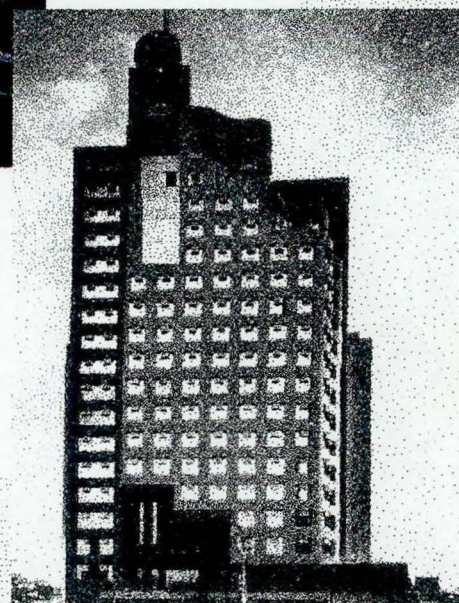
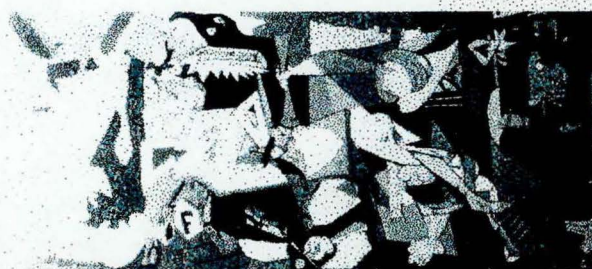


BMD

RELEITURA NA ARQUITETURA

O PASSADO RELIDO POR OLHOS DO PRESENTE



MARÍLIA BARBOSA
UFRGS
FACULDADE DE ARQUITETURA
BIBLIOTECA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROPAR - PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS - GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

RELEITURA NA ARQUITETURA

O Passado Relido por Olhos do Presente

MARÍLIA PEREIRA DE ARDOVINO BARBOSA

Dissertação apresentada no Programa de Pesquisa e Pós - Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Freitas Fuão

Porto Alegre, Janeiro de 1998

UFRGS
FACULDADE DE ARQUITETURA
BIBLIOTECA

Aquisição ARQ: D
Doador: PROPAR
Sugestão: PROPAR
Preço: R\$ 30,00
Data: 29/01/99

13754

BARBOSA, MARILIA PEREIRA DE
ARDOVINO
RELEITURA NA ARQUITETURA

13754

T
72.03
R72RR
1998

ARQ
1999/231908-0
1999/02/03

N.O. 7384
FACULDADE DE ARQUITETURA
- BIBLIOTECA -
Reg. 11095
Data 03.02.99

CIP - CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

B238r BARBOSA, Marília Pereira de Ardivino
Releitura na arquitetura: o passado relido por olhos
do presente/ Marília Pereira de Ardivino Barbosa; orientação
de Fernando de Freitas Fuão. - Porto Alegre: UFRGS, 1998.
183 p. : il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de
Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre, RS,
1998

CDU: 72-01
72.03

DESCRITORES

Criatividade arquitetônica
72-01
Arquitetura: Releitura
72.01
História da Arquitetura
72.03

Bibliotecárias responsáveis

Iara Ferreira de Macedo, CRB- 10/430
Margarete Tessainer da Fonseca, CRB- 10/836

“Não se pode ter uma nova arquitetura toda segunda-feira pela manhã. Seria muita ingenuidade.” Mies van der Rohe



RESUMO

O tema desta dissertação é a releitura, nas artes em geral e na arquitetura em particular. Foi desenvolvida a conceituação da terminologia e determinado seu procedimento criativo, através das etapas subseqüentes que o configuram. O estudo do processo foi possibilitado pela aplicação de conceitos filosóficos clássicos ao tema em questão e pela analogia entre a releitura e a *Poética* de Aristóteles. Usou-se a teoria desenvolvida na análise de exemplares de releitura arquitetônica no mundo e no Brasil, retirados de fonte bibliográfica, os quais foram vistos através dos parâmetros e da terminologia estabelecidos no decorrer do trabalho.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is the re-reading in arts in general and, particularly, in architecture. It was developed the concept of the terminology and established its creative procedure, through the subsequent stages that form it. The study of the process was possible by the application of some classic philosophical concepts to the theme and by the analogy between the re-reading and Aristotle's *Poetics*. It was used the theory developed in analyses of some examples of architectural re-readings, in the world and in Brazil. The examples were found in a bibliographic selection and they were analysed through the parameters and the terminology established during the research.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1	
O Conceito de Releitura	15
1.1. Ler/ Leitura	17
1.2. Releitura	20
1.2.a) Releitura nas Artes	27
1.2.b) Releitura na Arquitetura	36
1.3. Intertextualidade	44

CAPÍTULO 2	
O Procedimento de Releitura	53
2.1. Precedentes	55
2.1.a) Imagem Originária	57
2.1.b) <i>Idéia</i>	60
2.1.c) Precedentes Arquitetônicos	62
2.2. Processo	71
2.2.a) <i>Mimese</i>	71
2.3. Produto (<i>Eidos</i>)	74
2.4. A Releitura como Poética (<i>Poeisis</i>)	77
CAPÍTULO 3	
Algumas Releituras no Mundo...	85
3.1. Revivendo com Saudade...	
Releituras que revisitam o passado.	89
3.2. Antecipando com Esperança...	
Releituras que conjecturam sobre o futuro	107
CAPÍTULO 4	
Algumas Releituras no Brasil...	119
4.1. A Catedral de Brasília de Oscar Niemeyer	132
4.1.a) Releitura: Catedral quanto processo e quanto produto.	135
4.2. O Complexo Residencial Alfabarra de Paulo Conde	142
4.2.a) O Precedente de Conde: Protomodernismo Carioca	143
4.2.b) Releitura: Alfabarra, quanto processo e quanto produto.	151
CONCLUSÃO	159
BIBLIOGRAFIA	167
FONTE DE ILUSTRAÇÕES	177

INTRODUÇÃO

“Um passo à frente e você já não está mais no mesmo lugar...” Chico Science

Falar sobre a releitura em objetos arquitetônicos é falar sobre uma viagem num universo pluridisciplinar, variado, caleidoscópico e surpreendente. É um mergulho no mundo do passado que se faz presente, do ontem que habita no hoje. Falar em releitura é falar no vínculo da arquitetura com as demais artes, encontrado no ato da criação, inerente também à literatura, teatro, cinema, pintura, escultura e música. Falar em arte é falar na poética, essencial para alma humana, na poética que gera no espectador o deleite de observar a obra de arte.

A percepção de que a releitura é um fenômeno pertencente a todas as manifestações artísticas, incluindo a arquitetura, faz com que o roteiro dessa viagem se expanda, tornando-a mais atrativa e sedutora. Espero que a apreciem, como fiz, ao ir desvendando, pouco a pouco, seus inúmeros territórios, ricos em suas próprias particularidades.

A introdução consiste na breve reflexão sobre o tema estudado, configurando-se uma etapa preliminar para preparação do leitor antes da entrada no novo universo teórico; assim como um auxílio para compreensão das idéias desenvolvidas ao longo desta dissertação. Serão vistos: a importância do estudo da releitura, as justificativas, os objetivos a serem alcançados, a revisão bibliográfica que gerou subsídios ao estudo e possibilitou seu desenvolvimento e, finalmente, a metodologia empregada, que se configura como uma retrospectiva do processo realizado, assim como um mapa do trabalho, explicando seu desenvolvimento e tópicos analisados.

O objetivo geral desta dissertação é a compreender o processo criativo conhecido como releitura, mais precisamente a releitura em objetos arquitetônicos. Os demais são: Estudar a releitura através da ligação entre arquitetura e outras áreas do conhecimento, principalmente as artes e a filosofia; relacioná-la a outros procedimentos criativos similares, mas de diferente denominação, a fim de ampliar a discussão e permitir maior compreensão do tema; estabelecer parâmetros para a análise, *a posteriori*, de obras que tenham usado a releitura, através da definição de uma ordem lógica para esse processo criativo, de forma a objetivar a crítica e, quem sabe até, estimular o processo; analisar, a partir de um corpo teórico desenvolvido, exemplos práticos nos quais se tenha detectado o processo em estudo. Resumindo, os objetivos visam responder a questões básicas, como: O que é releitura? Como é feita? Quais os exemplos na área da arquitetura?

Na arquitetura e nas artes em geral, a releitura, como processo criativo, vem sendo praticada sem uma definição clara de seu conceito. Muitas vezes é denominada como: readaptação, reutilização ou reinterpretação, termos que se configuram em simples palavras soltas, não desenvolvidas como corpo teórico específico. A importância de seu estudo reside no fato de ser um

processo criativo utilizado de forma instintiva ao longo da história da arte. A própria palavra que o designa, atualmente, é muito usada e pouco explicada, sendo constatada a necessidade da descoberta da significação real da terminologia, assim como a objetivação desse processo criativo. O estudo é fundamental para a determinação de parâmetros analíticos para obras que usam a releitura, assim como para a percepção da ordem clara e lógica desse ato criativo. A partir do momento em que esses critérios forem estabelecidos será possível que os críticos objetivem suas análises e os artistas racionalizem seus procedimentos instintivos, de forma que o próprio processo fique mais claro a todos; e para os que nunca se aventuraram por tal universo, estará estabelecido um roteiro pelo qual se guiar nessa terra desconhecida. Se tentará, aqui, objetivar o processo de releitura a fim de sistematizar um modo de analisá-la *a posteriori*, embora o caminho inverso também possa ser feito. Compreender como se dá a releitura pode auxiliar a quem quiser aplicá-la como processo criativo, já que a ordem lógica das etapas é bem clara, embora a qualidade final da obra dependa apenas, e tão somente, da sensibilidade e talento do artista.

A releitura consiste na apropriação da imagem de um precedente ou referência específicos e sua posterior modificação. É o ato de criar a partir de imagens pré-existentes, transformando-as e, dessa forma, criando o novo. Mas essa modificação ou transformação não é radical, e sim parcial, pois a constante que dá identidade à obra deve ser preservada. O que acontece é uma adaptação ou reinterpretação da imagem originária, ou seja, a modificação de alguns de seus aspectos, nunca de todos. A releitura sempre carrega consigo a lembrança do seu precedente, as duas realidades têm de ser indissociáveis na mente do espectador, aquilo que ele vê (a obra nova) e a lembrança da imagem relida (o precedente). Assim, ambas as imagens habitam, simultaneamente, a mesma obra, uma de

forma real e a outra, virtual. Acontecendo, desse modo, a poética que consiste basicamente em: contar uma velha e conhecida fábula de maneira inédita e surpreendente.

O modo de perceber a releitura está vinculado ao conhecimento e cultura do observador, que só fará a ligação entre o precedente e o produto final se conhecer o primeiro. Assim, uma mesma obra pode ter significados diferentes de acordo com quem a observa. Quem detecta as referências contidas nela considera-a muito mais rica e envolvente, porque traz em si a lembrança de uma outra manifestação artística, traz ecos de um passado (não necessariamente longínquo). Cria um elo invisível entre criador e observador (ou obra e observador), uma linguagem especial, contida nas entrelinhas que só quem for suficientemente “iniciado” pode compreender. Quem não conecta as imagens da referência e da obra nova pode gostar do produto final, mas apenas por suas características físicas, formais, pois não percebe a poética da transformação e não escuta os versos dessa comunicação não verbal. O observador menos ilustrado, ao fazer a conexão, pode até pensar que se trata de simples cópia ou plágio, mas quem percebe as sutis, ou até gritantes, modificações inseridas no trabalho, vê que a releitura é um trabalho mais complexo e sério do que isso, pois é uma criação em cima de outra criação.

A percepção da releitura como tensão entre produto e precedente, tensão imposta ao olho que vê e lembra simultaneamente, é como a analogia entre obra de arte e um *iceberg*, cuja “parte flutuante, a única visível, move-se segundo leis que são incompreensíveis, se não for levada em conta a parte imersa, não visível” (BENEVOLO, 1976, p.192). Na parte flutuante, tem-se a obra final e na submersa, a referência, juntamente com todo o processo de criação artístico e seus condicionantes, que também interferem e marcam a obra de forma única. Essa interferência, contida nas entrelinhas do produto artístico,

acontece porque uma obra de arte não é uma entidade abstrata, isolada de um processo contínuo; seu resultado é influenciado por aspectos a serem considerados, como: “as circunstâncias econômicas e sociais de quando é realizada, as relações com quem a encomendou, os métodos de execução, e prossegue na destinação da obra, nas mudanças de propriedade e de utilização, nas modificações materiais” (Id. *ibid.*).

A separação entre releitura e cópia, ou releitura e plágio, é uma zona nebulosa, onde é difícil estabelecer as fronteiras. Se considerarmos cópia como uma reprodução tal e qual a original, fica bem simples separá-la da releitura, pois a última subentende transformação, enquanto que a primeira, não. O problema está em cópias que inserem certa modificação no original. Sendo assim, o difícil é estabelecer a intensidade da transformação que separa a cópia da releitura. Se essa modificação é muito pouca, quase insignificante dentro do todo, está se copiando e não relendo, pois a releitura pede um grau de transformação que configure o produto como uma obra nova, que *lembre* a original, mas que não seja *igual* (ou quase) a ela. Por outro lado, a modificação tem de ser apenas parcial, na releitura algo da referência tem de ser mantido, de forma que a identidade se preserve e a conexão entre precedente e produto se concretize. A postura do artista também é importante, pois quando está consciente do trabalho sério de releitura que originou a sua obra, revela suas referências, a fim de que um grande número de pessoas possa apreciá-la em sua integridade, permitindo, assim, a expansão de suas possibilidades associativas.

A releitura acontece sempre dentro de um mesmo universo de reprodução, uma pintura relê outra pintura, uma escultura outra do seu gênero, e um objeto arquitetônico relê um projeto ou edifício. A técnica não precisa ser a mesma, pois um quadro a óleo pode reler uma gravura, um busto em bronze pode reler o original em mármore, e uma estrutura metálica pode reler

uma em pedra. O que não pode acontecer é a transposição entre diferentes linguagens artísticas. Quando um filme se baseia num livro, o que ele faz é a sua adaptação à linguagem cinematográfica; quando um quadro retrata um edifício, ele representa-o na pintura; e quando a arquitetura se inspira em imagens do mundo natural, está adaptando-as ao mundo construído.

A imagem originária que produz a releitura pertence a um precedente específico, gerador e guia da nova obra. Esse precedente é um objeto único, com suas próprias características e personalidade, assim a releitura sempre é feita sobre um artigo definido “o” ou “a”. Por exemplo, quando um filme está relendo outro, o original é o objeto principal a ser relido, embora, ao longo da trama, possam ser introduzidos enxertos. A releitura sempre é do precedente principal, o qual é parcialmente transformado. No seu desenvolvimento, até podem surgir referências a outros, os chamados enxertos, que enriquecem e não comprometem a unidade final - quanto maior for o seu número maior será o número de associações permitidas ao observador. O cuidado necessário é que esses enxertos não obscureçam a referência *mater*, de modo a se transformar o produto final numa mistura de citações, uma verdadeira colagem. A releitura tem um plano-guia, uma constante, representada por seu precedente principal, que dará a unidade final da composição, enquanto a colagem possui inúmeros precedentes e seu resultado gera um todo totalmente novo, sem lembrar em nada o aspecto geral de suas fontes originárias. Quando a releitura tem diversos enxertos, estes participam da trama, mas sem comprometer sua unidade básica. O uso desse termo não é aleatório e sim proveniente da botânica, onde é usado para significar o resultado da enxertia, que é:

“A operação que consiste em se justapor um ramo ou fragmento do ramo sobre outro vegetal, de modo que ambos se unam e passem a constituir um único indivíduo. A planta

7

enxertada é a união de plantas diferentes (...) que guardam entre si relativa interdependência” (SALIM, 1971, p.51).

O resultado da enxertia é uma nova totalidade, composta, no mínimo, por dois elementos distintos que, combinados, criam um terceiro, de identidade e características próprias. Nas artes, essa terminologia tem uma significação similar; para ULMER(1985), a enxertia, na literatura, acontece quando fragmentos de um texto são acoplados a outro, e ambos formam uma nova composição literária, indivisível, uma vez que seus elementos são interdependentes. Os enxertos:

“Não se aplicam sobre a superfície ou nos interstícios de um texto que já existiria sem eles. E eles mesmos só podem ser lidos dentro da operação de reinscrição (...). É a violência sustentada, discreta, de uma incisão que não aparece na espessura do texto, uma inseminação calculada do alógeno proliferante, através do qual se transformam os dois textos, se deformam, contaminam seus respectivos conteúdos.” (ULMER, 1985, p. 135)

Vê-se, assim, que o precedente principal da releitura funciona como o vegetal, ou texto prévio, sobre o qual outro é enxertado, e ambos, no produto final, configuram uma mesma unidade compositiva. O todo se constitui no precedente relido, assim como seus enxertos.

O uso de precedentes, de imagens pré-existentes, faz com que a releitura busque, numa análise simplista, o passado. Mas ela o revisita com olhos de seu próprio tempo, pois modifica-o e atualiza-o. Seu caráter é simultaneamente inovador e conservador; mesmo quando parece retornar, relendo formas nitidamente históricas, está caminhando rumo ao futuro. O tempo nos aprisiona em sua própria linearidade, e a fantasia é o único veículo a andar, em sentido contrário, nessa estrada de mão única.

Viu-se, em termos gerais, a significação de releitura e algumas de suas características básicas, com o objetivo de fazer uma breve introdução ao tema estudado. As questões

comentadas até agora serão aprofundadas ao longo dos capítulos seguintes que compõem este trabalho, de forma mais vagarosa e explicativa, com a inserção de exemplos e comparações com a prática artística e arquitetônica, de modo a clarear o estudo teórico e possibilitar uma evasão temporária do impalpável mundo das idéias.

O uso do termo releitura no material teórico referente às artes e à arquitetura é feito praticamente de forma “extra-oficial”, sendo poucas as referências encontradas sobre a sua significação. O termo é usado em conversas informais, palestras e artigos de revistas, mas não se encontram livros específicos a esse respeito. Como é uma nomenclatura surgida na área das artes, é lá que se encontram suas definições precisas - e o principal marco teórico desse trabalho. A definição da terminologia foi feita de acordo com as poucas conceituações encontradas e complementada pelo sentido dado à palavra releitura ao longo de alguns textos de arquitetura, que comentam sobre esse processo criativo.

PILLAR¹ (1996, s.p.) é uma das poucas que define e fala claramente sobre a releitura, a diferencia da cópia e afirma que se trata de um processo de criação.

“A releitura está relacionada com um fazer. Leitura e releitura são, no entanto, criações. (...) Há uma grande distância entre releitura e cópia. Na releitura há transformação, interpretação, criação com base num referencial, num texto visual que pode estar explícito ou implícito na obra final. Aqui o que se busca é a criação e não a reprodução de uma imagem”

CATTANI (1993), diretora do curso de pós-graduação em artes visuais da UFRGS, formou um grupo que trabalhou com releitura das obras de Iberê Camargo, o qual concluiu, baseado em pesquisas teóricas e experiência prática, que:

¹ Professora Doutora da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O artigo em questão é a transcrição de sua palestra feita na abertura do IV Encontro Técnico dos Pólos da Rede Arte na Escola, em São Paulo, Outubro de 1996, intitulada *Leitura & Releitura* e publicada na

“Na realização da releitura, ocorre a apropriação de um conteúdo específico referente a uma obra ou ao conjunto de obras de outro artista. (...) O ato ou a prática da releitura implica em recriação (...), reelaboram-se formas e temas de acordo com o olhar específico de quem a realiza” (CATTANI, 1993, s.p.).

Para ela, a releitura não é um procedimento apenas atual e sim uma “prática artística (que) permeia a história da arte e atinge importância crescente nos séculos XIX e XX” (Id. Ibid) . E como a base da releitura é trabalhar com imagens existentes, parcialmente modificadas, ela transforma aquilo que repete; pressupondo “uma tradução criativa: ligada ao princípio da repetição (de algo já feito) ela reitera que a repetição só existe na variação” (Id. Ibid).

A comparação entre tradução e releitura feita por CATTANI (1993) é similar à postura de PAZ (1975) quanto à tradução de poemas, onde, ao se mudar de uma língua para outra, é necessária uma adaptação, uma reinterpretação, dentro de uma *imagem* textual pré-existente. Ele mesmo faz a analogia com a pintura, ao chamar de tradução o quadro *Las Meninas* de Picasso, que é uma releitura da obra de Velázquez.

Examinando o sentido da palavra releitura dentro de textos de arquitetura, percebe-se que há uma transposição da significação encontrada nas artes, só que se referindo a um outro universo aplicativo, o da criação arquitetônica. Um dos exemplos a ser citado é o do artigo sobre o Centro Médico e de Diagnóstico da Gastroclínica, 1988 - 1992, de Lauro Miquelin e equipe, que consiste numa edificação realizada anexa ao próprio Hospital Gastroclínica projetado por Niemeyer, nos anos 50, em São Paulo², nas imediações do parque Ibirapuera. Segundo o artigo, o novo projeto procura dialogar com o de Niemeyer, pois “a arquitetura do anexo evidencia uma releitura da imagem

revista Arte na Escola, nº 15, Porto Alegre, dezembro de 1996.

² “Na época, Oscar Niemeyer marcou presença na cidade com uma série de projetos que tornaram-se paradigmas da arquitetura moderna brasileira” (LARANJEIRA, 1994, p.56).

típica do modernismo brasileiro, sobretudo na década de 50” (LARANJEIRA, 1994, p.56). O novo projeto adapta-se a suas próprias exigências programáticas e de sítio, mas conserva a constante que lhe dá identidade, a sua referência, modificada parcialmente. Assim como no modernismo, o anexo usa a solução de pousar um prisma retilíneo sobre pilotis, o qual é protegido por *brises* na face de maior incidência solar; as escadas são tratadas como torres independentes, a planta é livre e a circulação centralizada, tudo feito com materiais e técnicas atualizadas, o que o diferencia dos originais modernos.

Em um artigo sobre a obra de Sidônio Porto, SEGAWA (1995) compara sua linguagem arquitetônica à de Louis Kahn, devido ao uso de tijolo aparente e concreto armado em grandes volumes puros recortados por aberturas geométricas, e refere-se a essas similaridades como um procedimento que faz parte da mais recente fase de sua carreira, que fez uma trajetória “do brutalismo à releitura de Louis Kahn” (SEGAWA, 1995, p. 1.1). Percebe-se que tanto o projeto do primeiro exemplo quanto o arquiteto do segundo usaram uma técnica na qual eles escolhiam um precedente e o adaptavam à situação em questão, o que se configura como releitura, em qualquer uma das artes. Com uma imagem prévia, com uma “*Idéia* na cabeça e uma lapiseira na mão”, esses novos objetos arquitetônicos foram compostos.



Ilustração 1 - Centro Médico e de Diagnóstico da Gastroclínica, em São Paulo, de Lauro Miquelin e equipe, 1988 – 1992.

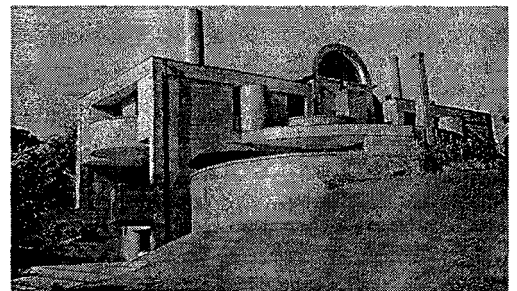


Ilustração 2 - Residência Boutoud, São Paulo, de Sidônio Porto, 1988.

A partir de uma referência precisa, foram inseridas modificações e adaptações para a realização dessas novas obras, ou seja, o precedente foi apreendido e parcialmente transformado. Conclui-se que a constatação da releitura nesses exemplares arquitetônicos foi feita corretamente e com propriedade, pois, em ambos os casos, os projetos sofreram o mesmo processo descrito para a releitura nas artes plásticas. Percebe-se, assim, que a significação de releitura é a mesma, tanto para a arquitetura quanto para as artes.

A coleta de dados referentes ao tema desenvolvido abrangeu um levantamento de obras bibliográficas que se relacionavam com o mesmo, provindas de livros e artigos em periódicos. As bibliotecas consultadas para a realização do estudo foram: a da Faculdade de Arquitetura, a da Faculdade de Letras e a do Instituto de Artes, todas pertencentes à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Como é pouco o material existente sobre a significação de releitura, este trabalho concentrou-se no estudo de CATTANI (1992) e PILLAR (1996), que a definiram. Para que se estabelecesse sua analogia com a filosofia grega clássica, procurou-se os estudiosos desse período, como GRASSI (1975) e PANOFSKY (1994), que possuísem amplas citações de mestres como Platão e Sêneca, já que os originais não são de fácil acesso, excetuando a *Poética* de ARISTÓTELES (Ed. 1966), que foi usada diretamente. O livro *Poética e Arquitetura* de MONTAÑOLA (1981) gerou subsídios para a comparação entre releitura e poética, a partir da analogia que o autor faz entre a obra de Aristóteles e a arquitetura. Os exemplos práticos são analisados através de fontes secundárias, como a bibliográfica, excetuando algumas realizações brasileiras, como os prédios de Brasília e uma pintura mural na cidade de Bagé, que foram visitadas e fotografadas pela autora. Outro elemento gerador de subsídios à dissertação foi estabelecido pelas entrevistas realizadas com doutoras fora da

área de arquitetura, mas ligadas às artes, como a PhD Icléia Cattani, do Instituto de Artes, e a PhD Gilda Bittencourt, da Faculdade de Letras, ambas da UFRGS.

De posse dos dados levantados, foi estudada a significação de releitura na área das artes visuais e na literatura, onde já existiam estudos realizados, e posteriormente, a transposição desse conceito para arquitetura. A metodologia usada para organização dos dados foi a da lingüística estruturalista, por estar se utilizando uma terminologia pertencente ao universo da linguagem. Dessa forma, procurou-se chegar na estruturação básica do procedimento criativo, através do estudo das etapas que o compõem. A trajetória de pesquisa pode ser vista pela própria organização da dissertação, que está dividida em quatro capítulos distintos: os dois primeiros explicam teoricamente o conceito e o processo de releitura, e os dois últimos aplicam a teoria desenvolvida a exemplos práticos, no mundo e no Brasil.

No *Conceito de Releitura*, como o próprio título diz, é explicado o significado do termo, assim como sua utilização. Para isso, é necessário a compreensão de leitura e da própria significação do prefixo *re*, capaz de inserir modificação no sentido de uma palavra ao ser agregado a ela. Como a releitura é um processo pertencente a todo o universo artístico, será vista, num primeiro momento, na área das artes e das letras, e posteriormente, aplicada à arquitetura. A conceituação de intertextualidade também é desenvolvida - termo que trata das relações entre textos literários distintos e é usado na área das artes em geral, sendo uma terminologia necessária para se dissertar sobre releitura, pois faz parte do vocabulário necessário à sua compreensão.

No *Procedimento de Releitura*, o processo é recomposto em uma ordem lógica, com três etapas definidas. A primeira é a de apreensão da imagem do precedente, a segunda é o processo

de releitura, propriamente dito, e a última é o produto final, gerado pelo processo. Chegou-se à definição dessa ordem através do estudo da filosofia da arte clássica grega, onde a criação artística é explicada dessa forma. Sendo assim, foi imperativo comparar os conceitos gregos com os similares propostos aqui, a fim de embasá-los teoricamente e clarear suas definições. Os precedentes identificados são: a imagem originária, ou seja, a *Idéia* central geradora no novo. Esses precedentes, essas imagens, têm de ser do mesmo universo representativo da manifestação artística em questão. Dessa forma são estabelecidos os precedentes arquitetônicos que serão usados nas análises subseqüentes. O processo de releitura é uma descrição de como acontece o “ato de ler”, comparando-o com a *mímese* entendida no sentido aristotélico, que não significa cópia, e sim, adaptação com um grau parcial de transformação. É a etapa intermediária que gerará o novo. O produto é a obra nova, o resultado final gerado pelo processo. É a forma da obra de arte, denominada pela filosofia grega como *eidos*. Ambos, produto e *eidos*, possuem a mesma natureza. Constata-se, assim, que a releitura, como procedimento, é tão antiga quanto a história da filosofia estética. Para encerrar o capítulo do *Procedimento de Releitura*, é feita uma analogia entre releitura arquitetônica e a *Poética* de Aristóteles, provando que a releitura é também um ato poético. Ao comparar a estruturação das tragédias gregas com um projeto arquitetônico que usa a releitura, vê-se que ambos trilham os mesmos caminhos, ambos seguem o mesmo mapa. Embora esse mapa tenha sido escrito para a primeira forma de arte, através dele é possível delinear-se um novo, a fim de guiar a segunda manifestação artística, a releitura.

O terceiro capítulo trata de *Algumas Releituras no Mundo* e faz uma análise teórica desses exemplares escolhidos, aplicando os conceitos definidos ao longo do trabalho a

situações práticas. Traz a releitura para o mundo concreto dos objetos arquitetônicos, tirando-a da realidade exclusivista e pouco palpável das idéias, ilustrando, dessa forma, o processo estudado.

Para finalizar, há o capítulo referente a *Algumas Releituras no Brasil*, com objetivos similares aos do anterior, mas de enfoque mais específico e regional. Num primeiro momento, são vistos exemplos gerais de releitura no país e, depois, são analisadas detalhadamente duas obras arquitetônicas, que são releituras, usadas como campo de provas para toda a teoria desenvolvida na dissertação. Essas análises buscam a poética das obras estudadas, assim como a aplicação dos conceitos de intertextualidade, *Idéia*, *mímese*, *eidós* e a percepção dos gêneros dos precedentes arquitetônicos usados em cada exemplo.

CAPÍTULO 1

O CONCEITO DE RELEITURA

“Se tivéssemos uma Fantasia, assim como temos uma Lógica, estaria descoberta a
arte de inventar” Novallis

O primeiro território a ser desvendado na viagem pelo universo da releitura é o referente a sua significação e conceito. A releitura - nas artes, literatura e arquitetura - é uma prática habitual e uma terminologia utilizada com frequência ao longo dos últimos anos. Surpreendentemente, a inexistência de referências teóricas que a legitimem é quase total, constatando-se, assim, que o seu uso acontece de maneira informal, onde muitos o utilizaram mas bem poucos o definiram. O que gera um problema, e também um desafio, para realização de um trabalho acadêmico que pretende clarear esse ato criativo - a releitura - pois, devido às poucas fontes, o estudioso é obrigado a se valer de analogias com outras áreas do conhecimento para explicitar o tema e inseri-lo no contexto da arquitetura.

O ato de criar o novo a partir do existente é a base para o entendimento do processo de releitura. A questão chave é a

transformação parcial da referência, o que pressupõe criação, invenção. É possível configurar-se uma estratégia para esse procedimento criativo, através da percepção das etapas necessárias para elaboração do produto final. A *mágica* que ocorre ao se reinterpretar o que se conhece surgindo, dessa forma, algo simultaneamente novo e familiar, acontece devido ao engenho do artista, e pertence à zona da criatividade da alma humana. A qualidade da obra depende do talento de quem a fez, pois o processo detectado não subentende um bom resultado final.

A fim de que o conceito fique mais claro, estudar-se-á o seu significado, juntamente com o de seus dois componentes: o prefixo *re* e a palavra *leitura*. Será vista a conceituação de releitura na área das artes, sua transposição para arquitetura e, para finalizar, será comentada a significação de intertextualidade.

1.1. LER / LEITURA

Para o dicionário de língua portuguesa *Aurélio*, ler é: “Ver e estudar (coisa escrita), reconhecer, perceber, decifrar ou identificar o sentido de” (DE HOLANDA, 1986, p. 1023). O significado relativo a ler algo escrito é claro, mas o caso estudado aqui refere-se a ler imagens onde a significação pode ser mais complexa. Para se compreender o que é ler, primeiramente, é necessário que se entenda o ato de ler: a leitura.

“As inúmeras concepções vigentes sobre leitura, a grosso modo, podem ser sintetizadas em: a) leitura como decodificação mecânica; b) leitura como um processo de compreensão, definições complementares e essenciais para o esse processo, pois decodificar sem compreender é inútil; compreender sem decodificar, impossível”. (MARTINS, 1994, p.31-32).

A leitura envolve perícia e compreensão. Além de ser necessário que se saiba reproduzir com a boca as palavras do texto, é necessário que se entenda o seu encadeamento e significado. Ela sempre é feita a partir de uma imagem, de textos ou não. A ênfase dada aqui é referente às imagens não textuais, como as pinturas, fotografias ou objetos arquitetônicos. As mesmas têm um caráter basicamente visual, tem de ser vistas, e o seu meio de comunicação é o olhar. Essas imagens não podem ser reproduzidas integralmente através do som, através do simples processo de decodificação mecânica, como o realizado num texto lido em voz alta.

A imagem deve ser olhada e *reolhada*, pois é “basicamente uma síntese que oferece traços, cores e outros elementos visuais em simultaneidade. Após contemplar a síntese é possível explorá-la aos poucos; só então emerge novamente a totalidade da imagem” (NEIVA Jr. 1994, p.5). A leitura de uma

imagem como um processo de compreensão é similar à leitura de letras e palavras:

“Texto ‘vem do latim ‘textus’ que significa tecido, trama, encadeamento de uma narração e de ‘texere’, tecer. Um texto é, portanto, algo acabado, uma obra tecida, um complexo harmonioso’. (...) Poderíamos dizer, então, que a leitura de uma imagem seria a leitura de um texto, de uma trama, de algo tecido com formas, cores, texturas, volumes. Ao ler estamos entrelaçando informações do objeto, suas características formais, cromáticas, topológicas; e informações do seu leitor, seu conhecimento sobre o objeto, suas inferências, sua imaginação.” (PILLAR, 1996, s.p.)

O modo de apreensão do todo compositivo é que se modifica, pois a “imagem não é um processo linear e, portanto, transcende à escrita” (LIMA, 1984, p.29). A totalidade do texto nos é mostrada pouco a pouco, à medida que o olho avança no processo de leitura, enquanto a imagem aparece de maneira integral desde o primeiro contato da retina.

É possível uma associação mental entre compor, construir e tecer, o que já se vê “na época arcaica em que a escrita era desconhecida, a maioria das palavras que serviam para indicar uma composição poética eram tomadas como arte do tecedor, do construtor, etc.” (DERRIDA, 1975, p.323). A leitura de um projeto arquitetônico é como a de uma imagem tecida, costurada, com linhas, cores e informações. Os traços que compõem plantas baixas, cortes e fachadas fazem parte de uma linguagem gráfica feita para iniciados que conhecem a sua significação; para pessoas que sabem transpor aquele texto visual, escrito através de retas e curvas, para o universo tridimensional da imaginação. É para os que conseguem abstrair da trama 2D a sua realidade espacial, para os que conseguem ver, através da leitura de traços no papel, um edifício real.

Um mesmo texto pode ter diferentes impressões ao ser interpretado. Percebe-se que a leitura - de qualquer tipo - pode modificar-se de acordo com o leitor, de acordo com a sua

interpretação e compreensão do que foi lido. A visão de mundo que cada indivíduo possui, sua formação cultural, as lembranças, fantasias, as associações que faz, a individualizam. Enquanto se lê se raciocina, se formam opiniões de concordância ou discordância, sensações de gosto ou desgosto.

“A leitura é uma prática comum que recobre a instância da escritura (emissor) e instância da leitura propriamente dita (receptor); comum, porque, ambos, emissor e receptor lêem, o primeiro lê o passado e a escritura é o resultado dessa leitura, o segundo lê a escritura e o passado lido pelo emissor à luz das possibilidades metalinguísticas que lhe conferem a sua vivência, a sua história, a sua memória cultural, o seu repertório” (FERRARA, 1981, p.80).

Na leitura da imagem de uma obra de arte, percebe-se seus elementos compositivos, estruturação formal e temática desenvolvida pelo artista. “E esta leitura, esta percepção, esta compreensão, esta atribuição de significados vai ser feita por um sujeito que tem uma história de vida, onde objetividade e subjetividade organizam sua forma de apreensão e apropriação do mundo” (PILLAR, 1996, s.p.).

1.2. RELEITURA

A análise morfológica das palavras leitura e releitura demonstra que a distância entre elas está no prefixo latino *re*. A chave da significação do termo releitura não se concentra nele, mas sofre sua influência. O significado de *re* é “movimento para trás, de novo” (SAVIOLI, s.d., p.220). Leitura, pelo dicionário de língua portuguesa *Aurélio*, significa o “ato ou efeito de ler, a arte de ler, aquilo que se lê” (DE HOLANDA, 1986, p. 1019), portanto, releitura significaria simplesmente o ato de ler novamente. Essa conclusão simplista é também errônea, pois não pressupõe modificação. A releitura, que acontece num momento posterior à leitura do texto ou imagem, é um processo criativo que consiste na transformação parcial do existente a fim de se criar o novo. Esse processo é composto por duas fases distintas: num primeiro momento, se “lê”, se apreende - se assimila - o precedente e, posteriormente, ele é transformado - relido – gerando, assim, a nova manifestação artística. Mas essa transformação¹ é parcial; sempre guardará algumas características de seu original, é uma adaptação ou reinterpretação do que já existe.

O fragmento da incrível gravura *Metamorfose II* (1940), do artista holandês M. C. Escher, pode servir como metáfora do processo de releitura, na gradual transformação da abelha em peixe, passando pelo pássaro². Assim como na releitura há a transformação, mas a identidade não é perdida pois as listras da abelha sobrevivem no peixe, e ela é, de alguma forma, lembrada. Poeticamente poderia-se dizer que o peixe de Escher é uma releitura da sua abelha.

¹ “O conceito de transformação comporta a existência de um material prévio, alguns elementos ou ingredientes cuja manipulação gerará a forma do objeto”. (ARÍS, 1993, p. 115)

² Comparação feita por PAZ (1975) para ilustrar o que ele chama de tradução, e nós, de releitura. Ver item 1.2.a.

Releitura = Assimilação + Transformação Parcial
(do precedente)

TIGERMAN (1989, pp. 256-257), no Ensaio *Construction, (De)Construction, (Re)Construction - Architectural Antinomies and a (Re)newed Beginning*, atém-se no jogo de palavras que esses e outros prefixos nos possibilitam. Não os define mas analisa-os através de alguns exemplos; o conceito mais próximo ao de (re)leitura seria o de (re)produção:

“1. **Produção:** 1 O ato ou processo de produção. 2 Em economia política, uma produção para o uso, envolvendo a criação ou crescimento da riqueza econômica: em contradição com o consumo (para o uso). 3 O que é produzido ou feito; qualquer resultado tangível de um trabalho industrial, artístico ou literário.

2. **Re-produção:** 1 O ato ou poder de reprodução. 2. Biol. O processo pelo qual um animal ou planta dá vida a outro de sua espécie; geração. 3. Psychol. O processo da memória no qual objetos que foram previamente conhecidos são remetidos novamente à consciência. 4. Aquilo que é reproduzido, como um *revival* no teatro ou a cópia na arte. (...) (re)Produção comprova a crença de alguém no produto original. (re)Produção é uma admissão implícita de que o produto original tem valor, legitimado pela tentativa de se *fazer* o produto original melhor, (re)fazendo-o - (re)making it - repetidamente (o objetivo da fertilização cruzada, o verdadeiro objetivo, sustenta que a concepção de uma criança implica que a próxima repetição será melhor que a originária). (...) Apesar da evidência ao contrário, o conceito de tentativa de melhorar uma situação contradiz a cínica visão de que nada - (no)thing - nunca fica melhor - apenas diferente. É aqui que a fertilização cruzada intersecciona-se com a arquitetura” (Id. Ibid).

Para ele, o conceito de (re)produção implica em transformação, visto como uma tentativa de aperfeiçoamento do produto original. Cruza a biologia com a arquitetura na muda

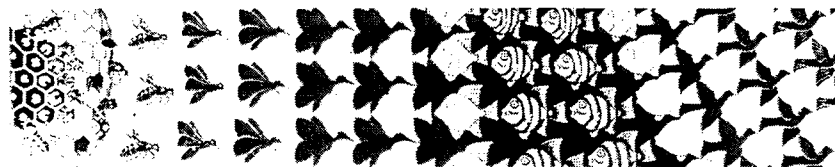


Ilustração 3 - Fragmento da gravura Metamorphose II de M.C. Escher, de 1940.

referência aos arquitetos que fazem projetos a partir da modificação de precedentes, numa tentativa óbvia de homenageá-los e até melhorá-los, embora esse processo apenas possibilite a criação do novo, que não será necessariamente melhor ou pior que o original, apenas distinto.

Estaria implícito que a anexação do prefixo *re*, além de indicar repetição, implicaria também em transformação? Os *remakes* no cinema, ou seja, as *refilmagens* de filmes antigos, inserem modificações em relação ao original, escolhido dentro do universo cinematográfico devido à paixão do autor pela obra referencial, a ponto de capturá-la e revivê-la. O que acontece também na música, onde as *regravações* adaptam composições antigas aos ritmos atuais, ou o intérprete insere diferenças a fim de dar seu “toque” na música alheia. *Reinterpretação* significa uma nova interpretação, portanto diferente em alguns (ou até em todos) aspectos. *Redistribuição* de renda pretende *redividir* a renda, ou seja, quem tinha mais fica com menos, quem tinha menos fica com mais. *Reformar*, dar nova forma. *Recolocar*, colocar em outro lugar. Em todos esses exemplos, o prefixo *re*, além de indicar “acontecer de novo”, implica em modificação, em transformação do original. Isso não significa que o prefixo sempre tenha essa característica, apenas que em determinadas vezes ele o tem, como nos exemplos acima, e também no caso da releitura, que “pressupõe uma tradução criativa: ligada ao princípio da repetição (de algo já feito) ela reitera que a repetição só existe na variação” (CATTANI, 1992, s.p.).

A releitura *representa* o seu precedente, carrega-o consigo eternamente, através da associação feita por cada espectador que percebê-lo, modificado, é claro, mas presente. Indissociável da releitura é a representação³, já que ela mesma é

³ “Re-presentar. 1) Servir como símbolo, expressão ou designação de; simbolizar: as letras do alfabeto representam o som do discurso. 2) Expressa ou simboliza de uma determinada maneira: o poder real é representado pelo

uma. O sentido de representação para pintura e escultura pode ser bem simples. Platão⁴ já dizia que elas são artes imitativas, pois fazem a *mímese* (imitação) da natureza; uma pintura de uma árvore *reapresenta* a árvore ao observador, através dos olhos do artista. O artista imita - *representa* - a árvore através da pintura - *sua representação*. Transforma árvore real em árvore ideal. O projeto arquitetônico *representa*, através da linguagem gráfica, o edifício que será edificado, que virá a ser. O arquiteto imita o edifício que ainda não existe (fora de sua mente) através de seu desenho - *sua representação*. Percebe-se que aqui o *re* pode nos enviar tanto ao passado - *a árvore* - quanto ao futuro - *o edifício*.

Agora, por que se fala em *representação* teatral? A primeira resposta seria porque ela é composta por atores que personificam, dramatizam, *representam* os personagens. A segunda resposta (ou pergunta) não seria porque a peça de teatro imita - *representa* - a vida? Para ARISTÓTELES, os versos da tragédia imitavam os mitos, que por sua vez imitavam a vida. A tragédia, portanto, faz a *mímese* da ação, de seres em movimento, da vida acontecendo. Nesse caso, a transformação ligada (algumas vezes) ao prefixo *re* ocorre ao transformar-se mito em poesia. Primeiramente, há a apreensão do mito - vivo na mente e fala do povo - e sua posterior transformação em tragédia - representação teatral composta de versos e atos - que será *representada* no palco. O teatro significa e *representa* a vida, além de fazer a *reapresentação* da mesma peça em todas as sessões, momento em que não há a tentativa de modificação. DERRIDA (1989, p.82) define esse discurso em poucas linhas, dizendo que representação, para a estética, tem o sentido de:

etro. 3) Basear-se em uma aparência ou imagem de; pintar; retratar; como pintura ou escultura. 4) Atuar em; personificar, como um personagem numa peça. 5) Servir como ou ser o delegado; agente; etc.: Ele representa o Estado do Maine. 6) Descrever como sendo uma específica característica ou condição: Eles o representaram como um gênio. (...) 7) Servir como exemplo, espécime, tipo, etc: tipificar” (TIGERMAN, 1989, p.256)

“Substituição mimética, especialmente nas artes chamadas plásticas, e, de maneira mais problemática, de representação teatral num sentido que não é forçosa nem unicamente reprodutivo ou repetitivo, senão para nomear a reapresentação de uma noite, a sessão, uma exibição, uma *performance*” (Id. Ibid).

Representação e releitura trazem consigo a idéia de assimilação e posterior transformação. A *Poética* de ARISTÓTELES (Ed. 1966) descreve os fundamentos da tragédia grega e traz implícito o conceito de releitura, assim como o de representação. A criação que ocorre ao se transformar mito em tragédia - *poética* - é a mesma criação que acontece na releitura, ao se transformar a imagem do existente em nova imagem.

Isto não é um cachimbo, 1926, de René Magritte, trata de representação. A primeira impressão que se tem ao contemplá-lo é de estranheza pois o desenho é, obviamente, um cachimbo, sem possibilidade de uma interpretação dúbia. Então, qual o porquê dessa inscrição aparentemente disparatada?

“O desenho de Magritte é tão simples quanto uma página tomada de um manual de botânica: uma figura e o texto que a nomeia. Nada mais fácil de reconhecer do que um cachimbo desenhado como aquele; nada mais fácil de pronunciar do que o ‘*nom d’ume pipe*’. (...) Mas quem me dirá que esse conjunto de traços entrecruzados, sobre o texto, é um cachimbo? Será preciso dizer: Meu Deus, como tudo isso é bobo e simples; este enunciado é perfeitamente verdadeiro, pois é bem evidente que o desenho representando um cachimbo não é, ele próprio, um cachimbo?” (FOUCAULT, 1989, p.19)

A confirmação da hipótese vem do próprio MAGRITTE (*apud* FOUCAULT, 1989, s.p.):

“O famoso cachimbo... Como fui censurado por isso! E entretanto... Vocês podem encher de fumo, o meu cachimbo? Não, não é mesmo? Ele é apenas uma representação. Portanto, se eu tivesse escrito sob meu quadro: ‘isto é um cachimbo’, eu teria mentido”.

⁴ A *mimese* Platônica significa cópia, enquanto que a aristotélica indica a transformação criativa do objeto imitado.

De tudo isso, conclui-se o que já se sabia intuitivamente: a *representação* de uma coisa não é a coisa. Um quadro com uma árvore pintada não é uma árvore, assim como um projeto não é uma edificação e a tragédia não é a vida. São apenas *representações* do que é, virá a ser ou poderia ter sido. Baseiam-se na produção de ícones, que buscam a semelhança e que não chegam à igualdade.

“Pouca parecência pode haver entre a dureza do mármore e a brandura da carne, entre o estatismo da figura escultórica e a vitalidade do atleta que lança o disco, pouco o que se dá entre a pele do nosso rosto e corpo e os pigmentos que no retrato o representam, entre as árvores reais e as pintadas na paisagem de Cézanne. Qual a parecência entre a pequena imagem fotográfica e a família que pousou para ela, entre o papel em que foi revelado e o âmbito real no qual se encontrava ao posar?” (BOZAL, 1987, p.37).

A releitura acontece a partir de imagens do precedente escolhido. Ela não modifica o precedente em si, seu aspecto físico, material, paupável, e sim a maneira de representá-lo. A obra realizada carrega consigo a carga simbólica da semelhança

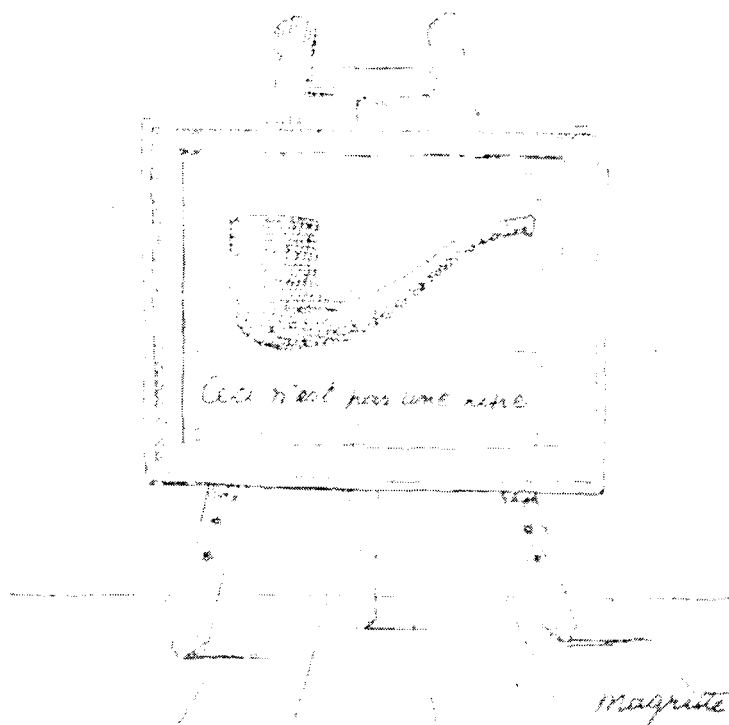


Ilustração 4 - Isto não é um cachimbo, de René Magritte, 1926.

modificada. A poética da releitura está na possibilidade de conexão permitida ao observador devido à semelhança que a obra acabada tem com seu precedente. É permitida uma leitura dupla quando o observador se depara com algo que tanto lhe é familiar quanto novo, quando pode contemplar a obra à sua frente e estabelecer comparações com a outra contida em seu repertório⁵ pessoal. A releitura é o simulacro de seu precedente, é a presença não presente do objeto representado, repetido, parcialmente transformado, *ressuscitado*.

⁵ “Repertório é a memória em que indivíduos, famílias, grupos, povos ou civilizações guardam as interpretações ou juízos perceptivos: uma extensão didática da experiência ou sentimentos de experiência.” (FERRARA, 1993, p.162)



Ilustração 5 - Retrato do Papa Inocêncio X, de Diego Velázquez, 1560.

1.2.a) RELEITURA NAS ARTES

Para PILLAR (1996, s.p.), a releitura está relacionada com o fazer, ou seja, “reler é ler novamente, é reinterpretar, criar novos significados”, e acontece quando a “idéia é recriar o objeto, é reconstruí-lo num outro contexto com novo sentido”. Evidencia a grande diferença existente entre releitura e cópia.

“A cópia diz respeito ao aprimoramento técnico, sem transformação, sem interpretação, sem criação. Na releitura há transformação, interpretação, criação com base num referencial, num texto visual que pode estar explícito ou implícito na obra final. Aqui o que se busca é a criação e não a reprodução de uma imagem” (Id. Ibid).

Na cópia, a imagem originária e o produto final são quase iguais, devido à busca de ser idêntica ao original. A imagem até pode ser adaptada, mas de modo que as modificações inseridas sejam mínimas em relação ao todo. A releitura insere modificações significativas, buscando diferenciar claramente, sem margem a dúvidas, a referência da obra de arte final. É o que pode ser constatado nos retratos do Papa Inocêncio X. O primeiro é de Diego Velázquez em 1560, sua releitura foi feita por Francis Bacon em 1961, numa série de seis quadros. A obra de Bacon traz explícito o seu referencial, tornando fácil a sua percepção. Vê-se que no Estudo nº 1, ele:



Ilustração 6 - Estudo nº 1 do Papa Inocêncio X, Francis Bacon, 1961.

“Desloca a figura para a direita para deslizá-la ao longo da perspectiva do encosto da cadeira, e dar-lhe um aspecto ‘escorregadio’. Elimina os adornos da poltrona, reduzindo-a a uma lúgubre caixa em perspectiva que materializa o espaço negro e vazio do fundo, aprisionando a figura. Modifica assim toda a relação de equilíbrio com o fundo, a figura se deforma, como se fosse só essa difícil e precária relação com o espaço o que lhe dá um aspecto humano. Entretanto, Bacon se limita a exagerar e dar peso aos motivos pictóricos do original, por exemplo, ao transformar as notas luminosas da sobancelha e da maçã do rosto em um halo lívido e vertiginoso ao redor do olho, ao inverter a direção do nariz, ao torcer o bigode, a boca e o queixo. Em outras palavras, *desfigura* a figura de Velázquez” (ARGAN, 1975, p.587)

Outro exemplo de releitura pode ser visto num mural da Faculdade de Arquitetura da Universidade da Região da Campanha (URCAMP), em Bagé, R.S. Feito pelo arquiteto e artista plástico Marcelo David Pereira, em 1996, o mural é uma releitura da *Guernica* (1937), de Picasso. Ambos possuem a mesma horizontalidade, geometrização das formas e ruptura com a perspectiva. Marcelo copiou as figuras humanas do original e releu o ambiente onde estão inseridas, que agora é adornado por objetos do mundo dos acadêmicos de arquitetura, como: canetas, projetos, régulas, um templo grego e uma prancheta “rachada” cravada por esquadros, entre outros. Também insere cores, inexistentes no original preto e branco, tornando a obra uma composição divertida para um ambiente universitário.

