicadamente na travessia do corpo ao percorrer seus corredores. Mas, paradoxalmente carrega a imagem de um opaco e rígido material – tijolos cerâmicos furados – popularmente nomeados “tijolo baiano” presente em toda construção popular. Material cotidiano em geral revestido, feito para ter outra pele sobre sua matéria. Aqui desnudo e transformado.

Orange Gardens é um dos labirintos feito com “tijolos” de Cris Bierrenbach. Há outro, anterior a ele, vídeo de 2002/2006, intitulado *Periferia.1*. No vídeo o corpo se depara com um ir e vir que simula as indecisões típicas do movimento labiríntico. Diferente do percurso linear e fluido proposto na transparência dos véus de *Orange Gardens*, *Periferia.1* encurrala nosso olhar no embate da busca pela saída.

Um terceiro trabalho, *Periferia.2* de 2006, usa a mesma matriz material, mais imagem que matéria para subverter a natureza dos espaços. Aqui, como colagem os regradados e estáveis tijolos de construção civil se vêem tremulantes, fugidios como uma chama, movediço na irregularidade de seus eixos. Aqui não há labirinto, há vibração.

A partir da mesma matriz matéria, transmutando-a, Cris constrói duplos de espaços. Não são parte de uma mesma obra, nem considerados articulados, mas ao usarem a mesma matéria de referência inicial aproximam-se. Vale lembrar, a matéria aqui tratada não é a mídia da obra mas "matéria-metáforica" do mundo cotidiano reinvestida de paradoxos que a transformam como numa operação alquímica.

Os espaços feitos a partir dos tijolos por Cris Bierrenbach guardam bons paradoxos: corpo opaco transformado em campo translúcido; paredes rígidas transformadas em leves tecidos; espaço corriqueiro transformado em campo excepcional. E, na tríade de investidas a partir da ocupação com os populares “tijolos baianos” as obras apresentam ainda outras curiosas variáveis: transforma campos contínuos em espaços fragmentários, território rígido em matéria fluida, ordenação em vibração.

Esse jogo entre pele e espaço entre o limite e o que é transponível também está presente na instalação *Através do Vidro de Olhar* ocorrida em 2004 na Base 7. Ali um rosto de mulher achatada no vidro se contrapõe ao campo sonoro no qual várias mulheres se apresentam. Um só

rosto, em desconforto, contrapondo-se a essas várias mulheres buscando se distinguir. Carrega o mais singular para o desconcerto do mais recorrente.

A implantação do trabalho, o lugar onde está projetado, confirma essa potência: o filme está projetado na pele do espaço que divide interior de exterior – a porta de vidro de entrada para o espaço expositivo. O som ocorre na soleira de acesso. E assim, ao invés de ocupar o interior da sala, como era previsto, ocupa o campo limítrofe, dentro e fora ao mesmo tempo.

Cris Bierrenbach dobra o espaço e revela seu reverso. O faz não apenas ao tratar o espaço como tema mas sobretudo na maneira de instalar suas obras.

É assim, por exemplo, que inverte a fuga principal do acesso a sala expositiva da Galeria Vermelho. Ao instalar *Exibição 5094-0568*, outdoor de um corpo “encaixotado” (sedutor e comprimido a um só tempo) na parede oposta para quem entra na sala inverte a frontalidade do olhar. Leva o dispositivo de fachada para “as costas” do lugar.

Cria um espelho onde não há. O jogo de multiplicação e de repetição ou duplicação de imagens é uma de suas habilidades, não à toa uma das obras mais conhecidas da artista, seus daguerreótipos, guardam esse susto e segredo, refletem nossa imagem sobre o vazio da outra ou às vezes sobre sua projeção.

Jogo de reflexos e transformação. Onde nomeadamente há um *Auto-retrato* (como título da obra) vemos uma multiplicidade de bonecas aos quais se sobrepõem nossas imagens refletidas ao olhá-las.

Onde o título aponta a alteridade (*Anti-positivo ou Sem nome*) o rosto que se apresenta ao olhar é o da artista.

Jogo especular que leva a pensar no diálogo entre Borges e Casares:

“ Do fundo remoto do corredor, espreitava-nos o espelho. Descobrimos (a altas horas da noite essa descoberta é inevitável) que os espelho têm algo de monstruoso. Então Bioy Casares recordou que um dos heresiarcas de Uqbar havia declarado que os espelhos e a cópulas eram abomináveis, porque multiplicam o número dos homens.¹⁵

Multiplica, reflete e no caso das obras de Cris, nas quais um outro te espreita de dentro do espelho, aprisiona a imagem no trânsito entre dois e transforma o que seria único, singular, na experiência de muitos.

Traz é claro o assombro do *O Homem da Multidão*¹⁶, levada a uma inquietante vertigem onde a intimidade de um se vê amalgamada e exposta no âmbito público junto ao desejo de “não

¹⁵ *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Em: Jorge Luis Borges, Ficcões. Lisboa: Editorial Teorema, 1998. P.11-12.

¹⁶ *O homem da multidão*, Edgar Allan Poe.

Em:http://www.gargantadaserpente.com/coral/contos/apoe_homem.shtml

estar só” e ao mesmo tempo reconhecer-se como qualquer um. Nesse sentido nos revela a vertigem a que nos expõe, todos, nesse tempo no qual a privacidade e o público são tratados em um mesmo âmbito. Crise que se revela na crise de espaço, no âmbito da Arquitetura e Urbanismo ao esgarçar fronteiras antes muito bem delimitadas.

Cris Bierrenbach nos aprisiona ao partir de um cotidiano canhestro para então, e ao mesmo tempo, devolver-nos o encanto do mundo por enfrentar seu avesso.

Um trabalho recente, *Vácuo-Moçambique (2009)*, uma projeção de slides apresenta fotos de casas e da paisagem entre essas casas. Ora imagem fixa, que revela a fachada da casa, ora uma sequência que sugere movimento e dissolve a paisagem no entorno dessas mesmas casas. Confunde-nos ao confundi-las, apresenta um espaço contínuo que sugere estar em um único lugar, quando na verdade as casas não guardam, na sua situação real, um campo de visibilidade partilhado.

São casas abandonadas, em desuso, porque guardam uma lenda – as pessoas que aí habitavam mortas por certa perseguição não devem ser reocupadas – próximas a elas novas casas foram erguidas. Mantendo esse campo fantasmal como vizinhança, memória material de algo que não se deve esquecer.

São tão distintas e tão iguais essas surpreendentes casa. Pois são, de certo modo, a mesma casa, representadas em tantas outras. Ecoam o mesmo “som”, guardam um mesmo segredo, que Cris desvela ao reconhecê-las enquanto paisagem dissolvida e redefinida entre tempos históricos, memórias e percepção.

Nos devolve ao labirinto feito de véus transparentes, e ao espelho que revela a quem os espreita como sujeito em sobreposição a imagem de outro rosto.

Cris Bierrenbach configura assim um poético território a um só tempo duro e doce, singular e coletivo, íntimo e público. E o faz ocupando os espaços, reinvestindo-os ou reinventando-os sempre a partir de uma inesperada transgressão.

Canteiro de obras

Texto originalmente publicado bilíngue português e inglês como capítulo do catálogo de exposição Carmela Gross: um corpo de ideias | a body of works ocorrida na Estação Pinacoteca, abertura em setembro de 2010, curadoria Ivo Mesquita.p.74-93.

Em 2015 publicado na Revista Jacarandá nº2 A Journal of Brazilian Art and beyond, editor Raul Mourão. p.36-45.

Traçados

...eu te vejo sair por aí

te avisei que a cidade era um vão...¹⁷

É a lona de caminhão, a tenda, o abrigo, a carga, o canteiro de obras. Não só recolher fragmentos formais dessas situações, mas fazer com que o próprio objeto fosse construído com esses elementos da rua. Lembro-me quando fui procurar uma firma que pudesse executar meus objetos de lona. A mesma lona que se cobrem caminhões de carga ou que os trabalhadores usam para construir seus abrigos temporários nos consertos das ruas. Foi perto do gasômetro. Entrei num grande galpão de estruturas de madeira e piso de terra batido. Era uma oficina de costura. Algumas máquinas antigas e não mais que cinco homens confeccionavam uma lona de circo. Entusiasmada comecei a descrever o que seria então “O PRESUNTO”: costura, cortes, dimensões...¹⁸

¹⁷ As Vitrines, Chico Buarque

Eu te vejo sair por aí | Te avisei que a cidade era um vão | - Dá tua mão | - Olha pra mim | - Não faz assim | - Não vai lá não | Os letreiros a te colorir | Embaraçam a minha visão | Eu te vi suspirar de aflição | E sair da sessão, frouxa de rir | Já te vejo brincando, gostando de ser | Tua sombra a se multiplicar | Nos teus olhos também posso ver | As vitrines te vendo passar | Na galeria, cada clarão | É como um dia depois de outro dia | Abrindo um salão | Passas em exposição | Passas sem ver teu vigia | Catando a poesia | Que entornas no chão.

Essa música surge no meio de uma das conversas com Carmela, no ateliê, no manuseio dos projetos, em um texto aula dada por ela encontrado entre os papéis da NEGRA

¹⁸ Carmela Gross Em: 5 Depoimentos ao Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira. São Paulo, 22 de fevereiro de 1978.

A cidade pulsa nos trabalhos de Carmela Gross. Uma presença que está engendrada nas obras, não exatamente em suas formas mas perpassando sua materialidade e produção e na sempre criteriosa e precisa implantação dos trabalhos no espaço.

De certo modo há um saber da cidade que emerge dos trabalhos. Sem didatismo ou citação. De onde vem essa presença não evidente da natureza que habita as cidade?

*“...Os letreiros a te colorir
Embaraçam a minha visão...”*

EU SOU DOLORES se inscreve entre a pele da arquitetura e da cidade. Atravessa o vão onde antes se instalava uma janela deixando o “EU” da obra sobre o abismo da rua. Entrevisto por fora do edifício a frase se insinua adentrando o edifício sem se limitar a sua escala interior. É objeto exterior, carrega a escala de um letreiro de fachada mas se põe entre fora e dentro, tensionando e alterando tanto a leitura do edifício como campo estante em relação a cidade com transbordando a experiência do interior da sala através do vão que devolve a cidade. Dentro “SOU DOLORES” é antes de tudo um campo de luz, tinge de vermelho a sala com um luz matérica. Conector, “ponte” que define a presença das margens, Cidade/Edifício, ao se instalar.

Edifício e cidade como um só campo espacial, borda ocupada que aponta para seus extremos, trânsito entre os sentidos de um dentro/fora que redefinem a experiência. Revela uma significativa liberdade com a experiência dos espaços sejam urbanos, da cidade, seja espaços interiores, abrigados pela opacidade dos espaços edificadas. Re-encantados aqui pelos domínios da luz.

EU SOU DOLORES é a luz vermelha que transcreve as terras baixas da enorme cidade no edifício ancorado no Belenzinho.

Traço de união, ou quem sabe, disjunção entre o pessoal e o plural, o de dentro travestido no de fora, o menor no maior possível.

Letras-vagões feitas de metal e solda, vidro e gás incandescente, enfileiradas como um trem de 24 metros, que invade a sala fazendo estourar as paredes.

Corpo presente, ser de luz, horizonte concreto de paralelas rasantes, ingrimes. Exterioridade interna que se projeta minúscula nos olhos vermelhos de quem por aí passar.¹⁹

EU SOU DOLORES faz parte de um grupo de outros nomes mulheres, femininos em letras luminosas, que se inserem inesperadamente em espaços interiores.

DOLORES, AURORA, LUIZA... mulheres feitas da matéria luz carregadas de intensidade cromática, rosa, vermelho, verde... anúncio de seus humores? Estável, ordenada,

¹⁹ Carmela Gross. Texto-Projeto para EU SOU DOLORES, junho 1999.

oscilante, fixadas cada qual com um suporte que singulariza delicadamente suas estruturas. Luiza, surge cambaleante a partir de fios que sustentam sua luz verde; Dolores, rigorosamente ordenada pela treliça metálica, estruturada em vermelho intenso; Aurora é quase um manuscrito, delineado em sucessivos traços move-diços, que amparam o fugidio nome em cor de rosa.

São letreiros subjetivados pela presença feminina em nomes tão próprios, instalados no interior do espaço. Janelas das quais se pode reconhecer, tão fora de escala, suas presenças cromáticas, a transbordar para a cidade.

O código comum, de textos luminosos que endereçam os edifícios na cidade e permitem reconhecer usos aqui vira subjetividade. Se reposiciona, borrando a fronteira do espaço exterior/interior, objetivo/subjetivo.

A palavra construindo campos de luz foi muitas vezes matéria para Carmela. Um de seus surpreendentes espaços “Us cara fugiu correndo” (MAM, 2000/2001) neon que transcreve um grafite de rua na parede do museu, tingido de vermelho cor e luz fazendo vibrar o corredor passagem como campo íntegro, subvertendo o nome próprio do Projeto (Projeto-Parede).

Carmela vive espaços e nesse sentido coerentemente os preenche na sua plenitude volumétrica. Um preenchimento não apenas matérico feito por quem não os contempla bidimensionalmente, os ocupa.

No MAM a frase pixada transformada em neon, carregada para o interior/passagem de um museu ganha outro contorno, outra força, deslocada da origem, nem mais pixo, nem mais neos, dois códigos urbanos bastante desgastados, surgem aqui embaralhados, e trazem de quebra a rua para dentro do espaço museográfico.

Há outros, como SUL, em uma das instalações, posicionado no teto do espaço, os fios pendurados construindo um campo entre o céu e o chão do lugar onde se encontram os reatores das lâmpadas. Deixados propositalmente a mostra, mas criteriosamente ordenados.

E, talvez um dos mais arditos, HOTEL, que ocupou a fachada do Pavilhão Bienal em 2002 (25. Bienal Internacional de Arte de São Paulo). Construído com uma estrutura de 3 m x 3,5 m e lâmpadas fluorescentes Hotel ocorre como letreiro. Todavia, em vez de “informar”, desloca o sentido e o uso do espaço. Opera na brecha de um “des-endereçamento”, não seria aqui a locação de espaços uma forte questão? A obra desloca o nome em relação ao uso oficial do espaço, embaralha os sentidos, atuando a partir de uma materialidade arquitetônica e urbana recorrente que em geral endereça lugares.

Ação tão pertinente quanto improvável no uso dos códigos urbanos. Demonstra uma intimidade que vai para além da simples observação das cidades. A pista surge nas conversas com Carmela, na esteira de suas andanças que mapeiam uma certa São Paulo.

Aqui uma significativa constatação: a cidade que Carmela habita é uma cidade experienciada. Cartografada pela busca de seus variados artífices. A cada material distinto, a cada forma de fazer, a artista procura parceiros específicos. È assim que nasce sua intimidade com a cidade, uma cidade vivida não idealizada, uma cidade que se inscreve a partir do ofício, na procura dos parceiros, nos endereços inusitados, nas lógicas tão singulares que vão da loja de tules a fundição em alumínio. Surgem assim endereços tão naturais quanto improváveis: Neon Tochi, em Guarulhos; Fundição Marieta, de Alumínio em Osasco; Lonas, no Parque Novo Mundo,....

Na procura dos artífices de cada matéria, Carmela constrói uma cartografia do desejo do trabalho, mapeia a cidade. Aprende com a cidade sua estranha lógica, para reinaugurar com uma lógica tão singular uma outra cidade.

Quando eu estiver velho, gostaria de ter no corredor da minha casa
Um mapa de Berlim
Com uma legenda
Pontos azuis designariam as ruas onde morei
Pontos amarelos, os lugares onde moravam minhas namoradas
Triângulos marrons, os túmulos
Nos cemitérios de Berlim onde jazem os que foram próximos a mim
E linhas pretas redesenhariam os caminhos
no Zoológico ou no Tiergarten
que percorri conversando com as garotas
E flechas de todas as cores apontariam os lugares nos arredores Onde repensava as semanas
berlinenses
E muitos quadrados vermelhos marcariam os aposentos
Do amor da mais baixa espécie ou do amor mais abrigado do vento²⁰

A cidade ocupada por Carmela é assim, de certo modo uma cidade benjaminiana, experienciada, e sua intimidade com ela se dá imbricada a uma cartografia inscrita pelas deambulações ocorridas na esteira do desejo e das lógicas dos trabalhos.

Movimentos

“...*Tua sombra a se multiplicar...*”

²⁰ W. Benjamin, "Fragmento", 1932. Em: Bolle Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo, EDUSP, 1994. p 313.

As obras de Carmela se constituem materialmente a partir de uma variedade significativa de materiais. Seu canteiro de obras é rico, partilha convívios e práticas, aprende no fazer do outro, subverte lógicas sem impor uma matéria inédita, o ineditismo está na maneira que organizará o que existe. Não precisa inventar uma lâmpada, usa a que existe, acata suas limitações e com surpreendente liberdade constitui a diferença a partir do dado real.

Ela sabe como poucos usufruir do saber do outro sem dissolvê-los em um princípio de autoria ensimesmada. Constrói com o outro, articulando seu domínio ao de quem domina a matéria que no momento a atrai, constituindo possibilidades não previstas e nessa medida re-informa o mundo por uma poética resultante, nas práticas que tangencia. Nesse sentido lembra muito Lina, arquiteta para quem o fazer era parte constitutiva da descoberta da alteridade que a encantava e que partilhava, um dos exemplos mais emblemáticos e conhecidos resultou no SESC Pompéia²¹.

Não persegue o desenho de autor, reconhece no desenho o gesto de origem que significativamente transformado resultará no trabalho. Os BURACOS por exemplo resultam da ampliação sucessiva do primeiro desenho, registro de uma reunião de implantação, feito em ordinária caneta BIC, à mão no momento da conversa. Uma sucessão de ampliações e a definição das dimensões definem o desenho final a ser escavado.

Há aqui uma bela contradição, a artista de uma rigorosa precisão acata a imprecisão inevitável do mundo. Reconhece que a feitura dos buracos levarão inevitavelmente, pela natureza artesanal dessa escavação adulterar a geometria apenas indicada.

Aqui vale atenção a um forte traço, não transforma isso em bandeira, apenas faz assim. Os modos de fazer, são talvez seu traço mais recorrente. Mudam a matéria, mudam os parceiros, mudam as escalas, mantêm-se a formas de enfrentar o mundo e de re-inventá-lo. Os elementos já estão lá, mas ao redefinir suas possibilidades reinventa a forma de olhar. Um olhar que serenamente reconhece a variedade do mundo sem buscar aplainá-lo em idealizações.

*“...Na galeria, cada clarão
É como um dia depois de outro dia
Abrindo um salão...”*

Corpo de Idéias resulta da sobreposição de xerox em papel vegetal das páginas de uma enciclopédia visual sobrepostas e reproduzidas em Heliográfica. Espessa tessitura de imagens que redefine outros registros.

²¹ Ver a esse respeito Lina bo Bardi. Depoimento, direção Isa Ferraz, 1993.

Resgata do espaço ordinário um campo extraordinário. Reconhece beleza e poesia em pequenas coisas cotidianas. As vezes de registros técnicos, que ordenam o mundo sem registrar seu encanto.

Carmela, re-encanta o mundo a partir dos registros e recorrências transformando-os por uma singular poética que os faz transformar.

É capaz por exemplo de propor um “PROJETO PARA CONSTRUÇÃO DE UM CÉU” (1980/1981), série de 33 desenhos, a lápis e nanquim, constituído a partir do código dos desenhos técnicos de arquitetura e astronomia. Esse céu projetado, tanto possível, porque aderido ao real, quanto improvável, porque impossível(será mesmo?), guarda um dos mais doces encantos, aquilo que de humano tem na desconcertante potência de acreditar poder construir. E, quando na esteira do sonho, a fulgurante beleza que há em de fato poder construir, como esses paradoxalmente potentes e delicados mundos construídos.

Carmela constrói mundos, porque os habita.

1. Para mim, só é possível “pensar arte” como máquina social e urbana, que se produz nesse meio e a ele se destina, em suas trocas ativas e múltiplas; daí meu interesse maior pelas cidades de fronteira, do que pela geografia, uma vez que o trabalho a ser realizado deverá “pertencer” à fronteira em questão.
2. Não consigo “pensar arte à distância”; preciso da experiência concreta, direta, corporal, visual, com o espaço que “receberá” a obra, ou se “transformará” na obra – suas vizinhanças, entornos, sombras, que serão componentes indissociáveis dela.²²

FRONTEIRA, FONTE, FOZ [2001] trabalho para uma praça na cidade de Laguna, em Santa Catarina é um dos projetos urbanos de Carmela. Constrói no pavimento em mosaico português uma sombra, um vestígio de homem em linhas circulares. No corpo a corpo com o pedestre apenas uma vibração de ondas, na visão aérea, das sacadas vizinhas o vulto se anuncia. Dois tempo de uma imagem que antes de tudo retoma um certo modo de fazer tão peculiar a nosso passeios públicos, pavimento recorrente nas nossas cidades reinventado por Burle Marx, no que veio a se tornar uma significativa referência em nosso imaginário urbano: o calçadão de Copacabana, lugar de idas e vindas, território de alegres deambulações à beira-mar.

A praça de laguna sintetiza esse poderoso imaginário articulado a outro, dos corpos, da subjetividade, dos vultos das artes plásticas [o grito de Munch?] da vibração das respirações.

O mundo proposto por Carmela aparece assim, geometricamente preciso, arditamente fugidio e subjetivo, encantadoramente humano. Guarda a sofisticação adensada de tantos

²² Carmela Gross. Projeto “Fronteiras” Itaú Cultural, 1999.

circuitos simbólicos e eruditos estrategicamente aderido ao que ordinariamente se encontra colado na pele/experiência, de qualquer um.

E desse improvável mundo proposto por ela será possível emergir das mãos de uma bordadeira um delicado traçado em tons variáveis de vermelho do mapa da rede hídrica registrado pelo geógrafo Aziz ab Saber. Fios d'água a redefinir possibilidades.²³

“..Catando a poesia

Que entornas no chão...”

Do reconhecimento da alteridade Carmela põe o mundo em movimento. E o movimento em Carmela surge como uma dança.

Seja na forma como a partir da materialidade das obras a artista propõe o movimento do corpo, como em *Em Vão*, onde é preciso bordejar o espaço, seja nas *Hélices* (H1, H6, MAX, 1993), onde o gesto explicitado é necessário para ativar a obra.

Mas talvez o movimento mais intrigante seja aquele no qual ela delicadamente põe em deslocamento as coisas.

E é a matéria quem dança no espaço. *ILHAS* (1995), *EM VÃO* (1999), *ALAGADOS* (2000) e *FRONTEIRAS*(2001) guardam entre si a semelhança de um gesto que reconhece território e o redefine. Nas dobradiças de *alagados*, no elástico de *Ilhas* e *Em Vão*, no mosaico de *Fronteiras* surge um rastro de território, memória de experiência de espaço, em alguns deles transformados no espaço mesmo. Alguns deles a exigir corpos que deambulam para compreender o traçado da obra.

Ou desestabiliza o espaço por uma suave perturbação, como em *EXPANSIVO* (1988) no qual um campo fugidio de espelhos faz “retrair” a parede imóvel. Se distingue das outras ocupações da mesma natureza propostas pois faz a matéria retrair o espaço, estilhaços que fazem vibrar o plano inicialmente estável.

Nesse sentido se aproxima da *BALSA*. Espécie de tablado sobre o qual o visitante é convidado a se instalar que percorre o espaço em lento movimento ladeado por um plano de luz e outro de espelho no qual que escreve *HOTEL*. Jogo de reflexos, luzes, movimento. Suave movimento que dissolve as certezas do mundo.

Mas será em *NEGRA* que Carmela faz da cidade salão e a dança de fato se anuncia enquanto a *Negra* (1997) espera alguém que a tire para dançar na Paulista.

²³ vale registrar uma pequena história contada por Carmela, nessa obra. Sua definição no bordado, definido o traçado, escolhidos o ponto e a cor, vermelho, para aqui, a posição de cada tom foi definido pela bordadeira. Confirma o sereno convívio com que estrutura seu trabalho, acatando a presença bem-vinda do gesto do artesão com quem partilha a feitura da obra.

Da cidade cartografada vemos então surgir traçados tão improváveis quanto delicadamente (im)possíveis a serem apreendidos num campo simultaneamente expansivo e subjetivo que Carmela nos convida a também habitar.

Estranhas paisagens

Texto publicado originalmente no portal Vitruvius, Arqtextos, São Paulo, ano 12, n. 141.02, Vitruvius, fev. 2012. Disponível em:

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/12.141/4219>>.

Da janela de um edifício em Porto Alegre vislumbra-se um curioso campo cromático: o quintal de uma casa preenchido com pleno vermelho. Surpreendente paisagem para um vizinho que a espreita. Curiosa ocupação para quem ao rés-do-chão visita o espaço da Casa M.

A Casa M, sede onde se encontra o jardim-obra de Fernando Limberger, *Vermelho-Pungente (para Dona Christina)* (2011), é um local de encontro e, sobretudo, um espaço articulador a partir do qual se organizam debates, conversas e encontros em torno da 8ª Bienal do MERCOSUL²⁴.

Vale ressaltar a diferença entre quem avista a obra fora do espaço codificado pela arte e quem transita nos termos do sistema da arte. Pois o visitante de exposições as percorre preparado para o encontro com a *obra*, ou seja, prevendo deslocamento a partir do que nomeamos nossa realidade sensível.

O olhar desse outro hipotético, nosso vizinho demandado - que não foi ao encontro da arte - nos interessa aqui porque, de certo modo, esse trabalho se constitui num âmbito de trânsito entre o esperado, a cotidianidade e o desconforto e a surpresa típica das coisas que se apresentam “fora do lugar”. Olhar que vem de fora da expectativa da arte, do espaço codificado pelas obras.

Esse aspecto merece atenção e certa cautela. Entre o encanto fácil, sedutor, que as areias coloridas de Limberger costumam gerar, interessa pensar no desconforto que essas paisagens também suscitam.

²⁴ Vale comentar o quanto de singular há nesse pequeno espaço como programa proposto pela curadoria, constituir um endereço que antecedeu em meses a abertura da exposição bem como a transpassará, fora da vizinhança imediata dos galpões, mas próxima o suficiente da centralidade a partir da qual os edifícios ocupados [que nesse caso não se limitam aos habituais galpões, Santander e MARGS]. Oportuno endereçamento que leva a exposição ao âmbito de um tempo/espaço de usufruto mais amplo que a exposição em si, tanto em formato mais casual quanto em tempo mais distendido. Aliás, um aspecto preciso que permeou a concepção geral da 8ª Bienal do MERCOSUL, desde a casa M passando pelas intervenções da “Cidade não vista” essa é uma exposição que se faz em tempo-espaço mais amplo que o da exibição principal. Mais a respeito da Bienal ver <http://www.bienalmercosul.art.br> acesso em outubro de 2011 e Catálogo 8ª Bienal do MERCOSUL, 2011.

Pode pisar? – pergunta cautelosamente um visitante; Não é tóxico? – se surpreende outro; e, na liberdade da infância - que enfrenta seus medos mais do que se imobiliza por eles - um pequenino se enterra nessa surpreendente paisagem “lunar” – expressão usada numa conversa entre amigos no jardim.²⁵

Uma historieta revelada pelo artista em torno de outra obra nos permite avançar²⁶. *Jardim radioativo*, obra de 2005 situada no recuo lateral de um escritório de arquitetura, ganha esse nome batizado na pergunta de um transeunte que interpela a recepcionista em busca de entendimento. Esse jardim se revela para quem passa na calçada. O amarelo atípico um tanto metalizado fortalece sua desnaturalização ampliando a presença evidente de um artifício. Reconhecê-lo desse lugar, para além da luz do amarelo em criteriosa articulação com os arbustos longilíneos e pedra constitutiva dessa paisagem é se aperceber de um dos traços potentes dessas paisagens: um lugar que naturaliza o artifício, des-naturalizando a natureza²⁷.

O radioativo durou pouco menos de dois anos, em 2007, atendendo ao pedido do proprietário, o jardim ganha uma segunda versão substituindo a areia amarela por outra areia ligeiramente bronze quase “natural” que acalma novamente a paisagem restituindo-a como paisagem esperada.

Aqui se revela um traço importante do artista. As obras não são perenes, se transmutam, se redefinem, o tempo lhes será necessariamente endereçado e reconhecido. Não ao controle excessivo e a fala imposta que exige a manutenção dos termos originais. Nada de vegetação severamente contida na poda nem de uma recusa ao observar as transformações, sejam de natureza vegetal, sejam do curso da vida se reinserido na estranha paisagem.

Assim o formigueiro é até certo ponto bem-vindo, a reivindicar de volta o território usurpado. Mesmo as folhas, os frutos que borram aquele límpido plano de cor... Até que a manutenção re-ordena seus fatores. Um fluxo que faz insuflar de tempo esses espaços.

²⁵ A areia não é tóxica e pode ser encontrada facilmente em pequenas embalagens à venda nas lojas de jardinagem ou de aquários. Os diálogos e ações foram relatados pela mediadora que nos acompanhou na visita seguido da atenção a forma de estar no mundo peculiar nas crianças por Gabriel Junqueira.

²⁶ Em conversa com o autor deste ensaio em 22 de setembro de 2011. Ver também site: <http://www.wix.com/fernandolimberger/fertil> acesso em setembro de 2011.

²⁷ Nos termos propostos por Olgária Matos em “Paisagens Urbanas”, vídeo documentário dirigido por Nelson Brissac Peixoto: “Para falar de natureza é preciso falar do artifício. A natureza se “artificializou” enquanto o artifício se “naturalizou”. Depoimento em *Paisagens Urbanas*. Vídeo documentário. Direção Nelson Brissac Peixoto. Paleotv. 1994.

De certo modo típico da matéria-prima que Limberger ousou adotar – as paisagens vegetais como parte componível do trabalho. Mas, sabemos que poderiam ser rigorosamente controladas a “mão-de-ferro” como tantos jardins existentes.

Essa exuberância, esse ligeiro descontrole, revela parte significativa da obra – uma obra que se faz atenta à natureza do tempo ao reconhecer as transformações inevitáveis pelas quais o espaço, no tempo, passará. E, ao invés de propor uma manutenção que sustente a paisagem como campo dominado, imutável, aceita os ruídos e a desordem para só depois retornar aspectos da forma proposta na origem.

Tempo cíclico, mas não exatamente circular uma vez que o retorno não devolve os elementos exatamente na mesma condição²⁸.

Constituindo uma espécie de tríade para essa nossa abordagem, vale lembrar a ação sobre o jardim interno do CCSP feito em 2008. Espaço conhecido, por si só deslocado, mata quase acidental, resultante da preservação da vegetação original remanescente dos jardins de três casas anteriores ao Centro Cultural, mantido pelos arquitetos do edifício.²⁹

Aquela mata, fechada à primeira vista, um tanto inóspita ainda que absolutamente passível de transitar e rodeada pelo edifício, ganha uma inquieta vibração ao ser preenchida, sobreposta sua terra, por uma areia amarela, quente, quase natural.

Pigmento terroso apenas com mais luz. Muita luz. *Verde e Amarelo, 2008*, acende a paisagem e a perturba na mesma medida em que nos seduz por ela. Adoça o espaço antes opaco. Revela veredas, convida a caminhar, seduz o transeunte a se aventurar por aquele estranho pigmento gesto absolutamente pertinente e mesmo desejável nessa obra – ainda que não tenha sido autorizada a circulação pela administração do CCSP.

Estranho e encantador. Onírico mas familiar.

Uma operação que nesse caso se “limita” a inserir 13 toneladas de areia sobre a terra existente. E nos leva necessariamente a pensar sobre a materialidade da obra uma vez que ela só é possível em relação àquele existente, com seus platôs, sua vegetação, sua arquitetura. Obra que se traduz por uma operação que transforma o real ao inserir quantidade improvável de areia amarela e usufruir de um contexto materialmente constituído do qual é absolutamente interdependente e que por outro lado reinventa sensivelmente a partir da ação. Operação no real a partir do real habitual deslocado.

Desse ponto vale descortinar duas outras obras: *Fértil*, Fazenda Serrinha Bragança Paulista 2003 e *Silêncio*, Ilha da Casa da Pólvora Porto Alegre, 1996.

²⁸ Ver cerca alterada em *Fértil*, ver comentário do artista mais adiante no texto em relação a esse aspecto.

²⁹ Eurico Prado Lopes e Luis Benedito Castro Telles. Ver Alberto Xavier, Carlos Lemos, Eduardo Corona. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: PINI, 1983. P207.

O primeiro parte da estufa de mudas como mote irradiador de uma ação que se revela em várias materialidades. Ora escala cromática que vai do azul a terra “plantada” num vaso azul. Ora curiosos bulbos amarelos ou azuis inseridos em vaso e protegidos por uma cúpula de vidro, ora um funil com pigmento vermelho sobre a tela de proteção das mudas, ora uma sementeira de pigmento, ou uma série de mudas de cor. Desse campo interior avançam sobre o terreno vasto da fazenda três canteiros cromáticos ativando diálogos com os diversos tempos de extração dessa fazenda. O canteiro laranja ocorre em diálogo com o plantio de eucaliptos; O azul, com cultivo de espécies para reflorestamento hoje lindeiro a estufa; O rosa se articula com os pastos. Canteiros que nascem da atenção a uma ação feita pelo proprietário da fazenda de cercar uma “voçoroca” (erosão) mantendo-a distinta, como vegetação espontânea, dos pastos controlados.

Campos de cor dos quais dois se mantêm na paisagem sempre refeitos ao menos uma vez por ano ou a cada invasão de uma vaca que resolve visitar aquele sonho rosa; ou a cerca que desmorona após uma tempestade. Nem sempre exatamente com a mesma cerca. Nos termos do artista³⁰:

a cerca é um dos elementos e não me importa em nada que seja transformada como resultado da ação de um funcionário que lá estiver. Desde que em sintonia com todo o resto de cuidado da fazenda³¹

Poderíamos dizer: que pertença, de certo modo, a cada tempo àquele lugar [!]

Mas é no conjunto de elementos que partem da estufa, perturbadores da ordem esperada, que aqui nos interessa abordar. Elementos delicados o bastante para se fazerem “pinta em fundo sarapintado”; mas estranhos o bastante para causar certo desconforto típico por serem mais pertinentes ao mundo dos sonhos que ao real.

Do mesmo modo que as caixas de cor espalhadas pela paisagem na “Intervenção em um prédio em ruínas com ponte em madeira e caixas de madeira pintada” definida em Silêncio.

É nessa chave que Fértil e Silêncio parecem se tocar. Partilhar de um solo comum. Na construção de um campo onírico no interior do real, interdependente desse mesmo real e

³⁰ Fernando Limberger é artista formado na UFRGS em 1985. Ao iniciar trabalhos usando vegetação inclui outros cursos em sua formação dentre eles, Reabilitação em Paisagens Degradadas na ESALQ (Piracicaba, SP, 2003) e Jardinagem (DEPAVE, SP, 2004). Provavelmente vem daí, além da prática, sua destreza com o plantio e com os termos a ele relacionados, o que nos leva, no âmbito da arquitetura a reconhecê-lo “naturalmente” como paisagista. Ver currículo do artista em <http://www.wix.com/fernandolimberger/fertil>

³¹ Em conversa com a autora desse ensaio em setembro de 2011.

realizado de modo difuso, distribuído em vários pontos da paisagem. Feito por ações não miméticas em relação ao existente, fruto de gestos absolutamente construídos e regrados que se afastam do existente, constroem um outro campo a se inserir como corpos estranhos e pertencentes, simultaneamente.

A operação que desloca obra de contexto é velha conhecida do mundo da arte. Estão muito bem estabelecidas desde que Duchamp constituiu o gesto original que desencadeará e desnudará a relação obra x contexto com o urinol.

Mas não é bem disso que se trata aqui. Se naquela linhagem de obras, que amplia e desdobra o gesto de Duchamp, os elementos corriqueiros ganham outro sentido ao usufruírem do contexto codificado dos museus. Aqui a operação ocorre invertida. Os elementos obra são inseridos no mundo “real” cotidiano. Não como monumentos como os antigos bronzes urbanos. Entretanto, mantendo traços indubitáveis de um gesto artístico inequívoco, próprio do campo da arte contemporânea, como restos, que partem de estruturas pertencentes à paisagem em questão, mas alteradas³².

Observemos *Fértil: Sementeiras de cor*, *Plantio de bulbos inimagináveis*, *Jardins de areia de uma única, potente e inesperada cor*. A partir de elementos corriqueiros naquele contexto real essas inesperadas inclusões fazem daquele lugar um lugar deslocado - mais do âmbito dos espaços presentes nos sonhos do que dos espaços realizados.

Seria então o reconhecimento de um *'unheimlich'*, nos termos propostos por Freud no texto *O estranho*?³³

O texto de Freud elabora a formulação de um novo conceito psicanalítico e para isso inicia a abordagem pela etimologia e pela estética. Já de início, revela entender como estética “*não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir*”. (p275)

Aqui, já por essa ressalva - a atenção as qualidades do sentir e não apenas ou especificamente à noção de beleza - começa nosso interesse por sua aproximação.

Para Freud, estranho será aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar e não, como no senso comum se imagina, algo inteiramente desconhecido. Nos termos do autor:

³² Essas obras de Limberger se inserem no âmbito, hoje bastante amplo, do que se denomina *site specific*, considerando intervenções que atuam a partir de um lugar – que consideram singularidades físicas, sociais, culturais. E dentro desse campo amplo vale reconhecer a peculiaridade presente nessas obras para as quais o âmbito do Real que tocam ocorrer podem ocorrer tanto em mínimas e delicadas ações pequenas perturbações difusas (*Fértil* e *Silêncio*) quanto em gestos amplos organizados em um traçado único (*Vermelho Pungente*, *Amarelo Radioativo* e *Verde e Amarelo*), mas ainda que potentes e

³³ FREUD, Sigmund. Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. O “Estranho” (1919) p 271 a 318.

A palavra alemã ‘unheimlich’ é obviamente o oposto de ‘heimlich’ [‘doméstico’], ‘heimisch’ [‘nativo’] - o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. “Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho.” (p277)

Após se ater a etimologia da palavra em suas possíveis variantes em diversas línguas, retorna ao alemão para revelar:

Em geral, somos lembrados de que a palavra ‘heimlich’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. (...) Segundo Schelling, unheimlich é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz. (p282)

E, no desdobramento de sua argumentação nos leva a compreender que haverá no âmbito do estranho algo do desconhecido, mas, que ao mesmo tempo, guarda traços do familiar.

Freud observará então, a partir de um dos aspectos que busca enfrentar, que um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerado imaginário surge diante de nós na realidade. (p304)³⁴

Assim posto parece interessante refletir nas bases desse deslocamento do real esperado sobre essas obras aqui elencadas propostas por Limberger. Ao avançar sobre o campo do real e, ao mesmo tempo não se furtar a um inequívoco pertencimento - esses elementos quase que poderiam estar aí não fosse o grau de estranheza que o campo pictórico provoca – elas insistem em nos atrair e desviar.

Ao se apresentar como outro possível, deslocado, mas ao mesmo tempo inserido como suave ruído nas corriqueiras paisagens essas obras nascem então interdependentes com o contexto onde se instalam, com a paisagem real a partir da qual produzirá os desvios oportunos que irão nos fazer estranha-las ao mesmo tempo em que buscamos reconhecê-las³⁵.

³⁴ A argumentação de Freud desenvolve-se em direção à formulação psicanalítica na qual esse texto não ousa avançar. Ficamos com essas duas primeiras partes nas quais ele arma a estratégia para formulação do conceito a partir da literatura.

³⁵ Com isso o trabalho permite retomar uma importante questão: considerando essa interdependência, a paisagem faz necessariamente parte da obra, o que vale dizer que os mesmo objetos expostos em salas ou galerias, ou seja, nos espaços expositivos formais, não apresentam a mesma potência. E assim nos

São coisas fora do lugar. Não por não pertencerem a ele, mas por a partir dele ativarem outro campo sensível, um campo “estranhamente familiar” provocado por esses elementos vibrantes na paisagem e aderidos de tal modo a ela que asseguram uma desconcertante ilusão de pertencimento ainda que quase irreal.

•

De saída, ao fim da conversa que elucida e ao mesmo tempo amplia e desloca as bases desse ensaio deparo-me com uma série de esferas de barro em tamanho diferente fixadas em alturas distintas numa parede lateral do ateliê. Perguntado o artista sobre o que era, ouço como resposta:

Um teste, ainda não tive tempo de ativá-las, mas guardam uma quantidade x de nutrientes que permitirá apenas que a Unha de gato se expanda em certo limite, transborde a esfera e se lance na direção da parede sem preenchê-la totalmente – uma irradiação.³⁶

Novamente uma espécie de vírus, de campo que nasce a princípio delicadamente e de modo potente se expande. Controlado, até certo ponto. Obra que de certo modo se organiza na mesma chave material que as células verdes de 2008, Jardim inesperado constituído por Limberger para Hector Zamora em Cícera³⁷. Mas lá, pertinente à proposta de Zamora em relação ao experimento-casa, ocorria visivelmente pertencente a outro registro como uma paisagem improvável.

Aqui, a partir da matriz tão conhecida dos muros de trepadeira cobertos de unha de gato presente em toda a cidade, voltamos ao âmbito de suspensão que nos tira o sossego quando as obras insistem em nos deslocar – não cabem aquietadas, no formato que se lhes espera. Nem pura fantasia, nem imaginação. Lugar a partir da realidade onde uma estrutura onírica se infiltra e persiste.

devolvem a questão apontada por Smithson ainda longe de ter sido esgotada – o que seria o non-site desses sites? Em outros termos, como trazer a mesma carga poética (re)apresentando essas obras em exposições?

Com isso o trabalho permite retomar uma importante questão: considerando essa interdependência, a paisagem faz necessariamente parte da obra, o que vale dizer que os mesmo objetos expostos em salas ou galerias, ou seja, nos espaços expositivos formais, não apresentam a mesma potência. E assim nos devolvem a questão apontada por Smithson ainda longe de ter sido esgotada – o que seria o non-site desses sites? Em outros termos, como trazer a mesma carga poética (re)apresentando essas obras em exposições?

³⁶ Em conversa com o autor deste ensaio setembro de 2011.

³⁷ Casa vizinha da Galeria Vermelho projetada por Hector Zamora como uma espécie de experimento na direção da arquitetura. Mais a esse respeito ver www.lsd.mx

Satisfeita, Yolanda?

Originalmente apresentado como palestra no Ciclo de Conferências Arte Pública na 7ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, organizado por Isabel Villac, em novembro de 2007. Texto publicado em Integração Ano XIV out/nov/dez 2008 nº 55. Sob título: Público e privado: contaminações, arte e arquitetura ou Satisfeita, Yolanda?

[Disponível em ftp://ftp.usjt.br/pub/revint/313_55.pdf](ftp://ftp.usjt.br/pub/revint/313_55.pdf)

São Paulo, 1994: Livro de Jó.

Noite de sábado. A platéia já andou por corredores e salas de um hospital, viu e ouviu manifestações de dor e desamparo numa gradação do gemido ao uivo, da sinistra exposição de instrumentos cirúrgicos à da carne nua e pálida de corpos devastados pela doença. O público, de pé, acompanha o texto dito por um ator nu, gotejando sangue e suor, pendurado num pau-de-arara improvisado sobre a estrutura de uma cama de hospital. Uma senhora idosa se vira para outra e diz alto e bom som:

- Satisfeita Yolanda?

Esse episódio, real, arranca gargalhadas de quem trabalha com teatro. A autora da antológica frase provavelmente gostaria de estar assistindo a alguma comédia de boulevard ou a um melodrama protagonizado por algum ator que ela conhecesse de televisão. Ela estaria no seu direito e teria uma razoável chance de assistir a um bom espetáculo. Mas, não. Sua companheira de saídas noturnas insistiu em ir ao espetáculo mais comentado e discutido nos últimos anos. Ganhador de inúmeros prêmios. Sensação, mesmo fora do circuito estreito dos amantes do teatro. E caíram nisso – uma experiência incômoda, impactante, repulsiva mesmo. Satisfeita Yolanda? (LABAKI, 2002: p.23)

Aimar Labaki começa assim seu texto sobre o Vertigem. Metáfora significativa para iniciar a apresentação de espetáculos avessos à glamorização e comprometidos intensamente com a essência de um teatro que se lança no risco de se apresentar como experiência.