Os dois exemplos trazem bem clara a imagem de seu precedente inspirador; são releituras que trazem explícita a sua referência. Quando a transformação inserida é mais significativa, a imagem inspiradora torna-se mais difícil de ser percebida, ficando implícita na obra final.

Picasso faz uma série de trabalhos inspirados no *Almoço na Relva* de Édouard Manet (1863), de 1960 a 1963, num total de 27 óleos e mais de 150 desenhos.

“*Almoço na relva* de Manet mostra duas mulheres (uma nua, outra em camisa) e dois homens vestidos num bosque, à beira de um riacho, desfrutando de um piquenique. A primeira pintura de Picasso sobre o mesmo tema copia razoavelmente a



Ilustração 7 - Guernica, de Pablo Picasso, 1937.

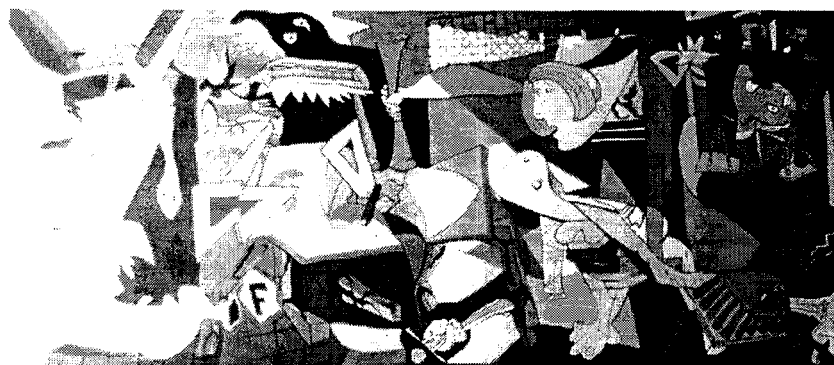


Ilustração 8 - Mural da Faculdade de Arquitetura da Universidade da Região da Campanha, Bagé, R.S., de Marcelo David Pereira, 1995.



Ilustração 9 - Almoço na relva, de Édouard Manet, 1863.

obra de Manet, pelo menos, no que diz respeito ao número e localização das figuras, embora o estilo seja, é claro, acentadamente diferente”. (WOODFORD, 1983, p.75).

A tela de 27 de fevereiro de 1960, de Picasso, é bem próxima ao original; já as demais foram se distanciando gradativamente com: a reelaboração dos detalhes, modificação dos elementos e, por vezes, a remodelação de toda composição. Vê-se que, inicialmente, a releitura de Picasso é explícita, mas à medida que vai se pondo à margem da imagem originária, torna-se implícita. Enquanto a primeira traz claro o *Almoço na Relva* de Manet, a última, de 1963, é consideravelmente modificada em relação ao original, de modo que ele jaz implícito na obra final. O que se manteve foi o nome da imagem, que remete o observador à sua referência original.

Se Picasso não o conservasse como constante não seria possível fazer a relação entre ambas. “A afirmação *isto é tal coisa* é o ponto central da representação. Esta afirmação implica o conhecimento das figuras, quer dizer, seu reconhecimento frente a outras” (BOZAL, 1987, p.28). Releitura é transformação parcial, quando tudo muda e o nome se mantém é ele que impede a totalidade dessa transformação e a não configuração do procedimento.



Picasso, óleo sobre tela, 27 de fevereiro de 1960.

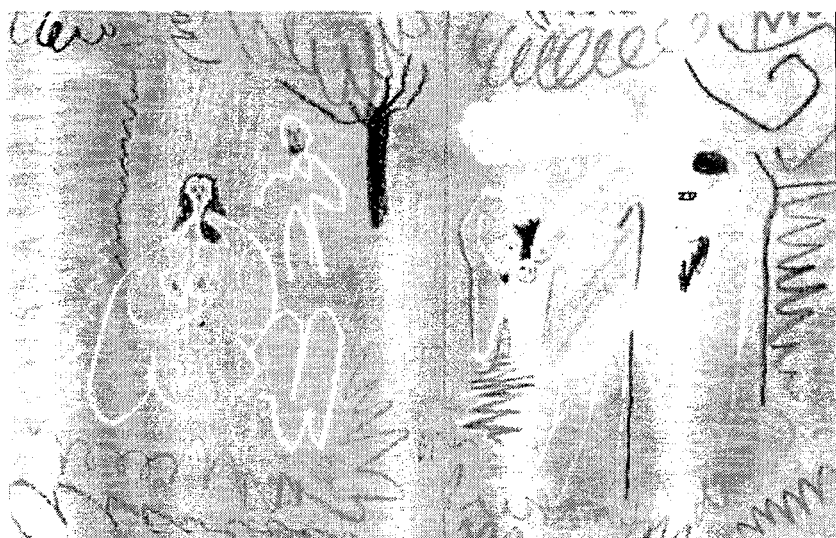


Ilustração 11 - Almoço na Relva, de Pablo Picasso, creiom, 23 de março de 1963.

PAZ (1975) analisa o que chamamos hoje, aqui, de releitura, comparando esse procedimento com o de tradução de poemas, pois para ele a tradução poética é similar à criação poética, pois deve respeitar o sentido - na maioria das vezes dúbio - das palavras dentro de uma métrica e rima próximas a do original. Para ele “tradução e criação são atividades gêmeas” (PAZ, 1975, p.39) e ilustra como seria isto na pintura a partir do quadro de Velázquez, *Las Meninas*, pintado em 1656 e posteriormente usado como original, como pré-texto, por Goya e Picasso.

“Por volta de 1780, Goya ‘traduziu’ *Las Meninas* da pintura para gravura. (...) A ‘tradução’ picassiana da obra prima de Velázquez se afasta arrojadamente do original e trás a marca do gênio de Picasso” (PAZ, 1975, p.39), que em 1957, ao longo de quatro meses, faz quarenta e cinco variações de aspectos de *Las Meninas*. Na citação de Paz - entre aspas - é possível se substituir as palavras *traduziu* por *releu* e *tradução* por *releitura*, o que demonstra que a significação é a mesma, embora a nomenclatura seja diferente.



Ilustração 12 - Las Meninas, de Diego Velázquez, 1656.



Ilustração 13 - Las Meninas, de Pablo Picasso, 1947.

O caso de *Las Meninas* também é usado como exemplo de citacionismo, num catálogo do Museu da Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, de 1987, intitulado como *Imagens de Segunda Geração*. Mas afinal, *Las Meninas* exemplificam o citacionismo ou a releitura? Bem, naquele momento o processo usado por “artistas que alimentam seu trabalho através de imagens já produzidas por outros artistas, pelas estórias em quadrinhos, pela televisão, pelo cinema ou qualquer outro meio e/ou agente produtor de imagens” (BARBOSA, 1987, p.3) era chamado de citacionismo ou citacismo, termos provenientes da palavra citação. São:

“Obras cujo valor não está na novidade absoluta das formas - (...) - mas sim na elaboração de outros sistemas visuais significativos, criados a partir da conjugação de imagens e procedimentos linguísticos pré-existentes (e muitas vezes conflitantes), todos eles recolhidos naquele universo de imagens, já referido” (CHIARELLI, 1987, p.5).

O citacionismo se utiliza da cita ou citação - transcrição literal de um texto no outro - no seu todo compositivo. Desse jeito:

“Uma cita é uma cópia literal de um fragmento de texto de um escritor. Algo assim como um calco de um pedaço, na integridade de uma pintura. Não é realmente o fragmento do texto, o fragmento do edifício, fragmento de tela, é uma cópia, só a reprodução de um objeto distanciado” (FUÃO, 1992, p. 93).

Ou seja, um fragmento de pintura é copiado tal e qual e inserido em um outro contexto. A cita, o fragmento⁶, não é transformado, mas sim transcrito no novo trabalho. Citacionismo está ligado à citação e sua significação não é a mesma que a de releitura. O citacionismo faz a citação literal de uma imagem (ou fragmento de imagem) dentro da nova obra,

⁶ Fragmento é um pedaço retirado de um todo compositivo que pode manter ou desintegrar sua figura. Por exemplo: No *Almoço na relva* de Manet, a cópia da imagem da mulher nua e a sua transposição a outro contexto transforma-a num fragmento que conserva uma figura facilmente

enquanto a releitura relê, transforma parcialmente, a imagem originária. Desse modo, o caso de *Las Meninas* é um claro exemplo de releitura e não de citacionismo⁷.

Outro procedimento similar ao do citacionismo é o da Collage⁸, que reutiliza fragmentos de imagens, principalmente fotográficas, e as agrupa de uma maneira nova, inesperada. O fragmento segue igual, mas devido à sua inserção ao novo contexto, muito maior que ele mesmo, o todo compositivo é percebido como algo novo, o que realmente é. Tanto o citacionismo quanto a Collage se apropriam de imagens literais, as quais participando de um novo contexto são percebidas de maneira diferente da originária, pois na medida que são extraídas de seu lugar de origem, “transformam-se” a fim de se integrarem ao novo todo compositivo.

A distinção exata entre essas categorias artísticas - citacionismo, Collage e releitura - é complicada, entre as suas fronteiras existe uma nebulosa “terra de ninguém”, onde as respostas não são simples. Essas zonas embaçadas não pertencem a uma ou outra categoria, as obras que nelas se encontram têm dificuldades de classificação, podendo ser categorizadas de diversas maneiras. Configuram-se numa

identificável. A cópia da imagem de seu joelho, entretanto, configura um fragmento anônimo, irreconhecível.

⁷ Um exemplo de citacionismo, ou seja o uso de fragmentos de pintura em outros contextos pode ser visto em: “Ticiano que, em sua ‘Adoração dos Magos’ (1560), reproduziu um cavalo como figura central da cena, tomando de empréstimo uma jóia datada, possivelmente, de 300 anos antes. Van Dyck toma a mesma imagem do cavalo, na mesma postura para o seu ‘Portrait of King Charles I’ e, John Trumbull, artista americano, utiliza idêntico cavalo no seu retrato do General Washington” (BARBOSA, 1987, p.3).

⁸ Colagem “é todo o material aplicado, por meio de cola, num plano, como superposição, reunião, grupo ou ‘ajustamento aleatório de texturas’ numa superfície”, já a Collage configura-se na exploração de uma nova sintaxe, a partir de imagens já conhecidas, ‘usadas’ por meio de cortes. Collage é análoga à poesia” (LIMA, 1984, p.29). “Para a arquitetura como Collage se constituem fragmentos, tanto as fotografias, os resíduos impressos de revistas, livros, fotocópias, planos, etc.; como a construção arquitetônica (as ruínas, os edifícios condenados a destruição, os edifícios ruinosos, os edifícios a ser reformados); em fim, todo corpo que possa ser recortado” (FUÃO, 1992, p.36).

pequena parte do grande leque das retóricas da criação, onde uma das hastes pode facilmente confundir-se com outra. Se o artista não transforma o fragmento e só aplica-o no novo todo compositivo, o que ele faz é uma citação e, se usa diversos fragmentos “retirados” de distintas fontes, faz uma colagem. Mas quantas citações configuram uma colagem? Que número exato de citas ou fragmentos separa uma categoria da outra? A resposta é que não existe um número específico; a percepção do todo final é o que importa, é o que leva a inclusão do exemplar em uma categoria ou outra. Dependerá do observador e, devido à nebulosidade da região, ao obter-se opiniões contraditórias, é impossível dizer qual é a certa.

Quando há a releitura, sempre existe uma referência principal, um precedente *mater* que guia e condiciona a composição. Ao longo do trabalho podem ser inseridos enxertos, que são referências a outros precedentes, secundários dentro do todo e que não chegam a atrapalhar na percepção do principal. A releitura tem um precedente-guia que dá a unidade da composição, enquanto a colagem define um todo compositivo inédito formado por um sem número de fragmentos de imagens citadas. A diferenciação é muito subjetiva, podendo gerar categorizações dúbias, ou seja, uma mesma obra classificada de várias maneiras. Se ela habita essas zonas fronteiriças, é difícil dizer com certeza qual seria a classificação correta. O bom dessa aparente nebulosidade é que, dessa forma, a teoria artística tem espaço para evoluir, ela mesma se *reescrevendo* e *recategorizando*, e seus exemplares não sofrem o confinamento eterno dentro de uma determinada classificação, podendo vagar com certa liberdade entre as fronteiras do conhecimento. Seguindo o clichê, pode-se dizer que as respostas obtidas aqui perdurarão até que se prove o contrário.

O *Retorno à Natureza*, 1985, de Klaus Staeck, é um exemplo dessa possível ambigüidade classificatória. O artista

apropriou-se do *Almoço na Relva* e transformou-o parcialmente com a inserção de elementos da pop-art, como as latas de Coca-Cola, o Mercedes e a geladeira de isopor. O todo de Manet se conserva, mas é relido através da colagem desses fragmentos do mundo da publicidade moderna. Também seria certo dizer que a nova composição é uma citação quase literal de Manet, ou então, uma colagem que tem como pano de fundo o *Almoço na Relva*.

Para complementar e finalizar a discussão sobre o processo de releitura nas artes visuais, será citado o conceito emitido por um grupo⁹ de artistas plásticos, que desenvolveu um trabalho sob a coordenação da professora Icléia Cattani, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1992, quando foi promovido um laboratório de releitura das pinturas de Iberê Camargo, em que um dos exemplares é a *Noiva Endiabrada* de Margarita Kremer. Apoiada na experiência prática e pesquisa teórica, a equipe emitiu o seguinte parecer em relação à releitura como processo de criação:

“Na realização da releitura, ocorre a apropriação de um conteúdo específico referente a uma obra ou a um conjunto de obras de outro artista. Assim, sob certo ângulo, inserimo-nos num contexto alheio, de forma espontânea e consciente. Por outro lado, esta prática envolve uma pré-disposição à abertura e à receptividade por parte daquele que a realiza, de modo que este proporcione em seu trabalho um espaço capaz de comportar novos elementos. Desta forma, inicia-se uma espécie de diálogo entre duas obras e seus conteúdos, o que estabelece o próprio processo de releitura.

O ato ou a prática da releitura implica em recriação. Da eleição da(s) obra(s) de determinado artista, reelaboram-se formas e temas de acordo com o olhar específico de quem a realiza. Decodificam-se signos, cores, manchas, linhas, volumes, intenções... Assim, o processo criativo presente na prática da releitura favorece a possibilidade de leituras diferenciadas, produzindo novos efeitos de sentidos.

⁹ O grupo foi formado por alunos bolsistas de Iniciação Científica e Aperfeiçoamento, e obteve o prêmio Jovem Pesquisador no Salão de Iniciação Científica da UFRGS em 1992, viabilizando a organização de exposições e a publicação de um catálogo. A equipe era formada por: Chico Machado, Cláudia Barbisan, Cláudia Bento Alves, Cristina Bellini e Margarita Kremer e coordenada pela professora Icléia Borsari Cattani.



Ilustração 14 - Retorno à Natureza, 1985, de Klaus Staeck.



Ilustração 15 - A Noiva Endiabrada, de Margarita Kremer, 1992.

Finalizando, a releitura envolve um olhar e um re-olhar, uma prática de ver prolongada e lenta, analítica e sintética simultaneamente. A partir desta, a memória, a intuição e os referenciais próprios de cada “re-leitor” somam-se, possibilitando a experiência de recriação, num encontro de dois universos singulares e na produção de um terceiro” (*In: CATTANI*, 1992, s.p.).

1.2.b) RELEITURA NA ARQUITETURA

Na área da arquitetura, também existe o processo de releitura e é possível referir-se a ela como releitura arquitetônica - termo usado em conversas e artigos de revistas, mas de forma não oficial. Fala-se muito a esse respeito, mas sem uma definição clara, como se fosse um conceito demasiado óbvio para ser explicado. A releitura é vulgarmente aplicada para referir-se a projetos que usam formas históricas de maneira diferente da original, como que “pós-modernizando-as”. Isso é uma grande armadilha, pois o procedimento criativo que envolve a releitura é muito mais abrangente e complexo, não devendo ficar eternamente amarrado, como um condenado mitológico, ao estigma da pós-modernidade.

A nomenclatura migrou da área das artes, onde encontram-se estudos mais específicos sobre o assunto. A releitura nas artes e a releitura na arquitetura são processos criativos idênticos, só sendo modificado o objeto sobre o qual atuam. De maneira geral, a releitura é feita por “um artista (que) parte da obra de outro artista para criar o seu trabalho” (PILLAR, 1996, s.p.) ou por um arquiteto que parte da obra de outro arquiteto para criar o seu projeto, sempre sendo feita dentro de um mesmo universo representativo, ou seja, uma pintura relê outra pintura enquanto um edifício relê outro edifício ou projeto.

Na arquitetura acontecem situações similares às vistas nas artes plásticas. Aldo Rossi, no *Hotel Il Palazzo*, 1987-1989, em Fukowa, no Japão, faz a releitura dos palácios renascentistas. Propõe uma edificação simétrica, ritmada, coroada com uma saliente cornija, como o palácio Farnese, relendo-o com brilhantes colunas de aço polido. Vê-se que Rossi transforma parcialmente a referência de modo a ser explícita a relação entre ambos, precedente e produto.

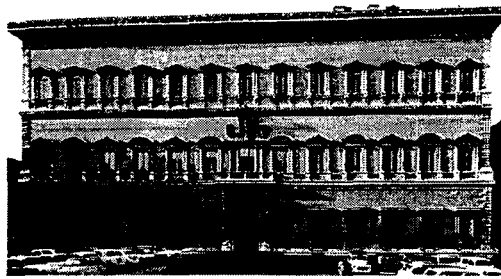


Ilustração 16 - Palácio Farnese, em Roma, Itália, de Antonio Sangallo e Miguel Ângelo Buonarroti, séc. XVI.

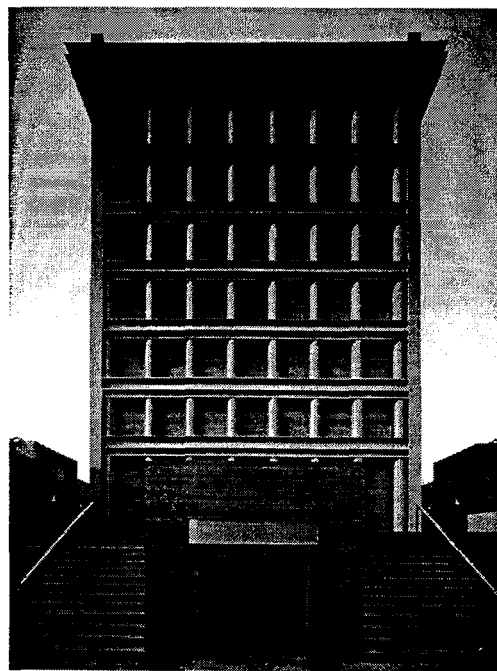
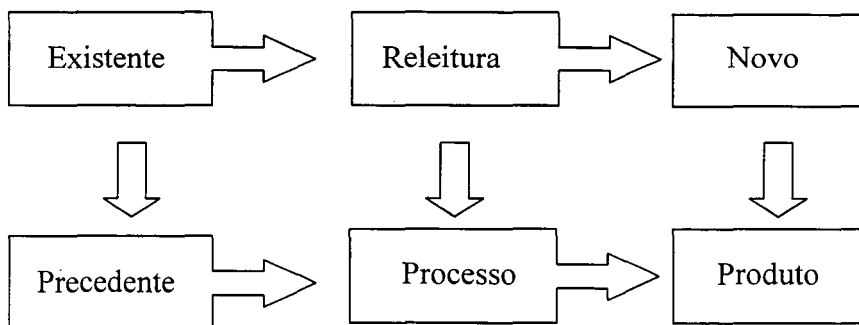


Ilustração 17 - Hotel Il Palazzo em Fukowa, no Japão, de Aldo Rossi, 1987-1989.

O ato de projetar um novo objeto arquitetônico baseando-se em outros é um procedimento consciente, no qual o ato criativo acontece baseado no existente. É a criação em cima de outra criação, onde o novo é gerado a partir da releitura do existente.



Os precedentes desse procedimento criativo podem ser figurativos ou conceituais, pertencentes a uma determinada obra ou a uma manifestação arquitetônica, sendo perceptíveis na observação do produto final. A releitura é uma postura projetual e acontece quando se projeta em cima de uma referência arquitetônica, ou seja, quando se adaptam e/ou se reinterpretem edifícios, tipos ou estilos arquitetônicos escolhidos *a priori*. O método consiste em “ler” o precedente escolhido e relê-lo de forma atual, com olhos contemporâneos. Primeiro, o precedente é assimilado e, posteriormente, transformado parcialmente (relido).

Como um arquiteto lê um prédio? Primeiramente, através da impressão que ocasiona como um todo no observador, a mesma gerada na leitura de uma imagem, ao perceber-se suas características formais. “Quando falamos em leitura em relação com a forma arquitetônica estamos nos referindo a um dos processos de apropriação sensorial ou perceptual do fenômeno arquitetônico, ou melhor, de sua manifestação concreta e visível, que é a forma” (SILVA, 1985, p.143). Ao observar um prédio, o receptor capta uma série de mensagens, possibilitadas por sua maneira de ver o mundo e seu repertório individual. Por

exemplo: Ao ver uma igreja gótica, o observador a lê, sabe sua função, devido à idéia preconcebida que tem de igreja. Como a edificação (emissor) possui uma tipologia conhecida, um certo conjunto de características formais e símbolos cristãos, mesmo sem usar mensagens escritas, comunica seu objetivo ao receptor.

O ato de ler também pode ser mais específico, mais analítico, podendo-se fazer uma leitura direcionada. Um texto pode ser lido com o leitor identificando apenas os verbos ou os adjetivos, ou então analisando o formato e estrutura do livro. O arquiteto, ao “ler” uma obra, poderá reconhecer, perceber, decifrar, identificar o que ele realmente achar pertinente. Por exemplo, ele pode ler um prédio quanto a seus elementos de arquitetura, quanto a seus elementos de composição, quanto a sua volumetria, quanto à funcionalidade de seus espaços, quanto às cores utilizadas, quanto aos materiais construtivos, quanto à adequação ao clima, quanto ao tipo de cobertura, quanto a seu caráter, quanto à proporção entre suas partes, quanto a sua altura, e assim por diante, quase que indefinidamente. Essa postura é similar à de MARTÍNEZ (s.d., p.11.), o qual diz que uma forma de ler um projeto seria detectando seus valores específicos, como:

“A adequação ao uso, ao entorno, ao emprego de uma estrutura ou um sistema de materialização notável ou atípico, sua representatividade como exemplo de uma corrente artística ou da criatividade de seu autor, sua composição espacial como fonte de impressões sobre o observador, etc.”.

O que se pode perder nesse tipo de leitura é a totalidade do texto, o conteúdo, a própria história. O todo desintegra-se, e a referência principal, muitas vezes, não se preserva. A decodificação não deve ser tão fragmentária a ponto de não preservar o espírito contido na obra, o todo referencial. a referência *mater* que guiará o novo produto.

O procedimento subsequente ao da leitura de um objeto arquitetônico é o da transformação parcial da referência e sua

aplicação na nova composição. O processo criativo é composto por fases distintas, num primeiro momento se “lê” o precedente e depois se relê (se transforma parcialmente) esse precedente, o que gerará o novo.

Devido ao caráter de transformação, é possível fazer a releitura sem cair no historicismo¹⁰ ou no *revival*¹¹ exagerado e literal, principalmente quando os aspectos figurativos são menos explorados que os conceituais. O mais condizente com a realidade brasileira, já que:

“Há uma crença em que basta usar elementos conhecidos para que as pessoas se identifiquem com a arquitetura. Talvez isso seja verdadeiro para países com longa tradição arquitetônica, como acontece na Europa, mas há muitas dúvidas quanto à validade dessa prática na América Latina” (GLAZITCHEV, 1987, p.140).

A releitura de prédios históricos ou a simples utilização literal, como cita, de elementos de arquitetura e sua aplicação no projeto arquitetônico, é considerada a vertente mais “famosa” e “comercial” do pós-modernismo¹², um modo simplista de se referir a uma categoria que engloba várias posturas de contestação ao Movimento Moderno que se solidificaram desde a década de 60. Para McLEOD (1989, p.24), o pós-modernismo é:

“Uma tendência que rejeita os componentes formais e sociais do movimento moderno e abrange uma ampla linguagem formal que é freqüentemente figurativa e historicamente eclética. (...) Certos temas têm sido sistematicamente explorados (pelo

¹⁰ Historicismo, na Arquitetura, refere-se à adoção em uma edificação de um ou mais estilos pertencentes a tempos passados, de forma anti-histórica, sendo também utilizado o termo Ecletismo Historicista.

¹¹ Ato de fazer reviver, revivescimento. Acontece quando um estilo arquitetônico pertencente a épocas passadas é “revivido”, usado em um momento diferente da sua manifestação original, conservando suas características espaciais e formais.

¹² MAHFUZ (1987, p.132).baseando-se em Alexander Tzonis e Liane Lefaivre, lista os atributos básicos do pós-modernismo, que seriam: “a) formalismo: uma preocupação absoluta com o aspecto visual dos projetos; b) grafismo: fascinação pelo poder evocativo de desenhos e maquetes; c) hedonismo: o ato de projetar como fonte de gratificação; d) elitismo: o arquiteto como árbitro supremo da qualidade do ambiente construído; e) vanguardismo: crença na originalidade de suas idéias; f) antifuncionalismo: rejeição não só da estética funcionalista, mas da própria idéia de função”.

pós-modernismo): os estilos históricos, regionalismo, decoração, contextualismo urbano e morfologia entre outros. Se há um único objetivo que une essas diferenciadas abrangências, é a busca da comunicação arquitetônica, o desejo de fazer da arquitetura um veículo de expressão cultural. (...) A procura da justificativa ideológica (da tendência) não está no programa, na função ou estrutura, mas no *significado*".

O rótulo da arquitetura pós-moderna foi usado e abusado nos anos 80, gerando uma total exaustão do termo, tanto que se deve ter cuidado ao utilizá-lo, por ter se convertido:

"Numa terminologia enormemente ambígua, que tanto pode designar uma situação geral - (...) - como serve para designar certas tendências da arquitetura que são marcadamente historicistas, hedonistas, ecléticas ou densas em citações. Por isso, é uma terminologia tão dúbia que deve ser usada com muita cautela" (MONTANER, 1993, p. 178)

Não entrar-se-á no caráter pejorativo do "estilo" nem se fará um tribunal a fim de se discutir seus aspectos positivos ou negativos. A intenção de estudar a releitura arquitetônica não é enquadrá-la em alguma categoria específica, e sim analisá-la como ato criativo; principalmente pelo fato de algumas obras vistas aqui serem relativamente recentes, o que impossibilita um distanciamento histórico acrítico e imparcial quanto a sua categorização, mas não invalida a percepção quanto a sua metodologia projetual.

Releitura liga-se a linguagem, pois sem ela não haveria fala, escrita, leitura, e conseqüentemente, a própria releitura. Linguagem¹³ pode ser definida como um sistema de signos, dominados tanto pelo emissor quanto pelo receptor, com o intuito de transmissão de mensagens. O uso do termo linguagem arquitetônica é uma metáfora que se relaciona com a língua falada e escrita. A releitura não é de toda uma linguagem, e sim

¹³"O uso da palavra articulada ou escrita como meio de expressão ou comunicação entre as pessoas. (...) Todo o sistema de signos que serve de meio de comunicação entre indivíduos e pode ser percebido pelos diversos órgãos dos sentidos, o que leva a distinguir-se uma linguagem visual, uma

de referências específicas. Um escritor se baseia em uma língua que o precede, e mesmo tendo suas características próprias que o individualizam, estas não chegam a configurar uma linguagem, que é uma manifestação muito mais ampla e abrangente.

Para SILVA (1994, p. 173), a “linguagem da arquitetura não é a das palavras, mas a da *matéria* configurada pela *idéia* que define a *forma*”, uma comunicação que se dá no nível da imagem, gerada através de uma *idéia* pré-existente. A analogia entre arquitetura e linguagem não é um fenômeno atual, como ele mesmo demonstra em *Arquitetura & Semiologia*, de 1985. Através da retrospectiva histórica que faz, é possível perceber que essa comparação já era feita ao longo dos séculos XVIII e XIX por Boffrand, Quatremère de Quincy e Durand¹⁴, entre outros. A analogia entre arquitetura e poesia também era amplamente difundida. Os estudiosos que se destacam nesse universo são J. F. Blondel¹⁵, assim como:

“Boullée (‘a poesia da arquitetura se adquire conferindo aos monumentos seu próprio caráter’) e Ledoux (‘a arquitetura é para construção o que a poesia é para linguagem’). Já no fim do século XIX, este conceito era repetido por Auguste Perret,

linguagem auditiva, (...) ou ainda, outras mais complexas, constituídas, ao mesmo tempo, de elementos diversos” (DE HOLANDA, 1986, p. 1035)

¹⁴ “Germain Boffrand, em 1745, em seu trabalho *Livre d’architecture*, interpretando a *Ars Poetica* de Horácio, observou que ‘os perfis das molduras e outras partes que compõem um edifício são para a arquitetura, o que as palavras são para linguagem’. Quatremère de Quincy “escreveu, em 1875, um estudo sobre a arquitetura egípcia, onde declarava que a invenção da arquitetura era semelhante à invenção da linguagem, pois ambas não eram criações individuais e sim produto coletivo do gênero humano (...). Já no início do século XIX, mais precisamente em 1802, o célebre J. N. L. Durand, em suas aulas de teoria de arquitetura ministradas na *École Polytechnique*, afirmava: ‘Os elementos são para a arquitetura o que as palavras são para linguagem, o que as notas são para a música, e sem seu perfeito conhecimento é impossível seguir adiante’ (SILVA, 1985, pp. 21-22).

¹⁵ Jacques François Blondel (1705 - 1774) é quase homônimo de Nicholas - François Blondel (1617 - 1686), arquiteto de maior projeção. Foi teórico e professor na *Académie Royale de l’Architecture* e, em 1750, fazia a analogia entre arquitetura e poesia. Declarava: “A arquitetura é como a literatura; o estilo simples é preferível ao estilo complicado, já que uma frase só se debilita ao tentar-se engrandecê-la com palavras pomposas: a arquitetura é como a poesia; todo o ornamento que for só ornamento está em demasia. A arquitetura pela beleza de sua proporção e da escolha de sua disposição, se basta em si mesma” (BLONDEL *apud* SILVA, 1985, p.25)

precursor do movimento modernista ('A construção é a língua-mãe do arquiteto; um arquiteto é um poeta que pensa e fala em construção')" (SILVA, 1985, p.25).

O século XX, com o Movimento Moderno e seu evidente repúdio ao passado próximo, concentra-se basicamente no estudo da forma-função, desconsiderando a arquitetura como linguagem e poesia.

"Paralelamente, desde que Benedetto Croce reabilitou a filosofia de Giambattista Vico, reiterando que toda manifestação artística é uma forma de linguagem, a retomada da interpretação lingüística do fenômeno arquitetônico tornou-se um posicionamento virtualmente inevitável" (SILVA, 1985, p.27)

São diversas as obras teóricas publicadas a partir dos anos sessenta que tratam da arquitetura como linguagem e geradora de significado, coincidentemente na mesma época das primeiras e tímidas manifestações arquitetônicas que não seguiam fielmente os preceitos modernistas. Há a tríade¹⁶ que aborda explicitamente o tema, composta por: *A Linguagem Clássica da Arquitetura*, de SUMMERSON (1963); *A Linguagem da Arquitetura Moderna*, de Zevi (1973); e a *Linguagem da Arquitetura Pós-Moderna*, de JENCKS (1977).

Esses autores fazem analogias entre arquitetura e linguagem, cada um de forma própria. SUMMERSON refere-se à arquitetura realmente como a uma língua, tanto que define a "gramática da antigüidade", a "lingüística do século XVI" e a "retórica do barroco". Chega a um extremo de clareza analógica ao dizer:

"Falarei da arquitetura como de uma linguagem, e o único que quero dar como certo nesse momento é que vocês são capazes de reconhecer o latim da arquitetura quando o ouvem, quer dizer, quando o vêem". (SUMMERSON, 1978, p.9)

¹⁶ As datas referem-se às edições em seus idiomas originais e não às posteriores traduções ao português ou espanhol, que foram usadas como referência bibliográfica do presente trabalho.

ZEVI estabelece uma série de códigos, cria um sistema de signos anti-clássicos a fim de tornar a arquitetura moderna transmissível. Converte-a em linguagem, através de uma série de variáveis abstraídas de obras significativas do período.

“Sem uma língua não podemos falar. Mais ainda, sabe-se bem que uma língua ‘nos fala’ no sentido em que oferece instrumentos de comunicação sem os quais não seria possível sequer a própria elaboração dos pensamentos. Pois bem, no decurso dos séculos codificou-se uma única língua arquitetônica, a do classicismo. Todas as outras, subtraídas ao processo redutor necessário para se converterem em língua, consideram-se exceções à regra clássica e não alternativas dotadas de vida autônoma. Também a Arquitetura Moderna, surgida como antítese polêmica do neoclassicismo, ao não se estruturar em língua, corre o risco de retroceder até aos já gastos arquétipos *Beaux - Arts*, uma vez esgotado o ciclo de vanguarda”. (ZEVI, 1984, p.11)

Para JENCKS, a existência da linguagem da arquitetura pós-moderna reside na possibilidade de transmissão de mensagens, já que retoma o caráter comunicacional da arquitetura, perdido no excesso de conceitualidade da Arquitetura Moderna. Assim como Summerson, ele usa terminologias provenientes da gramática. “Existem várias analogias que a arquitetura compartilha com a linguagem, e se usamos os termos num sentido amplo, podemos falar de palavras, frases, sintaxes, arquitetônica e semântica”. (JENCKS, 1981, p.39)

O tema não se esgota facilmente, já que há também sobre esse assunto *A Arquitetura como Mass Medium*, de DE FUSCO (1967); e o *Significado em Arquitetura*, de JENCKS e BAIRD (1969), entre outros.

1.3. INTERTEXTUALIDADE

É impossível pensar em releitura sem pensar na relação entre duas determinadas obras, a que serviu de referência e a obra nova. Relação chamada de intertextualidade, que é o diálogo entre precedente e produto, o qual proporciona uma dupla percepção ao observador, a da imagem observada e a da imagem lembrada. É o ver e o associar simultaneamente, é o olhar duplo, feito com os olhos e a mente. É a imagem dentro da imagem. Na literatura, diz-se que é o texto dentro do texto. A intertextualidade “é o diálogo que se produz entre o dentro e o fora, o interno e o externo, entre um texto e outro texto, entre um segundo e um primeiro, entre o presente e o passado” (FERRARA, 1981, p.93).

Ao se observar a South West Tower, em Houston, projetada por Helmut Jahn, em 1981, percebe-se uma semelhança com o edifício Chrysler¹⁷, em Nova York, de 1930. Ao reler esse símbolo do Art-Déco, Jahn une, de maneira irreversível, os dois arranha-céus, sendo impossível olhar o novo sem lembrar do antigo. Existe intertextualidade entre a South West Tower e o edifício Chrysler, já que ambos se relacionam. Há um eco, uma lembrança da referência no âmago do produto final. Encontra-se aqui um Art-Déco revisitado, visto através da linguagem dos anos 80. Helmut Jahn faz renascer, em outro contexto, o simulacro do precedente, recompondo-o poeticamente.

¹⁷ O “Chrysler Building em Nova York, de William van Alen, 1928 - 1930, tem uma grande importância para a pós-modernidade e se converteu em uma espécie de objeto de culto. (...) Van Alen, como qualquer arquiteto de Nova York, teve que submeter-se à estrita legislação da zona, a qual implicava uma diminuição do volume construído nas últimas plantas. A solução ágil e original, se realiza com uns arcos superpostos, revestidos por fino aço. A fachada foi decorada de acordo com os cânones do estilo *Art - Déco*. Anexou-se uma longa agulha para poder declarar o edifício como o arranha-

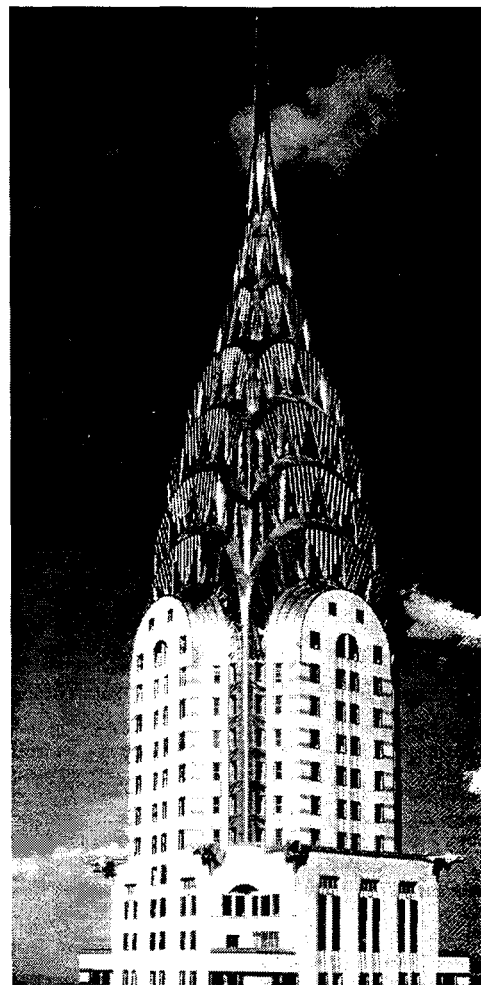


Ilustração 18 - Edifício Chrysler, em Nova York, 1930.

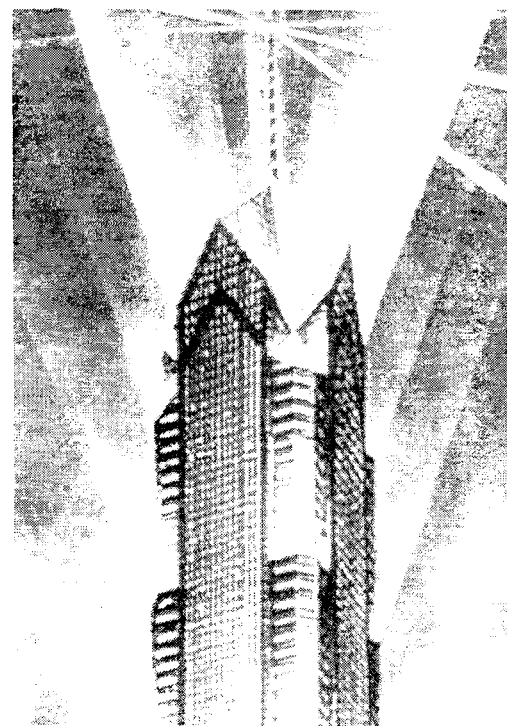


Ilustração 19 - South West Tower, em Houston, de Helmut Jahn, 1981.

Intertextualidade é um termo pertencente à literatura comparada, usado quando se estabelecem semelhanças entre dois ou vários textos literários, e esse conceito pode ser ampliado para “todas as interações possíveis entre todos os fenômenos culturais” (CARVALHAL, 1993, p.32). Há intertextualidade quando são encontradas semelhanças entre duas manifestações artísticas, mesmo que sejam fora da área da literatura. Pode-se falar de intertextualidade entre obras de arte e também entre objetos arquitetônicos. “A intertextualidade em linguagens não verbais mostra uma leitura das imagens de outros artistas sem dizer uma palavra” (PILLAR, 1996, s.p.). Quando uma obra faz a releitura de outra, está se relacionando intertextualmente com a mesma; ambas têm certa similaridade, e essa relação existente entre elas é o que se chama de intertextualidade¹⁸.

Um autor está inserido em um determinado contexto que influencia e condiciona sua produção, possui uma determinada formação literária, usa um certo idioma, pretende (na maioria das vezes) transmitir alguma mensagem através de um conto, crônica, romance, artigo, poema ou até de um texto híbrido com características tão diversas que não se inclui em nenhum dos anteriores. Resumindo: um texto literário sofre a influência de seus antecessores, de maneira consciente ou não, o autor usa o repertório da literatura mundial para compor um novo texto. Isso é intertextualidade, assim como as relações entre textos e as influências que o novo texto traz em seu âmago. O processo de intertextualidade é a transformação dessas influências, a fim de compor o novo. Intertextualidade acontece quando um texto literário é construído através da absorção e transformação de

céu mais alto do mundo” (CEJKA, 1995, p.37). Esse edifício foi pouco depois superado, em altura, pelo Empire State Building.

¹⁸ Quando se “associam, por exemplo, elementos da composição de Joan Miró (*Personagem atirando uma pedra num pássaro*) a traços que

outro texto, termo concebido pela russa KRISTEVA (1969), no ensaio *Le mote, le Dialogue et le Roman*.

“A intertextualidade designa não uma soma de confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando de sentido” (JENNY, 1979, p.14).

Como na releitura arquitetônica, onde o novo projeto, juntamente com o principal precedente, detém o sentido e a unidade da composição, que pode ser enriquecida por uma série de enxertos, compostos por influências secundárias, pertencentes à arquitetura mundial.

A absolvição do uso liberal de fragmentos da literatura como fonte inspiradora ocasiona uma perda da noção de propriedade privada, já que, no momento da publicação, um texto se torna patrimônio comum, que é usado de forma consciente ou inconsciente pelos escritores. A separação entre intertextualidade e plágio torna-se muito confusa, pois essas referências fazem parte da formação cultural do criador e pertencem a uma “linguagem universal”. Ao usar de forma consciente os precedentes, ele tenta valorizar sua obra, inserindo as associações de significado advindas com o uso de algo conhecido, texto ou imagem. Possibilitando uma dupla percepção, a do objeto real (a obra nova) e a do objeto virtual (a referência). Criar em cima do existente, modificando-o, relendo-o e não simplesmente copiando-o ou plagiando-o. Reler um precedente subentende sua transformação parcial. O resultado final tem de *parecer* com o original a fim de configurar a releitura e não ser *igual* (ou quase) a ele, porque nesse caso, o que se configura é a cópia.

A significação e associação, permitidas pela intertextualidade, acontecem por um efeito de memória, através da lembrança que é a imagem virtual. “Para um escritor, a

manifestam certo grau de similaridade a este *Gesto Cósmico*, pintado por

memória é a tradição. Uma memória impessoal, feita de citações, onde se falam todas as línguas. Os fragmentos e os tons de outras escrituras voltam como lembranças pessoais. Com maior nitidez, às vezes, que as lembranças vividas”. (PIGLIA, 1990, s.p.)

Como a releitura, a intertextualidade é composta pela assimilação (ou absorção) e posterior transformação do referencial. O texto (ou fragmento de texto) é *reescrito* de modo a não ocorrer a simples cópia. A fim de transformar, é necessário um estágio antecedente que seria o da assimilação da referência, que se configura na escolha e apreensão do significado, forma, palavras do texto em questão. Esse estágio é o que KRISTEVA (1969) chama de absorção. A essência da intertextualidade está no ato de assimilar e posteriormente transformar.

A releitura também transforma o precedente, mas não de maneira radical. Os ecos, as lembranças da imagem originária sempre estarão presentes na nova composição artística. Para a releitura, a transformação é sempre parcial e, na intertextualidade, ela pode ser total. Nesse caso, o processo de releitura é aproximadamente igual ao de intertextualidade.

Processo de Releitura \cong Processo de Intertextualidade

Na intertextualidade, os textos literalmente citados são mais raros, pois o objetivo da transformação é uma modificação “genial” do texto originário¹⁹. A deformação vem da tentativa de escapar de uma situação na qual o pré-texto possa eclipsar o novo contexto. Na releitura, não existe esse medo do objeto

Willi Baumeister em 1950” (CAÑIZAL, 1989, p.66).

¹⁹ “Se o vanguardismo intertextual é frequentemente sábio, é porque está ao mesmo tempo consciente do objeto sobre o qual trabalha, e das recordações culturais que o dominam. O seu papel é de re-enunciar de modo incisivo certos discursos cujo peso se tornou tirânico. Discursos brilhantes, discursos fósseis” (JENNY, 1979, p. 44)

inspirador, pois o uso da referência é uma homenagem à imagem do existente, que deve aparecer relida na obra nova.

Os textos literários só são inteligíveis, em sua estrutura e sentido, por seguirem determinados arquétipos²⁰, estruturas textuais familiares ao leitor, que facilitam a sua compreensão. O novo texto sempre está ligado de alguma forma a seu arquétipo, seguindo-o ou negando-o.

“A obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão (de seu arquétipo). (...) Mesmo quando uma obra se caracteriza por não ter nenhum traço em comum com os gêneros existentes, longe de negar sua permeabilidade ao contexto cultural, ela confessa-a justamente por essa negação” (JENNY, 1979, p.5).

GOMBRICH (1972, p. 3), referindo-se às artes plásticas, faz uma afirmação similar dizendo que “cada obra está relacionada, por imitação ou contradição, com o que se passou antes”. Nas artes, ocorre o mesmo que na literatura - as manifestações não são isoladas de seu *continuum* histórico, e na arquitetura também é assim. Um exemplo de negação se encontra no próprio Movimento Moderno, com sua total refutação à arquitetura acadêmica do século XIX.

A intertextualidade está presente em todas as obras que demonstram claramente a sua relação com os precedentes que transformam. Como a paródia literária, forma facilmente identificável de intertextualidade, devido a seu grande grau de explicitação. Embora ela seja sempre intertextual, a intertextualidade não é composta apenas pela paródia, que é um caso de intertextualidade dupla, pois “relaciona-se em simultâneo com a obra que caricatura e com todas as obras parodísticas constitutivas de seu próprio gênero” (JENNY, 1979, p. 6). Na arquitetura também há exemplos de paródia, como os

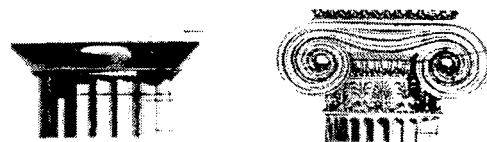


Ilustração 20 - À esquerda capitel dórico e à direita o jônico, ambos do período clássico, aproximadamente séc. V a.C.

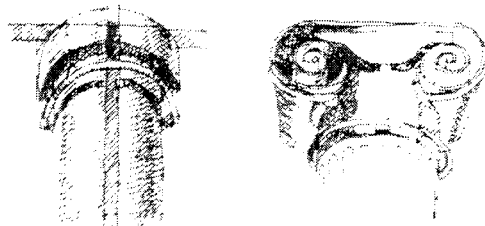


Ilustração 21 - À esquerda capitel “dórico”, e à direita, “jônico”, ambos de aço, na Piazza d’Itália, de Charles Moore, 1978-1979.

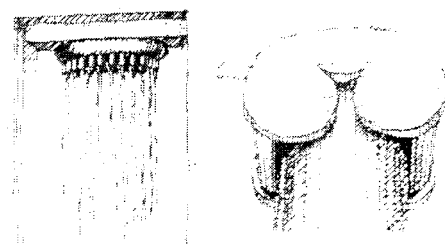


Ilustração 22 - À direita, coluna feita com jorros de água, na Piazza d’Itália, de Charles Moore, 1978 - 1979. À esquerda, capitel de madeira, no Oberlin College, de Robert Venturi, 1976.

²⁰ Os arquétipos são “abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. Esses arquétipos, provenientes de outros tantos ‘gestos literários’, codificam as formas de uso dessa ‘linguagem secundária’ que é a literatura.” (JENNY, 1979, p.5)

capitéis de Venturi ou os da *Piazza d'Itália* de Charles Moore, onde os arquitetos relêem as formas das colunas clássicas, dórica e jônica, usando materiais imprevisíveis, como o aço e a madeira. Mas as relações intertextuais também existem em manifestações que não se referem de maneira evidente a seus antecessores; são as relações implícitas, só perceptíveis a quem possui certa cultura artística e tem condições de fazer as ligações. A intertextualidade, na arquitetura, também funciona assim e não se resume a exemplares onde o precedente é óbvio. Quando os aspectos conceituais da referência são mais explorados que os figurativos, a relação intertextual não se torna tão aparente, embora exista para olhos treinados.

Um exemplo, dos mais simplistas, de uma situação literária evidentemente intertextual é observada por RODARI (1973), no capítulo intitulado *Fábulas Copiadas*, do livro *A Gramática da Fantasia*. Esse exemplo seria o grau mais óbvio e menos sofisticado de intertextualidade, que na realidade é muito mais rica e abrangente, mas demonstra na prática um procedimento de assimilação de um determinado texto e sua posterior transformação. Embora ele entitule a estratégia como fábulas copiadas, poderíamos chamá-la de fábulas relidas - ou *re* escritas - pois não acontece uma simples cópia e sim uma adaptação. Seu método constitui-se em chegar na estrutura de uma fábula conhecida, reduzindo-a a uma simples trama de acontecimentos e relações internas; posteriormente, transforma os elementos secundários, não modificando a estruturação intrínseca da fábula originária. Eis a transcrição do exemplo de RODARI (1973, p.60):

“Cinderela vive com a madrasta e com as irmãs. Estas vão a um grande baile, deixando-a sozinha em casa. Graças à intervenção de uma fada, Cinderela pode ir ao baile. O Príncipe enamora-se dela . *Et caetera*.

A segunda operação consiste na redução ulterior da trama a uma expressão abstrata:

A vive em casa de B, e convive também com C e D, mas B relaciona-se de modo diverso com A e com C e D. Enquanto B, C e D deslocam-se para E, onde desenvolve-se um acontecimento F, A fica sozinha (ou sozinho, não importa o sexo). Mas graças à intervenção de G, A também desloca-se para E, onde causa excelente impressão em H. *Et caetera*.

Damos agora uma nova interpretação à expressão abstrata, obtendo, por exemplo, o seguinte esquema:

Delfina é a parente pobre da senhora Notabilis, proprietária de uma tinturaria e mãe de duas feias normalistas. Enquanto a senhora e suas filhas partem em um cruzeiro para Marte, onde está acontecendo uma grande festa intergaláctica, Delfina fica na tinturaria passando o vestido de baile da Duquesa Qualquiera. Resolve sonhar acordada e coloca o vestido. Sai à rua e, sem ninguém perceber, sobe na astronave Fada Segunda, a mesma que levaria a duquesa ao baile. No baile, o Presidente da República de Marte percebe Delfina e dança com ela. *Et caetera*.

Neste exemplo, a segunda operação - abstração de uma fórmula a partir da fábula dada - parece quase supérflua, pois a nova trama copia de perto a primeira, introduzindo-lhe simples variações. (...) Uma vez obtida a fórmula, se tentarmos esquecer o mais possível a fábula original, podemos chegar a esse tipo de sugestão:

O menino Carlos é estalajadeiro do conde Cinderelus, pai de Guido e Ana. O conde e seus filhos resolvem passar as férias dando uma volta ao mundo em seu iate. Carlos, com a ajuda do comandante de bordo, ocupa clandestinamente o iate. Segue-se um naufrágio próximo a uma ilha selvagem. Carlos consegue salvar-se graças a um pequeno isqueiro a gás com que presenteia o chefe dos indígenas. Assim Carlos passa a ser venerado como deus do fogo, *Et caetera*.

Dessa forma, estamos bem distantes da Cinderela original, que permanece apenas ao fundo da nova estória, vivendo em suas entranhas e inspirando dali desenvolvimentos novos para os acontecimentos”.

Esse exemplo é uma forma direta de relação intertextual.

A fábula do menino Carlos relaciona-se intertextualmente com a Cinderela assim como com todo o gênero de fábulas infantis. O exemplo²¹ é positivo de modo a ilustrar o que se falava

²¹ RODARI (1973) prossegue com o jogo de transformação de fábulas infantis e nos dá outras estratégias. Uma delas seria o que chama de “fábulas ao contrário”, cujo processo dá-se com a inversão do sentido de uma fábula para criar uma nova ou uma paródia. Um dos exemplos é o seguinte: “Cinderela é tão ruim que leva sua paciente madrasta ao desespero, além de roubar os noivos de suas irmãs...” (RODARI, 1973, p. 55). Outra alternativa seria a

teoricamente, mas é muito pobre para demonstrar todo o universo da intertextualidade. Ela, na maioria dos casos, é muito mais abrangente, com referências múltiplas. O texto literário está em relação intertextual com diversos textos, simultaneamente, que podem ser completamente distintos entre si. Na situação vista acima, o autor segue a estrutura da fábula, modificando personagens e situações secundárias. O processo pode ser o oposto, pode-se seguir uma estrutura que detém o sentido do novo texto e recheá-la com situações intertextuais; a estrutura será nova, mas enriquecida com episódios retirados e transformados de diversas fontes literárias. As combinações podem ser infinitas.