E aqui reside o interesse nessa trajetória em relação as atuações do Vertigem – nas experiências propostas pelo grupo a arquitetura e a cidade são palco vital nos quais esse atos serão cartografados.

Quando o Vertigem se instala num espaço público – igreja, hospital, prisão, desativado ou não -, ele instaura uma discussão sobre a centralidade do fenômeno teatral no interior da cidade, isto é, da sociedade. O teatro estava no centro da experiência do cidadão grego. Os mistérios

medievais, à sua maneira, carregavam de novo significado o espaço público. Ao fazer da experiência teatral uma experiência de reflexão sobre a polis – isto é, ao re-tornar essas tradições -, o grupo leva novamente o teatro ao centro da experiência da comunidade. (LABAKI, 2002: p.26)

É interessante acompanhar Antônio Araújo ao falar sobre os espaços:

(...) O corpo do ator inseminando o corpo arquitetônico. A memória passada do espaço impregnando o tempo presente da cena. A história a ser contada por meio de personagens, em tensão com a história das paredes concretas daqueles edifícios. A carnalidade do lugar, a ossatura dos objetos, as vísceras dos alicerces se fundem com volumes corporais, arquiteturas ficcionais e construções emocionais. Não à bizarrice ou ao banal ineditismo novidadeiro do espaço. O lugar escolhido é o único possível para aquela encenação. A necessidade do sentido do espaço para a construção dos sentidos de espetáculo. Nem teatro interativo, nem reality show. (ARAÚJO, 2002: p. 83)

Arquitetura e cena como uma só pele, parte indissociável de uma experiência a ser compartilhada, tornada pública, mesmo quando em territórios privados. A memória dos espaços como fato considerado no qual a cena se estabelece.

Quem assistiu Apocalipse 1, 11 se lembrará, com certeza, da surpreendente saída ao encalço do personagem João que se despede, na travessia de intermináveis portões que paulatinamente se fecham após a passagem do público despejando-os de volta à rua. Cidade retomada, surpreendente desconforto desabrigado e livre no retorno ao espaço público de fato. Aimar Labaki comenta o episódio:

A idéia de resignificação do espaço público se completa no momento mágico em que os atores, ao final do espetáculo, vão para o meio da rua, segurando o trânsito, e desse lugar agradecem os aplausos. É um ciclo que se fecha. Os atores de volta à rua, o teatro de volta ao centro do diálogo entre cidadãos sobre sua cidade e sobre a existência (em comum ou não). (LABAKI, 2002: p.30)

Em BR3, peça encenada em 2006, no rio Tietê, um espaço vulgar, cotidiano e por outro lado inatingível, banalizado por uma cidade que convive mal com seus rios e não sabe como retomá-los, aqui é parte fundamental da cena. O vertigem se apodera desse território não para fingir apaziguá-lo – como nos passeios “turísticos” que têm sido promovidos, os quais buscam mais a nostalgia de um retorno que o contato verdadeiro com a aridez desse rio/resíduo.

Antônio Araújo não usa a cidade como cenário, enfrenta-a e investe-se dela assim como faz com seus atores. Ousa o desconcerto de saber, em alguns momentos, perder a atenção à peça pela atenção à surpreendente cidade, a coragem de saber ser essa uma luta inglória [quantas

vezes as vozes dos atores bravamente buscavam se fazer ouvir para além do ruído produzido pelas marginais, quantas vezes nos deparamos divagando seduzidos pela força de ver o inimaginável re-conhecendo por desconhecer nossa cidade].

São Paulo, 1997: Arte/Cidade III.

Talvez o projeto mais lembrado no universo da arte que tem em comum com a experiência do Vertigem o encontro com a cidade são os *Arte/Cidade* concebidos por Nélson Brissac Peixoto.

Um projeto que começou em 1994, na Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, apoiada pelo então secretário Ricardo Ohtake. O primeiro *Arte/Cidade* ocorreu no Matadouro, o segundo no Vale do Anhangabaú, e o terceiro em dois edifícios abandonados ao longo de 5km de linha férrea que iam da Estação da Luz, às antigas Fábricas Matarazzo, passando pelo Moinho Central [espaço atingível apenas pelo trem *Arte/cidade*]. O mais recente deles ocorrido em São Paulo foi o *Arte/Cidade Belenzinho*, em 2002.

Detenhamos-nos na experiência proposta pelo terceiro evento: A cidade e suas histórias. Ali se propunha a visitação desse resíduo industrial, tão particular para a metrópole paulistana³⁸, Tão próximo de nosso caminhar, mas destituído da possibilidade de contato. Nesse *Arte/Cidade* ir em direção a ruínas, constituindo travessias improváveis implicava em ver a cidade que se esconde como uma fenda/fissura, que destitui parte de seu tecido.

Tecido esgarçado, destituído de contato mas inserido na cidade pulsante, o *Arte/Cidade III* retoma por um período esses espaços então privatizados e os devolve a público. Parte de um passado recente, industrial, tão peculiar a construção e desenvolvimento de São Paulo, que agora encontra-se desocupado. Espaços tomados por seqüestro temporário, potentes e desconcertantes em sua invisibilidade improvável.

Vale acompanhar a análise de Lorenzo Mammi (2002: p280):

São Paulo é uma cidade cega, que não vê a si mesma. O grande mérito do *Arte/cidade* é remexer nessa cegueira, cutucar a amnésia coletiva, não tanto de um ponto de vista documentário, mas no plano do imaginário. Ao trabalhar a cidade invisível como objeto visual e não apenas como história, faz com que ela seja percebida como algo que está aqui e agora, não só como signo do

³⁸ Projeto de Adequação dos espaços para o *Arte/Cidade III*: Marta Bogéa e George Ribeiro Neto. Ver Catálogo *Arte/Cidade*. São Paulo: *Arte/Cidade* grupo de intervenção artística; SESC São Paulo. Editora Marca D'Água, Secretaria do Estado de Cultura de São Paulo, 1994 a 1997. Mais a respeito do projeto de adequação dos espaços ver *Implantação: Projeto de arquitetura para adequação dos espaços*: George Ribeiro Neto e Marta Bogéa. Em: Peixoto, Nelson Brissac. *Intervenções Urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo, SENAC, 2002. p154.

passado ou possibilidade no futuro. E nos obriga, por tabela, a nos interrogarmos sobre o fato de nunca a termos visto.

Mammi segue nesse raciocínio para questionar, de modo legítimo o formato arte/cidade, constata que se as obras fossem outras, o significado da exposição seria mais ou menos o mesmo. Confirma a força daquele espaço em si como uma descoberta da natureza própria dessa cidade A descoberta da cena do crime, a exumação do cadáver é tão impactante que não deixa espaço para comentários. As obras ficam a margem.

Mas ressalva duas obras: ambas no moinho, trabalhos de Néelson Félix e Laura Vinci, para concluir, depois de se deter na análise da cada uma delas: O êxito dos trabalhos de Néelson Félix e Laura Vinci se devem, sobretudo, ao meu ver, ao fato de terem encarado o Moinho Central, como um problema formal e não apenas como um tema ou cenário. (MAMMI, 2002: p280).

Traduzido pela metáfora da forma – entendido aqui como elemento intrínseco para as artes visuais, mas na verdade tomados como questão em si, indissociável do trabalho a ser configurado. Aliás, aspecto ressaltado por Antônio Araújo - Se a arte devolve o olhar atento aos espaços, não por submissão de um pelo outro, mas por contaminação profícua e intensa que faz com que aquelas obras tenham sentido e se ativem naquela arquitetura ou situação específica e não em outra – pois arquitetura e cidade aqui não são nem cenário nem mera realidade factual mas parte integrante de um espelho dissonante.

Que nos obrigam a rever!

Rio de Janeiro, 2002: Love's House: 13 artistas em curta temporada.

Esse foi um projeto de intervenção artística coletiva concebido pela agência AGORA. Durante 11 dias, de 27 de março a 7 de abril de 2002, um grupo de artistas ocupou o terceiro andar de um estabelecimento comercial no centro do Rio de Janeiro. Mais especificamente, de uma casa de cômodos, no coração do bairro da Lapa: Hotel Love's House (Rua Joaquim Silva, 87)

Há uma significativa anotação na contracapa do livro/catálogo dessa exposição:

O Hotel Love's House, localizado no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, hospedou temporariamente uma exposição que ocupou um andar inteiro do estabelecimento. Treze artistas conceberam treze obras para treze quartos diferentes, durante onze dias. O que fazer então? Vamos inventar uma coisa por aqui (...) Uma inscrição particular no memorial de seus cômodos, corredores e arredores. Love's House – o livro – será o registro de uma passagem por ali. Registro de presenças. Livro de presença. Livre, de passagem. (ANDRADE, 2002: contracapa).

Imerso no inquietante e boêmio bairro da Lapa, na borda de seus arcos esse estabelecimento de cômodos, se vê ocupado por um grupo improvável, e, mais que isso que arrasta consigo um outro grupo, ainda maior de visitantes. Idas e vindas por corredores transitados por quem preza a privacidade. Nesse sentido o uso de um andar demonstra a atenção do grupo que se instala em relação ao que é a natureza de usos cotidianos desse lugar.

A experiência reverbera nas duas margens, de quem de cá assiste curioso e cauteloso a ocupação, assim como a quem de cá visita, curioso e cauteloso aquela mostra de arte num território tão peculiar. Obras feitas especificamente para aqueles cômodos, como tê-las por exemplo na serenidade de um museu?

Arquitetura de uso privado aberta a público, não porque simplesmente acessada, mas porque há ali uma construção que visa e configura uma reinvenção tanto do modelo expositivo quanto do espaço que o recebe. Assim como o Arte/Cidade e o Vertigem, imbrica-se e vale-se dessa vivência. Diferente deles ocupa o já ocupado, num presente simultâneo de ações diversas que aprendem a conviver.

E não é essa mesma uma das maiores qualidades das cidades? Espaço da diferença, daquilo que posso prever e do que não posso, da convivência entre diferenças que precisam coexistir. Não nasce justamente daí a compreensão de civilidade, como lembra Michael Sorkin no texto “El tráfico em la democracia”.

Nos termos do autor (SORKIN, 2001: p.18):

la relación entre la propinquidad y lo público se inicia con una necesidad estadística: la deliberación democrática solo es posible en un entorno que conduzca tanto al consenso como al accidente. Esta capacidad continua para el conflicto es fundamental para la deliberación y define el vigor de la diferencia en el interior de la cultura. El diseño de los sistemas urbanos exige un equilibrio perfectamente negociado entre lo previsible y lo inesperado, con el fin de producir el máximo número de acontecimientos discursivos accidentales. Los encuentros accidentales son producidos por el carácter de la accesibilidad urbana.

Mais adiante o autor retoma:

La fricción urbana es la señal del límite y un constituyente sintomático de los gradientes de la sociabilidad urbana. Esta fricción, mediante la señalización de la diferencia, sitúa los límites internos de la ciudad así como sus fuentes potenciales de conflicto. De hecho, la misma idea de convivencia es producida por ese conflicto, reforzado por el carácter físico de la vida urbana. No es una tautología sugerir que el único entrenamiento para vivir juntos consiste en vivir juntos. (...) (SORKIN, 2001: p.19)

Belo Horizonte, 2002/2004: Amnésias topográficas

Uma curiosa ocupação, proposta por Carlos Teixeira, Louise Ganz e o grupo Armatrux, Amnésias topográficas corresponde a uma peça que acontece naquele estranho espaço residual, tão presente em alguns bairros de Belo Horizonte, resultado da ocupação de um território acidentado no qual frente e fundos explicitam essa lógica esdrúxula de ocupação gerando uma significativa presença de palafitas desocupadas resultantes da estrutura em concreto de apoio de alguns edifícios.

Espaços residuais, sem valor atribuídos, mas de plena visibilidade para quem percorre a cidade. “Invento para Leonardo”, peça do grupo de teatro Armatrux, foi a primeira transformação desse resíduo em palco de um espetáculo.

Evento configurado por um grupo consciente de uma ação de reversão dos espaços negativos da cidade, aproveitando-os como espaços ativáveis. Nos termos do grupo, a partir de Carlos Teixeira (http://www.vitruvius.com.br/drops/drops09_09.asp, acesso setembro de 2007):

Partimos então de algo existente – uma estrutura arquitetônica ordinária e agressiva – que se transformou em matéria espacial. Prédios vizinhos aqui se tornam uma única e contígua estrutura de concreto aparente; um continuum de vigas e pilares prontos para receber qualquer função. Passarelas de madeira, escadas, rampas e plataformas possibilitaram o uso extensivo das palafitas em diversos níveis no espetáculo *Invento para Leonardo*, quando uma arquibancada tubular transformou um lote vago em platéia das palafitas. A situação da platéia – um lote vago entre dois prédios de apartamentos laterais e as palafitas no fundo – criou uma outra relação entre espectadores, palco e cidade. Simultaneamente à apresentação da peça, os prédios vizinhos apresentavam cenas cotidianas que se tornaram públicas: famílias jantando, tomando banho, conversando, dormindo e, eventualmente, assistindo à peça de suas janelas.

Intrigante relação que se vale da cidade do mesmo modo que se apresenta a ela. Palco e platéia, mais uma vez reinventados numa relação que guarda com os espaços urbano-arquitetônicos uma correlação vital.

Ação que lança luz sobre espaços nomeadamente cegos, menos pela impossibilidade de visão que pelos valores com que portamos nossos olhares.

Satisfeita, Yolanda?

Essa visada sobre algumas intervenções artísticas em espaços urbanos/arquitetônicos ocorridos no intervalo de 13 anos, desde 1994 até esse ano de 2007 permite reconhecer que em comum eles guardam uma relação de forte contaminação entre arte e arquitetura, ou seja, não

submetem o espaço a simples cenário, base inerte de suas experiências, mas valem-se deles, ativando-os e sendo ativados por suas peculiaridades.

Nessa medida se distinguem do já tão corriqueiro uso de espaços chamados “alternativos” como simples fórmula canhestra de simular uma ocupação urbana, já que diferente daqueles arriscam-se a imbricar-se de modo tão significativo que tirada a arquitetura ou a cidade a obra se esvai. E por outro lado, mesmo passado o tempo dessas experiências. Quem as visitou ou as teve contada não consegue mais destituí-las do corpo significativo da memórias desses lugares. Marcas indelévels e potentes como só os verdadeiros riscos podem promover.

Sem fórmula prévia, mas tendo em comum o desejo da cidade, pública, vitalizada esses trabalhos re-colocam a experiência urbano-arquitetônica na mesma medida em que se configuram.

Uma natureza de arte atenta que ativa os espaços e não apenas os ocupam e assim devolvem ao estado de atenção espaços vividos habitualmente, re-significados no jogo especular com a ocupação artística.

Não qualquer espaço, nem qualquer situação, mas espaços potentes, significados e por isso capazes de fomentar o desejo artístico de ativação – nem sempre belos, nem fáceis – mas inquestionavelmente territórios públicos ou seqüestrados como públicos que então passam a figurar num imaginário da cidade – territórios de ocupação e reinvenção.

Espaços re-inventados, re-visitados, que configuram um estranhamento familiar que nos devolve a marquise, tão conhecida, tão ordinária [no sentido lato de corriqueira] curiosamente reconhecida ativada a partir daquela ocupação que amplia porque reverbera sua materialidade e seu cotidiano.

Configurado esse percurso, feitas as trajetórias só nos resta desejar que as corajosas Yolandas continuem a propor a suas relutantes amigas a aventura de embrenhar-se em espaços corriqueiros ocupados de modo improvável.

Referências

ANDRADE, L. et al. *Love's House: 13 artistas em curta temporada*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

ARAÚJO, A. “E a carne se fez verbo”. In: NESTROVSKI, A. (Ed) *Teatro da Vertigem. Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.

ARTE/CIDADE Grupo de Intervenção Urbana. *Catálogo Arte/Cidade*. São Paulo: SESC São Paulo/ Marca D'Água/Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, 1994 a 1997.

LABAKI, A. “Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem”. In: NESTROVSKI, A. (Ed) *Teatro da Vertigem. Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.

MAMMI, L. “Uma cidade morta nas entranhas da cidade atual”. In: PEIXOTO, N. B. (org) *Intervenções Urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: SENAC, 2002.

SORKIN, Michel. “El trafego en la democracia”. Em revista QUADERNS D’Arquitectura i Urbanism, nº 231, *Em Tránsito, In Transit*, 2001, College of Architects of Catalonia, 1ª ed.

RIBEIRO NETO, G. & BOGÉA, M. “Implantação: Projeto de Arquitetura para Adequação dos Espaços”. In: PEIXOTO, N. B. (org). *Intervenções Urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: SENAC, 2002.

www.teatrodavertigem.com.br

Deslocamentos acerca do Cubo Branco

Artigo apresentado originalmente em Sessão Temática no Seminário Internacional “Museografia e Arquitetura de Museus” organizado por Cêça Guimarães, Nara Iwata, Vânia Polly e Carlos Kessel, ocorrido no Rio de Janeiro em 2005. Publicado em *Arquitextos* 081.05 ano 07, fev. 2007 ISSN 1809-6298. Disponível em:

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/272>

Um barco suspenso, visto apenas pelo contorno de seu casco transforma o teto numa linha d’água. No aparente vazio do interior da galeria delicadamente surpreendem tons de luz, sombras coloridas, que revelam outro espaço saturado de delicadas projeções a partir do existente.

Duas obras, dois artistas em espaços diversos ocupam o pretense cubo branco com uma delicadeza e, ao mesmo tempo, uma transgressão surpreendente.

Salva-Vidas de Edilaine Cunha refaz o forro do espaço expositivo dentro do Programa Sítio/Base 7 “embutindo” o casco de um barco. Todo o espaço é ocupado “apenas” por esse elemento no teto (além das duas fontes de luz que iluminam o fundo do barco). Forro e casco, brancos, configuram um único cubo junto às paredes mantidas na mesma cor.

De acordo com Luisa Duarte (2004):

a continuidade entre intervenção e espaço expositivo, e o fato de só nos ser dado a ver o fundo do barco, solicita que realizemos um exercício de reconstrução do vazio,”das referências excluídas” através da qual é possível imaginar o cubo branco como um pedaço de mar e o teto como nível deste. Assim, quando ali dentro é como se estivéssemos submersos”

Escrita , uma das obras da exposição “White Box” de Ricardo Carioba apresenta-se a princípio “vazio” - considerando o pé direito alto demora-se a perceber a instalação dos tonéis no forro da galeria. Fabio Cypriano (2004) comenta:

O cubo branco, templo moderno que separa a obra de arte da sociedade para permitir uma possibilidade de percepção ascética do trabalho artístico, já foi subvertido suficientemente para mostrar que a leitura da arte se faz mais por acúmulo do que por isolamento. Por isso não deixa de parecer contraditório, à primeira vista, que a maior instalação da exposição “White Box” de Ricardo Carioba seja justamente iluminar o cubo branco da galeria, deixando suas paredes limpas e tendo apenas um tríptico luminoso, no teto, composto por três fontes, uma vermelha, outra verde, outra azul.”

e adiante, o autor explica:

O vermelho, o verde e o azul –red, green, blue, daí RGB – são as cores básicas de fontes para a criação da imagem luminosa no computador. Sobrepostas elas geram o branco. Com isso, não há, no cubo branco, um trabalho de esvaziamento mas sim de sobreposição, de preenchimento. É na relação entre as três fontes luminosas e no percurso do observador que o trabalho, denominado “0=3” se constrói. Aquilo que na tela do computador é experiência visual, no cubo branco se constitui em “vestígios”.(...) E tais vestígios na instalação, se incorporam ao próprio corpo de quem percorre o espaço.” (CYPRIANO, 2004)

Os tonéis são a “única” intervenção no espaço dado. A presença dos corpos faz emergir a obra, sombras coloridas redesenham os corpos dos visitantes e os projetam como cor_luz nas paredes. Sugerem alguns a constituir movimentos, espécie de dança incitada pela luz. Esse trabalho de Carioba conta com os visitantes para ativá-lo. Incorpora o espaço e os corpos como materialidade intrínseca a ela. Reconfigura delicadamente a arquitetura do lugar.

Na arquitetura aparentemente neutra do espaço moderno clássico de exposição – volumetria serena branca, aquietada numa certa assepsia – esses trabalhos parecem devolver-lhes identidade. Da luz e da água implícitas em Carioba e Edilaine o que se vê é uma arquitetura feita de ar. Tão cara aos arquitetos, e às vezes tão displicentemente considerado, é desse corpus, na essência, que a arquitetura trata. Configuração dada pela espacialidade e não apenas pela materialidade que a desenha. Espaço recinto, receptáculo.

Essas obras apontam para um espaço não mais desmobilizado, ao contrário, um espaço potencializado naquilo que melhor lhe cabe. Espaço indissociável em relação às obras, não mais suporte, mas parte integrante das mesmas. Obra constituída pela matéria que a abriga.

Aqui o específico corresponde ao que peculiariza o espaço expositivo moderno – paredes e teto branco, piso em cores neutras preferencialmente em concreto polido, aberturas indiretas, de tal modo que a luz eventual ocorra sem interferir na continuidade do espaço, um espaço sereno.

Ler o específico no específico hoje se tornou lugar comum, revelar o específico no que se pretende genérico traz uma nova questão. Por mais genérico ou padronizado que seja um espaço, sua natureza sempre será particular. E dessa particularidade nascem essas obras.

Remetem a uma insistente e silenciada questão: por que o cubo branco frente às obras é considerado neutro? Pode-se pensar que para uma pintura barroca talvez a parede branca se apresente mais turbulenta, pois mais contrastante com seu estado, do que um espaço saturado de cor, mais próximo de sua poética!

O que parece garantir neutralidade ao cubo branco na verdade é sua convenção. Brian O'Doherty em *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte* já situou essa convenção:

A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é “arte”. A obra isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores.” (O'DOHERTY, 2002 :p.3)

Coloque-se um espaço dessa natureza frente a espaços como um antigo gabinete de arte e pode-se verificar sua singularidade. O autor constrói o contraponto com quadro de Morse Galeria de Exposição no Louvre (1832-33):

Pode-se vislumbrar o público do século XIX caminhando, espichando-se, enfiando o rosto em quadros e agrupando-se a boa distância com rostos interrogativos, apontando com uma bengala, perambulando de novo, indo embora da exposição de quadro em quadro. As pinturas maiores vão para o topo [mais fáceis de ver à distância] e são às vezes distanciadas da parede para manter o plano do observador; os “melhores” quadros ficam na zona central; quadros pequenos caem bem embaixo. O trabalho perfeito de pendurar quadros resulta num mosaico engenhoso de molduras sem que se veja uma nesga de parede desperdiçada.

Que norma de apreciação justificaria [para nossos olhos] uma barbaridade dessas? Uma e apenas uma: cada quadro era encarado como uma entidade independente, totalmente isolado de seu reles vizinho por uma moldura pesada ao seu redor e todo um sistema de perspectiva em seu interior” (O'DOHERTY, 2002: p. 6)

O'Doherty provoca:

Sem dúvida, precisamos saber mais sobre o ato de pendurar. De Coubert em diante, as convenções do ato de pendurar quadros foram esquecidas. O modo de pendurar quadros encerra suposições sobre o que se quer apresentar....Deve ser possível correlacionar a história das pinturas em si com a história externa de como elas eram penduradas. (O'DOHERTY, 2002: p 16).

A atribuída neutralidade moderna, assemelhada ao discurso da objetividade científica, revela a evidência de um partido em que a serenidade é sua premissa e que a regularidade configura sua poética. E nesse sentido, como alerta de modo pertinente Martin Grossmann na apresentação de “No interior do cubo branco”,

O'Doherty desnuda os artificios desse espaço introspectivo e auto-referente da arte modernista (a galeria de arte), demonstrando que boa parte da arte produzida no século passado foi idealizada

de antemão para ser exposta nesse ambiente sacralizado e distanciado da realidade do mundo.
(Grossmann em: O'DOHERTY, 2002: p. XIV)

De certo modo, Edilaine e Carioba, com Escrita e Salva-vidas, devolvem a um debate importante e inconcluso sobre museus e montagens: a pretensa neutralidade do cubo branco, mais do que um simulacro, como sugerido por Montaner em Museos para el nuevo siglo (MONTANER, 1995: p.13), constitui uma convenção. Uma natureza de recorrências que permite que um espaço codificado seja parte considerada na construção de uma obra.

De certo modo não estaria o cubo branco dentro de uma mesma lógica de convenção como nos teatros onde a caixa cênica mais do que esperada é parte compreendida da cena que irá se constituir? E, que significa sobretudo que uma obra montada para um palco italiano migra entre outros palcos da mesma natureza sem prejuízo para a montagem. Diferente de tentar transpô-la, por exemplo para um teatro de arena, onde para ser montada toda a construção cênica precisaria ser re-vista.

Será que os museus, de certo modo ao adotarem um padrão, o cubo branco, não se enquadram nessa natureza de espaços, que por apresentarem reincidências são o mesmo ainda que em endereços distintos? E ainda, de certo modo, informam os artistas de que espaço receberá as obras? As salas regulares internas ao Guggenheim de Bilbao, projetado por Frank Gehry não procuram assegurar algum espaço dentro da convenção, num edifício de arquitetura absolutamente singularizada? Ou ainda, as salas anexas do Guggenheim de Nova York de Frank Lloyd Wright, frente à especificidade que corresponde estar no salão circular e em declive proposto por Wright? A construção do museu transparente, branco é recente comparada à história dos museus. Montaner permite resgatar:

En todos los museos públicos de principios del siglo XIX destaca la abundancia de decoración y policromía. Com ellos nace la ya endémica polémica entre museólogos y arquitectos sobre el exceso o no de diseño del contenedor arquitectónico. (...) El Museo Thorwaldsen en Copenhague (1839-1948) proyectado por M. G. Bindesvoll es un ejemplo de figuración y policromía en la arquitectura de museos. Por lo tanto, estos primeros museos, convertidos hoy en monumentos históricos, no son nada neutros, sino que son cajas decoradas que protegen con su ornamentación los objetos a exponer. Y es precisamente la alta definición formal de estos contenedores lo que les ha otorgado su capacidad de permanencia. (MONTANER, 1995:p.7)

Continua (MONTANER, 1995:p.7):

Esta caja opaca, com espacios interiores compartimentados y com um alto valor simbólico, empieza a diluirse com las propuestas de los arquitectos de las vanguardias. Se aplican entonces unas ideas que persiguen una ética pretendidamente universal, relacionada com ciertas premisas formales: la transparencia, la planta libre y flexible, el espacio universal, la funcionalidad, la

precisão tecnológica como elemento de identificação del destino del edificio, la neutralidad y ausencia de mediación entre espacio y obra a exponer. Todo ello culmina com las propuestas de museu planteadas por Mies van der Rohe – “Museo para una ciudad pequeña” (1942) – y por le Corbusier – “Museo del crecimiento ilimitado” (1939).

Para ressaltar que a transparência, a planta livre e flexível, o espaço universal, a funcionalidade, a neutralidade culminam nas propostas de museus de Mies van der Rohe e Le Corbusier e ainda se mantêm na museologia atual, na qual a obra de arte é vista como objeto autônomo dentro do museu, desligado de seu contexto. Para ele:

De todas formas, esta idea del museo neutro, blanco y transparente, son más un deseo que una realidad. Se trata de un ideal efímero e irreal que las misma arquitectura moderna ha realizado en contadas ocasiones, sólo en casos límite. Destaca casos paradigmáticos de edificios transparentes y de planta totalmente libre como en el Museo de Arte de São Paulo de lina Bo Bardi (1957), la Neue Nationalgalerie en Berlín de Mies van der Rohe (1962-1968) y el Centro Pompidou en París de Piano y Rogers (1972-1977) (MONTANER, 1995: p.9).

Será tão irreal assim? O’Doherty parece contrapor. As experiências em montagens também. Mais do que utópico, o museu moderno está convencionado, e desse modo, trabalha a partir de determinadas premissas de espaço, facilmente reconhecíveis e recorrentes. Apesar de foco distinto o quadro dos dois autores é o mesmo. Entre arquitetura de museus, foco de Montaner, e a obra em exposição, foco de O’Doherty, ambos configuram a análise da mesma convenção. Tanto providenciada pelo museu enquanto sistema de exposição, recinto esperado e codificado, quanto por obras que se configuram contando com esse recinto que as receba. E, sobretudo, revelando que essa natureza de espaço pode ser circunscrito no tempo histórico moderno em que a utopia de neutralidade e objetividade é parte importante na construção de realidade.

Quando a montagem reconhece a convenção, de certo modo, pode operar o código sem a ilusão de neutralidade de espaço sugerida. A montagem da Exposição Paralela 2004 (curadoria de Moacir dos Anjos, Coordenação Base 7, e arquitetura Marta Bogéa) procura operar dentro dessa convenção. Não para constituir um cubo branco, mas para permitir que as obras estejam instaladas numa natureza de espaço que reconheçam sem, entretanto, se destituir o espaço de sua forte caracterização. O espaço original é um espaço ordinário, no sentido de simples e cotidiano, de uso industrial sem nenhuma arquitetura eloqüente, mas uma identidade muito própria de um galpão de serviços, confirmado na desatenção de seus materiais e acabamentos. O ruído gerado por esse espaço tem a ver com essa displicência, muito afastada da serenidade esperada e controlada peculiar aos espaços destinados a exposições.

A questão considerada de partido foi providenciar a convenção para aquietar o espaço circundante sem entretanto isolar sua presença. A implantação das paredes de divisão dos núcleos ocorre transversalmente, de tal modo que o espaço editado conte com a presença do existente, que entretanto não interfere na frontalidade da visibilidade das obras amparadas pelos painéis de 4,5m de altura por 10m de comprimento, brancas e planas. Uma fresta entre painéis assegura visibilidade entre núcleos. E retoma o eixo central da cumeeira da cobertura.

Ao prisma regular, contrapomos o paralelismo das grandes longitudinais e afastamos as grandes empenas transversais pintando-as de preto. A sobreposição de filtros em bastidores, dilui a luz direta dos caixilhos, transformando-a numa luz mais difusa e propícia a exposição.

A operação é conhecida. O que nos instiga em aproximar *Salva-vidas* e *Escrita da Paralela* é a impossibilidade de exposição dessas obras naquela montagem. Inquietante indagar: se fosse o caso, como aquelas obras poderiam ser montadas no galpão transformado para receber a *Paralela*? Ainda que com código assegurado, o espaço não se totaliza na sua convenção, e desse modo, se aquelas obras contam com essa totalidade não têm como ser ativadas nesse espaço em que convivem a convenção e o ruído. Sem o fechamento das paredes, as sombras de Carioba se perdem, assim como a construção do vazio, estourado pelas bordas que interferem nessa constituição. Edilaine além do cubo, precisa do forro, sua “linha d”. Além disso, exigem solidão para que o vazio seja preenchido. O lugar de destino delas, naturalmente levaria a recorrer às salas menores, em que o cubo poderia ser configurado.

Se específico é aquilo que é peculiar a um determinado lugar, não necessariamente implica em ser único e irrepitível. O inquietante nas obras de Carioba e Edilaine é que justamente a peculiaridade do espaço convencionado se faz revelar. E, sobretudo, exige sua integral repetição.

Curiosamente eles constroem o específico no geral, ou seja no aparentemente neutro e inespecífico (porque previsível e recorrente) espaço de um museu ou galeria modernos. E aí reside a sua constrangedora transgressão: trabalhos para um lugar neutro entretanto que só pode ser daquela natureza, de que neutralidade então estaríamos falando?

Pode-se reconstruir essas obras outras vezes – diferentes da *Spiral Jetty* de Smithson ou mesmo do *Lighting Field* de Walter de Maria – entretanto, só pode-se fazê-lo dentro de outro cubo branco!

A particularidade então ocorre não num único lugar mas em lugares com uma mesma natureza. Não apenas convencionado, mas singularizados na sua totalidade serena. Como um pulo do gato eles encontram e revelam aquilo que teima-se em não perceber, a “neutralidade” faz daquela arquitetura uma certa arquitetura e isso significa com particularidade próprias.

Ainda que não única, espaço irrepetível, mas num espaço reproduzido em sua particularidade singular.

Revelam o que de único há em todos esses espaços e por outro lado só há neles! Obras impossíveis em outras naturezas de espaço. Como obter a delicada sombra de Carioba se as paredes tiverem cor ou textura? Como submergir na “água” de Edilaine se o espaço não for um bloco em que o vazio se faz mais presente que sua materialidade?

Em tempos de grandes escalas e ruidosas ações, poder preencher o espaço, potencializando-o de um “vazio” subliminar que lentamente revela sua densidade é tão desconcertante que será difícil voltar a um cubo branco sem ser novamente tomado pela lembrança forte das luzes de Carioba e da linha d’água construída a partir do casco do barco de Edilaine. E, a compreensão de que para além do código essas obras exigem a totalidade do espaço.

Referências

DUARTE, Luisa. Um outro lugar. Texto da exposição Salva-Vidas, de Edilaine Cunha. Programa Sítio, Base 7. São Paulo, outubro/dezembro de 2004 disponível em www.galeriavermelho.com.br, acesso em 2005

CYPRIANO, Fabio. White Box. Texto da exposição White Box de Ricardo Carioba. Galeria Vermelho, São Paulo, outubro 2004. disponível em www.galeriavermelho.com.br, acesso em 2005

O’DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (c 1999).

MONTANER, Josep Maria. Museos para el nuevo siglo. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

Exposição Paralela 2004. Curadoria Moacir dos Anjos, Coordenação Base 7, arquitetura Marta Bogéa. São Paulo, outubro de 2004.

Dobras, tempo e movimento

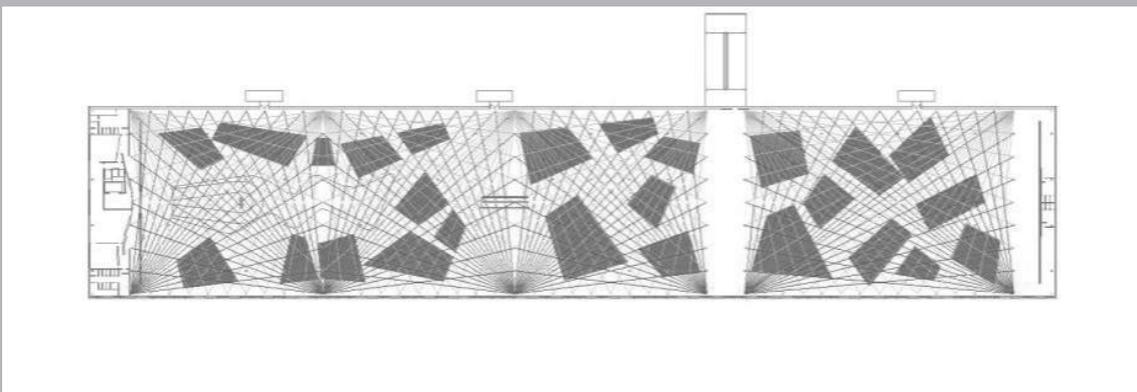
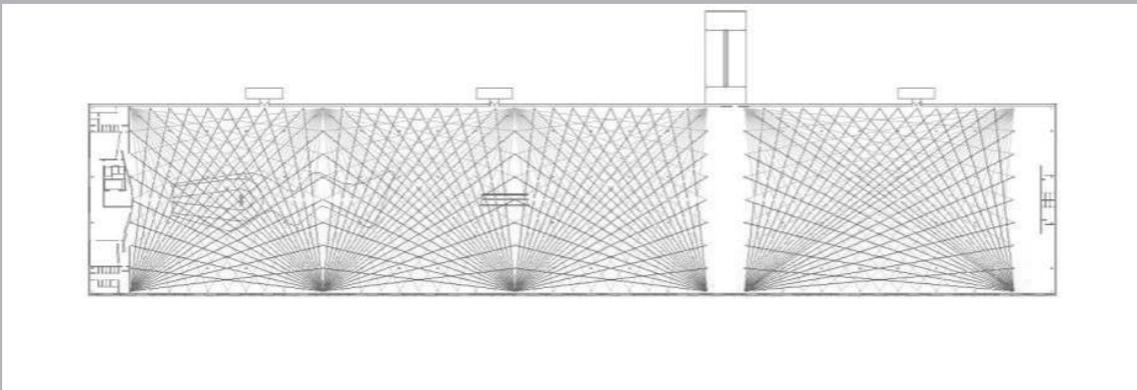
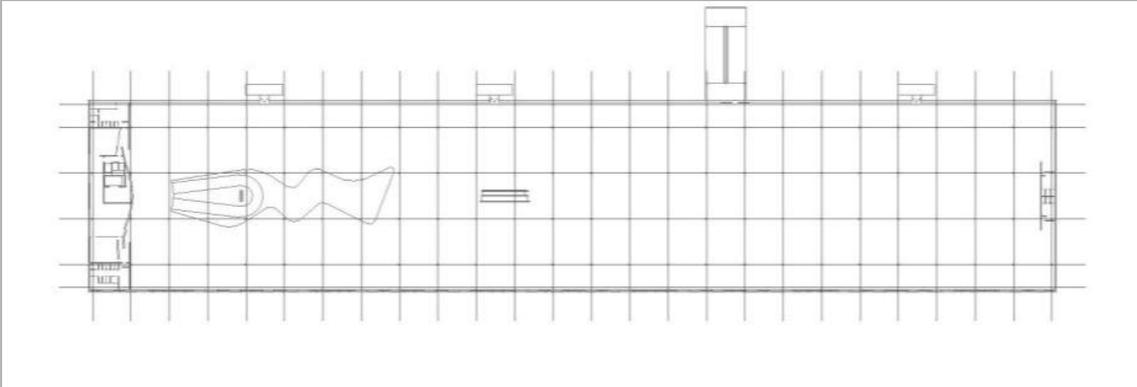
Texto publicado em: Catálogo da 29 Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar. Curadores Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010 p. 412-421. <https://issuu.com/bienal/docs/29a-catalogo-pt/7> . Projetos com Eder Chiodetto publicados em: CHIODETTO, Eder. Curadoria em Fotografia: da pesquisa à exposição (livro eletrônico). São Paulo: Prata Design, 2013. http://ederchiodetto.com.br/livro/livro_eder_AF2_digital.pdf
Depoimento em: <https://vimeo.com/75413380>, p. 99.

Um dos traços evidentes da arquitetura é sua inevitável experiência no tempo. Tempo que se expressa também pelo necessário atravessamento dos espaços para sua elucidação, ou seja, pelo movimento do corpo em seu “passeio arquitetônico” .

No esforço de documentação da arquitetura para a "29 Bienal de Arte de São Paulo" me deparei com a seguinte frase de um fotógrafo: “as fotografias não estão funcionando porque essa arquitetura só se revela em movimento.” O autor do comentário, um recorrente parceiro em exposições, Eder Chiodetto, me presenteou com a documentação então feita por ele, que apresento a seguir. Merece ser lembrado que com esse curador ocupei a grande sala do MAM SP atravessando-a por diagonais um ano antes, em 2009, com a exposição “Olhar e Fingir: fotografias da coleção Auer”.

As “dobras” têm sido um de meus traços autorais. No desafio de multiplicar os planos – pelas listas de curadoria tantas vezes muito maiores do que as salas comportam, recorri às diagonais, seja no atravessamento dos espaços, seja na interpretação do plano das paredes existentes como “pele”, plano superfície do contorno das salas, que livres da estrutura original, dobro. Portanto, como nova geometria matricial, como na "29" ou em "Auer", ou como pele dobrada, as diagonais me permitiram reinventar as paisagens originais.

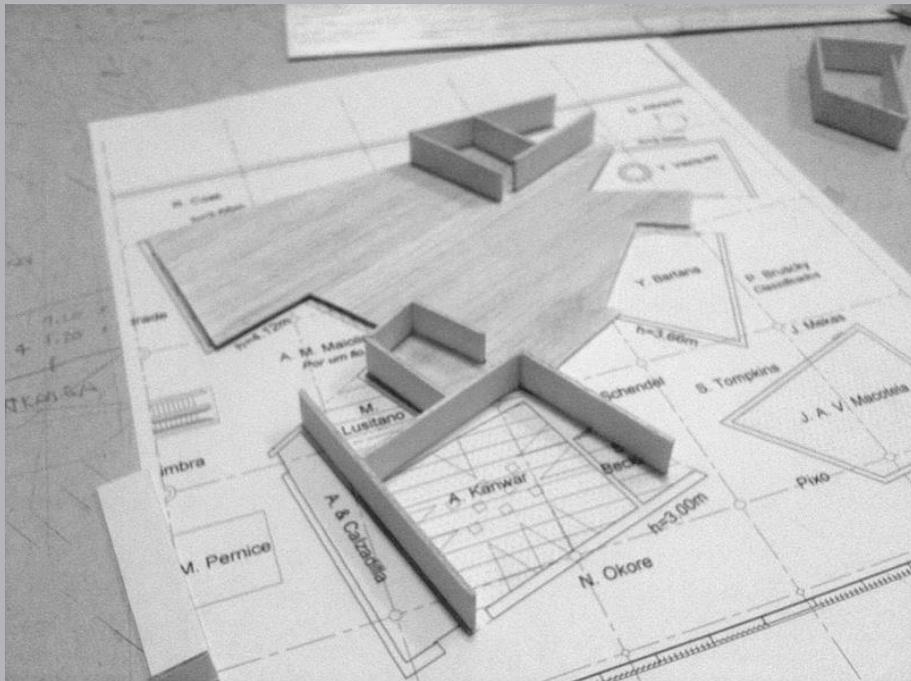
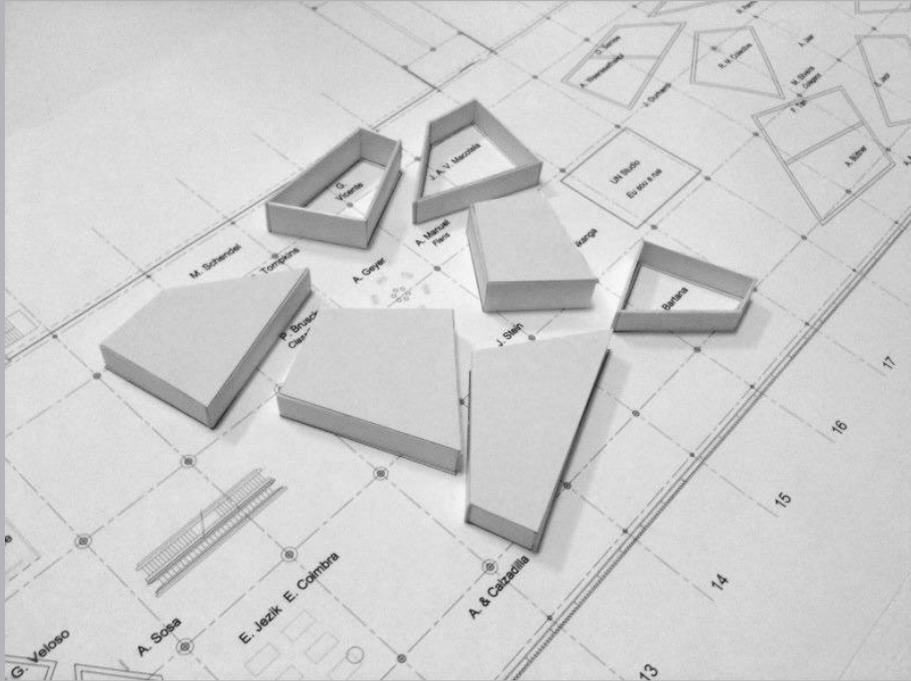
Em uma certa vez me deparei com o modo do cinema revelar a passagem do tempo, corpo em repouso no espaço, paisagem em movimento na tela. “Cao Guimarães, ver é uma fábula”, me permitiu usufruir dessa estratégia cinematográfica. Propus corpos em repouso que assistiam, através da edição dos filmes nas três telas instaladas em uma mesma sala, a paisagem se alterar. Nessa exposição editei tempo e não espaço, edição registrada no carimbo das prancha de projeto.



Arquitetura para 29 Bienal de Arte de São Paulo

“Há sempre um copo de mar para um homem navegar” Pavilhão Bienal 2010

Curadoria Geral Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos

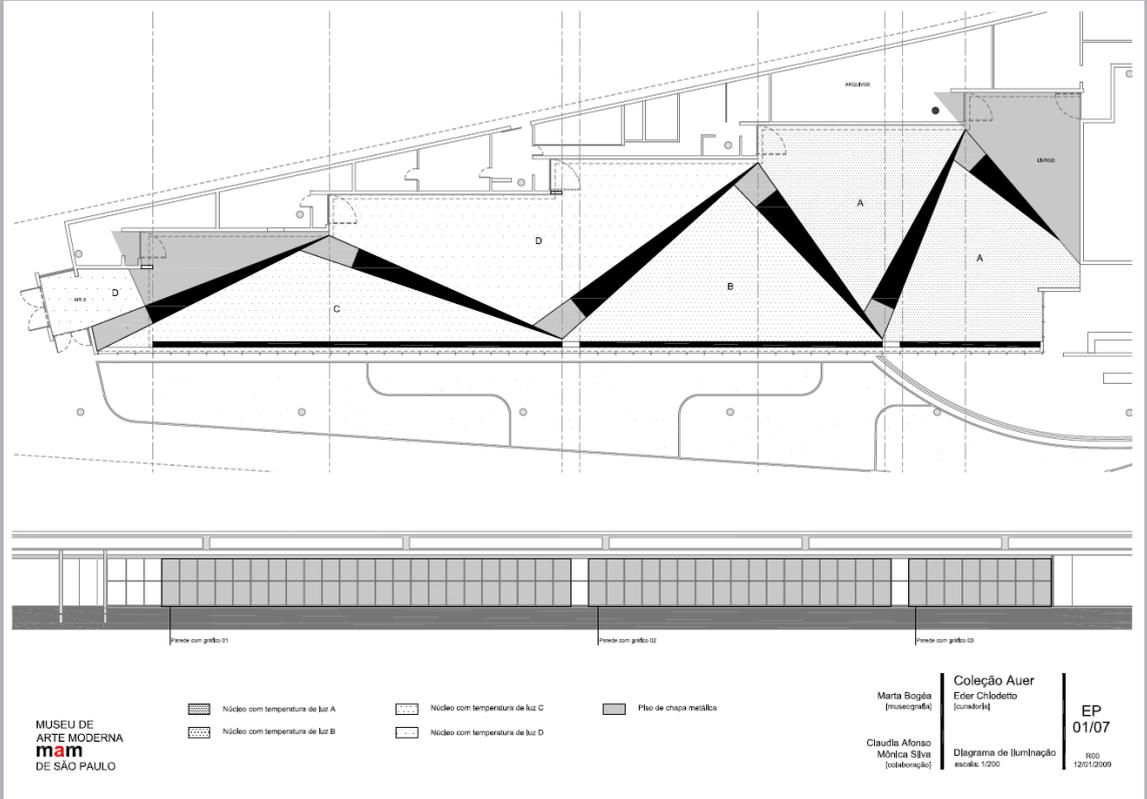




29 Bienal, Fotografias acima registram montagem, feitas pelo autor, as sequencias a seguir são de autoria de Eder Chiodetto.

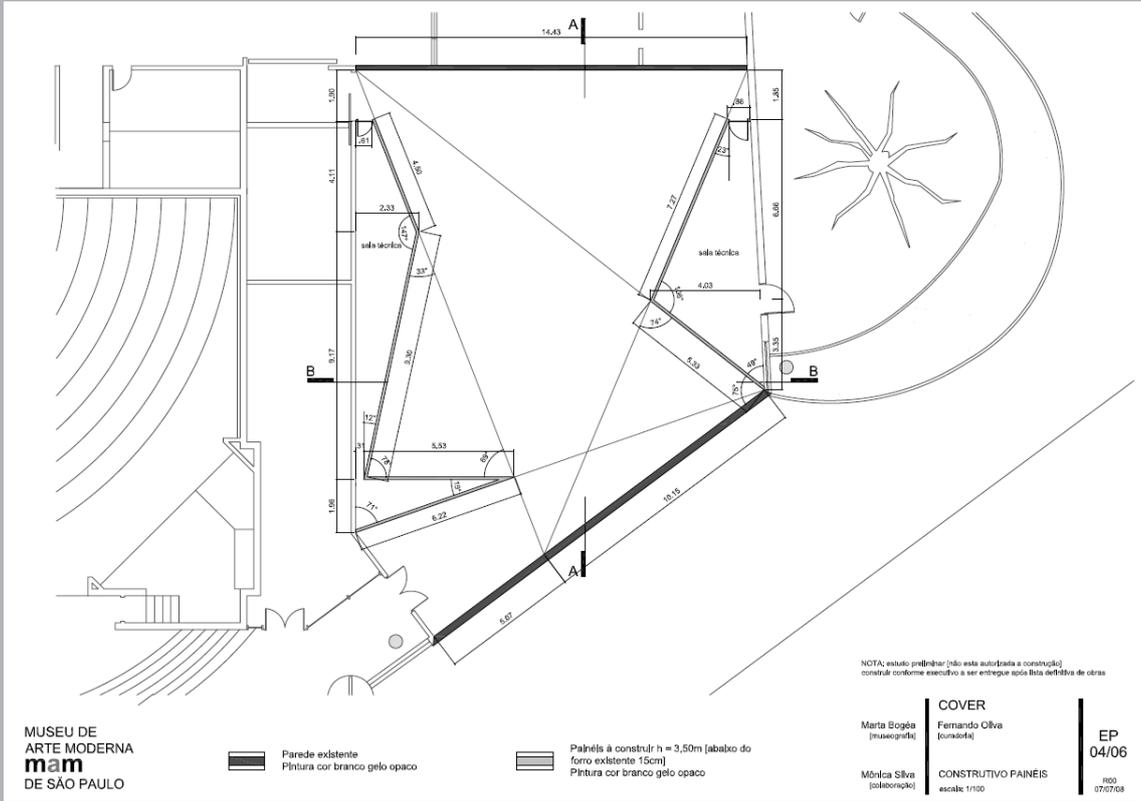




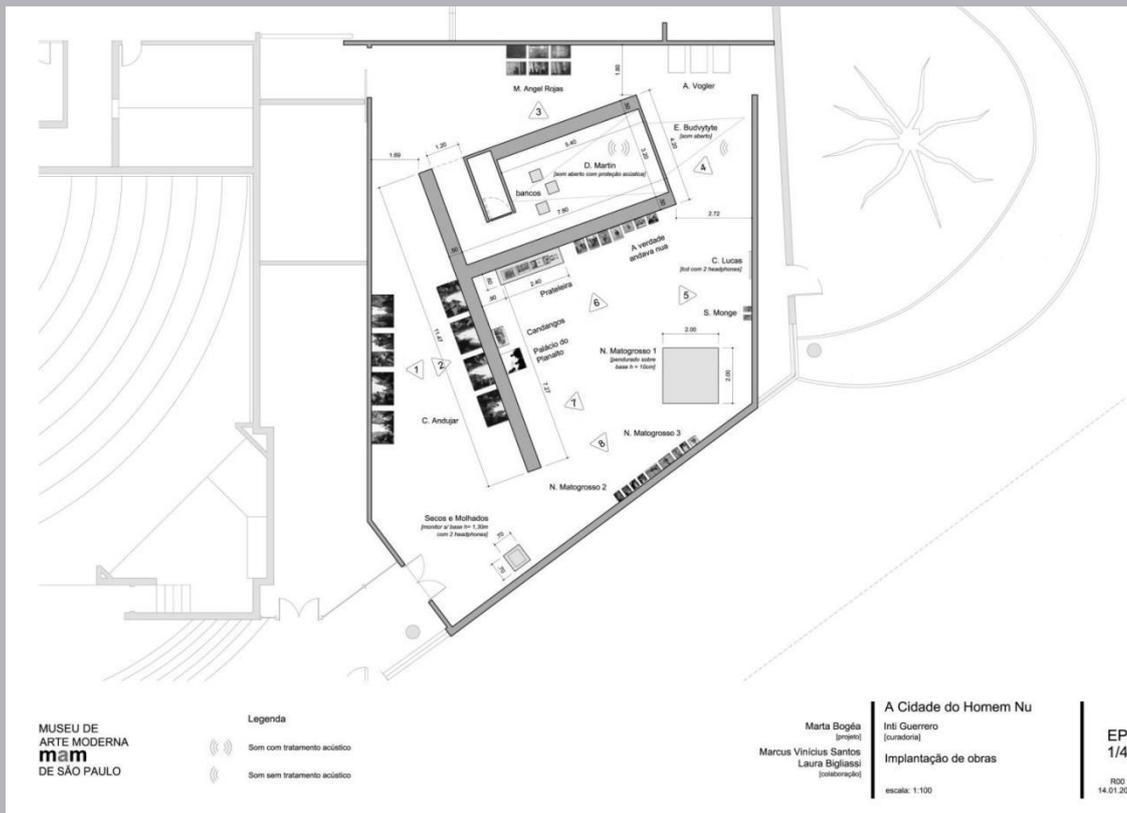


Olhar e Fingir 2009 MAM SP Curadoria Eder Chiodetto

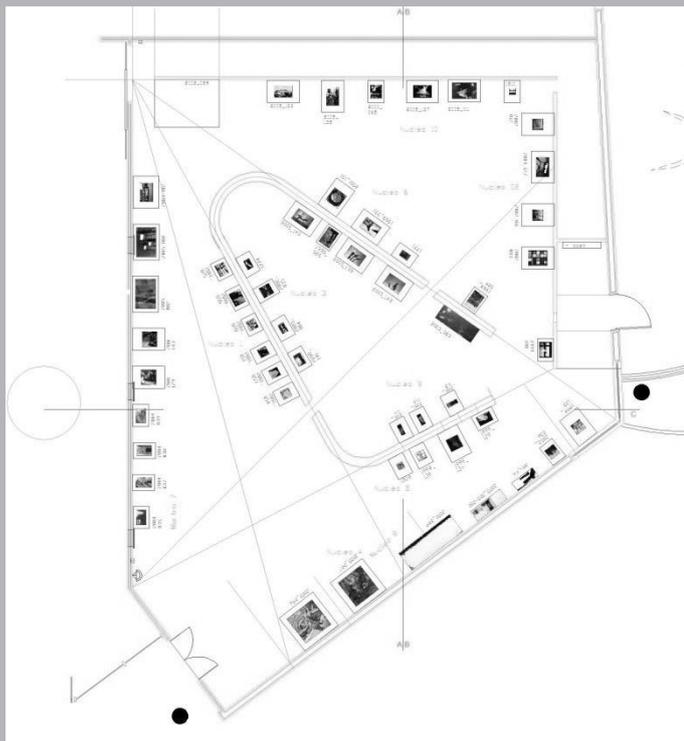




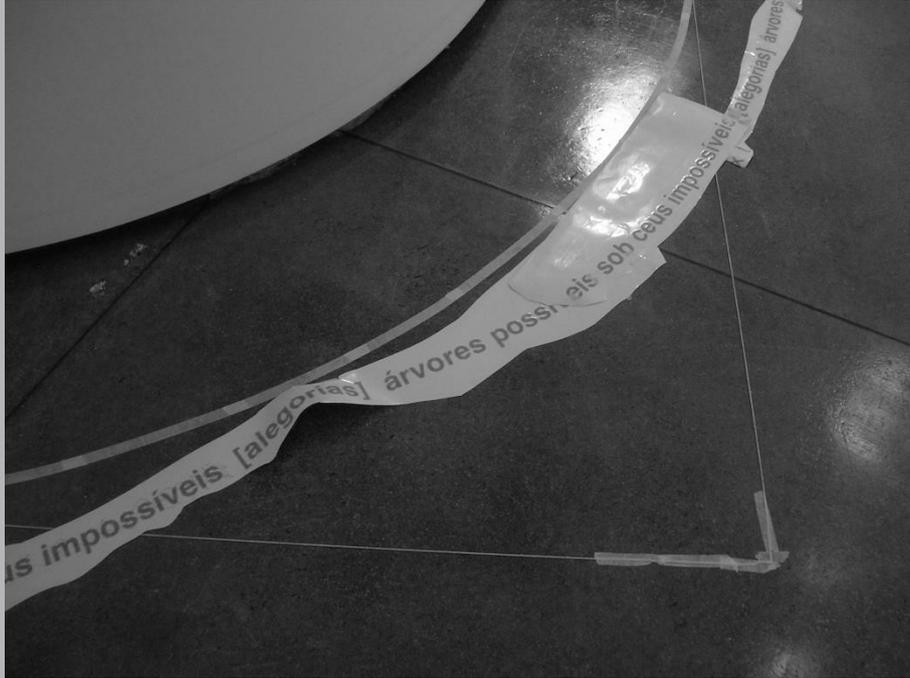
Cover = reencenação + repetição 2008 MAM SP Curadoria Fernando Oliva

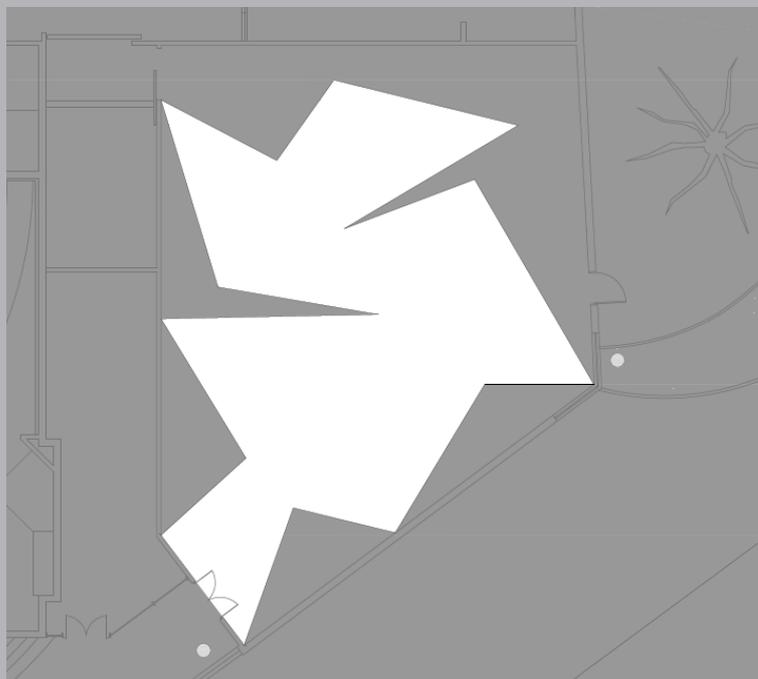


A cidade do Homem Nú 2010 MAM SP Curadoria Inti Guerrero

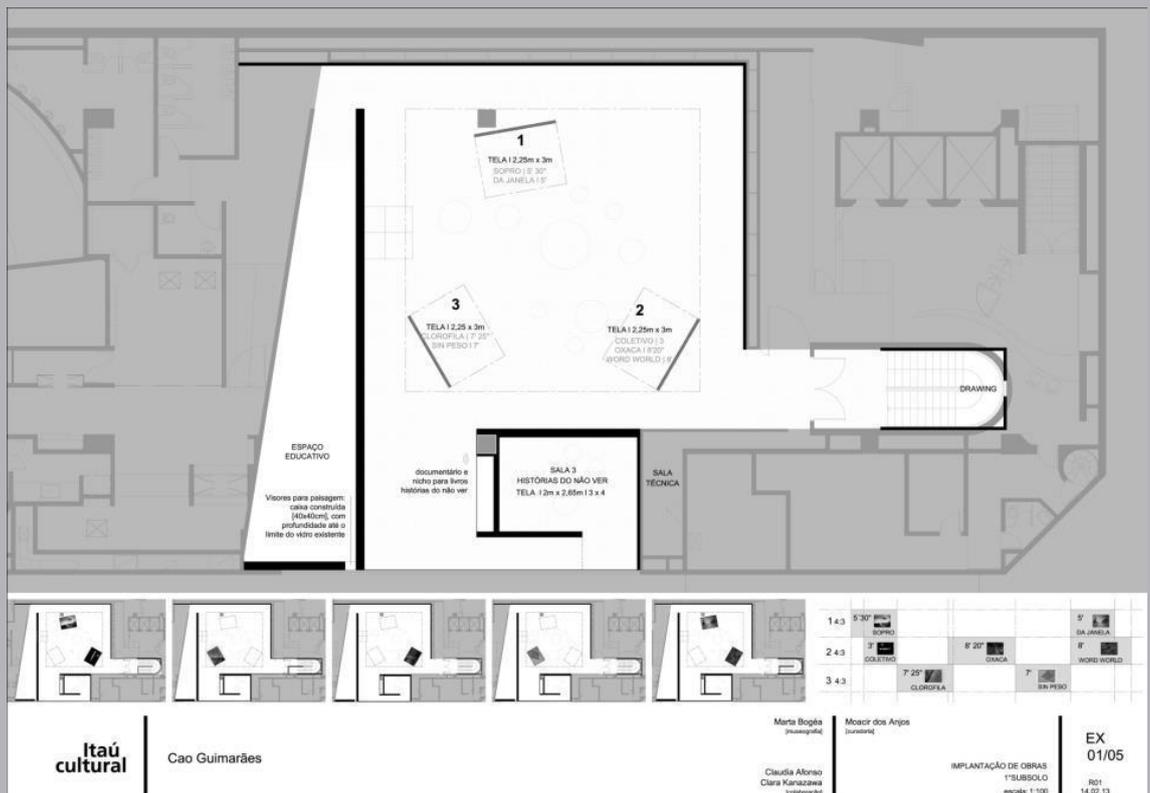


Veracidade 2006 MAM S Curadoria Eder Chio





Poder Provisório 2014 MAM SP Curadoria Eder Chiodetto



Cao Guimarães, Ver é uma fábula 2013 Itau Cultural Curadoria Moacir dos Anjos
Fotografias Edouard Fraipont



03: paisagens, construção

Desvios

Texto em co-autoria com Fernando de Mello Franco, publicado em JA 225 Infra-estrutura. Jornal Arquitectos. Publicação Trimestral da Ordem dos Arquitectos. Portugal. outubro-dezembro 2006

Infra-estrutura

acepções

- substantivo feminino

1 suporte, geralmente escondido ou invisível, que é base indispensável à edificação, à manutenção ou ao funcionamento de uma estrutura concreta ou abstrata, visível ou percebida racionalmente

Etimologia infra- + estrutura; ver -stru-

Sistema datação: 1702 cf. NumVoc

acepções

- substantivo masculino

estrutura que se organiza com base em conjuntos de unidades inter-relacionáveis

2.1 Derivação: por extensão de sentido.

qualquer conjunto natural constituído de partes e elementos interdependentes

Ex.: <s. planetário> <s. animal, vegetal, mineral etc.> <s. auditivo> <s. nervoso>

Etimologia lat. systēma, átis 'reunião, juntura, sistema', do gr. sustēma, atos 'conjunto, multidão, corpo de tropas, conjunto de doutrinas, sistema filosófico', prov. pelo fr. systēme

Circulação datação: sXV cf. IVPM

acepções

- substantivo feminino

ato e efeito de circular

1 movimento ordenado e contínuo de um corpo que se move em círculo(s) ou que descreve um trajeto circular com retorno ao ponto de partida

Etimologia lat. circulatio, ónis 'locomção, circulação, giro de um astro', do lat. circuláre 'dispor em círculo, circular, rodar, girar', de circulus, i 'roda, anel, área plana limitada pela circunferência, zona celeste definida pelo giro dos astros'; ver circ(ul)-; f.hist. sXV circulaçam, sXV circullaçom

Mobilidade datação: 1589 cf. Arrais

acepções

- substantivo feminino

1 característica do que é móvel ou do que é capaz de se movimentar

2 possibilidade de mover (algo, alguém ou a si mesmo)

4 capacidade de mudar, de apresentar variações

Etimologia lat. mobilitas, átis, der. de mobilis, e 'móvel, que se pode mover'; ver mov-

Autobatismo

Esta autopista paralela que procuramos talvez só exista na imaginação dos que sonham com ela; mas se existe (...), não só comporta um espaço físico diferente mas também outro tempo.

Cosmonautas da autopista, como os viajantes interplanetários que observam de longe o rápido envelhecimento daqueles que continuam submetidos às leis do tempo terrestre, o que vamos descobrir ao entrar num ritmo de camelos depois de tantas viagens de avião, metrô, trem? (...). Autônatas da cosmopista, diz Julio. O outro caminho, que no entanto é o mesmo. (DUNLOP e CORTÁZAR, 1991: p45).

Rugosidades

A exploração física de Marte iniciou-se pela aterrissagem do robô Opportunity em solo do planeta. De maneira remota, cientistas da NASA comandaram sua primeira missão de coleta de dados para pesquisa. Imagens transmitidas via satélite registraram de maneira instantânea suas intervenções sobre um território até então intocado. Trouxeram-nos a visão de um rastro mecanicamente sulcado pelo movimento de dois pares de rodas sobre o solo. Esse gesto inaugural materializou-se pela construção de um caminho de 8 metros de extensão.

Ao longo do tempo o Opportunity vai somando marcas na paisagem marciana. Ainda que tênues, revelam pequenas ações de transformação desse solo, tornando legível um percurso que permite a investigação daquela paisagem.

Essa marca sobre o território de Marte tem permanência mais pelo registro fotográfico do que pela presença física alongada no tempo, assim como “A line made by walking” de Richard Long (1967) que sinaliza um caminho marcado pelo trajeto de passos sobre uma relva. Nesse trabalho a idéia do percurso antecede ao próprio traçado, que só posteriormente se cristaliza enquanto forma. Sua radicalidade está na sua efemeridade. Com o crescimento da relva esse caminho deixou de existir, a não ser nos registros fotográficos e na memória, assim como provavelmente ocorrerá com a trajetória do Opportunity.

Há, entretanto, traçados que se incorporam à paisagem pela insistente recorrência de sucessivas passagens de corpos técnicos sobre um determinado lugar. Nesse momento, inauguram as formas de caminhar que sistematizam os percursos. E esses se desdobram em novas ações que desencadeiam novas transformações.

Tomemos como exemplo duas imagens aéreas emblemáticas na configuração de duas importantes cidades brasileiras: a demarcação do traçado de retificação do rio Pinheiros, em São Paulo, e a construção dos eixos monumentais de Brasília.

A primeira mostra uma linha reta sobre os meandros sinuosos do rio original. A segunda demarca o gesto inaugural proposto já no memorial de Brasília, por Lúcio Costa.

Essas imagens, retiradas de seu contexto, adquirem uma dimensão poética própria que as aproximam mais de “Secant” de Carl Andre (1977) e “Desert cross” de Walter de Maria (1969) do que das obras de engenharia da qual fazem parte. Sobre “Secant”, Carl Andre diz: The line is the first and also the very last thing, not only in painting, but also, more generally, and every construction. The line is passage, movement, collision, boundary, support, link, division. (KASTNER, 1998: p. 74)

Escrituras sobre um território, registram o momento de passagem entre a promessa de um projeto e a reincidência que o constituirá como caminho recorrente na experiência daquelas cidades.

Brasília e São Paulo transformaram-se imensamente, mas mantêm visíveis e presentes esses eixos estruturadores. No caso específico de São Paulo, cidade reconstruída três vezes sobre si mesma ao longo do último século, as marcas configuradas pelo sistema infra-estrutural são dos poucos registros que resistem à velocidade de substituição das construções tornadas diminutas diante do expressivo crescimento da metrópole. Essas infra-estruturas trazem um valor de permanência decorrente de um primeiro atributo, encontrado na sua capacidade de servir de referência para ações presentes e futuras.

Aldo Rossi, em “A arquitetura da cidade” (1986), sugere um sentido complementar à palavra permanência. Rossi extrai da leitura de Marcel Poete a noção de persistência depositada nos traçados que desempenham o papel de eixos de desenvolvimento das cidades. Ainda que suas funções originais sejam esvaziadas, mantêm-se enquanto diretrizes das formas de ocupação do espaço.

É a capacidade de passagem de um estado inerte e passivo para uma situação ativa, o que caracteriza a noção de persistência. Em sua acepção biológica, persistência é aquilo que continua presente por um período posterior ao do seu desaparecimento normal, frequentemente atrofiando-se, mas que também pode continuar a desenvolver-se (<http://houaiss.uol.com.br/> on line acesso em setembro 2006)

A analogia é útil, pois indica um sentido de transformação, um movimento pendular de desvanecimento e relevo, de persistência das características passíveis de reativação.

Um exemplo evidente é o de uma ferrovia que não transporta mais cargas e que deixa em disponibilidade o parque industrial e ferroviário a ela relacionado. Ainda assim mantêm-se na sua diretriz original de ligação entre dois lugares. Não se trata mais de uma “infra-estrutura” dado que não opera mais nos termos propostos de sua função original, de amparo de outras funções a ela associados, mas inequivocamente é marca no território, ruga que de forma indelével indica persistência.

Nos termos do geógrafo Milton Santos, a materialidade das incorporações técnicas sobre um dado território pode ser denominada “rugosidade”.

Chamemos rugosidade ao que fica do passado como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares. (SANTOS, 1999: p.113).

As rugosidades do corpo são asperezas, dobras e fendas, marcas que surgem e se acumulam ao longo do processo de crescimento e envelhecimento, denunciando a idade de um corpo. Já as rugosidades relacionadas à construção técnica do território, igualmente carregadas da dupla noção de transformação física e de registro temporal, podem ser compreendidas como registros da passagem do tempo sobre um lugar.

Identificadas enquanto infra-estruturas possuem uma velocidade lenta de transformação, semelhante a um processo de decantação. Nele, uma sucessão de valores são historicamente agregados adensando-se, o que confere aos sistemas infra-estruturais um papel importante na configuração das formas de uso do espaço construído.

Aqui vale observar uma importante distinção entre infra-estrutura e sistema, a primeira entendida como base ou suporte de uma estrutura, e o segundo como conjunto de elementos solidários e inter-relacionados. Ou seja, se infra-estrutura implica em hierarquia e distinção entre o funcionamento das partes, sistema implica em inter-relação entre elementos.

Compreender a cidade em movimento significa aceitá-la como corpo que se reorganiza no tempo e não simplesmente se substitui. Compreender a arquitetura nestes mesmos termos significa reconhecer corpos que, em vez de simples substituições de materialidades a cada mudança proposta, permitem reorganizações no tempo.

Além disso, significa compreender arquitetura e cidade como fatos relacionados de modo sistêmico e, portanto, em interferência mútua a gerar reorganizações. E não como fatos isolados, estanques e hierarquicamente distribuídos como sugere a noção de infra-estrutura como subsídio ou base a partir da qual a arquitetura e a cidade se organizam.

Parece significativo que, numa época de rápidas transformações, se pense em espaços nos quais, mais do que uma alucinante e incessante destruição, seja necessária uma materialidade que absorva as alterações. Ao comparar os sólidos – nos quais o impacto é absorvido e a forma permanece inalterada – aos líquidos – nos quais ao impacto a forma se reorganiza assumindo outras configurações – Bauman (2001: p.14-15) fornece a metáfora desafiadora para uma arquitetura que se reorganize mais do que se destrua com os impactos naturais numa época de variações e mudanças.

E a oportuna pergunta proposta por Solá-Morales indica essa direção. Se o tempo da modernidade líquida exige espaços ágeis em transformação, que materialidade pode desenhar esses fluxos?

Ou, em outras palavras, que natureza de materialidade pode permitir uma arquitetura mais do tempo que do espaço e, desse modo, permitir uma arquitetura que se transforma no tempo e no espaço sem abrir mão de sua materialidade? E ainda, em torno de que estabilidades ou persistências o movimento e a variedade podem ocorrer?

Equipamentos de mobilidade

Não por acaso que o sentido de rua encontra-se na origem epistemológica da palavra rua, reconhecida como um dos principais arquétipos das vias de comunicação. Elas são determinantes para a condução dos fluxos que permeiam o espaço habitado, conectando pontos e articulando lugares.

É entre o caminhar desenhado por um percurso proposto e o caminho, que a percepção da paisagem se configura. O movimento faz parte da apreensão dos lugares, e é imediatamente associado à circulação, ao trânsito nas cidades e à forma de percorrê-las.

Os equipamentos mecânicos desempenham papel importante nesses deslocamentos. Permitem o fluxo nos lugares e constituem uma infra-estrutura das mais evidentes.

Aqui, no entanto, propomos observar as bordas desse movimento, e compreender a circulação como a experiência da viagem, ou do caminhar entre os espaços, não apenas como um deslocar, movimento entre lugares, mas como mobilidade, compreendida como capacidade de apresentar variáveis.

Há projetos em que mais do que o destino, importa o trajeto. E, desse modo, pressupõem o entendimento de um deslocamento que no seu movimento não abstrai ou desconecta espaços, mas, ao contrário, os revela em outras possibilidades. Não configuram circuitos fechados, e sim mobilidades.

Aproximam-se da forma proposta por Sorkin para quem mobilidade e circulação são entendidas de modo muito diferente daquele tão em voga nos debates urbanos das eficiências de transporte. Liquidez parece significar passagens desobstruídas e eficientes e, portanto, fora de qualquer contratempo ou inesperado que dificulte expectativa inicial, ou altere o tempo da jornada. Para Sorkin, o olhar se volta para outros valores. Na medida de experiência, a circulação tratada refere-se à condição de acesso, proximidade e, desse modo, da vida nas cidades. O imprevisto, mais do que o esperado, é o desejável. Nos termos do autor (SORKIN, 2001: p.18-19):

Esta capacidad continua para el conflicto es fundamental para la deliberación y define el vigor de la diferencia en el interior de la cultura. El diseño de los sistemas urbanos exige un equilibrio perfectamente negociado entre lo predecible y lo inesperado, con el fin de producir el máximo número de acontecimientos discursivos accidentales. Los encuentros accidentales son producidos por el carácter de la accesibilidad urbana.”

Configuram outra dimensão no percurso, permeável, distinta do enquadramento que à distância apreende a paisagem aparentemente imóvel dada à velocidade. Não por prescindir da velocidade nem dos meios mecânicos a ela relacionados, mas por se valer deles.

Um curioso projeto na escala da arquitetura se vale de um equipamento mecânico para construir variáveis: a patente para “Everywhere and nowhere”. Proposta por Rem Koolhaas como “Sistema para transformar um equipamento de transporte num cômodo para criar uma casa variável”, teve sua aplicação inicial em 1994 na casa em Bourdeaux, na França. A plataforma, de 3 x 3,5m central no espaço, conecta os três andares como uma espécie de cômodo de estar. A caixa transparente, não mais confinada, move a casa ao se movimentar.

By piercing a vertical shaft through a multilevel architecture and installing a moving platform that can engage with any level [43,44,45], the stability of domestic architecture is overturned by an element of real instability that, as it offers new scenarios to inhabitants, also changes the architecture of the structure. (KOOLHAAS, 2004:p.81)

Esse movimento se ampara no mais recorrente meio técnico destinado à circulação vertical, desde os primeiros arranha-céus americanos. Nesse caso, entretanto, a “circulação” proposta permite variáveis. Corresponde, portanto, não mais à circulação e sim à mobilidade.

A partir de um corpo técnico, mecânico, a variedade é o que interessa na proposta. Amparada num estável elemento, o movimento dessa casa se organiza. Longe da liquidez, almeja a passagem.

Desvio semelhante de sentidos é proposto por José Antônio Martínez Lapeña e Elías Torres na escadaria de Toledo, agora na escala da cidade.

Desenhada em 1997 e concluída em 2000, essa sofisticada escadaria prova que caminhar é mais do que simplesmente passar e que, entre o ponto de saída e o ponto de chegada, as formas de aproximação definirão a primeira abordagem do espaço alcançado. Aqui, inserido na muralha e reconstruindo os olhares sobre a paisagem, esse percurso se faz como que “apalpando” ou tateando os objetos antes de abraçá-los.

Nem paisagem abrupta, nem caminho regular. O significativo desenho conecta de forma pouco usual o estacionamento construído fora da muralha ao centro histórico da cidade de Toledo (Espanha). Seis tramos de escadas rolantes vencem o desnível de 36m por uma figura

em ziguezague, que se insere na topografia local, aparecendo como um rasgo naquele sítio. Mais do que simples inserção topográfica, essa fenda faz com que o caminho seja feito por dentro da muralha. Segundo os autores do projeto: una brecha, una fissura de luz, una leve herida cicatrizada sobre la fachada de la ciudad. (em: quaderns, 2001:p.76)

Cicatriz, marca, fresta de luz, desejo/desenho numa outra forma de configurar uma paisagem nova naquela já tão intensamente desenhada.

Programas

Pois mais duráveis que sejam as suas construções, são as relações que definem a experiência dos lugares. Aos fios de relações somam-se ainda os fios das passagens, circuitos e caminhos que desenham o pulso das cidades.

Em Ercília, para estabelecer as ligações que orientam vida da cidade, os habitantes estendem fios entre as arestas das casas, brancos, pretos ou cinza ou preto-e-brancos, de acordo com a relação de parentesco, troca, autoridade, representação. Quando os fios são tantos que não se pode mais atravessar, os habitantes vão embora: as casas desmontadas; restam apenas os fios e os sustentáculos dos fios... Desse modo, viajando-se no território de Ercília, depara-se com as ruínas de cidades abandonadas, sem as muralhas que não duram, sem os ossos dos mortos que rolam com o vento: teias de aranha de relações intrincadas à procura de uma forma. (CALVINO, 1990: p.72)

Certeau se debruça sobre as possibilidades desses relatos de espaço que fazem da experiência algo não mensurável ou geometrizada e, no entanto, são fundantes na configuração dos espaços. Uma “cidade praticada”, nos termos do autor:

Os jogos de passos moldam os espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses “sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade”, mas não tem nenhum receptáculo físico. Elas não se localizam, mas são elas que se espacializam. (CERTEAU, 1994: p.176)

Assim como para Milton Santos para quem o espaço reúne a materialidade e a vida que o anima (SANTOS, 1999: p.51).

Como o "rapel" que reconfigura o uso da Estação de Metrô Sumaré em uma animada aventura urbana. À implantação que permite essa estação ser uma janela para a avenida, soma-se uma vertiginosa verticalidade. O “precipício” amparado pela estação ocorre sobre um mar de carros e é horizontalmente atravessado pela vertigem de um trem que cruza a paisagem.

Aqui o desenho do espaço sugere uma reinvenção.

Há, entretanto, casos de uma instigante surpresa que redefinem a leitura dada por um singular equipamento de trânsito da cidade de São Paulo: o viaduto apelidado de Minhocão. Fruto de um surto tecnocrático rodoviarista que assolou grande parte das cidades brasileiras a partir da década de 70, o minhocão é um eixo de circulação expresso elevado sobre o centro da metrópole. Do ponto de vista metropolitano é um elemento eficiente na articulação dos setores leste e oeste. Do ponto de vista da escala local, esse viaduto é uma verdadeira sutura urbana, responsável pela des-urbanização do entorno imediato. Pois, ainda que elevado e permeável, provoca o sombreamento de uma vasta área ao nível do chão da cidade, deteriorando-a.

Após anos de tolerância da população, a prefeitura decidiu interromper a passagem de veículos durante a noite e os domingos. O que se observou com a interrupção eventual do tráfego viário foi a inversão do valor dessa via: excepcionalmente o minhocão é re-significado como balneário seco em uma cidade dos trópicos distanciada das águas dos rios ou do mar. Transforma-se em pista de "cooper", patinação e ciclismo, local plano e extenso de lazer, reativado por programas imprevisos originalmente. Traz nessa experiência o alento de ser prova significativa, apesar dos prognósticos contrários, de que a vivência do espaço público resiste enquanto demanda real da população.

No início de 2006 foi lançado um concurso de idéias para enfrentar a dimensão problemática do Minhocão¹. Paradoxalmente, a opinião consensual sobre sua desqualificação não resultou em propostas que indicassem a sua demolição integral. A grande maioria dos projetos o mantiveram enquanto estrutura física, ainda que parcialmente, por vezes alterando o seu uso.

As justificativas apontam para a dificuldade de se encontrar alternativas ao serviço que presta a um custo compatível com as limitações financeiras do município. O valor do capital público investido nessa obra é um segundo argumento usado para sua manutenção.

Uma vez postergada a sua demolição, a questão volta-se, então, ao estudo das alternativas de como incorporar novos programas a esse espaço. Uma vez transformado em espaço habitável, o minhocão persiste.

E a cidade, enquanto espaço que recebe um conjunto inesgotável de desejos, constrói-se como uma trama de caminhos, tessitura de trajetórias difíceis de ignorar. No debate sobre o Minhocão a reinvenção das marcas dadas sobre o território parece prevalecer sobre a súbita intenção de construir eternamente a partir de uma cartografia apagada.

¹ ver propostas em <<http://www.vitruvius.com.br/institucional/inst142/inst142.asp>> e debates ocorridos a partir do resultado do concurso em <<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc139/mc139.asp>>

Cartografias

Se os caminhos constroem marcas sobre o espaço, os mapas buscam registrá-los, e às vezes contabilizá-los, transformando em dados objetivos os percursos configurados nas passagens.

“Spidernet”, curioso mapa da Companhia do Metrô, revela o número de deslocamentos entre pontos arbitrários pertencentes à malha urbana. Numa calculada triangulação configura um território matemático abstrato. Anotação essa que visa mapear de forma quantitativa o número de viagens buscando revelar de forma ordenada os deslocamentos aferidos. Uma espécie de fúria classificatória típica da pretensa objetividade científica. Documento preciso, necessário à eficiência pretendida dos transportes que organiza as viagens previstas dos nossos cotidianos nem sempre tão previsíveis.

Cortázar, em “Texto em uma caderneta”, parte do desconcerto de semelhante objetividade para configurar uma intrigante existência nos subterrâneos. De uma pesquisa para contar o número de passageiros que usavam diariamente o metrô em uma determinada semana, dois episódios, interpretado como erro de cálculo, marcam o evento. O primeiro aponta que numa dada quarta-feira, contra 113.987 pessoas ingressadas, 113.983 voltaram à superfície. “O bom senso determinou quatro erros de cálculo, e os responsáveis pela operação percorreram os postos de controle procurando possíveis negligências”. Na sexta-feira seguinte o número dos que voltaram a sair excedeu em um o número de passageiros controlados na entrada! O narrador volta ao subterrâneo numa investigação particular para entender aquilo que foi arquivado como erro de máquina ou de seus operadores, para reconhecer um grupo crescente de moradores que habitam o subterrâneo numa lógica peculiar de existência:

Eles, agora estava bastante claro, não se localizavam em parte alguma; moram no metrô, nos trens de metrô, movendo-se continuamente. Sua existência de leucócitos – são tão pálidos – favorece o anonimato que até hoje os protege. (CORTAZAR, 1981: p.44)

Entre a cartografia abstrata do metrô e as cartografias de Rafael Assef há uma desconcertante semelhança gráfica. Curiosamente as imagens trazem as mesmas triangulações. Entretanto a semelhança é apenas miragem.

Assef está mais para o subterrâneo de Cortázar: um subterrâneo típico das subjetividades. Na série Atlas (2004)² não pretende o domínio sobre objetividades externas, desviando-nos à sua experiência na cidade.

Amparado por uma malha regular, escalada e com norte indicado, correspondente à malha que configura um mapa da cidade de São Paulo, Rafael Assef propõe registrar as

² Ver obras em <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/51/rafael-assef>

triangulações correspondentes às suas experiências naquele território. Casa, escola/trabalho, lazer constituem os vértices dos triângulos. “Cartografia aos 16” anos, “Cartografia aos 20 anos”, ..., “Cartografia aos 33 anos”, constituem um Atlas composto por um conjunto de 10 fotografias, resultante dessas marcas sulcadas na pele.

As cartografias de Assef registram transformações. São cartografias subjetivas de passagens. A grelha permite a localização no espaço e a mensuração das distâncias entre os pontos que representam lugares de conteúdo afetivo e simbólico de um território corpóreo. Sobre as primeiras cicatrizes, sulcados com lâminas, novos cortes se sucedem sobrepostos. Cada corte um trajeto, marcas da passagem do tempo que indicam simbolicamente os diferentes trajetos reafirmados pelos percursos recorrentes em cada idade.

Há, entretanto, um corte anterior, cicatriz consolidada na pele cartografada que opera como uma espécie de “meridiano 0”, o que norteia as trajetórias. Pois tal qual como qualquer Greenwich, estabelece o limite entre dois hemisférios ao buscar estriar mesmo as paisagens lisas como o mar. E nos remete a outro extremo, onde o território ainda aberto indica os primeiros passos, marcações como aquelas de Long na relva, apenas desejos de caminhos por vir.

“Negativo”, da série Peles Negras, possui um corte incisivo que revela a tensão superficial da pele. Sobre um plano exaustivamente estriado e ocupado por marcas de tatuagem, esgarça o tecido e desnuda, sob a tintura, o subcutâneo da pele. Território ainda sem marcas que instantaneamente é lançado a oxidação provocada pelo contato com ar, enrugando-se mais uma vez. Cicatriz que, como na escadaria de Toledo, desenha um novo gesto sobre uma paisagem historicamente adensada.

Das tessituras sobrepostas, emerge um mundo cindido em diferentes corpos/territórios, que no entanto é o mesmo.

“O outro caminho, que no entanto é o mesmo”

Desviar infra-estrutura em sistema, circulação em mobilidade implica em buscar compreender a arquitetura e a cidade na sua acepção temporal tanto quanto espacial. Pois referenciadas nas suas cicatrizes, ou rugosidades, permitem reconhecer a presença do tempo nos espaços.

As marcas persistentes, mais que fixas ou invariáveis, correspondem a elementos que por sua estabilidade amparam, no tempo longo de sua transformação, uma variedade inquieta de outros elementos.

E de acordo com a lógica interdependente dos sistemas, mais que uma hierarquia estanque, pressupõe uma significativa inter-relação de seus distintos elementos, a partir do qual a interferência em um gera necessariamente a reorganização do conjunto.

Entre gestos inaugurais e reincidentes, a superfície de origem, sulcada previamente, constitui a peculiaridade que fará cada território persistente e particular.

Referências:

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano : 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CORTÁZAR, Julio. *Texto em uma caderneta*. Em: *Orientação dos gatos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- DUNLOP, Carol & CORTÁZAR, Julio. *Os astronautas da cosmopista ou uma viagem atemporal*. Paris-Marselha. Desenhos Stéphane Hébert. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- KASTNER, Jeffrey. *Land and environmental art*. London: Phaidon Press, 1998.
- KOOLHAAS, Rem [editor]. BROWN, Simon & LINK, Jon [diretores de arte]. *Content*. Köln:Taschen, 2004.
- ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. 3ª edição. São Paulo: Hucitec, 1999.
- SORKIN, Michael. *El trafico em la democracia*. Em: *Quaderns d'arquitectura i urbanism: em trànsito, in transit. n°231*. Barcelona: Col.ledi d'Arquitectes de Catalunya, out 2001.

Caminhos mecânicos e a construção das paisagens

Originalmente publicado em Integração: ensino, pesquisa, extensão. Ano XIII, abr./mai./jun.2007. n° 49. p.121-126. ISSN 1413-6147

Conectar espaços com equipamentos mecânicos faz parte do imaginário de cidade do século XX. Equipamentos habitualmente associados aos deslocamentos, como automóveis, trens, aviões, carros, elevadores etc., constituíram também novas formas de percurso. São, portanto, de certo modo, parte indissociável da experiência das cidades.

Circular por meios mecânicos parece indicar a otimização dos caminhos buscando configurar a menor e mais veloz distância entre pontos. A eficiência dos transportes apontam para liquidez, passagens desobstruídas e eficientes e portanto fora de qualquer contratempo ou inesperado que a atrapalhem sua expectativa inicial, ou altere o tempo da jornada.

“Passageiros embalados à vácuo”, nos termos de Virilio (1996) ao falar dos trens de alta velocidade europeus, estanques em relação a paisagem assim como ela é em relação a eles. Virilio observa que mais do viajar, os passageiros são viajados ou mais exatamente, “expedidos a destinação”, por uma crescente velocidade que os descola da paisagem.