Pode-se facilmente transpor o exemplo acima para arquitetura. Primeiramente, chega-se ao tipo construtivo da edificação que serve como referência (ou seja, sua estrutura intrínseca, abstraindo seus aspectos figurativos). A partir dele cria-se o novo, modificando-se elementos secundários do todo e conservando-se a estrutura básica. Faz-se, assim, a releitura do tipo.

O conceito de intertextualidade é um grande aliado para a compreensão da releitura. Percebê-la entre dois “textos” arquitetônicos é imprescindível para o estudo de um projeto que seja a releitura de um outro. A relação existente entre o precedente - ou pré-texto - e o produto final é a mesma relação observada entre textos literários que estão em relação intertextual. Impossível falar em releitura sem falar em intertextualidade.

“salada de fábulas”, que pode ser assim: “Chapeuzinho Vermelho encontra o Pequeno Polegar e seus irmãos no bosque...” (RODARI, 1973, p. 580)

CAPÍTULO 2

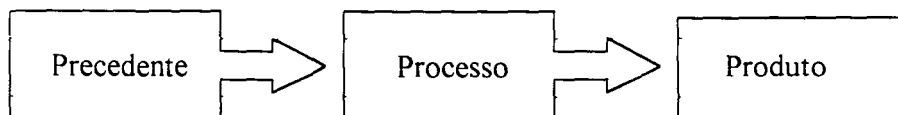
O PROCEDIMENTO DE RELEITURA

“O sentido histórico implica uma percepção, não só do passado, senão do passado como presente: o sentido histórico obriga um homem a escrever não só com sua geração no sangue, senão com um sentimento de que toda a literatura da Europa, desde Homero e dentro dela toda a literatura de seu país, tem uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse sentido histórico é um sentido do temporal e do atemporal conjuntamente”

T.S. ELIOT

A segunda etapa dentro do universo da releitura diz respeito ao ato criativo, compreendido através da análise dos estágios que o configuram. A determinação do processo visa objetivar o modo de realização da releitura, a fim de auxiliar artistas, arquitetos e críticos. A sistematização busca a simplificação do procedimento, assim como da sua análise *a posteriori*. O ato de reler foi dividido em três etapas subsequentes: Primeiramente, há um precedente (a referência escolhida) que é submetido a um processo criativo (a própria releitura), gerando um produto (a nova manifestação artística).

O PROCEDIMENTO DE RELEITURA SUBDIVIDE-SE EM:



A releitura, embora não tenha tido sempre essa terminologia, é um fazer que não tem nada de novo, vem acontecendo ao longo da história da arte e da arquitetura desde a Antiguidade e foi na filosofia clássica que se procurou referências a esse processo. As semelhanças encontradas são inúmeras, a ponto de algumas das conceituações estéticas greco-romanas traduzirem exatamente certas etapas da releitura. Primeiramente, serão analisadas suas diferentes etapas, com suas respectivas denominações e conceitos, e depois será feita a análise do todo, o que se faz necessário, já que, num primeiro momento, ela é dissecada em partes. Para tanto, é feita uma aproximação entre o procedimento de releitura e o ato poético, processos criativos similares, onde será possível ver a integração (ou *des*integração) dessas partes.

2.1. PRECEDENTES

O precedente é o existente. É a referência inicial do processo de releitura, é o objeto da paixão do artista ou arquiteto que será apreendido e posteriormente relido. É a primeira etapa, o primeiro passo no interior desse universo.

Na releitura, em arquitetura, os únicos precedentes que podem ser usados são os arquitetônicos. A imagem originária tem de pertencer ao mesmo universo representativo do produto final, pois uma mudança de meio de expressão artística não configura esse processo. Por exemplo: ao adaptar-se um livro para o cinema, muda-se de meio, sai-se da literatura e vai-se para o cinema. O livro que vira filme não é relido, e sim, adaptado. O precedente necessita ser do mesmo universo representativo do produto. Um livro relido gerará um novo livro. Um filme relido gerará um novo filme. Uma obra ou projeto relidos gerarão novas obras ou projetos.

A adaptação de elementos pertencentes ao mundo natural para a realidade arquitetônica não é chamada de releitura, e sim, de analogia¹ com objetos e organismos pertencentes a outro meio. Para MAHFUZ (1995, p. 74), essas analogias visuais podem ser: “a. Com a aparência - aspecto externo - das formas humanas e naturais e; b. Com artefatos não arquitetônicos”. Elas encontram-se em muitos exemplares da

¹ “Analogia é como uma semelhança, uma correspondência, entre duas coisas ou situações. (...) Analogia não implica identidade total, mas similaridade entre alguns elementos constituintes de dois objetos ou situações comparados.” (MAHFUZ, 1995, p. 72) “A essência da analogia, (...) é a existência de uma semelhança importante entre duas coisas: todo o valor da inferência por analogia depende dessa semelhança. (...) Para tanto, para que a analogia esteja bem fundamentada, as semelhanças devem ser essenciais e as diferenças não essenciais.” (BROADBENT, 1976, p. 314) “A analogia, em sua raiz grega, é uma noção formada pela partícula ‘ana’ que indica ‘entre’ e por ‘logos’ que refere-se às idéias de ‘razão’ e ‘proporção’. Isto conduz a entender o vocábulo como designando uma relação de conformidade, conveniência ou semelhança de uma coisa com outra, ou ainda de um

arquitetura mundial e, embora não sejam o objeto desses trabalhos, não poderiam deixar de ser citados. Gaudí, ao longo de sua obra, teve uma nítida inspiração antropomórfica, como na Casa Batlló², de 1906, cuja cobertura ondula como dorso de um dragão. Observa-se também em Jorn Utzon, na ópera de Sidney, feita entre 1957-1974, “uma metáfora mista: as conchas chegaram a simbolizar flores abrindo-se, veleiros na baía, peixes devorando uns aos outros” (JENCKS. 1981. p.42) e, em Eero Saarinen, no terminal da TWA, de 1962, que foi projetado após sua participação como jurado da Ópera de Utzon. “Aqui as conchas de concreto se reconhecem claramente como uma metáfora ao vôo, e ainda sugerem outros animais” (JENCKS. 1981. p. 47). Estes são apenas alguns exemplos, entre os diversos existentes.

Para compreender as referências que configuram o processo de releitura e são o verdadeiro objetivo desse trabalho, é necessário conhecer o que é um precedente, e ele é, antes e além de tudo, uma imagem.

objeto com outro”. (TRABUCCO, s.d., s.p.)

² Além do caráter iconográfico, com “a torre em forma de lança e a cobertura com silueta de dragão que representam o triunfo de Sant Jordi Catalão sobre o dragão de Madrid” (FRAMPTON, 1987, p. 295).

2.1.a) IMAGEM ORIGINÁRIA

“*Não existem imagens na natureza. A imagem é própria do homem, pois ela só é imagem pela consciência que ele tenha dela (...). A imagem é, por excelência, o meio de apropriação do real, com vistas a reduzi-lo a proporções plenamente assimiláveis às faculdades do homem. A imagem é o ato mágico da transmutação do real exterior em real interior*” (REVERDY *apud* LIMA, p.365)

Em um primeiro momento, o precedente pode ser definido como a imagem³ originária que irá nortear a nova criação. A imagem da referência é escolhida *a priori* e trabalhada pelo arquiteto ou artista. Na arquitetura, o mais freqüente é que o precedente seja um projeto ou uma obra construída, a qual o arquiteto visitou e/ou viu numa revista ou livro⁴.

A diferença básica entre a obra visitada e a que chega através de fotografias ou desenhos é que na primeira se vivencia, se percebe o objeto como um todo, seus espaços, cores, texturas, cheiros, sons, sensações de frio ou calor... As imagens dela são mentais, lembranças da realidade, que pode ser *reapresentada* ao observador através da câmera fotográfica ou do lápis e papel. O arquiteto fará a releitura da lembrança, auxiliado por fotos, desenhos, e apoiado pelo projeto graficado, se tiver acesso a ele. No caso do projeto arquitetônico como referência, as imagens são plantas baixas, elevações e perspectivas, projeções do que será e não do que já é. As imagens são apenas

³ No dicionário, a imagem é definida como “representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou objeto. (...) Aquilo que evoca determinada coisa, por ter com ela semelhança ou relação simbólica: símbolo (...). Representação mental de um objeto, de uma impressão. (...) Produto da imaginação consciente ou inconsciente” (DE HOLANDA, 1986, p. 918).

⁴ As fontes de apreensão da imagem são exemplificadas através de suas possibilidades mais usuais: a análise de suas inúmeras e exaustivas possibilidades combinativas não se achou necessário explorar. As variáveis seriam diversas. Pode-se ter: (1). Visita, texto, projeto e fotos. (2) Visita e texto. (3) Visita e projeto. (4) Visita e fotos. (5) Texto e projeto. (6) Texto e fotos ... E assim por diante, usando-se duas variáveis. As seguintes combinações seriam de três em três variáveis, configurando um trabalho realmente exaustivo e inútil.

gráficas, e sua realidade - futura - não é apreendida como um todo, sobra muito para o terreno da imaginação. A releitura de projetos concentra-se nas fachadas e plantas baixas e não nas impressões espaciais que esses futuros objetos causarão no observador. A possibilidade seguinte é a da imagem retirada de revista⁵ ou livro, onde o objeto arquitetônico é visto pelos olhos do fotógrafo, os ângulos e espaços escolhidos por ele, chegando ao observador uma pequena parte daquele universo tridimensional através das fotografias, esses pequenos fragmentos de realidade capturada. Quase sempre, as fotos de arquitetura vêm acompanhadas de um texto explicativo que transmite as idéias e intenções do autor arquiteto, trazendo uma carga conceitual à imagem figurativa. Sabe-se o que foi feito e porque foi feito. Acompanha, na maior parte das vezes, o projeto gráfico do edifício, de modo a complementar o nível de informação.

As reportagens sobre arquitetura em livros e revistas especializados apoiam-se em um trinômio composto por fotografias de edifícios, de textos e de projetos. Reportagens, estas, de estrutura similar às mensagens transmitidas pela fotografia jornalística⁶, embora

⁵ "REVISTAS são superfícies onde se projetam modelos. Sobre a superfície de suas páginas, o objeto arquitetônico se reproduz sob a forma de três elementos constitutivos variáveis que, freqüentemente, coexistem simultaneamente. *O desenho*: matéria que documenta a gênese da idéia do projeto (inclui também as formas tridimensionais de projetar). Explica a construção da fotografia, porque, por sua vez, também é fotografado. *A fotografia*: elemento que documenta a realidade do projeto, ou do próprio desenho. *O texto*: elemento que, freqüentemente, não faz mais que explicar as fotografias" (FUÃO, 1992, p.71).

⁶ "A fotografia jornalística é uma mensagem e, como tal, é constituída por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. A fonte emissora é a redação de jornal (ou revista), seu grupo técnico, dos quais alguns fazem a foto, outros a selecionam, a compõem e retocam e outros, enfim, a intitulam, a legendam, a comentam. O meio receptor é o público que lê o jornal (ou revista). E o canal de transmissão é o próprio jornal, ou, mais exatamente, um complexo de mensagens concorrentes cujo centro é a fotografia: os complementos que a circundam são o texto, o título, a legenda, a diagramação e, de maneira mais abstrata mas não menos 'informante', o próprio nome do jornal (este nome constituindo um saber que pode exercer grande influência sobre a leitura da mensagem propriamente dita: uma fotografia pode ter sentidos diferentes se publicada no *l'Aurore* ou no *l'Humanité*)" (BARTHES, 1990, p.11). Trazendo para o universo da arquitetura, pode-se dizer que

possuam uma variável a mais, a do projeto. Para BARTHES (1990), a totalidade desse tipo de informação encontra-se na fotografia acompanhada pelo texto (título, legenda ou artigo) e apóia-se nessas duas estruturas que:

“São concorrentes, mas, tendo unidades heterogêneas, não se podem confundir; no texto, a substância da mensagem é constituída por palavras; na fotografia por linhas, superfícies, matizes. Além disso, as duas estruturas da mensagem ocupam espaços separados, contíguos mas não ‘homogeneizados’, como por exemplo em um *rebús* que funde em uma única linha de leitura palavras e imagens”. (BARTHES, 1990, p.12).

O precedente chega até o arquiteto através da realidade visitada e/ou do idealismo fotográfico e gráfico, não importando a fonte. Essas informações são o que se pode chamar de imagens originárias, as quais serão posteriormente relidas a fim de gerar o produto. A diferença entre os dois procedimentos está na qualidade da obra final: a realidade vista através da câmera fotográfica ou desenhos gráficos fica amputada, não passa a totalidade do objeto representado e dificulta a sua apreensão para posterior transformação.

Conclusão:

Precedente = Imagem Originária.

uma reportagem tem um sentido diferente na revista *Arquitetura & Construção* e na Revista *Projeto*, pois só a segunda é realmente reconhecida pelos profissionais e teóricos da área.

2.1.b) *IDÉIA*

“*Idea* significa, de acordo com a etimologia grega, *eidolon*, e de acordo com a definição física recebida, o tipo de imagem que nos permite e produz a impressão do objeto. Assim, *Idea* e *imagem* são, ao fim, sinônimos.” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1985, p.36)

A noção de imagem originária como ponto de partida para a realização de um processo criativo já existia no período grego clássico. Primeiramente, a concepção da existência de referências como base para o mundo real surge na área da filosofia⁷ e é desenvolvida por Platão, que a denomina como *Idéia*⁸. Para ele, as *Idéias* estão em um mundo ideal, e apenas sua sombra projeta-se no mundo real. As coisas do mundo real perecem, mas não a *Idéia* dessas coisas. Por exemplo: uma árvore nasce, cresce e morre, mas não a sua *Idéia*. A *Idéia* de árvore nunca desaparecerá.

“Esses modelos de todas as coisas. Deus os possui em si; ele concebe também em seu espírito os números e os modos de tudo que deve ser realizado; está repleto dessas formas que Platão chama as *Idéias*, imortais, imutáveis, incorruptíveis. É desse modo que os homens desaparecem, mas a humanidade que serve de modelo ao homem, permanece, e, enquanto os homens sofrem e morrem, nada lhe acontece” (SÊNECA *apud* PANOFISKY, 1994, p.166)

Posteriormente, o conceito vai saindo da área de atuação do filósofo e cai no domínio do artista, podendo significar a imagem originária ou modelo. É assim que Sêneca interpreta a *Idéia* de Platão, e é nessa definição que nos basearemos, mesmo sabendo que a

⁷ “Para Platão não era o artista e sim o dialético que tinha a missão de revelar o mundo das *Idéias*. Pois, enquanto a arte se instala na produção das imagens, a filosofia possui o supremo privilégio de utilizar as ‘palavras’ apenas como primeiros degraus conduzindo ao caminho do conhecimento, que permanece interdito ao artista, justamente porque este apenas produz uma ‘imagem’” (PANOFISKY, 1994, p. 11).

⁸ “Adotamos como regra (...) a distinção entre *Idéia* com inicial maiúscula e a *idéia* com inicial minúscula. Acreditamos respeitar assim, na medida do possível, uma tradição lingüística e filosófica que põe entre a helenidade da *Idéia* platônica e neoplatônica, a latinidade da ‘pequena *idéia*’ a distância da maiúscula” (PANOFISKY, 1994, p.34).

definição da *Idéia* platônica nunca é simplista. Sêneca diz que, para Platão, a *Idéia*:

“É aquilo que o artista olha a fim de executar a obra projetada. Aliás, não importa em nada que o modelo lhe seja exterior e que ele lhe dirija seus olhares, ou que lhe seja interior e que ele o tenha concebido e disposto em si mesmo” (SÊNeca *apud* GRASSI, 1975, p. 153).

Idéia é a forma originária, a imagem mental do que o artista pretende, antes de executar a obra. É no que o artista se inspira para criar, não importa se esta *Idéia*, este arquétipo ao qual dirige o olhar esteja fora dele - no mundo terreno - ou nele - na sua mente. Quando um pintor olha para uma árvore e a pinta, a árvore é a sua *Idéia*. Quando um arquiteto faz a releitura de um precedente, esse precedente é a sua *Idéia*.

“Quando, de uma coisa que está diante de nós, dizemos, por exemplo, ‘é uma árvore’ (mesmo que esta seja apenas desenhada), estamos dizendo o que esta coisa é, reconhecemos-lhe uma identidade e um ser. Esse ser é o que Platão designa por ‘essência’, ‘forma’ ou *Idéia*. A *Idéia* é o que, por sua presença, faz uma coisa ser o que é (uma árvore).” (LACOSTE, 1986, p.11)

A *Idéia* é o elemento que gera o reconhecimento das coisas, é a constante que, embora seja parcialmente modificada para a obtenção de uma nova obra, existe nas entrelinhas do produto final e permanece inalterada na sua origem. Mesmo fazendo-se a releitura da imagem de um precedente, na fonte original ele permanecerá o mesmo, imutável. Como as *Idéias*.

Conclusão:

Precedente = Imagem Originária = *Idéia*

2.1.c) PRECEDENTES ARQUITETÔNICOS

Os precedentes da releitura são as imagens escolhidas - mentais, gráficas ou fotográficas - que consistem na *Idéia* a ser transformada e adaptada. Ver-se-á agora em que categorias arquitetônicas essas imagens podem ser inseridas. O mais usual é que o precedente a ser relido seja um determinado projeto ou objeto arquitetônico de autoria de algum arquiteto específico. Desse modo, a obra é lida - e posteriormente relida - como um todo⁹ compositivo, incluindo os elementos que o compõem e as relações existentes entre eles. É feita a releitura de um edifício escolhido *a priori*, suas características são primeiramente absorvidas e, depois, parcialmente transformadas.

Para reler uma determinada edificação é necessário perceber as suas partes, as quais poderão, ou não, sofrer a releitura. Para GUADET¹⁰, elas constituíam-se nos elementos de composição (espaços do objeto arquitetônico), que, por sua vez, eram compostos por elementos de arquitetura (envoltório desses espaços). Para definir esses elementos, ele apóia-se na conceituação de composição:

“Compor, o que é isso? É por juntas, unir, combinar as partes de um todo. Essas partes, por sua vez, são os Elementos de composição, e assim como irão realizar suas concepções com paredes, aberturas, abóbadas, telhados - todos, elementos de arquitetura - estabelecerão sua composição com quartos, vestibulos, saídas e

⁹ Quando o todo se referir a um objeto arquitetônico, ele é considerado um todo arquitetônico, cujas características básicas seriam: “(1) Extensão espacial: isso significa que um todo arquitetônico deve ser um objeto construído. (2) Composição por partes: essa característica o distingue de massas homogêneas. (3) As partes são organizadas de acordo com algum princípio estrutural. Essa propriedade os diferencia de agrupamentos caóticos. (4) Todos arquitetônicos sempre se relacionam positivamente com seus contextos, e sua explicação deve incluir referências a esses contextos. (5) O significado de um todo arquitetônico depende de sua percepção em relação à uma tradição artística maior, da qual faz parte. (6) Um todo arquitetônico sempre pode ser explicado teleologicamente, já que é um artefato subordinado funcionalmente à sociedade na qual é criado” (MAHFUZ, 1995, p.37 - 38). Quando o todo se refere a um projeto arquitetônico, essas características se mantêm, excetuando o item (1), por ainda não ser um artefato tridimensional, e o (4), por ainda não estar inserido em um contexto determinado.

¹⁰ GUADET escreveu o livro *Elements et Théorie de l'Architecture*.

escadas. Esses são os elementos de composição” (GUADET. s.d., p. 4)

Uma edificação é constituída por elementos de composição, que são os espaços arquitetônicos (sala hipóstila, nave de igreja, *cella* de um templo, etc.), e por elementos de arquitetura, que são o envoltório material, físico desses espaços (colunas, janelas, muros, etc.)¹¹.

“Elementos de composição são abstrações sem os elementos de arquitetura, (que são) os limites espaciais que os fazem existir (...). Os Elementos de Arquitetura são ‘coisas concretas’, tem natureza definida, são encontrados nos livros dos tratadistas. Transportados ao campo da arquitetura moderna são verdadeiras coisas: janelas que se compram, portas *standard*, artefatos” (MARTÍNEZ. 1991. p.145).

Ao fazer a releitura de um edifício, o arquiteto pode transformá-lo através da modificação de seus elementos de arquitetura, como colunas, frontões ou pórticos, dando um novo aspecto à totalidade da imagem originária. Os elementos de composição são relidos quando se reinterpreta a aparência dos espaços internos, ou seja, usar a *Idéia* de sala com pé-direito duplo e mezanino, mas com dimensões apropriadas à nova composição e uso de materiais e revestimentos atualizados.

Outro gênero de precedentes arquitetônicos são aqueles que se originam a partir de um conjunto de determinadas características que acabam por configurar um tipo ou um estilo arquitetônico, e não um edifício específico. Chega-se a eles a partir da análise de uma série de exemplares com características comuns, que são agrupados dentro de uma mesma categoria.

¹¹ Esses elementos ainda possuíam uma ordem hierárquica, pois “a partir de sua ênfase na composição como o principal meio de expressão em arquitetura, podemos concluir que, para Guadet, os Elementos de Composição eram os principais ou, pelo menos, aqueles que determinam as principais características de um projeto. Os elementos principais de composição são os recintos habitáveis, comparados por Guadet aos órgãos do corpo humano. Os elementos secundários de composição são espaços considerados neutros ou banais, espaços auxiliares análogos a artérias e assim por diante, tais como vestibulos, peristilos, átrios, galerias, corredores, escadarias, pátios para iluminação e ventilação, etc. Os elementos de Arquitetura são aqueles responsáveis pela construção e pelo caráter dos elementos de composição” (MAHFUZ. 1995, p.44).

A diferenciação básica entre as denominações tipo e modelo¹² é feita primeiramente por QUATREMÈRE DE QUINCY¹³. no final do século XVIII. Sua definição é precisa e tornou-se clássica no estudo da tipologia, norteando todo o estudo posterior. Tipologia, literalmente, significa o estudo de tipos, categoria que pode ser aplicada a diversas disciplinas, especialmente àquelas ligadas às artes, como a pintura, a literatura, as artes aplicadas e a arquitetura. É possível referir-se a um tipo de romance, a um tipo de filme, e naturalmente, a um tipo de edifício. Tal referência ilustra quais são as características necessárias para que um objeto possa se enquadrar nos mesmos. A terminologia provém da palavra grega “*typos*”, que significa padrão, modelo e também figura. O tipo é um conceito que engloba características comuns a vários edifícios, nunca é um objeto isolado. Podemos ter um objeto que exemplifique um tipo mas não que seja um tipo. Só um conjunto de objetos similares é que pode constituir-lo ou então um enunciado que defina essas similaridades, ressaltando-as em relação a suas diferenças:

“Tipo é de natureza conceitual, não objetual: engloba uma família de objetos que possuem todos a mesma condição essencial, mas não se corresponde a nenhum deles em particular: o tipo comporta uma descrição por meio da qual é possível reconhecer aos objetos que o constituem: é um enunciado lógico que se identifica com a forma geral desses objetos; o tipo se refere à estrutura formal: não lhe incumbem, portanto, os aspectos fisionômicos da arquitetura, falamos de tipos desde o momento que reconhecemos a existência de ‘similaridades estruturais’ entre certos objetos arquitetônicos, a margem de suas diferenças no nível mais aparente ou epitelial” (ARIS. 1993. p.16)

¹² O modelo é “uma forma familiar, testada e aceita” (MAHFUZ, 1995.p. 86), que por ser conhecida é repetida diversas vezes por diferentes autores.

¹³ “A palavra “tipo” não representa tanto a imagem de uma coisa a qual deve copiar-se e imitar-se perfeitamente. senão a idéia de um elemento que deve servir de regra ao modelo... O modelo, entendido segundo a execução prática da arte, é um objeto que se deve repetir tal qual é: o tipo, pelo contrário, é um objeto de acordo com o qual cada um pode conceber obras que não se assemelharão em absoluto entre si. Tudo está dado e é preciso no modelo: tudo é mais ou menos vago no tipo. Assim vemos que a imitação dos tipos não tem nada que o sentimento e o espírito não possam reconhecer... Para tudo é necessário um antecedente: nada sai do nada.” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1832, p. 629).

Para fazer a releitura de um tipo arquitetônico, é preciso que a sua estrutura básica se conserve, apesar da modificação dos demais elementos. Por exemplo, ao se reler a tipologia dos templos clássicos mantém-se sua estruturação espacial, ou seja, *cella* envolvida por uma colunata, mas a configuração epitelial das ordens arquitetônicas pode ser transformada. Como tipologia¹⁴ é um conceito complexo, mereceria

¹⁴ Em arquitetura, a compreensão de tipologia possibilita a catalogação de edifícios e projetos, necessária para o aprendizado acadêmico, pesquisa científica e trabalhos de campo. A catalogação é feita através da classificação dos exemplares em estudo em famílias tipológicas, às quais pertencem edificações com análogas características formais e/ou funcionais. A tipologia, também pode ser utilizada como método projetual, que consiste em usar um tipo pré-estabelecido como gerador de um novo projeto. É uma opção corrente, sucedendo quando o programa de necessidades requerido é muito extenso ou complexo, como no caso de um hospital, uma emissora de televisão, uma fábrica, cujo lay-out já foi extensamente estudado por diversos profissionais e um tipo ideal, que atenda às suas exigências, tenha sido estabelecido. Também ocorre quando se pretende uma integração tipológica com as edificações de um determinado entorno, cidade ou região, o que obtém-se identificando e seguindo os tipos em questão; ou quando é necessário que a nova edificação possua formas que sejam de domínio coletivo, que "falem" à população, comunicando principalmente, a sua função, como no caso de igrejas, "shoppings centers", prédios governamentais e outros. O tipo é um "instrumento essencial, não só de análise mas também de projeto. A opção tipológica serve tanto como base do momento analítico da arquitetura como instrumento de processo projetual. O conceito abstrato de tipo permite identificar pensamento e projeto" (MONTANER, 1993, p. 142). Estes são apenas alguns entre os diversos motivos para se valer dessa estratégia de projeto, entre os quais se inclui o simples fato de que projetar a partir de uma tipologia é um meio seguro de chegar a uma boa resolução de espaços e formas, pois a escolha de um tipo "*a priori*", traz em seu bojo o fato de que esse já foi testado anteriormente. É importante salientar que a tipologia escolhida já deve ter respondido satisfatoriamente ao problema a ser resolvido. A conceituação de tipo, em arquitetura, é complexa, estando vinculada, basicamente, ao uso e estrutura formal dos edifícios. Vários estudiosos de teoria da arquitetura definiram esse termo e ressaltaram a importância de seu estudo para o desenvolvimento do pensamento arquitetônico. Durante o Movimento Moderno, sua conceituação foi negligenciada e só voltou a ser discutida na década de 60, assim como sua utilização como um instrumento eficaz para elaboração de projetos. ARGAN (1983) defende a classificação tipológica dos objetos, principalmente no campo da arquitetura e das artes aplicadas, como auxiliar na catalogação dos mesmos. Faz uma classificação tipológica *a posteriori*, através da análise de exemplares existentes. Determina o início do processo de formação de um tipo, que principia com a escolha de uma série de objetos análogos que são posteriormente submetidos a uma esquematização de suas características essenciais. "O nascimento de um tipo está, pois, condicionado pelo fato de que já exista uma série de edifícios que tenham entre si uma evidente analogia funcional e formal. (...) No processo de semelhança ou superposição seletiva das formas individuais para a determinação do tipo se eliminam os caracteres específicos dos edifícios singulares e se conservam só os elementos que aparecem em todas as unidades da série. O tipo se configura assim como um

mais espaço, foi dito aqui o mínimo necessário para sua compreensão, a fim de não truncar a fluidez do texto e, desse modo, causar um distanciamento em relação ao assunto principal.

Outro objeto de releitura é o estilo arquitetônico, que pode englobar diversas tipologias e/ou modelos. É uma manifestação mais ampla e abrangente, inclui os exemplares de um determinado período histórico que tenham características similares. Na maior parte das vezes, as edificações de um mesmo estilo seguem aspectos conceituais e figurativos determinados que são os condicionantes da categoria onde estão inseridos.

“Cada estilo possui um determinado número de elementos de arquitetura bem definidos. (...) Os arquitetos de cada época isolaram os elementos combinando-os em obras de arte sempre novas. O caráter e origem geográfica e cultural dos arquitetos e, evidentemente as leis da

esquema deduzido mediante um processo de redução de um conjunto de variantes formais a uma forma-base ou esquema comum. (...) O tipo é um modo de organização do espaço e de prefiguração da forma.” (ARGAN, 1983, s.p.) MONEO (1978) analisa o conceito de tipo através de uma perspectiva histórica. desde sua formulação até aquele determinado momento. Demonstra como o tipo é um fator ativo que age na produção arquitetônica e como pode influir na composição. pois o arquiteto pode segui-lo, negá-lo, modificá-lo ou fazer a combinação de vários deles. Aceita o tipo como um esquema, uma estrutura formal, que deverá ser identificado dentro de uma determinada realidade histórica e sócio-cultural. Pois um mero esquema de formas reproduzido em um contexto totalmente diverso do original descaracteriza-se a ponto de configurar um novo tipo. MARTINEZ (1990), ressalta que atualmente a utilização do termo tipo é feita de modo vago, podendo possuir diversos graus de especificidade, que iriam desde um nível bem concreto, quando o tipo se aproxima do modelo, que para ele seriam as representações completas de edifícios, até um extremo grau de abstração, quando o tipo se vê reduzido a um simples esquema geométrico. “Seguramente os primeiros níveis de tipologização, os mais concretos se obtém abstraindo de uma amostragem concreta e acotada: por exemplo, os tipos de casas que se encontram em uma cidade determinada. Acima desse nível há uma ‘outra tipologia’, composta de esquemas mas gerais e mais aproximados no sentido dado ao termo pela maior parte da literatura atual. A esses ‘tipos’ recorreremos geralmente quando queremos ilustrar o conceito: a casa mediterrânea, a igreja em forma de cruz latina. Aqui a localização regional e temporal é menos precisa; e os tipos que encontramos no primeiro nível, ‘local’, podem comumente referir-se a estes.” (MARTÍNEZ, 1990, p. 130.). O tema em questão não se esgota nesse item, que se ateve- basicamente na conceituação do termo tipo e na sua diferença de modelo. Suas aplicações, seu desenvolvimento histórico, as modificações tipológicas que ocorrem a partir de tipos estabelecidos, as contribuições e desvantagens que trazem para a arquitetura, entre outros aspectos, demandariam uma reflexão bem mais extensa, a qual não é o objetivo do presente trabalho, embora seja impossível deixar de citá-las.

estática concorreram para ora eliminar alguns desses elementos, ora salientá-los, transformá-los ou inventar outros. Só assim é possível entender as diferentes impressões que obras artísticas de uma mesma época nos provocam (...). Para simplificar a compreensão, fala-se de fases sucessivas no âmbito de um mesmo estilo (por exemplo Gótico primitivo, Alto gótico ou Gótico tardio) ou de estilos inteiramente novos (Românico, Gótico, Renascimento, etc.)” (KOCH, 1996, p. 7)

Um exemplo de releitura de estilo é o ecletismo historicista do século XIX. O uso que dá às formas clássicas é novo e original, colocadas em composições assimétricas impensáveis anteriormente e modifica seus elementos de arquitetura e/ou de composição. No ecletismo há liberdade para quebrar frontões, estilizar as ordens e recobrir de ornamento a seriedade classicista.

Baseando-se no que foi visto, conclui-se que os precedentes da releitura podem ser: um modelo específico, um tipo ou então um estilo arquitetônico. Os elementos de arquitetura relidos são abstraídos do precedente escolhido, por exemplo, ao se fazer a releitura de uma coluna dórica a sua imagem originária veio da categoria que sofreu a releitura.

Os precedentes arquitetônicos - a imagem, a *Idéia* originária - podem ter explorados os seus aspectos figurativos ou os conceituais, pois todo objeto arquitetônico é formado por figuras e conceito. Num primeiro momento, é necessário deixar de lado todas as definições pré concebidas do que seria arquitetura conceitual e arquitetura figurativa, porque não é disso que se trata, e sim, do que é o conceito e o que é a figura para a arquitetura. Generalizando, pode-se dizer que os conceitos seriam as regras teóricas seguidas na composição do objeto, e as figuras seriam os elementos materiais desse objeto, que se destacam em relação a um fundo homogêneo.

Por conceito pode-se definir como um conjunto de idéias, de normas teóricas que norteiam o projeto arquitetônico, são as estruturas mentais que podem configurar uma regra conceitual a ser seguida. É a

tentativa de estabelecer um sistema teórico que permita resolver vários casos concretos ao ser colocado em prática. “Esse sistema de que falamos, que é um sistema formal e arquitetônico incipiente, possui em potência todas as características do que se considera uma axiomática. Tem *elementos*, tem *regras de transformação* e tem *regras de articulação*” (MUNTAÑOLA. 1979. p. 105). é um conceito composto por figuras, suas variações e relações, relações estas que ocorrem entre elas mesmas e entre elas e o todo.

As figuras arquitetônicas podem ser de dois tipos: aquelas perceptíveis na articulação mural dos edifícios ou aquelas só percebidas através da graficação desse edifício. As primeiras são o gênero mais comum de figura, pois são os aspectos visuais, físicos, são os elementos de arquitetura que se sobressaem em relação ao fundo, como colunas, janelas, pórticos, cúpulas, etc., elementos facilmente identificáveis e classificáveis. O outro gênero de figuras são os desenhos em planta baixa, que se constitui numa figura em relação ao papel, nesse caso, o fundo. O próprio tipo, que é um conjunto de características, por si mesmo um conceito, também vira figura quando desenhado. Por exemplo, uma tipologia em fita pode ser reproduzida como um esquema gráfico, assim como o claustro ou casa-pátio e até a tipologia de porta - janela pode tornar-se o desenho de uma fachada padrão.

Não existe conceito sem figura ou figura sem conceito. São definições complementares, um conceito se baseia em figuras determinadas, não existe sem elas; e as próprias figuras trazem um conceito implícito em si mesmas. Por exemplo, a arquitetura moderna, com suas plantas livres e volumes puros, não poderia ser formulada, conceituada, sem as paredes, as janelas, os pilotis que dão a sua forma física, figurativa. E uma coluna grega, exemplo óbvio de figura, não poderia ser reproduzida em escala distinta sem a noção da proporção entre suas partes, a sua conceituação como elemento.

Os estudos da psicologia da *Gestalt* nos explicam que a figura existe porque se contrapõe a um fundo. Ela se evidencia em relação a ele por ser um elemento fechado, ou que dá impressão de fechamento, separando-se desse fundo homogêneo devido a seu contorno.

“As superfícies fechadas tendem a ser figuras enquanto as circundantes serão o fundo. Isso pode ser visto através de um círculo desenhado no centro de uma folha de papel; imagine que a superfície do papel continua além de seu contorno, o interior do círculo aparece como figura, enquanto que a área ao redor é o fundo. Se pode transformar mentalmente, apesar de alguma dificuldade, o interior do círculo em fundo, imaginando a figura como o papel com o buraco circular perfurado nele” (COOPER, 1967, p.43).

MARTÍNEZ (1991) considera que as figuras da arquitetura clássica são os elementos pertencentes às ordens (colunas, frontões, entablamento, etc.), e as paredes às quais se contrapõem são o fundo. Na arquitetura modernista, o fundo ainda é composto pelos panos de parede e as figuras pelos elementos, que são as perfurações desses panos, como janelas, portas, etc.

Na maior parte das vezes, os estilos arquitetônicos têm conceitos bem definidos. O classicismo tem regras de composição baseadas em proporção, equilíbrio simétrico, ritmo, função que segue a forma, etc. Desse modo, uma edificação pode seguir essa conceituação compositiva sem usar necessariamente as figuras típicas do referido período. Pode-se seguir um conceito e não usar suas figuras. Já o movimento Moderno tem uma conceituação anti-clássica baseada: no equilíbrio assimétrico, na forma que segue a função, nos espaços fluidos, etc. Seguindo essa conceituação, é possível mudar suas figuras, o que a pós-modernidade fez com frequência.

Uma tipologia é um conceito que foi deduzido a partir de diversas figuras. Por exemplo: a partir da catalogação de diversos mosteiros, cuja organização espacial se dava em torno de um pátio interno, abstraiu-se a tipologia do claustro. De posse desse conceito é

possível criar novas figuras, a partir da tipologia de claustro pode-se criar um novo projeto. Percebe-se que a partir de diversas figuras se determina um conceito, e desse conceito pode-se chegar a outras figuras, diferentes (em alguns aspectos) das figuras geradoras.

A compreensão de conceito e figura é fundamental à percepção dos aspectos a serem conservados ou transformados no objeto relido. Como o precedente possui regras conceituais de composição e determinadas figuras, ao sofrer a releitura, deve estar claro o que se manterá como constante e o que será alterado para configurar a nova composição.

Conclusão:

**Precedente = Imagem Originária = *Idéia* = Elemento, Modelo, Tipo
ou Estilo Arquitetônicos.**

2.2 PROCESSO:

A segunda etapa a explorar no universo criativo da releitura é o que se chama de processo, ou seja, um ato prático que originará o novo produto. A explicação desse fazer é simples, mas a qualidade dos resultados depende unicamente do talento do artista - arquiteto que faz a *mágica* da transformação poética do velho em novo, usando, para isso, imaginação e criatividade. Embora a releitura tenha uma fórmula a ser seguida, a qualidade do resultado final sempre dependerá da capacidade de quem a fizer. O processo é a releitura propriamente dita, é o ato de reler a referência (a *Idéia*) escolhida. Releitura pressupõe criação, reinterpretação do precedente (modelo, tipo ou estilo), de forma criativa e inédita. A análise do conceito aristotélico de *mimesis* é similar ao processo de releitura, e compreendendo-se a *mimesis* de Aristóteles, compreende-se o ato de reler.

2.2.a) *MÍMESIS*

A imitação é uma das bases da estética e da arte gregas. É a imitação de “alguma coisa”, principalmente a da natureza, podendo desenvolver-se com diferentes graus de transformação do objeto imitado. A compreensão desse processo, assim como das teorias estéticas clássicas, facilita a percepção de que o uso de precedente como inspiradores de um novo projeto, ou seja, fazer uma releitura não significa a exclusão da arte de criar.

A noção de *mimesis* (imitação), para Platão (429 a.C. - 348 a.C.), consistia em realizar uma cópia literal, idêntica à figura

inspiradora. Aristóteles¹⁵ (384 a.C. - 322 a.C.) definiu-a de forma menos rígida, possibilitando um espaço maior para a criação, pois acreditava que ela seria a interpretação criativa do existente. Para a releitura, a *mimesis* só é pertinente se considerada no sentido aristotélico¹⁶, como será encarada aqui, embora se saiba que a sua significação mais comum não seja esta.

A *mimesis* também pode ser traduzida como *representação*. É entendida como o desenvolvimento de um processo criativo a partir de uma referência. Nas artes figurativas, a compreensão da *mimesis* é bem simples: um escultor imita um corpo humano ou um pintor uma natureza morta. A reprodução realizada por eles não é idêntica à figura imitada, é apenas a fonte de inspiração. A *mimesis*, assim como a releitura, é geradora de significado, pois permite o reconhecimento da *Idéia* na obra nova.

“O pintor imita o real, não como este é, mas como aparenta ser. Ele pinta um *phántasma*. A pintura define-se, pois, por seu distanciamento do real e do verdadeiro, produz um simulacro, um ídolo (*eidôlon*). O que é verdade para pintura também é verdade para a poesia e, em última instância, define a arte em relação às outras produções.” (LACOSTE, 1986, p.12)

A releitura imita a *Idéia*, a referência, e liga-a indelevelmente à obra nova que se torna seu simulacro, carregando consigo a imagem do precedente modificado.

O conceito de *mimesis*, na sua origem, os textos clássicos,

¹⁵ “A palavra *mimese*, *mimesis*, recebeu-a Aristóteles de seu mestre Platão, rejeitando porém, *in limite*, a dialética platônica da essência e da aparência. Para Platão o poeta é um re-criador inconsciente. Reproduz tão somente reproduções existentes, porquanto a matriz original, criação divina e perfeita, bela e boa, fonte e razão dos exemplares existentes nesse mundo, encontra-se na região do *eidós*, no mundo das *Idéias*. Daí concluir Platão que a arte sendo *mimese*, imitação, é técnica imperfeita. A arte, alimentando-se da imitação, vive nos domínios da aparência e afasta os espíritos do *alethés*, da verdade, sendo, por isso, intrinsecamente imoral” (BRANDÃO, 1984, p. 13). Aristóteles não concorda com a visão pejorativa de Platão, e considera a *mimese* como arte, que não é moral nem imoral, é arte, simplesmente.

¹⁶ Para Aristóteles, “cada artista pode representar a realidade à sua maneira. (...) o existente não é copiado fielmente, mas é interpretado e adaptado” (MAHFUZ, 1995).

referia-se às artes em geral excluindo a arquitetura. GRASSI (1975) interpreta o posicionamento de Platão a esse respeito:

“Platão faz uma distinção entre a arte que cria e aquela que simplesmente imita. Da primeira faz parte a arquitetura que, justamente por isso, se encontra, segundo ele num nível superior em relação à pintura e à escultura”. (GRASSI 1975. p. 106)

A arquitetura não imitaria, e sim, inventaria as suas formas. Esta é uma afirmação polêmica, pois embora seja lógico que a arquitetura se enquadre na “arte que cria”, existe também a possibilidade de enquadrar-se na “arte que imita”. A questão é: O que imita a arquitetura¹⁷? “Esta tem sido a pergunta sem resposta de todos os teóricos da arquitetura dos últimos 2000 anos” (MUNTAÑOLA. 1981. p. 23). Pode-se arriscar algumas respostas simplistas, como: a arquitetura faz a *mimesis* da natureza, como se vê na analogia existente entre o templo jônico e o bosque de árvores e, também, a arquitetura faz a *mimesis* de si mesma, conceito implícito no próprio desenvolvimento da arquitetura clássica, onde, a partir do momento que uma ordem arquitetônica era configurada, esta passava a ser imitada, a servir de modelo, para as demais edificações.

A questão aqui é a seguinte: O que a releitura imita? Do que ela faz a *mimesis*? Conforme o que foi visto, a obra de arte produzida é a *mimesis* da *Idéia*, é a imitação criativa da referência. Ao fazer a releitura arquitetônica, o arquiteto imita o precedente escolhido, que é a *Idéia* originária. Assim, conclui-se que a releitura faz a *mimesis*, ou seja, relê seu precedente.

Conclusão:

Processo = Mimesis Aristotélica = Releitura

p. 85).

¹⁷ Toda a tradição *Beaux - Arts* se centra nessa questão, e seus teóricos - como Laugier, Quatremère de Quincy e Durand, entre outros - tentaram respondê-la ao longo de seus tratados. Bem explicado no artigo de SOLÁ - MORALES (1984): *De la Memoria a la Abstracción: La Imitación Arquitectónica en la Tradición Beaux - Arts*.

2.3. PRODUTO

Chega-se à última etapa da peregrinação pelo universo da releitura. A chegada é o fim, entendido tanto como finalização quanto finalidade. O produto é o resultado do processo de releitura. Na arquitetura, esse objeto resultante é um projeto ou obra construída, e na filosofia clássica, o produto final artístico é a forma, o *eidos*, surgido através do trabalho e engenho do artista.

Um aspecto importante a ser considerado é que desde o princípio tem sido afirmado que releitura é um processo e, chegando aqui, percebe-se que ela também é o produto. Tem um caráter dúbio, ambíguo, sendo as duas etapas simultâneas. Pois, pode-se dizer: a torre Velasca¹⁸ é uma releitura das torres medievais. Ela (produto) é uma releitura. E, igualmente, pode-se afirmar: a torre Velasca *faz* uma releitura das torres medievais. Ou seja, seus arquitetos *fizeram* a releitura dessa tipologia. Percebe-se que é possível se referir ao produto final através do nome de seu processo, de seu ato criativo.

Para o pensamento clássico, o resultado de um procedimento artístico era a forma final, o *eidos*. “Aristóteles conservara a denominação platônica ‘*eidos*’ à ‘forma’ em geral e mais particularmente à ‘forma interior’, presente na alma do pintor e depois transferida à matéria graças a sua atividade” (PANOFSKY, 1994, p.23). O *eidos* habita dois mundos: o ideal das *Idéias* platônicas, e o real, designando o produto final. As formas existem em ambos, a matéria que se modifica, enquanto um tem a consistência do sonho, o outro, tem a da pedra. Na releitura, a matéria se mantém, o que muda é só o aspecto, pois, há o *eidos* do precedente, com uma determinada

¹⁸ Ver a análise da Torre Velasca como releitura das torres medievais no próximo capítulo.

aparência, e o *eidōs* do produto, que é a aparência inicial relida.

Sêneca¹⁹ (4 a.C. - 65 d.C.), filósofo romano, analisa e amplia o conceito de *eidōs* (forma) como sendo resultado de tudo aquilo que o artista introduz, retira ou modifica na *Idéia* original, compondo a sua obra única. O *eidōs* deriva do poder que tem o artista de criar a partir da *Idéia*. É ele quem estabelece a separação entre a imagem originária e a obra realizada.

“Acrescentarei à definição uma interpretação para que a coisa se torne mais clara. Quero fazer teu retrato. Tu és o modelo de minha pintura, de ti meu engenho tira alguns traços para reproduzi-los em minha obra; assim, a figura que me guia e dirige e que eu quero imitar é a *Idéia*. (...) O rosto de Virgílio era a *Idéia*, o modelo da obra futura; o que o artista tira da *Idéia* e coloca na obra é o *eidōs*. Perguntas qual a diferença? Um é o modelo, o outro é a figura obtida do modelo e reproduzida na obra; o artista imita uma e produz o outro. A estátua tem um certo aspecto: este é o *eidōs*. O modelo também tem um certo aspecto, observando-o o artista modelou a estátua; esta é a *Idéia*. Se desejas ainda outra distinção, o *eidōs* está na obra, a *Idéia* fora da obra, aliás antes da obra...” (SÊNeca apud GRASSI, 1975, p.232)

Aqui se constata outra vez a duplicidade do termo releitura, pois ao mesmo tempo que é *mimesis*, ou seja, o processo, é também *eidōs*, o próprio produto final. Poder-se-ia reescrever essa sentença assim:

Acrescentarei à definição uma interpretação para que a coisa fique mais clara. Quero fazer um projeto. O edifício Chrysler é o modelo de meu projeto, dele meu engenho tira alguns traços para reproduzi-los em minha obra, assim, a figura que me guia e dirige e que eu quero imitar é o precedente (*Idéia*). O Chrysler era o precedente (*Idéia*), o modelo da obra futura; o que o arquiteto tira da *Idéia* e

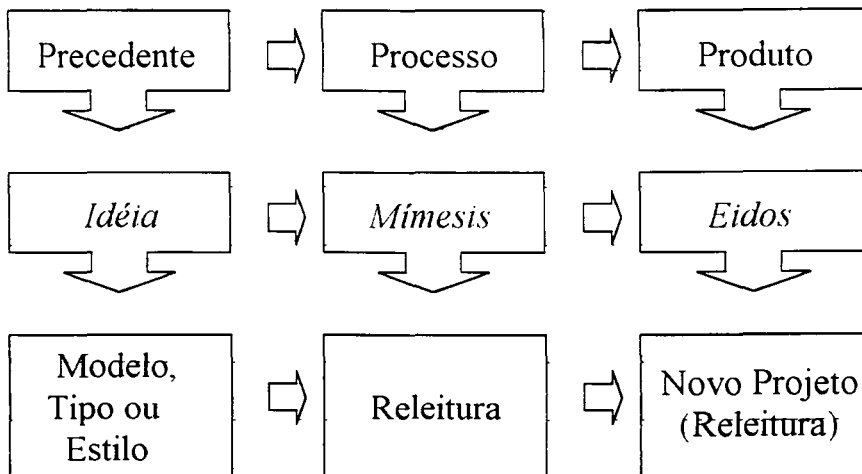
¹⁹ “Sêneca reconhece inteiramente ao artista a possibilidade de reproduzir, em vez de um objeto tomado na natureza visível, uma representação produzida no interior dele mesmo (...). A questão de saber se o artista trabalha segundo um objeto real ou um objeto ideal, se o que ele toma por objeto surge diante de seu olhar como uma existência real ou reside em seu espírito como representação interior, já não é para Sêneca uma questão de valor ou de interpretação, mas uma pura questão de fato”. (PANOFSKY, 1994, p.24)

coloca na obra é a releitura (*eidōs*). Perguntas qual a diferença? Um é o modelo, o outro é a figura obtida do modelo e reproduzida na obra, o arquiteto imita um e produz o outro. O novo projeto tem um certo aspecto: este é a releitura (*eidōs*). O modelo também tem um certo aspecto, observando-o o arquiteto fez o novo projeto; este é a *Idéia*. Se desejás ainda outra distinção, a releitura (*eidōs*) está na obra, a *Idéia* fora da obra, aliás antes da obra...

A conceituação de Sêneca para o *eidōs* é semelhante à conceituação de releitura, vista como produto final. O *eidōs* e a releitura são a *mimesis* criativa e transformadora da *idéia* originária e, simultaneamente, são a obra concluída. A releitura é encontrada tanto na obra pronta como ao longo do seu processo de composição.

Conclusão: **Produto = *Eidōs* = Releitura**

O PROCEDIMENTO DE RELEITURA SUBDIVIDE-SE EM:



4. A RELEITURA COMO *POÉTICA*

Agora que as progressivas etapas da releitura foram desvendadas através de sua análise, é necessária a visualização desse universo como um todo, com suas interações e estanqueidades específicas. Para promover esse olhar abrangente, a releitura será comparada com outra estrutura criativa similar a ela, a poética - *poesis* - procedimento criativo da tragédia grega.

Essa comparação possibilita a integração da releitura com outras áreas do conhecimento artístico, de modo a enriquecer seu referencial teórico, ressaltando que, ao se optar por esse procedimento não significa que se tenha de abdicar da criatividade. É possível que exista a criação, mesmo quando a inspiração provenha de referências arquitetônicas existentes. Para tanto, realizar-se-á uma analogia entre o papel do precedente na releitura arquitetônica com o papel do mito na poesia e na tragédia gregas. Tentar-se-á constatar, assim, que a releitura é um ato poético.

O uso de analogias e comparações entre disciplinas afins contribui para o esclarecimento e a discussão de conceitos acadêmicos. Valer-se de tal recurso, entretanto, não significa que, ao fazê-lo, todos os pontos referentes ao item analisado concordem entre si. A disparidade recorrente em tais ocasiões, ao se constatar pontos de concordância e de disgressão, enriquece e amplia a discussão do tema. A Poética²⁰ é a *mágica* que acontece ao se transformar criativamente uma referência em obra nova. A poética é “a arte de compor poemas,

²⁰ “Hesitam tradutores e comentadores quanto à palavra *poetiké*. Trata-se de ‘poesia’ ou de (arte) ‘poética’? Bonitz assinala a sinomímia: (...) Rostagni aduz que ‘poética’, em Aristóteles, é sempre um abstrato (arte da poesia) e ‘poesia’ sempre um concreto (criação poética). Mas a questão é de somenos, quando se entenda que Aristóteles, no seu tempo, tinha de propor a equação ‘poesia = arte poética’” (SOUZA

principalmente trágicos” (RICOUER, 1980, p.22). arte que se dá ao criar o novo a partir do existente; acontece ao se contar uma velha e conhecida história de maneira nova, surpreendente e inédita. Se a referência se perde, se o espectador não é capaz de reconhecer o mito na nova tragédia, a poética não fica configurada. A obra de ARISTÓTELES, intitulada como *Poética*, trata basicamente da tragédia grega²¹, mas a sua teoria pode ser aplicada a outras manifestações artísticas. “Muitos autores consideram a *Poética* de Aristóteles como um texto aplicável à arquitetura, não por seu texto literal e sim por sua finalidade” (MUNTAÑOLA, 1981, 23).

O instrumento da poética é o mesmo da releitura, ou seja, a *mimesis* aristotélica. Na tragédia, a *mimesis* é a imitação dos mitos, que por sua vez imitam a vida, fazem a *mimesis* da ação. “A ação que a tragédia imita, evidentemente que não é a fábula trágica, mas sim o mito tradicional. A fábula trágica - a tragédia, em suma - , resulta da atividade poética exercida sobre o mito tradicional” (SOUZA *in* ARISTÓTELES, ed. 1966, p. 59).