A antiga “geografia” do continente se transforma de repente em uma “trajetografia” acelerada, com o desaparecimento da resistência do solo diante do avanço dos meios móveis. Dissolve a resistência e o atrito que desde sempre constitui, segundo o autor, a profundidade geográfica de uma nação.

Passageiro estanque em relação à paisagem, viajante numa geografia transformada em trajetória acelerada onde todo atrito resultante do contato com o terreno está dissimulado.

O deslocamento de corpos proposto por Didier Faustino (2003: p.91) para a Sétima Bienal de arquitetura de Veneza é duro em sua ironia sobre essa liquidez.

Espécie de urna moderna (como não lembrar dos esqueletos nas urnas funerárias indígenas?), sob o tema proposto pela Bienal “*Cidades: menos estética, mais ética*”, essa obra provoca, evidenciando que aquilo que realmente importa é chegar ao destino.

Mas a arquitetura pode ser mais generosa, e sonhar deslocamentos nos quais a paisagem faça parte da jornada. O que não significa necessariamente um simples retorno ao rastreamento dos passos na paisagem.

Cortázar permite lembrar com *Texto em uma caderneta* que todo caminho pressupõe uma parada, e que toda passagem é em si uma forma de experiência dos lugares. O conto se organiza a partir de uma pesquisa para contar o número de passageiros que usavam diariamente o metrô em uma determinada semana. Dois episódios, interpretado como erro de cálculo, marcam o evento: na quarta contra 113.987 pessoas ingressadas, o número que voltou à

superfície foi de 113.983 passageiros: o bom senso determinou quatro erros de cálculo, e os responsáveis pela operação percorreram os postos de controle procurando possíveis negligências. (CORTAZAR, 1981 : p.44)

Na sexta o número dos que voltaram a sair excedeu em um o dos controlados na entrada. O narrador volta ao subterrâneo numa investigação particular para entender aquilo que foi arquivado como erro de máquina ou de seus operadores. Para reconhecer um grupo crescente de moradores que habitam o subterrâneo numa lógica peculiar de existência: Eles, agora estava bastante claro, não se localizavam em parte alguma; moram no metrô, nos trens de metrô, movendo-se continuamente. Sua existência de leucócitos – são tão pálidos – favorece o anonimato que até hoje os protege. (CORTAZAR, 1981 : p.45)

Entre a pretensa precisão mecânica da contagem e o pressuposto de que os subterrâneos do metrô são simples locais de passagem, destituídos de qualquer possibilidade de contato, apenas de trânsito ocorre o inusitado do conto.

E, aponta para que todo local mesmo aqueles pretensamente projetados como mera passagem destituídos enquanto paisagem, são também locais de uma experiência peculiar e mesmo de certa morada.

O deslocamento faz parte intrínseca da experiência dos espaços. É o movimento do corpo que edita a paisagem, e configura o espaço dado. Aspecto relevante e significativo no desenho de espaço já que a materialidade proposta deverá viabilizar o percurso.

Calvino configura em Esmeraldina o desenho de novos caminhos:

Em esmeraldina, cidade aquática, uma rede de canais e uma rede de ruas sobrepõe-se e entrecruzam-se. Para ir de um lugar a outro, pode-se sempre escolher entre o percurso terrestre e o de barco: e, como em Esmeraldina a linha mais curta entre dois pontos não é uma reta mas um ziguezague que se abrem para o transeunte não são dois mas muitos, e aumentam ainda mais para quem alterna trajetos de barco e transbordos em terra firme....

Um mapa de Esmeraldina deveria conter, assinalados com tintas de diferentes cores, todos esses trajetos, sólidos ou líquidos, patentes ou escondidos. Mas é difícil fixar no papel os caminhos das andorinhas, que cortam o ar acima dos telhados, perfazem parábolas invisíveis com as asas rígidas, desviam-se para engolir um mosquito, voltam a subir em espiral rente a um pináculo, sobranceiam todos os pontos da cidade de cada ponto de suas trilhas aéreas. (CALVINO, 1994: p.83)

Esmeraldina indica com seu mapa multicolorido que a riqueza e variedade dependem também das condições constituídas, “difícil deixar no papel os caminhos das andorinhas”.

O Bondinho do Pão de Açúcar configura um desses extraordinários “caminhos”. Considerado “ordinário”, porque inserido de forma indelével na paisagem, ponto turístico de

visitação, esse deslocamento improvável sobrevoando o Rio de Janeiro através de um cabo é um desses vôos de andorinha. Projeto delirante de se lançar entre morros um cabo e fazer correr por esse tênue elemento um corpo mecânico num percurso definido.

O instigante aqui é perceber o projeto rigoroso e ousado, de 1912, construído, operado e mantido pela Companhia Caminho Aéreo Pão de Açúcar, que conecta esses dois morros de forma precisa e indica a reincidência de uma rota aérea, que ocorre ancorada num percurso contínuo.

Corpo mecânico, num vôo improvável.

Outro instigante elemento mecânico, muito presente no imaginário das cidades brasileiras é o Elevador Lacerda em Salvador (BA). Projetado pelo arquiteto Fleming Thiesen, com assessoria da Otis Company e construído pela Christiani Nielsen em 1929, esse sofisticado equipamento urbano constituiu na época o maior elevador de passageiros para fins comerciais do mundo e conecta as cidades alta e baixa de maneira bastante peculiar.

Como lembra Paulo Ormino Azevedo, o Elevador Lacerda parece inspirado nos ideais do movimento futurista e mesmo em alguns desenhos da série *Cittá Nuova de Sant'Elia*. (AZEVEDO, 1988: p.15). Associado aos edifícios, conectando pontos urbanos, o Elevador ganha outra dimensão, tornando-se ele próprio um edifício para atender a um programa de mobilidade.

Os modos de percorrer constroem paisagens. Assim, o arrojado projeto de Thiesen se constitui até hoje como um caminho atípico que suprime, ao rés da linha do mar, o olhar para descortinar a paisagem, deslocada, a 60 metros de altura.

Em geral as mudanças de rota numa cidade vão paulatinamente descortinando suas diferentes visadas e habituando o olho ao caminho e à altura conquistados.

A verticalidade radical que permite vencer a distância num eixo amplia a força do desenho desse elemento na paisagem. A esbelta torre (3,55 x 7,48m) de concreto com 73,50m de altura afastada da íngreme falésia conta com uma ponte de 28,71 m de vão para restaurar a conexão. Não submetida à cidade, mas inserida como corpo anexo, constitui parte indissociável dela mesma. Isso porque, mais que uma materialidade, constitui-se como uma forma de apreensão que reinventa a paisagem. Como um túnel vertical justapõe dois fragmentos abruptamente.

Muito distinto do caminhar a rés do chão ou mesmo se apresentasse uma abertura para a paisagem que revelaria um descortinar lentamente, semelhante ao que é possível fazer simplesmente rastreando o caminho.

Possibilita assim apreensões de paisagem distintas, e isso desloca a concepção da obra de uma decisão apenas técnica para uma decisão sobre o desenho de paisagens.

Em outra escala, interna a arquitetura, Rem Koolhaas configura a conhecida casa em Floriac, próxima a Bourdeuax, na França, concebida a partir de um equipamento mecânico, como um lugar no qual o movimento é o centro da questão!

Para um cliente cadeirante, Koolhaas projeta essa casa na qual o corpo mecânico constitui o contato e re-configura os andares por sua presença ou ausência. Com estrutura de Ove Arup e associados, esse projeto contou com consultoria da Otis para a resolução de uma plataforma sem os cabos habituais. A plataforma, de 3 x 3,5m central no espaço, conecta os três andares como uma espécie de cômodo de estar. Na matéria em que a casa é apresentada na revista eletrônica *Dose* comenta-se:

Although acting like an elevator, the moving platform opens itself up to the rest of the house, becoming part of and changing the experience of the client's home life. It is clear that Koolhaas designed the spaces of the house around the platform, reversing the typical design process in regards to vertical transport.” (HILL, on-line acesso em 2006)

A caixa transparente, não mais confinada, move a casa ao se movimentar. A questão inicialmente apontada como mera necessidade aqui ganha força de projeto!

Em Toledo (Espanha) o que poderia ser um distraído projeto técnico de conexão entre o estacionamento construído fora da muralha ao centro histórico da cidade se transforma, por um forte e instigante projeto num belo percurso .

Seis tramos de escadas rolantes vencem o desnível de 36m por uma figura em ziguezague, que se insere na topografia local, aparecendo como um rasgo naquele sítio. Mais do que simples inserção topográfica, essa fenda faz com que o caminho seja feito por dentro da muralha

Segundo os autores do projeto (LAPENÑA e TORRES, 2001: p 76-77): una brecha, una fisura de luz, una leve herida cicatrizada sobre la fachada de la ciudad.

Desenhada em 1997 e concluída em 2000, essa sofisticada escadaria projetada por José Antônio Martínez Lapeña e Elías Torres, prova que caminhar é mais do que simplesmente passar e que entre o ponto de saída e o ponto de chegada as formas de aproximação definirão a primeira abordagem do espaço alcançado. Aqui, inserido na muralha e reconstruído os olhares sobre a paisagem, esse percurso se faz como que “apalpando” ou tateando os objetos antes de abraçá-los.

Trata-se de corpos mecânicos que conectam espaços e re-desenham suas relações, constituem de certo modo uma importante transformação em relação à compreensão de uma simples operação de deslocamento entre “a” e “b”, pois configuram como, e de que forma, o entre “a” e “b” constitui em si espaços arquitetônicos significados.

Pertencem a mobilidade, com sua possibilidade de apresentar variáveis, e não apenas a circulação e ao trânsito entre espaços. Em uma civilização onde a velocidade e a eficiência de deslocamentos e conexões são tidos como valor, como devolver a mágica das viagens? Não apenas como deslocamento eficiente para cumprir o esperado, mas como o desafio daquilo que no deslocamento amplia as possibilidades do imprevisto e o encanto que as cidades já demonstraram poder ter?

E assim redefinir o desejo da viagem. Não aquela que nos mantém previsivelmente no mesmo lugar, ainda que percorrendo diferentes territórios, na pasteurização homogênea do mundo, mas aquela que devolve a possibilidade de apreensões imprevistas, inusitados que constroem uma outra paisagem sobre a paisagem dada.

Referências

AZEVEDO, Paulo Ormino. Crise e Modernização: a Arquitetura dos anos 30 em Salvador. Em: SEGAWA et al. *Arquiteturas no Brasil anos 80*. São Paulo: Projeto, 1988.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CORTÁZAR, Julio. “Texto em uma caderneta”. Em: *Orientação dos gatos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FAUTINO, Didier. “Corpo em trânsito – contenedor para um ser humano”. Em Quaderns d’arquitectura i urbanismo. Cuaderno de ruta. N°239. logbook. Barcelona: Co.legi d’Arquitectes de Catalunya, outubro 2003.

HILL, John. *One family home*. Em: a weekly dose of architecture, revista eletrônica. Disponível em: <<http://www.archidose.org/Aug99/080299.html>>. Acesso em: 11 abr 2006.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil / Anos 80*. São Paulo: Projeto, 1988. VIRILIO, Paul. *La freccia del tempo*. Em: Domus Dossiê, Milão: Edizion Domus, 1996, n.4.p6-9

VIRILIO, Paul. “La freccia del tempo”. Em: Domus Dossier, n. 4, Milão: Edizioni Domus, 1996.

WESTON, Richard. *Plantas, cortes e elevações: edifícios chave do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

LAPEÑA, José Antônio Martínez e TORRES, Elías. “Escadaria em Toledo”. Quaderns d’arquitectura i urbanismo.n° 231. *Em tránsito. In transit* Barcelona: Co.legi d’Arquitectes de Catalunya, outubro 2001.

<http://www.bondinho.com.br/galeria/>, acesso em 20 jan 2007

Território de Contato

Publicado em: FARIAS, Agnaldo, FERNANDES, Fernanda (org.) Arte e Arquitetura: Balanço e novas direções. Brasília: Fundação Athos Bulcão: Editora Universidade de Brasília, 2010. p 183-194. Publicação do VII Fórum Brasília de Artes Visuais: Arte e arquitetura: Balanço e novas direções, ocorrido em outubro de 2009.

Este ensaio se organiza a partir da disciplina da Arquitetura e Urbanismo, e desse lugar lança as cordas para buscar o intervalo e o contato com a arte. Menos para reconhecer suas semelhanças e mais para, ao reconhecer especificidades, usufruir a promíscua vizinhança a partir da qual a alteridade permite re-informar as bases de uma prática. O lugar de partida não significa nesse caso distinguir ações ou atores por disciplina, mas considerar de certos traços disciplinares na formulação das análises e questões.

Feito esse preâmbulo vale adentrar no campo proposto, na zona de contato e interseção das duas áreas. E faremos, a partir de três situações metáforas, muito presentes no vocabulário e na prática arquitetônica: janelas, percursos, intervenções. Essas metáforas servem de balizas para uma aproximação com as obras. Seguem-se em sete pontos.

1

Janelas, elemento típico da arquitetura, em geral se traduzem em aberturas que editam, visualmente paisagem interior e exterior, como duplo articulado. Partimos delas, mas propondo aqui reconhecer a construção de janelas como *estratégia* e não como *elemento*, e desse modo, como campo constitutivo de organização, edição e extensão do espaço. É desse ponto de vista que *Percurso Ótico*, de Carla Zaccagnini, proposto para o Programa Octógono, em 2005, na Pinacoteca do Estado de São Paulo se constitui como uma “janela”.

A intervenção fez uso da arquitetura do edifício, das aberturas para o pátio central onde têm lugar o Programa, para, por meio de um jogo especular, transferir como reflexo uma obra da coleção permanente, a tela *Saudade* de 1889, de Almeida Junior, mantida no segundo andar, onde estão expostas as obras do acervo do século XIX para o espaço do Octógono.

Ivo Mesquita, curador do projeto octógono começa o texto sobre a intervenção com uma encantadora e elucidativa citação:

? te amé los ojos imposibles a través de un cristal...

(...) Ahora entre tus ojos y mis ojos, hay para siempre un cristal inquebrantable...

Dulce Maria Loynaz, Carta de amor al Rey Tut-Ank-Amen, 1929.

O jogo proposto por Zaccagnini amplia a possibilidade das travessias. Rompendo os limites de paredes e níveis que distinguem e afastam os dois lugares, articula a um só gesto dois

espaços e dois períodos da história da arte. Poderosa janela metafórica e simbólica de tempo-espaço.

2

A partir de uma natureza de operação espacial próxima que busca redefinir as vizinhanças em um espaço dado, Gordon Matta-Clark vai redesenhar a materialidade dos espaços nos quais intervêm com suas "*anarquiteturas*".

Abrem no corpo do edifício novas vizinhanças entre andares, como fez Zaccagnini através dos espelhos. Só que aqui a operação se dará no corte do espaço.

Um dos exemplos emblemáticos das obras de Matta-Clark,, *Conical Intersect*, (Paris, 1975). constitui uma janela no edifício abandonado como um cone de transparência transversal em relação à geometria de origem.

O cone que redefine o espaço permite uma visibilidade inexistente até então – tanto de quem vislumbra o edifício quanto de quem espreita do interior o exterior. O faz também de modo a redesenhar as relações internas do edifício, uma vez que define uma interseção não coincidente com a geometria dada, de onde se reconhecem também as peles materiais envolvidas na fatura do espaço.

Em termos arquitetônicos a estratégia de abertura de vãos internos redefine as lajes de diferentes pisos, antes isoladas, é bastante conhecida. Oscar Niemeyer usou tantas vezes essa condição e, em um de seus mais exuberantes vãos é tão significativo que corresponde à identidade do edifício: o vão do Pavilhão da Bienal de São Paulo.

Vale lembrar que não há vestígio dessa marca na sua exterioridade - e , aqui reside um de seus desconcertantes potências – de fora não se pode prever o interior revelará. E, a partir do prisma regular, com modulação estrutural regrada abre-se uma janela interior atípica de geometria sinuosa. Os avanços e variáveis frutos dessa sinuosidade revelam além de continuidade vertical nova visada no interior do edifício.

Mas se os vazios internos aproximam essas ações daquelas de Matta-Clark, por outro lado na zona de atrito entre dois tempos e dois autores a geometria de Matta-Clark mantém sempre como outro traço que subverte transversalmente o espaço dado. Ao menos dois tempos, dois dados.

3

Conectar e atravessar. Construir caminhos. Saímos da estratégia da visualidade e nos atemos ao caminhar. O mapeamento e as possibilidades de deslocamento no espaço são traços necessários para a compreensão da arquitetura. Entretanto, quando os caminhos são

mecanizados muitas vezes se confunde a operação como uma simples otimização de distâncias e percursos. Mas quando se sabe que o percurso é mais que a ágil conexão entre dois pontos – e Corbusier tão claramente insistiu sobre isso ao se ater aos passeios arquitetônicos - o deslocamento pode ganhar outra estatuto.

Na *Casa em Floriac* [Bordeaux, França, 1998]. Rem Koolhaas usa essa liberdade ao definir o corpo mecânico, uma plataforma de 3 x 3,5m, livre dos cabos habituais, central no espaço, conectando os três andares. Concebida a partir de um equipamento mecânico, um lugar no qual o movimento é o centro da questão, a caixa transparente, não mais confinada, move a casa ao se movimentar. Subvertendo a lógica esperada desse equipamento Koolhaas faz desse espaço um espaço ampliado e imprevisto.

Do mesmo modo *Escadaria em Toledo* de José Antonio Martínez Lapeña e Elias Torres, na Espanha (1997-2000), através de um forte desenho conectam de forma pouco usual o estacionamento construído fora da muralha ao centro histórico da cidade. Seis tramos de escadas rolantes vencem o desnível de 36m por uma figura em ziguezague, que se insere na topografia local, aparecendo como um rasgo naquele sítio. Mais do que simples inserção topográfica, essa fenda faz com que o caminho seja feito por dentro da muralha. Segundo os autores do projeto:... uma brecha, uma fissura de luz, uma leve herida cicatrizada sobre la fachada de la ciudad.

A plataforma e a escadaria se organizam por corpos mecânicos que conectam espaços e re-desenham suas relações, mas que o fazem longe da velocidade que apaga paisagens. Constituem caminhos onde mais do que o destino, importa o trajeto. E, ao construir o percurso o fazem também editando a paisagem seja em relação ao exterior em transformação, seja em relação a um interior recolocado.

São ações arquitetônicas que redefinem os meios mecânicos em termos tantas vezes feitos pela arte.

4

Deslocamento é de certo modo a chave da operação proposta pelo duplo de arquitetos do Atelier Bow-wow em *White Limousine Yatai* (Echigo Tsumaari Art Triennale, Niigata, 2003)

A partir dos carrinhos de comida de Tóquio também presentes em quase todas as grandes cidades eles se vale de uma compreensão dos usos de espaço reconhecendo-os como lugar propício ao encontro.

E, com outra acolhida, ao invés do carrinho estanque em redor do qual as pessoas se aglomeram para comer eles propõe uma mesa móvel. Num flerte direto com as performances artísticas *White Limousine Yatai*, é assim um veículo móvel, com desenho específico, branco como indica seu nome, que transporta uma mesa atendida por um pequeno fogareiro.

Resultando numa instigante edição entre os dois saberes. E que “toma de assalto” temporariamente o cotidiano e a experiência da cidade.

De modo distinto mas também atuando nas brechas do tempo e do que está dado Santiago Cirugeda, em parceria com advogados a partir da compreensão da legislação local, propõe edifícios transitórios como formas alternativas de ocupar uma cidade já bastante formatada.

A série proposta como “receitas urbanas” deixa clara a provocação do artista. Não se destina tanto para um determinado caso singular, mas sobretudo para qualquer um que queira transformar temporariamente seu lugar. Apoiado na lei que autoriza a construção de andaimes por determinado tempo, Cirugeda propõe a construção de andaimes como ampliação temporária dos espaços. Vale acompanhar a provocação nos termos do autor ao definir como se podem construir os *Refúgios Urbanos*:

3. Con la licencia de obra menor pagada (3000 ptas aprox.) y con el proyecto visado en el correspondiente colegio oficial (4000 ptas aprox.) estamos en disposición de pedir la licencia para la colocación del andamiaje , que si bien hay que definir la duración de la obra se pueden sacar sin rellenar la casilla correspondiente y hacer que dure indefinidamente(lo digo por experiencia). De todas formas, personalmente me interesan estancias de pocos meses para poder instalarme en diferentes lugares sucesivamente y no perder el carácter provisional (atributo este que asusta a la profesión arquitectónica).

(www.recetasurbanas.com, acesso em 2010)

E, dentro dos termos absolutamente legais da codificação urbana, os andaimes de Cirugeda constituem territórios de subversão autorizada. Ao projetar materialidade associada a usos temporais, os andaimes projetam constantes reorganizações espaciais. Configuram corpos novos que dialogam por oposição com o existente, em temporalidades distintas.

5

Saber reconhecer em algo existente a potência de uma transformação como fazem Cirugeda e Bow-wow é o caminho de Aldo Rossi para o Teatro do Mundo.

Datado de 1979, inicialmente para o carnaval de Veneza e depois aportado por ocasião da Bienal de Arquitetura de Veneza de 1980, este projeto se apóia numa antiga tradição veneziana, documentada em iconografias dos séculos XVI e XVII, de um teatro sobre barcas.

Projetado enquanto corpo deslocável, autônomo o Teatro do Mundo traz em seu desenho a história de Veneza. Ao adentrar as águas que banham o território de chegada, revela-se inserido e pertinente. Ao navegar nas águas dos canais e aportar em pontos de Veneza revela

sua origem. Desenraizado como princípio, mas “identitariamente” atrelado ao lócus para o qual foi projetado, o Teatro do Mundo exemplifica um dos paradoxos entre mobilidade e enraizamento, ao encarnar as práticas e a materialidade de Veneza e reinventar, a partir do original, suas formas.

Ação arquitetônica, indubitavelmente, mas que assim como a arte sabe usufruir do momentâneo para re-inventar o tempo e a apreensão do espaço e da temporalidade evocada.

E, ao se fazer temporário na cidade a edita como excepcionalidade assegurando muitas vezes um frescor mais próximo da arte. *White Limousine*, *Refúgios Urbanos* e *Teatro do Mundo* cada qual à seu modo (e nesse caso por modos tão distintos) revelam que a cidade quando fruto de um entrelaçamento de tempos e de uma atenção ao corriqueiro na suas transversais possibilidades permitem deslocar espaços e práticas habituais re-informando o espaço dado.

6

E será do lugar que re-inscreve sentido(s) que obra de Carmela Gross informa a cidade.

Hotel, obra da 25º Bienal Internacional de São Paulo (2002) parte do universo da arte mas opera nos termos de um código urbano/arquitetônico recorrente [os nomes que localizam os usos e os espaços] e assim se inscreve em outro campo simbólico.

Com uma estrutura de 3m x 3,5m e lâmpadas fluorescentes *Hotel* ocorrem como inscrição na fachada do Pavilhão. Mas ao invés de “informar”, desloca o sentido e o uso do espaço. Opera na brecha de um “des-endereçamento” uma vez que desloca o nome em relação ao uso oficial do espaço.

Obra artística, inclusive no embaralhamento proposto dos sentidos mas que atua e se organiza a partir de uma materialidade arquitetônica e urbana.

Sustracción / Adición – Bar las Divas, de Héctor Zamora traz algo de semelhante no sentido da estratégia adotada.

Zamora, propõe, para o Encuentro Internacional de Medellín 2007 /Prácticas Artísticas Contemporâneas, a construção de um bar no interior do Museu:

O nome da obra é elucidativo, Subtração / adição, corresponde à operação feita. Zamora subtrai um pedaço do espaço do Museu e adiciona o mesmo pedaço de espaço à praça.

Operando na materialidade da arquitetura entretanto o artista não deixa dúvidas de que se trata de ação do âmbito da arte – a começar pelo acabamento (ou falta de...) o muro de tijolo de barro furado deixada aparente em contraste com o acabamento dos espaços circundantes, e de dentro do bar a “decoreação” que corre por conta de quem vai ocupá-lo; além disso não faz o projeto em nome de uma continuidade espacial [diferente do que parece entender o texto oficial] afinal aqui não há nenhuma passagem apenas cisão, o muro é fronteira clara, não usufrui da

contigüidade de espaços, e nem deveria afinal os dois usos são antagônicos por excelência, e vale reconhecer que se compreende a efetividade da adição / subtração quando se observa o desenho em planta.

Durante os dois meses de funcionamento o bar instalado no espaço do escritório da Instituição (e não em um espaço expositivo, que a princípio corresponde ao endereçamento natural de uma obra) e estanke em relação a ela, foi administrado pelas meninas de rua e prostitutas da região. Ao abri Las Divas para a praça, amplia a extensão da praça ao usufruir dela. E escapa do território direto da arte, se inscrevendo em outros termos no espaço urbano.

Hotel e Las Divas são obras que atuam a partir do espaço urbano e usam os procedimentos da arte através da materialidade da arquitetura e da cidade. Embaralham sentidos e usos, adensam possibilidades e constituem espaços de alteridade tanto no campo da arte quanto no espaço da cidade.

7

Um instigante projeto de arquitetura corre no sentido inverso. Uma arquitetura que usa o procedimento da arquitetura através da materialidade da arte: o Mirante de Santa Clara, de José Adrião (Santa Clara a Velha, Portugal, 2006).

Vale acompanhar os termos do memorial:

Na primeira visita à zona de intervenção, apareceu o João, um miúdo de 9 anos que conhecia o sítio melhor que ninguém e que insistiu que deveríamos conhecer as ilhas. Seguimos o João, abrindo caminho através do mato cerrado, e deparámos com duas pequenas ilhotas na margem do rio totalmente escondidas por detrás da vegetação. A partir daí o projecto definiu-se: entender a área de intervenção de uma forma mais abrangente e criar um percurso que permitisse descobrir o sítio, tal como nós o tínhamos feito. (www.joseadriao.com, acesso em 2010)

De início o deslocamento ocorre em relação à própria arquitetura. Mirante por princípio remete as torres de visibilidade ou aos altos na paisagem. O arquiteto inicia o projeto reconduzindo esse entendimento e se atendo ao que nome pode indicar - afinal mirar é poder ver de melhor lugar, em outros termos encontrar a melhor vista.

Ao descobrir que nesse caso a melhor vista é aquela do eixo de rompimento da ponte, descoberta feita na travessia das ilhas que afastam a vista comum do já visto, Adrião reorganiza as possibilidades de espaço. O Mirante passa a se constituir antes de tudo por um caminho, onde o caminhar não apenas conecta pontos mas reorganiza os sentidos.

Se quisermos, assim como se apreende o *Quebra-mar espiral* de Robert Smithson ou para nos determos em obras presentes nesse ensaio, na escadaria de Toledo. Ou seja Adrião

propõe que para vislumbrar a ponte, ao invés de subir a um ponto alto, se possa redescobrir sua imagem a partir do eixo, na cota das águas do rio, reconhecendo seu ponto de fratura.

Construindo um mirante ao rés do chão!

Faz arquitetura, sem dúvida, mas partilha dos meios da arte na construção desse sentido e dessa materialidade.

Conectar e atravessar. Construir caminhos...

As obras aqui aproximadas são de certo modo ações e/ou intervenções que constituem sentido menos porque se fixam no saber dado de suas matrizes disciplinares mas porque se deslocam desse saber, sem ignorá-los, para assegurar a liberdade necessária a quem de fato deseja investigar o mundo.

Parece que aqui reside uma das possibilidades do encontro Arte / Arquitetura, menos por se preocuparem em atender o estatuto disciplinar mas por concebê-los seriamente como pontos de origem a partir do qual se podem perscrutar as bordas de uma disciplina esses artistas e arquitetos redimensionam as possibilidades de suas obras articulando através de seu saber específico a provocação de quem atentamente espreita o mundo para redesenhar seus sentidos.

Referências

MESQUITA, Ivo. "Carla Zaccagnini: Percurso Ótico". Em:

www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas

.ROCHA, Paulo Mendes da, "A Revolução da Pinacoteca", Em: *Revista Bravo*. São Paulo, Editora D'Avila, fev. 1998, n. 5, ano 1, p. 46 a 53.

ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986. Col. Punto y linea. (1ª edição em 1971. col arquitectura y critica)

Catálogo da Exposição "Gordon Matta-Clark". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006. p.180-192.

Revista Quaderns nº 231 Em tránsito . In transit. Barcelona, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya 2001

www.bow-wow.jp

www.carmelagross.com.br

www.jamlet.net

www.joseadriao.com

www.lsd.com.mx

www.recetasurbanas.net

Arte e arquitetura contemporâneas e a dimensão pública do convívio

Texto publicado nos Anais do III Enanparq (Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo) *arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva*, integrando simpósio temático “Espaço Público: território da diferença” (coordenação Marta Bogéa) integrantes Eugênio Queiroga, Kátia Teixeira, Eneida de Almeida, Cauê Alves, Marta Bogéa. Ocorrido NA Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014. <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-3/htm/XFramesSumarioST.htm>

Las Divas: hóspede intruso no antigo Museu de Antioquia

Esa noche, sobre las calles mojadas del Centro, fosforecian luces diversas, listas para acentuar cualquier irrealidad. Crucé la Plaza de las Esculturas en diagonal hacia la iglesia de La Veracruz. A pesar del frío y de la noche lluviosa había mucha gente y actividad. La placita de la Veracruz es un remolino urbano cargado de prostitución, gamines, rateros, borrachos, gente que circula en medio del Museo y de la iglesia, como otorgada de un permiso especial.(...)

Crucé por el frente de ellos, doble la esquina donde se recostaban y vi al fondo, a unos treinta metros, la luz incitante de Las divas. Era un bar crecido en la puerta del antiguo Museo de Antioquia, agregado hacia adentro del edificio como un órgano interno que se le hubiera olvidado al constructor (OCAMPO, 2007).

“*Este es el relato de una obra de arte que al mismo tiempo fue cantina*” Com essa frase começa o texto relato de Carlos Sánchez Ocampo, do qual o trecho acima é parte³. Ocampo comenta a intervenção de Héctor Zamora denominada Subtraction / Addition – Bar las divas, uma construção temporária realizada para a MDE07 no ano de 2007.

Zamora convidado a participar do *Encuentro Internacional Medellín 07/ Prácticas Artísticas Contemporáneas* com o sugestivo título *Espacios de hospitalidad* propõe a realização de um bar a partir da subtração de espaço do escritório de produção situado na *Casa del Encuentros*, uma das oficinas centrais do MD07, sediada no edifício do antigo museu de Antioquia, para adicioná-lo à rua como bar. Nos termos dos curadores⁴:

En Sustracción / Adición, el mexicano Héctor Zamora propone la realización de un bar que afecta directamente el funcionamiento de la Casa del Encuentro, uno de los ejes (físicos y

³ Publicado em junho de 2007 (disponível em <http://lsd.com.mx/proyecto?id=61>, último acesso em 20 de junho de 2014)

⁴ Alberto Sierra Maya, Ana Paula Cohen, Jaime Cerón Silva, José Ignacio Roca, María Inés Rodrigues e Oscar Muñoz. mais a respeito da exposição ver <http://www.m3lab.info/portal/>

conceptuales) de nuestro evento. Al margen de cualquier ubicación accidental, Zamora propone la construcción de una edificación que irrumpe, en todos los sentidos posibles de la palabra, con su cotidiano funcionamiento. Por un lado se tiene que el sitio exacto escogido por Héctor es el de las oficinas centrales del MDE07, lugar compartido por alrededor de 20 funcionarios del evento. Por otro lado el proyecto abre la posibilidad de que ese espacio, el cual fue hasta el año 2000 la entrada principal del Museo de Antioquia antes de que se trasladara al edificio contiguo, adquiera unas posibilidades funcionales que si bien son novedosas para la historia del edificio y de la institución que lo ha habitado por décadas, no son necesariamente distintas de las que se reconocen e identifican a este sector de la ciudad. El operar de Zamora es pues doble: le sustrae una fracción importante al espacio laboral en la casa del Encuentro al tiempo que se lo añade al entorno; lo que deja de funcionar para la institución, en el adentro, comienza a hacerlo para el espacio público, en el afuera. (MAYA et al, 2007).

A obra atua precisamente como campo material e simbólico transformando a sede de produção do evento em espaço hospedeiro. Trabalha dentro de um dos eixos propostos - Hospitalidad/hostilidad, dentre outros tais quais Xenofilia/Xenofobia, Parasitismo y simbiosis – atento também à dubiedade constituída como proposta pela curadoria nos duplos opostos.

Um vídeo disponível no site do artista registra o momento de demarcação da parede a ser construída no interior da sala e revela o desconforto da equipe do escritório de produção com esse incômodo hóspede. Ao mesmo tempo registra relatos desse transtorno e exercícios de aproximação – diante do “muro” ainda como pele transparente, um plástico, os produtores são convidados a desenhar sobre essa membrana um corpo que se encontra do outro lado. Uma bela pista é escrita na demarcação do círculo no local onde será erigido o muro em alvenaria: “la hospitalidad consiste en hacer todo lo posible por acercarse al otro”. A hospitalidade aqui precisa ser enfrentada por dentro do sistema que a propõe. Acatando em seu cotidiano traços que são descritos nos textos conceituais:

La hospitalidad es la disposición temporal de un espacio, ya sea físico, discursivo o político, para acoger a otros y permitirles desplegar sus intereses y posiciones. Sin embargo, la relación entre el anfitrión y el huésped no es siempre fácil; la presencia del otro altera la vida de quien le acoge, y cuando este encuentro es significativo la vida cotidiana nunca volverá a ser la misma para los involucrados en el intercambio. Para el anfitrión, la hospitalidad implica la invención de un nuevo lenguaje que se adapte al otro y que tenga en cuenta su diferencia. (MAYA et.al, 2007)

Zamora é arguto leitor de espaços, físicos e simbólicos. Um traço que atravessa suas obras. Vai além do formalismo atual daquilo que se denomina sítio específico e que abriga hoje uma miríade de obras na qual a especificidade em geral tem se referido a aparência dos espaços. A planta é reveladora do gesto. Reconhecida a antiga porta principal, no momento da exposição

fechada, mas por outro lado facilmente aberta à rua, reconhecido o contexto urbano, que conta com uma igreja com seus fiéis, bares de prostitutas, museus e seu público, ou seja, que guarda uma variedade de modos de habitar a cidade, Zamora incrusta um elemento circular constituído por um muro de tijolos, opaco, no interior do escritório de produção do MD07 e abre o espaço para rua.

Vai além. O desejo inicial do artista era subtrair do espaço administrativo uma porção a ser adicionada ao espaço público exterior, o uso proposto, o bar, é resultado da observação do artista da natureza de lugar urbano onde se estabelece a obra. E, em seguida a procura e o encontro de alguém capaz de “tocar” o bar, com propriedade, função que estabeleceu a parceria com D. Marina. Descrita por Ocampo como segue:

¿quién se encargaría del bar? No era poca la responsabilidad y el no podía asumirla. En este punto al artista se le apareció la virgen. Era una señora morena, de corpulencia excesiva de la cintura para abajo, que antes defendió con su cuerpo, la vida de sus hijos y la suya, en este mismo sector de La Veracruz, pero que ahora pertenece al equipo de vigilancia del Museo de Antioquia y dirige la corporación Rescatando Valores que trabaja con prostitutas y gente de la calle.(...) Doña Marina aceptó el desafío y lo encaró de tal forma que al artista, después de hablar con ella, sólo le quedó trazar la pared que sería el bar. El resto, todo lo que el visitante veía ahí se le debe a ella. (OCAMPO, 2007).

Aqui se pode reconhecer um gesto significativo no campo poético e simbólico da intervenção: obras dessa natureza não se realizam na vaidade ensimesmada de um artista. Realizam-se sobretudo na eficiência de um certo perfil de artista que reconhece o limite de sua atuação. Zamora propicia o bar e media negociações a partir daí precisa de alguém que de fato faça o bar existir, com a eficiência de quem é daquele lugar, que circula naquelas ruas e que tem histórias que lhe permitam atuar.

Novamente anfitrião e hóspede se anunciam, novamente o modo do outro a interferir no “meu” modo de ser. Do artista fica o muro de tijolos aparentes e as tubulações que atravessam esse mesmo muro com seus ruídos a revelar a presença do estranho hóspede para quem habita o escritório da exposição e um vídeo da construção da obra projetado que permite confirmar a construção e a existência do bar enquanto parte da exposição. Do lado de lá aberto para a cidade surge, em lugar pouco provável, mais um bar “típico” daquela região. Típico não porque alegoricamente construído aos moldes do que lá se pode reconhecer, mas porque legitimamente ocupado por quem de fato a lá pertence. O muro, inóspito, sem acabamento, deixando aparentes os tijolos, tão distinto das brancas paredes habituais nos termos dos museus, se faz presença evidente do conflito inevitável de tão próxima convivência. Do lado do Bar o mesmo círculo surge colorido com desenhos figurativos alegóricos, ornamentado e mobiliado por D. Marina,

uma ocupação pouco usual no metier oficial da arte. Contíguos mas não porosos. Viver junto aqui significa reconhecer a necessidade da fronteira estanque, que por outro lado é o que assegura o efetivo acolhimento do outro, nos seus termos, dentro de sua “outra ordem”.

Orfeu atravessa a metrópole

04 de novembro de 2012, Orfeu sai do fosso da orquestra e a partir daí sua impressionante voz, sua fulgurante dor, nos conduz atravessando os espaços. Abrem-se profundidades, revelam-se alturas, Júpiter surge, como numa paródia, em um carro que estaciona na boca do “palco”, transformado em executiva-mulher, de “tailleur”, com belos saltos e capacete preto (negativo do branco oficial que identifica o comando nas obras, será só coincidência?) sua poderosa voz, sua sedutora segurança, constituirá uma bela dança entre ele(a) e Orfeu.

Não poderia haver melhor estreia para a Praça das Artes. Ocupar o edifício em obra, abrir para a cidade antes mesmo da finalização desse poderoso projeto do Brasil Arquitetura e Marcos Cartum, transforma-se em belo presságio. Afinal, esse conjunto de edifícios pertencentes ao Teatro Municipal se apresenta prenhe do desejo de uma cidade amigável, civilizada, aberta. Atravessa o miolo de quadra, articula edifícios técnicos dos grupos municipais de música e dança através da cidade.

Aproximados pelo espetáculo, alguns de nós foi levado pela música, outros pela curiosidade em relação à arquitetura, outros por acompanhar um espetáculo do Vertigem, terminamos todos com uma alegria genuína, ovacionando essa montagem, em pé, aproximados pela potência do mundo quando os sonhos deixam de ser promessas fugidias e se apresentam como um desejo coletivo, palpável, possível.

Findo o espetáculo, a plateia ainda comemorando com os cantores, atores, bailarinos e músicos, o grupo retoma o trabalho e começa a devolver o cenário para sua posição de origem, reorganizando o espaço para o próximo espetáculo. A obra recomeça, lugar de trabalho, de onde se constrói criteriosamente o lugar desejado.(BOGÉA, 2012)

Esse trecho faz parte de um texto meu ainda inédito escrito no “calor” do espetáculo, logo após tê-lo assistido. Refere-se a uma montagem da ópera Orfeu, dirigida por Antônio Araújo com músicos e bailarinos do Teatro Municipal, realizada como uma espécie de pré-estreia da Praça das Artes, naquele momento em plena construção.

O edifício, projetado pelo Brasil Arquitetura e Marcos Cartum situa-se nas ruas Conselheiro Crispiniano, Rua Formosa, Avenida São João, abrindo o miolo de quadra, ocupando suas bordas, abre-se para as três ruas constituindo uma praça que ao mesmo tempo articula e agrega a travessia e o contato do Anhangabaú e seus lotes lindeiros.

Com um programa singular o conjunto de edifícios (com área de 28.461,63m²) foi projetado para abrigar os anexos do Teatro Municipal: Orquestras Sinfônica Municipal e Experimental de Repertório, Coral Lírico e Paulistano, Balé da Cidade, Escolas de Música e de Dança, Centro de Documentação Artística, Museu do Teatro Municipal, Administração, Salas de Recitais, com suas áreas de convivência e estacionamentos.

A concepção geral deste projeto, que teve início em 2006, baseia-se em estudo elaborado inicialmente pela Secretaria Municipal de Cultura, naquele momento sob gestão de Carlos Augusto Calil, que prevê que a partir do centro do terreno o novo edifício se desenvolva em três direções - Vale do Anhangabaú (rua Formosa), avenida São João e rua Conselheiro Crispiniano (elemento introduzido a partir do desenvolvimento do projeto). O conjunto procura propiciar caráter público e de vida urbana no interior desta importante quadra usufruindo de sua condição oportuna de “borda do Anhangabaú” e travessia.

Articula-se também com os edifícios remanescentes com valor de preservação que permaneceram reformados como parte integrante do conjunto - o Conservatório Dramático e Musical, seu edifício anexo aos fundos e a fachada do Cine Cairo. Aqui vale observar como se instala constituindo-se como um importante elemento que pode ser visto dentro do sistema de espaços públicos como uma pequena praça associada à praça principal que é o Vale do Anhangabaú.

Interessa perceber que de certo modo configura outra natureza de borda, mais porosa, mais pertinente ecoando e ao mesmo tempo constituindo como variação também em escala além dos usos esperados esse poderoso centro no que ele representa de local de encontro, capaz de receber multidões.

Nesse sentido, do modo de se avizinhar do Vale nos remete ao edifício vizinho, a antiga agência Central dos Correios, fruto de concurso público nacional em 1997, para transformá-lo em Agência Central e Espaço Cultural dos Correios (18.846m² de área construída), vencido pelo escritório Una arquitetos⁵. Confirmado nos termos dos autores, já no memorial do projeto:

A permeabilidade do edifício, traço forte em nossa proposta, manifesta o desejo de estender o espaço público ao seu interior e conta com a pluralidade original de seus acessos (...) O projeto foi estruturado através da criação de um grande vazio central a partir do qual se articulam todos os espaços. Esse grande vazio resulta da união e ampliação de dois vazios menores, preexistentes: uma clarabóia que no projeto original cobria um vão que existia entre todos os

⁵ São sócios do UNA Arquitetos: Cristiane Muniz, Fábio Valentim, Fernanda Barbara e Fernando Viégas. Maisa respeito ver:

http://www.unaarquitetos.com.br/site/projetos/detalhes/43/espaco_cultural_e_agencia_central_dos_corr_eios. acesso em 20 de junho de 2014

andares (parcialmente obliterados no momento do concurso) e uma área externa de ventilação entre o bloco lateral e o corpo principal do edifício. Essa operação significou a dissolução do miolo do edifício, (justamente aquele território mais indistinto e variável entre andares) permitindo uma geometria mais definida que se configura em torno desse vazio.(MUNIZ et al,1997)

A estratégia conhecida usufrui da arquitetura com sua peculiaridade em receber usos específicos como um edifício urbano, na medida mesma em que desenha possibilidades da vida urbana a partir de seu traçado. Mais que isso, recebe como parte de sua centralidade não só praças mas também e sobretudo praças que são antes de mais nada conexão entre pedaços de cidade. Ao invés de se fazer fronteira, estabelecem contato. Mediado por uma singularidade ecoada daquilo que abriga.

A vizinhança desses projetos, revela o modo como temos persistido, quando possível, em constituir uma cidade mais permeável, mais aberta, na qual antes de tudo os edifícios se configuram amigáveis, hospitaleiros, aptos a serem parte de um conjunto edificado menos fragmentário e mais fluido. Naturalmente o uso cultural é parte significativa nessa possibilidade assim como, sabemos, será apenas em projetos consistentes e atentos a esse traço que se encontram brechas para desenhar com elegância um modo de vizinhanças que se valem de suas diferenças para usufruir de uma proximidade, nesse caso, apta a uma desejável porosidade.

Edifícios que permitem o desejável encontro imprevisto com um forasteiro que está por lá apenas de passagem, e quem sabe, para, atraído por alguma sombra ou acontecimento momentaneamente pode se fazer também parte daquele lugar.

Hóspedes não mais intrusos, mas parte desejada e prevista de uma metrópole que merece sua diversidade.

gradientes: entre a vibração das calçadas e a quietude dos museus.

Uma turista norte-americana, diante do Masp, um dos internacionalmente conhecidos cartões-postais de São Paulo, pergunta: “Aqueles barracas ali fazem parte de alguma instalação?”. As seis barracas erguidas ao anoitecer no vão-livre do museu – e desmontadas no alvorecer – não integram a mostra “A Terra vista do Céu”, que ocupa a área externa, tampouco outra exposição. Os abrigos de lona azul são a nova “casa” de um grupo com cerca de 25 pessoas, entre hippies, neo-hippies, desempregados, moradores de rua, usuários de drogas, que passam o dia todo no vão-livre do museu e dormem ali. “A gente não atrapalha em nada”, avisa um dos novos “inquilinos” do Masp, Carlos Hugo Caires, 20, desempregado, recém-ingresso no universo do

artesanato. “É público”, enfatiza. “Estamos aqui para vender nossos produtos e moramos neste local pela segurança que a base da polícia, do outro lado da avenida, nos oferece.” (OLIVEIRA, 2013).

Essa matéria - que de quebra revela uma certa “confusão” gerada pela arte contemporânea intencionalmente entre fato e ficção e que aqui, na base do Masp por mais anedótica que seja configura-se como dúvida factível - interessa nesse artigo menos pelo debate sobre arte e mais pela progressiva apropriação do que em geral é visto como uma de nossas significativas “conquistas” na dimensão pública de espaços arquitetônicos: o vão-livre do Museu de Arte de São Paulo.

O Masp, projetado em 1957, construído em 1968, por Lina Bo Bardi constitui-se como projeto exemplar enquanto ambição urbana. Nos termos da arquiteta:

O ‘salão de baile’, pedido pela Prefeitura de 1957, será substituído por um grande Hall Cívico, sede de reuniões públicas e políticas.” (...) “O belvedere será uma ‘praça’, com plantas e flores em volta, pavimentada com paralelepípedos na tradição ibérico-brasileira.” (...) “Eu procurei apenas, no Museu de Arte de São Paulo, retomar certas posições. Até procurei (e espero que aconteça) recriar um ‘ambiente’ no Trianon. E gostaria que lá fosse o povo, ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas. Até crianças, ir brincar no sol de manhã e de tarde. E retreta. Um meio mau-gosto de música popular, que enfrentado ‘friamente’, pode ser também um ‘conteúdo’.” (FERRAZ, 1993:p.220)

Nada mais distante do que se transformou o térreo do museu em tempos recentes, uma disputa desigual e inadequada – nesse caso por qualquer que seja o uso – na privatização do espaço público. Vale perceber a confusão de Carlos Hugo, ao afirmar que se é público pode virar “sua” casa. Nem dele, nem das bilheterias cercadas de cordas e abjetos carpetes vermelhos recobrimo o piso de paralelepípedo que remete às ruas da proposta original. Aqui se reconhece uma reveladora confusão, se de fato não cabem moradias nesse espaço também não cabem quaisquer outros usos que comprometam a feição pública, aberta a usos variados, que caracterizou esse espaço. De feirinhas aos domingos a encontros de grupos para mobilizações o vão-livre do Masp abriga a alternância de usos que permite perceber o valor inequívoco de um espaço disponível para muitos e não apenas para alguns, sejam eles quais forem.

Se o circo do Piolim desenhado por Lina se efetivou apenas uma vez, por outro lado, somos testemunhos de uma imensa variedade de usos algumas delas inimagináveis pela arquiteta.

Retomar a dimensão pública do vão-livre do Masp, a começar pela retirada das inadequadas apropriações realizadas pelo órgão gestor do próprio museu, parece ser tarefa

urgente para uma cidade que precisa caminhar na direção de um direito amplo de modos de habitar.

Debate polêmico, e sobretudo, inesgotável no jogo de forças entre privatizações e direito à cidade. Não muito longe dali, e tomando-o como referência, o projeto em construção para o Instituto Moreira Salles sabe reconhecer e busca reforçar o jogo pelo lado de cá. A equipe do Andrade Morettin Arquitetos, vencedora do concurso fechado ocorrido em 2011 (com área total construída 8.662m²) para o Instituto Moreira Salles São Paulo situado na Avenida Paulista aponta no memorial tanto o Masp quanto o Conjunto Nacional, de 1955 projeto de David Libeskind, também resultado de concurso público na contextualização do sítio de implantação do novo edifício. O lugar nos termos do memorial de projeto:

A Av. Paulista é um dos raros lugares da cidade em que encontramos uma enorme variedade de pessoas e programas convivendo num mesmo lugar. Um dos poucos lugares em que temos uma cidade mista, plural e mais democrática. Esta qualidade rara aliada à escala generosa e à situação geográfica privilegiada fazem da Av. Paulista um dos espaços mais interessantes e vivos de São Paulo.(...) O Conjunto Nacional está a duas quadras dali; o MASP, um pouco mais à frente.(ANDRADE e MORETTIN, 2011)

Um projeto que se estabelece a partir da equação entre suas relações internas mas sobretudo em relação a equação edifício e cidade. Para tanto libera o piso da Avenida como um espaço aberto, piso em continuidade no mesmo material que as calçadas hoje na Paulista ; e, transfere o “térreo do museu”- seu principal elemento articulador, da base do edifício, quinze metros acima do nível da Paulista. No térreo elevado, recupera o piso de mosaico português que por muito tempo foi usado nas calçadas da Avenida Paulista. Um traço que registra atenção à espessura histórica onde o novo edifício ao se instalar procura estabelecer como parâmetro.

Concebido como um grande hall urbano, o nível da Av. Paulista se converte em extensão da calçada, conduzindo o visitante através das escadas rolantes e de elevadores até o coração do edifício. (ANDRADE e MORETTIN, 2011)

Assim como no Conjunto Nacional e no Masp (e, na Praça das Arte e no Correios) a espacialidade do museu é dada e percebida sobretudo a partir dos vazios do edifício, que são os espaços de circulação e encontro.

Novo edifício que mais que uma novidade “novidadeira” quer estabelecer pontos de contato com aqueles edifícios vizinhos nos quais reconhece valor que quer ampliar. Edifícios urbanos que são desenhados na ambição de serem bons anfitriões que se abrem para cidade fazendo dessa permeabilidade sua maior qualidade.

“la hospitalidad consiste en hacer todo lo posible por acercarse al otro”

Da estanqueidade proposta na radicalidade de Las Divas à porosidade proposta na Praça das Artes e no Instituto Moreira Salles São Paulo revela-se um desejo de encontro. De disponibilidade curiosa no modo de receber em espaços específicos à alteridade inquietante da vida urbana. Dimensão pública delineada por uma arquitetura porosa, atravessável, configurada por vazios amparados no uso contíguo à praça livre que seus espaços de usos específicos abriga.

Além disso, estabelecem traçados que consideram o convívio material com seus vizinhos, constituindo-se como sistemas urbanos (de espaços abertos, que ecoam uns nos outros) como uma espécie de projeto coletivo no qual cada um instala uma parte. Um projeto, portanto, mais amplo que o de um edifício isolado e mais amplo que a vida pontual de um presente, que se refaz na movimentação inevitável da condição material das cidades hoje buscando preservar não exatamente sua materialidade mas certas qualidades que podem ser elevadas em tão distintas materialidades. Formalmente o IMS, a Praça das Artes, o Masp e o Conjunto Nacional mais se distinguem que se assemelham. O que os aproxima é o modo de entender a arquitetura como agente ativo de um desenho urbano usufruindo inclusive de uma outra escala que faz com que uma espécie de gradiente permita receber como borda o fluxo mais amplo e geral das ruas da cidade.

Configurando vazios, territórios atravessáveis, não mais estanques em relação a sua vizinhança. Reinventando a cidade por dentro de seus edifícios. Vale acolher os termos de Marcelo Ferraz: *“Dessa sobra, ou melhor, com esse bagaço que a cidade cuspiu, construímos a Praça das Artes”*.(FERRAZ, 2013)

E, sejam sobras, sejam áreas nobres, o que os une, cada uma a seu modo, é como cada projeto consegue se acercar de outros espaços, avizinhandose deles, apesar de mantendo a singularidade que o justifica, permitindo-se ser permeável e abrigar em sua “centralidade” também outros usos. Em um âmbito de convivência, certamente mais controlado, mas nem por isso estanque ou opaco. Uma arquitetura que constrói “portas”, portas por-onde, jamais portas-contra como diria o poeta⁶. Uma arquitetura que se faz morada de tantos e não apenas de alguns.

⁶ João Cabral de Mello Neto, *“Fábula de um Arquiteto | A arquitetura como construir portas, de abrir; ou como construir o aberto; construir, não como ilhar e prender, nem construir como fechar secretos; construir portas abertas, em portas; casas exclusivamente portas e teto. O arquiteto: o que abre para o homem (tudo se sanearia desde casas abertas) portas por-onde, jamais portas-contra; por onde, livres: ar luz razão certa.(...)”*

Publicado no livro A educação pela pedra (1966). In: MELO NETO, João Cabral de. Obra completa: volume único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.345-346.

E, para tanto, antes de tudo se sabe apenas uma parte específica de algo mais móvel e imprevisível que são as paisagens (materiais e humanas) que constituem a vida nas cidades.

Guarda como parte de sua vitalidade também o esforço humano que consiste em encontrar modos de compartilhamento apesar de todas as diferenças. Como bem observa Michael Sorkin:

La fricción urbana es la señal del límite y un constituyente sintomático de los gradientes de la sociabilidad urbana. Esta fricción, mediante la señalización de la diferencia, sitúa los límites internos de la ciudad así como sus fuentes potenciales de conflicto. De hecho, la misma idea de convivência es producida por este conflicto, reforzado por el carácter físico de la vida urbana. No es una tautologia sugerir que el único entrenamiento para vivir juntos consiste en vivir juntos (SORKIN, 2001: p.19).

O autor permite reconhecer afinal que a cidade produz cidadania através da repetida confrontação dos cidadãos com um entorno que organiza seus prejuízos e privilégios fisicamente, ou seja, de uma forma mensurável.

Pode-se concluir desse modo que formas civilizadas de convívio, sem distração em relação ao conflito inevitável decorrente da vida urbana, resultam também de traçados oportunos a vida em comum através dos quais essa mesma vida ganha âmbito público desejável.

Se, como observavam os curadores de MD07, “*Para el anfitrión, la hospitalidad implica la invención de un nuevo lenguaje que se adapte al otro y que tenga en cuenta su diferencia*” (MAYA ET al, 2007), Convém ater-nos então a projetos que buscam estratégias para que o convívio se estabeleça, assegurando uma hospitalidade que ocorre de modo civilizado justamente por reconhecer a inevitável hostilidade, a ser transformada em possibilidade, de viver entre diferentes e não iguais.

Referências

- ANDRADE, V. e MORETTIN, M. *IMS São Paulo*. In: www.andrademorettin.com.br. Último acesso julho de 2014.
- BOGÉA, M. *Orfeu atravessa a Metrópole*. Texto inédito. 2012
- FERRAZ, M. C. (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.
- FERRAZ, M.C. *Sonhos não envelhecem*. 2013. Inédito, encaminhado pelo autor.
- FERRAZ, M. C. e FANUCCI, F. *Praça das Artes*. In: <http://www.brasilarquitectura.com>. Último acesso julho de 2014.
- MAYA, A. S. et al. *Encuentro Internacional Medellín 07/ Prácticas Artísticas Contemporáneas. Espacios de hospitalidad, 2007*. In: <http://www.m3lab.info/portal/>. Último acesso julho de 2014.
- MUNIZ, C. et al. *Espaço cultural e agência central dos correios*. In: www.unaarquitetos.com.br. Último acesso julho de 2014.

OCAMPO, C.S. *Aunque no es borracho sabe que no se puede explicar un bar*. 2007. In: <http://www.lsd.com.mx/proyecto?id=61>. Último acceso julho de 2014.

OLIVEIRA, M. (Org.) João Cabral de Mello Neto, *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

OLIVEIRA, R. *Morador de rua 'se muda' para o vão-livre do Masp*. Folha de São Paulo, Caderno Cotidiano. 29/11/2013. pC3.

SORKIN, M. El tráfico en la democracia. Em Revista Quaderns D 'Arquitectura I urbanisme. *Em tránsito*. In *transit*. N.231. Barcelona: Col·legi d 'Arquitectes de Catalunya, outubro de 2001.

ZAMORA, H. *Bar Las Divas (sustracción/adición)*. In: <http://www.lsd.com.mx/>. Último acesso julho de 2014.

Brasil Arquitetura: uma partilha das distâncias, construindo convívios

Texto originalmente publicado em *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n.159.01, Vitruvius, ago. 2013. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.159/4844>

Habitar

Ontem o motor voltou a molar!! O rangido suave da força do homem, antes esperançoso em ver a pedra mó girar, agora gira, gira moendo grãos!! Grãos de areia até polir a pedra, que dizem ser mais dura que o grão do milho. Por ora o tom ocre da poeira se acomoda; em breve, se não logo, a poeira da farinha. (...)

Nunca vi tanta gente, ou equipes de diferentes áreas/capacitação trabalharem sincronizadas. Parecia véspera de inauguração. Duas mulheres simpáticas limpando os vidros, outro senhor na parte mais alta com escadas, três senhores instalando ar condicionado, um senhor e um menino na instalação elétrica, dois rapazes no restauro (...) mais a equipe de equipamentos do moinho – são três: o vizinho do moinho, Sr. Forti (Índio), o Sr. Olímpio na coordenação, o engenheiro Alex, ansioso. Muitas ligações telefônicas e muitos contatos. Curiosos, vários!!! Vários mesmo, que delícia! Algo acontece!! (Rosset, 2008: p.26-27)

O encanto que transparece nesse relato de Ismael Rosset, responsável pelo acompanhamento da obra aos arquitetos sobre o andamento da obra aponta para um importante aspecto que o fato material da arquitetura provocou – uma transformação em curso que retira o antigo Moinho Colognese da estagnação aprisionada em um passado e o re-insere no presente da cidade.

“Algo acontece!!”

Construído originalmente no começo do século passado, inteiramente em madeira, por uma família de imigrantes do Vêneto em Ilópolis (RS), o moinho se encontrava abandonado desde 1990. O ato primeiro da transformação começou em 2004 com a fundação da Associação dos Amigos dos Moinhos do Alto Taquari e se concretiza com a recuperação do Moinho Colognese inaugurando o Museu do Pão em 2008. Recuperado o primeiro Moinho a expectativa é que Anta Gorda, Arvorezinha, Putinga e outras cidades vizinhas sejam “contagiadas” para formar o “Caminho dos Moinhos” (Ver Caminho dos Moinhos, Vale do Alto Taquari, em <www.regiaodosvales.com.br/caminhodosmoinhos>)

Desde então um aspecto significativo se apresenta: o edifício, motivo desse restauro, é visto no contexto no qual se insere, um conjunto edificado em cidades próximas que se

relacionam como fios de uma mesma trama. Ao invés de isolá-lo como monumento, aqui se reconhece o conjunto, e o circuito do qual faz parte.

O novo conjunto é constituído pela restauração e adequação do antigo Moinho Colognese e por dois novos prédios abrigando o Museu do Pão e uma Escola de Confeiteiros – aqui, no programa proposto, reside uma significativa diferença. Retomar antigos edifícios recuperando-os e destinando-os como museus é fato hoje corriqueiro, centros culturais e museus surgindo a cada momento para alimentar a indústria cultural. O que de certo modo os mantém numa esfera de atenção e contemplação.

A presença da escola aqui dá outro sentido a essa ação: cria um fato novo que investe naquilo que justifica colocar novamente os moinhos em funcionamento: o uso da farinha que eles podem produzir, inserida num processo social re-valorizado pela Escola de Confeiteiros.

Resgata o antigo edifício de um estado de latência e estagnação e o reinveste de possibilidade. Não à toa há relatos de um moinho que tendo ciência do projeto teve sua produção retomada. A concorrência perdida com a indústria panificadora agora ganha outra ênfase que assegura um lugar possível e distinto aquela manufatura. Sem nostalgia, aponta para o futuro amparado na estabilidade de seu passado.

Parte da atenção que se detém, porque reconhece e admira, a força daquela arquitetura histórica como parte da vida vivida naquele território.

E, se o museu e o moinho asseguram retomar essa origem, a constituição da escola re-insere o moinho no curso da vida atual, atijando-a. Coloca, em termos presentes, uma ação que se alimenta de um traço constitutivo de pertencimento àquele lugar.

E então, como tríade, o projeto constitui um precioso sentido: recupera o edifício de origem (o moinho), reconhece seu valor (através do museu) e viabiliza a possibilidade de constituir futuro (através da escola).

Essa triangulação é evidente na configuração da arquitetura. E, reconhecível nos três edifícios, o antigo e os dois novos blocos, sabiamente mantidos no desenho como corpos associados mas distintos. Uma distinção assegurada na integridade de cada edifício associada ao intervalo entre os blocos. E, uma delicada conexão ocorrida na passarela que articula o percurso pelo conjunto.

O projeto então antes de definir a forma arquitetônica, se desenha à medida em que se desenha à vida que quer fazer pulsar. A forma decorre dessa vida e se delinea com a competência de quem domina o ofício e a sofisticação de quem reconhece a necessidade de construir com atenção e elegância para amparar aquele delicado e importante habitar.

Vale observar os relatos anteriores, na fase ainda de promessa e projeto. Os moinhos do Sul já aparecem mencionados em entrevista concedida pelos arquitetos em maio de 2005 a Denise Pegorim e Antonio Carlos Barossi:

MF: A história começou com a Judith Cortesão. “Vocês precisam ir a Ilópolis ver os moinhos italianos”, ela disse. “Você está no meio do mato e encontra aquelas coisas maravilhosas!” Isso foi há cinco anos. Muito depois, fui ao Sul e resolvi esticar até Ilópolis sem saber direito o que encontraria. Não imaginava jamais ver uma arquitetura tão forte de imigrantes italianos, de transição do século XIX para o XX. Fiquei fascinado. Eram cinco moinhos. Um deles estava para ser demolido, porque o moleiro havia morrido e a família queria vender o terreno. Um grupo se organizou, sem recursos, mas com muito entusiasmo: “Precisamos colocar os moinhos para funcionar novamente! Criar a rota dos moinhos e trazer gente para visitá-los! Fazer a festa do pão!”. Bem conversamos com o prefeito e começamos a nos movimentar, a envolver mais e mais pessoas. Com os contatos aqui do escritório chegamos à Nestlé, que não só comprou o moinho e doou à comunidade como está bancando uma escola de confeitores na cidade. O governo italiano, através do IILA [Instituto Ítalo-Latino-Americano], está patrocinando um curso de restauro de madeira fantástico, com professores vindos da Itália e alunos de diferentes idades e níveis de formação. Há gaúchos, paraguaios, um uruguaio, um boliviano. E o objeto de trabalho do curso é o próprio moinho!

FF: Esses são os projetos que mais emocionam. É como o KKKK, de Registro. Veja, Ilópolis tem 4.500 habitantes. Os moinhos estão voltando a produzir. O fubá, que eles chamam de farinha de milho, agora está sendo vendido na região e até em Porto Alegre

MF: São possibilidades da ação arquitetônica. Quando a história ganha essa vida, o projeto de arquitetura se torna apenas uma pequena parte de tudo (Pegorim, 2005: p. 181)

Essa compreensão do projeto que se sabe “apenas uma pequena parte de tudo” revela uma corajosa e ampla ambição: que a arquitetura possa de fato intervir no curso da vida!

O que a princípio pode ser interpretado como uma redução significa de fato uma ampliação da potência da arquitetura. Arquitetura entendida então não apenas como meio técnico de configuração formal para atender a uma demanda, mas como elemento reorganizador da vivência nos lugares. Para realizar essa reorganização constrói o programa como possibilidade para uma vida desejável a partir das possibilidades do que lá está.

Vale acompanhar os passos desse processo.

De início, aceitar o convite de ir ao encontro do que ainda nem se sabe exatamente o que encontrar – nessa medida uma viagem ampla, na confiabilidade de um interlocutor respeitado, é claro, mas a disposição de se deixar surpreender pelo inesperado. Depois, uma vez “fascinado” envolvido com o processo, promove uma ação na qual se compromete a pensar a totalidade daquilo que viabiliza a proposta. A começar pela necessária condição financeira, e a

continuar por um enfrentamento do programa que faça com que essa ação não se limite a um lampejo de luz, instantâneo e efêmero como tem sido tantos espetáculos que agem no compromisso presente de restauro de um edifício sem saber com que meios e por que razão esse resgate o manterá. Uma atenção portanto que se revela como compreensão da arquitetura em seus desdobramentos e não apenas como materialidade ensimesmada.

Acompanhar Marcelo Ferraz numa viagem a Ilópolis, com o Museu já em funcionamento, revela a segurança com que esse cuidado se configura. A ação do projeto (a que os arquitetos nomeiam “ação arquitetônica”, com muita pertinência) se torna uma espécie de campo imantado a partir do qual uma trama é tecida. Antes mesmo de chegar em Ilópolis uma abordagem na estrada: um assessor do prefeito de Encantado aguarda o arquiteto com quem o prefeito quer falar visando viabilizar a entrada da cidade no circuito dos moinhos. Segue-se a serena competência de Ferraz em encaminhar essa demanda para a Associação. No segundo dia de viagem, uma visita a senhora que irá cuidar da cozinha, revela a necessidade de assegurar sua contratação, até então apenas prometida, que irá se desdobrar na reunião esperada. Encontros e fatos esses que dentre outros confirmam a intimidade do arquiteto com o território e sua gente e a condição de se saber (projeto/arquiteto) o pivô que os agrega.

A visita a Ilópolis confirma o imã dessa trama. Arquitetura entendida como fato material que pode ser a matéria do sonho. E uma natureza de arquiteto que acredita na potência física dos sonhos⁷.

Conviver

Essa natureza de arquitetura é rara em tempos atuais tão plenos de formas extraordinárias e um certo encantamento pelas imagens. Uma arquitetura que não se reconhece

⁷ Frase de Zé Celso Martínez Corrêa, no vídeo documentário Lina Bardi, a respeito de Lina, nos termos de Zé Celso: “Lina é dessas pessoas que acredita na potência física do sonho”. Um eco de um tempo partilhado e rico que se desdobra e re-inventa. Marcelo trabalhou com Lina desde o SESC Pompéia (1977) até o ano em que a arquiteta faleceu (1993). Foi editor do primeiro livro sobre sua obra, e, responsável junto ao Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, como seu diretor na época, de significativa divulgação do trabalho de Lina. A relação entre a obra de Marcelo Ferraz e Lina Bo Bardi nos faz lembrar Borges, que declara em sua sabedoria poética que: “No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro”. BORGES, Jorge Luis. *Kafka e seus precursores*. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo, Companhia das letras, 2007, p. 130. O grifo é meu.

pela forma, por uma recorrência histriônica e exuberante de design, se reconhece por uma certa ética.

Na ação dos arquitetos do Brasil Arquitetura, tem se tornado um procedimento recorrente essa ética. Desde o conjunto KKKK, em registro, iniciado em 1996, como menciona Fanucci na entrevista anteriormente citada. Até o recente projeto em Salvador, Vila Nova Esperança, premiação IAB em 2009.

Em KKKK, a recuperação e adequação do edifício histórico para o Museu da Imigração Japonesa foi iniciativa do Brasil arquitetura. Um programa constituído por um centro de convivência, salas multimídia, biblioteca, área para exposições, restaurante e um auditório constituindo um novo edifício em um bloco independente do edifício original.

O museu conta com acervo de obras cedidas por artistas plásticos de origem japonesa radicados no Brasil, além de fotografias, ferramentas, peças industriais e objetos doados pela população, reunidos para contar a história da imigração japonesa na região.

Resgate de um passado material e simbólico, re-inserido numa proposta de espaço que configura a integração do edifício industrial com a cidade e revela rio como espaço de aproximação: relacionando-o com a cidade de Registro e com o rio Ribeira de Iguape num projeto mais amplo, o Parque Beira-Rio.

Em Vila Nova Esperança, o Programa nasce da agregação de novos elementos àqueles existentes reconhecidos como potência latente (a pequena fábrica, a horta etc.), elementos que serão ampliados e re-configurados para re-organizarem o espaço e a vida.

Território hoje fechado a ser novamente banhado de luz, o projeto recupera por liberar as áreas de platôs resgatando os surpreendentes muros de arrimo em pedra que definem os contornos em pequenas praças dessa escarpa. Valoriza-os, redesenhando a ocupação pela moradia existente em novos edifícios, e com esse adensamento libera o solo em comum.

Leitura de espaço, ocupação, manutenção de uma população residente reconhecendo sua vocação, ampliação da latência de uma possibilidade ainda dispersa que ampliada fortalece essa gente. O que já existia nomeia os novos espaços: Praça dos tambores, Bloco Pomar, Horta...

No memorial dos arquitetos: “Projetar é captar e inventar o lugar a um só tempo”, ecoando Álvaro Siza, na epígrafe que abre o memorial: “Uma coisa é o lugar físico, outra coisa é o lugar para o projeto. E o lugar não é nenhum ponto de partida, mas é um ponto de chegada. Perceber o que é o lugar é já fazer o projeto”.

No caso do Brasil Arquitetura uma percepção nesses casos muito atenta do lugar e suas “gentes”.

Assim como no projeto em Ilópolis o que se pretende aqui é configurar o projeto de arquitetura como fato agregador que pode ser transformador de uma realidade na qual se pretende intervir. E que passa a ser fruto de uma ação mais ampla que o fato material da arquitetura tão somente – veja-se o envolvimento de outros tantos grupos na proposta, no KKKK aferida pelas doações por exemplo; no Museu do Pão na sinergia que faz ecoar para além daquele edifício a ação, ou em Vila Nova Esperança, na comunidade envolvida acompanhando o processo.

Esses projetos trazem o que Max Risselada tão bem descreve como “utopia do cotidiano” (Risselada em Pegorim, 2005: p.10)

Uma atenção ao cotidiano necessário e desejável. Uma curiosidade que se alimenta da vida na ampla complexidade de seus termos para poder projetar. O procedimento não é novo, ainda que sempre nova, necessariamente sejam as relações a serem enfrentadas⁸.

A construção do programa, fato de certo modo presente e mesmo corriqueiro aos arquitetos da chamada Escola Paulista, se apresenta a partir de um claro e inequívoco desvio. O programa aqui configurado atenta para um cotidiano existente que se deseja recolocar. Que transforma não por pleitear uma nova realidade apenas, mas por se entranhar na realidade dada a ponto de poder a resignificar!

O programa nasce assim não apenas da certeza de transformação e do gesto inaugural, novo sobre o território, mas de uma delicada atenção à vida que ocorre e ocorreu naquele sítio e que justifica a ação que recupera por transformar. Resguarda e liberta simultaneamente.

Arquitetura como meio e não como fim em si mesmo, que só pode ambicionar agir assim se puder com muito rigor e competência enfrentar seu próprio domínio. Como um grande músico que nos faz ouvir só a música nos permitindo esquecer a necessária técnica que a faz ecoar. O Brasil Arquitetura se vale desse domínio sobre um saber específico para fazê-lo suavemente ecoar além de sua materialidade, o faz para poder habitar.

Habitar entendido nos termos propostos por Heidegger para quem Somente em sendo capazes de habitar é que podemos construir (Heidegger, 2006: p 139). Segundo ele, a maneira como tu és e eu sou, o modo segundo o qual somos homens sobre essa terra é o Bauen, o habitar. Ser homem diz: ser como um mortal sobre essa terra. Diz: habitar. A antiga palavra bauen (construir) diz que *o homem é à medida que habita* (Heidegger, 2006: p. 127).

⁸ Aparece aqui nessa obra madura do Brasil arquitetura um lindo canto que “tece a manhã” com outros cantos, nos termos de João Cabral de Melo Neto. Como não reconhecer essa mesma ambição no Sesc Pompéia de Lina Bardi ou na Fábrica de equipamento em Salvador de Lelé para mencionarmos dois arquitetos próximos da vida desses daqui. Arquitetos que cada um a seu modo propuseram projetos que ambicionam tecer uma densa trama com a vida que se quer vivida.

Habitar então indica ser trazido à paz de um abrigo”, (...) “permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência” (Heidegger, 2006: p. 129). Pois para Heidegger resguardar não é simplesmente guardar sem destinar,

Resguardar é, em sentido próprio, algo *positivo* e acontece quando deixamos alguma coisa entregue de antemão ao seu vigor de essência, quando devolvemos, de maneira própria, alguma coisa ao abrigo de sua essência, seguindo a correspondência com a palavra libertar (*freien*): libertar para a paz de um abrigo.(...) *O traço fundamental do habitar é esse resguardo*” (Heidegger, 2006: p. 129).

No texto “O que quer dizer pensar?”, Heidegger aponta para o que nos atem, que guardamos como aquilo que, antes de tudo e antes de mais nada, cabe pensar.

É oportuno observar a que coisas Fanucci e Ferraz se atém.

Os textos de Heidegger foram instigante mote nas conversas com Fanucci na fase de elaboração desse ensaio. Retomá-lo a partir daquelas conversas permitiu perceber que essa natureza de atenção corresponde a uma música almejada e rigorosamente perseguida. E, se Heidegger reaparece nas conversas com Fanucci, as fotografias de Ferraz são importante documentação para reconhecer o que detém seu olhar. Vale lembrar o ensaio editado no livro *Arquitetura rural da Serra da Mantiqueira*, de Marcelo Ferraz, passados já 12 anos dessa publicação (FERRAZ, 1996). Com um acurado e disponível olhar, de quem olha ainda sem saber exatamente o que procura, mas se deixando deter na atmosfera de um lugar, Ferraz faz um ensaio de esse “estar sobre a terra”, tão peculiar, num domínio de uma certa ocupação que entende a arquitetura a partir tanto do vasto território na qual se instala quanto nos detalhes surpreendentes, porque singelos e ao mesmo tempo potentes, dos quintais.

Nos termos de Antonio Cândido, são imagens, segundo a qual se articulam a paisagem, a habitação, a faina de todo-o-dia, os costumes, os folguedos – resultando algo muito humano além de belo (em FERRAZ, 1996: p.8-9)

E é esse “muito humano além de belo” que em projetos como KKKK, Museu do Pão e Vila Nova Esperança parece continuar a ecoar. Nos termos de Ferraz (1996: p.15):

Este livro não é um livro de fotografia ou um ensaio fotográfico sobre um certo tema. É um trabalho onde, como arquiteto, me utilizei da fotografia para capturar e revelar um mundo em que as relações do homem com a natureza que o circunda se dão num estágio genuíno de interação

Uma forma de notação para fazer arquitetura, que guarda as imagens ao se apropriar de um lugar. Esse registro se fez também presente na apresentação do projeto para o Moinho, quando Ferraz, em palestra proferida para estudantes na USJT em 2007, apresenta a região, as

casas, a paisagem, os detalhes a surpreendente luminária que hoje está instalada no terreno do Museu, o gradil recorrente que é retomado nas passarelas propostas, a presença sóbria da madeira na arquitetura local, o desenho descoberto em uma casa fotografada que se torna símbolo do circuito, elementos que o permitiram apreender aquele sítio, tão próximo do modo como se pode perceber na Mantiqueira.

Tanto a atenção de Fanucci a Heidegger – um texto de cabeceira, ele mais tarde vai revelar - quanto o reconhecimento dessa documentação como forma de resguardo e memória ao se ater a um sítio, antes de qualquer gesto de projeto ainda, revelam que a ética que transparece no procedimento de projeto é uma recorrência de uma certa maneira de entender a arquitetura como fato de cultura, significativamente ancorado na vida que permite propor um habitar constituído na liberdade de um pertencimento.

Não se guarda um edifício para não tocar, se resguarda, na medida mesma em que se quer transformar. Nos termos de Michael Sorkin: uma autêntica arquitetura do passado merece uma autêntica arquitetura contemporânea (Sorkin, 2003: p.15).

E aqui autêntica não apenas porque inaugural, autêntica na medida mesma em que retira de latência e reinventa uma possibilidade existente. Não forja o novo para transformar, configura o novo ao re-inventar o que está lá.

Uma reinvenção que liberta por resguardar, constituindo com formas arquitetônicas algo de *muito humano além de belo*, que a significativa frase de Antônio Cândido nos ajuda a entender.

Não se trata apenas de uma materialidade que quer encantar, trata-se antes de tudo de amparar a vida desejável, e para ela construir. Nessa ambição, mais do que em qualquer forma reside a beleza sublime dessa natureza de arquitetura.

Encontrar a justa medida

Um alarido de pássaros configura uma curiosa densidade num espaço de passagem. Logo após o portão de acesso o espaço é preenchido por uma algazarra. Forte memória da casa Ubiracica (1996/1997, São Paulo) que não é perceptível apenas pelo desenho, o viveiro de pássaros logo a entrada, constituía uma espécie de soleira expandida entre a rua e a casa.

Remete, naturalmente a gaiola pendurada na frente das casas das pequenas cidades brasileiras, mas da gaiola restam só os cantos, aqui o viveiro é um prisma geométrico, coberto com uma laje de concreto, no qual as telas são os vedos configurando um espaço arquitetônico

parte do desenho da casa e não mais um elemento sobreposto à arquitetura como no caso das gaiolas⁹.

Estão naquela casa várias referências, que vão do tradicional forno à lenha à lareira com jeito ibérico passando pelos planos íntegros e contínuos da arquitetura moderna. Mas, é importante reconhecer nenhum desses elementos é simplesmente inserido tal e qual, eles montam uma curiosa combinatória ao serem articulados, como por exemplo na cozinha moderna que se estende transformada no varanda/alpendre aberta para o jardim lateral. Não há mimetismo ou alegoria, os elementos guardam a chama de suas origens, mas transformada.

A variedade que encanta, e que é tão peculiar a variedade da vida, que perpassa a grande maioria dos projetos do escritório, parece fazer com que mais do que corpos contínuos, únicos e transparentes se possam reconhecer uma aproximação de elementos que vão desaguando uns nos outros e que ao mesmo tempo em que se articulam, se distinguem.

Daí decorre boa parte da surpresa e às vezes do desconforto desses projetos: da coragem de construir assegurando um habitar variado. Uma variedade não estanque ou esperada mas que reconhece – confirmado na sua materialidade – a possibilidade de convívio e aproximação não apenas entre iguais.

Aquela disponibilidade para a vida permite que a arquitetura se ampare em diferentes referências e que as traga, todas elas, da mais erudita a mais popular, da mais técnica a mais poética, transformadas e reinventadas – poderosamente deglutidas para usar um termo tão claro de nossa conhecida antropofagia.

O Brasil Arquitetura sabe se valer dessa potência reconhecida na beleza do outro que precisa ser apreendida e transformada para que de fato possa atuar.

Uma palavra cara aos arquitetos sugere uma bela pista para o entendimento de seu fazer: Convívio. Aqui a alteridade não assusta, alimenta.

Conviver significa poder se encantar pela diferença, um convívio entre iguais é no mínimo previsível. E fazer conviver pulsos diferentes parece ser um dos difíceis desafios desse escritório.

Por isso, buscar reconhecer uma gramática formal, ou material, nesse caso se configura num ardiloso modo de perdê-los. Não importa necessariamente se o muro é azul, ou de concreto ciclópico; assim como não importa exatamente se o forro é de palhinha ou de madeira ou de concreto, ou se os espaços são configurados por geometrias simples ou complexas. Importa a

⁹ Os pássaros não estão mais lá – mudaram-se para um novo viveiro no fundo do quintal – os pássaros eram das crianças, as crianças cresceram, a casa se transforma. Arquitetura não se sustenta sem a vida que a justifique.

maneira como a cada vez eles farão conciliar as variáveis que a princípio indicariam distinção e escolha, tanto materiais ou técnicas quando nos programas, os usos do espaços, quanto na sua organização enquanto espacialidades.

Um olhar atento aos projetos vai confirmando essa presença de elementos variados em aproximação. Vasco Caldeira se detém nesse traço ao analisar as casas do escritório, observando sua alternância,

Mas a decomposição formal e programática corresponde também a operações mais internas, como a de dinamizar a fruição do espaço, diversificando e entrecruzando os percursos da sua percepção e construindo uma rica trama de relações que procura corresponder à variedade e à riqueza de situações encontradas na própria convivência doméstica” (Caldeira em Pegorim, 2005: p.113-114)

Ao analisar a casa Ubiracica observa “um itinerário de variações, uma alternância de situações espaciais contrastes, um ritmo”.

Ao espaço isotrópico, contínuo, que se revela transparente tão comum desde a arquitetura moderna, os arquitetos contrapõem um espaço partilhado, que vai permitindo a constituição de variáveis, e a possibilidade de aproximação de matrizes distintas sem diluí-las num novo elemento apaziguado.

Mas como fazer coexistir de modo pertinente ritmos distintos e variados?

Para viver junto, Barthes ensina, é preciso constituir uma ética das distâncias. Vale retomar os termos do autor:

O Viver-Junto, sobretudo idioritmico, comporta uma ética (ou uma física) da distância entre os sujeitos que coabitam. (...). Coloco aqui, brevemente, uma forma desse problema (mas não a sua solução): a distância entre os corpos (no Viver-Junto).

O problema pode ser anunciado sob a forma de uma aporia, e essa aporia é uma cadeia:

1. O corpo dos outros – do outro – me perturba. Eu desejo, experimento a energia e a falta do desejo, entro na tática esgotante do desejo.
2. Dessa perturbação, induzo, fantasio um estado que a faça desaparecer: a *hesykhía*: a pacificação do desejo, a folga não dolorosa, a equanimidade.
3. Edito, então, certas regras para chegar à *hesykhía*. Em geral, essas regras são de distância com relação aos outros corpos, desencadeadores de desejo.
4. Mas ao matar o desejo do outro, dos outros, mato o desejo de viver. Se o corpo do outro não me perturba, ou se não posso jamais tocar o corpo do outro, para que viver? A aporia está fechada (Barthes, 2003: p.141).

Barthes antes explicita o que entende por Idiorritmia, palavra formada a partir do grego *ídios* (próprio, particular) e *rhythmós* (ritmo). Fala de uma fantasia de vida, de regime, nem "dual", nem plural (coletivo). Nos termos do autor:

Algo como uma solidão interrompida de modo regrado: o paradoxo, a contradição, a aporia de uma partilha das distâncias – a utopia de um socialismo das distâncias (Barthes, 2003: p.12-13).

O interesse em seguir o raciocínio proposto por Barthes é reconhecer que a possibilidade de uma distância construída é o que permite mediação entre os extremos indesejáveis, de uma simples solidão ou de um único ritmo de um lado e de uma dissolução por excessiva aproximação, dos ritmos próprios que asseguravam aqueles elementos anteriores sua alteridade.

Segundo o autor para aproximar ritmos distintos é preciso encontrar a “justa medida”; a distância necessária para que a alteridade se mantenha e ao mesmo tempo o contato se faça possível. Usaremos então essa metáfora que permite pensar o Viver-Junto.

E, desse ponto de vista, vale retomar o caminho do Brasil Arquitetura, que ao se encantar com ritmos distintos não os apazigua, neutralizando-os na formação de uma dissolução de suas peculiaridades, mas busca de certo modo manter em contato a diferença que se quer aproximar amparadas numa materialidade que lhes permita coexistir. E nessa medida constitui com o mesmo elemento uma variabilidade desejável que permite aproximar formas distintas.

A atenção gerada pelos projetos nessa combinatória nos leva a um curioso caminho. Um debate instigante sobre fusão merece ser relatado. Em uma das primeiras conversas com os arquitetos ao ser apontada essa característica de articulação de coisas aparentemente não passíveis de aproximação, nos detivemos na palavra fusão – seria fundir um elemento no outro a forma de os aglutinar? Mas se a fusão pressupõe a anulação de um elemento pelo outro de tal modo que não sejam mais reconhecíveis suas origens, naturalmente não é de fusão que se trata aqui.

A pista vem com Fanucci que lembra o carbono como elemento químico. Retomar os ensinamentos da química, permite lembrar que um mesmo elemento pode se apresentar de modos tão diferentes quanto o grafite e o diamante, propriedade nomeada na química como alotropia¹⁰.

¹⁰ alotropia (Rubrica: fisicoquímica): propriedade que possuem alguns elementos químicos de se apresentarem com formas e propriedades físicas diferentes, tais como densidade, organização espacial, condutividade elétrica (p.ex., o grafite e o diamante são formas alotrópicas do carbono). Etimologia: gr. allotropia 'variação, variabilidade', der. do gr. allótopos 'de outro modo' (formado do gr. állos 'outro,

Aqui vale configurar um duplo aspecto: o primeiro, como um mesmo elemento poderia formar substâncias diferentes? O segundo aspecto, nos termos apontados por Barthes, como assegurar a justa medida do Viver-junto? Esses dois aspectos tão distintos são relacionados nas estratégias de projeto do Brasil Arquitetura.

Configurar o mesmo e sempre outro: distâncias, passagens, muros

No concurso para o Centro Cultural Tacaruna (2002, Recife, PE) aparecem três estratégias recorrentes, elementos que aqui lemos como elementos oportunos na articulação proposta nos projetos do escritório: o vazio (que assegura a necessária distância) associado à marquise ou passarela (que articula) e, um intrigante elemento que a um só tempo separa e conecta: os muros.

Se os vazios e passarelas/marquises mantêm de certo modo sua vocação original, os intervalos afastam e as passarelas e marquises articulam; os muros do Brasil Arquitetura parecem subverter sua lógica de origem, a de configurar fronteiras, estabelecer limites. Vejamos.

No Centro Cultural Tacaruna a distância é o primeiro gesto para garantir a configuração do novo corpo separado pela constituição da grande praça esplanada que configura o intervalo necessário entre o velho edifício industrial e o novo conjunto associado a uma marquise, que faz a conexão entre os dois corpos edificados e afastados, e um eloqüente muro que protege assegurando que convivam em sua surpreendente diferença. Nos termos de Cecília Rodrigues dos Santos:

A fábrica define um dos lados de uma grande praça /esplanada, liberada com a demolição de anexos e galpões, ligando-se através de uma marquise coberta de concreto ao segundo edifício do conjunto, o contraponto contemporâneo do conjunto que delimita o outro lado da grande praça. O elemento mais marcante do novo edifício é um muro de 13 m de altura e 200 m de comprimento, interrompido na sua extensão apenas para abraçar uma pequena chaminé remanescente do conjunto industrial e receber a marquise. Construído em concreto ciclópico bruto, irregular, ele é cultivado nas suas reentrâncias, recebendo musgos, samambaias, orquídeas (Santos em Pegorim, 2005:p.92).

diferente' e trópos 'modo, maneira', do v. trépin 'fazer-se, tornar-se'). Em Dicionário Houaiss de língua portuguesa on line, acesso em maio de 2009.

Esses elementos aparecem em vários projetos, cada vez diferentes enquanto forma e material, às vezes mesmo com funções um pouco distintas mas sempre a editar uma certa distância que se precisa assegurar e uma articulação desejável que permita aproximar.

Vale seguir a partir da observação de alguns projetos.

No museu Rodin, distância e conexão são estratégias constituídas para configurar o novo edifício frente ao existente. Afastado do antigo casarão no Museu Rodin (2006/2007, Salvador, BA) e articulado pela passarela, intervalo e ligação amparam a premissa que assegura distância e contato.

Uma distância calculada, que é feita a partir de um volume vizinho com a mesma área do existente. E, para revelar sua diferença, afasta-os. Mas para garantir sua continuidade aproxima-os pelo eixo que vai da varanda do antigo Palacete, atravessando o vazio, conectar o novo corpo. Eixo contínuo que insere um edifício no outro como uma suave passagem.

Passarela, passagem e caminho, corpo relacional de dois corpos que se quer afastar. Estão presentes também no Museu do Pão, abraçando o conjunto, entrelaçando suas bordas, e no Museu Ferroviário (em fase de projeto), em que a passarela sai de um corpo para, perpassando o outro, retornar a ele.