O autor utiliza-se do mito, transforma-o em fábula (seguindo sua estruturação) e, a partir de então, cria as falas, os versos, dá vida a suas personagens. Aristóteles acentua a estrutura de fatos da tragédia e não a sua linguagem verbal, pois “a poética se produz ao tramar bem a ação com a fábula e as características dos personagens, mas nunca depende da habilidade de imitar ou mimetizar uma ação” (MUNTAÑOLA,

in ARISTÓTELES, 1966, p. 105).

²¹ A literatura grega tem seu maior expoente na tragédia, definida por Aristóteles: “É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama). (imitação que se efetua) não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror e a piedade’, tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES VI, § 27, p.74). Uma explicação resumida e concisa da tragédia foi realizada pelo historiador BURNS (1980, p.113): “A suprema realização literária dos gregos foi o drama trágico. (...) Era mínima a ação apresentada no palco: o trabalho maior dos atores consistia em recitar os incidentes de um enredo que já era familiar ao público, pois a história era tirada de lendas populares. Os personagens envolvidos na trama não eram propriamente

1981, p.22). Entretanto, deve ficar claro que a poética surge a partir da “*mimesis* de uma ação e não de versos já feitos” (MUNTAÑOLA, 1981, p.47).

Poética é transformar o mito em tragédia assim como releitura é transformar o precedente em novo projeto. Ambas têm a mesma estrutura, embora, elementos diferentes. O que têm em comum é a arte de demonstrar o conhecido de modo novo, poeticamente. Na tragédia, os mitos gregos têm o mesmo papel dos precedentes na releitura arquitetônica.

A importância dos mitos²² reside, entre outras coisas, no seu caráter ambíguo, cuja variabilidade auxilia na *mimesis* poética do conhecido. A mitologia grega é composta por diversas histórias povoadas por variadas personagens, que se deslocam entre si com irrestrita liberdade. Foram contadas e recontadas por várias gerações, até serem capturadas pelos poetas e autores. Estes conheciam diferentes versões e adaptaram-nas livremente, criando poeticamente as fábulas trágicas; dessa forma, a estrutura mítica não é linear como a de um romance, os mitos possuem diversos desenvolvimentos e desfechos, muitas vezes contraditórios entre si, mas todos são formadores da grande árvore da mitologia. Assim, os mitos que no princípio eram anônimos, pertencentes ao povo, foram os inspiradores das grandes poesias, tragédias, comédias e de seus autores, mestres como Homero,

indivíduos, e sim tipos”.

²² O vocábulo *mythos* é geralmente traduzido como fábula, embora seu significado vá um pouco além disso. Num primeiro momento, em Homero (séc. VIII a.C.), os *mythos* são a crença de um povo, possuem um significado religioso e reproduzem a verdade de uma época. O desenvolvimento do pensamento lógico, da razão (*logos*), foi transformando essa impressão, e ocorre: “uma mudança profunda em relação ao significado original de *mythos*. (Homero) revela-se em Platão que, julgando-o pouco verídico e desprovido de realidade, julga-o uma fábula. A concepção de Platão já é um prenúncio da dos alexandrinos, que atribuíam à palavra *mythos* um sentido negativo, como sendo narrativa não verídica (fábula)” (GRASSI, 1975, p. 124). Ocorre a ambivalência do mito, podendo significar a verdade, o “próprio absoluto (em sentido sagrado) ou a fábula (aspecto profano do mito).” (GRASSI, 1975, p.132)

Píndaro, Ésquilo e Ovídio. As estórias mitológicas²³ entrelaçam-se, contradizem-se e completam-se. *Afrodite*, deusa dos prazeres sensuais e mãe do *Amor*, dizem alguns poetas que é filha de *Zeus*, embora a maioria afirme que ela nasceu das espumas feitas pelas ondas do mar. *Ariadne*, a do fio, possui vários e contraditórios destinos: ao ser abandonada por *Teseu* na deserta ilha de Naxos, uns dizem que, desesperançada, enforcou-se, e outros, que lá foi encontrada e amada por *Dionísio*, tornando-se sua e acompanhando-o na louvável tarefa de difundir essa nova bebida, o vinho. Percebe-se que cada poeta apropria-se do personagem, aqui Ariadne, e desenvolve-o no mito de forma própria. São contos muitas vezes repetidos e alterados, e suas diferentes versões formam o mito, que é todas elas.

MUNTAÑOLA (1981), a partir da *Poética* de ARISTÓTELES, define o que seria a poética da arquitetura²⁴, através da análise da

²³ A cultura antiga que melhor espelha o espírito da civilização ocidental é a grega ou helênica. Baseia-se na exaltação do homem como a criatura mais importante do universo, dedicando-se à liberdade, ao conhecimento e ao espírito. Para que se possa compreender a grandiosidade de sua arte e desenvolvimento filosófico, é necessário o conhecimento de suas lendas e fábulas, principal fonte de inspiração artística dessa civilização.

²⁴ "A poética se produz na tragédia quando a fábula mimetiza uma ação em congruência com uns caracteres, sendo o 'medium': o movimento dos personagens, a dicção, o pensamento, o espetáculo, etc. (...) O arquiteto, diferentemente ao poeta trágico, não usa o 'medium' das palavras para 'tramar' suas obras, e sim o projeto constituído por desenhos, planos ou esboços. Sua obra é representada uma vez só quando é construída, exceto em raros casos, e muito poucos edifícios, uma vez destruídos, são novamente construídos da mesma maneira. Os desenhos podem permanecer como a poesia na tragédia, que não são representados, quiçás, nunca (o que acontece também às vezes com algumas tragédias escritas). Entretanto, uma obra construída se converte em uma representação espacial permanente, abrigando mil e uma tragédias e mudando muitas vezes sua significação" (MUNTAÑOLA, 1981 p.23). "As três categorias de Robert Venturi: 'O um e o outro', ou a duplicidade de leitura de uma forma arquitetônica, lida como fato psico-físico, 'O elemento de dupla função' ou o duplo uso que um elemento arquitetônico pode jogar a respeito da obra completa e, finalmente, 'O elemento convencional' ou o uso fora de seu contexto original de uma referência icônica concreta com precedentes em arquiteturas prévias, são três categorias que se situam no mesmo terreno das categorias aristotélicas ao querer classificar mecanismos próprios, bem como a tragédia, bem como a arquitetura, criados no interior de cada obra concreta e repetíveis enquanto mecanismos de produção de significado poético em diferentes obras com contextos geográficos, históricos e culturais específicos" (MUNTAÑOLA, 1981, p. 62).

“construção” do poético, ou seja, de “como se faz poética” na tragédia e artes em geral.

“A fábula ou a imitação estética de fatos era o que constituía o coração poético da tragédia (a qual pode permanecer muitos anos como mito no coração de um povo sem ser representada) e, é o que deve dar a chave da poética correspondente na arquitetura” (MUNTAÑOLA, 1981, p. 23).

Para ele, o coração poético da arquitetura são as formas edificadas:

“Imitar formas não é copiá-las, e sim ‘fabulá-las’, quer dizer: convertê-las em poesia. O arquiteto é o poeta das formas, porque sabe ‘construí-las’ (‘tramá-las’) poeticamente, através da conexão de seus elementos (caracteres) dentro de uma mesma totalidade, mito ou fábula”.

A releitura arquitetônica é um procedimento poético, pois não copia as formas, e sim as relê no novo projeto arquitetônico. Ao se reler um precedente, repete-se o processo de dramatizar a partir de um mito. A tragédia é como o projeto arquitetônico, enquanto o mito inspirador é como o precedente. Estendendo-se um pouco mais, pode-se comparar a obra concluída com o espetáculo encenado: ambos dependem de outros profissionais para realizá-los. Assim, a tragédia escrita e o projeto são um momento anterior, o de idealização daquele fim.

Aristóteles diz que a essência da tragédia é a história que ela imita, que “o mito é o princípio e como que a alma da tragédia” (ARISTÓTELES VI § 35. p.75). É ele que lhe dá o significado humano, existencial, é o estruturador das ações, o que faz com que as mesmas se insiram em um todo, em um nexos único. “O mito é que determina a unidade e a ordem das partes e representa a moldura na qual o real se revela em seu possível significado.” (GRASSI. 1975. p.140). É o instrumento, conhecido e vivo na mente do povo, que auxilia na identificação das palavras e dos versos, enriquecendo-os de referências

e objetivos. O mito atua como gerador de significado, pois sua estória todos conhecem. Na arquitetura, ao se usar um precedente conhecido, este traz em si toda significação adquirida ao longo do tempo. Similarmente, percebemos a postura de COULQUHOUN (1975, p.307) em relação aos tipos arquitetônicos - classe de precedentes - quando afirma que “as formas que intuimos tenderão, no subconsciente, a atrair a si certas associações de significado”. O mito é utilizado por sua estória conhecida que facilita a transmissão da mensagem, e o uso de precedentes familiares é eficiente como meio de comunicar através das formas arquitetônicas.

A poética não acontece, e a tragédia perde seu objetivo básico, que é o de contar uma estória conhecida de maneira nova, se transformar tanto o mito a ponto de ser impossível sua identificação. Pois o que seduz o espectador é ver aquela tão conhecida estória assumir uma nova dimensão poética e criativa. A tragédia está em relação intertextual com o mito gerador, pois o espectador, ao mesmo tempo que vê o espetáculo, lembra das diferentes formas que esse mesmo mito chegou até ele em outras ocasiões. Assim, a poética só existe se proporciona ao espectador essa possibilidade associativa.

Na releitura, é possível a comparação dessa postura criativa. A releitura explícita cria o elo de ligação entre obra concluída e precedente originário, mantém a intertextualidade entre eles, permitindo a conexão. A poética só acontecerá na alma do observador se ele lembrar da imagem do precedente e perceber sua modificação. A releitura implícita, a que esconde a obra referente, impede a poética ao não permitir ao observador o reconhecimento do precedente relido.

Na tragédia, segundo ARISTÓTELES, ocorre a *mimesis* (imitação) da ação e não de versos já existentes. O autor utiliza a estrutura da fábula, a forma como os personagens se relacionam e a estória se desenvolve, mas é ele que dará vida ao mito, que comporá os

versos, que criará o texto. Percebe-se a diferença entre a *mimesis* e a simples cópia. O poeta cria a partir do mito, e o rapsodo - trovador da Grécia antiga, que canta os versos já compostos - é quem copia o poeta. O precedente é imitado pelo arquiteto, relido e não copiado. Imitação (*mimesis*) aqui, pressupõe criação.

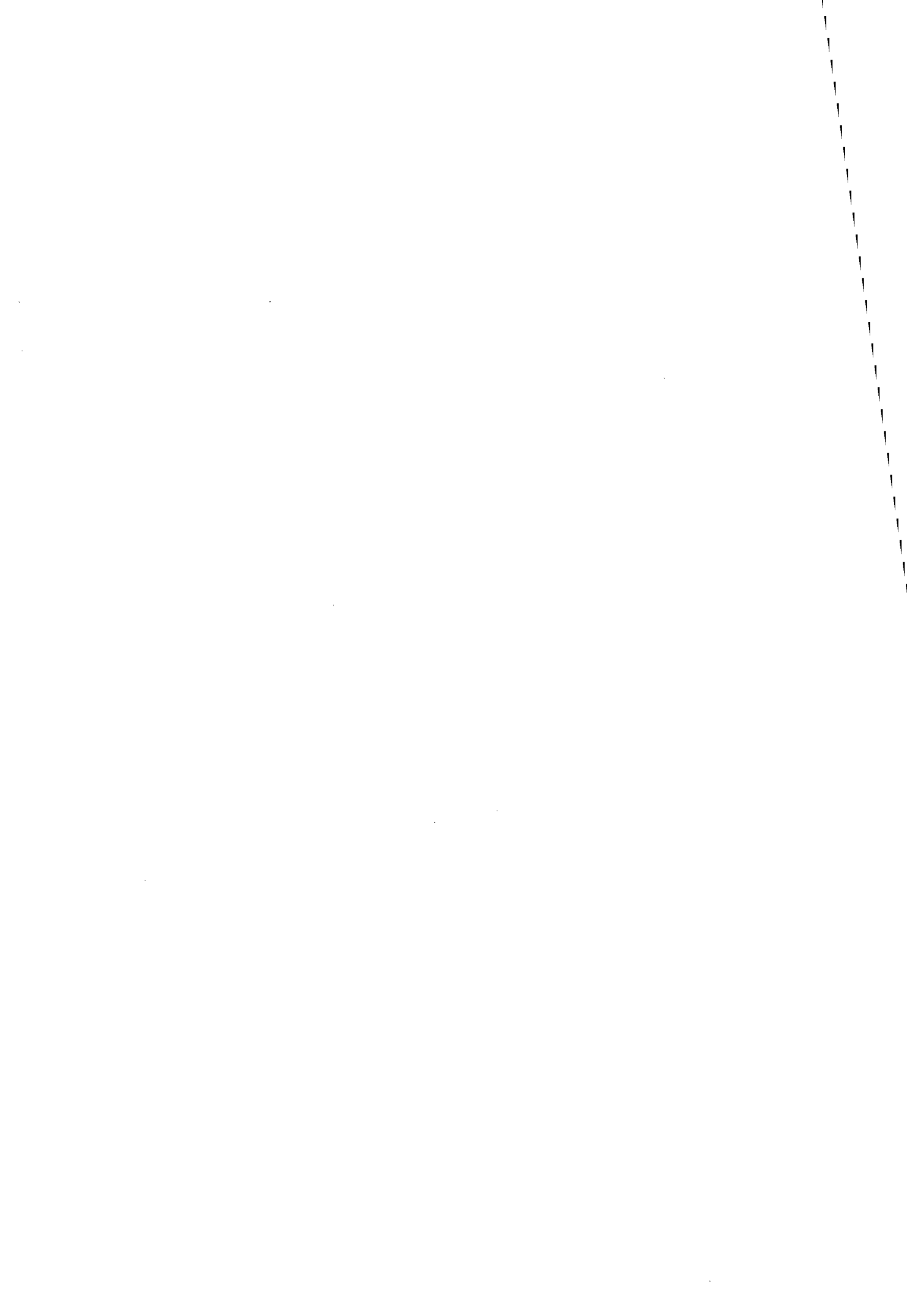
A *Idéia* platônica também está presente na poética da tragédia grega. O poeta cria a partir da *mimesis* do mito e, na releitura arquitetônica, o projeto é criado a partir da *mimesis* do precedente. Na tragédia, a *Idéia* é o mito, enquanto que, na arquitetura, ela é o precedente. O *eidos* - a forma - também acontece aqui. Encontra-se o *eidos* na tragédia já realizada, nos versos elaborados, é o que separa o mito vivo na mente do povo da obra poética. O *eidos* também está no projeto concluído, em todo o talento e dedicação que o arquiteto colocou a fim de reler os precedentes escolhidos e adequá-los às exigências do programa. O *eidos* separa o projeto de sua imagem originária.

O resgate dos termos e definições da filosofia estética clássica auxilia na compreensão dos processos criativos atuais. Como a poética demonstra, o ato de criar pode ser feito através da transformação de exemplares pré-existentes e, apoiando-se nessa estruturação básica, conclui-se que a releitura é um ato poético. Comparando-se a estrutura da poética com a da releitura e a tragédia com o projeto, foi possível perceber que mesmo disciplinas tão distintas possuem um fio de ligação, ambas têm em comum a criação, inerente a todas as manifestações artísticas. Nos processos criativos, as semelhanças são tão ou mais significativas que as diferenças, possibilitando, assim, as analogias.

Conclusão Final: Releitura = *Mimesis* (como processo)

Releitura = *Eidos* (como produto)

Releitura = *Poeisis* (como procedimento)



CAPÍTULO 3

ALGUMAS RELEITURAS NO MUNDO...

Exemplares da Arquitetura Internacional que Usam o Processo de Releitura

“Em cultura, arte e arquitetura, não se produz uma evolução linear, onde os progressos se acumulam tal como o mundo da ciência pretende. A arte e arquitetura de cada época se relacionam fortemente com modelos do passado, interpretados diretamente como presente; uns modelos que, em seu momento, roçaram a perfeição e que seguem próximos a nós. Seja qual for sua antiguidade, a obra de arte se dá sempre como uma coisa que sucede no presente” Montaner

A fim de analisar os vários exemplares de releitura arquitetônica, objeto de estudo deste capítulo, era necessária sua categorização em gêneros, o que se mostrou complexo devido às diversas possibilidades observadas. A classificação poderia ser feita em relação ao grau de modificação do precedente, ou seja, aquelas releituras que haviam transformado muito a *Idéia* originária e aquelas que quase as copiavam. Os casos extremos, de grande transformação e de quase cópia, seriam facilmente identificáveis, o que não aconteceria com a zona intermediária, onde a maioria dos casos se localizava. Como seria subdividida? O que seria transformar *mais* ou transformar *menos*? A subjetividade mostrou-se tal que essa hipótese foi descartada como classificação geral, sendo um parâmetro usado só para comentar exemplares específicos.

Outra hipótese seria a da classificação quanto ao enfoque dado pela releitura, como o parodístico ou o com a intenção de homenagear o precedente escolhido. Como seria uma classificação muito limitada e pouco ilustrativa, o parâmetro foi usado apenas para tecer comentários específicos nos exemplos mais significativos.

O modo classificatório relacionado com qual o precedente usado também mostrou-se como uma possibilidade. Seriam separados os objetos que faziam a releitura de elementos, de um modelo, de um estilo ou de um tipo arquitetônico. O problema é que um exemplar não relê necessariamente apenas uma característica da imagem originária; ele pode fazer a releitura de várias delas na mesma obra, o que torna impossível enquadrá-lo em apenas uma dessas categorias. Por exemplo: ao reler um estilo arquitetônico, o arquiteto estará transformando seus elementos de composição e os de arquitetura, mas mantendo as regras compositivas do estilo, ou então, pode ter uma postura oposta e transformar essas regras e copiar os elementos de arquitetura do estilo em questão. Esses parâmetros são usados para comentar os exemplares, pois mostram-se muito úteis como instrumento de análise, possibilitando que os objetos sejam explorados em suas especificidades. Outros parâmetros analíticos usados são as noções de conceito e figura, como auxiliares na percepção da postura da releitura, ou seja, quando se pretende salientar os aspectos conceituais e/ou os figurativos do precedente.

A possibilidade mais interessante a ser explorada, entretanto, foi quanto à impressão que as formas da releitura causam no espectador. O que passam? Um sentimento de lembrança do passado ou de conjectura sobre o futuro? Dependendo do exemplar, a resposta pode ser uma ou outra. Na primeira categoria estão aquelas leituras que usam as formas históricas de modo mais aparente, figurativo, e na segunda, as

que exploram os aspectos conceituais de seus precedentes. Como se percebe nas imagens da esfera do cenotáfio de Boullée e do complexo residencial de Marne-la-Vallée: enquanto o primeiro passa uma impressão “futurista”, o segundo remete ao “passado”, embora a temporalidade de ambos seja completamente inversa, e dois séculos tenham passado entre o cenotáfio e os edifícios de Bofill. O critério usado foi o da temporalidade, mesmo que para a releitura não seja o tempo o que importa, e sim a propagação da imagem da obra inspiradora. A idéia de perpetuá-la a todo custo, refazendo-a, reciclando-a, dando-lhe novas roupas, sem transfigurá-la ou fantasiá-la. Sabe-se que ambos os exemplos citados contribuíram como um passo adiante dentro da arquitetura, embora a impressão que causem no espectador seja diferenciada, pois não importa o enfoque do período, a história da arquitetura sempre avança, mesmo que em determinados momentos não pareça, como no auge das correntes historicistas do Oitocentos. O tempo é inexorável, impossível voltar-se nele. Mesmo usando formas relidas, caminha-se para a frente, já que elas são revisitadas com um olhar contemporâneo. Presos nessa dimensão temporal com passado, presente e futuro delimitados, só conseguimos viver o agora indo de encontro com o que virá a ser. Só o que se consegue é relembrar o passado e conjecturar sobre o futuro, situações em que a *fantasia*, essa grande aliada da releitura, nos permite.

O processo de releitura arquitetônica aconteceu ao longo da história, pois não é simplesmente um fenômeno isolado, surgido, subitamente, do nada. Na realidade, nas artes e na arquitetura, em particular, os fenômenos criativos não acontecem sozinhos, são o resultado de um *continuum*. O próprio desejo de ruptura com os acontecimentos passados, principalmente os recentemente passados, configura-se numa estratégia natural para que o *continuum* se metamorfoseie,

assim, pode-se até acabar passando pelo mesmo lugar, mas sempre de maneira nova.

A releitura, dividida em suas duas nuances de *imaginar o futuro e sonhar com o passado*, será vista através de exemplos edificadas, e muitos serão os não citados, essa “massa injustiçada”. Como seria simplesmente impossível englobar todos, usando bom senso escolheu-se os considerados mais relevantes e/ou ilustrativos. Desse modo, pede-se a boa vontade do leitor quanto a todos os exemplos que não são mencionados aqui e que, certamente, ocorrerão à sua lembrança.

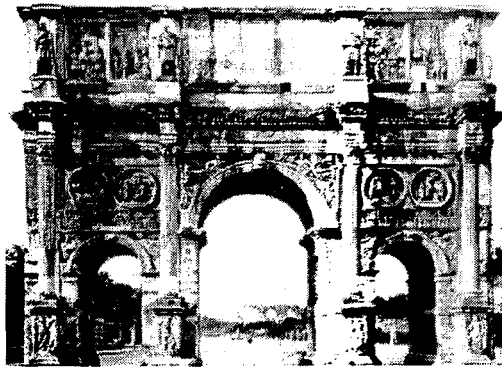


Ilustração 23 - Arco de Constantino, Itália, 315 d.C.



Ilustração 24 - Santo André em Mântua, Itália, de Leon Batista Alberti, 1481.

3.1. REVIVENDO COM SAUDADE...

Releituras que Revisitam o Passado

Homenagear um passado de glória talvez seja o objetivo principal das releituras que usam as formas históricas. Esse resgate, entretanto, não é literal; representa o novo, o contemporâneo, mesclado ao antigo e conhecido. Não importa o precedente, e sim o modo como ele nos *reenvia* a dias passados, como o *revisita* e nos faz *reviver* vidas que, na maior parte das vezes, nem foram nossas.

Alberti, assim como a arquitetura Renascentista, sabia disso. Baseados na redescoberta e reutilização da cultura greco-romana, ambos reliam suas formas.

“De fato desde uma leitura em ‘longa duração’ se comprova que a partir do Renascimento a criatividade arquitetônica tem surgido da história. Este mecanismo se transforma em metódico desde o neoclassicismo até hoje, em que esta relação privilegiada com a história foi assumida como uma das características principais da nossa disciplina.” (MONTANER, 1993, p.190)

Na análise da Igreja de Santo André¹ em Mântua, de 1481, do próprio Alberti, vê-se que acontece uma releitura dos arcos de triunfo romanos. A constante aqui é a composição da fachada “com sua divisão tripartida de quatro colunas iguais desigualmente espaçadas” (SUMMERSON, 1978, P.36) e o uso do arco pleno como elemento principal. As alterações na *Idéia* originária acontecem a partir da mudança de sua função, pois o arco triunfal - que servia para passagem dos generais vitoriosos em sua chegada da guerra - transforma-se em fachada de um templo cristão. O arco, um monumento solitário que sobressaía

¹ Alberti “não adaptou os princípios do arco triunfal apenas à fachada principal mas também às arcadas da nave, no interior. Ainda mais, fachadas e arcadas foram dimensionadas na mesma escala, de tal modo que a igreja – por fora e por dentro – é uma ampliação lógica e tridimensional do tema do arco triunfal” (SUMMERSON, 1978, p. 26).

nas vias romanas é relido, tornando-se a superfície de vedação de uma igreja, inserida no contexto da cidade. De elemento único, ele mesmo um todo, torna-se apenas uma parte de outro todo compositivo. O mito guerreiro transforma-se no mito religioso. Vê-se que é feita a releitura do tipo, pois este é parcialmente transformado, assim como seus elementos de arquitetura. Há a modificação na proporção das pilastras que o adornam, enquanto o arco de triunfo era composto por ordens superpostas², Alberti transforma-as, usando a ordem colossal³ ou ordem gigante. O ático, elemento de coroamento da composição, vira um frontão, inexistente na *Idéia* originária, assim como a escadaria que eleva o objeto do solo, a predominância de massa e a inserção de portas, janelas e nichos na fachada principal. Há o desaparecimento dos relevos esculpidos que contavam a história de vitórias marciais e não teriam significado real na nova edificação. Como as alterações são diversas, ocorre a invenção *poética* do novo, já que a mente é remetida ao passado romano através dos elementos que se estabeleceram como constante.

O estilo Neoclássico⁴ relaciona-se intertextualmente com as formas clássicas, usa a releitura arquitetônica principalmente

²Princípio compositivo clássico. Quanto mais alto é o pavimento mais rebuscada é a ordem arquitetônica que o decora. Observa-se no Coliseu, onde no térreo as colunas são toscanas, no segundo pavimento são jônicas, e no, terceiro, coríntias.

³Ordem na qual o conjunto do entablamento e coluna tem praticamente o dobro da dimensão usual.

⁴KOSTOF (1988, p. 980) define o Neoclassicismo como não sendo “um estilo concreto, bem definido como o Gótico ou o Rococó. Podemos reconhecer o produto mas os tipos são uma legião(...). Na mente dos teóricos e artistas Neoclássicos, não se tratava de copiar diretamente. O objetivo de um arquiteto sério era a imitação(...) O arquiteto deveria saber bastante sobre os modelos, estudá-los cuidadosamente, para que pudessem converter-se em parte de seu pensamento e para ter boas razões para selecionar entre eles o que necessitaria para seus próprios projetos. As razões teriam que ver com o caráter, a qualidade particular de cada edifício que expressa seu propósito”.

“Um edifício clássico é aquele cujos elementos decorativos procedem direta ou indiretamente do vocabulário arquitetônico do mundo antigo, do mundo ‘clássico’, como frequentemente é chamado: estes elementos são facilmente reconhecíveis; por exemplo, colunas de cinco variedades padrão aplicadas de modo também padrão, maneiras padrão de tratar os vazios, portas, janelas e

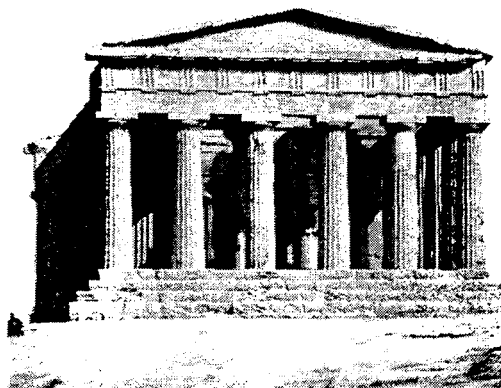


Ilustração 25 - Templo da Concorrência em Agrigento, séc. V a.C.

para adaptar o referencial escolhido à função a ser atendida naquele momento. Como as tipologias gregas, romanas e renascentistas não poderiam ser apenas transpostas no tempo e espaço, tiveram que ser relidas, a fim de atenderem as novas necessidades. São percebidas claramente na antiga Bolsa de São Petersburgo, 1805-1816, concebida tal qual um majestoso templo clássico. Vê-se que a tipologia de templo (*cella* rodeada por colunas) se mantém, as colunas toscanas encimadas por seu entablamento típico são fiéis aos exemplares históricos, assim como a escadaria de acesso. As modificações inseridas são percebidas no frontão, relido devido ao distanciamento imposto em relação à arquitrave, bem como a inserção de aberturas e de um semi-círculo. Há também a releitura da *cella*, que na *Idéia* originária, é totalmente fechada, excetuando a porta de acesso. Aqui, ela ganha uma ritmada fachada renascentista, inexistente na *Idéia* originária, composta por diversas aberturas encimadas por arcos plenos. Suas dimensões são expandidas, pois de espaço único é transformada em perímetro de contenção dos principais elementos de composição da edificação. É impossível ver a Bolsa e não se lembrar de um templo clássico, a intertextualidade entre eles é evidente, devido à *poiesis* dada pela releitura de um conhecido precedente de tempos antigos.

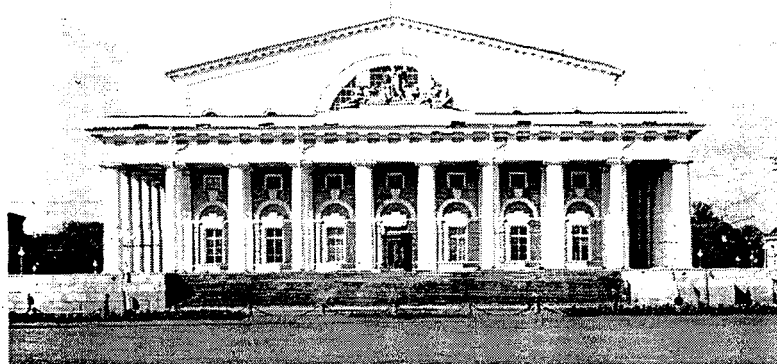


Ilustração 26 - A Bolsa de São Petersburgo, hoje o Museu Central da Marinha de Guerra, de Thomas de Thomon, 1805-1816

arremates, assim como séries padrão de molduras aplicáveis a todas essas coisas. Apesar de todos esses padrões se afastarem continuamente do modelo ideal, seguem sendo identificáveis como tais em todos os edifícios suscetíveis a chamarem-se clássicos nesse sentido” (SUMMERSON, 1978, p. 10).

O século XIX estava impregnado pelo sombrio espírito romântico de volta ao passado. Primeiramente foi invadido por uma série de *Neos*⁵, que se difundiram por toda Europa, e o uso indiscriminado da cópia de variados estilos históricos levou a produção arquitetônica a um caos. Os *Revivals*⁶ não são releituras, pois reproduzem formas históricas sem transformá-las, acontecendo apenas a reprodução fiel de um estilo passado em uma época diferente da original.

É no Ecletismo⁷, entretanto, que se encontra a releitura arquitetônica, por ser um estilo que se apropria de características dos mais variados períodos, agregando-os em uma nova composição⁸. Naquele momento, a catalogação enciclopédica das formas arquitetônicas do passado por estudiosos permite que os elementos de arquitetura e de composição dos estilos sejam anexados aos projetos e combinados livremente, em composições ecléticas ou puras. Ecletismo ocorre quando o

⁵Os *Neos* ou *Revivals* copiam estilos históricos do passado. Os de maior projeção e utilização em grande escala, naquele momento, são o Neoclássico e o Neo-Gótico; os demais aparecem como correntes historicistas secundárias, são estilos como o Neo-Românico, o Neo-Barroco, o Neo-Islâmico, o Neo-Bizantino e até o Neo-Egípcio.

⁶ As tendências revivalistas são estilos como o Neo-Grego, Neo-Românico, Neo-bizantino, e outros.

⁷Com o tempo a própria *École des Beaux-Arts* abandona as crenças santificadas do classicismo, quer dizer a plena adesão das formas greco-romanas e suas variações renascentistas e barrocas, assim como sua confiança nas ordens para se conseguir uma integridade construtiva, ou seu uso como uma base decorativa. Nesse momento, o termo *clássico* conota uma permanência, independente do estilo. Como formularia mais tarde Julien Gaudet, o principal teórico da École: "Tudo o que mereça ser clássico é clássico, sem limitações de tempo, espaço ou escola... tudo que permaneceu vitorioso na luta das artes, tudo o que continua despertando admiração universal" (GAUDET *apud* KOSTOF, 1988, p.1118). Isso significava que Santa Sofia e Chartres, junto com a Acrópolis e o Panteão, eram todos eternos clássicos, e seus elementos poderiam ser usados sem culpa. Essa nova visão liberta a escola do *classicismo* puro, legitimando o *Ecletismo*. Ainda assim, os arquitetos da École preferiam as formas clássicas, bizantinas e românicas às góticas e não descuidaram a estrita disciplina de composição, que requeria uma distribuição equilibrada dos volumes quadrados e circulares. A nova liberdade de escolha, recém-conquistada, não excluía a responsabilidade do arquiteto ante sua própria imaginação; a verdade deveria prevalecer sobre a individualidade.

⁸ Considera-se aqui que os *Neos* e os *Revivals* são exemplares das correntes historicistas, e não do ecletismo.

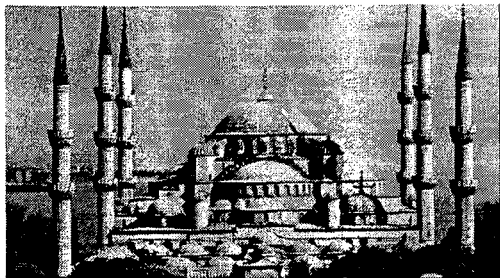


Ilustração 27 - A Mesquita Azul, em Istambul, de Mehmet Aga, 1609-1616.

objeto arquitetônico em estudo usa formas pertencentes às mais variadas correntes, impossibilitando sua classificação como uma manifestação pura pertencente a um único e determinado estilo arquitetônico. Suas características são incrivelmente variadas e diversas.

Na Basílica de *Sacré Coeur* (1876-1919), em Paris, vê-se uma nítida inspiração bizantino-islâmica, principalmente nas quatro cúpulas menores e na maior, que coroa a composição. Comparando-a com a Mesquita Azul de Istambul, percebe-se que a constante está, além de nas cúpulas, no uso de arcos plenos e na predominância de massa. Os minaretes desaparecem, e enxertos pertencentes a outros períodos são inseridos, como as rosáceas⁹ laterais, o frontão do corpo central e uso de entablamentos e frisos por toda fachada. A *Sacré Coeur* reinventa o orientalismo das mesquitas, as relê através da sua modificação parcial e da inserção de elementos típicos da arquitetura ocidental.

Durand¹⁰ colabora com esse processo de ecletismo ao desenvolver um catálogo de tipos e elementos no *Precis des Leçons d'Architecture Données à l'École Polytechnique*¹¹, onde os arquitetos escolheriam o que usar e agregariam sua escolha em uma nova composição. A meta principal de Durand é a

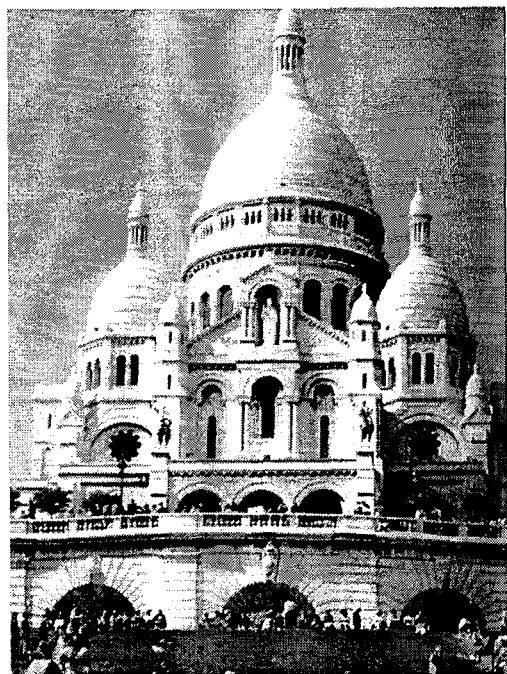


Ilustração 28 - Basílica de Sacré - Coeur, em Montmartre, Paris, 1876.

⁹ Elemento típico da arquitetura religiosa cristã, usado principalmente nos períodos românico e gótico, consiste em um grande vitral circular multicolorido que, muitas vezes, é a maior fonte de luz do edifício.

¹⁰ Jean Nicolas-Louis Durand (1760-1834) elabora um método em que “a planta é a grande organizadora da composição, esta é guiada por eixos maiores e menores e por uma estrutura de quadrados multiplicados ou subdivididos de acordo com as funções a que deve abastecer. Uma vez resolvidos esses requisitos programáticos sobre a planta, então pode-se decidir como se deseja cobrir os espaços criados escolhendo entre tetos planos e vários tipos de abóbadas. As fachadas geradas pela planta, combinam vertical e horizontalmente elementos arquitetônicos como colunas, arcos e vários tipos de janelas. Durand ilustra uma série destas combinações. São de esquemas paleo-cristãos, bizantinos, românicos e góticos italianos, junto com as mais óbvias mutações da família clássica. Seu livro também apresenta variadas formas arquitetônicas básicas, e em um segundo volume, projetos de edifícios de todo tipo de acordo com seu tipo funcional”. (KOSTOF, 1988, p. 1009)

conveniência e a economia. Ele é contrário à idéia de que o “prazer imitativo” seja o objetivo da arquitetura, achando mesmo um absurdo que a arquitetura ocidental como um todo se baseie no fundamento mimético das ordens e da estrutura do templo clássico (SOLÁ-MORALES, 1984). Usa-as nos *Precis...* por serem usuais, um procedimento esperado pela coletividade, imprescindíveis à noção de arquitetura daquele momento.

O uso de um único elemento de arquitetura como evocação do passado se observa no projeto assinado por Adolf Loos para o prédio do Chicago Tribune¹², em 1923, onde o arquiteto propõe a releitura da coluna dórica. O prédio funcionaria como uma coluna gigante que envolveria pessoas e atividades, assentada sobre uma imensa base composta por um edifício de linhas retas. Aqui, além da óbvia releitura do elemento, há também a releitura do conceito de coluna, pois de parte de um edifício ela vira o próprio edifício. A sua aparência mantém-se, a transformação acontece na escala que é expandida e no elemento dórico, originalmente maciço, que se torna espaço habitável. Os elementos suportados, arquivado e entablamento, desaparecem, e a coluna ressurgue como símbolo isolado, representada solta no espaço, de forma inédita. A *poética* encontra-se na coluna que se fez edifício.

Após o advento do modernismo e sua “ojeriza oficial” a qualquer alusão histórica, as primeiras manifestações de resgate ao efeito poético proporcionado pelo uso de formas familiares, pertencentes ao imaginário do homem comum, acontece na segunda metade do século XX. Isso quando se fala em arquitetura oficial, a que é catalogada pelos acadêmicos, porque o desuso das formas históricas nunca aconteceu realmente no

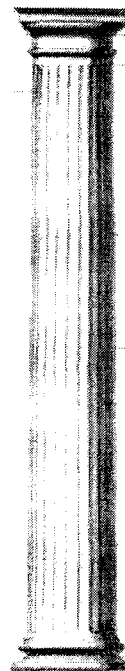


Ilustração 29 - Detalhamento de uma coluna dórica, por Claude Perrault, 1676

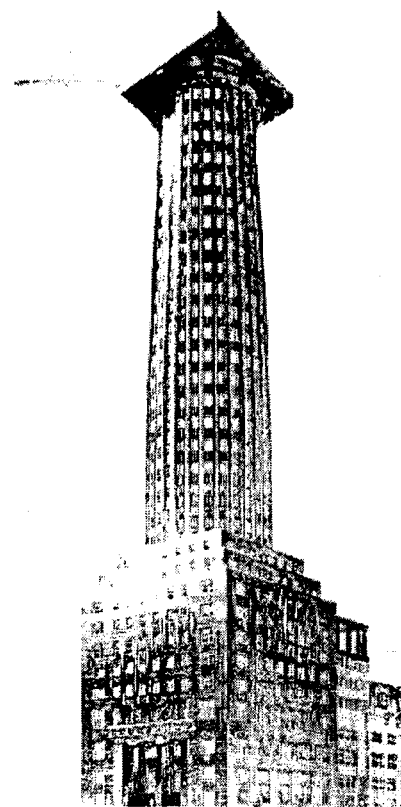


Ilustração 30 - Projeto para o Chicago Tribune, de Adolf Loos, 1923

¹¹Compêndio de Lições de Arquitetura Doados à Escola Politécnica, publicados em 1807-1805 e reeditados até 1840.

¹² “Projeto para o concurso para a sede do jornal, foi um duplo trocadilho com a palavra coluna ('coluna de jornal' e 'tribune', o nome do jornal). Loos acreditou que a ordem dórica era a afirmação básica da ordem arquitetônica e portanto, adequada para um monumento” (JENCKS, 1981, p.53).

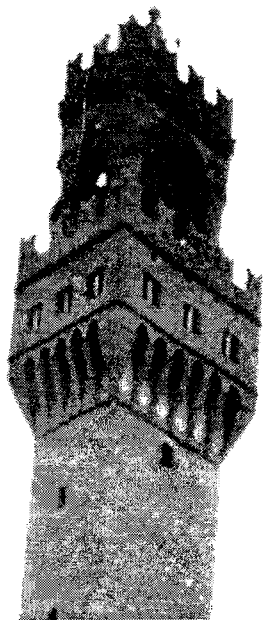


Ilustração 31 - Detalhe da Torre do Palazzo Vecchio, Florença, Itália, 1299-1314.

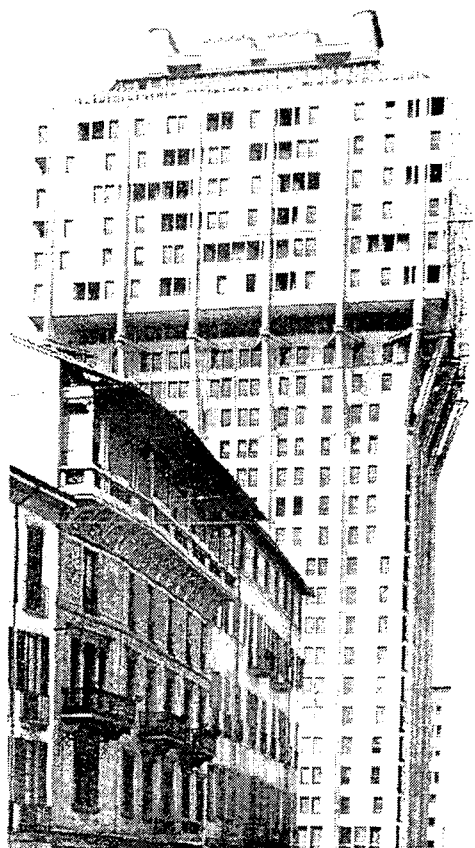


Ilustração 32 - A Torre Velasca, em Milão, Itália, do BBPR, 1950-1958.

âmbito da arquitetura vernacular, comum, embora essa produção *kitsch* sempre tenha sido ignorada. Portanto, o ressurgimento de uma postura favorável à releitura não é um fenômeno completamente isolado, pelo menos para as pessoas que viviam naquela época e vivenciavam essa produção marginal (JENCKS, 1981).

Para escândalo da crítica internacional¹³, uma série de projetos com referências históricas foram construídos nos anos 50, na Itália, numa postura chamada de *Neoliberty*¹⁴. O exemplo mais marcante é, unanimemente, a já comentada Torre Velasca, 1950-1958, em Milão, do BBPR¹⁵, que surpreendeu juntamente com os edifícios na Zatterre, 1954-1958, em Veneza, de Ignazio Gardella.

A Torre Velasca usa como *Idéia* originária a tipologia das torres medievais italianas, com sua verticalidade e corpo superior saliente, como se pode perceber na torre do *Palazzo Vecchio*, 1299-1314, em Florença, que se relaciona intertextualmente com a primeira. Ela:

“É uma perfeita síntese entre tradição e modernidade. Ainda que o volume tenha evidentes ressonâncias históricas, se trata claramente de uma tipologia moderna, - os arranha-céus -,

¹³ O ataque da crítica é visto através do “violento anátema lançado por Reiner Branham em 1957 (...) na *Architectural Review*, onde se fala nitidamente da ‘retirada da Itália da frente do Movimento Moderno’ e de ‘regressão infantil’ da cultura arquitetônica italiana. O ataque (...) exprime perfeitamente o clima intolerante e dogmático da crítica militante do Movimento Moderno” (PORTOGHESI, 1985, p.55)

¹⁴ Essa faceta da produção italiana é conhecida como *Neoliberty*, um “retorno à tradição burguesa da arquitetura doméstica milanesa e (uma) busca e linguagens pessoais. (...) A tácita palavra de ordem que todos eles seguem é a da superação dialética do racionalismo” (MONTANER, 1993, p.104). Como exemplos de *Neoliberty*, além dos edifícios citados no texto, há a *Bottega d’Erasmus* (1950-1953), de Isola e Gabetti, que consiste em “um edifício escondido em uma estrada de Turim, precisamente sob a murada antonelliana em que, num contexto ligado à civilização da construção civil piemontesa, apareciam citações e explícitas identificações com obras da Escola de Amsterdã, e de Klerk, em particular” (PORTOGHESI, 1985, p.62).

¹⁵ Grupo formado por Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers. A Torre Velasca é uma construção de 1958, concebida de modo a lembrar uma torre medieval. “Este edifício é a máxima expressão da reflexão de Rogers (integrante do grupo BBPR) sobre as pré-existências ambientais, tentando sintetizar e expressar, sem mimetismos, o caráter inefável da cidade.” (MONTANER, 1993, p.101)

realizado com uma estrutura avançada, - concreto armado (...) -, e definindo uma planta moderna - livre e flexível.” (MONTANER, 1993, p.101)

Ao ser feita a releitura, as relações entre os elementos do tipo se mantiveram, pois ambas as torres são compostas por uma base menor que sustenta um volume superior em balanço, cujos suportes, em diagonal, fazem a ligação entre eles. A transformação aconteceu no óbvio aumento de escala, modificação de uso e emprego de técnicas modernas. A Torre Velasca faz a *mimese* (imitação) criativa de suas precedentes, compondo um *eidos* (forma) novo e original, liberto das ameias e seteiras medievais desaparecidas ao longo do processo.

Os edifícios na Zattere contextualizam-se com as demais tipologias venezianas, para tanto sua composição segue o tratamento fachadístico das edificações ao longo do Grande Canal. A constante demonstra-se na altura, no alinhamento urbano e no mesmo modo de agrupamento de esquadrias, mais próximas entre si no centro, onde há balcões salientes, e isoladas nas extremidades. Apesar disso, não há a cópia do precedente, devido ao nítido reducionismo formal que o novo objeto arquitetônico foi submetido, ao suprimir os elementos gótico-islâmicos que decoravam as casas históricas e a simetria como solução compositiva.

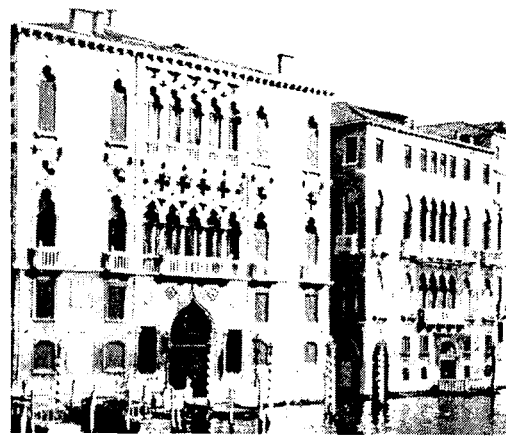


Ilustração 33 - Edificações ao longo do Grande Canal em Veneza, Itália.

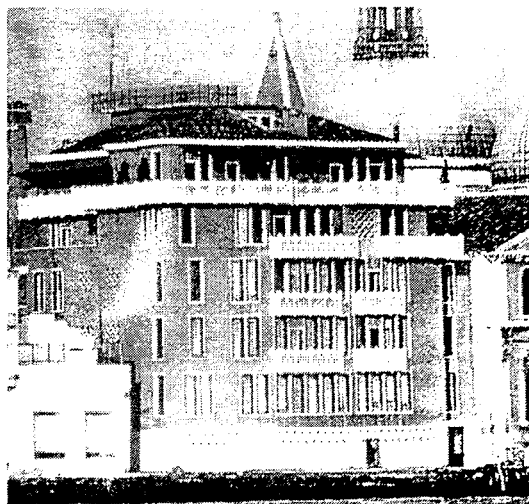


Ilustração 34 - Edifício na Zattere, de Ignazio Gardella, em Veneza, 1954-1958.

A releitura da vernácula linguagem medieval italiana surge aqui como possibilidade de adequação desses objetos em seus contextos tradicionais, marcadamente históricos, nos quais edifícios modernistas ocasionariam uma verdadeira agressão ao entorno. Mas como não pretendem ser *Revivals*, combinam história e modernidade, sendo típicos exemplos poéticos de releitura da história com olhos da época. Essa postura isolada dos italianos não dura muito tempo, mas lança o germe da releitura histórica como saída para a geração subsequente ao modernismo, que também desejava intimamente a “morte do pai”, manifestação freudiana comum à maioria dos períodos.

Ao longo dos anos sessenta, foram se solidificando as críticas sobre a perda da capacidade de comunicação e significação da arquitetura, ocorridas com o Estilo Internacional. As edificações haviam perdido sua identidade própria, seu caráter²³ associativo²⁴, e todas elas - as lojas, as casas, os hospitais ou as fábricas pareciam ter as mesmas características formais. A rigidez dos dogmas, a negação histórica, a desconsideração com o contexto, a falta de aceitação do público

²³QUATREMÈRE DE QUINCY (ed. 1985, p. 34) já falava na “arte da caracterização, (que) é fazer evidente através de formas materiais as qualidades intelectuais e as idéias morais que podem expressar-se em edifícios, para saber-se através da concordância e conveniência de todas as partes constitutivas do edifício, sua natureza, sua propriedade, seu uso, sua intenção sua arte. Eu digo, é talvez, de todos os segredos da arquitetura o mais refinado e o mais difícil de desenvolver assim como de dominar...”

²⁴MAHFUZ (1996, pp. 100 - 101) amplia e completa a definição de caráter, subdividindo-o em cinco tipos, sendo que o último é o referido caráter associativo: “Um primeiro tipo seria o caráter *imediatista*, ou seja, aquele definido pela técnica e pelos materiais usados na construção do edifício. (...) Um segundo tipo seria o caráter *genérico*, o qual é determinado pelo partido e por suas relações entre os espaços interiores, por um lado, e entre o edifício e o contexto, por outro. (...) O caráter *essencial*, basicamente abstrato, consiste no ‘conteúdo psicológico que a obra é capaz de suscitar: estranheza, infinitude, variedade, fantasia, serenidade’, simplicidade, austeridade, etc. (...) O quarto tipo de caráter é o *programático*, o qual se expressa de duas maneiras. Uma visa exprimir, de modo funcional ou simbólico, o propósito para o qual o edifício se destina. (...) A segunda forma transforma componentes do programa em elementos expressivos. (...) O quinto e último é o caráter *associativo*. Ele se baseia no emprego de elementos convencionais, mais ou menos literais, que visam efetuar uma transposição de caráter, ou seja, o novo ganha significado por associação com algo existente e valorizado por determinado grupo social.”

comum, além da falta de atribuição semiótica do Movimento Moderno, contribuem com o desconforto geral em relação a ele.

“Através dos trabalhos dos herdeiros de Kahn, particularmente de Venturi e Moore, constrói-se lentamente uma tradição e uma práxis carregada de consequências, que assinala, em direções diversas, uma saída definitiva da ortodoxia do Movimento Moderno” (PORTOGHESI, 1985, p.90)

VENTURI (1966), em seu livro *Complexidade e Contradição na Arquitetura*, considera arquitetura um ato poético e revaloriza o uso de *Idéias* arquitetônicas como base criativa e como geradoras de significado intertextual. Praticamente oficializa o uso das formas históricas e referências ao passado, acreditando que o uso de precedentes e convenções arquitetônicas iria restabelecer a comunicação entre o edifício e o público. Para VENTURI (1966, p.68):

“O trabalho principal do arquiteto é a organização do conjunto único através de elementos tradicionais e a introdução criteriosa de elementos novos, quando os antigos já não funcionam.(...) Se (o arquiteto) usa a convenção de uma maneira não convencional e organiza as coisas familiares de uma forma pouco familiar, está mudando o contexto, e pode usar inclusive, um tipo consolidado para conseguir um efeito novo. As coisas familiares, vistas em um contexto pouco familiar, chegam a ser perceptivelmente tanto novas como antigas”

Diz que o arquiteto deve usar os precedentes de forma nova, adaptando-os a seu momento e realidade, sugere a releitura arquitetônica, embora não lhe dê essa nomenclatura. Ressalta o que pôde ser observado ao longo das análises, onde alguns elementos se conservam, outros se transformam ou desaparecem, e os restantes são os novos, inseridos na composição e inexistentes na referência. Analisando seu trabalho, é possível encontrar intertextualidade entre a Casa Vanna Venturi²⁵, 1962, de cobertura inclinada e abertura central

²⁵“A fachada dianteira, com suas combinações convencionais de porta, janelas, chaminés e o remate angular do telhado, cria uma imagem quase simbólica de casa. (...) As diferentes localizações, tamanhos e formas das janelas e das perfurações dos muros exteriores, assim como a localização

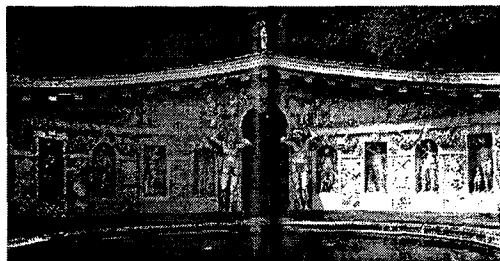


Ilustração 35 - Ninfeu da Villa Barbaro, de Palladio, séc. XVI

marcada por um arco pleno, e o Ninfeu²⁶ da fonte da *Villa Barbaro*, 1570, de Palladio. Ambas as fachadas são compostas por retângulos encimados por um frontão; a similaridade, entretanto, fica só na forma básica. Quanto à articulação dos elementos de fachada, o precedente explora a simetria, enquanto que o produto tenta quebrá-la com a distribuição das aberturas, que substituem os nichos das esculturas. Sendo que a janela situada a direita, na Casa Vanna²⁷, é um enxerto que evoca a *fenêtre en longueur* de Le Corbusier.

A partir de *Learning from Las Vegas*, VENTURI (1972) usa as formas históricas com pura ironia, acentuando a literalidade e o efeito parodístico da releitura. Não mais as relê com olhos de arquiteto contemporâneo de formação modernista, mas sim de usuário contemporâneo impregnado de cultura pop, abandona:

“Qualquer reserva mental ao fruto proibido da história, (...) renuncia à reelaboração plástica das formas históricas e a sua atualização, obtida pela simplificação ou transformação de

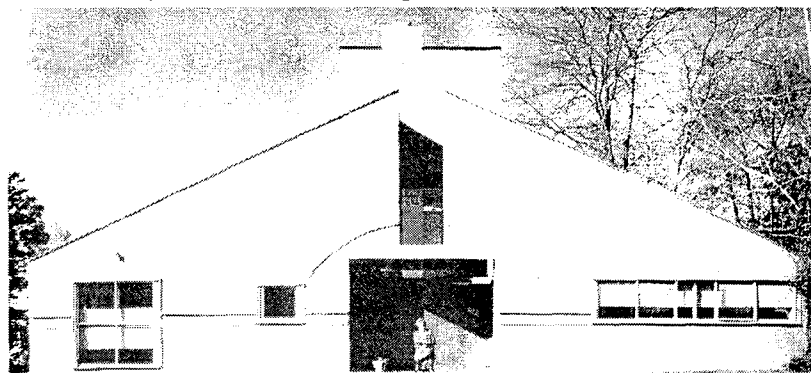


Ilustração 36 - Casa Vanna, de Robert Venturi, na Filadélfia, E.U.A., 1962.

descentrada da chaminé, contradizem a simetria global da forma exterior” (VENTURI, 1966, p.198).

²⁶ O Ninfeu faz parte da fonte da Villa Barbaro, os trabalhos em estuque do frontão são atribuídos a Alessandro Vittoria.

²⁷ Outras de suas residências, como a intitulada: “uma casa sobre a praia” (1959) e a Casa Meiss (1962), seguem esse esquema típico de fachada em forma de frontão. Embora “o antecedente direto (da Casa Meiss) seja a Low House de McKim, Mead & White, um dos exemplos paradigmáticos do Shingle Style. Contudo com respeito a esta, Venturi introduz uma série de ‘deformações’ que lhe alteram o significado. A unidade e a compatibilidade do volume originário é negada através de um conjunto de operações que fragmentam o espaço, agregam, de modo absolutamente novo, figuras prismáticas de base retangular a outras de base triangular, contrapondo à composição axial da lareira, que adquirira ênfase através da gigantesca chaminé, a ocasionalidade dos espaços servidores” (PORTOGHESI, 1985, p.90).

modelos; limita-se a reproduzi-los, referindo-se contudo, não a sua definição culta e citada em manuais, mas a sua imagem degradada através da fantasia popular” (PORTOGHESI, 1985, p.95).

VENTURI (1972) concebe o edifício como um galpão decorado (*decorated shed*), onde os elementos ornamentais seriam apenas a “pele” da caixa; o objeto arquitetônico teria, então, um caráter transitório para se adequar à velocidade da sociedade de consumo. Ao romper a escala ou a localização esperada dos elementos da composição, trata a história de maneira nova, relendo seu conceito e suas figuras. Percebe-se essa postura na casa de New Castle County (1978-1981), onde uma casa de fazenda recebe uma “máscara”²⁸ que imita um pórtico das casas neoclássicas. Gordas colunas dóricas são recortadas de uma lâmina de madeira e sustentam o frontão com um desenho circular inscrito. O arquiteto releu a *Idéia* originária, transformando-a, de modo que, ao se observar o produto a lembrança dos pórticos neoclássicos se fizesse presente. Cria um elo *poético*, de reconhecimento intertextual, entre esse conhecido elemento de arquitetura e o novo objeto.

A releitura das formas históricas (principalmente elementos de arquitetura) no final dos anos setenta, torna-se um verdadeiro manifesto a favor do pós-modernismo, tendência arquitetônica legitimada por JENCKS (1981) através do livro *A Linguagem da Arquitetura Pós-Moderna*. O pós-moderno, na realidade, torna-se um rótulo comum para diversas posturas diferenciadas que acontecem numa fase posterior ao modernismo. Toda e qualquer postura de projeto oposta aos dogmas do Movimento Moderno foi imediatamente tachada como tal. Para o estudo feito aqui, o ponto de interesse é a releitura das formas históricas, portanto, o “pós” será visto apenas por esse aspecto, e serão ignoradas suas inúmeras

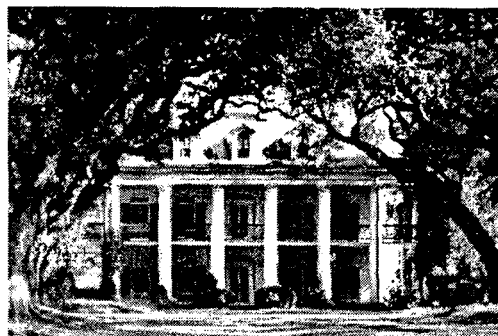


Ilustração 37 - Mansão Beau Sejour, de George Swainey, E.U.A., 1836.

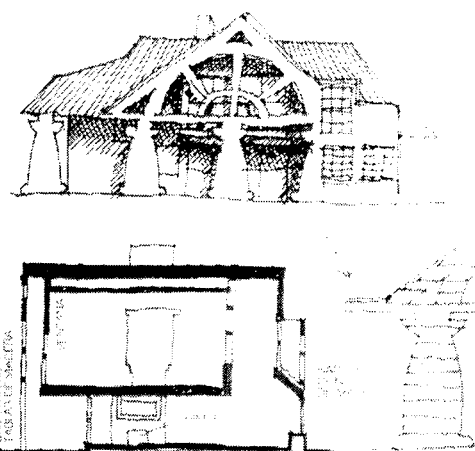


Ilustração 38 - Casa de New Castle County, de Robert Venturi, E.U.A., 1978-1981.

facetas. Explorou-se sua característica que relê o conceito de modernismo (transformando parcialmente suas regras básicas) em simultâneo com elementos de arquitetura históricos, vernáculos ou acadêmicos. Atualmente, a terminologia está desgastada devido ao excesso e mau uso, mas, em seu momento, surge como um novo caminho a trilhar²⁹.

Duas obras americanas que aparecem na gênese da nova postura, refletindo o momento, são: a *Piazza d'Italia*, 1975-1978, de Charles Moore, e o edifício da AT&T, 1978-1984, de Phillip Johnson. Moore acredita em usar o recurso da memória, utilizando formas e criando situações que despertem lembranças nos usuários do objeto arquitetônico. Exatamente o que se fala aqui. Algumas vezes, relê as *Idéias* de maneira irônica e caricata, para realçá-las ainda mais, juntamente com a questão do uso das formas históricas. Coloca em cena ambientes familiares gerando reconhecimento em seus usuários, ao mesmo tempo que cria surpresa ao usar elementos não esperados. Quer liberdade para transmitir mensagens de qualquer tipo: divertidas, sérias ou irônicas (PORTOGHESI, 1985). Como na *Piazza*, que é:

“Uma espécie de decomposição onírica da fonte de Trevi, na qual sobressai, ao centro, o perfil geográfico da Itália e, sobre o fundo, uma concha e uma coluna com as cinco ordens representadas na forma e nos materiais que acentuam o valor parodístico” (PORTOGHESI, 1985, p.98).

²⁸ “Os norte-americanos chamam esse painel colocado na frente da janela de *layering* (estratificação)” (CEJKA, 1995, p. 30).

²⁹ MONTANER (1993, p.166) faz uma boa crítica do que acaba por tornar-se a arquitetura dita pós-moderna: “Agora o mais importante da arquitetura é a sua capacidade comunicativa, quer dizer, sua fachada, a imagem que o edifício oferece. Isso será uma característica definitiva da arquitetura pós-moderna que se desenvolverá estritamente ligada à emergente cultura visual e dos meios de comunicação, e que comportará o perigo de cair na mera mercadotecnia, trivialização e superficialidade. A Arquitetura perde seus atributos básicos e se converte em pura mensagem e imagem, acima dos espaços, processos, funções, tipologias, estruturas, técnicas ou formas. Entronizada a informação com principal mercadoria, no panorama da arquitetura internacional triunfarão cada vez mais aquelas propostas mais facilmente convertíveis em slogan, mais reproduzíveis em imagens, mais diretamente mediatizáveis”.

A *Piazza* tenta reescrever o mito italiano em um novo contexto, trazendo um pequeno pedaço da terra-mãe para os imigrantes de Nova Orleans, já impregnados de cultura americana. Moore conserva, além da água, o nicho em arco, que funciona como pano de fundo da fonte. O desnível proporcionado pelas esculturas é refeito através de diversos elementos posicionados de forma escalonada, que conservam a impressão de decrescência. As colunas, originalmente pertencentes às ordens arquitetônicas, são relidas com capitéis de aço ou então feitas com a imaterialidade dos jorros d'água, na tentativa de recomposição do fuste. O decorativismo escultórico barroco é substituído pela luz néon, que contorna, adorna e marca os frisos e reentrâncias das máscaras. O brilho do mármore ao sol vira a luminescência artificial noturna. A paródia da Fontana é um símbolo das transformações ocorridas ao mudar-se de lugar coisas ou pessoas. A intertextualidade entre ela e sua *Idéia* originária é evidente, apesar de ter sido relida com transformações dramáticas no caráter de seus personagens (os elementos). A releitura irônica amplia as possibilidades da arquitetura, embora os resultados sejam discutíveis e o exagero comum, talvez até esperado, numa atmosfera de transgressão e de rompimento com o passado imediato.



Ilustração 39 - Fontana di Trevi, Roma, Itália, 1733, de Nicola Salvi.

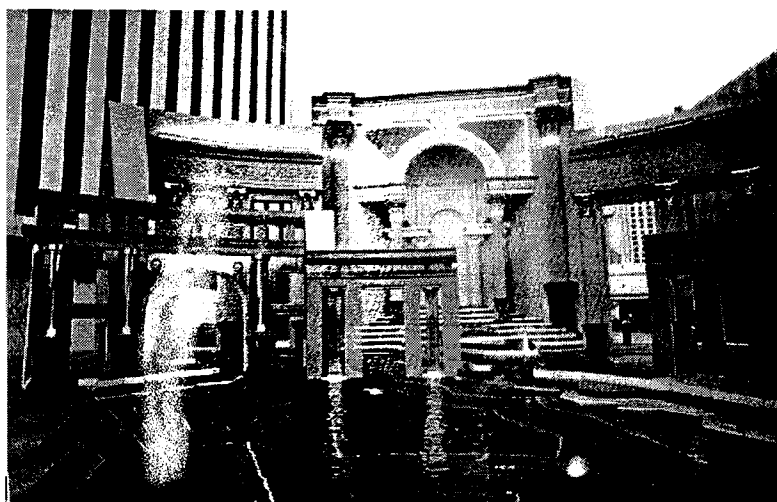


Ilustração 40 - A *Piazza d'Italia*, de Charles Moore, New Orleans, E.U.A., 1978-1979.

A postura de Phillip Johnson é outra, no AT&T Building, quando enfatiza o coroamento do edifício devido a sua inserção na “fogueira das vaidades” do *skyline* de Manhattan. Quer tornar seu objeto reconhecível no mito da *Metrópolis* urbana. Usa a composição tripartida na vertical, assim como a opacidade do período clássico e as janelas pequenas, historicistas. Coroa sua criação com o ático, que é a releitura de um frontão. A clara vontade de se contrapor com a pureza do Seagram Building é evidente e surge como a renúncia edificada ao período anterior que, ironicamente, o próprio Johnson tinha ajudado a delinear. O AT&T segue os princípios classicistas de composição para edificações em altura, que se estabeleceram desde os palácios renascentistas, mas insere todas as inovações técnicas e programáticas desenvolvidas pelo modernismo. A releitura, aqui, é de um elemento de arquitetura específico, tipicamente clássico, o frontão, que aparece estilizado em estilo Chippendale e é agregado à nova composição.



Ilustração 41 - AT&T Building, em Nova York, E.U.A., de Phillip Johnson, 1978-1984.

Outro exemplo interessante, embora não tenha a mesma relevância dos anteriores, é o anexo da piscina Cohn Poolhouse (1980), em Llewelyn Park, de Robert Stern. Ele é uma explícita releitura de um modelo específico, nesse caso Les Salines en Chaux (1780), de Ledoux. Stern usa os elementos definidos por Ledoux na *Idéia* original, como os da fachada rusticada tratada em linhas horizontais, recompondo-os poeticamente na nova edificação. Dessa forma, o novo relaciona-se com o prédio ao qual é anexo, em estilo eclético. Como um mero enxerto dentro do precedente principal, no espaço interno aparecem as palmeiras metálicas do *Royal Pavillion*, 1821, de John Nash, em um “grotesco estilo índio”. (CEJKA, 1995, p. 32)

A evolução da idéia da intertextualidade como uma qualidade arquitetônica faz com que alguns arquitetos busquem a total figuratividade advinda das formas históricas, o que pode

ser chamado como a faceta historicista³⁰ da pós-modernidade. O historicismo³¹ de final de milênio inclui os arquitetos que praticamente copiam os modelos históricos, sem nenhum traço de ironia e com pouca distorção. Transformam os tipos arquitetônicos para adequá-los a novos programas e técnicas, mas os elementos de arquitetura históricos são praticamente copiados e aplicados no novo, o que se configura em uma

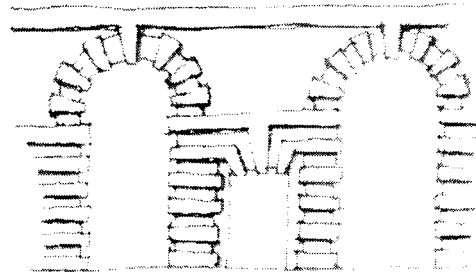


Ilustração 42 - Salines em Chaux de Ledoux, 1780.

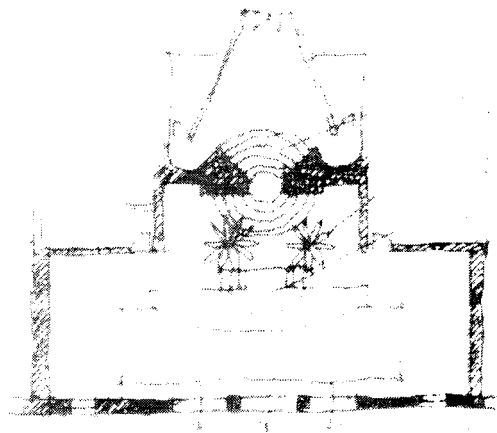
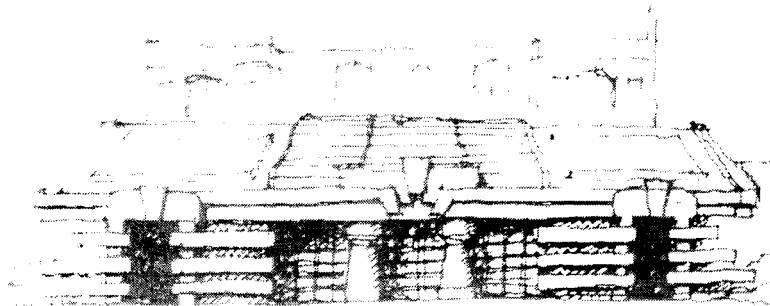


Ilustração 43 - Anexo da Cohn Poolhouse, em Nova Jersey, E.U.A., de Robert Stern, 1980.

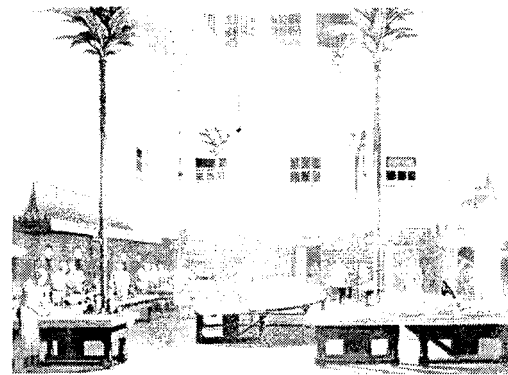


Ilustração 44 - *Royal Pavillion* em Brighton, Inglaterra, de John Nash, 1815-1823

³⁰ Para DE FUSCO (1981), o historicismo contemporâneo seria uma atitude na qual o “componente ‘história’ do nosso código virtual adquire características tão evidentes que constitui uma autêntica e verdadeira tendência”.

³¹ “Essa tendência se desenvolveu amplamente nos Estados Unidos, com arquitetos de tendências diferentes mas que tem em comum o recurso da arquitetura histórica e tradicional: Robert Stern, Allan Greenberg, Thomas Gordon Smith, Christopher Alexander, Michael Graves, a equipe de Hammond, Beeby e Babka, John Blateau e outros. Na Europa essa tendência é também forte em diversos contextos culturais e cidades com uma sólida tradição histórica . Maurice Culot, Leon Krier e Charles Vanderholve na Bélgica; Quilan Terry, Jeremy Dixon, Demetri Porphyrios, Charles Jencks e Terry Farrel na Grã-Bretanha, Ricardo Boffil e Oscar Tusquets na Catalunha” (MONTANER, 1993, p.180).



Ilustração 45- Palácio de Versalhes, Paris, 1688.

releitura quase literal dos modelos escolhidos, deixando o precedente explícito ao observador.

O catalão Ricardo Bofill insere-se nessa tendência e inclina-se a um historicismo monumental, fazendo uma livre interpretação da tradição ao projetar, em tipologia palaciana, prédios que abrigam habitações populares construídos com elementos pré-fabricados. Pode-se ver essa tendência no complexo habitacional de Marne-la-Vallée (1978-1982), composto por três edifícios: O Palácio, O Teatro e O Arco que, apesar dos nomes, são de uso residencial. A intenção de Bofill era a de construir um “Versalhes para o povo”, e faz isso empregando uma:

“Disposição monumental de colunas que ocupam mais de dez pavimentos de altura. O lado externo das colunas, provistas de caneluras, bases e capitéis, contém as caixas de escadas. Internamente são envidraçadas e abrigam espaços muito normais.” (CEJKA, 1995, p.38).

Comparando-se a *Idéia* originária e o *eidos* (forma) resultante, vê-se uma grande similaridade, que é apenas figurativa, pois no decorrer da releitura foram inseridas transformações significativas na referência original. O arquiteto mantém a grandiosidade palaciana, as esquadrias quadriculadas, o jogo de saliências e reentrâncias das fachadas, o tratamento

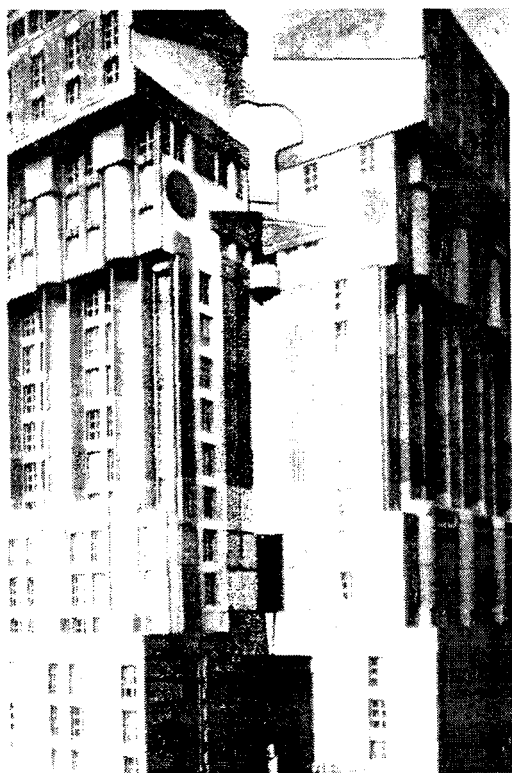


Ilustração 46 - Detalhe do Palácio de Abraxas de Marne-la-Valée, Paris, Ricardo Bofill, 1979-1983.

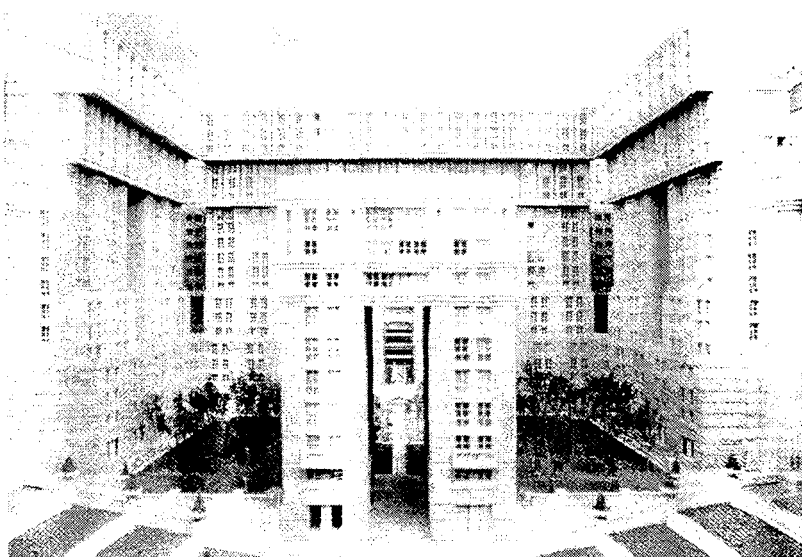


Ilustração 47 - O Arco e o Palácio de Abraxas na Ville Nouvelle de Marne-la-Valée, Paris, Ricardo Bofill, 1979-1983.

rusticado da base, a disposição ritmada das janelas, o uso de colunas, frisos, entablamento e o arremate superior dado pela balaustrada. As modificações inseridas são quanto à função, ao uso, à escala, aos materiais e às técnicas construtivas, todos adequados ao fim do século XX, assim como nas dimensões e configurações das figuras da arquitetura clássica. Por exemplo: o corpo intermediário da fachada, lido como faixa horizontal, está formado por uma série de colunas “positivas” (convexas) e negativas (côncavas), que quebram a unidade original das ordens arquitetônicas, e os frontões de arremate da composição são em baixo relevo, contrariando sua usual disposição saliente.

“Na composição da obra intervêm ordens diferentes: articulações que provocam repentinas mudanças de escala; cada elemento arquitetônico é empregado até o limite da desproporção e das relações entre eles, exaltadas pela inversão das estruturas espaciais, produzem uma dinâmica de grande impacto. A coerência da obra se baseia num sistema de propostas muito elaborado, apoiado em métodos avançados da construção pré-fabricada. As formas clássicas, arraigadas na cultura francesa, são transformadas e renovadas pelo uso que lhes é dado. (...) Assim se cria um espaço barroco, no sentido original do termo, que tem em conta todos os pontos de vista do espaço e que se define com a introdução do movimento no volume construído”. (d’HUART, 1984, p.33)

Bofill faz a releitura de Versalhes; ele é seu modelo e imagem originária, acompanhado de enxertos, como o friso “inspirado nas colunatas e cornijas dos edifícios dos arquitetos Boullée, Ledoux, Lequeu” (d’HUART, 1984, p.33). Faz a *mimese* criativa dos elementos de arquitetura, aplicando-os de forma inédita na nova composição.

Foram vistos, através dos tempos, alguns exemplos de releitura arquitetônica que se comportam como memoriais edificadas do sentimento histórico. Tentou-se evidenciar o caráter dúbio da releitura - que é simultaneamente passado e futuro - , pois mesmo evocando o que já passou, se está no presente, rumando-se para o amanhã. A releitura parece ignorar o tempo, nessa eterna e vã tentativa de, alguma forma, rompê-lo.

3.2. ANTECIPANDO COM ESPERANÇA...

Releituras que Conjecturam sobre o Futuro

Num primeiro momento, esse título pode parecer um grande equívoco, pois se o futuro ainda está por vir como se vai *reler* o que não se conhece? Não se trata de *reler* o futuro e sim de analisar releituras (enquanto produtos) que, a partir da adaptação de precedentes conhecidos, criaram formas novas, que, se não são futuristas, pelo menos são atualizadas em relação a seu tempo.

As releituras vistas aqui, apesar de relacionarem-se intertextualmente com seus precedentes, têm uma postura diferenciada das anteriores, pois seu principal objetivo é o de ser contemporâneas e não o de reviver formas históricas. Querem aprender com o passado, principalmente com seus aspectos conceituais, para seguir adiante. Assim como as anteriores, fazem a releitura de precedentes, mas sem o “ranço” historicista, uma vez que propõem ao futuro um novo modo de ser. Usam a obra referencial sem a intenção de cultuá-la, utilizam-na do ponto de vista utilitário, para criar um ponto de partida e não um ponto de chegada: usam-na como algo necessário e útil para solucionar um problema não inédito. Servindo-se do conhecido, não é preciso reinventar soluções já respondidas satisfatoriamente.

Todas as releituras configuram uma transformação na linearidade da história (mesmo aquelas que deixam claros seus precedentes, como as do item anterior), pois em seu momento, elas têm uma postura diferente em relação ao passado recente. É o que acontece no renascimento em relação ao medievo, no neoclassicismo em relação ao barroco e com o “pós” em relação ao modernismo. Percebe-se, então, que, mesmo se olhando para trás, se avança no tempo.

Exemplos de releituras que aprendem com o passado, mas que tem uma posição “futurista” em seu momento, são as feitas pelos chamados arquitetos revolucionários franceses. Como Jean-Nicolas-Louis Ledoux e seus postos de alfândega (1784-1789), onde o arquiteto relê os elementos da arquitetura clássica de forma totalmente inusitada.

“Os postos de Ledoux englobam uma série de combinações neoclássicas. São construções basicamente cúbicas e empregam fachadas templárias, a janela ‘palladiana’ arqueada, peristilos, cúpulas e outros elementos familiares. Mas o que Ledoux faz com eles é algo totalmente fora do convencional e, para um olho clássico, resulta ao menos brincalhão, se não bizarro (...). A rustificação e os detalhes ornamentais, em escala desproporcionada, acentuam obstrusivamente as superfícies” (KOSTOF, 1988, p.986).

A *Barrière de la Villette* relaciona-se intertextualmente com o exterior do Panteão de Roma. Ambos são compostos por uma fachada de templo grego seguida de um espaço de planta central coberto por uma cúpula. O resultado da releitura é novo e original, lembrando mas não reproduzindo fielmente a imagem originária. A *Barrière* diferencia-se, pelo aumento da altura do cilindro e a inserção nele, de arcarias inexistentes no precedente, assim como a substituição por colunas toscanas e a adição de um volume retangular adossado às laterais da composição. Na *Barrière des Bonshommes*, vê-se que a típica fachada templária clássica recebe a inserção de um grande bloco entre o entablamento e o frontão. Esse bloco tem um tratamento rusticado e é interseccionado por uma semi-cúpula. O frontão é encimado por segundo volume cúbico, perdendo seu *status* de coroador da composição, situação impensável para a ortodoxia classicista. Ledoux cria o novo através da manipulação das formas históricas, inventa o inédito através da releitura do conhecido.

“Ritmo, simetria de proporções, equilíbrio entre as partes, começam a ser desatendidos de modo visível. A nova disposição das fachadas, mais livre, e a independência particular



Ilustração 48 - O Panteão, em Roma, Itália, 120-127 d.C.

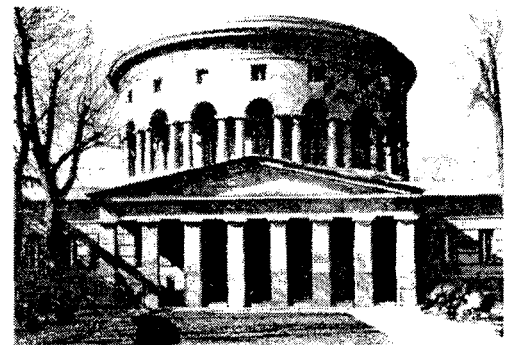


Ilustração 49 - A *Barrière de la Villette*, Paris, de Ledoux, 1784-1789.

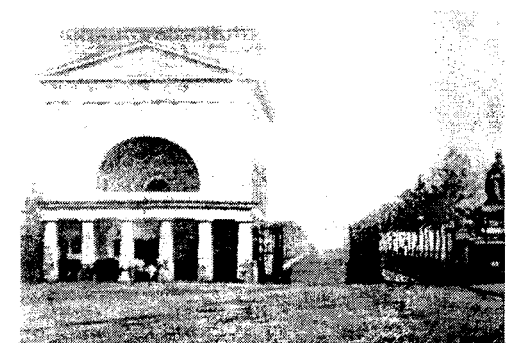


Ilustração 50 - A *Barrière de Bonshommes*, Paris, de Ledoux, 1784-1789.

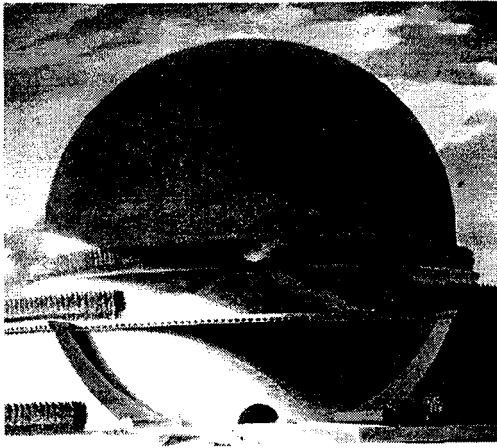


Ilustração 51 - Cenotáfio de Newton, projeto de Boullée, 1784.

de que gozam as grandes massas das partes internas podem se observar sem dificuldade em muitas das *barrières* de Ledoux”. (KAUFMANN, 1982, p. 71)

O outro conhecido arquiteto revolucionário é Etienne-Louis Boullée (1728-1799) que, mesmo seguindo os princípios de composição classicista (ordem, ritmo e simetria), transforma essa tradição ao compor projetos constituídos por grandes volumes de formas puras, discretamente ornamentados pelas ordens arquitetônicas. O que pode ser visto no cenotáfio para Newton, 1784, basicamente uma gigantesca esfera cortada por uma diminuta colunata clássica, na altura da base onde está assentada. Quase dois séculos depois, o cenotáfio é usado como referência, primeiramente na cúpula do pavilhão dos Estados Unidos, de Buckminster Fuller, na Exposição de 1967, em Montreal, onde o sonho visionário de Boullée se materializa através da releitura. A nova esfera transforma-se através da estrutura composta por uma treliça espacial, e os adornos do precedente desaparecem por completo. Na década seguinte surge a *Géode* de La Villette, 1979, edifício composto por um grande volume que é uma sala de projeção hemisférica, cuja superfície metalizada reflete a

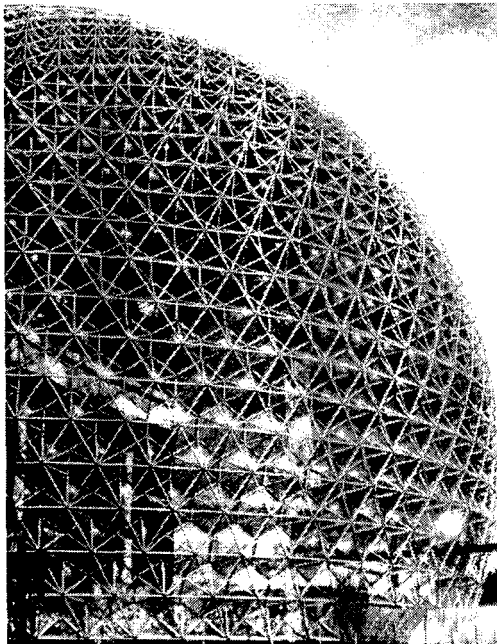


Ilustração 52- Pavilhão dos E.U. A. na Expo' 67, em Montreal, de Buckminster Fuller.

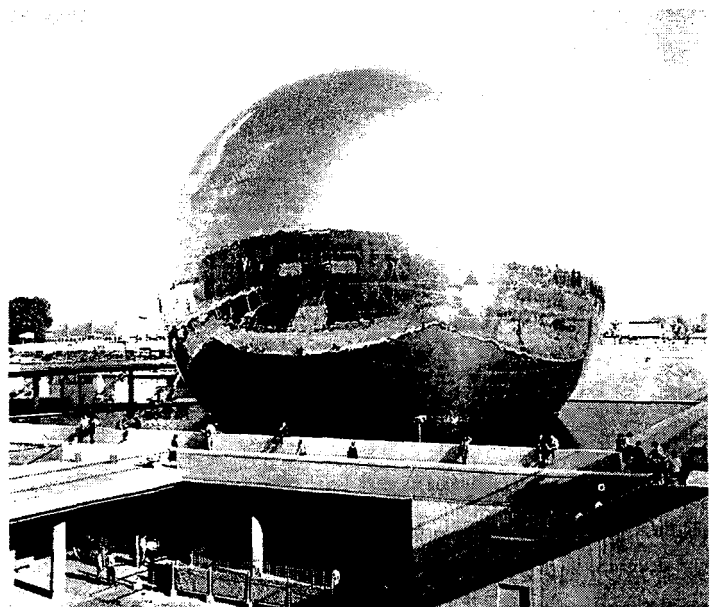


Ilustração 53 - A Géode. la Villette, Paris.

paisagem circundante. O tipo de Boullée, da esfera oca e habitável, é relido com novos materiais, já que os avanços técnicos permitiram sua materialização.

A primeira metade do século XX tem o seu expoente máximo com o Movimento Moderno, que busca uma nova arquitetura e o rompimento com o período anterior. Baseia-se no uso das formas puras ou inspiradas nas máquinas, na exaltação da função e a abolição do ornamento. No seu discurso de rompimento com o passado, principalmente o oitocentista, não aceita o processo de releitura de precedentes históricos para a criação do novo. Os únicos modelos ou tipos que poderiam ser seguidos seriam os criados pelos próprios mestres do período, embora a imagem modernista de negação ao passado já seja contestada.

“A Arquitetura Moderna, sumida em uma espécie de esquecimento, teria cortado todos os vínculos com a história, o que veio sendo sistematicamente desmentido pelas recentes análises e estudos da obra dos principais mestres do Movimento Moderno. Ali onde se queria ver uma brusca ruptura ou o rechaço ignorante do legado histórico, as críticas revelaram a presença de inequívocas afinidades e de intrincadas relações genealógicas com os grandes exemplos do passado.” (ARÍS, 1993, p.187)

Ironicamente, Le Corbusier, a própria encarnação do *L'Éprit Nouveau*, consegue antecipar o futuro justamente fazendo em suas *Villas* uma releitura da tipologia básica das renascentistas. ROWE (1976, p.4) compara a proporção dos espaços internos da *Villa Stein*, 1927, em Garches, com os da palladiana *Villa Malcontenta*, 1560.

“Garches e a Malcontenta são concebidas como blocos únicos, e, excetuando as variações no tratamento da cobertura, percebe-se que ambos são blocos de volume correspondente, cada um medindo 8 unidades de comprimento, por 5 ½ de largura e 5 de altura (...). Cada casa exhibe (e oculta) um ritmo alternado de intervalos espaciais duplos e simples, e cada casa, lida da frente para os fundos, revela uma comparável distribuição tripartida de linhas de apoio”.

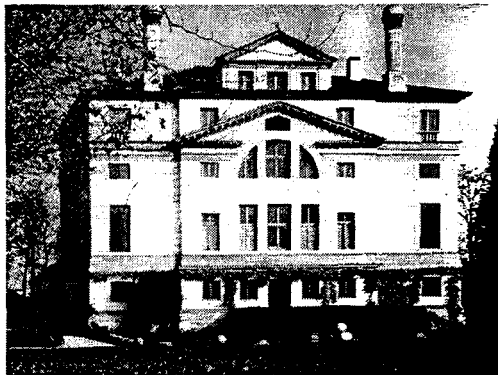


Ilustração 54 - Fachada posterior da *Villa* Malcontenta, Itália, de Andrea Palladio, 1560.

ARÍS (1993, p.148) também as relaciona, englobando-as em um mesmo tipo que:

“Poderia ser caracterizado nos seguintes aspectos: se trata de edifícios isolados e compactos, de formato retangular áureo, nos que, apesar da tendência cúbica do volume, só duas fachadas tem um papel arquitetônico relevante.”

Le Corbusier de posse da *Idéia* de *villa*, a reconstrói, relê e refaz de uma maneira totalmente nova. A única coisa que se mantém é a conceituação do tipo básico, que consiste em casas rurais, soltas no terreno, em relação de contraste com o entorno natural, configuradas como volumes únicos e basicamente prismáticos, elevados do solo. Tanto os elementos de composição como os de arquitetura que aplica são típicos do Movimento Moderno; as figuras arquitetônicas usadas não tem nenhuma relação com o precedente. A intenção de fazer uma *villa* é que resgata o exemplar renascentista, já que seria impossível essa *recriação* sem o conhecimento prévio da tipologia. Le Corbusier transforma totalmente a referência palladiana, mantendo somente a caixa isolada e a proporção dos

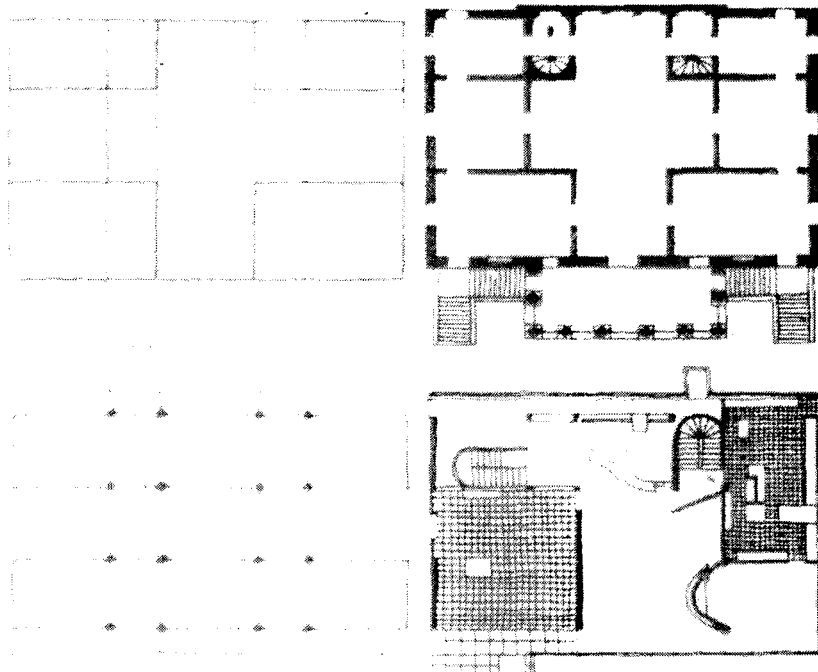


Ilustração 56 - Análise do ritmo proporcional entre as *Villas* Malcontenta (acima) e Maizonie.

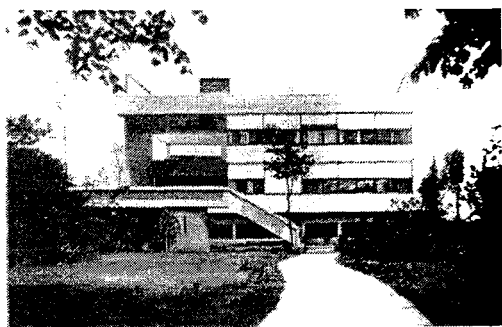


Ilustração 55 - *Villa* de Maizonie, Garches, França, de Le Corbusier, 1927.

espaçamentos entre as paredes, já que, para fazer o jogo da negação, de acordo com o gosto moderno de inverter tudo, era necessário se valer da afirmação. Esse exemplo é um caso de releitura implícita: esconde a obra referente, sem nenhuma intenção de culto ou homenagem. Pretende só a contradição, mesmo que pouco explícita.

A Maison Citrohan (1920), também de Le Corbusier⁴⁰, é um exemplo de releitura de espaço interno: seu pé-direito duplo tem uma composição espacial similar à do café em que o arquiteto almoçava diariamente em Paris (FRAMPTON, 1987). Vê-se que mesmo com o discurso de renovação, é muito difícil para o arquiteto ignorar os períodos precedentes, pois além de fazerem parte do seu dia-a-dia, estão profundamente arraigados na sua formação. E, apesar disso, os resultados obtidos através da releitura são totalmente inovadores, colaborando com o desenvolvimento da Arquitetura Moderna.

Aldo Rossi⁴¹, de uma geração posterior ao *Neoliberty* italiano, também trabalha baseado em tipos e, a partir deles, chega a resultados totalmente contemporâneos. Ainda assim, projeta de modo que a inserção do novo objeto arquitetônico no contexto urbano proporcione a idéia de resgate da cidade européia, uma volta à tradição esquecida pelo modernismo. O

⁴⁰ Frampton relaciona a mítica *Villa Savoie* (1929) e a renascentista *Villa Rotonda* (1560), dizendo que: “a planta quase quadrada da *Villa Savoie*, com sua planta baixa elíptica e sua rampa centralizada, pode ser lida como uma metáfora complexa para o plano centralizado e biaxial da Rotonda. Aí termina, todavia, toda similaridade, já que Palladio insiste na centralidade e Le Corbusier afirma, com a auto imposição de seu quadrado, as qualidades de espiral da assimetria, a rotação e a dispersão periférica” (FRAMPTON, 1987, p. 159)

⁴¹ O *Neoliberty* influencia Rossi e sua geração que partem das premissas de Rogers, que são: “as preexistências ambientais, o papel crucial da história da arquitetura, a centralidade da discussão sobre tradição na cidade européia, a idéia de monumento, a responsabilidade do artista e do intelectual dentro da sociedade moderna assim como o dever de continuar com os ensinamentos dos Mestres do Movimento Moderno” (MONTANER, 1993, p.139). “O *Neoliberty* expôs o problema de encontrar um significado para a arquitetura da sociedade opulenta; de submeter à dúvida a função como único objetivo da arquitetura ; de enriquecer o vocabulário arquitetônico; de considerar

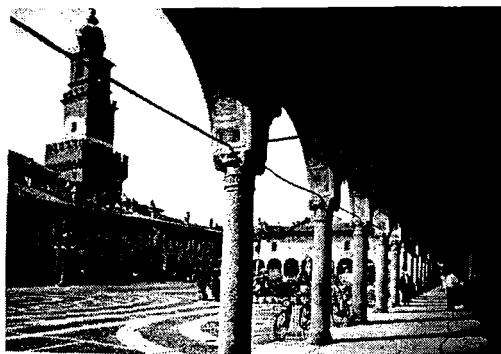


Ilustração 57 - Piazza Ducal em Vigevano, Itália, de Donato Bramante, 1492-1494.

estudo sobre tipologia⁴² e história como método projetivo, realizado em *La Arquitectura de la Ciudad*⁴³, de 1971, lhe é útil não apenas como instrumento de catalogação, mas também como instrumento de projeto. Ao readaptar tipos históricos para o momento em questão, os relê, ao manter as relações entre espaços e transformar seus elementos com uma postura de reducionismo formal. No Bloco Monte Amiata, no distrito de Gallarate, em Milão (1967-1974), Rossi usa o edifício linear organizado por galerias, relendo os elementos da tipologia tradicional da Lombardia.

“No meu projeto para o bloco residencial em Gallarate há uma relação analógica com (...) a tipologia da galeria e uma sensação relacionada a ela, que sempre experimentei na arquitetura das casas tradicionais de inquilinos em Milão, onde os corredores significam um estilo de vida banhado nos fatos cotidianos, a intimidade doméstica e umas relações pessoais veladas”. (ROSSI *apud* FRAMPTON, 1984, p.299)

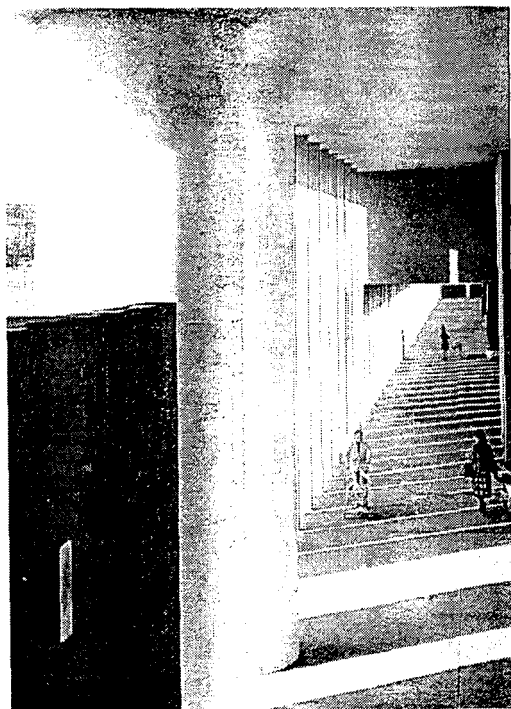


Ilustração 59 - Vista da galeria do bloco Monte Amiata, no bairro Gallarate de Milão, Itália, de Aldo Rossi, 1967-1974.

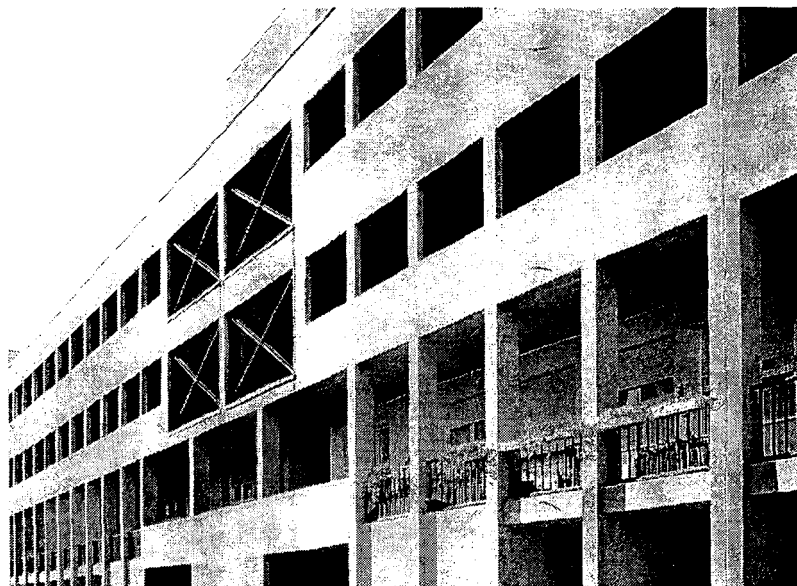


Ilustração 58 - Bloco Monte Amiata no bairro Gallarate de Milão, Itália, de Aldo Rossi, 1967-1974.

sobretudo, o problema da continuidade ou da crise do Movimento Moderno” (DE FUSCO, 1981, p.444)

⁴² “Penso, pois, no conceito de tipo como algo permanente e complexo, um enunciado lógico que se antepõe à forma que o constitui. (...) Podemos dizer que o tipo é a idéia mesma de arquitetura, o que está mais próxima à sua essência. É por isso que, apesar de qualquer mudança, sempre se impõe ao ‘sentimento e a razão’, como o princípio da arquitetura e da cidade” (ROSSI, 1982, p.80)

⁴³ Ver capítulo 1, item 3, denominado como “cuestiones tipológicas”, p.77.

Ao comparar as imagens do prédio de Rossi com as da praça ducal de Vigevano, a intertextualidade entre elas é clara e pode ser vista tanto na visão do exterior, com as arcarias sobrepostas de aberturas, quanto na vista interior - que é, basicamente, um passeio coberto delimitado por colunata contínua. O decorativismo renascentista e o uso das ordens arquitetônicas são abolidos, e o novo edifício tem características formais modernistas, embora a sua concepção espacial lembre a *Idéia* originária. Embora Rossi tenha transformado os arcos em pórticos, a sensação que a galeria dos exemplos transmite é a mesma: ele estabelece uma poética entre o passado e o presente dos italianos ao usar uma conhecida tipologia de maneira inovadora. Tanto que esse edifício:

“É paradigma dessa primeira fase madura de Rossi, dentro das coordenadas do chamado neorracionalismo, (que) expressa essa confiança nos critérios tipológicos e no trabalho de reflexão sobre a história, recorrendo a uma linguagem que ao mesmo tempo que usa os critérios do classicismo ilustrado, também expressa inequívocas ressonâncias modernas”. (MONTANER, 1993, p.145)

Rossi faz uma síntese entre história e modernidade, aprendendo com ambas a fim de ter um bom resultado final. Com este e outros projetos⁴⁴, torna-se, na Itália, o precursor e difusor do neo-racionalismo⁴⁵. Vê-se que tanto Venturi quanto Rossi contribuíram para o desenvolvimento da arquitetura ocidental, e suas formas têm um caráter de novidade total em

⁴⁴ No projeto para o concurso do cemitério de Módena (1971-1984), Rossi relê o cemitério neoclássico de São Cataldo, de 1858, dentro da idéia de arquitetura elementar, essencial, típica do racionalismo. “Conectado ao cemitério antigo, se baseia em uma série de percursos retilíneos e axiais que deambulam por pórticos e atravessam o cubo gigante do sagrário, a sucessão triangulada de ossários e, no final o edifício mais alto a torre troncônica da vala comum” (MONTANER, 1993, p.145).

⁴⁵ “Essa tendência da pós-modernidade destaca as formas simples e geométricas (sobretudo quadrados) e por uma certa severidade. Os elementos puramente decorativos são rejeitados. (...) É denotativo (quer dizer que tem uma leitura geralmente compreensível - um cemitério é reconhecido como tal -), se baseia na evolução (se remete a precedentes históricos) e tem uma expressão convencional” (CEJKA, 1995, p. 52). Outros representantes do neorracionalismo são o alemão Oswald Ungers e o italiano Mario Botta.

seus momentos. A diferença básica entre suas posturas é: enquanto Rossi vê a história como fato urbano, Venturi vê apenas seus aspectos figurativos. O primeiro resgata a tradição através do uso de tipologias conhecidas, que têm seus elementos de arquitetura simplificados, enquanto o outro alude ao passado apenas relendo suas figuras tradicionais.

“Para o norte-americano parece ser como se os processos da cultura arquitetônica estivessem constituídos por uma mera sucessão de individualidades, cuja qualificação não-funcionalista deu a ela somente as características formais semelhantes, observadas por ele. Entretanto, para Rossi, a história da arquitetura é a história da cidade e se conforma através de um processo coletivo. A cidade é *história* e constitui um patrimônio da sociedade através dos elementos urbanos que lhe dão persistência. Portanto o ‘resgate da história’, ainda que em ambos os estudos seja uma proclamação comum, e se poderia mostrar nos dois como uma atitude antifuncionalista, se dá através de propostas diferentes e em boa medida contrárias, porque abordam desde preocupações sociais e culturais diferentes”. (RANGEL in FERNÁNDEZ *et alli*, 1986, p.66)

Quase ao mesmo tempo em que Venturi explorava a figuratividade que pode advir da história, havia alguns arquitetos americanos que seguiam outra linha e, devido a características semelhantes entre si, foram categorizados como *The Five Architects*⁴⁶ de Nova York. Os *Five* relegam a arquitetura moderna aos anais da história e revisitam-na com a mentalidade do presente; seu desejo de aprender com os mestres do período faz com que releiam suas formas. JENCKS (1988), ao classificá-los, chama-os de “*twenties revivalism*”, o que não é exatamente verdade, pois não fazem um *revival* dos anos 20, e sim uma aplicação dos conceitos arquitetônicos desses primeiros modernos, levando-os a extremos de abstração. Seguindo a

⁴⁶ Assim chamados desde “a reunião do grupo CASE (Conference of Architects for the Study of Environment) feita em 1969, no Museu de Arte Moderna (de Nova York). A reunião, iniciativa do departamento de Arquitetura e Design do Museu, foi ocasião para exibir e criticar em grupo o trabalho de cinco arquitetos que, com apenas um pequeno exagero, pode-se dizer que constituem a escola de Nova York.” (DREXLER in EISENMAN *et alli*, 1982, p. 01)

conceituação modernista e seus elementos, avançam nas pesquisas sobre formas puras e o vazio. A releitura acontece porque não rompem totalmente com os preceitos do período: trabalham a partir deles, desenvolvendo-os.