Assim como as passarelas, as marquises também realizam conexão. Em KKKK, constituindo uma edição interna; em Tacaruna, relacionando a antiga fábrica ao novo conjunto.

Como se pode ver a estratégia é uma só, o desenho é sempre outro. Seja nos materiais, seja na forma.

E entendidas as distâncias necessárias, configuradas em suas justas medidas pelos vazios que distinguem os corpos e a re-conexão produzida pelas marquises e passarelas surge um poderoso e estranho uso de um ordinário elemento, usualmente constituído para apartar o elemento projetado de sua vizinhança: os muros.

A atenção para esse elemento presente de modo singular nos projetos do escritório surgiu como hipótese ao conhecer o projeto para o Concurso para a Sede do Grupo Corpo (2001, Belo Horizonte, MG).

Ao invés de ocorrer como borda, limite, o muro se põe *entre*, como uma espinha dorsal, corpo articulador e divisor de espaços a um só tempo. De um lado abriga os maiores volumes, com os programas excepcionais, de outro uma variedade inquieta de caixas do programa corriqueiro. Distintos em escalas e em natureza de público e uso esse muro funciona ao mesmo tempo para separar e unir.

O muro aqui não se confunde com um simples fechamento ou elemento limítrofe. E será essa natureza peculiar que se pode perceber em alguns projetos que é aqui oportuno reconhecer.

Aqui não se configuram distâncias por espaços entre os lugares, a distância é dada por esse elemento particular. Os muros então correspondem aos vazios associados a passarelas e as marquises.

Os muros do Brasil arquitetura são muros ambíguos, conectam ao separar!

Muros porosos, não opacos, através dos quais se pode conectar – não indiscriminadamente, mas de modo controlado – faces a princípio difíceis de aproximar.

Ao falar das cidades no texto “The Open City” (2006), Richard Sennett considera certa natureza de muro como elementos de passagem. Retoma a espessa muralha medieval que separa e une regulando o contato. Segundo ele: Whenever we construct a barrier, we have equally make the barrier porous; the distinction between inside and outside has to be breachable, if not ambiguous.¹¹ (SENNETT, 2006:p.3).

Sennett aponta nesse texto os territórios de passagem como um dos elementos sistemáticos na estratégia para cidades abertas, dentre eles propõe reconhecer muros simultaneamente resistentes e porosos. Em seus termos: The idea of a cellular wall, which is both resistant and porous, can be extended from single buildings to the zones in which the different communities of a city meet. (SENNETT, 2006:p.3)

Alguns dos significativos muros do Brasil Arquitetura se configuram como esse “muro poroso” que permite a passagem entre territórios distintos.

Às vezes são muros tão presentes que nomeiam as casas das quais fazem parte, como a Casa do Muro Azul (1994/1996, São Paulo, SP). Aqui o muro é partilha, separação e cumpre lindamente essa função; serve de proteção que isola para assegurar proximidade com uma área lindeira excessivamente ruidosa em termos construtivos.

Muro limite que define uma casa uterina. Abre uma fresta de luz, banhando a casa todo o tempo como um rebatedor da luz solar, que adentra o espaço pela claraboia que corre paralela ao muro, hiato de luz. Edita e controla o que se quer conectar.

Outro muro surpreendente é o muro de pedra da Vila Isabella (2005/2007, Hanko, Finlândia) Um muro que edita os dois lados da casa: acesso e escritório de um lado e na outra “margem” o morar propriamente. Configura a “soleira” espessa da casa e de modo intrigante ao atravessá-lo retomamos a luz: uma vez dentro se retoma de certo modo o exterior agora cálido, abrigado.

¹¹ Esse texto me foi apresentado por Fernando de Mello Franco, no momento em que me encontrava enredada pelos muros e buscando compreender sua dupla função; o texto se apresentou como um pertinente instrumento a precisar os termos daquilo que eu buscava tangenciar; a Fernando, agradeço o diálogo.

Traz a memória, pela clarabóia de luz, a Casa do Muro Azul, mas aqui em outro contexto e com outra materialidade se insere no meio da casa organizando o espaço a partir de seu eixo. Não mais limite, mas corpo inserido.

Ainda outro: o muro da casa de Cotia (SP, 1998). Muro de pedra e concreto de aspecto ciclópico desenhado como um “y” a definir uma bifurcação entre os dois corpos edificados aproximados por uma delicada passarela suspensa envidraçada.

Cada um desses muros traz um material, um desenho mas todos eles se constituem como aquele muro poroso, que permite a passagem sofisticada entre territórios que se quer aproximar. Intervalo, justa medida entre ritmos distintos.

Uma das obras mais surpreendentes nessa associação imprevista é a Casa Mantiqueira (2000/2001, São Francisco Xavier, SP). Ela se apresenta por duas faces a princípio irreconciliáveis, de um lado o abrupto muro que se ancora no vértice do grande vale, de outro a suave varanda em “L”, de cobertura de telha de barro e redes penduradas.

A adição descrita parece improvável. Mais uma vez nos deparamos com a fundamental questão, como conciliar o aparentemente irreconciliável?

Um muro rigoroso e simples, à maneira de uma “faca só lâmina” corta o terreno e ao mesmo tempo protege a casa, configurando o limite que vai permitir que a vida da casa ocorra vizinha a esse abismo, mas protegido dele.

Um aspecto já revelado na análise de Caldeira,

Em sua implantação a casa escorrega para a beira da encosta em vez de como distintamente repousar no centro do pequeno platô, todavia disponível. Ao encontrar-se com o limite súbito e concreto do terreno, fronteira entre o recolhimento do abrigo e a imensidão do panorama, desenha-se em forma de lâmina incisiva inscrita com formas puras e dimensões monumentais ajustadas à escala da paisagem. (CALDEIRA em PEGORIM, 2005: p. 160).

O muro aqui é elemento fundamental na articulação daquele território.

Da rede é possível ver, através do corpo da sala, por uma ampla porta de correr e pela janela generosa que se abre sobre o grande vale essa passagem. E, abrigado, se encantar com o exuberante precipício.

A casa então ocorre entre o abismo do maior vale e a suavidade do vale menor. Ela constitui com seu corpo o hiato necessário para conciliação entre esses dois mundos, como duas faces tão distintas da mesma fita de *Moebius*.

A corajosa implantação e o domínio conquistado pelo rigoroso muro asseguram poder “morar” lá.

E daqui é possível retomar aquela que parece ser a questão primordial. Como construir para poder habitar? Como permitir o encanto do convívio, a condição rica e instigante de uma vida diversa e variada que se quer ver pulsar?

Construir

Para habitar a diversidade do mundo é preciso saber conviver. Aqui parece residir o entrelaçamento dos aspectos desdobrados até aqui.

Uma arquitetura que se sabe inserida como fato de cultura e almeja constituir uma base material para um habitar poético, e para tanto não atende apenas demandas e as materializa, constrói projetos, no sentido mais amplo da palavra, constrói desígnios, mantendo a tradição proposta por Artigas. E ao construí-los se distancia dessa mesma tradição ao fazê-lo atentamente ao território tanto material quanto cultural a partir do qual irá se materializar.

Um projeto recente do escritório, ainda em fase de estudo reitera a premissa. O Museu de Iguatú, na Bahia, na Chapada dos Guimarães. Revela esse momento em que o estudo parte de uma compreensão do território, do conhecimento de quem lá habita, de suas potencialidades, para buscar um desenho que ampare com competência e rigor seu habitar.

O fato material proposto se traduz nesse caso numa esplanada, para poder descortinar a vista que se quer visível. Espécie de edifício ponte que constrói sob a laje o corpo da museu e sobre ela uma marquise, sombra para abrigar quem avista e define um sitio para se estar e dele usufruir o que melhor há lá. Se traduz numa geometria arquitetônica inequivocamente contemporânea, na sua forma, nos seus materiais, em seu programa.

O projeto não foi encomendado, precisa encontrar seu cliente, aquele que irá assegurar seu patrocínio e zelar por sua manutenção. Nasce assim, como no caso dos Moinhos na vontade de quem lá habita de reinventar as formas desse habitar que encontra eco nessa natureza de arquiteto que quer reinventar as formas de “arquitetar”. É com esse grupo que os arquitetos dialogam, a quem eles ouvem atentamente e constituem seus parceiros na empreitada.

Começa a se delinear nova matéria do sonho. Parte desse sonho no encanto pela diferença rica na variedade do mundo. Da sua matéria às suas gentes. E embalados por esse desejo, amparados pelo domínio inequívoco que têm da disciplina da arquitetura e urbanismo, surgem as estratégias para configurar um habitar civilizado entre as variáveis do mundo.

Micheal Sorkin já apontou que a civilidade nasce justamente desse encontro, no atrito resultante do convívio com aqueles que não necessariamente são nossos pares. Nos seus termos:

”La fricción urbana es la señal del límite y un constituyente sintomático de los gradientes de la sociabilidad urbana. Esta fricción, mediante la señalización de la diferencia, sitúa los límites internos de la ciudad así como sus fuentes potenciales de conflicto. De hecho, la misma idea de convivencia es producida por ese conflicto, reforzado por el carácter físico de la vida urbana. No

es una tautología sugerir que el único entrenamiento para vivir juntos consiste en vivir juntos” (SORKIN, 2001: p.19).

Uma vida portanto amparada no encanto da “civitas”, originalmente preconizado na vida das cidades, no encanto de uma civilizada sociabilidade parece querer novamente encontrar a justa medida.

Parece então natural que ao construir para poder habitar se viabilize possibilidades para realizar o desejável e livre convívio.

E assim, ao invés de apaziguar as diferenças do mundo na harmonia consoante de um mesmo corpus, buscar delinear dissonantes harmonias.

Construir passa a ser então a serena tarefa de quem deseja “apalpar as intimidades do mundo” e, sabe reconhecer como o poeta que: Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber que (...) o esplendor da manhã não se abre a faca” (BARROS, 1994: p.11).

Uma serena tarefa tão bem realizada em alguns fortes projetos do Brasil Arquitetura que ao saber habitar, pode de modo corajoso e delicado tão bem construir.

Referências

- BARROS, Manoel de. Uma didática da invenção. In: BARROS, Manoel de. *Livro das Ignorâncias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.
- BARTHES, Roland. Como Viver Junto. São Paulo, Martins Fontes, 2003
- BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. Em: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo, Companhia das letras, 2007.
- CALDEIRA, Vasco. “Casa Mantiqueira”. Em: PEGORIM, Denise (org.) *Francisco Fanucci – Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- FERRAZ, Marcelo. *Arquitetura rural na Serra da Mantiqueira*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. “Construir, habitar, pensar”. Em: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis/Bragança Paulista, Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2006.
- MELO NETO, João Cabral de. Uma faca só lâmina / ou: serventia das idéias fixas, 1955 <www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=675&sid=337>.
- PEGORIM, Denise (org.). *Francisco Fanucci – Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- RISSELADA, Max. Apresentação. Em: PEGORIM, Denise (org.) *Francisco Fanucci – Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- ROSSET, Ismael. Relato aos arquitetos sobre o andamento da obra. Em: FERRAZ, João Grinspum (org.). *Museu do Pão, Caminho dos Moinhos*. Ilópolis, RS: Associação Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari, 2008
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos. “Centro Cultural Tacaruna”. Em: PEGORIM, Denise (org.) *Francisco Fanucci – Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

SENNETT, Richard. *The open City*

http://esteticartografias07.files.wordpress.com/2008/07/berlin_richard_sennett_2006-the_open_city1.pdf. acesso em 2006

SORKIN, Michael. “El tráfico em la democracia”. Em: *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*. En tránsito / In transit, Barcelona, n. 231, Col.legi d’Arquitectes de Catalunya, 2001.

SORKIN, Michael. “Patrimônio arquitetônico e metrópoles em extensão”. *Rua – Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Salvador, v. 1, n. 8 (Patrimônio: Maquinaria e Memória). jul/dez. 2003.

<https://houaiss.uol.com.br/>

<https://www.regiaodosvales.com.br/caminhodosmoinhos>

Algo muito humano além de belo¹²

Texto escrito em co-autoria com Abílio Guerra, referente ao módulo 01 da exposição Território de Contato (2012), originalmente publicado em *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n.144.00, Vitruvius, maio 2012. Disponível em:

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.144/4365>>.

Quem é... quem não sofre por alguém
quem é... quem não chora por uma lágrima sentida
quem é... quem não tem um grande amor
quem é... quem não chora por a grande dor
Deus, meu Deus tenha piedade de mim
faça com que ela volte
viver sem ela será o meu fim

é o fim ou não é? (risada)
cantor...¹³

A cidade é Jacinto, quem canta é Domicio, velho desdentado, com cansados, embaçados e risonhos olhos azuis, um dos personagens de *Acidente filme de* Cao Guimarães e Pablo Lobato. (2006). O filme revela vinte cidades escolhidas no mapa do Estado de Minas Gerais pela peculiaridade dos seus nomes, para a construção de um poema. Na esteira do poema, os diretores percorrem uma a uma cada cidade, indo ao encontro inesperado de sua paisagem e de seus personagens. Uma imersão, com tempo variado, em cada uma delas. Nos termos da sinopse do filme, disponível no website do artista:

o filme se faz através de duas camadas narrativas – uma formada pela história do poema e outra pelos eventos ordinários que surgem acidentalmente diante da câmera em cada uma das cidades. Percepção aberta para deixar-se mesclar ao cotidiano de cada lugar e atenta

¹² Exposição ocorrida no Sesc Pompéia, de 24 de maio a 05 de agosto de 2012. Organizada em três módulos que se sucediam no tempo: Módulo 1 – Brasil Arquitetura e Cao Guimarães (24 de maio a 10 de junho); Módulo 2 – Marcos Acayaba e Nicolás Robbio (21 de junho a 8 de julho); Módulo 3 – MMBB Arquitetos e Gisela Motta / Leandro Lima (19 de julho a 05 de agosto).

¹³ Jacinto canta música de Agnaldo Timoteo, *Quem é? 0000: Quem é? Que não sofre por alguém / Quem é? Que não chora uma lágrima sentida / Quem é? Que não tem um grande amor / Quem é? Que não chora uma grande dor / Quem é? Que não chora uma grande dor / Deus meu Deus! / Traga pra junto de mim / Esse alguém que me faz chorar / Que me faz sofrer tanto assim / Deus meu Deus! / Tenha piedade de mim / Faça com que ela volte / Viver sem ela / Será o meu fim.*

para eleger um acontecimento qualquer, possível de se relacionar com o poema e capaz de revelar o quanto a vida é imprevisível e acidental. (www.caoguimaraes.com, acesso em 2012)

Personagens e cidades entrelaçados, embaraçados, inevitavelmente associados à compreensão proposta daquelas paisagens. Heliadora, por exemplo – filmada durante um apagão e iluminada pelos relâmpagos e faróis –, é revelada parcialmente fugidia mesmo nos planos abertos da cidade, tão fugidia quanto o solitário personagem, acompanhado à luz de velas, revelando segredos só passíveis de serem conversados quando a escuridão do mundo vela os sentidos e nos propicia certa introspecção. Escuro, sombrio, melancolicamente humano... Segue-se a Heliadora Virgem da Lapa, cidade ocupada pelo alarido das crianças preparando-se para uma procissão religiosa entre arranjos de cabelo, poses ingenuamente maliciosas para o fotógrafo, consertos concentrados na corrente da bicicleta... Lá adiante, a cidadezinha de Fervedouro se revela na figura de um caminhoneiro, que cede ao prazer da piscina natural, mundo submerso apresentado pelo filme lindo, inesperado, mágico, ocupado por um pesado corpo agora leve que “dança” na água entre peixinhos e bolhas de ar...

Cidade, homem, terra. Entidades para ele indissociáveis na leitura do mundo, tão próximo do pensamento engendrado também por Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, titulares do Brasil Arquitetura, nas suas andanças pelas paisagens que abrigam o lugar de seus projetos. Ao invés de uma viagem de reconhecimento do que já se conhece e se controla, uma viagem de *conhecimento*, aberta e disponível para encontrar o outro, a alteridade. Procedimento aberto ao imprevisto, atento à singularidade de um outro homem (que não eu) a partir do qual essas paisagens serão reveladas.

Tal procedimento – comum a Guimarães, Ferraz e Fanucci – abriga um *modus operandi* que suprime a previsibilidade do objetivo antecipado, presente no roteiro e programa de uso, regulamentações prévias que cinema e arquitetura se munem para controlar as variáveis e antecipar a obra final. O roteiro para Cao Guimarães e o programa para os arquitetos do Brasil Arquitetura são remanejados para um momento posterior, como resultantes da interação entre o desejo de construção de mundo e o próprio mundo real a ser transformado. Vislumbra-se nesta operação uma curiosidade vital pelo ordinário da vida, naquilo que ela tem de extraordinário e único. Este procedimento, ou método, se abre para a surpresa, imprevisto e interação, situações que se traduzem em certa poética, onde cada obra/projeto se materializa como singular. E, no encontro com esses mundos ao mesmo tempo corriqueiros e excepcionais, os autores articulam paisagens inéditas que resultam da síntese entre a descoberta e o sofisticado domínio de suas linguagens poéticas específicas, seja cinematográfica, fotográfica ou arquitetônica.

É tentador aprisioná-los – obras e autores – na chave interpretativa do mundo rural, aquele universo idílico, apartado, para o qual nostalgicamente tendemos a endereçar nossa utopia de convívio comunitário. Contudo, algumas das obras inviabilizam esta associação, caso dos filmes *Sin Peso* e *Brasília*, de Cao Guimarães, e da *Praça das Artes*, do Brasil Arquitetura, por exemplo, que tratam de sujeitos inseridos em espaços urbanos ou metropolitanos densos, onde os excessos de improviso e planejamento se mesclam em uma paisagem inesperada e surpreendente.

Sob o olhar de Guimarães, o Congresso Nacional é uma paisagem distante, suporte para os personagens anônimos em primeiro plano: gari varrendo criteriosamente uma rua, ambulantes açoitados pelo vento empurrando carrinhos naquela inóspita vastidão, uma costureira... Ritmo e movimento de personagens absolutamente aderidos àquele lugar, subversivamente deslocados para o primeiro plano em uma cidade habitualmente reconhecida pela fama de seus personagens e exuberância de seu traçado arquitetônico. Em *Brasília*, filme produzido para Shenzhen & Hong Kong Bi-City Biennale of Urbanism/Architecture “And then it became a city”, com curadoria de David van der Leer, ocorrida em 2011, a cidade cartão postal cede lugar a uma cidade ocupada, revelada sem panfleto, sem guerrilha, com a leveza de quem suavemente observa e se deixa levar pelo movimento do outro.

Deslocamento similar, onde o foco do olhar desvia-se do que seria predominante para outro elemento, ocorre em *Sin Peso*. Similar, mas não idêntico, pois o elemento aqui suprimido é a figura humana. Como um Mondrian desarrumado, Guimarães enche nossos olhos com detalhes quase abstratos de tendas coloridas vistas do chão e nos satura os ouvidos com as vozes da feira de sebos na Cidade do México... Índices metonímicos de uma realidade humana cacofônica, excessivamente barulhenta, inquieta, movimentada...

Ruído fervilhante potencialmente presente na travessia proposta pelo Brasil Arquitetura para a *Praça das Artes*, conjunto de edifícios que abrigará os anexos do Teatro Municipal (Orquestra Sinfônica, Corais, Balé da Cidade entre outros). Segundo o projeto, os novos edifícios se ajustam aos antigos, deixando livre o “miolo de quadra”, um espaço público aberto que articula passagens das três ruas que cercam o complexo. O resultado é a sobreposição de dois usos coletivos no centro do conjunto, onde seus usuários poderão se olhar: no solo, o espaço público da travessia urbana; em piso superior, o restaurante da instituição, lugar de encontro, de comer, conversar, conviver, onde bailarinos, técnicos, administradores, músicos – as pessoas que trabalham no conjunto – se encontram.

A cozinha é espaço caro ao artista e aos arquitetos. Espaço de cocção, onde a mistura de ingredientes peculiares resulta em variedade imensa de quitutes, é também lugar de encontro descontraído, familiar, onde as medidas da etiqueta são afrouxadas pelos sentidos aguçados pelo

aroma e sabor. Basta uma olhadela no modo como habilmente os arquitetos faz conviver a cozinha de fogão a lenha e as cozinhas industriais em alguns projetos residenciais, como na casa Ubiracica, por exemplo. Ou ler em Guimarães seu apreço pelo “cinema de cozinha”:

“A cozinha é o lugar da casa de que mais gosto, é o lugar da casa onde todas as visitas se encontram, onde, apesar do farto espaço da sala todo mundo se aglomera. A cozinha é na casa o lugar do outro. E foi lá também onde, entre vidros de azeite, miolos de pão, geleias e farelos, liguei pela primeira vez um velho projetor Super-8 para mostrar para alguns amigos as primeiras bobagens que filmei” (4).

Com temperos diversos, o *Caminho dos Moinhos* do Brasil Arquitetura nos permite reconhecer o encanto pela variedade do mundo. Mais que aplinar o projeto de recuperação dos moinhos no sul do país em puro restauro das construções e do restabelecimento de um modo de vida hoje soterrado, Ferraz e Fanucci decidem por re-inseri-los no curso da vida, propondo programas distintos entre si e compatíveis com a vida contemporânea local: ora uma bodega, ora o memorial do meteorito, ora uma escola de confeitores, ora uma pequena pousada, ora vestiários que apóiam o banho de cachoeira... Dessa forma, tornam possível a efetivação concreta do desejo original em estabelecer a conexão entre os antigos moinhos. Usos e atividades contemporâneas dão o necessário pretexto para uma perambulação entre os destinos, viabilizando uma atividade turística pertinente à manutenção de sua paisagem natural e construída.

Trata-se de uma arquitetura que se mostra, ao mesmo tempo, interativa e propositiva, que se recusa à sujeição exclusiva às demandas externas. Um modo de olhar para o mundo e de desejá-lo e, ao desejá-lo, de construí-lo. E é da natureza de tal construção a possibilidade de existir de modos variados, de coexistir.

E neste tatear pelo território alheio, nesta tentativa de se aproximar da alteridade, a palavra ocupa lugar estratégico. Aqui nos deparamos com a sapiência de que no ato de nomear o mundo dorme latente a possibilidade de construí-lo. O domínio da linguagem, evidente no campo narrativo da literatura, nem sempre está evidente nas outras linguagens artísticas. Aqui, para os três autores, a palavra pede passagem. Em Cao Guimarães a relevância das palavras surge por exemplo no curta Coletivo (2002, www.caoguimaraes.com.) no enquadramento dos letreiros de ônibus ou no jogo lúdico com os nomes de cidades ao construir o poema-roteiro de *Acidente* ou no mundo construído pela associação arbitrária de nomes de gente, de ruas, de bairros, de nomes, de ônibus que conduzem gente pelas ruas de bairros de nomes de gente, como revela texto do artista para exposição ocorrida em 2011 na Galeria Xippas (acesso restrito).

De forma análoga, a palavra ganha relevância nos glossários recorrentemente presentes nos cadernos de apresentação de projetos do Brasil Arquitetura (acesso restrito). Esta coletânea

de palavras carregadas de significados para a realidade local, buscadas em textos literários e na fala da gente local, é usada por Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci como estratégia de aproximação das paisagens de seus projetos. Cada glossário vai revelar um certo mundo – universo particular no qual não necessariamente nos reconhecemos –, mas que é passível de ser reconhecido como um curioso mundo pertinente para outrem. *Maturrango*, substantivo que pertence à semântica do pampa gaúcha, ilustra bem esta questão. No dicionário Houaiss podemos verificar duas acepções distintas e complementares para o termo: maturrango pode ser o indivíduo que não sabe montar, um mal cavaleiro, ou então o indivíduo ignorante dos trabalhos relacionados ao campo. Palavra extremamente insultuosa para um homem rural, ela é incapaz de ofender um homem cidadão, que não se aventura sobre um cavalo.

E é assim, pela palavra, que se entra no campo expositivo do primeiro módulo de Território de Contato, com a apresentação do glossário do *Centro de Referência e Memória de Igatu* (www.brasilarquitetura.com), projeto que se revela na totalidade apenas na pequena arena/biblioteca, onde está disponível um caderno do projeto para quem decidir se levar um pouco mais por esse mundo particular. Este conjunto de palavras não fala de qualquer paisagem, mas de uma determinada paisagem natural e humana, pois confere sentido articulado à sua forma de produção, ao seu jeito de viver, aos seus valores. Em Igatu faz sentido o verbo *bamburrar*, pois expressa o desejo coletivo de ser beneficiado pela sorte, tão bem compreendido em outras regiões de mineração. Afinal – nos informa novamente o dicionário Houaiss – bamburrar é “encontrar por bambúrrio ('acaso') ouro, diamantes ou outras pedras preciosas, e enriquecer”.

Em outra ocasião, Cao Guimarães os autores nos alertam que há momentos em que o silêncio se sobrepõe à compreensão mediada pela linguagem. No reverso da palavra – seja por ausência, seja por apagamento –, o endereçamento aberto toma lugar do sentido semântico específico. Em *Campo Cego*, coleção de fotos, são registradas placas de sinalização de estradas cujas informações desapareceram corroídas pela ferrugem ou pela poeira acumulada. São novas inscrições, não mais humanas, que soterram as mensagens originais e convertem as placas em um acervo precocemente arqueológico. Sobre elas vislumbram-se notícias, recados, registros de uma fala mais subjetiva. Surpreendente coincidência, os arquitetos elegem para ser ilustração da capa do caderno de apresentação do projeto do *Centro de Interpretação do Pampa* uma seta sem texto, perdida no meio do nada. Ela aponta algo, mas não se sabe o quê!

Setas e placas inúteis, tão inúteis quanto os *Espantalhos* de Cao Guimarães. Anacrônicos, desnecessários em tempos de pesticida, os espantalhos são tão inúteis quanto fora de lugar. Tal condição nos devolve uma certa liberdade presente no puro jogo, não funcional, encantadoramente inútil a não ser por caracterizar certa paisagem, nos fazer lembrar dela, nos

devolver pelo recurso da memória sua original temporalidade. Para nada, só pelo “gosto”... Em tempos utilitaristas e histriônicos, um prazer pelo gosto, pelo gozo do mundo de pequenas coisas sempre tão difícil de se abarcar.

E será na vastidão do sul do país, particularmente no seu encontro com a fronteira do Uruguai, que artista e arquiteto encontram factua solo comum. De um lado da fronteira, temos o *Centro de Interpretação do Pampa*; do outro, habita *Elvira Loreley Alma de Dragón*, personagem inédita do cineasta, uma cartomante contemporânea, que atende a clientela pelo celular, ouvindo suas demandas, viabilizando seus desejos, uma forma sugestiva de reconhecer (e estranhar) através de seus olhos e de suas passadas a paisagem singular do Uruguai.

Retornamos ao texto de Antônio Cândido, onde de certo modo a centelha dessa exposição se fez. Lá, nos comentários sobre as fotografias de Marcelo Ferraz registrando as casas rurais na serra da Mantiqueira – e tão pertinentes para a compreensão da obra arquitetônica do Brasil Arquitetura – é possível reconhecer a obra cinematográfica e fotográfica de Cao Guimarães: são formas do mundo, que despertam a adesão verdadeira do afeto, o encantamento dos olhos e o interesse da mente.

Elas impressionam pelo entrosamento dos diversos aspectos fixados, de maneira a estabelecer uma visão bastante completa, segundo a qual se articulam a paisagem, a habitação, a faina de todo-o-dia, os costumes, os folguedos – resultando algo muito humano além de belo nos termos de Antonio Candido na apresentação do livro *Arquitetura rural na Serra da Mantiqueira*. (1996: p.8-9).

Esta sofisticada passagem de Antonio Candido foi entendida aqui como uma síntese involuntária para duas poéticas, na qual é possível identificar os passos da vasta produção de Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Cao Guimarães. Ela se tornou o critério fundamental para a eleição das obras presentes nesta exposição. Diante delas – esta é a aposta – poderemos nos lembrar desses homens humanos que ao fim e ao cabo são os que engendram a potência de certas paisagens.

Referências:

CANDIDO, Antonio. Apresentação. In FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Arquitetura rural na Serra da Mantiqueira*. Apresentação de Lina Bo Bardi, Antonio Candido e Agostinho Silva. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1996.

Cadernos de apresentação de projetos Brasil Arquitetura, acesso restrito.

Textos em folders exposições Cao Guimarães, publicado com distribuição restrita.

<http://www.caoguimaraes.com>

<http://www.brasilarquitetura.com>

O desenho e a construção

Texto escrito em co-autoria com Abílio Guerra, referente ao módulo 02 da exposição Território de Contato (2012), originalmente publicado em *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n.167.00, Vitruvius, abril 2014. Disponível em:

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.167/5184>>.

Ao lado da porta de entrada um sino se encontra afastado de seu gancho por um pequeno intervalo de poucos centímetros. A corda que os conecta atravessa bordejando todo o perímetro da exposição. Puxar a corda corresponde a perceber o sutil intervalo entre gesto e som no qual o som atravessa a métrica do espaço. *Sino ou Como gerar uma onda com o mínimo* (2010), obra de Nicolas Robbio, traz de certo modo uma significativa chave para compreender um modo de estar e constituir espaços apresentada no segundo módulo da exposição Território de Contato. Neste universo formal e conceitual proposto, que enlaça obras do artista plástico argentino a projetos do arquiteto Marcos Acayaba, a precisão rigorosa é delineada com gestos enxutos. Sutis substâncias nas quais o domínio e a habilidade no trabalho com a matéria revelará um mundo saborosamente consistente e encantadoramente tangível na sua materialidade etérea.

Do umbral da porta avista-se também uma inscrição feita diretamente sobre o painel – perspectiva e detalhes técnicos de uma escada; ao lado, um conjunto completo de desenhos técnicos de uma casa. A primeira obra, denominada *Biblioteca de Babel* (2005), é de Nicolás Robbio; a segunda, executivo do *conjunto de residências em Monte Verde* (1994/2000, área construída de 1335m²), é de Marcos Acayaba. O desenho técnico é ponto de partida para os dois. Em um olhar ligeiro, ambas as obras parecem fruto de um mesmo procedimento. Entretanto, o olhar atento revela uma diferença fundamental: para Acayaba, como em geral acontece no fazer dos arquitetos, o desenho é tratado como técnica de representação codificada, parte de uma linguagem universal compartilhada, que possibilita o objetivo final, a construção previamente determinada; para Nicolás, a técnica do desenho geométrico é matéria-prima, onde inexistente a representação de algo que vai ser, pois este algo já se materializa no próprio ato da inscrição.

Uma das possíveis chaves dessa leitura: ao desenhar a escada nos termos dos desenhos técnicos, Nicolás usa o código de detalhe para ampliar uma área branca do papel, o que resulta em uma área igualmente *branca!* Na ausência de qualquer elemento gráfico que permita a comparação, o conteúdo da ampliação não se diferencia do objeto que deveria ser ampliado: ou seja, temos apenas uma extensão branca indiferenciada. O que resulta é apenas o continente – o

próprio código gráfico da ampliação – que, ao nada ampliar, vale por ele próprio. Assim, o desenho que poderia ser lido até então como uma instrução para a construção – ou seja, como meio para um fim – se desarma no ardil de se revelar fim em si mesmo. Essa condição permite reconhecer os desenhos de Acayaba livres de seu traço de mediação para construção apenas. E, nessa medida, permite reconhecer a força gráfica e a beleza do traço do desenho do arquiteto. Por outro lado, o detalhe de escada de Robbio gera um curto-circuito na configuração do desenho como instrução.

Se estas considerações esgotassem as possíveis relações entre os desenhos de arquiteto e artista plástico teríamos evidenciada a aparência ilusória que os aproxima e, em decorrência, a arbitrariedade talvez demasiada que os aproxima nesta exposição. Contudo, há algo a especular sobre o significado do desenho para Marcos Acayaba e aqui é possível usar como chave uma referência que lhe é particularmente significativa: a gravura do artista alemão renascentista Albrecht Dürer intitulada *Porträt eines Architekten* ou *The Architect Hieronymus von Augsburg*, imagem que teria conhecido no primeiro ano do curso de arquitetura e que tem usado como abertura de palestras há alguns anos. Em suas apresentações, Acayaba explora a abrangência do ofício do arquiteto naquele período, projetista, empreiteiro e mestre de obras na mesma figura, responsável, portanto, pela concepção e construção das edificações. Acayaba interpreta assim a figura do arquiteto nesta gravura:

Na leitura que se pode fazer (ela permite várias leituras), o arquiteto me parece diante da tarefa que lhe foi passada, me parece que já vê o desenho, já vê a obra, como uma coisa no futuro; esse olhar para cima, para cima do horizonte pode querer dizer isso. Ele já empunha um instrumento, está ali com um esquadro na mão esquerda para começar a sua tarefa, o desenho. Ao mesmo tempo, existe até um certo transtorno no olhar dele, fervor e transtorno.¹⁴

Esta curiosa simpatia pela gravura parece guardar uma correspondência intelectual mais profunda. Na famosa gravura *Melancholia I*, de 1514, Dürer relaciona mais uma vez o desenho à construção apresentando o anjo melancólico ladeado por instrumentos associados às ações do projetista-construtor – compasso, régua, martelo, plaina, serrote etc. As novidades aqui são as presenças da tábua de números e do sólido geométrico, desenvolvendo o tema dentro do campo específico do neoplatonismo renascentista. A tábua de números é uma espécie de quadrado mágico: seus 16 quadrados menores contêm os números de 1 a 16 com uma disposição que

¹⁴ ACAYABA, Marcos. Dürer. Texto inédito, enviado aos autores deste artigo por email por ocasião da preparação da exposição em 2012 (acesso restrito).

resulta na soma sempre igual a 34, seja qual for o sentido – horizontal, vertical ou diagonal – escolhido para a operação. O sólido geométrico evoca a relação estabelecida por Platão entre a perfeição dos volumes formados por figuras geométricas e a teoria dos quatro elementos de Empédocles: tetraedro (4 faces triangulares) e fogo; cubo (6 faces quadradas) e a terra; octaedro (8 faces triangulares) e o ar; icosaedro (20 faces triangulares) e a água. Platão propõe um quinto sólido, associado ao éter, o elemento sutil que forma o próprio céu. Segundo o padre franciscano e geômetra Luca Pacioli, em seu tratado *A divina proporção* escrito em 1509, nossa santa proporção confere o ser formal – segundo o antigo Platão em seu *Timeo* – ao próprio céu, atribuindo-lhe a figura de corpo chamado dodecaedro ou, de outra maneira, corpo de doze pentágonos, o qual, como abaixo será demonstrado, não é possível formar sem nossa proporção. (PACIOLI, 1983: p. 137-146)

Não há como negar uma certa ambiguidade no neoplatonismo do Renascimento. A associação do arquiteto à figura da Melancolia justifica-se pelo peso desmesurado de sua tarefa quase divina de conceber um mundo humano semelhante ao construído por Deus. Regido pelo signo de Saturno, a inteligência abstrata o coloca diante dos limites intransponíveis da existência temporal e física. Por outro lado, o lado construtor do arquiteto impõe seu confronto com as imperfeições da vida, como parece apontar o sólido em cena na gravura de Dürer, uma espécie de icosaedro se transformando, pela lapidação, em dodecaedro. O sofrimento elevado do anjo melancólico guarda enorme proximidade com o “fervor e transtorno” vislumbrado por Acayaba no arquiteto Hieronymus von Augsburg desenhado pelo mesmo Dürer.

Este universo onde o desenho se aproxima da perfeição transcendente e a construção é sempre um aprimoramento técnico em evolução é familiar a Marcos Acayaba. De um lado, a presença recorrente de formas puras (em especial o triângulo), de ângulos nobres (15, 30 e 45 graus), de medidas cheias, de simetrias, da proporção áurea. De outro, a ênfase no experimento, como sempre faz questão de chamar seus próprios projetos. São mundos que guardam grande autonomia e que contam com regras próprias, mas que são conversíveis entre si, como se fossem aspectos distintos de uma mesma coisa. Abstração e materialidade possuem liames sutis que as atam em um *continuum* que se irrigam mutuamente.

Esta intercambialidade entre desenho e construção pode ser verificada no trabalho de Nicolás Robbio e nela reside o solo comum que permite a aproximação entre artista plástico e arquiteto. A essencialidade do desenho se vê de quando em quando questionada, em especial quando o traço parece aspirar maior concretude. Nestes casos, o desenho se transforma em objeto ou instalação e automaticamente tem que lidar com as vicissitudes da matéria e das leis físicas que regem o comportamento dos corpos. Com este deslocamento conceitual é convocado o processo de experimentação, onde as hipóteses são testadas com rigor, até se chegar à forma adequada. Alguns trabalhos expostos servem como exemplos deste raciocínio, caso do esquema

de um projeto elétrico que é aplicado na forma de sulcos em uma placa de acrílico transparente; o desenho, praticamente invisível em quase todos os pontos de vista, tem sua materialidade revelada pela luz incandescente que atravessa a placa e projeta o desenho na forma de sombra sobre a divisória branca (*Sem título*, 2006, gravação sobre acrílico). É o caso também do amontoado amorfo de cordões e tubos que, ao ser alçado por uma corda que se liga a um lastro de cimento por uma corda e duas roldanas presas às treliças de madeira da cobertura, ganha a forma de caricatural torre Eiffel para uns, módulo de uma torre de transmissão para outros (*Sem título*, 2102, obra inédita prevista para a exposição Território de Contato). Neste caso, temos uma inversão paródica do funcionamento convencional de uma estrutura metálica em forma de torre, pois agora a engenhosidade está em evidenciar a conformação da torre a partir de esforços de tração produzidos por cabos. Mas, de forma ambivalente, suscita equívoco de percepção semelhante ao presente na busca frustrada em se descobrir por onde entra o vento que balança a bandeirinha de outra obra (*Sem título*, 2010, Vinil adesivo, prumo de aço e fio de metal), até nos darmos conta que o movimento é aparente. Em ambos os casos, a realidade pode ser muito diferente da primeira apreensão do funcionamento dos objetos, que nos é induzida pelo hábito e pela convenção.

Torre que fica em pé apesar de desossada e bandeirinha que se mexe sem se movimentar provocam um sorriso de perplexidade e satisfação que eventualmente o visitante terá diante de uma instalação anteriormente testada em outros espaços, mas que ganha uma versão específica para esta exposição. Eventual, pois nada garante que o observador conseguirá perceber que a luz externa intensa que vaza pelas frestas da porta do fundo da sala é na verdade projetada por um simples retroprojektor esquecido no chão, no interior do espaço expositivo (*Sem título*, 2008, desenho inédito específico para exposição Território de Contato). Os mais curiosos – após vencer o torpor pelo qual foram tomados ao fixar o olhar magnetizado tentando desvendar de onde vem tamanha intensidade luminosa – poderão deduzir a impostura inquirindo o motivo do papel recortado sobre o vidro do aparelho. Outra folha de papel desenhada e recortada, esquecida igualmente em um retroprojektor, é capaz de construir um inesperado campo de luz, simulando uma janela inexistente no topo de um painel (*Sem título*, 2008, *idem*). Em ambos os casos, os traços – que se desenhavam em luz sobre suportes opacos sugerindo transparências e vazios inexistentes – são obtidos após demorada experimentação, com reiterados cortes sobre papel e testes com projeção. O efeito final é de síntese entre simulação e realidade. Espaço e obras se impregnam de tal modo que as janelas de Nicolás Robbio passam a ser solidamente pertencentes ao galpão de Lina Bo Bardi.

Esta similitude de procedimento – não identidade, pois a partida e chegada ocorre em lugares distintos – nos permite observar interessantes aproximações entre obras de arquiteto e

artista plástico. Algumas, sugeridas ou imaginadas pela curadoria, portanto fortuitas e ocasionais. Outras, propostas pelos dois autores, em especial Nicolás Robbio, facilitado pelo fazer específico de seu metiê e por seu temperamento como artista e como pessoa.

Do primeiro tipo de aproximação temos os desenhos onde o significado está ausente, ou por ter sido sequestrado – caso de um pequeno desenho recortado em fragmentos e embaralhado aleatoriamente por Robbio, onde a desconstrução do sentido sensibiliza para o traço (*Sem título*, 2007, Grafite azul sobre papel, 29 x 33 cm) –, ou por ainda ser um devir a ser conquistado – caso dos desenhos originais de casa ainda em processo de projeto, onde Acayaba busca o ângulo perfeito para uma diagonal que vai compatibilizar a composição em planta (Residência na cidade Jardim 2, 2012) – posteriormente à exposição, o arquiteto encontrará nos 15 graus a angulação almejada. Avançando no mundo proposto por esses autores, podemos reconhecer que a geometria é um subsídio necessário para legitimar procedimentos: em *Sintonia* (2010), Robbio parte de uma matriz geométrica fixa construída em cordas, mas a presença de roldanas e prumos permitem o movimento de peças deslizantes, resultando em um campo geométrico em constante transformação e reconfiguração. A mesma transformação a partir de um desenho unitário pode ser observada na série de edificações a partir do módulo triangular – quiosque da Fazenda Arlinda (1979/1980) e residências Iporanga 2 (1991/1994), Tijucopava (1996/1997) e Blumenau (1993/1995). Confirmando o poder do experimento na obtenção da melhor solução, o protótipo que sintetiza matematicamente a série data de 1993, portanto posterior aos dois primeiros experimentos técnicos.

Do segundo tipo temos ao menos três relações provocadas por Robbio. O exemplo 1 é o *Protótipo 34* (folha de papel, gravetos e linha), onde o artista busca atingir com uma folha de papel a mesma curvatura presente na conhecida e premiada Residência Cidade Jardim (1972), projetada por Acayaba e apresentada na exposição em sua documentação fotográfica. Os recursos técnicos e estruturais para se obter curvas equivalentes são muito distintos: na casa temos uma construção em concreto armado moldada a partir de formas de madeira e que estabiliza seu grande vão a partir de esforços de compressão; na pequena escultura temos o plano do chão na materialidade de uma folha de papel sendo arqueado a partir de esforços de tração. Contudo, em ambas temos a mesma leveza da linha que se transforma em matéria e, enquanto procedimento, a geometria perfeita que precisa da técnica e do experimento para ficar em pé.

O exemplo 2 é o mais singelo e interativo, que materializou a convivência entre as obras e selou a relação pessoal. O diálogo profícuo entre os autores, baseado no reconhecimento de seus campos comuns de pensamento, foi iniciado na apresentação pessoal feita pela curadoria. Contudo, ele se intensificou durante os dias de montagem da exposição, amparados em um

modo de fazer próprio de Robbio, que ao se aproximar de um certo local impregna-o com seus materiais na mesma medida em que se deixa impregnar por eles. Foi assim que a *Quadrícula* – uma malha pintada na parede branca do fundo do galpão, constituída por linhas pretas horizontais e verticais pretas se cruzando e formando quadrados e marcas de bola – se transformou em rede de uma imaginária trave de campo de futebol, onde artista argentino e arquiteto brasileiro deixaram as marcas dos seus chutes na parede. Bolas fora e gols, uma bela metáfora do embate estético e construtivo jogado entre os dois em um dia de montagem.

O exemplo 3 é o *Protótipo 3* (papelão recortado), onde Robbio simula com peças obtidas no recorte de caixas de ovos algumas qualidades observadas nas estruturas triangulares de madeira usadas por Acayaba, em especial a capacidade de se estruturar com poucos pontos de apoio – portanto, ampliando a massa construída na parte superior, como uma copa de árvore – e a possibilidade de montagem, graças à modulação, serialização e conexão facilitada das peças. Interpreta e sintetiza, de forma metafórica, o processo de investigação a partir da geometria do triângulo e do uso da madeira como sistema construtivo, que teve como motor a parceria entre o arquiteto Marcos Acayaba e o engenheiro Hélio Olga na residência Hélio Olga, obra que inicia a profícua parceria. Na exposição, tanto o *Protótipo 1*, síntese do conjunto de obras, quanto o *Protótipo 2*, de estudo do pilar, construído pela Ita Engenharia, são os modelos de Acayaba que são comentados pelo *Protótipo 3*, proposto por Nicolás Robbio.