Os *Five* eram compostos por Peter Eisenman⁴⁷, John Hedjuk, Richard Meier, Michael Graves e a equipe de Gwarthmey e Robert Siegel. Sua linha era de negação do caráter comunicativo da arquitetura, e baseavam suas experimentações na arquitetura dos neoplasticistas⁴⁸ holandeses e na do primeiro período de Le Corbusier. O grupo possuía características comuns, embora posteriormente tenha seguido caminhos diferenciados⁴⁹, e, naquele momento, compartilhavam esse ponto de vista:

“Mais que confirmar constantemente o mito revolucionário, se deveria reconhecer, mais razoável e modestamente, que, nos primeiros anos desse século se produziram as grandes revoluções do pensamento configurando-se em profundas descobertas visuais ainda inexplicáveis e, mais que assumir uma mudança intrínseca, prerrogativa de toda geração, poderia ser mais eficaz reconhecer que certas mudanças são enormes o suficiente para impor uma diretriz que não pode

⁴⁷ Num primeiro momento, as experimentações espaciais de Eisenman, “baseadas no purismo e vazio arquitetônicos, são solitárias, mas na década de oitenta vários arquitetos aderem a elas. Chamar esse fenômeno de pós-moderno é tão suspeito quanto os novos rótulos (*‘schismatic postmodern’*, ‘decomposição’ e ‘deconstrutivismo’) que são continuamente introduzidos, justapondo esse grupo aos outros pós-modernistas”. (McLEOD, 1989, p.24)

⁴⁸ O grupo que trabalhou em cima das teorias do neoplasticismo (1917- 1931) desenvolvidas por Theo van Doesburg, foi o holandês *De Stijl*. Era formado por artistas de diferentes formações, pintores como Mondrian, escultores, *designers* e arquitetos como Oud e Gerrit Rietveld. Os princípios básicos para todos eles era o uso do retângulo e das cores primárias (vermelho, azul e amarelo). A casa de Rietveld, em Utrecht, exemplifica essa produção arquitetônica que era baseada na assimetria, composição de retângulos e jogo de volumes (não usam massas volumétricas compactas). A casa era elementar, econômica, funcional, não monumental, dinâmica, anticúbica (em sua forma) e antidecorativa (em sua cor). O espaço interno era não estático e transformável, tal dinamismo proporcionado pelas divisórias deslizantes de madeira que o dividiam.

⁴⁹ “Enquanto Eisenman continua obstinadamente as suas experiências num vazio, movendo-se como um condenado na sua cela, entre as sombras de Le Corbusier, Rietveld e Terragni, os outros perderam as culpas ou escolheram a via da divulgação profissional ou, como Graves e Hedjuk, mudaram-se com uma independência de opinião para desembarcadouros mais arriscados mas menos estéreis” (PORTOGHESI, 1985, p. 100).

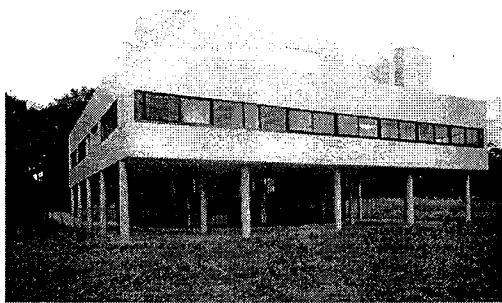


Ilustração 60 - Villa Savoye em Poissy, França, de Le Corbusier, 1929-1931.

ser resolvida no espaço de uma vida individual”. (ROWE in EISENMAN *et alli*, 1975, p. 7)

A intertextualidade entre o produto dos *Five* e o dos primeiros modernos é facilmente reconhecível ao se escutar os ecos da *Villa Savoye* nesses novos exemplos. A pureza de formas, a límpida brancura, a *fenêtre en longueur*, o corpo suspenso sobre pilotis, a contraposição entre cheios e vazios; tudo está de volta nas novas *villas*. A *Poética* está na releitura do neoplasticismo e do purismo corbusiano, pois os exemplos não são copiados e sim *recriados*, relidos. Cada nova edificação tem características próprias, configurando-se como um objeto inédito, que foi submetido a estudos analíticos de transformação, com jogos de rotação, planos de parede interceptantes e volumes, como pode ser visto na Casa III, de Eisenman. A limpidez cristalina desse dinamismo geométrico faz com que os *Five* desenvolvam os preceitos modernistas e contribuam com um passo adiante na história da arquitetura.

“Apesar de suas diferenças significativas, esses trabalhos apresentam certas características comuns. Em primeiro lugar, sofrem uma certa inflação de escala. Pressupõem-se estruturas maiores e, à primeira vista, é difícil assegurar seu verdadeiro tamanho sem usar algum tipo de chave antropomórfica. Em segundo lugar, parecem derivar de uma base cultural comum, sobretudo na medida em que um conhece bastante bem os trabalhos dos demais. (...) O tema da frontalização em oposição à rotação está presente em muitos deles”. (FRAMPTON, in EISENMAN *et alli*, 1975, p. 9)

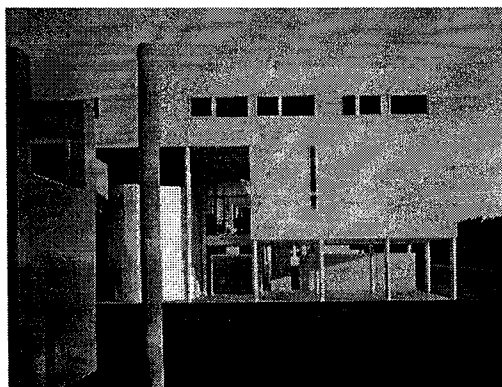


Ilustração 61 - Casa Weinstein, em Old Westbury, E.U.A., de Richard Meier, 1969-1971.

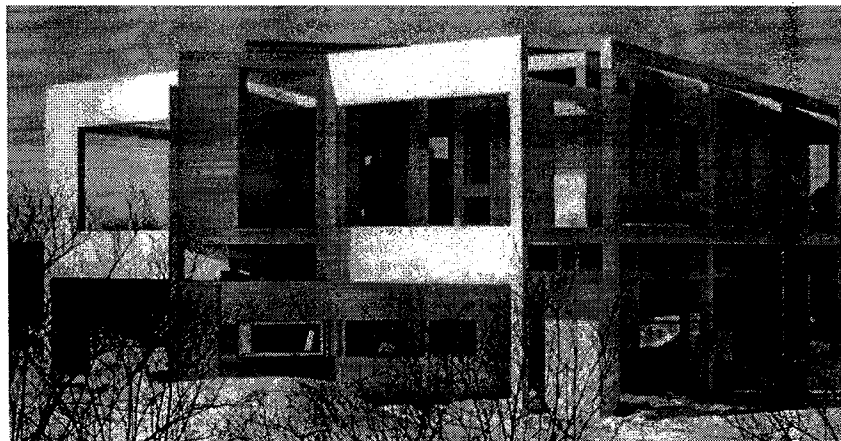


Ilustração 62 - Casa Miller, Lakeville, E.U.A., de Peter Eisenman, 1970.

CAPÍTULO 4

ALGUMAS RELEITURAS NO BRASIL...

Exemplares da Arquitetura Brasileira que Usam o Processo de Releitura

Em termos gerais, a releitura arquitetônica no Brasil é detectada principalmente em exemplares das últimas décadas, embora seja um fenômeno atemporal. O país sentiu os reflexos de toda discussão e produção pós-modernista internacional, assim como de sua faceta centrada no fazer arquitetônico a partir de exemplares pré-existentes (onde se enquadra a releitura). A realidade brasileira, dentro do panorama mundial, está mais próxima à norte-americana do que à européia, pois, como esta, não temos um grande passado histórico ao qual recorrer. A diferença básica é que, enquanto os americanos situam-se na gênese da corrente, o papel dos brasileiros é o de meros espectadores e seguidores de teorias alheias.

A tendência em seguir o Primeiro Mundo é um reflexo, sempre presente, do nosso passado colonialista. A América Latina, como um todo, e o Brasil em particular, acostumaram-se a copiar a arquitetura colonial, a neoclássica, a eclética, a

barroca, apesar dessa última ser transgressora ao se mesclar à cultura indígena, tomando dimensões próprias, diferentes da realidade européia. “A beleza sensual, torturada, exagerada do barroco da América Ibérica atinge seu complexo significado ao admitir o sombrio e sórdido pesadelo de sua violenta origem” (PETRINA, 1993, p.73). O Brasil não teve uma dominação tão traumática quanto o México ou o Peru, os quais assistiram ao genocídio das populações pré-colombianas, mas possuía a sua própria revolta imposta pela escravatura. Enquanto as exuberantes igrejas mexicanas demonstram a simbiose entre espanhóis e astecas, aqui se vê a mistura de índios, brancos e negros, explodindo nas rebuscadas igrejas de Aleijadinho, em Ouro Preto.

A inclusão de modificações em relação aos modelos estrangeiros começa no barroco¹, mas é apenas na primeira metade deste século que surge, no Brasil, uma certa tentativa de criar uma linguagem verdadeiramente nacional. A principal questão era: Qual a raiz verdadeiramente nacionalista? O passado indígena, o colonial, ou a hibridez típica da mistura de várias raças? Dificil questão, que cada um respondeu como pôde. Na Exposição Farroupilha, em 1935², encontravam-se prédios simétricos, de linhas modernas, decorados com motivos marajoaras. Estes resgatavam os motivos indígenas da Ilha de

¹ “O ecletismo de filiação acadêmica do final do século passado ou do princípio do nosso nunca conseguiu deter os extravasamentos barrocos que, supostamente, vinha ordenar através de um duvidoso rigor normativo. Digamos melhor que, em certos casos, o excesso desembocou em delírio. (...) Como o Salão Assírio do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (e pensando bem, podia-se incluir o teatro inteiro). A isto se seguiu, alguns anos mais tarde, uma verdadeira explosão de Art-Déco neo-asteca no México, ou Marajoara, no Brasil”. (PETRINA, 1993, p.73)

² A Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha “transformou o antigo Campo da Redenção no Parque Farroupilha, com projeto básico do urbanista francês Alfred Agache e a montagem de um complexo para exposição de produtos agrícolas e industriais organizado por Christiano de la Paix Gelbert. Contando com pavilhões temáticos (como agricultura, indústria estrangeira, empresas ferroviárias e outros), para diversão (cassino, café - bar, restaurante), de quatro estados brasileiros (o de Pernambuco foi projetado pela equipe modernista dirigida por Luís Nunes) e os administrativos, predominava a figuração déco nos edifícios (inclusive com a variação marajoara no Pavilhão do Pará)”. (SEGAWA, 1995, p. 78).

Marajó, misturando-os com os rumos *Art-Déco*³ da arquitetura internacional. Lúcio Costa, na sua primeira fase, opta pelo neocolonialismo, tratando a arquitetura colonial como a origem da brasileira, e Niemeyer faz um modernismo cheio de curvas e parábolas, permeado pela exuberância do barroco mineiro.

Apesar das experiências anteriores, é só a partir dos anos oitenta que a releitura explícita de precedentes arquitetônicos aparece no Brasil, como “um eco retardado da revisão substantiva de conceitos e posições que o Primeiro Mundo experimentara na década anterior” (COMAS, 1993, p. 73). As realizações brasileiras vêm permeadas da teoria internacional e não são significativas em termos mundiais, pois não se sobressaem em termos de originalidade ou como geradoras de uma nova postura teórica. Configuram-se apenas como exemplares anônimos dentro da profusa produção internacional.

O grupo brasileiro que usa a releitura de modo mais explícito é a equipe mineira composta por Éolo Maia, Sylvio de Podestá e Jô Vasconcellos. O uso de precedentes históricos é facilmente perceptível devido à exploração dos aspectos figurativos em suas obras. Na Casa do Arcebispo de Mariana⁴,

³ Para SEGAWA (1995, p. 77), o “*Art-Déco* foi o suporte formal para inúmeras tipologias arquitetônicas que se afirmavam a partir dos anos 1930”. A nomenclatura provém da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, em Paris, em 1925, e seu principal representante foi Mallet-Stevens. O *Art-Déco* une “manifestações tão disparatadas entre si, como a *Compagnie des Arts Français* e a *Bauhaus*, a valorização do decorativismo de culturas ditas ‘exóticas’ (asteca, egípcia, do extremo oriente) e a *Deutscher Werkbund*, ou a fusão de referências arquitetônicas marcantes como Auguste Perret, Frank Lloyd Wright, Hendrik Berlage ou Josep Hoffmann numa massa amorfa”. A vertente “exótica”, decorava seus prédios com motivos pré-colombianos, em toda América do Sul, e marajoaras, aqui no Brasil. Essa idéia foi usada “no projeto de Archimedes Memória (1893 - 1960) e Francisque Cuchet, vencedor do concurso para a sede do Ministério de Educação e Saúde em 1935 (foi o projeto preterido pelo governo, que encomendou outro a Lúcio Costa). O marajoara e outras figurações pré-colombianas foram recorrentes na decoração de interiores nos anos 1930 e seu geometrismo combinava com o gosto *Déco*”.

⁴ A Casa “situa-se em lote aquadrado de topografia inclinada em cabeça de quarteirão, um de seus lados frontando praça central em cidade oitocentista de valor arquitetônico indiscutível, com construção fortemente regulada pelo SPHAN. O programa é de habitação, mas de habitação especial, representativa de instituição em processo de transformação. A solução planimétrica ocupa parte do subsolo com espaços de apoio e capela, e todo

1987, a arquitetura do Brasil colônia é relida a fim de inserir o novo objeto arquitetônico num contexto marcadamente histórico.

O que se vê é um típico sobrado colonial, de ritmo e volumetria tradicionais, contornado por cunhais e cornija metálicos que “soltam” tanto a cobertura de telhas de barro quanto os panos das paredes cegas ou os das paredes ritmadas por janelas emolduradas. A equipe segue a tipologia de modo estrito e relê seus elementos de arquitetura através do uso do metal e da redução das linhas. Insere pouca modificação em relação ao precedente, devido à inserção do novo em uma cidade histórica. A *Idéia*, imagem original, é pouco transformada, tornando sua identificação facilmente perceptível. A intertextualidade entre a Casa do Arcebispo e os exemplares de arquitetura colonial

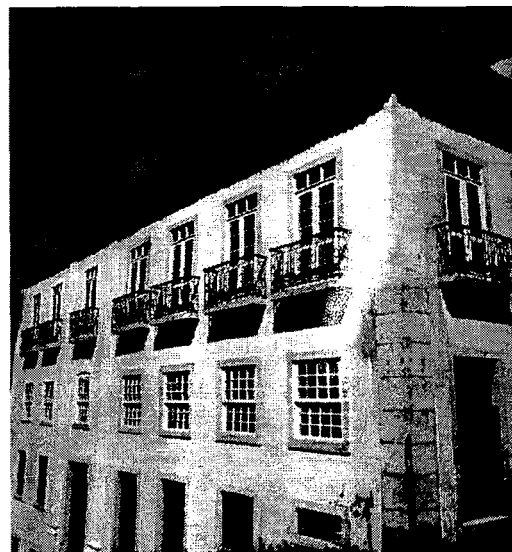


Ilustração 63 - Sobrado Colonial da rua Nazaré, em São Luiz do Maranhão.

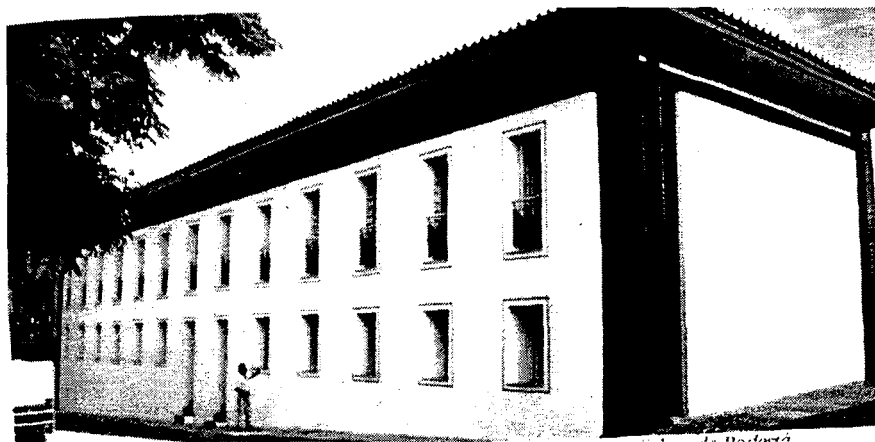


Ilustração 64 - Casa do Arcebispo de Mariana, Minas Gerais, de Éolo Maia, Sylvio de Podestá e Jô Vasconcellos, 1987.

terreno no primeiro pavimento, onde dispõe acessos e demais espaços públicos do programa; apartamento do Arcebispo e apartamento de hóspede ocupam retângulo superior desenvolvido em toda a extensão da testada frente à praça. Altimetricamente, um sobrado de dois andares coberto com telhas portuguesas parece estar prolongado por pátio murado, mas o pátio é na verdade bloco com cobertura em terraço plano, iluminado zenitalmente. A composição em planta balanceia simetricamente os compartimentos requeridos em relação a quatro cilindros de serviço e ao claustro octogonal aí inscrito diagonalmente. O claustro se cobre por grande pirâmide de vidro transparente e acolhe, em seu interior, capela de forma homóloga coberta por pirâmide colorida. Entretanto responde à assimetria do entorno na sua volumetria e na definição do circuito principal de movimento, minimizando a importância do eixo mais óbvio do terreno isoladamente considerado” (COMAS, 1990, p.96).

espalhados por todo Brasil é evidente, sendo impossível passear pelas ruas de Mariana e não perceber que seu conjunto urbano, juntamente com a herança colonial brasileira, gerou a nova edificação.

Éolo e Sylvio, seguindo o discurso contextualista⁵, têm uma experiência bem menos feliz na praça da Liberdade, em Belo Horizonte. O Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves⁶ tenta resgatar o contexto tradicional da praça através do respeito a sua volumetria original, que inicialmente era:

“Emoldurada pelas secretarias de Estado, em estilos ecléticos e neoclássicos. A escala dos prédios era agradável, com 16m de altura, contrapondo-se e valorizando a verticalidade da alameda de palmeiras imperiais. (...) Nas décadas de 50 e 60, diversos edifícios modernos e modernistas foram implantados, ferindo a concepção e escala originalmente prevista” (MAIA, 1993, p. 32).

O Centro de Apoio Turístico⁷ usa diversas referências da arquitetura internacional, mas seu precedente-guia é a edificação eclética, que comporta a Secretaria de Estado da Educação, localizada próxima a ele. Embora possua dimensões e volume bem menores do que sua *Idéia*, a alusão é facilmente perceptível

⁵ O Contextualismo é uma postura metodológica que defende a inserção do novo objeto arquitetônico no entorno existente da forma mais adequada do ponto de vista do todo edificado, do conjunto urbano. É um posicionamento claramente antagônico ao urbanismo moderno, que tinha como máxima o rompimento com a cidade tradicional. No contextualismo, o objeto arquitetônico deve adaptar-se, inserir-se em seu ambiente, talvez “completando um padrão implícito no *lay-out* da rua ou introduzindo um novo” (SHANE, 1976, p.676). Essa inserção respeita o *genius loci*, o espírito do lugar, concepção romana que parte de uma crença de que existe um espírito guardião para cada localidade, que determina seu caráter e essência (BROWNE, 1988). Para MAHFUZ (1987, p.137). Em termos formais e geométricos, o entorno pode influenciar de duas maneiras a inserção do novo objeto arquitetônico, além dos fatores climáticos e de orientação solar: “1. contextualismo cultural, no qual as formas e os materiais do existente são transformados e usados nos novos edifícios (...); 2. contextualismo físico, que consiste na absorção de aspectos mais abstratos do entorno, como o traçado urbano, a posição de elementos impingidos sobre o terreno, a topografia local, etc...”.

⁶ O Centro é conhecido pelos moradores locais como “Rainha da Sucata”, alusão a sua fachada metálica e a uma novela televisiva da época.

⁷ “Utilizamos materiais regionais (aço, azulejos e pedras) e referências sutis a alguns elementos das arquiteturas ecléticas da praça, bem como uma linguagem transitória pela qual sempre passa e passará nossa evolução arquitetônica” (MAIA, 1993, p. 33).

ao se analisar os corpos centrais de ambas edificações, que são basicamente um vazio ladeado por pilares e coroado por uma semi-cúpula.

Fez-se a releitura de um modelo específico, onde tanto os elementos de arquitetura como os materiais são transformados. O resultado configura-se numa caricatura grotesca do precedente. O uso do metal, postura pretensamente inovadora, dá uma aparência empobrecida e enferrujada à composição, sem refazer nem remotamente o caráter de sobriedade e poder buscado pelo original. A solidez da alvenaria eclética é substituída pela transitoriedade da pós-modernidade metálica; a seriedade e veracidade dos elementos de arquitetura, como a semi-cúpula que se relaciona com o espaço interno, torna-se uma mera alegoria fachadística. O que resulta é a impressão de falta de unidade ocorrida devido à inserção excessiva de enxertos retirados de exemplares da arquitetura mundial. O que era para homenagear o passado pré-modernista espalhado ao redor,



Ilustração 65 - Secretaria de Estado da Educação, Belo Horizonte, Minas Gerais, séc. XIX. Ao fundo, o Centro de Apoio Turístico

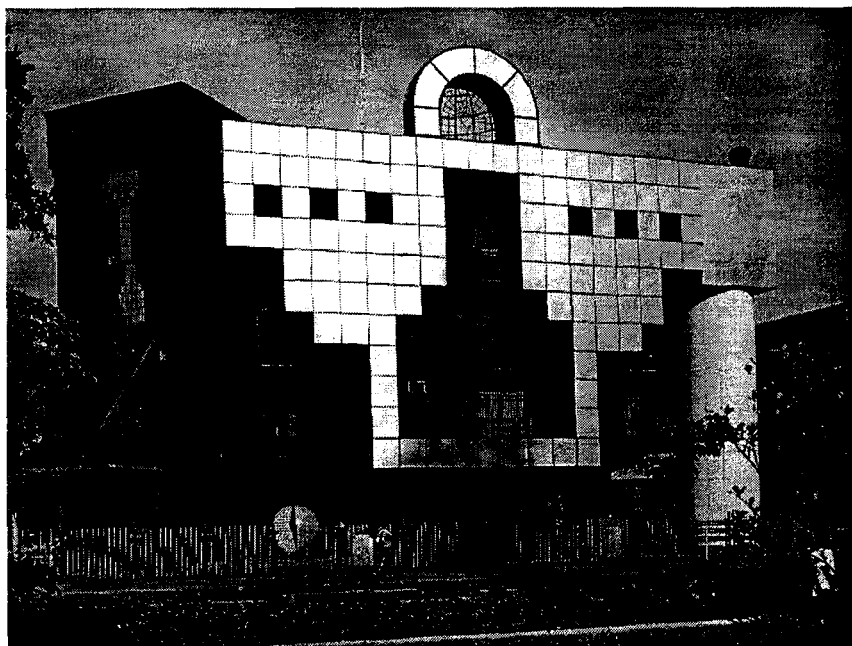


Ilustração 66 - O Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, Belo Horizonte, Minas Gerais, Eólo Maia e Sylvio de Podestá, 1984-1990.

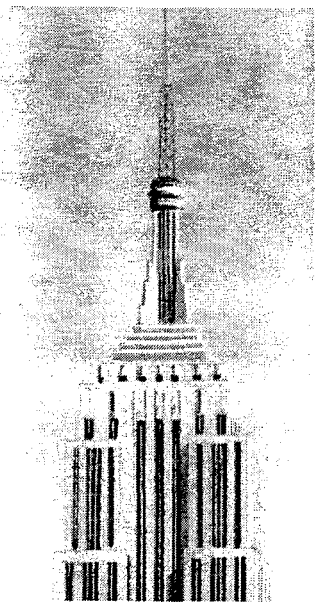


Ilustração 67 - Empire State Building, em Nova York, 1930.

recriando, por assim dizer, sua mitologia, torna-se uma miscelânea de elementos descontraídos. Já que:

“Estão presentes por exemplo a coluna de Filarete, via Aldo Rossi; os tetos e as marquises oitocentistas, via Stirling + Wilford; a abóbada de berço, via Arata Isozaki; a retícula abstrata clássica; via Richard Meier; os sólidos românicos, via Kahn + Botta; o arco românico-gótico, via Sullivan + Wright, e assim por diante.” (NOGUEIRA, 1993, p. 61)

Na mesma linha figurativa da equipe de Éolo Maia está o edifício Terra Brasilis, 1986-1990, dos arquitetos Königsberger e Vanucci, onde se vê uma releitura dos arranha-céus americanos *Art-Déco*, também categorizados como *New Deal* (GÖSSEL, LEUTHÄUSER, 1996). Nesses exemplares, há um encontro do desenho decorativo com a verve modernista, e a supervalorização da curva e elementos aerodinâmicos. Nesses exemplares:

“As superfícies lisas formavam curvas verticais e horizontais, as janelas eram simplesmente rasgadas, os alpendres projetados da fachada, como ‘sobrancelhas’ boleadas, e as balaustradas lembravam amuradas de navios.” (GÖSSEL, LEUTHÄUSER, 1996, p. 206).

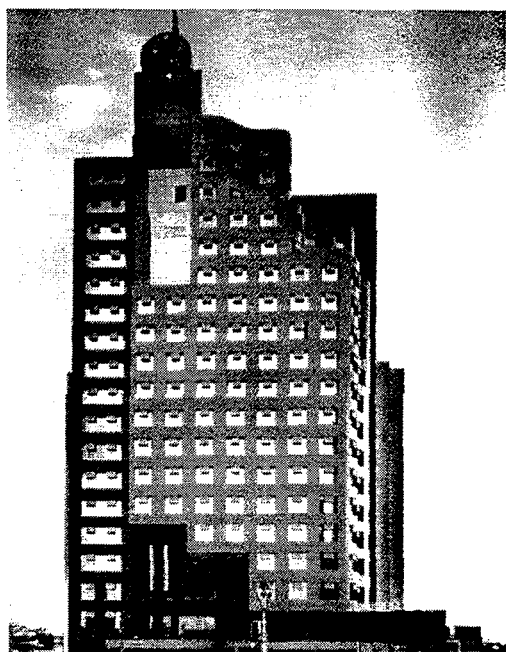


Ilustração 68 - Edifício Terra Brasilis, São Paulo, de Königsberger e Vanucci, 1986-1990.

O Terra Brasilis segue alguns princípios básicos do *Art-Decó*, como: janelas ritmadas que perfuram os panos de parede, extremidades expressionistamente arredondadas e arremate vertical com uma antena metálica *a la* Chrysler e Empire State, assim como mantém o escalonamento original, resultante dos planos urbanos, mas que se torna auxiliar na impressão de verticalismo. Os arquitetos relêem os típicos elementos de arquitetura do estilo, adaptando-os à nova realidade e modificando a proporção do volume precedente, o qual ressurgiu mais horizontalizado, embora tentem quebrar essa impressão através do afunilamento superior e a agulha que arremata a composição. A simetria característica do período é substituída pela imprevisibilidade assimétrica, a qual quebra a monotonia esperada. O Terra Brasilis *reconta* o mito do arranha-céu norte-

americano na pretensa “Manhattan brasileira”, sendo conhecido e novo simultaneamente, estabelecendo a *poesis* da releitura.

A *Poética* aparece no projeto dos arquitetos José Mário Nogueira de Carvalho Jr. e Affonso Rizi Jr. para a Residência dos Padres Claretianos na cidade de Batatais, 1983, em São Paulo, onde se encontra, novamente, o tema da residência sacra, com um programa maior do que o de Mariana. O uso da releitura na arquitetura religiosa é esperado, devido a sua riqueza em termos de precedentes e iconografias. Na Residência dos Padres, releu-se a tradicional tipologia do claustro¹ como organizador espacial do projeto, como acontece no projeto para o monastério cisterciense Ter Duinen, do século XIII. Nos espaços cupulados próximos ao acesso, pode-se:

“Ler uma associação com o domo celeste (tradicionalmente utilizado nas igrejas renascentistas e barrocas) enquanto que seu alinhamento traz uma simpática associação a uma procissão de monges encapuzados” (PADOVANO, 1986, p. 82).

Aqui, contrariamente ao caso de Mariana, a tipologia só é seguida em termos de organização espacial com o pátio

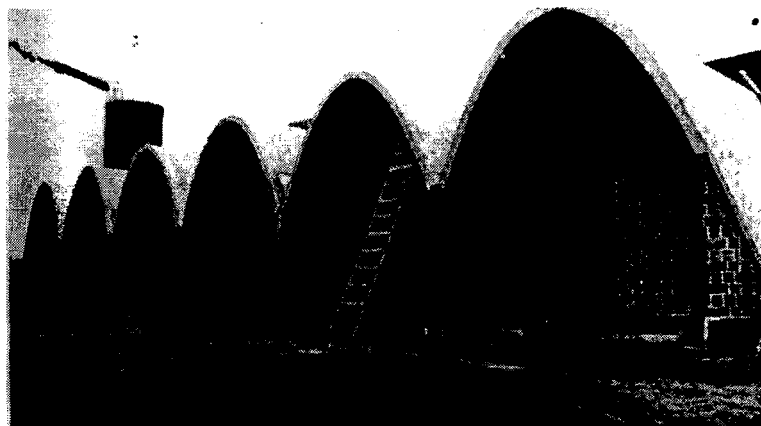
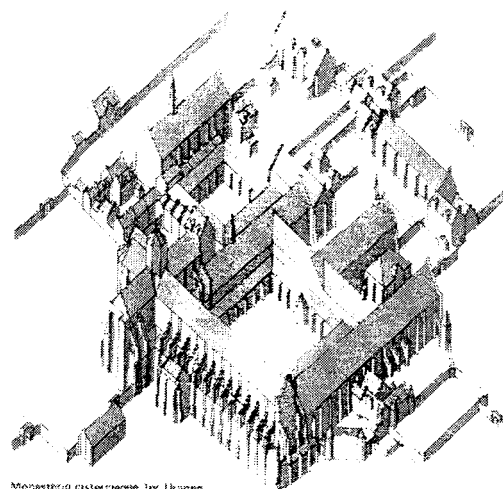


Ilustração 70 - Residência dos Padres Claretianos na cidade de Batatais, São Paulo, de José Mário Nogueira de Carvalho Jr. e Affonso Rizi Jr., 1983.



Monastério cisterciense Ter Duinen

Ilustração 69 - Projeto para o Monastério cisterciense de Ter Duinen, século XIII.

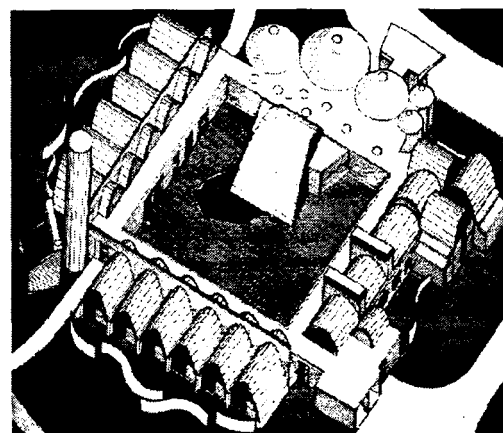


Ilustração 71 - Residência dos Padres Claretianos na cidade de Batatais, São Paulo, de José Mário Nogueira de Carvalho Jr. e Affonso Rizi Jr., 1983.

¹ “O pátio central quadrado com dimensão de 21m, foi orientado com direção norte - sul, oferecendo duas laterais bem insoladas nordeste - noroeste para onde foram abertos os quartos (...); os outros lados abrigam a recepção e estar, e os serviços e refeitórios. (...) Nos dormitórios optou-se pelas abóbadas parabólicas e no setor de serviço abóbadas de berço, semicirculares e atirantadas” (ZEIN, 1984, p. 44).

centralizado e a circulação circundante, e os elementos de arquitetura usados são novos. A circulação, na *Idéia* original, é uma galeria com arcos voltados ao pátio interno e, nesse exemplo, é substituída por algumas aberturas esparsas fechadas por cobogó. O uso de abóbadas de berço e cúpulas é típico da arquitetura religiosa medieval, e a transformação desses elementos acontece devido à mudança de material, pois são originariamente em pedra e, aqui, usa-se o tijolo. Finalmente, as abóbadas parabólicas remetem-nos ao nosso recente passado sacro de Pampulha.

Outro exemplo no universo da releitura brasileira é a equipe formada por Coutinho, Diegues & Cordeiro², que ao longo de seu trabalho, acabou por especializar-se em arquitetura de *Shopping Centers*. O exemplo visto aqui é o *Shopping Vitória*, 1986, onde o princípio compositivo apóia-se na simetria e na exploração de eixos principais, perpendiculares entre si, de um modo típico da *École des Beaux-Arts*³. Esses eixos de circulação - os elementos ordenadores do projeto - são iluminados zenitalmente, solução corrente para esse tipo de edificação desde as galerias comerciais oitocentistas⁴. O volume

² “É possível referenciar formalmente o trabalho de Coutinho, Diegues e Cordeiro ao de arquitetos como Richard Meier e Gwathmey & Siegel, (...) mas suas fontes imagéticas estão menos nos contemporâneos do que na arquitetura moderna européia dos anos 30/40 (principalmente a belga e a holandesa) e num olhar atento para o modernismo brasileiro da dita fase heróica” (SEGAWA, 1995, p. B.8).

³ Após a Revolução Francesa de 1789, a Academia de Arquitetura, que até então era o único programa de educação formal no Ocidente que formava arquitetos de diversas nacionalidades, viu o fim de seus dias de independência. Foi anexada à Academia de Pintura e Escultura, em uma entidade nova a *École de Beaux - Arts*. A arquitetura foi assim oficialmente aliada as outras artes. Simultaneamente foi criada uma escola para formar os engenheiros chamada *École Polytechnique*. Dessa forma a arquitetura cada vez mais via-se como alta arte e era assim ensinada na *École de Beaux - Arts*. O Processo projetual da escola era partidário das formas clássicas e foi concebido em cima de três temas chaves, os elementos de arquitetura, os de composição e os detalhes (KOSTOF, 1988).

⁴ No século passado, as potencialidades da arquitetura do ferro foram postas à prova nos grandes espaços que requeriam uma forte iluminação e extensos vãos livres, como mercados, galerias comerciais, bibliotecas, e logicamente as estações ferroviárias. Nestes exemplares, estruturas metálicas vedadas por

possui elementos de arquitetura relidos do passado modernista, conforme especificado pelos arquitetos que afirmam ter se inspirado nos neoplasticistas europeus, assim como nos primeiros modernos brasileiros:

“Diversas imagens da herança arquitetônica orientam o pensamento projetual - a ‘velocidade’ dos planos horizontais e sua valorização pela iluminação, a transparência e a perfeita marcação espacial de Neutra, o exato jogo de planos e a precisão das articulações de Rietveld, Eesteren e Doesburg. Mas mais fortes permanecem as lições de Costa e Warchavchik, em exemplos ricos da história arquitetônica brasileira. O uso de sutis tons de branco, bases em pedra, treliças em madeira, muxarabis (...). O acesso frontal, marco pontual da fachada principal, é reforçado pela sucessão de peles - a parede branca, o granito com pontos de luz, a ondulante parede de tijolos de vidro a homenagear Niemeyer” (COUTINHO, DIEGUES, CORDEIRO, 1993, p. 51).

Apesar de todo esse discurso de homenagem aos grandes nomes do modernismo, o que se percebe é uma grande influência

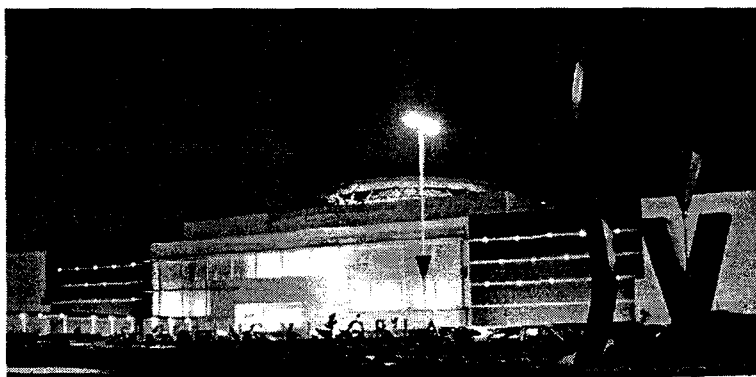


Ilustração 73 - Shopping Vitória, Espírito Santo, de Coutinho Diegues e Cordeiro, 1986. Vista Frontal.

panos de vidro cobriam espaços altos e amplos com grande transparência, e frequentemente com elegância, de certa forma readaptando a desmaterialização gótica. A diferença reside no fato de que nas catedrais góticas, as abóbadas eram sólidas e as paredes diáfanas, os novos exemplares estavam interessados na iluminação zenital, nas cúpulas e abóbadas de berço envidraçadas sobre suportes de alvenaria. Ainda assim, algo daquela emoção visual que havia iniciado na Idade Média foi revivida nesses interiores do século XIX, com sua luminosidade e leveza, surpreendendo o observador ao entrar no prédio. O aparecimento dessas coberturas translúcidas ocorreu em Paris em 1813, com pouca publicidade, e foi ainda lá que quinze anos mais tarde surgiu a primeira abóbada de berço de vidro, que se converteu no modo favorito de cobrir galerias comerciais daí em diante. Esses grandes espaços estavam mascarados externamente por fachadas de alvenaria, no melhor estilo arquitetônico corrente, desvinculando os espaços interno e externo.

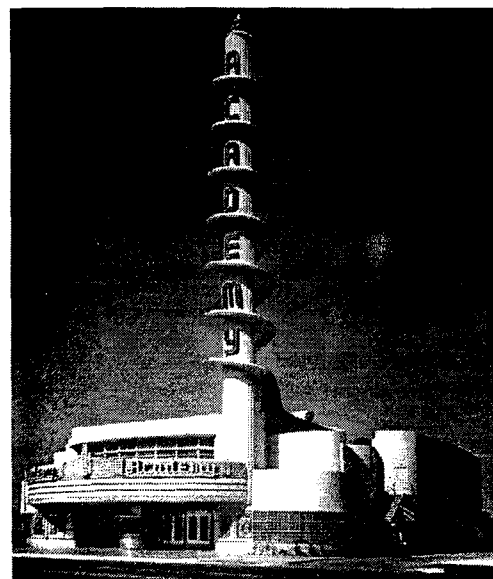


Ilustração 72 - Academy Theatre, Los Angeles, E.U.A., Charles Lee, 1939.



Ilustração 74 - Shopping Vitória, Espírito Santo, de Coutinho Diegues e Cordeiro, 1986. Vista Lateral.

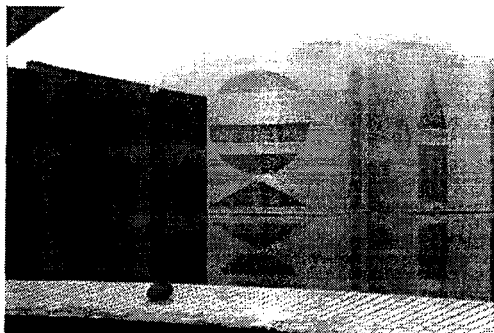


Ilustração 75 - Centro Governamental de Dacca, Bangladesh, de Louis Kahn (1963-1983).

Art-Déco no todo compositivo. As citações e homenagens aos arquitetos especificados acima configuram-se em meros enxertos dentro de uma composição que relê os pavilhões e cinemas dos anos 30. O expressionismo, que muito influenciou o *Art-Déco*, aqui também é citado pela cúpula central, que consiste em “uma decomposição em peles superpostas como no Pavilhão de Cristal de Bruno Taut” (COUTINHO, DIEGUES, CORDEIRO, 1993, p. 52). Comparando o Shopping Vitória com o Academy Theatre, 1939, em Los Angeles, percebe-se que ambos têm fachadas simétricas, acesso marcado por elementos arredondados, logomarca usada como elemento verticalizador, muitos tijolos de vidro e uma aparência dramaticamente cinematográfica. Apesar do exemplar *Art-Decó* ser muito mais arrojado em termos de formas aerodinâmicas, há uma reminiscência desse período vivendo nas linhas do novo edifício. O Shopping Vitória *reconstrói* algo daquela emoção visual desencadeada pelos cinemas antigos, e a intertextualidade entre ambos não pode ser evitada.

Sidônio Porto, em sua última fase, faz a releitura explícita de um dos grandes mestres, numa arquitetura que “se mostra influenciada por Louis Kahn, evidenciando reinterpretações das geometrias e valorização das simetrias largamente empregadas pelo norte-americano” (SEGAWA, 1995, p. 18). Sidônio mantém os mesmos princípios compositivos de Kahn, e utiliza seus elementos de arquitetura de forma bem explícita, inserindo pouca modificação.

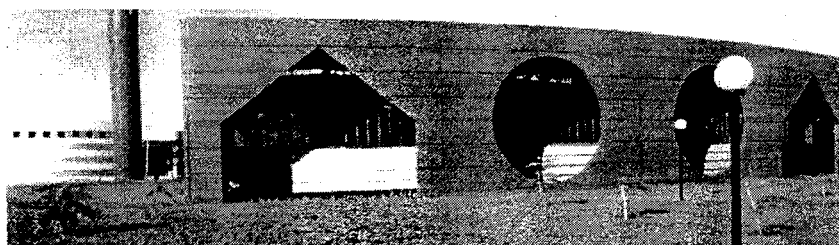


Ilustração 76 - Prefeitura de Nova Ponte, Minas Gerais, de Sidônio Porto, 1987.

Usa quase que literalmente as *Idéias* básicas de seu mestre inspirador, como as abóbadas em tijolo e os volumes cúbicos perfurados por figuras geométricas básicas, como círculos e triângulos. Infelizmente, o faz de maneira bem menos competente, configurando uma pálida sombra de seu precedente, como se percebe na prefeitura de Nova Ponte (1987), Minas Gerais, que pode ser comparada com o Centro Governamental de Dacca, Bangladesh, 1963-1983.

Enquanto o precedente usa as aberturas como elementos importantes na conformação tanto dos espaços internos quanto da forma externa, Sidônio transforma-as em simples alegorias de uma máscara que envolve a edificação. A unidade do conjunto rompe-se ao se inserir, como enxerto, o volume ao fundo, mais típico de Mário Botta.

Um dos mais recentes exemplares de releitura na arquitetura religiosa é encontrado no Templo Messiânico, 1990-1995, em São Paulo, de Sylvio Sawaya. O Templo faz uma “retomada arquetípica de formas ancestrais de consagração do espaço, como em Stonehenge” (SAWAYA, 1997, p.40). O uso do círculo delimitado por elementos verticais, configurando o

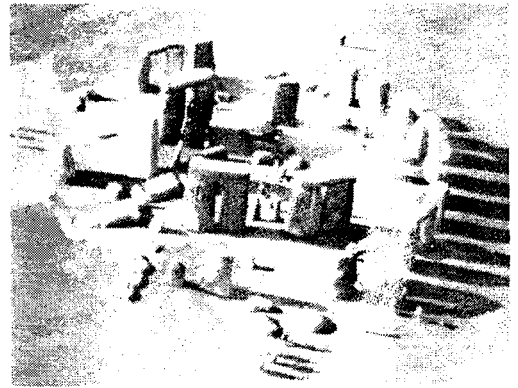


Ilustração 77 - Stonehenge, em Salisbury, Inglaterra, aproximadamente 2750-1500 a. C.

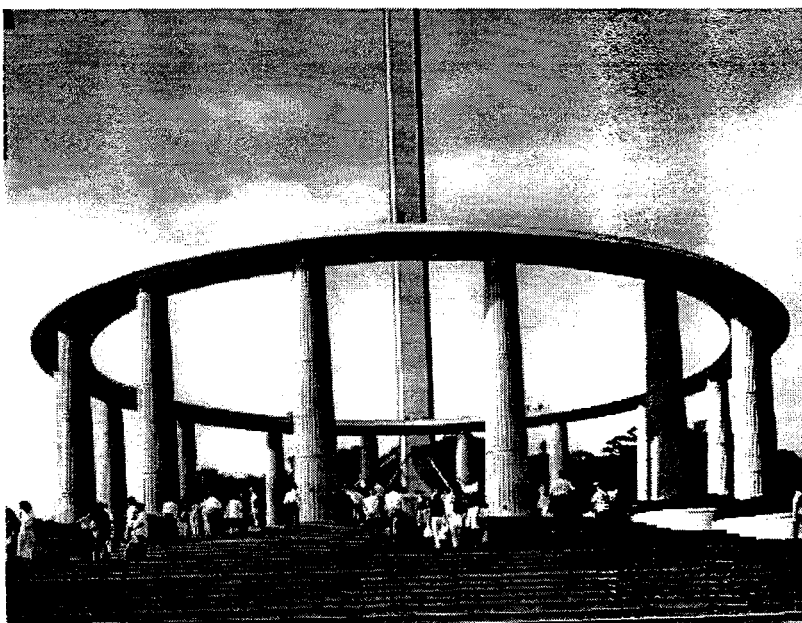


Ilustração 78 - Templo Messiânico em São Paulo, de Sylvio Sawaya, 1990-1995.

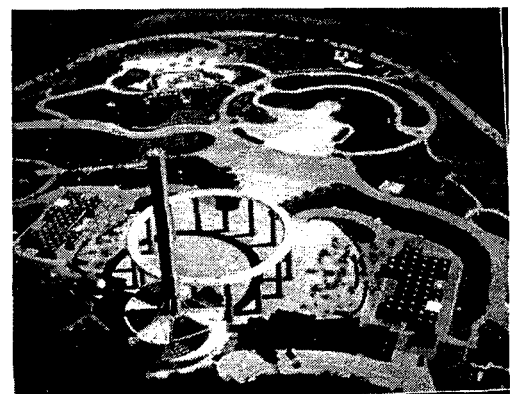


Ilustração 79 - Templo Messiânico em São Paulo, de Sylvio Sawaya, 1990-1995. Vista Aérea.

espaço aberto, é típico dos druidas da antiga Bretanha, e Sawaya relê os menires⁵ e dólmenes⁶ originais através das colunas que sustentam uma viga circular. O Stonehenge é o organizador básico da composição, através da sua tipologia, mas são enxertados diversos elementos pertencentes a outras culturas ancestrais.

“O desenho das colunas (dóricas-egípcias) lembra os troncos das árvores dos toris. O altar com cobertura e torre recupera o pagode budista. A escadaria, côncava e convexa, recupera do barroco o seu dinamismo” (SAWAYA, 1997, p.42).

O arquiteto introduz diversos elementos geradores de significado para criar um templo que faz a síntese da magia e religiosidade ancestrais, a fim de prosseguir nos novos rumos da religiosidade do terceiro milênio.

“O espaço extenso e profano é referenciado pelos espaços sagrados que servem de orientação. O poste cerimonial com as oferendas a seu pé, o círculo mágico de proteção, a escada que promove a passagem de um nível a outro, a montanha no seu cimo. Estes são elementos básicos no ato de *recriação* do mundo ou de criação de um novo mundo. A torre com seu altar e a assembléia sentada à sua volta são elementos da arquitetura que recuperam o gesto primordial. A arquitetura, instauradora de espaços, serve de pedra angular para a realização comemorativa, abrigando o *mito* e possibilitando o rito” (SAWAYA, 1997, p.38, grifo meu).

A *Poética* estabelecida por Sawaya vem da intertextualidade existente entre o Templo Messiânico e sua *Idéia* primordial, o Stonehenge. Ao reler a tipologia pagã ele retoma para a religiosidade atual um passado não brasileiro, mas da pré-história ocidental. Recupera o mito druida possibilitando, através da releitura, o rito messiânico. Apesar das tentativas, essas reconstruções não conseguem reproduzir a aura sagrada do original, proveniente de sua própria antiguidade e configuração como objeto único, não repetível.

⁵ “Monumento pré-histórico que consiste num grande bloco de pedra isolado, cravado verticalmente no solo” (KOSTOF, 1988, p.1326)

⁶ Elemento pré-histórico que consiste num trilito composto por dois menires que sustentam um bloco de pedra horizontal, colocado como uma viga.

4.1. A CATEDRAL DE BRASÍLIA DE OSCAR NIEMEYER

O trabalho de Oscar Niemeyer é repleto de referências que, embora não configurem apenas casos de releitura arquitetônica, podem ser detectadas ao longo de sua obra. Lógico que tentar reduzir sua produção a um amontoado de precedentes modificados seria uma irresponsabilidade e uma inverdade. A intenção não é por em cheque sua incontestada originalidade, e sim encontrar algumas referências¹⁸ dentro de seu universo modernista, pois a sua “alusão a precedentes vernaculares, eruditos, mecânicos ou naturais é as vezes surpreendente, mas sempre plausível em termos de programa e situação” (COMAS, 1994, p.52).

Analisando-se Brasília e a “adoção como partido típico, de caixas de vidro veladas por peristilos exóticos” (COMAS, 1994, p.52), como se pode ver no Palácio do Planalto e no Supremo Tribunal Federal, ambos de 1960, percebe-se que esse partido é uma releitura de templos gregos clássicos, constituídos

¹⁸ Nos prédios da Pampulha, “o Yatch Club é casa-barco atirando-se à água, a Casa de Baile, uma cabana primitiva que aparece rotundamente feminina vista contra o garbo aquadrado e anguloso da sede esportiva. O Cassino acomoda rituais mundanos, em palacete que lembra a Villa Savoye e se reveste dentro em metal, cetim e espelho; a Capela se apoia em arco parabólico, conjugando evocação goticizante e reminiscência dos hangares de aviões que Freyssinet projetara para Orly. A mesma lógica preside o uso do azulejo em série de edifícios profanos da Pampulha e do painel de azulejos pintados na Capela, praxe de muito convento colonial. A elevação dos painéis parece ideograma da parede de morros circundantes ; a marquise da Casa do Baile sugere estilização da sombra proporcionada por bosque ou nuvem; a casa do arquiteto parafraseia as casas de vidro de Mies e Philip Johnson, reinterpretando com elas o tema da cabana original. (...) O aspecto naval da superestrutura do Ministério enfatiza a proximidade da baía de Guanabara; as telhas de barro do Hotel de Ouro Preto se harmonizam com os telhados do entorno. Concreto e granito nas colunas redondas do Ministério sugerem solidez essencial e duradoura; aço e chapa ondulada nas colunas do Pavilhão conotam possibilidade de desmonte; os pilares quadrados do Hotel de Ouro Preto remetem ao esqueleto de madeira que sustenta construções vizinhas” (COMAS, 1994, p.52).

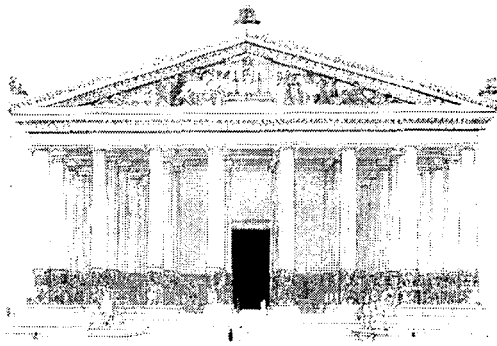


Ilustração 80 - Desenho de reconstituição de um típico templo jônico clássico.

basicamente por um peristilo¹⁹ de colunas envolvendo uma *cella*²⁰. Niemeyer transforma os elementos de arquitetura e de composição desse tipo, conservando sua distribuição básica. A releitura acontece através da criação de novas colunas que sustentam uma elegante cobertura, assim como da inversão da materialidade das paredes da *cella*, que se tornam de vidro. A sua proporção e espacialidade também são modificadas, pois de elemento de composição único - no caso grego - torna-se perímetro de contenção de todos os espaços internos palacianos, de diferentes funções. O estereóbato²¹ original, que ergue o templo do solo, é substituído por uma rampa que marca o acesso. As ordens arquitetônicas são suprimidas, surgindo em seu lugar colunas desnudas de ornamentação. O coroamento

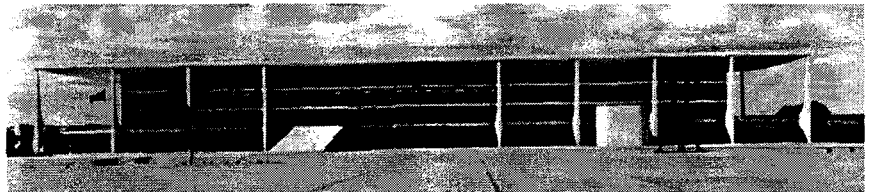


Ilustração 81 - Palácio do Planalto em Brasília, D.F., de Oscar Niemeyer, 1960.



Ilustração 82 - Supremo Tribunal Federal em Brasília, D.F., de Oscar Niemeyer, 1960.

¹⁹ “Pórtico colunado ou colunata coberta, que rodeia um edifício ou pátio” (KOSTOF, 1988, p.1330).

²⁰ “Sala principal do templo clássico, que abriga a estátua de culto” (KOSTOF, 1988, p.1320).