Como se pode perceber, o fazer na perspectiva destes dois autores é um contínuo pensar/repensar no qual o laborioso trato dos materiais re-informam os modos de fazer. A séries então não são estéreis, simples reproduções do já sabido, como ocorre com módulos seriais de uma industrialização que reproduz sempre o mesmo a partir de protótipos fixos e regras normatizadas de combinação. Aqui há uma real abertura para o experimento, onde movimento e transformação são considerados valores positivos. A montagem da exposição – ela também aberta ao imprevisto e ao improvisado – nos permitiu reconhecer algo intuído mas em alguma medida inesperado: diante do enfrentamento material este tipo de artista e de arquiteto se reinventa.

Vale ressaltar uma questão recorrente nos dois autores, um certo traço constante, mas que se transforma no desenvolvimento da obra – e que na música se denomina *motivo*, um traço persistente e com características reconhecíveis, que será revisitado e transformado ao longo da melodia, questão trazida à tona por Jorge de Almeida em um dos debates promovidos por ocasião da exposição¹⁵. Reafirma-se assim, com um elemento contrabandeado de outra área de

¹⁵ A exposição Território de Contato contou em cada um de seus três módulos com duas mesas de discussão. As referentes ao módulo 2 ocorreram no 21 de junho de 2012 (com Nicolás Robbio e Marcos Acayaba) e 28 de junho de 2012 (mesa-redonda com Agnaldo Farias, Jorge de Almeida e Luís Antônio

produção estética, o caráter dúbio e complementar de obras fundadas no conceito e na construção.

Não à toa os dois autores prezam e salvaguardam seus cadernos de desenho e de estudos de projeto. São registros da ideia que habita cada obra, mas são fundamentalmente documentos vivos em permanente manuseio. Não são ilustrações ou representações do já sabido. Constituem-se como notas, registros que ocorrem na busca através do desenho de uma construtividade desejada, na qual o domínio se dará também por uma certa acumulação de experiências e enfrentamentos anteriores e onde não cabe um ineditismo novidadeiro. O inédito surge do modo singular com o qual serão a cada caso articulados os elementos tão bem conhecidos, em geral conceitos ou abstrações atemporais, do domínio da tradição. Belo modo de habitar o mundo como um artífice (SENNETT, 2013), para quem o encanto se dará na destreza elaborada pelo persistente e contínuo enfrentamento de uma certa situação.

Autores dessa natureza, atentos aos segredos do mundo e à engenhosidade para enfrentá-lo, não depende de materiais surpreendentes ou sofisticados para realizar criteriosamente suas obras. Tanto Marcos Acayaba quanto Nicolás Robbio habituaram-se aos materiais singelos e banais. É com engenhosidade que obtêm de cada material sua melhor expressão. Aqui reside o que surpreende! Os materiais são corriqueiros – luz, madeira, corda, papelão, vidro –, combinados com precisão e delicadeza. Matéria prima para uma orquestração que é excepcional na medida em que é elaborada com rigoroso critério conceitual. Excepcionalidade que está justamente no modo de trabalhar – onde as ideias se intercambiam com experimentos e os instrumentos são os mais fiéis aliados.

Referências

ACAYABA, Marcos. Dürer. Texto inédito, enviado aos autores deste artigo por email.

PACIOLI, Luca. *La divina proporción* (1509). In GARRIGA, Joaquín (org.). *Renacimiento en Europa*. Colección Fuentes y documentos para la Historia del Arte, Volume IV. Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 137-146. Tradução dos autores.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro, Record, 2013.

www.marcosacayaba.com

www.galeriavermelho.com

Jorge). Foi em sua apresentação, no dia 28 de junho, que Jorge de Almeida tratou das relações entre música, arquitetura e artes plásticas.

Paisagens justapostas: colagens

Texto escrito em co-autoria com Abílio Guerra, referente ao módulo 02 da exposição Território de Contato (2012), originalmente publicado em *Arquitextos*, São Paulo, ano 15, n.175.06, Vitruvius, dez. 2014. Disponível em:
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.175/5382>>.

Duas projeções frontais como um espelho dissonante. Dois caminhantes que se aproximam na direção do observador até o limite em que “trocam” de tela e os vemos se afastar como num túnel de vento. Uma travessia que contém como parte da obra o intervalo arquitetônico entre os dois planos. Faz do vazio do espaço matéria-prima da obra. Virtualiza nossa presença no campo visual como observadores do centro da cena, mas sem poder de interferência... Seria uma espécie de máquina de Morel? (BIOY CASARES, 1986) ¹⁶. Encontro impossível também entre os dois protagonistas que se tornam personagens, que parecem se buscar sem se encontrar.

A paisagem desse (im)possível encontro são estradas, uma soma delas, não uma estrada específica. Paisagem longínqua, habitada apenas por esses dois no momento da captura da imagem. De forma abrupta, se justapõem um campo genérico e uma pessoalidade inequívoca: os dois que se procuram poderiam ser um casal ou dupla de amigos quaisquer percorrendo estradas sem nome, poderiam ser inclusive nós mesmos. Mesmo se referindo a eles – na medida em que os personagens filmados são os próprios autores da obra e não outros corpos representados –, a obra *Segmento de reta*, de Leandro e Gisela, se refere a qualquer um de nós na condição humana das cenas vislumbradas nas obras. Foi esta uma das obras escaladas de Gisela Motta e Leandro Lima para a exposição Território de Contato, em confronto/conciliação com projetos de MMBB Arquitetos.

Esse encontro/desencontro é campo presente de contato, contágio tantas vezes ensaiado nas obras de Gisela Motta e Leandro Lima – n’*O Beijo* (2004) que escorre entre os dois como fluido, na temperatura que se altera revelando a presença do toque de um no outro (www.aagua.net/#O-beijo acesso em 20 de maio de 2014); em *Calar* (2011) – não há uma utopia

¹⁶ Na trama, o leitor acompanha a trajetória de um homem que, condenado por motivos políticos, foge para uma ilha deserta do Pacífico conhecida por ser foco de uma epidemia letal. Lá encontra máquinas misteriosas e um grupo de turistas, que se diverte sem tomar conhecimento de sua presença. O refugiado apaixona-se por uma das mulheres do grupo e então descobre Morel, inventor de uma máquina de imagens que reproduz realidades passadas.

idealizada romantizada de um encontro, há encontro permeado de desencontros, há leveza, com a densidade esgotante da matéria. (www.aagua.net/#Calar>. Acesso em 20 de maio de 2014)

O salto no espaço e o zoom com que se aproximam e se afastam os caminhantes também é parte do modo como se aproximam e se afastam paisagens distantes, aparentemente genéricas, que diante de uma presença passam a ser únicas, singulares. Uma rua é um lugar onde um amor aconteceu, uma guerra acabou, algo se passou, observa Olgária Mattos a partir de Walter Benjamin. (em BRISSAC PEIXOTO, 1994).

Tão presente nos modo de ser contemporâneo, essa operação – que sabe reconhecer a larga paisagem e se sabe parte também de um campo mais amplo e genérico como indissociável da singularidade de cada um – é parte significativa de certos projetos do escritório MMBB Arquitetos, formado por Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga. De tal modo que ao projetar uma casa a cidade pode se fazer presente no raciocínio do projeto. Caso da *Residência no Centro Histórico de Salvador*, onde a articulação entre casa e cidade configura uma costura de duas paisagens a princípio apartadas – a cidade alta e a cidade baixa. Para explicitar tal relação, apresentou-se esse projeto com duas grandes imagens frontais, com o observador ocupando virtualmente o interior da casa, ponto articulador no qual as duas “frentes” – a da Bahia de Todos os Santos (originalmente fundos) e a do casario da cidade alta – se conectam. Lugar de máxima intimidade, a casa é também o lugar onde se reconhece a articulação das duas paisagens.

Em outra escala, o *Projeto Urbano Córrego do Antonico* reitera esse traço. Um projeto no qual ambicionam desenhar a cidade em sua complexidade. Uma operação que requer cautela, a começar por reconhecer a variedade inexorável da vida urbana.

Como garantir ao necessário traçado resultante de um pensamento sistêmico que se pretende articulador a temporalidade que torna a cidade um campo consequente passível de projeto, no sentido de uma ação que se desdobrará no tempo? Como reconhecer o traçado metropolitano e a experiência local a um só tempo como partes indecomponíveis do mesmo projeto, sem perder a abstração necessária na dimensão infra-estrutural urbana e sem perder a particularidade de cada uma das vidas vividas nesse lugar?

Nos termos do memorial do projeto (www.mmbb.com.br/projects/details/68/4, acesso em janeiro de 2012):

O trabalho resulta da articulação entre duas esferas de investigação projetual. A primeira opera sobre a re-definição do paradigma da infraestrutura urbana. A segunda opera na construção de formas de imaginário popular atuantes sobre o uso do espaço. Tecnicamente, busca alternativas de reconciliação da favela com as águas. (...) O projeto do canal, não mais visto apenas como produção de um artefato técnico, deixa-o aberto a inúmeras possibilidades de re-significação por parte da população. O intuito é promover

a construção do domínio público. A estratégia é associar os espaços livres aos usos que a cultura da praia urbana nos evoca. Pois reconhecemos que, na praia, as formas espontâneas de negociação do uso do espaço tornam a coexistência ativa e desejável.

Antonico se apresenta na esteira de um possível desdobramento da hipótese formulada em *Vazios de Água* (“Watery Voids”), proposta que recebeu primeiro prêmio na 3ª Bienal Internacional de Roterdã em 2007.

Vale observar o comentário do júri¹⁷:

O júri, presidido por Mels Crouwel, ‘State Architect’ dos Países Baixos, elogiou o projeto por seu realismo e pela maneira inteligente que liga a infraestrutura oficial e os problemas da cidade informal, as favelas

A hipótese formulada naquele momento, endossada em sua pertinência pelo prêmio, encontra de certo modo em *Antonico* um possível estudo de caso, sem a ambiciosa amplitude presente em *Vazios de Água*, mas contemplando parte da realidade tramada na difícil articulação entre o existente e o projeto. Mas não está aí exatamente o encanto e o desafio dos fatos tangíveis? Uma inevitável e ampla negociação entre o desejável e o possível a cada caso e a cada tempo?

Em *Antonico* um traço inexistente em *Vazios de Água* requer atenção: o campo de aproximação com as casas. Definida a reconciliação com o córrego e devolvido a potência lúdica e de urbanidade no convívio com a água, o desafio que se coloca é a necessidade da redefinição de uma outra frontalidade que permita de fato o usufruto dessa passagem não apenas como artefato técnico de fluidez e tráfego de pedestres, mas de sua condição de “rua” desejável.

É aqui que parece surgir o “pulo de gato” desse caso: exatamente na franja negociada e desenhada que reconhece nos fragmentos tão corriqueiros das ocupações informais a brecha para que um campo novo estabeleça a mediação entre casa e cidade. Ao ser liberado, o resíduo inevitável nas desocupações dos lotes “lindeiros” se transforma em parte nova, passa a pertencer ao lote preexistente e poderá ter o destino que melhor aprover a seu proprietário: uma soleira varanda, uma pequena loja de conserto de sapatos, uma pequena venda de doces e cigarros...

¹⁷ “The jury, chaired by the State Architect of the Netherlands, Mels Crouwel, praised the project for its realism and the intelligent way it links official infrastructure to the problems of the informal city, the favelas”. 3rd. INTERNATIONAL ARCHITECTURE BIENNALE ROTTERDAM. Dutch State Architect presents Architecture Biennale Awards. São Paulo wins Biennale best entry Award 2007. Roterdã, 28 maio 2007, em <www.iabr.nl/2007/PowerNotes_05/top/121>.

Corpo estranho que se justapõe à casa. Constitui-se parte dela e parte da cidade, faz da fronteira uma rica e potente mediação entre as duas escalas aparentemente incompatíveis. Constituindo enfim a brecha necessária para que “formas espontâneas de negociação de uso” estabeleçam a imprevista e rica dimensão pública das cidades.

É possível uma aproximação com a obra *Hole/Buraco* (2007) de Gisela Motta e Leandro Lima, vídeo realizado para a exposição Foreign Element, ocorrida em agosto de 2007 na cidade finlandesa Helsinki. Em *Hole* a dupla insere imagens de pequenas lojas capturadas em São Paulo em fachadas de Helsinki configurando uma terceira paisagem que articula duas outras tão distantes, física e simbolicamente (MOTTA & LIMA, em <http://vimeo.com/15027799>, acesso em janeiro 2012).

O atrito, a fissura inevitável e a aparente conciliação dada pela aproximação e pelo preciso recorte nos faz pensar no procedimento técnico das colagens, tais como a estratégia do deslocamento do sentido original da imagem, rearticulada na justaposição com outras, resignificando tanto a sua leitura como a da obra como um todo. Não custa recordar que Freud atribui a dois mecanismos oníricos – *condensação* e *deslocamento* – os papéis principais na elaboração dos sonhos¹⁸, mecanismos que são igualmente fundamentais na sublimação presente na elaboração artística. Se tais mecanismos estão sempre presentes nas obras de arte, eles são ainda mais visíveis quando adotados como estratégia consciente, caso geral das vanguardas tributárias da psicanálise e casos específicos do procedimento das colagens – sobretudo se pensarmos em Schwiters e suas colagens dadaístas, nas quais fragmentos aparentemente desconexos se aproximam e constituem outras paisagens – e do cinema, que habilmente nos leva a acreditar como reais paisagens resultantes da edição e/ou justaposição de uma ou mais paisagens, como é o caso do filme *Jogo Subterrâneo*, de Roberto Gervitz, onde cenas reais do metrô de São Paulo se convertem em um cosmos particular¹⁹.

Justaposição de paisagens, passagem de tempo. *Anti-Horário* (2011) se configura como um relógio: sobre uma imagem da terra – desolada e com a presença única de uma ruína – que roda no sentido anti-horário, uma criança e um casal percorrem em círculo, no sentido horário, com velocidades diferentes, se aproximando e se distanciando com o passar do tempo, em ciclos

¹⁸ FREUD, Sigmund. La elaboración onírica (capítulo VI de *La interpretación de los sueños*). Obras completas de Sigmund Freud. 4. edição. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, p. 516-655. Ver em especial os subcapítulos “La labor de condensación” e “El proceso de desplazamiento”.

¹⁹ Nesse módulo da exposição Território de Contato, o cineasta e crítico de cinema André Costa trouxe o cinema para a mesa de debate, que contou também com as participações de José Lira (arquitetura) e Eder Chiodetto (fotografia e artes visuais)

constantes e intermináveis. Parecem editar em uma só história durações tão distintas e suas formas peculiares de atravessamentos. Uma métrica precisa nos termos dos autores:

Tal como em um relógio, uma criança abrange um movimento circular, como a mão segundo, dentro de cada revolução, o rapaz torna possível que o par, que representa os minutos, deslocar-se de sinalização a passagem do tempo, bem como o ciclo de vida” (www.aagua.net/Anti-horario, acesso em janeiro 2012)

Na soma de paisagens, no outro extremo da sala expositiva o som do apito do trem nos alerta para sua passagem onde de modo estável (quase uma fotografia) se apresentava uma imagem de um trilho em um trecho aparentemente abandonado. Quando passa o trem, ele carrega na sua superfície, como um reflexo em espelho a variada paisagem que atravessou. Essa passagem criteriosamente calculada pelos artistas ocorre em tempo distinto a cada exposição e está associada ao tempo previsto da presença do visitante, de modo que a presença do trem ocorra ao menos uma vez durante sua visita. Mas a magia do trem pode implicar em situações inesperadas: em uma das tranquilas tardes da exposição, uma criança de aproximadamente cinco anos retinha sua mãe, evitando a saída da sala até que o trem passasse mais uma vez...

Invertendo a visada – ao invés de ser tela da paisagem, agora o trem ilumina a paisagem que se converte em tela – na parede oposta a obra *Outrem* (2001), do MMBB, um trem de carga carrega um enorme holofote cujo fecho de luz ilumina o trajeto, revelando a paisagem na sua passagem. Segundo os autores:

Como um ponto luminoso em movimento, a instalação urbana procurou valorizar uma linha de articulação de sucessivos lugares, revelando um traço possível da medida da urbanização “desmedida” de São Paulo.(...) E, neste ato de “escanear” a orla ferroviária, procurou revelar o estado de suspensão de um território promissor, potencializado pelo serviço de transporte público de alta capacidade e velocidade, pretendendo sugerir à imaginação um futuro desejável para este conjunto de espaços a serem re-construídos e re-incorporados à vida cotidiana da metrópole (www.mmbb.com.br/projects/details/56/4. acesso em janeiro 2012)

De um lado, um trem que carrega em si todas as paisagens que percorre; do outro, um trem que ilumina as paisagens que percorre. Verso e reverso de uma mesma dobra. A ponto de se confundirem como obras de um mesmo autor. Artistas e arquitetos aproximados pelo que os interessa e os intriga no mundo, mas afastados pelos modos como operam e configuram as realidades do mundo, a começar pelas finalidades das próprias obras.

Questões de métrica, de movimento, de temporalidades expressas no espaço. Questões do domínio destes artistas e arquitetos, que sabem reconhecer e trabalhar em diferentes distâncias em relação à paisagem, desde um mapa longínquo que permite ver o traçado urbano

até o contato direto dos corpos no espaço. Na exposição Território de Contato, a obra *Do Not*, de Gisela e Leandro, alerta para essa evidência: nesta obra, a imagem nítida das mãos vista à distância se revela outra quando o observador se aproxima, tornando-se indistinta.

A série é realizada a partir de imagens extraídas da Internet, em baixa resolução, de pessoas se negando a serem fotografadas. Se volta contra o senso comum de que é mais fácil ver/apreender de muito próximo o conteúdo de uma imagem; no caso, quanto mais perto da fotografia estiver o observador, mais ilegível ela se torna. *Do Not* revela com sua poética o que intuímos nas operações engendradas pelos arquitetos do MMBB. Afastar-se e inserir-se nas paisagens são gestos que se cobrem e recobrem na busca de um projeto que enfrente, ao mesmo tempo, a escala urbana e a condição humana de suas ocupações. E a boa resolução só pode ser alcançada no ir e vir de suas diferentes escalas.

E, se em *Circuito Impresso*, obra de Gisela e Leandro, o mapa é uma iconografia para os artistas, que se refere também ambigualmente aos circuitos de uma placa de computadores, para os arquitetos a leitura atenta de mapas dessa mesma natureza, transforma a abstração em base de operações. Para o MMBB, o território de trabalho – como também em geral nesse caso para alguns grupos de arquitetos de formação FAU USP – compreende a topografia como parte da arquitetura (TELLES, 1990: p. 121). Para ressaltar esta característica, a maquete nesse módulo se faz em corte, no qual base e obra são de uma mesma materialidade, onde a arquitetura não pousa como objeto distinto, mas se confunde com a geografia onde se instala. A Biblioteca Central de Rosário (2010), a Residência no City Boaçava (2005), o Centro de Música em Campos do Jordão (2009 / 2010), o Centro de Arte Corpo (2001) e a casa em Salvador formam o conjunto edificado revelador desse traço através do modelo constituído para a exposição.

A obra inédita de Gisela Lima e Leandro Motta, *Overlook*, realizada para a exposição Território de Contato novamente nos aproxima do cinema. Constitui-se como uma espécie de “tradução” poética do labirinto do filme *O Iluminado*, de Stanley Kubrick (“The Shining”, 1980, baseado no livro homônimo de Stephen King). Materialmente, trata-se de uma maquete sobre uma TV de led, que revela a passagem do tempo na projeção de sombras das paredes na passagem de um sol imaginário, que circula acelerado²⁰. Como não pensar na cena antológica do filme no qual o menino percorre o labirinto observado à distância pelo perseguidor?

²⁰ Aqui a passagem de um sol imaginário decorre também de um diálogo entre curadoria, artistas e arquitetos, em um dos encontros ocorridos no escritório do MMBB, quando um modelo da casa de Salvador iluminado chama atenção dos artistas e os arquitetos explicam o uso de luz simulando trajetória do sol como mecanismo de estudo no modelo.

Paisagens imaginárias e reais justapostas. Tão longe e tão perto. Esse parece ser uma das presenças persistentes na produção dos artistas e arquitetos desse módulo.

Referências

BIOY CASARES, Adolfo. *A invenção de Morel*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

BRISSAC PEIXOTO, Néelson (direção). *Paisagens Urbanas*. Videodocumentário Paleotv, 1994.

FREUD, Sigmund. *La elaboración onírica* (capítulo VI de *La interpretación de los sueños*). Obras completas de Sigmund Freud. 4. edição. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, p. 516-655.

TELLES, Sophia da Silva. *Museu da Escultura*. AU – Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, n. 32 out./nov. 1990.

www.aagua.net

www.mmbb.com.br

www.iabr.nl/2007/PowerNotes_05/top/12

Território de Contato: trânsitos entre Arte e Arquitetura contemporânea e um experimento nos modos de expor arquitetura

Texto em coautoria com Abilio Guerra, originalmente publicado nos Anais do III Enanparq, Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo intitulado *Arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva*, Simpósio Temático “Crítica, Documentação e Reflexão”, na mesa “Crítica em exposição” sob coordenação de José Tavares Correia de Lira (FAU:USP), ocorrido na Universidade Presbiteriana Mackenzie em São Paulo, 2014.

<http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-3/htm/XFramesSumarioST.htm>

Territórios possíveis

Tarde fria de julho em São Paulo, fim de semana habitual, SESC Pompéia cheio de gente. Todo tipo de gente, uns lendo jornal no espaço de convivência, alguns aguardando o show que deve começar logo, outros simplesmente aproveitando o sol de fim de tarde encostados no deck sobre o córrego a observar o ir e vir das pessoas até o edifício de concreto que abriga piscina e quadras esportivas. Uma criança escapa da condução protetora, entra curiosa no galpão atraída pelo barulho do trem e negocia com a mãe – “deixa passar só mais uma vez”.

O pano de fundo dessa frase é a obra “Passeio-o”, de Gisela Motta e Leandro Lima. A paisagem estável projetada na parede – uma aparente fotografia que se revela vídeo pelo discreto movimento provocado pela brisa no capim na margem de um trilho ferroviário – de repente se vê invadida por um apito de trem, que pula do vídeo para a sala e depois escapa pela porta e invade a rua interna do SESC Pompéia – onde foi ouvido pela criança. Após o aviso sonoro, passa então um trem que carrega na face de seus vagões convertidos em espelhos as paisagens que atravessou. A paisagem se aquieta novamente. Outros sons fragmentados e menos potentes ocupam agora a paisagem da exposição. A mãe, resignada a esperar mais uma vez o trem passar, se distrai e começa a observar intrigada um conjunto de maquetes próximas dali. Enfim, pergunta a uma pessoa próxima – “sobre o que é essa exposição?”

Território de Contato instalou-se no SESC Pompéia entre maio e agosto de 2012²¹ e apresentava uma reflexão sobre modos de habitar e configurar mundo, através de Arte e arquitetura contemporâneas Brasileiras.

²¹ Curadoria Marta Bogéa e Abilio Guerra, SESC Pompéia, 24 de maio a 05 de agosto de 2012 em três módulos que se substituíram no tempo: Módulo 1– Brasil Arquitetura e Cao Guimarães (24 de maio a 10 de junho); Módulo 2 – Marcos Acayaba e Nicolás Robbio (21 de junho a 8 de julho); Módulo 3

Exposição concebida a partir da variedade de gente e sofisticação de programas que a instituição abriga, mas sobretudo para estar na unidade que de fato – pela qualidade inequívoca de sua arquitetura e da sua história – recebe ainda hoje, de modo mais evidente do que as outras, essa mesma variedade. O Pompéia é lugar de “todo mundo” onde há programa para “todo tipo de gosto”, pessoas e atividades que necessariamente acabarão se encontrando ou sendo encontradas na travessia da rua central que articula tantos ambientes internos e externos. Sede desde o projeto apresentado em 2011²² - a unidade do SESC Pompéia – graças à certeza de que a proposta estaria ali melhor abrigada. Na concepção da atual gestão, é um lugar onde se pode ver arte e arquitetura contemporâneas, mas não só. Esse traço ecoa em uma das ambições dessa montagem: uma exposição que fala sobre modos de habitar mundos, assim, no plural, e, portanto, se refere a qualquer um – arquiteto, artista ou criança – que se interesse por ouvir mais uma vez o apito estridente do trem.

A exposição apresentou um artista e um arquiteto (ou coletivos) em três módulos editados no tempo. O mesmo espaço, reorganizado, recebeu uma dupla por vez durante três meses. O desafio maior estava em contemplar uma ambiguidade: a similitude que garantisse tanto a necessária agilidade de montagem e remontagem como a identidade entre os três módulos; e a diferença entre eles, fruto de um mergulho em cada mundo específico constituído pela singularidade de como a curadoria enxergava cada dupla.

A estratégia adotada foi desenhar a arquitetura expográfica como um sistema. Sistema editado no tempo, os mesmos módulos reposicionados (às vezes, alguns estocados dentro da sala) redesenhando os recintos que receberam as obras, transformando-se em distinta geografia e atmosfera a cada módulo que abrigava. Uma arena-biblioteca e duas grandes empenas transversais (muros que ocultavam as bases técnicas e estocavam os painéis sem uso em certos módulos) asseguraram a estabilidade daquele território. A pequena biblioteca ofereceu uma coleção de livros e catálogos que ampliava a visada sobre a produção de arquitetos e artistas dos três momentos da exposição, e dos críticos convidados para as mesas de debates. Assim, não

– MMBB Arquitetos e Gisela Motta / Leandro Lima (19 de julho a 05 de agosto). Equipe: Projeto expográfico: Marta Bogéa e Anna Helena Villela; Produção: Sérgio Escamilla; Auxiliar de produção: Silvana Romano Santos; Projeto Gráfico: Estúdio Campo; Iluminação: Guilherme Bonfanti; Maquetes: Maira Carrilho, José Paulo Gouvêa, Ita engenharia/Helio Olga.

²² A centelha dessa exposição surgiu na elaboração de artigo de Marta Bogéa sobre o escritório Brasil Arquitetura, escrito a partir de convite de Abilio Guerra e publicado após a exposição. Na ocasião, a autora se deparou com frase de Antonio Cândido, presente na introdução de livro de Marcelo Ferraz, que evocou a obra de Cao Guimarães. Ver: BOGÉA, Marta. Brasil Arquitetura. Uma partilha das distâncias, construindo convívios. *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n. 159.01, Vitruvius, ago. 2013.

mais dois, nem mesmo apenas seis, mas quinze autores conviveram ao longo de toda a exposição naquela biblioteca.

E desse território estável nasceu também os modos de estar na exposição para além do contato direto com as obras. Para alguns, foi lugar de estudo, com muitos estudantes, arquitetos, artistas e curiosos consultando os volumes da biblioteca, segundo relato dos educadores que acompanharam a mostra. Para outros tantos, em especial grupos de crianças e adolescentes, foi lugar de atividades, conduzidas pelo Educativo. E nas seis noites de encontros dos curadores com artistas, arquitetos e críticos de arte, arquitetura, literatura, música e cinema surgiu ali um espaço de discussão acalorada. E, quando tudo estava tranquilo, convertia-se em local de descanso e ponto de encontro.

As noites de debate²³ atravessaram a exposição como uma agenda, criaram um bom pretexto para voltar e para acompanhar o conjunto re-ordenado de mundos, a nosso ver tão distintos quanto incomparáveis. Mantidas suas qualidades inequívocas, como artista e arquiteto, dentro do arcabouço montado cada um desses autores são mais próximos do seu duplo exposto do que de um dos outros dois artífices da mesma área.

Aqui reside um importante aspecto para a curadoria da mostra: mais que falar de arquitetura queríamos falar de modos projetar e de viver mundos possíveis, desejáveis. Falar portanto da variedade com que nos colocamos como homens frente à materialidade que nos ampara. Seja como campo simbólico e estético, seja como campo material e tangível, abarcando os âmbitos da ideia e do cotidiano, mesmo que arquitetura e arte contemplem estes aspectos com intensidade e hegemonia distintas.

A escolha das duplas de artista/arquiteto foi presidida pela vontade de investigar competências a partir de formas singulares de entender e priorizar aspectos do mundo, de entender como o modo de trabalhar necessariamente resulta em modos distintos de configurar obras. Mais do que as obras finalizadas e descarnadas, nos interessava o fazer capaz de articular potências e desejos, que transforma ideias em formas, que converge dialeticamente conceitos e técnicas. A arbitrariedade da escolha tem assim suas regras e, nesse sentido, vale lembrar

²³ Mesas de debate: mediadores Marta Bogéa e Abílio Guerra. MD01 mesa 1 (24 de maio de 2012): Cao Guimarães e Marcelo Ferraz & Francisco Fanucci / Brasil Arquitetura; mesa 2 (25 de maio de 2012): Moacir dos Anjos, Willi Bolle e Renato Anelli; MD02, mesa 1 (21 de junho de 2012): Nicolás Robbio e Marcos Acayaba; mesa 2 (28 de junho de 2012): Agnaldo Farias, Jorge de Almeida e Luís Antônio Jorge; MD03, mesa 1 (19 de julho de 2012): Gisela Motta & Leandro Lima e Fernando Franco, Marta Moreira & Milton Braga / MMBB Arquitetos; mesa 2 (02 de agosto de 2012): André Costa, Eder Chiodetto e José Lira.

Octávio Paz em “Marcel Duchamp ou o castelo da pureza” ao comentar Picasso e Duchamp, justificando sua escolha:

Picasso tornou visível o nosso século; Duchamp nos mostrou que todas as artes, sem excluir as dos olhos, nascem e terminam em uma zona invisível. A lucidez do instinto opôs o instinto da lucidez: o invisível não é obscuro nem misterioso, é transparente... Este apressado paralelo não é uma mesquinha comparação. Ambos artistas, como todos os que o são de verdade, sem excluir os chamados artistas menores, são incomparáveis. Associei seus nomes porque me parece que, cada um à sua maneira, definem a nossa época: o primeiro por suas afirmações e seus achados; o segundo por suas negações e explorações. Ignoro se não os ‘melhores’ pintores desde meio século. Não sei o que quer dizer a palavra ‘melhor’ aplicada a um artista. (PAZ, 2002, p:9)

Estivemos menos interessados em apresentar os melhores do que em apresentar aqueles artistas com os quais nos identificamos a ponto de podermos pensar sobre sua produção. Além disso, estava ausente o afã de descobrir talentos ou reafirmar obras excepcionais, que abriu espaço para a vontade de trabalhar com uma geração próxima da nossa. A escolha das duplas então recaiu sobre a identificação de processos, o que só ocorreu a partir do embate constante entre nós dois (também uma dupla com habilidades distintas) durante o processo de reconhecimento – e delineamento – desses mundos próximos e que nós também queríamos habitar.

Portanto mais que uma curadoria que se instala assertiva, essa curadoria se estruturou a partir da investigação de uma hipótese e de uma vontade de conversar entre nós e com outras pessoas – inclusive os próprios criadores – sobre certos temas que nos sugerem essas obras. O descarte de explicações universais nos colocou diante de fluxos discursivos vivos e entrelaçados, que foram intensificados pelo enredamento de enfoques externos, mas convergentes, vindos da música, literatura e outras áreas.

A exposição assim se revelou um belo pretexto de estudo compartilhado. Cada mesa nos fez repensar as bases do que lá estava, seja com os interlocutores diretos (presentes nas mesas), seja com o público. Naturalmente, cada módulo atraía grupo de pessoas específicas, seja por vínculo afetivo ou profissional com os artistas e arquitetos, seja pelo tema ou convidados da noite. Mas algumas pessoas transformaram a série de encontros em agenda cultural, usufruíram o conjunto e nos permitiram um retorno e uma compreensão da experiência a partir delas.

A pequena biblioteca e a arena têm sido traços recorrentes em exposições recentes de arte em São Paulo. Significativamente na 28ª Bienal de Arte (que ficou conhecida como a “Bienal do Vazio”) trazia para o espaço expositivo o acervo de livros e catálogos do arquivo Wanda Svedo, reunidos em uma importante sala da mostra. Vale lembrar que Mabe Bethônico já havia proposto essa conexão na 27ª Bienal – na obra “Arquivo Wanda Svevo” –, na qual ela

quebra a divisão institucional entre espaço expositivo e o arquivo da instituição Fundação Bienal abrindo uma porta (sempre fechada) no segundo piso, permitindo o acesso do público às estantes de armazenagem e às salas de trabalho do acervo. No 30º Panorama de Arte do MAM SP a coleção de coletivos do Capacete – assim como Mabe – se faz obra e avizinha-se da biblioteca (nessa exposição essa estratégia se repetirá também com o café educativo, borrando a fronteira entre o que é estável nos usos do Museu e a exposição temporária). No mesmo MAM a exposição da coleção Auer, apresentava uma mesa de catálogos e livros publicados pelos colecionadores disponíveis para consulta. Ou seja, os espaços expositivos de arte no Brasil e mais especificamente em São Paulo têm usufruído desta estratégia para apresentar um conteúdo que se quer mais amplo.

O que distingue essas ações da simples apresentação em vitrines ou bancadas altas é o desenho de um mobiliário que de fato permite o uso como nas bibliotecas – leitura sentada, com apoio de mesas, confortavelmente instalados. No caso de Território de Contato, diante da vontade de permitir o livre trânsito de livros optamos por não fixar os volumes com cabos em mesas ou displays, mas configurar estantes nos quais os livros estavam soltos. Para facilitar a leitura, bancos e mesas estavam disponíveis na maior parte do tempo (nos seis momentos de debates as mesas, desenhadas na mesma modulação que as estantes para serem encaixadas sob elas saíam do centro da arena e permitiam a acomodação do público no mesmo espaço).

Essa aposta, de deixar os livros soltos, se deu a partir da cultura do SESC, que permite que o público manuseie livremente os volumes em suas bibliotecas. Aposta feita, aposta vencida: um único volume não chegou ao fim da exposição – um livro sobre filosofia de um dos debatedores. A mesma sorte não tiveram os fones de ouvido, que sumiram ou foram deslocadas logo no primeiro dia de exposição, exigindo a fixação. O que pode parecer anedótico merece atenção. Liberar os livros de um cabo significa permitir múltiplas aproximações entre eles. Compartilhar os livros não deve ser apenas apresentar suas capas ou aprisioná-los nos modos que os curadores reconhecem suas relações.

Assim, das páginas que podiam revelar e ampliar a singularidade dos autores que atravessaram aquela pequena arena (incluindo livros dos críticos convidados) se podia acompanhar a vibração que a cada momento re-definia novas relações.

Algo de muito humano além de belo

Na continuidade das bases de madeira a ondulação do papelão delinea o sítio e a topografia onde se instalam tanto os antigos moinhos (representados em madeira maciça), quanto os novos edifícios resultantes da intervenção proposta (construídos em triplex branco). Quatro modelos nos permitiram avistar como num voo à distância o conjunto dessa

transformação proposta no “Caminho dos Moinhos”. O projeto se organiza como um sistema contemporâneo que revitaliza o antigo conjunto dessas surpreendentes construções, hoje em sua maioria emudecidas e em desuso. O conjunto de autoria de Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci é reconhecido no meio arquitetônico, em especial o premiado Museu do Pão, mas aqui ele interessa mais como conjunto e como operação em processo, grande parte dela ainda na forma de um projeto ambicioso que depende de muitos agentes para se concretizar. Operação que revela a competência dos arquitetos em possibilitar o usufruto desses antigos edifícios como a reinvenção da vida presente reconciliada com a memória de sua primeira ocupação.

Próxima àquelas maquetes, uma sala em “U” – com suas paredes revestidas de fotografias da região feitas pelos arquitetos – apresentava em dois pequenos monitores os desenhos dos projetos e documentário “O milagre do pão”, dirigido por Isa Grinspum Ferraz. Através do vídeo se podia então adentrar com mais vagar naquele território particular.

Voltada para a mesma pequena praça que abrigava os modelos, outra sala aberta exhibe o vídeo “Acidente”, de Cao Guimarães em parceria com Pablo Lobato. Um poema escrito com os nomes de vinte cidades mineiras que visitou foi o ponto de partida para os artistas apresentarem cenas que lá encontraram – a fonte em que banha um caminhoneiro, a história de uma jovem prostituta de beira de estrada, a música de Agnaldo Timóteo cantada por Jacinto – choro de amor que nos lembra que ao fim somos todos nós humanamente próximos apesar de tão diferentes.

E aqui reside o principal encontro desse módulo: arquitetos e artista se ocupam desses homens humanos para configurar suas obras. Não à toa os cadernos de apresentação de projeto do escritório Brasil Arquitetura guardam um estranho elemento em comum (e raro nas apresentações habituais de arquitetos) – junto a fotografias e desenhos, palavras. As mesmas palavras que tornaram tão especial nosso primeiro encontro com Willi Bolle: ao convidá-lo a trazer a literatura para o debate das obras, ele se encantou com os termos regionais presentes nos memoriais de arquitetura e nos fez compartilhar por horas sua pesquisa dos significados de palavras saborosas. “Maturrango” – disse Willi sorrindo, após achar o termo no dicionário – “pode ser um sujeito que monta mal ou ignora os afazeres do campo”. Ambigüidades da linguagem que confirmam ser alguns vocábulos compreensíveis apenas dentro de certos modos de viver.

O glossário descoberto no contato com as pessoas e na literatura disponível em ficções forjadas naquelas paisagens permite aos arquitetos se aproximar do lugar. Como todos arquitetos, Ferraz e Fanucci usam desenhos, mapeamentos, levantamentos fotográficos, mas sobretudo se deixam impregnar pelo modo de viver para então projetar. A visita a campo não é apenas tarefa de reconhecimento da materialidade, mas do modo como certas paisagens se

apresentam através da vida vivida naquele lugar. Um panorama que se revela na paisagem humana e que guarda algo de muito humano além de belo.

Mundo compartilhado pelos espantalhos vestidos de gente espalhados pelo campo, pela cartomante uruguaia contemporânea que usa celular para atender os mais aflitos, pelas placas de sinalização encobertas pela poeira ou pela ferrugem registrados por Cao Guimarães. Nestas placas cegas ecoam a seta sem rumo fotografada por Marcelo Ferraz em visita ao pampa. São elementos que participam de um mesmo sistema de vida, nos quais se pode reconhecer certas paisagens nas quais a singularidade é um importante valor.

Desenho e construção

Protótipo números 1, 2, 34... Aqui os modelos se confundem. Dois foram incorporados tendo em mente modelos realizados anteriormente por Marcos Acayaba para exposição na 2ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, ocorrida em 1993 no Pavilhão da Bienal no Parque do Ibirapuera. Outros dois guardam uma materialidade artística inequívoca: o primeiro foi realizado com caixas de ovos, o segundo com papel, linha e graveto, ambos construídos por Nicolás Robbio durante a montagem.

Robbio é artista de instalação, definiriam aqueles que precisam classificar o mundo para compreendê-lo; em outros termos, significa impregnar-se também do local de produção da obra, incluindo aí o campo simbólico e material onde serão instaladas suas produções. Postura que justifica o aparecimento inesperado, mas coerente, de protótipos que passam a conviver com os projetos de Acayaba.

Dois singulares aspectos aproximam os autores – o desenho como forma de atenção e elaboração da obra e uma sofisticada e arguta construção que os permite com os mais simples materiais obter resultados muito elaborados. Os dois podem ser reconhecidos no que Richard Sennet conceitua como *artífice*²⁴ – para quem a qualidade resulta de uma atividade laboriosa e persistente, que constitui prazer na própria atividade.

Iniciado na casa Hélio Olga e desenvolvido nas casas de malha estrutural triangular, o experimento com o sistema construtivo em madeira vai evoluir até um protótipo genérico²⁵ que

²⁴ No prólogo, Sennett reconhece o *ethos* do artífice no “fazer bem o trabalho, pelo amor ao trabalho bem feito”, para a seguir – no capítulo 1, denominado o “artífice inquieto” – exemplificá-lo na figura de três personagens e seus ambientes de trabalho: o carpinteiro na oficina, a técnica no laboratório, o regente na sala de concerto. (SENNETT, 2013, p: 23 e 29).

²⁵ Nos termos do arquiteto: “Este Protótipo teve sua concepção sugerida por dois projetos (Res. Mário Demasi e Res. Marcos Acayaba) que começaram ser estudados simultaneamente para terrenos próximos da Res. Baeta, com características semelhantes: encostas à beira-mar cobertas pela Mata Atlântica. Diante

possibilita a variedade dos projetos tanto no agenciamento dos usos em planta como na sua forma final. Para Acayaba, o protótipo nunca é definitivo e está em constante evolução, visão sobre o fazer arquitetônico que aponta para um ponto de convergência significativo com Robbio – o encanto duplo pela abstração seguida da síntese e pelo rigoroso detalhamento construtivo, aspectos antípodas que se articulam dialeticamente.

E daqui também partem suas diferenças – se em Acayaba a relação entre desenho e técnica é uma mediação do que está por vir, em Nicolás aponta para a essência da própria obra. Contudo, os autores se encontram novamente nos cadernos de projetos, acervo de ideias e argumentos aos quais recorrem para desenvolver outras obras. Uma espécie de gramática própria à qual se pode recorrer para inventar e reinventar. Vislumbramos ali uma espécie de nódulo que persiste e se renova. Foi na descoberta desse traço – ou motivo, segundo Jorge de Almeida, ao confirmar a hipótese – que a música entrou como o terceiro elemento na discussão crítica desse módulo.

Desenhar e construir são gestos indissociáveis para esses autores. Gestos engenhosos e sofisticados que manipulam os materiais mais corriqueiros constituindo um mundo “onde as ideias se intercambiam com experimentos e os instrumentos são os mais fiéis aliados”.

Paisagens Justapostas: colagens

Território e as obras que sustenta se fundem em um único grande bloco branco. Cortes revelam o interior dos projetos, tanto o que está acima como o que está abaixo da superfície do solo. A enorme maquete assim concebida e construída propicia o reconhecimento de que, no recorrente gesto de projeto de Marta Moreira, Fernando Mello Franco & Milton Braga, arquitetura e território são uma única coisa, inseparáveis.

Após passar pela maquete situada na entrada do espaço expositivo, o visitante se depara com “Passei-o” e “Outrem”, respectivamente obras dos artistas e arquitetos, ambas concebidas a partir da linha férrea. A primeira, obra de Gisela Motta & Leandro Lima já descrita no início desse artigo, é uma projeção onde um trem carrega nas faces de seus vagões as paisagens que atravessou. Na segunda – um vídeo fruto da parceria dos arquitetos do MMBB com Joel Pizzini, apresentado na exposição em um monitor com fones de ouvido – se inverte o sentido: uma composição ferroviária carrega potente holofote que vai revelando a paisagem que atravessa

do resultado positivo daquela primeira experiência com o sistema construtivo industrializado com grelhas triangulares de madeira, tanto por sua eficiência construtiva, quanto pela geometria final, de fácil inserção em situações naturais com muitas árvores e topografia difícil, decidimos continuar a desenvolvê-lo, procurando otimizar nas duas novas obras”. *Protótipo, Memorial descritivo*. Website Marcos Acayaba Arquitetos <<http://www.marcosacayaba.arq.br/lista.projeto.chain?id=23>>.

como um “escâner” gigante. Para os artistas, o apito do trem marca a passagem dos vagões carregados de realidades passadas convertidas em memória. Para os arquitetos, o foco de luz revela no seu percurso a realidade territorial presente do abandono. Meios e matérias similares para afirmar coisas distintas.

No outro extremo da sala, o procedimento de “colar” um fragmento estranho sobre um mundo que conta com regras que lhe são em alguma medida incompatíveis é que permite a aproximação entre obras. Em “Hole”, de Gisela Motta & Leandro Lima, pequenas lojas de rua da cidade de São Paulo são inseridas na paisagem urbana de Helsinque. Em “Antonico”, projeto de reurbanização de favela do MMBB, os fundos das casas precárias ganham novas fachadas que se voltam para a rua inédita aberta sobre o córrego canalizado e tamponado. Os elementos inseridos criam paisagens singulares, inesperadas, inusitadas. Os hábitos e costumes brasileiros não deveriam conviver com a sisudez do país nórdico. A ordem higiênica e harmoniosa típica de bairros abastados não deveria emoldurar uma cena cotidiana de uma localidade abandonada pelo descaso e omissão da sociedade. O estranhamento induzido por estas obras mantém alguma similitude com o conceito psicanalítico de “Unheimlich”, ou o “estranho” em português²⁶. Segundo Freud (1981, p: 2503), o estranho nas vivências ocorre quando complexos infantis reprimidos são reanimados por uma impressão externa, ou quando as crenças primitivas superadas parecem encontrar uma nova confirmação. O estranho é o que individual e coletivamente não conhecemos mas intuímos ter conhecido, é a rerepresentação de um esquecimento. No caso finlandês, a evocação da simplicidade original presente em todos os povos, mas erradicada pela evolução cultural e civilizacional. No caso brasileiro, a lembrança da harmonia primordial que habita mitos da formação e utopias sociais, reconhecido no projeto na sobra da antiga gleba a possibilidade de receber o pequeno comércio associado a habitação usualmente ilegal, tornado oficial como campo de mediação entre a casa e a nova rua.

Em outro registro, a mediação entre obra e percepção do lugar permite outras aproximações. A Casa de Salvador, projetada pelo MMBB, ocupa um lugar intersticial na cidade, voltando uma de suas faces para a Bahia de Todos os Santos e a outra para o casario da Cidade Alta. O uso da arquitetura como elo mediador entre duas paisagens é traço persistente no fazer desse escritório e o reconhecimento desta atitude pela curadoria resultou na solução expográfica, onde o visitante se posta entre duas paisagens estampadas em painéis paralelos, com a sobreposição das faces das casas de onde é possível observar estas mesmas paisagens,

²⁶ Os correspondentes em espanhol (“sinistro”) e em português (“estranho”) perdem de forma irremediável a amplitude do termo em alemão (“Unheimlich”). Neste último reverbera a angústia da ambiguidade do estranho como o “não familiar”, tradução literal do termo.

uma de cada vez, alternadamente. Esta conversão do visitante em observador no centro da obra se verifica também na videoinstalação “Looping”, de Gisela Motta & Leandro Lima; aqui, duas projeções em telas opostas apresentam dois personagens que se afastam e aproximam até “trocarem” abruptamente de tela, em alternância infinita. A sensação de vertigem é ampliada pela necessidade do observador alternar seu olhar entre uma projeção e outra.

Outra forma peculiar de ver e representar o mundo observável nas obras de arquitetos e artistas é a alternância brusca de escalas. No caso do MMBB, a abstração espacial do mapa infraestrutural e o sítio específico da solução arquitetônica presentes em “Vazios de água” convivem em (des)harmonia. Em “Do not” – obra da dupla de artistas, que se compõe de duas peças instaladas como espelho nas duas empenas posicionadas nos extremos do espaço expositivo – temos o efeito curioso da imagem se formar com melhor resolução quando observada a distância, enquanto a peça mais próxima expõe apenas pixels, em efeito análogo às publicidades de outdoors. Nos dois casos, a obra só se consagra a partir da percepção subjetiva.

O substrato comum que habita este modo de configurar o mundo nos remete ao conceito de montagem, experiência técnica e estética que lida com fragmentos e está presente no cinema e na colagem. A paisagem alternativa, imantada pela subjetividade apoiada na memória coletiva e na percepção sensual, emerge da edição de uma ou muitas paisagens. Um modo de ver o mundo onde personagens e paisagens são intercambiáveis, onde observador ou observado pode ser qualquer um de nós, não apenas em nossa peculiaridade subjetiva, mas fundamentalmente naquilo que nos aproximamos em âmbito público, no que guardamos em comum com outros homens.

Da abstração do código à apresentação das idéias

Iniciar a explicação de cada módulo a partir dos modelos permite revelar que Território de Contato também se fez na procura de como mediar a exposição da arquitetura para um público leigo, usando para tanto recursos da produção artística, da qual naturalmente está apartada. A estratégia foi somar ao caráter representativo da maquete tradicional uma carga simbólica que permitisse evocar o conceito e a ideia. Os modelos materializam assim uma estratégia de aproximação entre arquitetura e arte, uma vez que o resultado final da concepção arquitetônica não é afeita ao espaço expositivo.

Mas os curadores estiveram atentos para não cair no ardil de que a “aproximação” entre artista e arquiteto fosse entendida como “tradução” da obra de arte em arquitetura, ou vice-versa. Se a aproximação revela mundos compatíveis e em alguma medida entrelaçados, a integridade de cada atividade está garantida pela necessária e inevitável distância entre projetos de arquitetura e obras de arte enquanto materialidade e finalidade.

Vale, portanto, precisar onde e como se dá a aproximação. Um traço persistente e revelador na exposição é a convicção de que os modos de representação são parte indissociável das formas de pensar e conceber. Acredita-se que os modos peculiares e recorrentes com que cada autor apresenta suas ideias são índices significativos para compreender sua produção. Em tempos nos quais a padronização dos desenhos técnicos é praxe, buscou-se a diferença reveladora de cada escritório. O papel assumido pelos curadores em relação aos arquitetos foi a de revelar, através da edição, a potência gráfica das representações individuais previamente existentes. A edição se deu de várias formas: na elaboração de novos desenhos para esclarecer modos de ver – caso da vista para o casario da casa de Salvador do MMBB –, na aproximação das casas triangulares de Marcos Acayaba em um único painel, na seleção dos aparentemente banais cadernos de apresentação de projetos do escritório Brasil Arquitetura – expostos na forma de fac-símiles... Na edição da curadoria desenhos, palavras e fotografias organizam o pensamento e subsidia o projeto.

Neste sentido, os modelos concebidos pelos curadores ocupam um lugar especial, pois se trata de uma interpretação do modo de trabalhar dos arquitetos e escritórios, detectados a partir de acurada análise das pistas presentes em desenhos, maquetes, falas e documentos diversos. Os modelos mais do que representar os projetos concebidos almejam revelar o “modus operandi” de cada arquiteto e a visão de mundo que os ampara.

Território de Contato permite confirmar que a arquitetura e o urbanismo, ao ser editado como linguagem expositiva, pode ser tema de interesse de muitos, na mesma medida em que se revela uma experiência compreensível por qualquer um, independente dos códigos técnicos disciplinares.

Para habitar mundos tão distintos nada melhor do que se acautelar frente ao que hoje é regra corrente em grandes exposições, com profusão de temas, conceitos e linguagens. A adoção de três módulos compactos, onde se buscou aproximar obras de um artista e um arquiteto na detecção de um solo comum – uma forma semelhante de ver e construir o mundo – resultou em uma exposição simples mas intensa, que se organizou sobretudo no tempo e não só no espaço.

Referências

<http://www.brasilarquitectura.com>

<http://www.caoguimaraes.com>

www.galeriavermelho.com.br/artista/95/nicolás-robbio

<http://www.marcosacayaba.com>

<http://www.aagua.net>

<http://www.mmbb.com.br>

Território de Contato, Sistemas

Os textos curatoriais e as fotografias da exposição Território de Contato estão disponíveis em:

Módulo 01: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.144/4365>>.

Módulo 02: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.167/5184>>.

Módulo 03: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.175/5382>>.

Na exposição "Território de Contato", desenhada em co-autoria com Ana Helena Vilella, curadoria em co-autoria com Abilio Guerra, a cada módulo uma nova arquitetura se delineava sob as mesmas bases, mantidos apenas a pequena biblioteca, arena dos encontros e conversas, e os dois painéis transversais instalados no limite do galpão onde uma sala técnica servia também de depósito para os módulos de construção que não estavam em uso. Esse projeto remete a outras experiências com sistema, no âmbito do projeto dos elementos, tais quais os projetos realizados para o MAM/SP e para o SESC Belenzinho, nesse caso também de um mobiliário componível. Retoma, em certa medida, a experiência prévia ocorrida com o uso de um sistema aberto, as estruturas metálicas tubulares de aluguel e os contêineres, para a construção do "Arte/Cidade III".

O aspecto inédito nessas paisagens não resulta de novas materialidades mas da articulação que permite, pela edição de seus elementos prévios, um traçado original. Esse aspecto dos sistemas abertos foi analisado por mim na pesquisa de doutorado, "Cidade Errante". Dentre os mais intrigantes projetos nessa chave reconheço as "Escolas Transitórias em Abadiânia", ampliáveis, reduzíveis, transformáveis, projeto de Lelé, João Filgueiras Lima (1982-1984) e o "Nomadic Museum" de Shigeru Ban (2005), projetos muito distintos, mas com uma potência em comum: sabem trabalhar com a abstrata generalidade dos sistemas a serviço do específico, dotado de singularidade, obtido pela atenção criteriosa ao território físico e humano de sua implantação.

O SESC – Serviço Social do Comércio convida para a abertura da exposição

Território de Contato

DIA 24.05.2012, ÀS 17H, ABERTURA. ÀS 20H, DEBATE

Curadoria
Abílio Guerra e Marta Bogéa

1	Cao Guimarães Brasil Arquitetura	2	Nicolás Robbio Marcos Acayaba	3	Gisela Motta Leandro Lima MMBB
24.05 a 10.06.2012		21.06 a 08.07.2012		19.07 a 05.08.2012	

Encontros

Os encontros acontecem às 5ª feiras de 20h às 22h
Mediação: Abílio Guerra e Marta Bogéa

24.05	Marcelo Ferraz, Francisco Fahucci (Brasil Arquitetura) Cao Guimarães	21.06	Marcos Acayaba Nicolás Robbio	19.07	Fernando Franco, Marta Moreira, Milton Braga (MMBB) Gisela Motta, Leandro Lima
25.05	Moacir dos Anjos Will Boile Ronato Anelli	28.06	Agnaldo Farias José Miguel Wisnik Luiz Antonio Jorge	02.08	Andre Costa Ester Chiodetto José Lima

Biblioteca

A exposição conta com uma biblioteca com catálogos, livros, cadernos de projeto e outros materiais para pesquisa sobre os artistas e arquitetos envolvidos.

SESC
sescsp.org.br

SESC POMPEIA

Rua Célia, 93 | 05042-000 São Paulo SP
Tel.: 3871-7700 | 0800-118220
email@pompeia.sescsp.org.br
facebook.com/sescpompeia

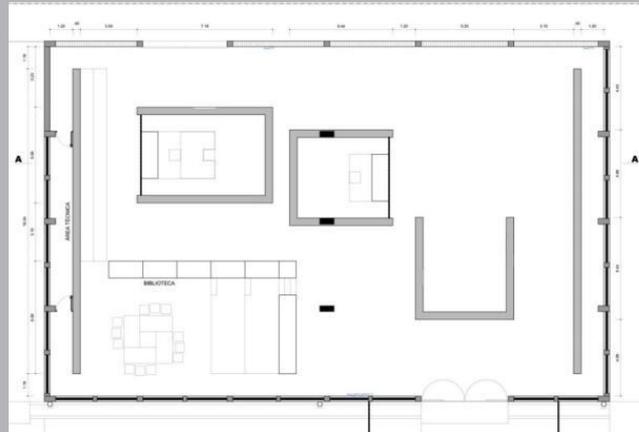
Horário de visitação:

Terça a sábado, das 9h30 às 21h
Domingos e feriados, das 9h30 às 18h

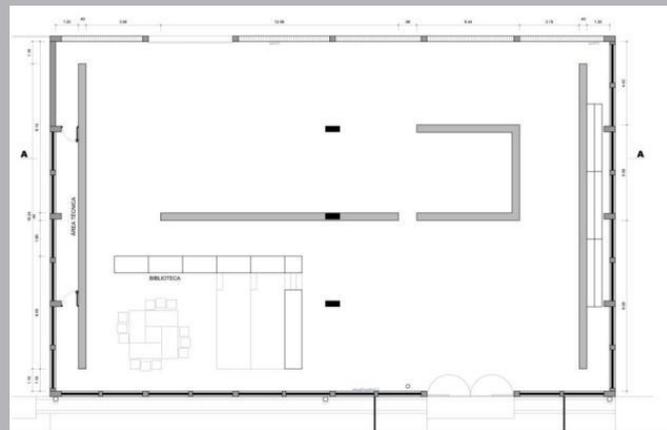
Acesso à exposição para visitação até
1 hora antes do fechamento

Agendamento de grupos para visitação:

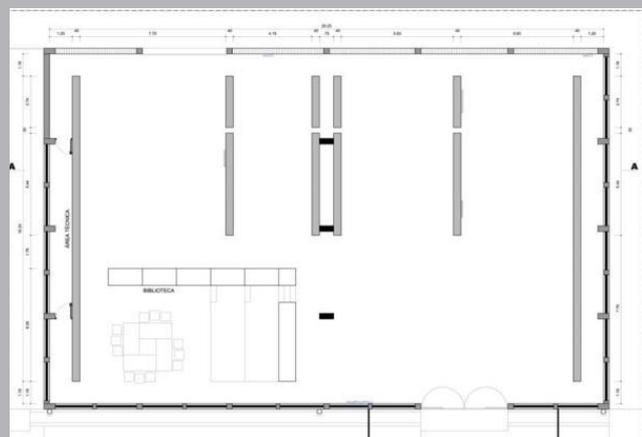
Terça a sexta, das 13h às 19h
Central de atendimento tel. 3871-7700
ou pelo e-mail: agendamento@pompeia.sescsp.org.br



módulo 01

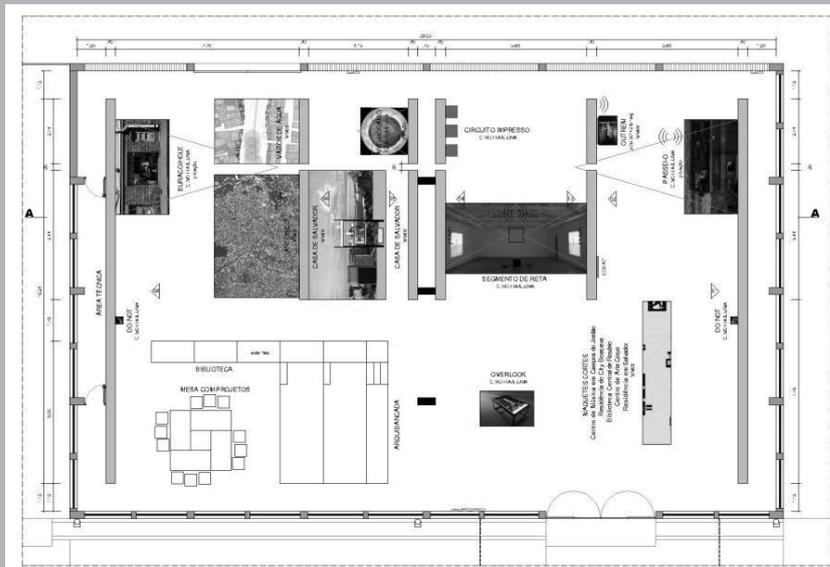
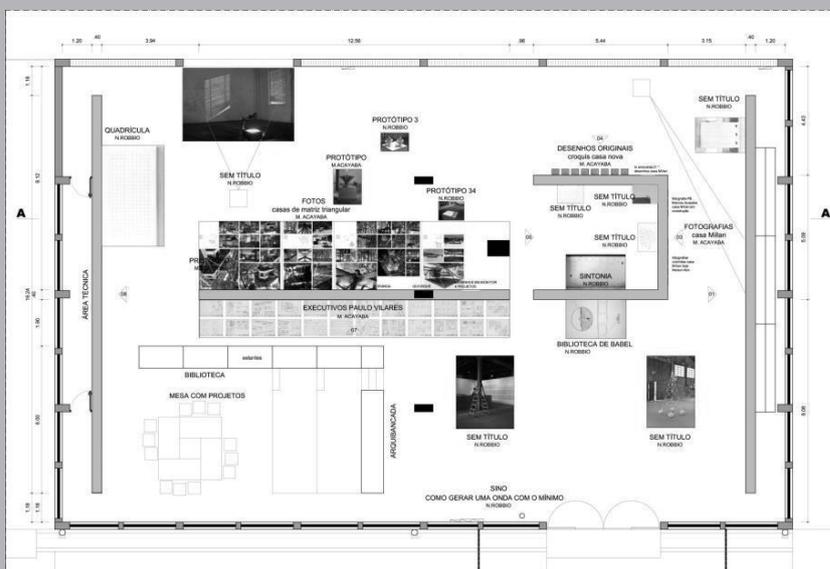
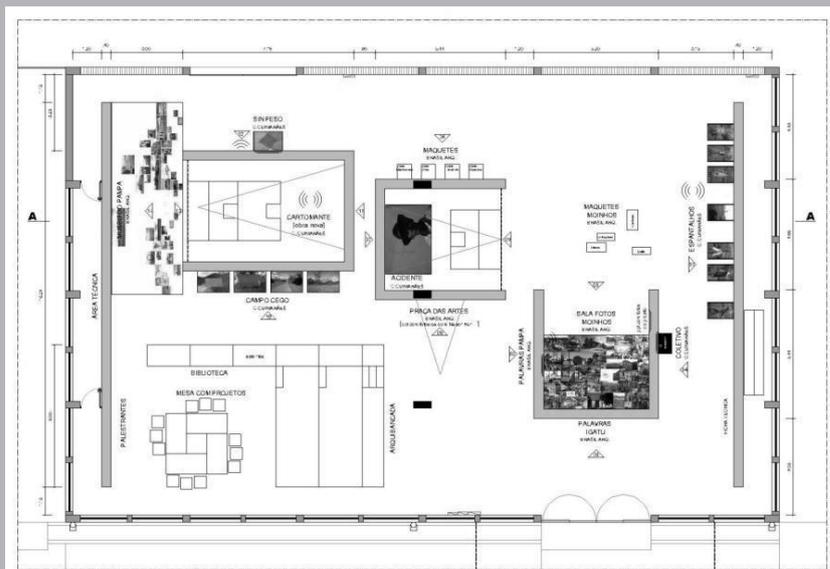


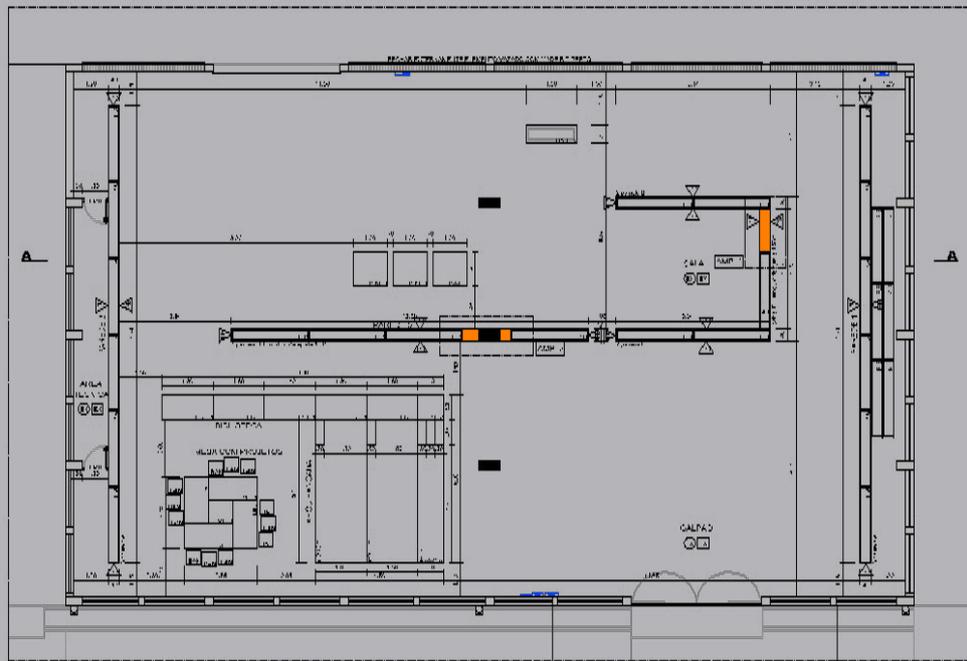
módulo 02



módulo 03







PIANTA DE CONSTRUÇÃO - MÓDULO 2

LEGENDA	
	MUR
	PORTA
	JANELA
	MÓVEL
	MÓDULO DE LUZ

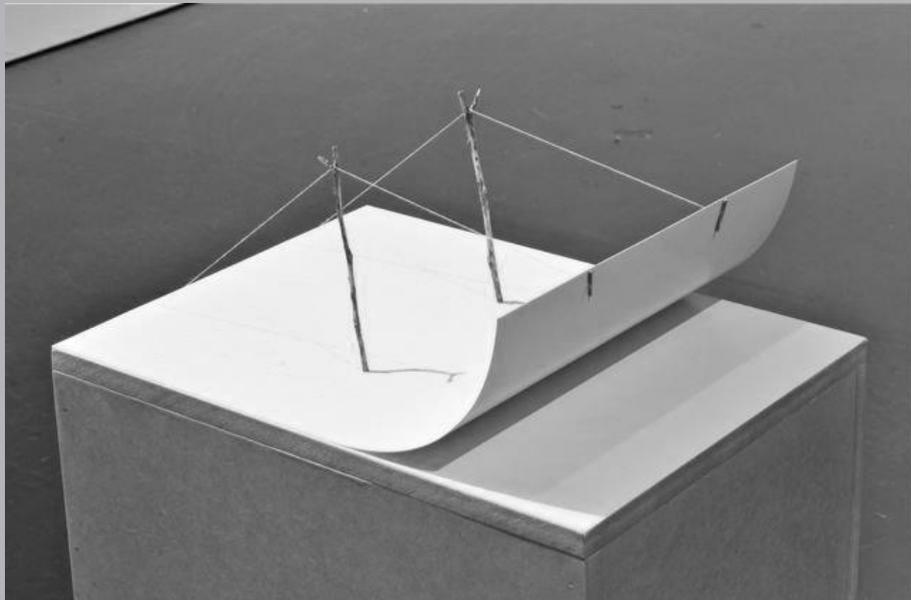
PROJETO DE ARQUITETURA
 1. OBJETIVO DO PROJETO
 2. DESCRIÇÃO DO PROJETO
 3. LOCALIZAÇÃO DO PROJETO
 4. CARACTERÍSTICAS DO PROJETO
 5. CONDIÇÕES DE PROJETO
 6. CONDIÇÕES DE PROJETO
 7. CONDIÇÕES DE PROJETO
 8. CONDIÇÕES DE PROJETO
 9. CONDIÇÕES DE PROJETO
 10. CONDIÇÕES DE PROJETO

PROJETO EXPEDITIVO
 MÓDULO 2 - PLANTA DE CONSTRUÇÃO

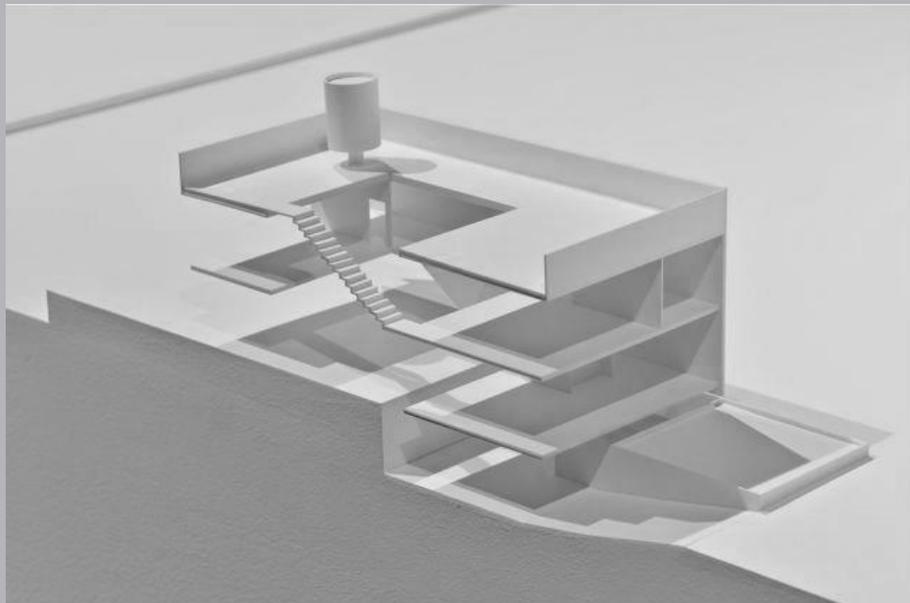
A11



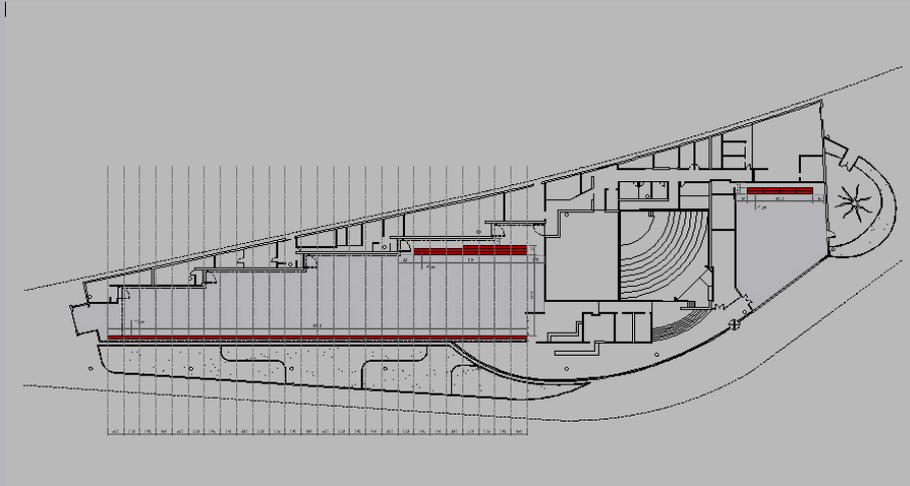
Modelos módulo 01 execução Maira Carilho



obra Nicolás Robbio modelo a partir da Residência Milan arquitetura Marcos Acayaba



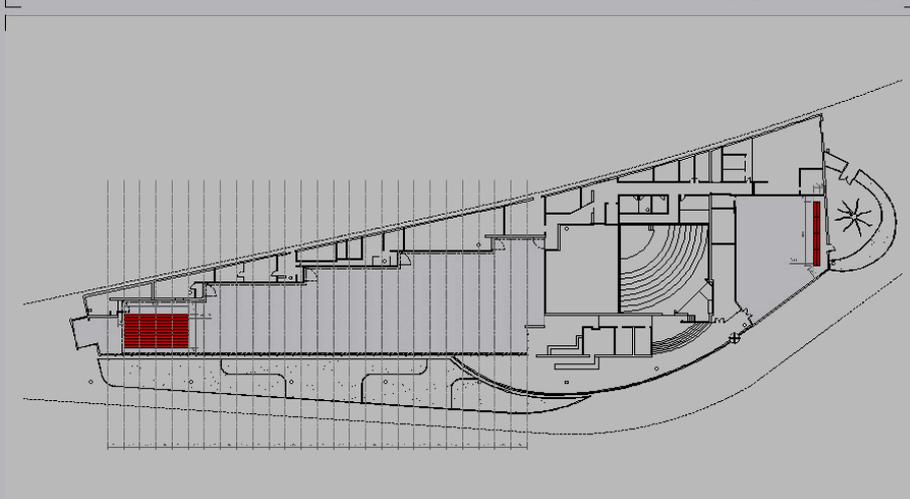
Modelo módulo 03 execução José Paulo Gouvêa



PROJ. DE
ARQUITETURA
**FRANZ
ROSENTHAL**

PLANTA
CORTADA
N.º 100
SISTEMA UNICO 1004

PC
2/15

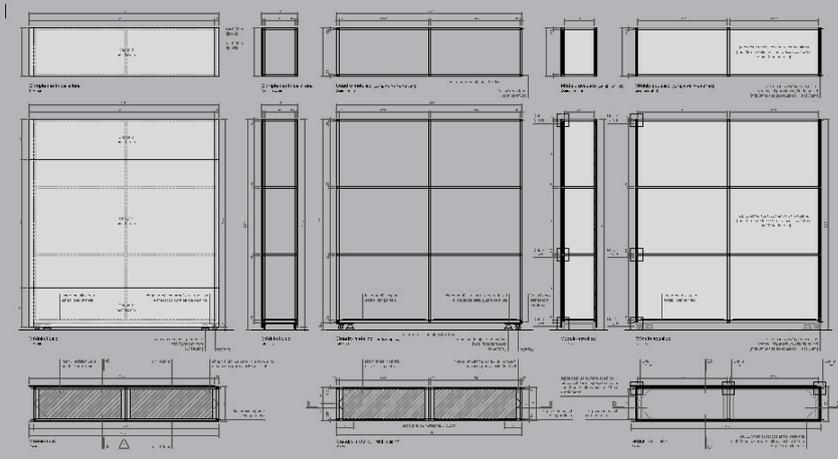


PROJ. DE
ARQUITETURA
**FRANZ
ROSENTHAL**

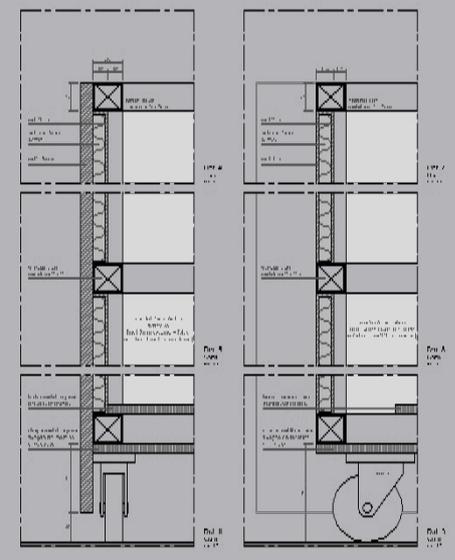
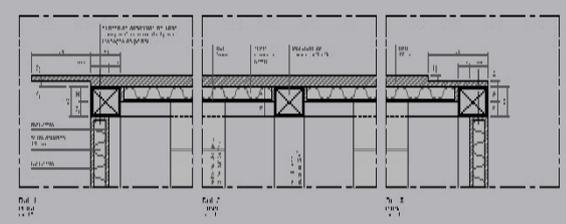
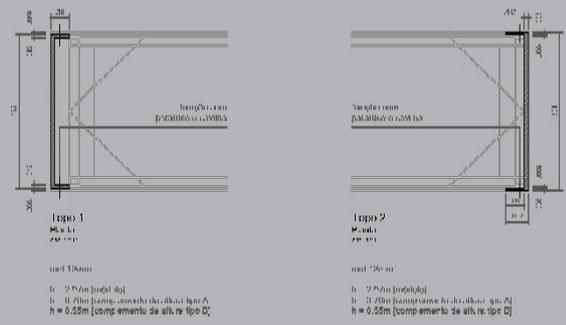
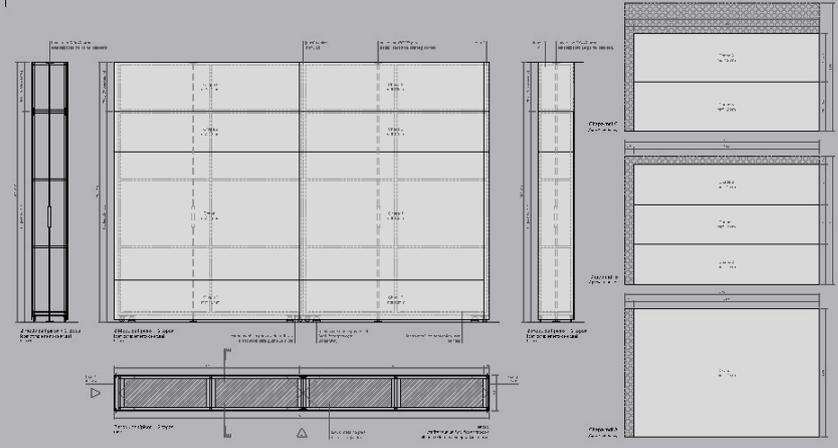
PLANTA
CORTADA
N.º 100
SISTEMA UNICO 1004

PC
1/15

Sistema para MAM SP 2009

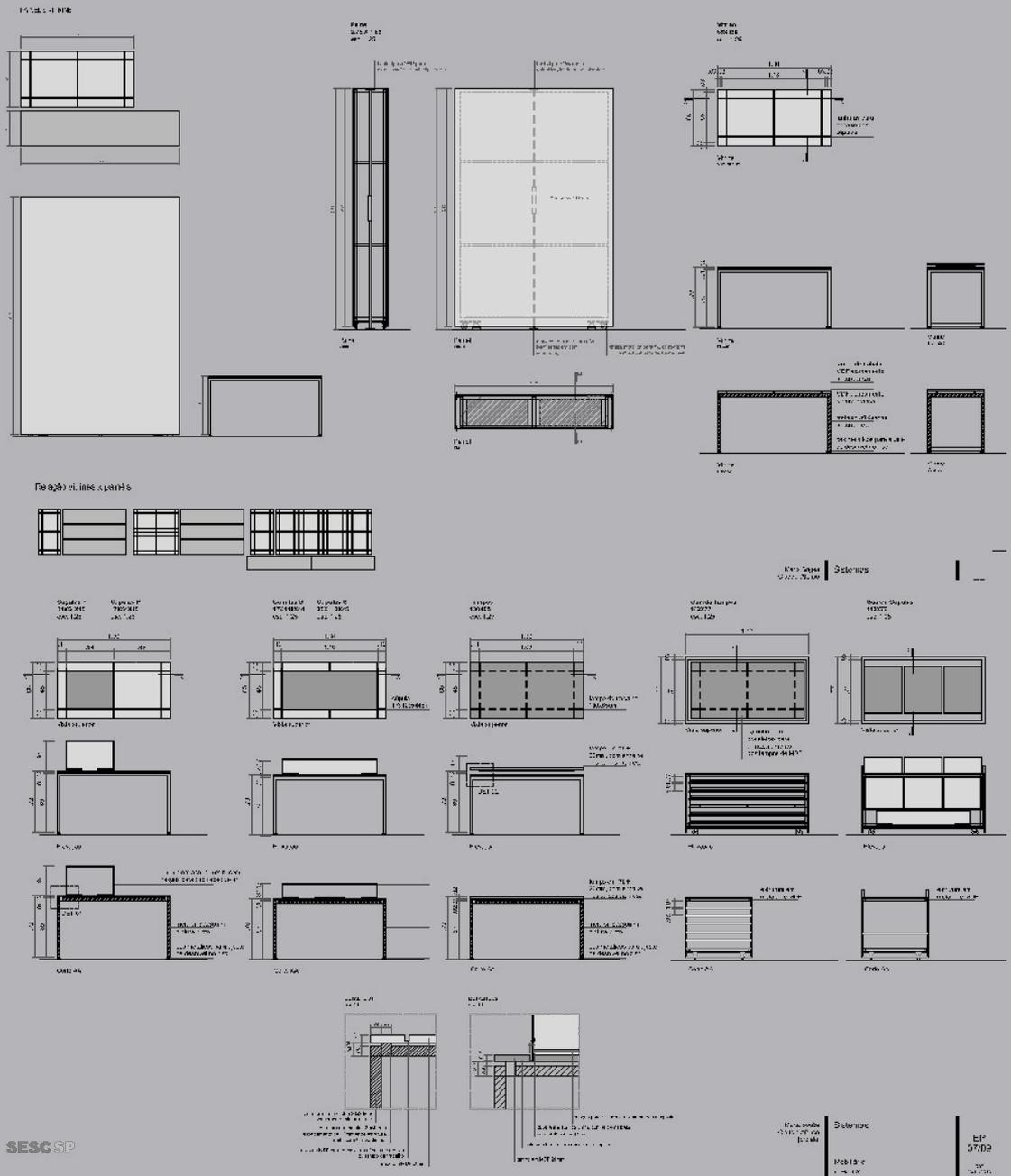


REFERENCIAS:
 DISEÑO: DE SAZ PABLO
 ESCALA: 1/100
 SISTEMA PARA O VMD
 ESCALA: 1/100



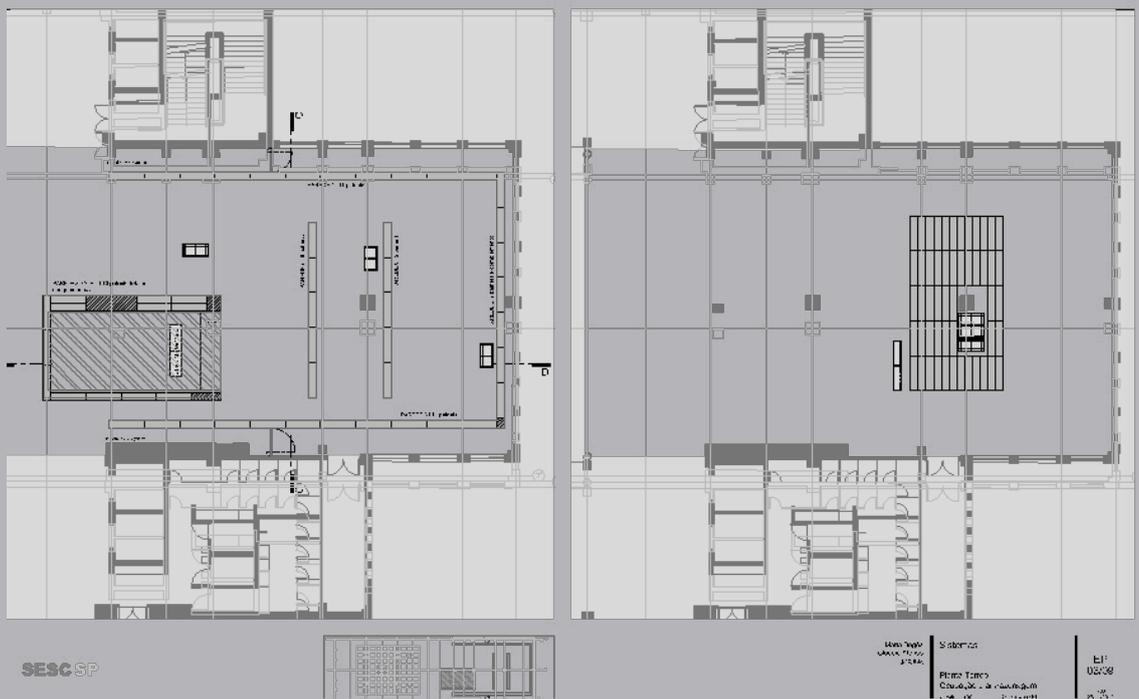
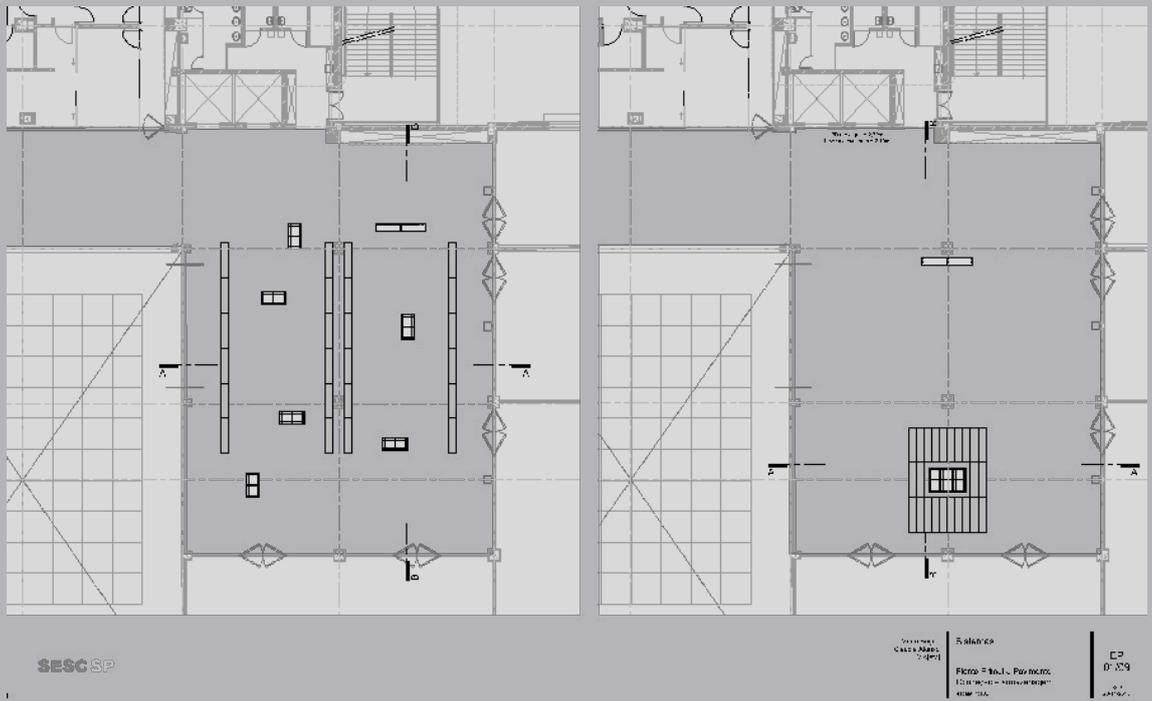


Construção do sistema no MAM

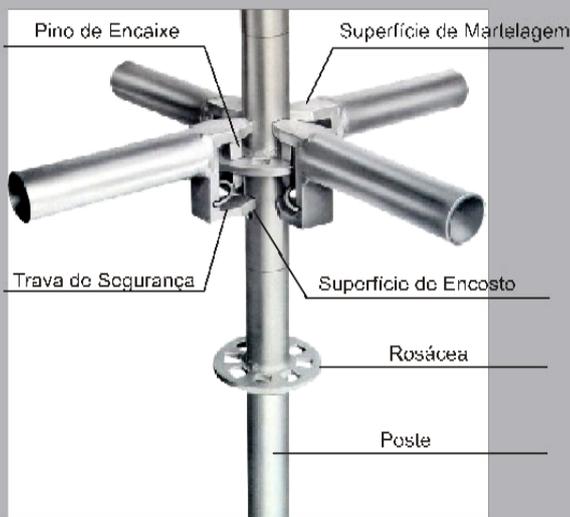


SESC SP

Sistema
 Perfil
 140 - 300



Modos de uso e organização dos módulos



DADOS TÉCNICOS

Carga Admissível Vertical Anel 2,00 m	3000 kg
Carga Admissível Vertical Anel 1,50 m	4000 kg
Característica Técnica Rosácea	Disco Sólido de aço com oito furos a cada 50 cm
Acabamento da Estrutura	Galvanização



Longarina e Travessa

Une os postes no sentido horizontal. Pode também ser utilizada como diagonal de contraventamento horizontal. Possui extremidades autobloqueantes constituídas de pino de encaixe, superfície de martelagem, superfície do encosto e trava de segurança.



Diagonal Vertical

Utilizada no contraventamento vertical. Possui extremidades com cunha de engate rápido.



Poste

Elemento montado na vertical, se encaixa um ao outro pelo sistema macho e fêmea.

Rosácea

Disco de aço sólido com oito furos, disposta no poste a cada 50 cm, permite a montagem dos componentes horizontais a cada 45°



UN São Paulo - SP T (11) 2185 1333 F (11) 2185 1442 sp@rohr.com.br	UN Rio de Janeiro - RJ T (21) 2121 0450 F (21) 2121 0477 rj@rohr.com.br	UN Belo Horizonte - MG T (31) 3383 5252 F (31) 3385 8353 bh@rohr.com.br	UN Porto Alegre - RS T (51) 3371 3022 F (51) 3371 3022 poa@rohr.com.br	UN Curitiba - PR T (41) 3887 0524 F (41) 3887 55 curitiba@rohr.com.br
UN Casa Branca - SP T (19) 3871 4540 F (19) 3871 4102 cb@rohr.com.br	UN Macaé - RJ T (22) 2783 7248 F (22) 2783 7248 macae@rohr.com.br	UN Brasília - DF T (61) 3385 2816 F (61) 3385 8075 df@rohr.com.br	UN Salvador - BA T (71) 3594 9100 F (71) 3594 9317 bahia@rohr.com.br	www.rohr.com.br



Montagem Rohr no Arte/Cidade III

PRESSADO

PASSURO

FUTUENTE

PASSETE

PRESTURO

FUTUADO

PRESSAURO

Augusto de Campos, **Pressauro** (1970). *Viva Vaia*. São Paulo: Brasiliense, 1975. p185.