²¹ “Base ou plataforma sobre o qual se levanta um edifício ou uma fileira de colunas” (KOSTOF, 1988, p.1324)

clássico, composto pelo entablamento²² e frontão, sofre uma drástica redução, transformando-se em uma delgada laje de concreto.

Essa relação também é observada no prédio de Mies van der Rohe, o New National Gallery, de 1968, em Berlim. Aqui também há a releitura dos mesmos precedentes, e Mies usa, como Niemeyer, uma grande *cella* envidraçada coberta por uma estrutura de concreto suportada por apenas oito colunas metálicas cruciformes (duas de cada lado). A releitura do peristilo grego configura-se de forma virtual através da projeção da cobertura, que cria o “túnel” ao redor da *cella*, já que as poucas colunas apenas o sugerem, sem delimitá-lo. Olhando os prédios citados, é impossível não perceber sua intertextualidade, pois tanto os de Niemeyer como o de Mies são uma releitura da mesma imagem originária, o templo clássico. Tentam reproduzir a monumentalidade daquelas edificações, consagrando-as agora ao poder público e às artes, respectivamente. Os mitos que produziram aqueles edifícios da antiguidade não se mantiveram como crença, mas seu caráter sagrado se conservou ao serem relidos e adaptados a novos e modernos mitos.



Ilustração 83 - New National Gallery, Berlim, Alemanha, de Mies van der Rohe, 1968.

²² “Conjunto de elementos horizontais sustentado por uma coluna. As três divisões básicas do entablamento são arquitrave, friso e cornija. Destas apenas a arquitrave e a cornija possuem subdivisões”. (SUMMERSON, 1978, p.127)

4.1.a) A RELEITURA: A CATEDRAL DE BRASÍLIA COMO PROCESSO E PRODUTO

“Na releitura há transformação, interpretação, criação com base num referencial, num texto visual que pode estar explícito ou implícito na obra final. (...) A intertextualidade pode ser explícita, quanto cita a obra referente ou implícita, quando esconde a obra referente” (PILLAR, 1996, s.p.)

Num primeiro momento, pode-se pensar que chamar de releitura a Catedral Metropolitana de Brasília, de 1956, projetada por Niemeyer, é um equívoco. Ela transforma tanto as suas referências que torna essa percepção bastante difícil. Mas, como disse PILLAR, releitura é transformação, e se o grau dessa transformação for muito grande, o precedente fica implícito na obra nova. Estar implícito é estar parcialmente escondido, não significando que não exista. Como a releitura sempre conserva alguns aspectos do precedente original, é através dessa constante que se pode reconhecer a referência usada.

A Catedral está situada no eixo-monumental da capital brasileira, junto aos ministérios federais. O terreno é um grande espaço livre, retangular e plano. Devido à implantação em um sítio de enorme proporção urbana, não possui a escala de monumento própria a uma catedral metropolitana, ficando à margem do “eixão”, quase invisível dentro do todo urbano.

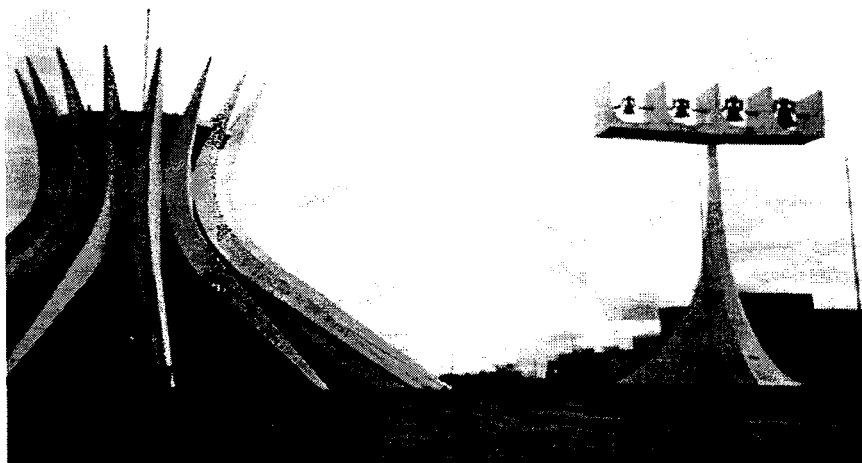


Ilustração 84 - A Catedral de Brasília, D.F., Oscar Niemeyer, 1956. Vista do local de culto e campanário.

O conjunto compõe-se de três volumes²³ distintos, separados de acordo com suas funções específicas: o local de culto, o batistério e o campanário. O local de culto, que é o corpo principal, domina o conjunto com suas proporções. Possui planta circular de 70m de diâmetro, três metros abaixo do nível da esplanada, com uma cobertura em forma de hiperbolóide de revolução composta por dezesseis montantes em concreto armado unidos por um anel (no chão) e por uma laje circular (na parte superior). Os vazios entre os montantes são preenchidos por painéis de vidro refratário, enchendo de luz o espaço interno, com 40m de altura e capacidade para 4 mil pessoas. O acesso, feito por um túnel de granito preto, possui uma penumbra que ressalta ainda mais a luminosidade etérea do corpo principal. Dispostos livremente na planta central há o altar-mor, em forma de elipse, o coro, em forma de cone com base elíptica, e uma coluna prismática onde estão imagens sacras. “Em volta da nave - (...) - encontram-se as capelas e ainda as ligações com as salas e serviços anexos à Catedral.” (NIEMEYER, 1958. p.8.)

O batistério também consiste em um elemento de composição de planta centrada, rebaixado em relação ao nível da rua, coberto por uma cúpula, com a pia batismal no centro. Seu acesso externo se dá através de uma escada helicoidal e,

²³ MAHFUZ, no texto “O Clássico, o Poético e o Erótico”, classifica em três as estratégias compositivas de Niemeyer. A estratégia onde é possível enquadrar nosso objeto de estudo, consiste em separar o programa em volumes de acordo com suas funções específicas, de forma clara, de modo que a unidade do conjunto não se perca, ou seja “caracterizando o objeto resultante como um artefato único” (MAHFUZ, 1988, p.62). É o que acontece com a Catedral. O local de culto, domina claramente os volumes restantes, que não poderiam existir sem ele. O batistério e o campanário gravitam de modo indissolúvel em torno do volume principal, conforme a lei de atração das massas de Newton. O maior atrai o menor. Assim como a lua é inseparável da terra, o batistério e o campanário pertencem à Catedral. Em relação a sua composição volumétrica, o processo usado foi o subtrativo, onde um volume básico “sofre operações de subdivisão, subtrações e adições.” (MAHFUZ, 1995. p. 133). SEGRE (1988, p. 72) diferencia as obras de Niemeyer em duas categorias: os edifícios “abertos, resolvidos por meio do sistema de pórticos, arcadas ou galerias; e os fechados constituídos por volumes puros.” A Catedral pertence à última.

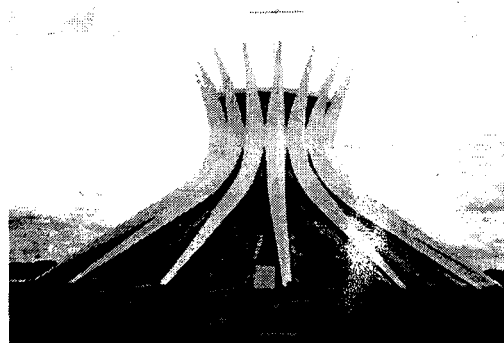


Ilustração 85 - A Catedral de Brasília, D.F., Oscar Niemeyer, 1956. Vista do local de culto.



Ilustração 86 - O Batistério da Catedral de Brasília, D.F., Oscar Niemeyer, 1956

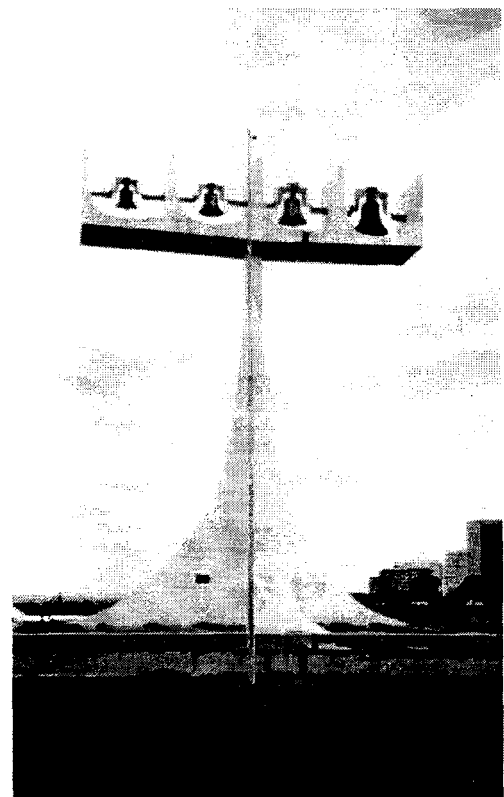


Ilustração 87 - O Campanário da Catedral de Brasília, D.F., Oscar Niemeyer, 1956.

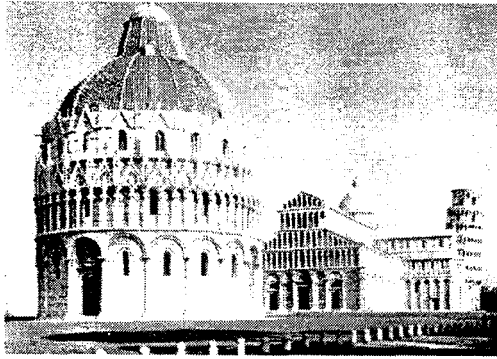


Ilustração 88 - Catedral de Pisa, Itália, séc. XI ao XIII. Vista geral do conjunto, com o batistério em primeiro plano.

internamente, um corredor subterrâneo leva ao local de culto. O campanário, também em concreto, sustenta os sinos sacros.

Niemeyer diz que o projeto de uma catedral é um tema muito atrativo, devido à simplicidade do programa associado à necessidade de grandes vãos livres que requerem soluções técnicas avançadas. Comenta que, na evolução da arquitetura sacra, “estão presentes os exemplos mais preciosos da arquitetura religiosa, desde as primeiras construções em pedra, e as geniais conquistas da arte romana e gótica, até a época presente.” (NIEMEYER, 1958, p. 8). A utilização da releitura auxilia na geração de significado, pois permite associações com exemplares conhecidos, o que não falta na arquitetura cristã. Vários desses exemplares foram usados para a concepção da Catedral.

O precedente usado está implícito no produto final, porque não é imediata a sua identificação na contemplação da obra. Contudo, percebe-se que a Catedral é basicamente a releitura dos conjuntos sacros românicos, onde foram enxertados diversas alusões a outros estilos cristãos. A sua *Idéia* consiste na distribuição básica em volumes independentes, que é típica dos



Ilustração 89 - A Catedral de Brasília, D.F., Oscar Niemeyer, 1956. Vista geral do conjunto, com o batistério em primeiro plano.

conjuntos românicos²⁴ italianos, como pode ser visto em Pisa, onde se possui um volume para o batistério, outro para o campanário e, finalmente, um para a igreja, o local de culto. A celebridade da torre inclinada de Pisa torna quase impossível a hipótese de que Niemeyer não tenha pensado nela (e em seu conjunto) ao propor o partido geral da Catedral. Como a decisão em separar em volumes diferentes as funções religiosas não é corrente, percebe-se a influência românica. Niemeyer mantém as relações entre as partes do tipo, entre os volumes, embora transforme a escala, os materiais e os elementos de arquitetura próprios do estilo românico²⁵. Como o grau de transformação inserido é muito grande, a imagem originária se esvanece, ficando implícita no produto final.

O arquiteto transforma a pedra original em concreto, as típicas abóbadas de cruzaria (que cobriam os altares românicos) em um hiperbolóide de revolução (que se expande, cobrindo todo o espaço de culto), enquanto as demais características, como as abóbadas de berço, os arcos plenos, as rosáceas, a predominância dos cheios sobre os vazios, são simplesmente ignoradas. Mesmo assim, a *poética* existente em transformar um conjunto sacro medieval em um conjunto modernista é facilmente percebida por olhos treinados.

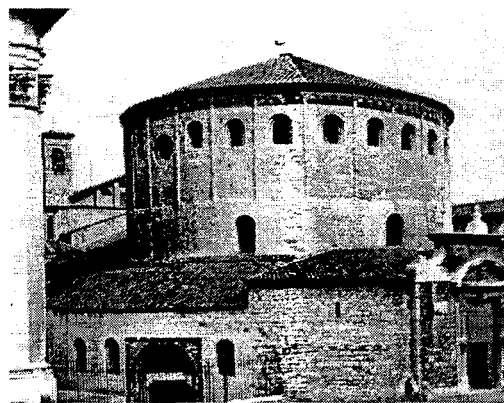


Ilustração 90 - Catedral de Bréscia, Itália.

²⁴ “O típico esquema do românico italiano é o de um edifício para as funções do culto (a igreja) ladeado pelo *campanile*, o campanário, defronte do qual se ergue, quase com a mesma envergadura, um grande batistério.” (CONTI, 1978. p. 23), ou seja consistia na separação das funções religiosas em volumes independentes.

²⁵ Estilo arquitetônico sacro que se desenvolveu na Europa, do séc. XI ao séc. XIII. Os edifícios típicos da arquitetura românica são as igrejas, que são construções sólidas, pesadas, de poucas aberturas, com uma supremacia dos cheios sobre os vazios. Seus espaços são cobertos por abóbadas (de berço e de arestas) e pouco iluminados, tirando partido de efeitos de claro / escuro, como luz rasante penetrando por escassas aberturas, sendo a rosácea a maior fonte de luz do edifício. Os materiais utilizados são toscos, como a pedra e a madeira, e existe uma hierarquia nas artes, sendo a arquitetura a atividade dominante. O principal elemento de arquitetura é o arco pleno (semicircular), o único utilizado neste estilo. O românico usa o jogo de cores, com pedras claras e escuras, ou pedra e tijolo (bicromia). É um estilo variadíssimo, diferenciado de acordo com a região na qual se desenvolveu.

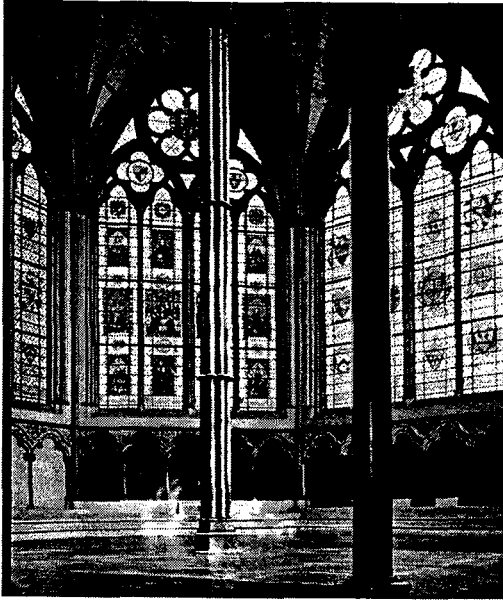


Ilustração 91- Interior gótico da Chapter House, na Abadia de Westminster, Inglaterra, 1253.

A organização em planta centrada da igreja e batistério é um elemento de composição originalmente clássico²⁶, que se conservou ao longo da Idade Média. Já os batistérios²⁷, desde o período paleo-cristão, têm essa conformação e, embora raras, há igrejas românicas²⁸ redondas, como a Catedral de Bréscia, na Itália. No batistério, a escala é modificada, pois originalmente estes eram muito grandes e altos, e em Brasília ele tem proporções suficientes apenas para abrigar a pia batismal e os participantes do sacramento, sem as dimensões exageradas dos originais. O Campanário também já não aparece como o elemento verticalizador do conjunto, e não se sobressai em relação às demais partes.

O sistema estrutural da igreja é de características mais góticas²⁹ do que românicas, pois enquanto naquele prevaleciam

²⁶ A planta centrada é uma forma amplamente usada nos períodos clássicos, a partir dos templos circulares gregos - os *tholos*- e posteriormente, na arquitetura romana (ex: Panteón) e na arquitetura renascentista.

²⁷ Os batistérios, por possuírem a pia batismal (originalmente um tanque, pois no princípio do cristianismo os batizados eram submersos na água), desenvolvem-se em torno dela, gerando assim uma planta centrada em forma de círculo, hexágono, octógono ou outra figura geométrica cujos lados sejam equidistantes em relação a seu centro.

²⁸ A planta baixa típica das igrejas românicas era em forma de cruz latina, possuindo de três a cinco naves.

²⁹ Estilo que se desenvolveu na Europa na última fase da Idade Média (séc. XII ao XIV), originou-se na França, mas acabou por espalhar-se por todo continente. Os elementos de arquitetura característicos do estilo gótico são o arco ogival (também chamado de arco quebrado ou arco gótico), os arcobotantes, os contrafortes e a abóbada de cruzaria ogival. A ânsia pela verticalidade é uma de suas principais intenções, buscando produzir nos fiéis a sensação de pequenez diante da grandeza e magnitude de Deus. A estrutura de sustentação não é visível do interior da igreja, o que cria, no fiel, devido às alturas impressionantes das naves, uma ilusão de milagre celeste, ao mesmo tempo em que este se sente diminuto diante da grandeza de Deus. Ao se entrar em uma catedral gótica, a sensação é de uma altura que corta a respiração, devido não só à grande altura como também à proporção entre altura e largura da própria nave. Devido ao sistema estrutural gótico, as paredes das catedrais não possuem função e podem ser facilmente substituídas por uma série de arcadas ou janelas, fazendo estas perderem toda a materialidade, transformando-as num leve diafragma de vidro multicolorido. Filtrada pelos vitrais, a luz que se difunde no interior não parece provir de uma fonte natural e cria uma atmosfera cálida e luminosa que transmite ao fiel um sentimento de êxtase. O exterior da catedral gótica está em perfeita harmonia com o interior, possuindo as mesmas características de impulsão vertical e leveza. Para tal efeito, todas as linhas e formas horizontais da fachada foram substituídas por outras que tendem para o alto. Uma série de aberturas, portais, janelas rosáceas, arcos e estátuas

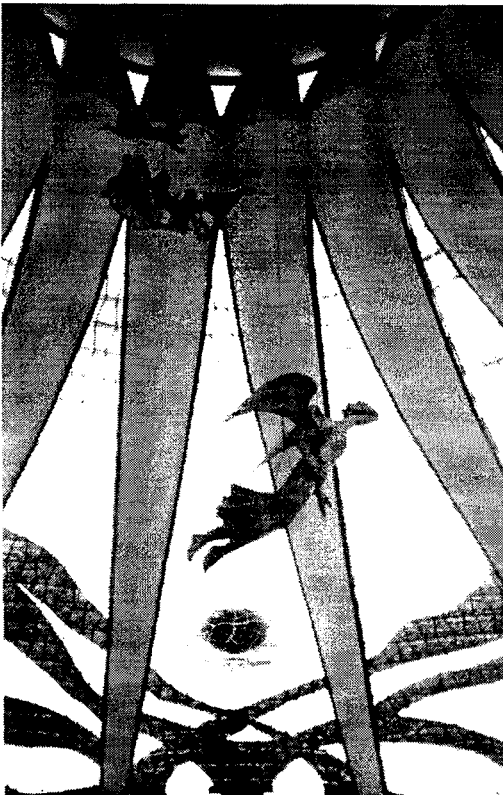


Ilustração 92 - Interior da Catedral de Brasília.

os vazios sobre os cheios, neste ocorria o contrário. Nesse caso, a Catedral como sua desmaterialidade espacial promovida pela cobertura envidraçada identifica-se com a arquitetura gótica, com sua estrutura de sustentação independente, preenchida por vitrais multicoloridos, que dão aos fiéis uma sensação de irrealidade. Os montantes de concreto de Niemeyer funcionam como arcobotantes³⁰ modernos, elevando os mortais aos céus, e o preenchimento com vidros coloridos (imaginados por Oscar, mas criados recentemente por Marianne Peretti) dão a atmosfera imaterial desejada para o culto. O percurso da Catedral, no qual o fiel passa por um túnel antes de chegar na nave, é similar ao percurso do gótico, onde se passa por um pórtico semi-escuro antes de se receber a “luz divina”. Por outro lado, pode ser considerado como a releitura da atmosfera das subterrâneas e escuras catacumbas³¹ cristãs.

A Catedral é basicamente uma releitura do românico italiano onde foram enxertadas características de diversos tipos religiosos separados no tempo, mas que caracterizaram de modo marcante a fé cristã. Como o próprio Niemeyer afirmou, os exemplares de arquitetura sacra têm muito para nos ensinar, e ele faz a *mímese*, entendida, segundo Aristóteles, desses exemplares. A *Idéia* estava nos conjuntos românicos, assim como em certos aspectos da arquitetura gótica, clássica e paleocristã. A releitura desses precedentes resultou no *eidós*, a própria Catedral de Brasília. “O *eidós* está na obra, a *Idéia* fora da obra, aliás antes da obra...” (SÊNECA, *apud* GRASSI, 1975. p. 232).

interrompem as estruturas das paredes de modo que os vazios prevaleçam sobre os cheios e crie o efeito aéreo desejado. As torres nos lados das fachadas são elementos principais para a verticalidade.

³⁰ “Arco ou meio arco que transporta o peso da abóbada ou do teto desde a parte superior do muro à um suporte mais baixo e exterior” (KOSTOF, 1988, p.1318)

³¹ Os corredores subterrâneos utilizados por Niemeyer remetem-nos às catacumbas da arquitetura paleo-cristã, cemitério e local de reunião dos primeiros cristãos.



Ilustração 93 - Catacumbas de São Panfilo, séc. III ou IV. d.C., Roma, Itália.

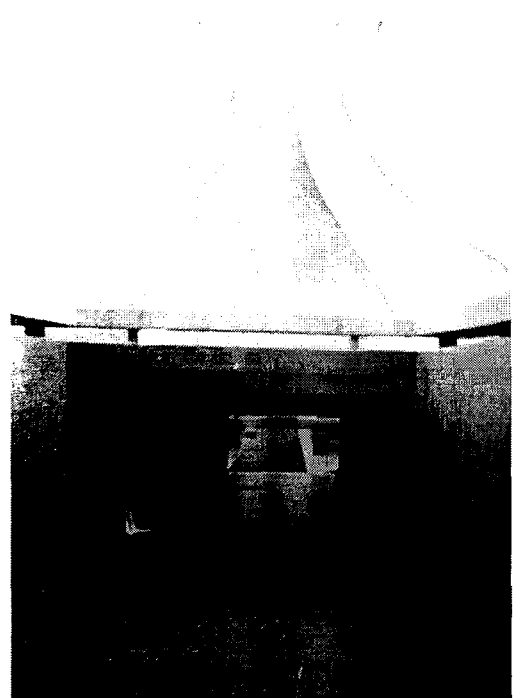


Ilustração 94 - Vista do acesso da Catedral de Brasília

Niemeyer relê diversos *mitos* cristãos, tramando-os poeticamente de forma inovadora e inédita.

A analogia com objetos não arquitetônicos também é possível na observação da forma da Catedral. O que não é chamado de releitura, pois esta só aconteceu no momento de definição do partido geral, onde o esquema típico dos conjuntos sacros românicos foi relido e nele foram enxertadas características de outros estilos cristãos. No desenvolvimento da plasticidade do projeto é que são inseridas essas demais referências a elementos e situações externas à área da arquitetura.

A significação de suas formas pode ser interpretada de diversas maneiras. Por exemplo: é possível se comparar o local de culto com o desabrochar de uma flor tropical, com a coroa de espinhos de Cristo na paixão ou com duas mãos abertas em súplica a Deus. As interpretações podem diferir, mas têm em comum o cunho religioso. O batistério pode ser uma alusão ao pão consagrado na missa, ou essa analogia seria transposta ao ovo, simbolizando a ressurreição, o germe da vida (SCHLEE, 1990).

4.2. O COMPLEXO RESIDENCIAL DE ALFABARRA DE LUIZ PAULO CONDE

Outro arquiteto que se embrenhou no universo da releitura foi o carioca Luiz Paulo Conde¹, que por ser de uma escola posterior à de Niemeyer, desenvolveu seu aprendizado à sombra dos pioneiros e modernistas consagrados. Sua geração teve que criar uma arquitetura comum, componente do pano de fundo das grandes cidades, não monumentos recorrentes de uma situação de vanguarda (DOURADO, p. 31, 1995).

Conde é influenciado pela teoria internacional, e seus projetos demonstram idéias advindas da discussão de temas como o neo-racionalismo², o contextualismo e o regionalismo³,

¹ Luiz Paulo Conde nasceu no Rio de Janeiro em 1934 e formou-se pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil em 1959. Trabalhou com Affonso Eduardo Reidy no desenvolvimento do projeto para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, com Flávio Marinho Rêgo, projetou a Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Arquiteto titular, atualmente licenciado da Luiz Paulo Conde Arquitetos Associados, com mais de 200 obras realizadas e inúmeros projetos, nacionais e internacionais. Está dentro do restrito grupo de arquitetos brasileiros, como Niemeyer e Ruy Otake, que tem um livro publicado sobre sua obra, que chama-se: *Luiz Paulo Conde - un Arquitecto Carioca*, publicado pela editora colombiana Escala. Foi Presidente do IAB/RJ (1974-1979), é professor licenciado e ex - diretor (1988-1992) da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, já foi secretário municipal de Urbanismo e Meio Ambiente do Rio de Janeiro (1993-1996) e, atualmente, exerce o mandato de prefeito da cidade do Rio de Janeiro, eleito em 1996.

² “Esta tendência da pós-modernidade se destaca pelas formas simples e geométricas (sobretudo os quadrados) e por uma certa severidade. Os elementos puramente decorativos são rejeitados. (...) É denotativo (tem uma leitura geralmente compreensível - um cemitério é visto como tal-), baseia-se na evolução (se remete a precedentes históricos) e tem uma expressão convencional. O racionalismo pós-moderno retoma diretamente o racionalismo italiano (*il razionalismo*) dos anos vinte e trinta, que se converteu no estilo oficial da arquitetura nos tempos de Mussolini” (CEJKA, 1995, p.52). Os principais representantes dessa tendência são Aldo Rossi e Mario Botta.

³ “Sob o conceito de regionalismo definimos a arquitetura que se baseia na tradição local da construção. (...) Na arquitetura pós-moderna, o regionalismo frequentemente vem acompanhado do historicismo. Mas diferentemente do historicismo geral, que adota períodos históricos e territórios geográficos à vontade, o regionalismo se baseia, sobretudo, na arquitetura anônima e característica da região, de um passado não muito distante” (CEJKA, 1995, p.

sendo os dois últimos demonstrados na sua busca de uma linguagem verdadeiramente carioca para seus projetos.

O projeto de Conde analisado é o do condomínio carioca de Alfabarra, 1975-1994, que tenta remontar, em outro contexto, a paisagem edilícia de Copacabana, com ares de fim de século. Conde relê o que chama de protomodernismo, criando torres que conservam os aspectos positivos encontrados nessa arquitetura. Para que a análise seja mais esclarecedora, é necessária a definição clara do precedente de Conde, pois este ainda não foi categorizado de forma clara e unânime.

4.2.a) PRECEDENTE DE CONDE:

O PROTOMODERNISMO CARIOCA

Conde tenta encontrar uma tipologia arquitetônica que realmente toque a alma dos cariocas. Dessa forma, promove uma pesquisa na Faculdade de Arquitetura da UFRJ⁴ sobre a produção arquitetônica no Rio de Janeiro, mais precisamente em Copacabana, no período compreendido pelas décadas de 30 e 40, categorizando-a como protomodernista e, portanto, abrindo uma nova linha de investigação que gera muita polêmica⁵.

42). “Claramente, a doutrina do regionalismo é baseada num modelo de sociedade ideal, que poderia ser chamada de ‘modelo essencialista’. De acordo com ele, todas as sociedades tem um núcleo, uma essência, a ser descoberta e preservada. Um aspecto dessa essência repousa na geografia local, clima, costumes, envolvendo o uso e a transformação de materiais locais. Esse é o aspecto mais frequentemente relacionado à arquitetura” (COLQUHOUN, 1992, p. 76).

⁴ Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁵ SEGAWA (1995), no artigo *Modernidade Pragmática, uma Arquitetura dos Anos 1920/40 Fora dos Manuais*, refere-se a arquitetura dos anos 30/40 como *Art-Déco*, apresentando exemplos similares aos de CONDE, mas dando outra terminologia e simplesmente ignorando os artigos precedentes. Mas, os dois principais trabalhos sobre a arquitetura brasileira dita Protomodernista, foram realizados, inicialmente, pelo próprio CONDE (1988) e, depois, por ANDRADE (1994), professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco. Ambas as posturas concordam quanto ao período de tempo, aproximado, dessa manifestação arquitetônica, assim como, quanto a suas características gerais. Sua principal discordância é quanto a categorização dessa arquitetura. ANDRADE não concorda em chamá-la de protomodernista e sugere outra nomenclatura, baseando-se na pesquisa de

A pesquisa de CONDE foi publicada na Revista A.U., nº 16, em 1988, e foi feita juntamente com Mauro Nogueira, Mauro Almada e Eleonora Figueiredo de Souza. Justifica a escolha do tema de investigação pela constatação de que a arquitetura carioca das décadas de 30 e 40 possui um sem número de exemplares admirados pela população e por seus usuários, que permanecem à margem dos livros, debates e estudos universitários. Seu objetivo é recuperá-las face à *história oficial*.

“Ao passar pelo Rio de Janeiro, olhos atentos e percepção aguçada, qualquer cidadão, arquiteto ou não, é capaz de identificar, aqui e ali, uma série de edifícios e espaços bastante interessantes e significativos” (CONDE, 1988, p.68).

A produção arquitetônica e urbanística, observada nos edifícios de Copacabana⁶, é uma espécie de meio termo entre o ecletismo historicista e o modernismo brasileiro. É uma arquitetura híbrida, simultaneamente clássica e moderna: mistura um sistema compositivo de princípios classicistas (busca da simetria, ritmo e eixos de composição) com elementos de arquitetura provindos da modernidade como um todo. Recebe influências do racionalismo⁷, do futurismo⁸ e, principalmente, das formas arredondadas do expressionismo⁹, entre outros.



Ilustração 95 - Edifício Joaquim Nabuco, Rio de Janeiro, década de 30-40.

CONDE, mas com a intenção de avaliar o tema sob um outro ponto de vista, decidiu aprofundar-se na questão do protomodernismo, tendo como referência a cidade do Recife, PE. Fazendo um cruzamento entre os dois trabalhos, percebe-se que o estudo de ANDRADE amplia o espaço de tempo da manifestação arquitetônica para as décadas 30 a 55, e inclui em sua classificação outros tipos de edificações, não apenas edifícios em altura, como faz CONDE. Sua principal divergência encontra-se na categorização dessa arquitetura. Para ANDRADE, a manifestação arquitetônica desse período deveria ser catalogada como *neomodernismo* ou *maneirismo moderno* e não como protomodernismo.

⁶ CONDE (1988) concentra seu estudo em Copacabana, embora ressalte que os exemplares são encontrados em outras áreas do Rio de Janeiro e do Brasil. Os responsáveis por grande parte dessa produção copacabanense são arquitetos e engenheiros que provém tanto da Escola de Belas-Artes como da Escola Politécnica. Nomes como Rebecchi, Graça Couto, Cápua, Porto e Gladosh.

⁷ A ala racionalista, a mais austera do modernismo, “reduz ao mínimo o vocabulário figurativo” (ZEVI, 1972, p.50) e acreditava que a nova arquitetura não “podia edificar-se sobre sonhos, nem sobre a inspiração individual, nem sobre a evocação associativa. Eles defendiam os blocos prismáticos com telhados planos e um revestimento de reboco branco desornamentado”



Ilustração 96 - Edifício Rio Verde, Rio de Janeiro, década de 30/40.

Em relação ao aspecto urbano, a arquitetura que classifica como protomodernista possui três aspectos básicos:

“A busca de uma unidade compositiva, a correta apreensão de *continuum* edificado que caracteriza o ambiente urbano e o respeito à tradição secular da rua - corredor, como elemento definidor do espaço urbano” (CONDE, 1988, p. 70).

A edificação não é gerada com a intenção de ser um objeto isolado em relação a seu entorno, e as próprias normas urbanísticas limitam a configuração do edifício, garantindo a unidade do conjunto.

“Numa mesma quadra, por exemplo, os gabaritos são mantidos constantes e as edificações levantadas na testada do lote, coladas às divisas naturais do terreno. A ventilação e

(KOSTOF, 1988, p.1222) . Eram favoráveis, como todos os modernistas, à planta livre; ao funcionalismo das plantas industriais; às novas técnicas e materiais construtivos, como o concreto armado e o aço; à pureza formal dos cubos brancos; à utilização do vidro em larga escala; ao muro cortina; à não utilização de ornamentos no exterior ou interior; à composição formal utilizando a assimetria equilibrada em contraposição à simetria axial imposta no século precedente. Mas toda essa retórica racionalista possuía certas contradições, pois muitas vezes a estrutura era disfarçada e inserida nos muros cortina (que deveriam ser apenas vedação), o entorno não era considerado, assim como o clima e a insolação.

⁸ O futurismo (1909 - 1932) teve seu principal representante no arquiteto italiano Antonio Sant’Elia, que defendia uma arquitetura caracterizada por empregar novos materiais, ser expressiva e artística, preferir as linhas inclinadas e elípticas, estar exenta de ornamentação, inspirar-se no mundo da máquina, recusar qualquer regra preestabelecida, ser capaz de compatibilizar o entorno com o “novo homem” e, por último, reunir as qualidades de velocidade, fugacidade e dinamismo, para que cada geração pudesse e devesse levantar sua própria cidade. Nunca se construiu uma obra futurista de importância, os experimentos ficaram em nível de projeto, esboços e croquis, os quais não cumpriam exatamente as regras delimitadas pelo estudo teórico, pois o resultado era de prédios imponentes, sólidos, monumentais. AZEVEDO (in RANGÉ et alli, 1988) classifica o elevador Lacerda em Salvador, importante obra dos anos 30, como futurista, pois parece inspirar-se em desenhos de Sant’Elia da série *Cittá Nuova*.

⁹O expressionismo (1910-1925) foi uma tendência anti-racionalista que “aspirava uma simbolização romântica e sentimental da realidade” (KOSTOF, 1988, p.1222), pois “era um problema dramaticamente humano, desesperadamente angustioso, como ânsia de protesto sentimental” (ZEVI, 1972, p.49). Inspirou-se nas formas fluidas, plásticas e orgânicas do *Art Noveau* que defendia, como o próprio expressionismo, a natureza como fonte inspiradora das formas e a primazia da expressão individual (tendo cada arquiteto suas características próprias). Na Alemanha, Erich Mendelsohn manteve vivo o expressionismo, através de algumas obras que “celebravam a forma dinâmica: Uma continuidade de superfície aerodinâmica que explorava as curvas e as esquinas arredondadas. A emoção de suas linhas livres e fluidas aparecem principalmente na torre do observatório Einstein de Postdam, e nos brilhantes esboços preliminares de seus edifícios”. (KOSTOF, 1988, p.1222)

insolação são garantidas coletivamente pela limitação da profundidade das construções, o que permite a formação de grandes áreas abertas no miolo das quadras” (CONDE, 1988, p.70).

As características positivas mais importantes dessa arquitetura são as relacionadas aos controles climáticos e conforto ambiental. “Como que atendendo às exigências dos trópicos, nesses edifícios os cheios predominam sobre os vazios. (...) A incidência solar é rigorosamente controlada” (CONDE, 1988, p.71). Os elementos decorativos clássicos (cornijas e frisos), quando usados, associam-se à resolução de aspectos construtivos da época. Toda a tecnologia disponível é utilizada, como estruturas de concreto armado, elevadores, instalações e outros.

Em relação ao programa de necessidades e à funcionalidade dos espaços, os prédios, que possuem de 8 a 12 pavimentos, têm apartamentos diferenciados, e o uso pode ser unicamente residencial ou então misto, com comércio no térreo. Poucos exemplares têm garagem subterrânea, e os últimos pavimentos diferenciam-se do pavimento tipo. Os espaços que compõem os apartamentos têm usos flexíveis, pois as zonas (social, serviço e íntimo) organizam-se em torno de uma circulação interna, para a qual se volta também o acesso principal. Em termos formais, os pavimentos com usos diferenciados resultam:

“Numa composição de fachada tripartida na vertical, segundo as regras de composição clássica, com base, corpo e coroamento do edifício recebendo tratamentos diferenciados. No sentido horizontal, as fachadas deixam transparecer as chamadas zonas de noite - denunciadas pelas *janelas buraco* em parede - e zona dia - claramente marcadas pelos volumes escuros das varandas da sala” (CONDE, 1988, p.70).

A base dos edifícios é revestida com materiais nobres de grande durabilidade, como mármore, granitos ou pedras brutas. As portarias são elevadas em relação à rua, e seus portões de acesso em ferro e vidro são nitidamente *Art-Déco*. O corpo e o coroamento das edificações têm acabamento em argamassa ou pó de pedra, o que facilita a manutenção. O coroamento dá-se

através de pequenos terraços e movimentados jogos de volumes, promovendo um fechamento superior à composição das fachadas. As sacadas, varandas ou balcões são elementos de arquitetura que aparece constantemente.

“Em geral seguindo formas arredondadas com dominância horizontal, *à la Mendelsohn*, em semi-balanço ou totalmente embutidas no corpo da edificação, permite ao morador a opção de fechá-las ou não, conforme suas necessidades” (CONDE, 1988, p.72).

ANDRADE¹⁰ (1994, p.73), apesar de não concordar com a categorização de CONDE, amplia a lista de características da chamada arquitetura protomodernista, baseado em exemplares do Recife. Observa que em termos formais, percebe-se:

“A predominância de simetria axial e frontalidade, emprego da modinatura como meio de expressão arquitetônica e,

¹⁰ Afirma que a incoerência fundamental em classificar a manifestação arquitetônica brasileira como protorracionalista (que considera sinônimo de protomodernista) é de caráter temporal. Na Europa, a tendência surgiu antes do racionalismo, de certa forma originando-o, enquanto no Brasil a arquitetura dita protomodernista surge após as primeiras manifestações do Movimento Moderno e desenvolve-se paralelamente a ele. “As experiências pioneiras de Warchavchik, Lúcio Costa e Luiz Nunes, entre outros, sinalizavam uma orientação para o Movimento Moderno no Brasil já a partir do fim da década de 20, enquanto as primeiras obras Protomodernistas só aparecem na década de 30” (ANDRADE, 1994, p.73). A classificação de CONDE, entretanto, justifica-se se pensarmos que essas primeiras manifestações eram fenômenos isolados, ainda não configurando o movimento moderno como um todo, dessa forma o protomodernismo realmente aconteceu antes do *boom* modernista. A própria afirmação de que a manifestação brasileira inspira-se na produção européia protorracionalista é falha para ANDRADE, pois considera que a maior fonte inspiradora é o próprio modernismo brasileiro através de obras e manifestos publicados nos jornais da época. Além de observar a influência de outras correntes européias, como o expressionismo. Pois o próprio CONDE refere-se as varandas arredondadas de Copacabana como formas “*à la Mendelsohn*”. Outra diferença básica que observa é que enquanto a manifestação brasileira é “essencialmente pragmática, antidogmática e inclusivista” (ANDRADE, 1994, p.74), o movimento europeu caracterizou-se pela teorização e “preocupação com uma *verdade essencial* que servisse de base à prática arquitetônica, resultando em uma posição dogmática quase *moralista* (recordemos Adolf Loos e seu ensaio *Ornamento e Crime*)”. Devido a esses motivos ele defende que a categorização seria mais adequada como neomodernismo ou maneirismo moderno. Conclui que o caso brasileiro “está relacionado a uma tendência mais ampla de reação contra a ruptura radical efetuada pelas primeiras vanguardas modernistas e à busca - consciente ou não - de uma síntese entre a tradição e as experiências das vanguardas modernistas. E, portanto, constitui uma manifestação arquitetônica essencialmente diversa do protorracionalismo europeu” (ANDRADE, 1994, p.75).

ao mesmo tempo, tendência à abstração e simplificação, ausência de ornamentação figurativa derivada dos estilos históricos, tendências a uma espacialidade mais dinâmica e complexa, preferência por volumes *puros* e preocupação com a economia e a racionalidade construtiva relacionada ao emprego das novas tecnologias - particularmente concreto armado e elevador. (...) É uma arquitetura vital, concreta, que toma como ponto de partida a realidade cotidiana. (...) A arquitetura é baseada nas condições ambientais, econômicas, nos fatores técnico-construtivos, produtivos e sociais, (...) os arquitetos fazem uso direto da tradição, adotando sem preconceitos soluções consagradas pela experiência. ”

Visando embasar sua categorização, CONDE faz um cruzamento de características entre os prédios de Copacabana e os prédios protorracionalistas¹¹ da Europa e América. Essas

¹¹Os prédios de Copacabana possuem características similares às da corrente protorracionalista européia, um período de transição que se desenvolveu entre os “movimentos *Art-Nouveau*, do início do século, e o racionalista-funcionalista dos anos 20 e 30 (...), caracterizou-se pela intenção de simplificação e redução da linguagem arquitetônica, principalmente à geometria e abstração” (CONDE, 1988, p.73). Ao buscar referências nos tradicionais historiadores de arquitetura percebe-se que a categoria protorracionalista não é mencionada ou identificada com essa nomenclatura em vários deles. FRAMPTON (1987), BENÉVOLO (1976), KOSTOF (1988) e ZEVI (1972) referem-se a Loos, Hoffmann, Behrens, Perret e Garnier como arquitetos de idéias de racionalização construtiva e compositiva. Concordam quanto as características gerais de suas obras e idéias, mas não englobam suas manifestações na específica categoria nomeada como protorracionalista. Essa referência foi encontrada em DE FUSCO (1975), que possui um capítulo bastante extenso dedicado a ela, e em DORFLES (1986). Ambos a chamam manifestação de protorracionalismo, mas nunca de protomodernista. Para categorizá-la assim DE FUSCO (1975, p.161) baseia-se em um crítico italiano: “Se não nos equivocamos a terminologia ‘protorracionalismo’ foi usada primeiramente por Eduardo Persico”. É um período compreendido entre os anos de 1905 e 1914, configurando-se numa arquitetura ainda não racionalista, mas já liberta do decorativismo do *Art Nouveau*. Os arquitetos desse movimento buscavam uma arquitetura que utilizasse “blocos construtivos cúbicos, detalhes tectônicos, poucos elementos, superfícies lisas ou pouco articuladas no interior e no exterior, e também os valores naturais dos materiais. Esses arquitetos tentam seguindo caminhos diferentes, levar à prática os princípios *clássicos*” (MÜLLER; VOGEL, 1981, p.507). Para CONDE (1988, p.73) o protorracionalismo europeu possui certa ambiguidade “pois ao mesmo tempo que os arquitetos desse período combatiam a academia de *Beaux-Arts* e o decorativismo *Art-Nouveau*, apresentavam em seus projetos uma restauração de matriz neo-academista-classicista”. Considera que essa dualidade divide o protorracionalismo em “duas vertentes de propostas arquitetônicas às vezes convergentes e, em alguns casos antagônicas”. Uma delas seria o *Art-Déco*, influenciada pela exposição de Paris de 1925, voltada as artes aplicadas e o *design* e cujo principal arquiteto europeu foi Mallet-Stevens. O *Art-Déco* “caracterizado por um certo exagero na decoração e pelas formas tendentes à *aerodinâmica*. Mais tarde iria concorrer com o próprio movimento racionalista pela sua tendência *modernista não*

comparações são baseadas em idéias e imagens e, além do aspecto formal básico, também se percebe similaridades em relação ao *continuum* edificado, ao uso de fachadas tripartidas na vertical e bipartidas na horizontal, às varandas, ao revestimento de pó de pedra, e ao uso de ferro e vidro na base, portarias e interiores. O que Conde não percebe é que os exemplares europeus possuem formas mais racionalistas que os brasileiros, os quais são influenciados por diversas outras correntes, além da protorracionalista.

Os exemplos catalogados por CONDE englobam também aspectos do *Art-Déco*, do futurismo e do expressionismo. Embora a principal similaridade formal seja com a arquitetura protorracionalista, as variações detectadas não permitiriam essa catalogação. Portanto, ele chama esse agrupado híbrido, de formas e referências diversas, de protomodernismo - categoria que, além de abranger os estilos acima (puros ou em misturas ecléticas), possui a preocupação de adequar-se ao clima e aos materiais disponíveis, no contexto em que está inserida. É a arquitetura da prática, da vida real.

Assim como o racionalismo é uma faceta do modernismo¹², o protorracionalismo pode ser considerado uma faceta do protomodernismo. Dessa forma, ele é mais amplo, pois engloba diversas tendências, como: o expressionismo, o *Art-Déco*, o futurismo e o próprio protorracionalismo, todas estas temporalmente um pouco anteriores ao Movimento Moderno Europeu.

funcional" (CONDE, 1988, p.73). A segunda vertente priorizava a funcionalidade, a adequação com o entorno urbano e materiais construtivos, a industrialização. Gradativamente foram eliminando os "elementos supérfluos, chegando-se, a partir do Art-Noveau mais seco e geométrico, inglês e da Escola de Chicago, a uma abstração e a uma certa ausência de ornamento na arquitetura. Isto é, uma arquitetura mais autônoma e pura, que iria anteceder a arquitetura racionalista, distinguida pela sua estereometria simples e elementar e pelos seus volumes puristas, que deram início a arquitetura moderna" (CONDE, 1988, p.74).

¹²Assim como o Expressionismo, Purismo, Organicismo.

Protorracionalismo e protomodernismo significam antes do racionalismo e antes do modernismo, respectivamente, e, embora na Europa as coisas aconteçam nessa ordem, não é o que ocorre aqui. No Brasil, essa lógica temporal não se sustenta, pois a manifestação protomodernista brasileira (30/40) não é anterior ao modernismo nacional, se visto como fenômeno isolado, praticado por alguns vanguardistas como Warchavchik e Lúcio Costa. Essa manifestação só pode ser considerada como anterior ao *boom* do movimento moderno como um todo, no país, que aconteceu a partir de Brasília.

Para esse estudo, usaremos a categoria especificada por CONDE (1988), embora se saiba das divergências inerentes a essa categorização. Consideram-se os termos protorracionalismo e protomodernismo com significação diferente, embora não antagônica. Após a publicação de seu trabalho convencionou-se, “extra-oficialmente”¹³, a chamar a arquitetura, com aquelas características, de arquitetura protomodernista, conforme ele a havia definido.

¹³Baseando-se no artigo de CONDE, AZEVEDO (*in* RANGÉ *et alli*, 1988, p.18) num trabalho sobre a arquitetura dos anos 30 em de Salvador, confirma esse caráter extra-oficial. Classificando essa arquitetura “numa linha que se convencionou chamar de protomoderno”.

4.2.b) A RELEITURA: ALFABARRA, COMO PROCESSO E COMO PRODUTO

Analisar-se-á o processo de releitura realizado por Conde e sua equipe no decorrer da elaboração do projeto Alfabarra¹⁴, 1975-1994, assim como o produto, a forma do projeto, o *eidós* final. Serão vistos de forma simultânea porque, como a análise é feita a partir da obra concluída, o processo só pode ser intuído a partir dela.

O projeto em questão constitui-se num grande complexo residencial para nove mil pessoas, situado na cidade do Rio de Janeiro, na Barra da Tijuca, um bairro de população classe média-alta, não muito antigo, situado à beira-mar. Situa-se distante dos tradicionais bairros cariocas, como Copacabana, Ipanema, Botafogo e do próprio centro, locais onde se desenvolvem as principais atividades culturais e econômicas municipais e que configuram o coração da cidade. Desse modo, a Barra criou para si toda uma estrutura urbana, a fim de que seus moradores não tivessem de se deslocar para desenvolver suas atividades diárias. Uma profusão de condomínios de luxo são os definidores da atual paisagem urbana, constituída por inúmeras torres isoladas apoiadas por toda a infra-estrutura básica em termos de comércio e serviço.

Conde e sua equipe, de posse das características básicas do precedente a ser usado, ou seja, a arquitetura protomodernista de Copacabana, necessitavam decidir o que conservar e o que modificar na *Idéia* originária, a fim de fazer a sua releitura. Os principais aspectos conceituais do estilo foram mantidos, enquanto que os elementos de arquitetura e de composição foram transformados, a fim de se adaptarem aos novos tempos e

¹⁴ "Alfabarra é a designação de um dos núcleos de torres previstos no plano Lúcio Costa para a Baixada de Jacarepaguá, localizado na confluência da Avenida Sernambetiba (beira-mar) com a Avenida Alvorada (via 11)". (CONDE, 1984, p. 74)

exigências. O próprio CONDE (1984, p. 75) diz que A realização o projeto baseou-se na:

“Observação de uma arquitetura residencial protomoderna produzida abundantemente na cidade do Rio de Janeiro (...), que atuou como um incentivo para novas reinterpretações. Dessa observação, (...) recolhemos valores consistentes e que têm permanecido esquecidos”.

O primeiro aspecto a ser considerado era a implantação urbana. A Barra da Tijuca possui uma legislação totalmente diversa da de Copacabana: seu plano, feito por Lúcio Costa, faz com que o espaço urbano seja pontilhado por torres isoladas, cercadas por jardins, na melhor tradição modernista. Chegar a um aspecto de *continuum* edificado, promovido pelas tradicionais ruas-corredor, da *Idéia* original, era um verdadeiro desafio. Sendo impossível fugir das torres, devido às limitações urbanísticas, optou-se por reconstruir a rua tradicional através dos equipamentos coletivos que faziam parte do programa de necessidades do projeto. Desse modo, as escolas, o clube¹⁵, o



Ilustração 97 - Vista geral do complexo residencial de Alfabarra, Rio de Janeiro, de Luiz Paulo Conde, 1975-1994.

¹⁵ O projeto desenvolve-se em torno de um pátio central quadrado que organiza e direciona os percursos, sendo que um dos lados se abre para as piscinas e a vista de lagoas e montanhas. É uma edificação baixa, com marcada horizontalidade. “A arquitetura caracteriza-se por grandes paredes rasgadas por fenestrações, largas aberturas definindo espaços de sombra necessários à transição interior/exterior, telhados de barro de perfil desigual e pérgulas de madeira. (...) Adotaram-se como materiais de acabamento a cerâmica, o granito, a madeira e o concreto moldado; certos hábitos construtivos tradicionais foram recuperados, por sua facilidade de manutenção e resistência ao uso, como barras de proteção de alvenarias e pilares, beirais, arremates, pingadeiras”. (CONDE, 1988, p.88)

comércio e a igreja¹⁶, 1987-1991, foram situados de forma a configurarem um aspecto urbano similar às cidades comuns, embora a sua linguagem arquitetônica seja de contraposição à das torres, pois não pretendem reler o protomodernismo. Esses edifícios:

“Com máximo de dois pavimentos, foram implantados entre as torres (abrindo para as avenidas) e também configurando uma rua interior. (...) Se o núcleo de torres - como previa Lúcio Costa - é de escala territorial, os equipamentos comerciais se organizam em escala local, quase doméstica. (...) Com esse desenho e a multiplicidade de usos nos terrenos, pensamos que o núcleo de Alfabarra recriará na Barra relações tradicionalmente reconhecidas como urbanas e que se esmaeceram no urbanismo das expansões de nossas cidades”. (CONDE, 1984, p.76)

No conjunto da igreja e comércio, vê-se a releitura de alguns elementos de arquitetura da história. A galeria¹⁷ porticada que envolve o comércio lembra as soluções das praças renascentistas, nas quais seus limites se constituíam por esses passeios cobertos, protegidos das intempéries, como pode ser visto na praça de Pienza, Itália. Os arcos são substituídos por pórticos, e os elementos ornamentais, suprimidos. A pedra original transforma-se em tijolo aparente, os frisos esculpidos

¹⁶ A igreja e o comércio de Alfabarra (1987-1991) formam um conjunto que “ocupa uma quadra central do complexo urbanístico, contando com oito lojas térreas, oito salas no sobrado, subsolo com 33 vagas e igreja com capacidade para cem pessoas e salão paroquial. Enquanto imagem, o revestimento das fachadas com lajotas, detalhes em mármore branco e a cobertura em telhas cerâmicas distinguem os edifícios não residenciais de Alfabarra. O comércio e a igreja conformam uma volumetria unitária contínua na quadra. A igreja situa-se em um importante eixo perspético definido pelas ruas e caracteriza-se pela geometria diferenciada do octógono da nave e da torre do campanário, além de grandes planos de elementos vazados - importante fator de climatização, iluminação e ambientação do interior. O centro comercial organiza-se a partir de um pátio central. Os alçados são tratados segundo uma lógica de orientação: as janelas voltadas para o sul estão na face externa das paredes; as que olham para o norte têm as esquadrias recuadas e o térreo apresenta galeria em pórtico. O processo compositivo de todo o conjunto partiu da decomposição de um volume único definido pela forma do lote em volumes representativos das diferentes partes do programa da igreja e do comércio. O revestimento externo auxilia no controle da unidade visual do conjunto”. (LARANJEIRA, 1994, p. H.6)

¹⁷ “Galeria ou pórtico coberto, com um de seus lados, ou ambos, aberto mediante uma arcaria ou colunata”. (KOSTOF, 1988, p.1326)

são substituídos por salientes molduras brancas, e as pequenas janelas do segundo pavimento são substituídas por aberturas horizontalizadas, que continuam marcando o centro do pórtico inferior através de um peitoril mais baixo. O campanário da igreja também se relaciona intertextualmente com seus similares da renascença e ainda funciona como elemento verticalizador do conjunto, embora tenha perdido seu arremate vertical e a saliência do corpo superior.

A poética - *poesis* - desse projeto, entretanto, encontra-se principalmente na análise das torres residenciais. Elas tentam recriar o bem conhecido *mito* de Copacabana, em um ambiente diverso. Tentam contar a mesma história de maneira inédita, poeticamente. As torres de Alfabarra relacionam-se intertextualmente com a arquitetura pré-guerra de outro bairro, igualmente à beira-mar, bem mais antigo e um dos símbolos da cidade. A arquitetura de Copacabana está entranhada no espírito de todos os cariocas, e são principalmente eles que podem perceber, ou não, a poesia das torres de Alfabarra. Pois a percepção da poética ocorre ao se encontrar uma “estória” conhecida “relatada” de forma nova. As torres¹⁸ não são idênticas entre si, mas seguem características comuns e podem ser vistas como uma releitura dos edifícios de Copacabana,



Ilustração 98 - Praça do Papa Pio II, em Pienza, Itália, de Bernardo Rossellino, 1459-1462.

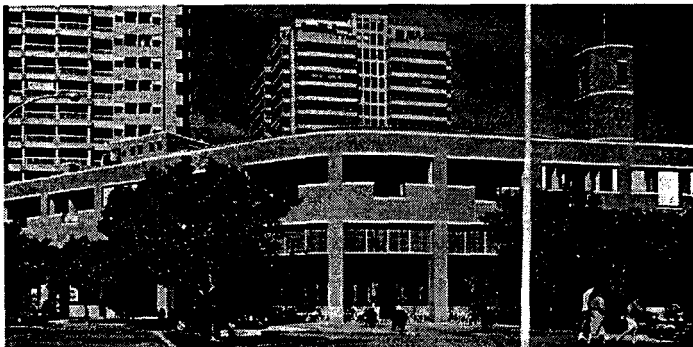


Ilustração 99 - Igreja e comércio em Alfabarra, no Rio de Janeiro, de Luiz Paulo Conde, 1987-1991.

¹⁸ Em Alfabarra as torres seguem um “padrão de edifícios isolados de 22 pavimentos e grandes áreas livres. O escritório desenvolveu o projeto de 14 torres do complexo. Posteriormente foram lançados blocos residenciais, conformando mais uma área do conjunto, com edificações de gabarito mais baixo” (LARANJEIRA, 1994, H.4).



Ilustração 100 - Edifício Sacopenambá em Copacabana, Rio de Janeiro, décadas de 30/40.

desconsiderando sua implantação urbana, que é totalmente diversa¹⁹. Em Alfabarra, assim como na *Idéia* original, a composição segue o esquema clássico de base, corpo e coroamento, cada objeto sendo tratado como um todo arquitetônico. Observando-se o edifício protomodernista Sacopenambá e o apart-hotel Alfapart, vê-se que, em relação aos fechamentos, os princípios utilizados são os mesmos. Em ambos:

“Os cheios predominam sobre os vazios (adequação ao clima e valorização da paisagem), as varandas são reentrantes (proteção do vento constante e maior acolhimento do usuário), o material de revestimento de uma só qualidade e há uma só cor por edificação (ao mesmo tempo, a variação da cor de edifício para edifício enfatiza o sentido de identificação unitária)” (CONDE, 1984, p. 75).

Segue também o conceito de “embasamento diferenciado, coroamentos retilíneos e repetições das partes do corpo” (CONDE *in* ZEIN, 1993, p.29)²⁰. A releitura das torres mantém os aspectos conceituais do estilo precedente e transforma seus elementos. A primeira modificação inserida está na proporção dos objetos arquitetônicos. As novas torres são muito mais altas e esbeltas do que as originais, mais horizontalizadas. As sacadas arredondadas, típicas em muitos dos prédios de Copacabana, aqui, quando não são suprimidas, são reduzidas a um pequeno apêndice, como se vê no edifício Alfa Quality. A simetria das fachadas principais, as áreas de noite (pequenas janelas dos dormitórios) e de dia (sacadas das salas), assim como os demais aspectos, observados por Conde acima, são mantidos em sua conceitualidade, mas suas figuras são relidas com materiais e linguagem arquitetônica correntes.



Ilustração 101 - Apart-Hotel Alfapart, em Alfabarra, Rio de Janeiro, de Luiz Paulo Conde, 19982-1985.

¹⁹ “Tanto em Copacabana quanto hoje na Barra da Tijuca, a configuração edilícia é predominantemente ditada pelo poder público, via código de obras, planos - piloto e outros instrumentos legais. A essa configuração edilícia, os promotores imobiliários procuram que se ajustem as melhores plantas” (CONDE, 1984, p.75).

²⁰ Entrevista com o arquiteto feita por Margareth Romão Pereira, revista e adaptada por Ruth Verde Zein.

Quanto à funcionalidade dos espaços, os elementos de composição protomodernistas também foram adaptados à nova realidade temporal, econômica e de costumes²¹. As modificações mais óbvias são em relação ao dimensionamento (hoje os apartamentos têm uma área muito menor) e ao programa (aumentou-se o número de banheiros e suprimiu-se espaços de serviço), alterações que aconteceram na maior parte das edificações em altura brasileiras. Esses aspectos podem ser observados ao se comparar as plantas baixas do edifício Imperador, de Copacabana, com as do *Queen Mary*, de Alfabarra. A releitura acontece porque as diferenças existentes entre ambos são encontradas dentro mesmo do princípio básico compositivo, que permanece inalterado. Esse princípio constitui-se em espaços estanques unidos por uma circulação que abrange todos os compartimentos, inclusive o acesso principal, de forma a proporcionar espaços com versatilidade de uso. A sala dos precedentes protomodernistas muitas vezes não é totalmente fechada, mas possibilita o uso de divisórias, a fim de isolá-la, se necessário. Em Alfabarra, é esta a solução utilizada. Os espaços de serviço originalmente voltavam-se para essa circulação única e agora, opta-se por uma localização mais próxima à sala, outra adaptação às necessidades atuais. As sacadas, em ambos os casos, podem ser fechadas com vidro, de acordo com a necessidade do usuário. Mas apesar das pequenas diferenças percebidas caso a caso, o que se vê é o uso de uma mesma estrutura compositiva em termos de planta baixa das economias.

²¹ Os costumes modificaram-se neste quase meio século que separa as duas manifestações arquitetônicas. As famílias dos anos 30/40 eram mais numerosas, possuíam maior poder aquisitivo, não tinham as comodidades modernas como carros e eletrodomésticos, as empregadas domésticas moravam no emprego e a mulher não trabalhava fora. Atualmente, a vida moderna requer economias menores devido aos fatores econômicos e de praticidade, pois um apartamento pequeno é muito mais fácil de ser mantido. As famílias, geralmente com poucos filhos, passam muitas horas fora de casa, já que todos os integrantes trabalham ou estudam, e as horas de lazer podem ser passadas usufruindo do espaço social do condomínio. Todos esses

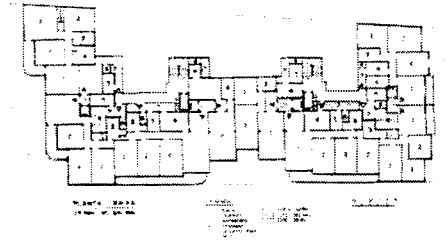


Ilustração 102 - Edifício Imperador, em Copacabana, Rio de Janeiro, décadas de 30/40.

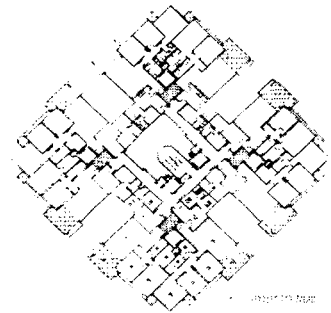


Ilustração 103 - Edifício Queen Cristina, em Alfabarra, Rio de Janeiro, de Luiz Paulo Conde, 1987-1989.



Ilustração 104 - Conjunto Londrina, Miritiba e Paranaguá, Rio de Janeiro, décadas de 30/40.

Alfabarra é um perceptível caso de releitura, cuja constatação é facilitada pelo discurso dos arquitetos que traz subentendido essa postura de projeto. Percebe-se facilmente a obediência aos conceitos do protomodernismo carioca, os quais foram relidos a fim de se adaptarem à realidade temporal, urbanística e econômica do caso em questão, sem que a intertextualidade entre precedente e produto fosse perdida. O precedente foi apreendido e transformado, configurando assim, a releitura.

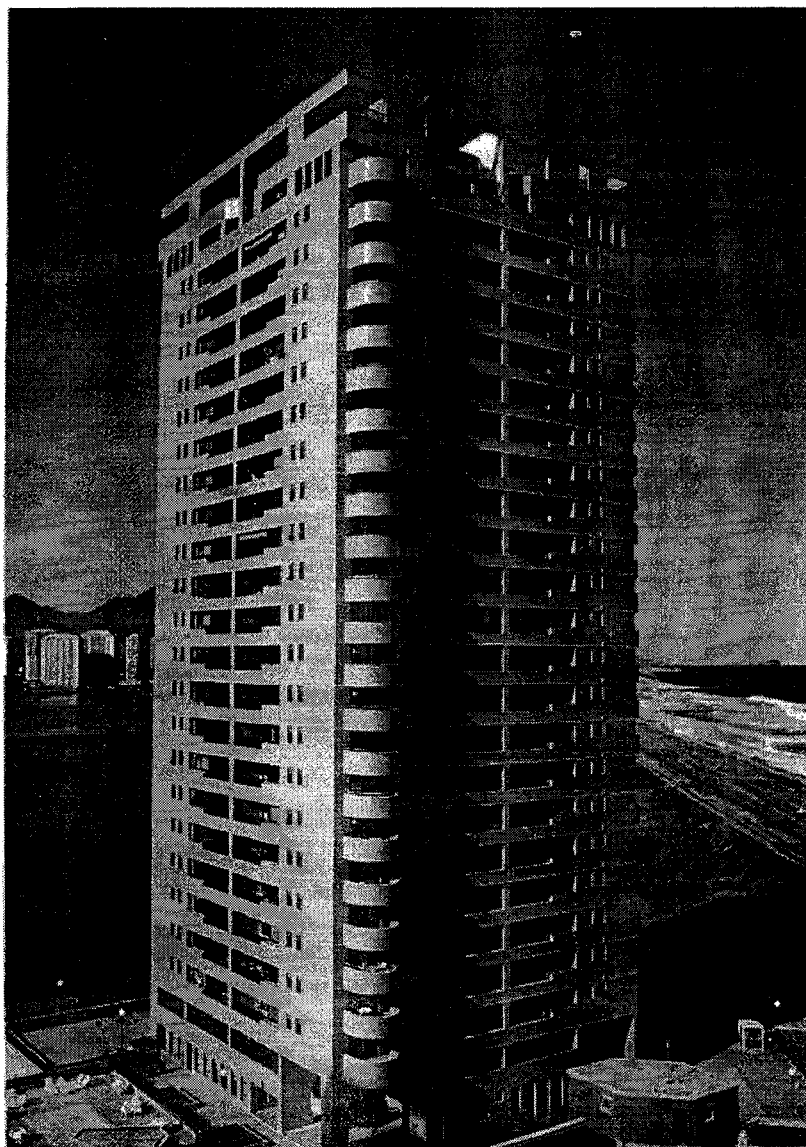


Ilustração 105 - Edifício Alfa Quality (Torre 7), em Alfabarra, Rio de Janeiro, de Luiz Paulo Conde, 1988-1991.

fatores colaboraram com a modificação de programa e área que os apartamentos sofreram com o passar do tempo.

CONCLUSÃO

“As hipóteses são como retas: você as lança e alguma coisa, em algum momento, as encontra.” Novalis

O tempo é longo, constante, firme, sem rupturas. Carrega-nos em sua linearidade, de forma contínua e inexorável. A volta é impossível. Inútil tentativa de recuperação do irremediavelmente perdido. A alma humana não assimila essa verdade incontestável, e usa a fantasia, através dos artifícios da arte, para recuperar o que não é mais presente. Os ecos da história estão em todos os lugares: nas ruas, praças, edifícios, reverberando através do tempo. Lembrando eras que muitas vezes nem se chegou a vivenciar. Para reverenciar o passado e resgatar um pouco de sua atmosfera, a releitura é uma grande aliada. Através dela, pode-se até tentar enganar o tempo, uma vã ilusão, porque sua terminologia traz implícita o sentido de renovação, induz a modificação do conhecido a fim de chegar a novas respostas. Novas e velhas, simultaneamente. Assim, ela caminha para o futuro aprendendo com o passado, sempre

seguindo em frente, trazendo em si a simultaneidade do novo e do não tão novo, carregando um passado que foi modificado ao se fazer presente. Essa possibilidade de se inspirar no que já foi feito a fim de criar o inédito é um fenômeno que sempre existiu, acontece em todo campo da arte, e se chama releitura - termo originário das artes plásticas e que, posteriormente, migrou para arquitetura.

As conclusões aqui chegadas foram possibilitadas pelo decorrer do processo de estudo, que pode ser resumido em: imaginar, pesquisar, ler, pensar, comparar, analisar e escrever. Não necessariamente nessa ordem, pois todos os procedimentos vão acontecendo de modo quase simultâneo, num vaivém contínuo. As hipóteses são cogitadas, refletidas, pesquisadas, e as respostas finais são sempre um pouco diferentes do que se pensava a princípio. Em algum momento, a reflexão ganha vida própria e começa a traçar o caminho. O autor transforma-se em mero instrumento de realização mecânica de um pensamento proveniente não se sabe de onde. Através das regras que o pensamento lógico cria, a criatura se faz possuidora do criador.

A incursão no universo da releitura mostrou-se mais ampla do que se esperava em relação a sua teorização. O que num primeiro momento se delineava como o estudo de diversos exemplares práticos apoiados em um pequeno suporte teórico acabou por não acontecer, já que a teoria ganhou uma dimensão inimaginável no princípio do estudo. A investigação prática, campo de provas para demonstrar a teorização desenvolvida, acabou por não suplantar os demais itens estudados. O corpo teórico estendeu-se a partir do momento em que foram possíveis analogias com outras áreas do conhecimento, como as artes, a literatura e a filosofia, já que a releitura, como procedimento criativo, existe em todo campo artístico. Na verdade, processos que envolvem criação têm aspectos comuns. Sempre é possível comparar-se cinema com literatura, dança com música ou

arquitetura com pintura. Todas as artes trabalham com a invenção do novo, que pode ser realizada através da releitura do conhecido. A filosofia compreende a arte e tenta racionalizá-la; portanto, nada mais lógico do que beber da sua fonte para se chegar a novas respostas referentes ao procedimento artístico investigado.

A releitura é um ato criativo que compreende a escolha da imagem de um precedente e sua adaptação a um novo contexto. A releitura é uma criação em cima de outra criação pré-existente. Na arquitetura, ela acontece quando um arquiteto se inspira na obra de outro arquiteto para compor o novo, resultando num projeto inédito, mas com um “quê” de familiaridade. Ocorre a partir da leitura de uma imagem referencial, objeto da paixão ou culto do artista criador, que é posteriormente modificada. Mas a transformação por ela inserida é parcial, existindo uma constante que possibilita a identificação do precedente no produto, que permite a convivência entre novidade e memória. A releitura é um momento posterior à leitura de imagens artísticas, situação possibilitada pela linguagem na qual se inclui, que dita os códigos e estabelece a comunicação entre emissor e receptor. A releitura arquitetônica fala a língua da arquitetura, acontece a partir de objetos pertencentes a esse meio criativo, o que não ocorre ao se adaptar precedentes do mundo natural ou cibernético, situação chamada de analogia.

A releitura é uma técnica que pode ser confundida com Collage ou com citacionismo, embora seja diferenciada. O que têm em comum é que todas trabalham com imagens de segunda geração, já existentes e elaboradas por outros artistas. Enquanto a releitura faz a transformação parcial de um determinado precedente, a Collage usa diversos fragmentos de imagens existentes para compor um novo todo compositivo. O citacionismo apropria-se de imagens literais, usando-

as como citações dentro da nova composição. Embora a categorização possa ser um tanto dúbia, os procedimentos são diferenciados.

A inserção, no universo teórico da releitura, do conceito de intertextualidade, ou seja, das relações existentes entre textos ou imagens, liga-a à literatura e auxilia na compreensão do diálogo existente entre precedente e produto final. Diálogo que se manifesta ao se admirar uma obra de arte e se perceber ecos de outra dentro dela. A intertextualidade também é compreendida como a relação entre pinturas, edifícios, filmes ou outras representações artísticas, sendo um conceito importante para a interpretação da releitura e ampliação de seu vocabulário próprio. A intertextualidade acontece quando se encontra um texto dentro de outro texto, uma imagem dentro de outra imagem. Não de forma real, mas virtual, no imaginário do observador. É a escrita subliminar, é a imagem sob a imagem. Assim, a releitura é sempre intertextual, já que se relaciona com seu precedente e carrega consigo sua imagem relida.

Lendo-se sobre o processo de criação artística (segundo a filosofia greco-romana), constatou-se que essa explicação viabilizava uma comparação com a releitura, bem como possibilitava a instituição de um procedimento lógico para ela. Através do estudo dos clássicos, pôde-se seccionar a releitura em três etapas distintas. O principal filósofo seguido foi Sêneca, que dividia a concepção da obra de arte em três períodos subseqüentes: o primeiro era composto pela *Idéia* (conforme Platão), que funcionava como imagem originária ou modelo da obra futura; a seguir, essa *Idéia* era imitada de forma criativa, acontecendo a *mímese* (conforme Aristóteles) e gerando o *eidos*, ou seja, a forma final da obra de arte. A releitura tem uma configuração similar a essa trajetória criativa, e Sêneca poderia estar, perfeitamente, referindo-se a ela. Seguindo esse raciocínio, a releitura foi subdividida em três partes, que são: Precedente,

processo e produto. O precedente da releitura é a *Idéia* platônica que, submetida à *mímese* aristotélica, origina o *eidos*. A *mímese* é o processo de releitura, o ato de reler, enquanto o *eidos* é o produto, a forma final, igualmente chamada de releitura.

Os precedentes, as *Idéias*, são basicamente imagens, gráficas, fotográficas ou mentais que, na área da arquitetura, dividem-se em três gêneros específicos. Podem ser: um modelo, um tipo ou um estilo arquitetônico. O projeto que usa (ou é) releitura sempre mantém uma constante que lhe dá identidade e relê um ou mais desses gêneros. A constante, ou seja, o que não é modificado, é o que permite a percepção do precedente que jaz de forma subliminar no produto final. Se esse reconhecimento é facilmente perceptível, tem-se uma releitura explícita, que mostra a obra referente; do contrário, ela é implícita, esconde o precedente. Quando a transformação é radical, o objeto não é relido, pois não conserva nada de sua referência; mesmo a releitura implícita mantém alguma coisa, por mínima que seja, da *Idéia* originária. A releitura é um jogo de transformação e conservação de diferentes aspectos da imagem inspiradora, a fim de compor um novo objeto que tenha intertextualidade com o antigo. A poética está na ambigüidade que a releitura possibilita, na dualidade entre inédito e conhecido, entre novo e velho habitando um mesmo corpo.

A releitura é poética. Aristóteles, ao explicar o procedimento lógico da tragédia grega, possibilitou a constatação da poética - *poesis* - da releitura. O ato poético acontece ao se “contar um mito” conhecido de forma nova. Ao transformar formas familiares em uma inédita manifestação criativa, a releitura está poetizando essas formas, pois ao mirá-las tem-se uma leitura dupla, do novo e do antigo, simultaneamente. A releitura, na maior parte das vezes, apropria-se de um mito, entendido como imagem familiar ao grande público, e transforma-o no novo, tornando-se

o simulacro da imagem originária. Condena a obra nova a arrastar consigo, por toda a eternidade, a carga simbólica inerente ao mito que recria.

Os exemplos de releitura na área de arquitetura são inúmeros e variados, aparecendo ao longo da história com grande regularidade. A fantasia que possibilita a torna um procedimento freqüente e pode-se perceber essa poética espalhada em numerosos exemplos. Fez-se uma retrospectiva desde o Renascimento, mas esta poderia ter retrocedido ainda mais, pois a carga simbólica adquirida ao se usar a releitura torna-a uma estratégia atrativa. Percebeu-se que, mesmo em momentos inesperados, como em plena “panicéia inovacionista” do modernismo, ela foi detectada. Também aparece nos mais óbvios, como na própria pós-modernidade. Os exemplos estudados, além de ilustrarem o trabalho, serviram como demonstração da teoria desenvolvida, pois através das análises das obras (umas mais, outras menos aprofundadas) foi possível detectar precedentes e enxertos, perceber a intertextualidade entre exemplares, sua poética, assim como analisar o processo de *mimese* e observar o *eidos* final. O vocabulário direcionado à releitura foi desenvolvido e tornado compreensível. As duas facetas detectadas na releitura: a de *reinvenção* de elementos do passado e a da criação de formas “futurísticas” auxiliou na percepção de que ela possui um processo que colabora no desenvolvimento das linguagens artísticas, pois inventa o novo aprendendo com o antigo.

Em todos os modelos estudados foi detectado um padrão, que auxiliou nas análises. Comparando-se precedente e produto, constatou-se que alguns elementos da *Idéia* originária se mantinham iguais, outros se transformavam, enquanto os demais não apareciam na obra nova, a qual, por sua vez, mostrava elementos inexistentes no original. Quatro foram os tipos de elementos encontrados no produto: os iguais, os transformados,

os desaparecidos e os inéditos. Os primeiros eram a simples cópia e transposição da imagem, os segundos, sua transformação parcial, os terceiros faziam-se presentes por sua ausência, pelo vazio de seu não comparecimento, e os últimos eram inovadores e inéditos dentro de seu determinado contexto. Gera-se, assim, o novo, através da combinação dessas quatro posturas que configuram a releitura.

A numerosidade e a constância com que os exemplos de releitura aparecem demonstra o quanto é difícil o desenvolvimento de formas inéditas. A criação absoluta, baseada só na fantasia humana, é incomum, já que se vive num mundo onde quase tudo já foi inventado. Usando-se materiais tradicionais, programas usuais, atendendo a necessidades e funções estabelecidas há muito, é pouco provável chegar-se a soluções completamente inovadoras e sem precedentes - embora isso não seja impossível, como a própria história demonstra, e a invenção do novo seja uma realidade.

Os exemplares de releitura arquitetônica existentes no Brasil para uma análise mais profunda não são o que se chamaria de releituras explícitas, pois elas não teriam sido tão interessantes quanto as mais sutis. Analisar a fundo a obra de Éolo Maia, por exemplo, pecaria pela própria obviedade. A Catedral de Niemeyer, que relê o românico italiano, insere um profundo grau de transformação na tipologia precedente, configurando-se como um exemplo de releitura implícita. O que não acontece no projeto de Conde, que deixa claro o referente em termos de justificativa do arquiteto, embora seja necessário um olho clínico para se perceber as relações entre precedente e produto. Tentou-se, assim, através desses exemplos, perceber a releitura em manifestações onde ela não é tão explícita, ainda que existente.

O texto buscou clarear o conceito de releitura, assim como objetivar o seu processo. Se artistas e

arquitetos considerarem suficientemente esclarecedora a teoria desenvolvida aqui, a ponto de auxiliar no “fazer-se releitura”, o objetivo do trabalho foi alcançado. Para os críticos, desenvolveu-se, além de um vocabulário próprio, parâmetros de análise para objetos arquitetônicos que usaram (ou são) releituras. E se conceitos como precedente, intertextualidade, *Idéia*, e os demais, puderem ser usados, outro objetivo cristalizou-se. Para os curiosos e filósofos amadores em geral (que todos somos) o trabalho só tencionava proporcionar uma leitura prazerosa. Uma leitura que fosse envolvente no descobrimento das diversas analogias que o tema possibilitou e ampla, o suficiente, para contribuir com o pensar.

BIBLIOGRAFIA

1. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Valencia: Fernando Torres, 1975.
2. ANDRADE, Paulo Raposo. Uma Outra Cultura da Modernidade. *Revista A.U.*, São Paulo, nº 51, pp. 73 - 77, 1994 .
3. ARÍS, Carlos Martí. *Las Variaciones de la Identidad*, Ensayo sobre el Tipo en Arquitectura. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993.
4. ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, ed. 1966.
5. BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Imagens de Segunda Geração*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987.
6. BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

7. BENEVOLO, Leonardo. *Historia da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
8. BOZAL, Valeriano. *Mímesis: las Imagenes y las Cosas*. Madrid: Ediciones Antonio Machado, 1987.
9. BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego, Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.
10. BROADBENT, Geoffrey. *Diseño Arquitectónico y Ciencias Humanas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
11. BROWNE, Enrique. *Otra Arquitectura en América Latina*. Cidade do México: GG, 1988.
12. BURNS McNall, Edward. *História da Civilização Ocidental*. São Paulo: Globo, 1980.
13. CAÑIZAL, Eduardo Pañuela. *As Fascinantes Conquistas da Leitura*. Madrid, 1989.
14. CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura Comparada e Teoria Literária (Intertextualidades e Comunidades Literárias). *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 114-115, p. 29 - 37, Jul. / Dez. 1993.
15. CATTANI, Icléia Borsa (Org.). *Laboratório Releitura*. Porto Alegre: UFRGS, 1993.
16. CEJKA, Jan. *Tendencias de la Arquitectura Contemporánea*. Cidade do México: Editorial Gustavo Gili, 1995.
17. CHIARELLI, Tadeu. Considerações Sobre o Uso de Imagens de Segunda Geração na Arte Contemporânea. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Imagens de Segunda Geração*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987.
18. COLQUHOUN, Alan. Conceito de Regionalismo. *Revista Projeto*, São Paulo, nº159, pp. 75 - 78, 1992.
19. _____, Form and Figure. *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge: MIT Press, 1981

- 20._____, Tipología y método de Diseño. In: JENCKS, Charles e BAIRD. *El Significado en Arquitectura* Madrid: H. Blume, 1975.
- 21.COMAS, Carlos Eduardo. Década e Meia de Arquitetura Brasileira. *Revista A.U.*, São Paulo, nº 49, pp. 73 - 76, 1993.
- 22._____, A Legitimidade da Diferença. *Revista A.U.*, São Paulo, nº 55, pp. 49 - 52, 1994.
- 23._____,Arquitetura Brasileira, Anos 80 - Um fio de Esperança. *Revista A.U.*, São Paulo, nº 28, pp. 91 - 97, 1990.
- 24.CONDE, Luiz Paulo. Galerias e Pátios Definem Transição Interior/Exterior. *Revista Projeto*. São Paulo, nº 107, pp. 87 - 90, 1988.
- 25._____, Expressão Urbana Define Tipologia Habitacional. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 65, pp. 74 - 78, 1984.
- 26._____, Protomodernismo em Copacabana - Anônimo mas Fascinante. *Revista A.U.*, São Paulo, nº 16, pp. 68 - 75, 1988.
- 27.CONTI, Flávio. *Como Reconhecer a Arte Românica*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- 28.COOPER, Wayne. The Figure/Grounds. Separata do *The Cornell Journal of Architecture*.
- 29.COUTINHO, Aníbal, DIEGUES, Lourenço, CORDEIRO, Antônio Paulo. Metáfora Morfológica, Espaços Urbanos em Edifícios. *RevistaProjeto*, São Paulo, nº 170, pp. 49 - 53, 1993.
- 30.DE FUSCO, Renato. *Arquitectura como Mass Medium*, Notas para uma Semiologia Arquitectónica. Barcelona: Editorial Anagrama, 1967.
- 31._____, *Historia de la Arquitectura Contemporanea*. Madrid: H. Blume Ediciones, 1981.
- 32.DE HOLANDA, Aurélio Buarque. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

33. DERRIDA, Jacques. *La Deconstrucción en las Fronteras de la Filosofía*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989.
34. _____, *La Diseminación*. Madrid: Espiral, 1975.
35. d'HUART, Annabelle. *Ricardo Bofill, Taller de Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
36. DORFLES, Gillo. *A Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
37. DOURADO, Guilherme Mazza. Requentes Arquitetônicos, Filigranas Espaciais. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 191, pp. 31 - 40, 1995.
38. ELIOT, T.S. Tradition and Individual Talent. In: KERMODE, Frank (Ed.). *Selected Prose of T.S. Eliot*. Londres: Faber & Faber, 1975.
39. EINSENMANN, Peter *et alli*. *Five Architects*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
40. FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1987.
41. FERNÁNDEZ, Antonio Toca *et alli*. *Más allá del Posmoderno, Crítica a la Arquitectura Reciente*. México: Gustavo Gili de C.V., 1986.
42. FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
43. FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Olhar Periférico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
44. FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
45. FUÃO, Fernando de Freitas. *Arquitetura como Collage*. Barcelona: U. P. C., 1992. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Escuela Técnica Superior de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1992.

46. GLAZITCHEV, V. Pós-modernismo do ponto de vista sociológico. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 101, pp.139 - 146, 1987.
47. GOMBRICH, E. H. *História da Arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.
48. GÖSSEL, Peter; LEUTHÄUSER, Gabriele. *Arquitetura no Século XX*. Colónia: Taschen, 1996.
49. GRASSI, Ernesto. *Arte como Antiarte*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
50. GUADET, Julien. *Éléments et Theories de l'Architecture*. Paris: Librairie de la Construction Moderne, vol. 2, livro 6, s.d.
51. JENCKS, Charles. *Architecture Today*. Londres: Academy Press, 1988.
52. _____, Charles. *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981.
53. JENCKS, Charles; BAIRD, George. *El Significado en Arquitectura*. Madrid: H. Blume, 1975.
54. JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. "Poétique", Revista de Teoria e Análises Literárias, Coimbra, n.27, p. 5 - 49, 1979.
55. KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier. Orígem y Desarrollo de la Arquitectura Autónoma*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
56. KOCH, Wilfried. *Dicionário de Estilos Arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
57. KOSTOF, Spiro. *Historia de la Arquitectura*, vol. I, II e III. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1988.
58. KRISTEVA, Julia. Le Mot, le Dialogue et le Roman. In: *Recherches pour une Sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969.
59. LACOSTE, Jean. *A Filosofia e a Arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed., 1986.

- 60.LAMPUGNANI, V.M. (Ed.). *Enciclopedia GG de la Arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989.
- 61.LARANJEIRA, Fátima (Coord.). Um Clássico Moderno. *Revista Projeto*. São Paulo, nº 171, pp. H.1 - H.8, 1994.
- 62._____, Citando o Modernismo. *Revista Projeto*. São Paulo, nº 176, p. 56, 1994.
- 63.LEATHERBARROW, David. *The Roots of Architectural Invention*. Cambridge: University Press, 1993.
- 64.LIMA, Sérgio Cláudi de Franceschi. *Collage - Textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico em nova superfície*. São Paulo: Parma, 1984.
- 65.MAIA, Éolo. Stepstyle Tupiniquim, Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves. *Revista Projeto*. São Paulo, nº 165, pp. 32 - 36, 1993.
- 66.MAHFUZ, Edson da Cunha .Composição e Caráter e a Arquitetura no fim do milênio. *RevistaProjeto*, São Paulo, nº 195, pp.98 - 101, 1996.
- 67._____, *Ensaio sobre a Razão Compositiva*. Belo Horizonte: UFV/AP, 1995.
- 68._____, Quem tem medo do Pós-Modernismo? *RevistaProjeto*, São Paulo, nº 101, pp.132 - 138, 1987.
- 69._____, O Clássico, o Poético e o Erótico. *Revista A.U.* São Paulo, nº 5, p. 60 - 68, 1987.
- 70.MARTÍNEZ, Alfonso Corona. *Ensayo sobre el Proyecto*. Buenos Aires: CP 67, 1990.
- 71._____, El Problema del Modelo en la Enseñanza de Proyecto. *Série Arquitectura y Urbanismo*, Buenos Aires, nº 2, s.d.
- 72.MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura?*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

73. McLEOD, Mary. Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism, *Separata de Assemblage*, nº 8, 1989.
74. MONEO, Rafael. De la tipología. *Separata da revista Summarios* n. 79, 1984.
75. MONTANER, Josep Maria. *Después del Movimiento Moderno: Arquitectura da Segunda Metade do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993.
76. MÜLLER, Verner; VOGEL, Günther. *Atlas de la Arquitectura*, vol. 1 e 2, Madrid: Alianza Editorial S.A., 1985.
77. MUNTAÑOLA i THORNBERG, Josep. *Poética y Arquitectura*. Barcelona: Anagrama, 1981.
78. _____. *Topogénesis Uno. Ensayo sobre el Cuerpo y la Arquitectura*. Barcelona: Oikos-Tau Ediciones, 1979.
79. _____. *Topogénesis Dos. Ensayo sobre la Naturaleza Social del Lugar*. Barcelona: Oikos-Tau Ediciones, 1979.
80. _____. *Topogénesis Tres. Ensayo sobre la Significación en Arquitectura*. Barcelona: Oikos-Tau Ediciones, 1980.
81. NEIVA Jr., Eduardo. *A Imagem*. São Paulo: Ática, 1994.
82. NIEMEYER, Oscar. *Catedral de Brasília*. Em Módulo nº 11. 1958, pp 7 - 15.
83. NOGUEIRA, Mauro Neves. A Ausência de um Ubi Consistam Ético e Estético. *Revista Projeto*. São Paulo, nº 160, pp. 61 - 62, 1993.
84. PADOVANO, Bruno Roberto. A Arquitetura Brasileira em Busca de Novos Caminhos. *Revista A. U.*, São Paulo, nº 4, pp. 79 - 83, 1986.
85. PANOFSKY, Erwin. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, Ed. 1994.
86. PAZ, Octavio. Sobre a Tradução. *O Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 4, p. 36 - 40, Abril, 1975.

87. PETRINA, Alberto. Arquitetura Regional como transgressão.
Revista A. U., São Paulo, nº 46, pp. 73 - 77, 1993.
88. PEVSNER, Nikolaus *et alli*. *Diccionario de Arquitectura*.
Madrid: Alianza Editorial, 1984.
89. PIGLIA, Ricardo. Memoria y Tradición, *in: Atas do 20^o*
Congresso da ABRALIC. Belo Horizonte, 1990.
90. PILLAR, Analice Dutra. *Leitura & Releitura*. Arte na Escola,
Porto Alegre, n.15, s.p., Dezembro, 1996.
91. PORTOGHESI, Paolo. *Depois da Arquitetura Moderna*. Lisboa:
Edições 70, 1985.
92. QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrisostome. Extracts
from the Encyclopédie Méthodique d'Architecture. *9H*, nº 7,
1985.
93. QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrisostome.
Dictionaire Historique d'Architecture. Paris: Librairie d'Adrien
le Clerc, vol. II, 1832.
94. RANGÉ, Jacques *et alli*. *Arquiteturas no Brasil / Anos 80*. São
Paulo: Projeto, 1988.
95. RICOUER, Paul. *La Metaphora Viva*. Madrid: Ediciones Europa,
1980.
96. RODARI, Gianni. *Gramática da Fantasia*. São Paulo: Summus,
1973.
97. ROSSI, Aldo. *La Arquitectura de la Ciudad*. Barcelona:
Editorial Gustavo Gili, 1982.
98. ROWE, Colin. *The Mathematics of the Ideal Villa and Others*
Essays. Cambridge: MIT Press, 1976.
99. SALIM, Simão. *Manual de Fruticultura*. São Paulo: Editora
Agronômica Ceres, 1971.
100. SAVIOLI, Francisco Platão. *Gramática em 44 lições*. São
Paulo: Ática, s.d.

- 101.SAWAYA, Sylvio. Templo Articula Lógica e Mito Reúne Comunidade Messiânica em Torno de um Marcante Eixo Vertical. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 206, pp. 36 -43, 1997.
- 102.SCHLEE, Andrey Rosenthal. *O Amor ou A Repulsa, Revisão Crítica de Duas Obras de Oscar Niemeyer*. Porto Alegre: UFRGS, 1990. (Monografia)
- 103.SEGAWA, Hugo. Modernidade Pragmática - Uma Arquitetura dos anos 1920/1940 fora dos Manuais. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 191, pp. 73 - 84, 1995.
- 104._____, Grandes Escritórios - Coutinho, Diegues e Cordeiro, Referência na Modernidade. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 182, pp. B1 - B8, 1995.
- 105._____, Grandes Escritórios - Königsberger e Vanucci, Experimentalismo sem Acomodação. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 182, pp. E1 - E8, 1995.
- 106._____, Grandes Escritórios - Sidônio Porto, Valorizando a forma e a função. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 182, pp. I1 - I8, 1995.
- 107.SEGRE, Roberto. A Mesma Espontaneidade Original. *Revista A.U.* São Paulo, nº 15, pp. 71 - 74, 1987.
- 108.SHANE, Grahame. Contextualism. Separata da *Revista AD*, 1976.
- 109.SILVA, Elvan. *Arquitetura & Semiologia*. Notas sobre a interpretação linguística do fenômeno arquitetônico. Porto Alegre: Sulina, 1985.
- 110._____, *Matéria, Idéia e Forma - Uma Definição de Arquitetura*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1994.
- 111.SOLÁ-MORALES, Ignasi. De la Memoria a la abstracción: La Imitación Arquitectónica en la Tradición Beaux-Arts. *Arquitectura*, 1984, nº 243, pp. 56 - 63, 1984.

112. SUMMERSON, John. *El Lenguaje Clásico de la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
113. TIGERMAN, Stanley. Construction, (De)construction, (Re)construction, Architectural Antinomies and a (Re)newed Beginning. In: PAPADAKIS, Andreas; COOKE, Catherine; BENJAMIN, Andrew (ed.). *Deconstruction*. Londres: Academy Editions, 1989.
114. ULMER, Gregory. El Objeto de la Poscrítica. In: FOSTER, Hal *et alli*. *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985.
115. VENTURI, Robert. *Clompejidad e Contradicción en la Arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
116. VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Louise. *Aprendiendo de Las Vegas*. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978.
117. WOODFORD, Susan. *A Arte de Ver a Arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.
118. ZEIN, Ruth Verde. Residência dos Padres Claretianos. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 61, pp. 43 - 48, 1984.
119. _____, Luiz Paulo Conde, Reflexões na Prática. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 161, pp. 24 - 29, 1993.
120. ZEVI, Bruno. *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa, Editora Arcádia, 1972.
121. _____, *A Linguagem da Arquitetura Moderna*. Lisboa: D. Quixote, 1984.

FONTE DE ILUSTRAÇÕES:

INTRODUÇÃO

Ilustração 1 – Centro Médico e de Diagnóstico da Gastroclínica, São Paulo, de Lauro Miquelin e equipe, 1988 – 1992. LARANJEIRA, Fátima (Coord.). Citando o Modernismo. *Revista Projeto*. São Paulo, nº 176, p. 56, 1994.

Ilustração 2 - Residência J. Boutond, São Paulo, de Sidônio Porto, 1988. SEGAWA, Hugo Grandes Escritórios - Sidônio Porto, Valorizando a forma e a função. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 182, pp. 11 - 18, 1995.

CAPÍTULO 1

Ilustração 3 - Fragmento da gravura *Metamorfose II* de M.C. Escher, de 1940. PAZ, Octavio. Sobre a Tradução. *O Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 4, Abril, 1975, p. 36.

Ilustração 4 - *Isto não é um cachimbo*, de René Magritte, 1926. FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p 7.

Ilustração 5 - Retrato do *Papa Inocêncio X*, de Diego Velásquez, 1560. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Valencia: Fernando Torres, 1975, p.584.

Ilustração 6 - *Estudo nº 1 do Papa Inocêncio X*, Francis Bacon, 1961. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Valencia: Fernando Torres, 1975, p.585.

Ilustração 7 - *Guernica*, de Pablo Picasso, 1937. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Valencia: Fernando Torres, 1975, p.571.

Ilustração 8 - Mural da Faculdade de Arquitetura da Faculdade da Região da Campanha, Bagé, R.S., de Marcelo David Pereira, 1995. Foto da Autora.

Ilustração 9 - *Almoço na relva* de Édouard Manet, 1863. WOODFORD, Susan. *A Arte de Ver a Arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983, p.76.

Ilustração 10 - *Almoço na Relva*, de Pablo Picasso, creiom, 23 de Março de 1963. WOODFORD, Susan. *A Arte de Ver a Arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983, p.77.

Ilustração 11 - *Almoço na Relva*, de Pablo Picasso, óleo sobre tela, 27 de Fevereiro de 1960. WOODFORD, Susan. *A Arte de Ver a Arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983, p.76.

Ilustração 12 - *Las Meninas* de Diego Velázquez, 1656. PAZ, Octavio. Sobre a Tradução. *O Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 4, Abril, 1975, p. 38.

Ilustração 13 - *Las Meninas* de Pablo Picasso, 1947. PAZ, Octavio. Sobre a Tradução. *O Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 4, Abril, 1975, p. 39.

Ilustração 14 - *Retorno à Natureza*, de Klaus Staeck, 1985. Cartão Postal.

Ilustração 15 - *A Noiva Endiabrada*, de Margarita Kremer, 1992. CATTANI, Icléia Borsa (Org.). *Laboratório Releitura*. Porto Alegre: UFRGS, 1993, s.p.

Ilustração 16 - Palácio Farnese, em Roma, Itália, de Antonio Sangallo e Miguel Ângelo Buonarroti, séc. XVI. CONTI, Flávio. *Como Reconhecer a Arte do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 8.

Ilustração 17 - Hotel Il Palazzo em Fukowa, no Japão, de Aldo Rossi, 1987-1989. AMSONEIT, Wolfgang. *Contemporary European Architects*. Colonia: Taschen, 1990, p.111.

Ilustração 18 - Edifício Chrysler, Nova York, 1930. GÖSSEL, Peter e LEUTHÄUSER, Gabriele. *Arquitetura no Século XX*. Colónia: Taschen, 1996, p. 208.

Ilustração 19 - South West Tower, Houston, de Helmut Jahn, 1981. FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1987, p. 296.

Ilustração 20 - Capitel dórico e capitel jônico, período clássico aprox. séc. V a.C. KOSTOF, Spiro. *Historia de la Arquitectura*, vol. II. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1988, pp. 1327-1328.

Ilustração 21 - Capitéis de aço, *Piazza d'Itália*, Charles Moore, 1978-1979. CEJKA, Jan. *Tendencias de la Arquitectura Contemporánea*. Cidade do México: Editorial Gustavo Gili, 1995, p.31.

Ilustração 22 - Coluna de jorros de água, na *Piazza d'Itália*, de Charles Moore, 1978-1979. Capitel de madeira, no Oberlin College, de Robert Venturi, 1976. CEJKA, Jan. *Tendencias de la Arquitectura Contemporánea*. Cidade do México: Editorial Gustavo Gili, 1995, p.31.

CAPÍTULO 3

Ilustração 23 - Arco de Constantino, Itália, 315 d.C. SUMMERSON, John. *El Lenguaje Clásico de la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 36.

Ilustração 24 - Igreja de Santo André, Mântua, Leon Batista Alberti, 1470. CONTI, Flávio. *Como Reconhecer a Arte do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p.10.

Ilustração 25 - Templo da Concórdia, Agrigento, séc. V a. C. CONTI, Flávio. *Como Reconhecer a Arte Grega*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 13.

Ilustração 26 - A Bolsa, São Petersburgo, Thomas de Thomon, 1805-1816. KANN, Pavel. *San Petersburgo*. Florença: Editrice Bonechi, 1994, p. 60.

Ilustração 27 - Mesquita Azul, Istambul, Turquia, Mehmet Aga, 1609-1616. AKAT, Yücel. *Istambul*. Istambul: Nuray Özbal, 1993, p.28.

Ilustração 28 - Sacré - Couer, Paris, 1876. MAGI, Giovana. *Paris*. Paris: Bonechi, 1991, p. 139.

Ilustração 29 - Detalhamento de uma coluna dórica, por Claude Perrault, 1676. SUMMERSON, John. *El Lenguaje Clásico de la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 19.

Ilustração 30 - Chicago Tribune, Adolf Loos, 1923. JENCKS, Charles. *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981, p. 53.

Ilustração 31 - Detalhe da Torre do Palazzo Vecchio, Florença, Itália, 1299-1314. KOSTOF, Spiro. *Historia de la Arquitectura*, vol. II. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1988, p. 626.

Ilustração 32 - A Torre Velasca, Milão, Itália, BBPR, 1950-1958. MONTANER, Josep Maria. *Después del Movimiento Moderno: Arquitectura da Segunda Metade do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993, p. 102.

Ilustração 33 - Edificações ao longo do Grande Canal, Veneza, Itália. KOSTOF, Spiro. *Historia de la Arquitectura*, vol. II. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1988, p.819.

Ilustração 34 - Edifício na Zattere, Ignazio Gardella, Veneza, 1954-1958. MONTANER, Josep Maria. *Después del Movimiento Moderno: Arquitectura da Segunda Metade do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993, p. 103.

Ilustração 35 - Ninfeu da Villa Barbaro, Andrea Palladio, Itália, 1570. WUNDHAM, Manfred e PAPE, Thomas. *Palladio. Um Arquiteto entre o Renascimento e o Barroco*. Colonia: Taschen, 1994, p. 125.

Ilustração 36 - Casa Vanna, Filadélfia, E.U.A., Robert Venturi, 1962. MONTANER, Josep Maria. *Después del Movimiento Moderno: Arquitectura da Segunda Metade do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993, p. 157.

Ilustração 37 - Mansão Beau Sejour, E.U.A., George Swainey, 1836. KOSTOF, Spiro. *Historia de la Arquitectura*, vol. II. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1988, p.1095.

Ilustração 38 - Casa em New Castle County, E.U.A., Robert Venturi, 1978-1981. CEJKA, Jan. *Tendencias de la Arquitectura Contemporánea*. Cidade do México: Editorial Gustavo Gili, 1995, p.30.

Ilustração 39 - Fontana di Trevi, Roma, Itália, Nicola Salvi, 1733. GOITIA, Fernando Chueca et alli. *História Geral da Arte*. Madrid: Ediciones del Prado, 1996, p.20.

Ilustração 40 - Piazza d'Italia, New Orleans, E.U.A., Charles Moore, 1978-1979. JENCKS, Charles. *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981.

Ilustração 41 - AT&T Building, Nova York, E.U.A., Phillip Johnson, 1978-1984. MONTANER, Josep Maria. *Después del Movimiento Moderno: Arquitectura da Segunda Metade do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993, p. 164.

Ilustração 42 - Salines em Chaux de Ledoux, 1780. CEJKA, Jan. *Tendencias de la Arquitectura Contemporánea*. Cidade do México: Editorial Gustavo Gili, 1995, p.32

Ilustração 43 - Anexo da Cohn Poolhouse, em Nova Jersey, E.U.A., de Robert Stern, 1980. CEJKA, Jan. *Tendencias de la Arquitectura Contemporánea*. Cidade do México: Editorial Gustavo Gili, 1995, p.32

Ilustração 44 - Royal Pavilion em Brighton, Inglaterra, de John Nash, 1815-1823. KOSTOF, Spiro. *Historia de la Arquitectura*, vol. II. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1988, p.1030.

Ilustração 45 - Palácio de Versalhes, Paris, 1688. MAGI, Giovana. *Paris*. Paris: Bonechi, 1991, p. 149.

Ilustração 46 - Detalhe do Palácio de Abraxas de Marne-la-Valée, Paris, Ricardo Bofill, 1979-1983. FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1987, p.314.

Ilustração 47 - O Arco e o Palácio de Abraxas na Ville Nouvelle de Marne-la-Vallée, Paris, Ricardo Bofill, 1979-1983. LAMPUGNANI, V.M. (Ed.). *Enciclopedia GG de la Arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989, p.53.

Ilustração 48 - O Panteão, em Roma, Itália, 120-127 d.C. TARELA, Alda. *Como Reconhecer a Arte Romana*. São Paulo: Martins Fontes, 1985, p.9.

Ilustração 49 - A Barrière de la Villette, Paris, de Ledoux, 1784-1789. KOSTOF, Spiro. *Historia de la Arquitectura*, vol. II. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1988, p.985.

Ilustração 50 - A Barrière de Bonshommes, Paris, de Ledoux, 1784-1789. KOSTOF, Spiro. *Historia de la Arquitectura*, vol. II. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1988, p.985.

Ilustração 51 - Cenotáfio de Newton, Boulée, 1784. GÖSSEL, Peter e LEUTHÄUSER, Gabriele. *Arquitetura no Século XX*. Colônia: Taschen, 1996, p. 12.

Ilustração 52 - Pavilhão dos E.U.A., Montreal, Buckminster Fuller, 1967. LAMPUGNANI, V.M. (Ed.). *Enciclopedia GG de la Arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989, p.142.

Ilustração 53 - A Géode, Paris. MAGI, Giovana. *Paris*. Paris: Bonechi, 1991, p. 146.

Ilustração 54 - Villa Malcontenta, Itália, de Andrea Palladio, 1560. WUNDHAM, Manfred e PAPE, Thomas. *Palladio*. Um Arquiteto entre o Renascimento e o Barroco. Colonia: Taschen, 1994, p. 138.

Ilustração 55 - Villa de Monzie, Garches, França, de Le Corbusier, 1927. FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1987, p.159.

Ilustração 56 - Análise do ritmo proporcional entre as Villas Malcontenta (acima) e Monzie. FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1987, p.159.

Ilustração 57 - Piazza Ducal em Vigevano, Itália, de Donato Bramante, 1492-1494. CONTI, Flávio. *Como Reconhecer a Arte do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 23.

Ilustração 58 - Bloco Monte Amiata no bairro Gallaratese de Milão, Itália, de Aldo Rossi, 1967-1974. MONTANER, Josep Maria. *Después del Movimiento Moderno: Arquitetura da Segunda Metade do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993, p. 144. **Ilustração 59** - Vista da Galeria do bloco Monte Amiata. MONTANER, Josep Maria. *Después del Movimiento Moderno: Arquitetura da Segunda Metade do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993, p. 144.

Ilustração 60 - Villa Savoye em Poissy, França, de Le Corbusier, 1929-1931. GÖSSEL, Peter e LEUTHÄUSER, Gabriele. *Arquitetura no Século XX*. Colônia: Taschen, 1996, p.172.

Ilustração 61 - Casa Weinstein, em Old Westbury, E.U.A., de Richard Meier, 1969-1971. GÖSSEL, Peter e LEUTHÄUSER, Gabriele. *Arquitetura no Século XX*. Colônia: Taschen, 1996, p. 282.

Ilustração 62 - Casa Miller, Lakeville, E.U.A., de Peter Eisenman, 1970. GÖSSEL, Peter e LEUTHÄUSER, Gabriele. *Arquitetura no Século XX*. Colônia: Taschen, 1996, p.287.

CAPÍTULO 4

Ilustração 63 - Sobrado Colonial da rua Nazaré, São Luiz do Maranhão, séc. XIX. BANDEIRA, Marilúcia Basileu (Coord.). *Bens Tombados no Maranhão*. São Luís: Secretaria da Cultura, 1987, p. 66.

Ilustração 64 - Casa do Arcebispo de Mariana, Minas Gerais, de Éolo Maia, Sylvio de Podestá e Jô Vasconcellos, 1987. COMAS, Carlos Eduardo. *Arquitetura Brasileira, Anos 80 - Um fio de Esperança*. *Revista A.U.*, São Paulo, nº 28, pp. 91 - 97, 1990.

Ilustração 65 - Secretaria de Estado da Educação, Belo Horizonte, Minas Gerais, séc. XIX. MAIA, Éolo. *Stepstyle Tupiniquim*, Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves. *Revista Projeto*. São Paulo, nº 165, 1993, p. 33.

Ilustração 66 - O Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, Belo Horizonte, Minas Gerais, Éolo Maia e Sylvio de Podestá, 1984-1990. MAIA, Éolo. *Stepstyle Tupiniquim*, Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves. *Revista Projeto*. São Paulo, nº 165, 1993, p. 33.

Ilustração 67 - Empire State Building, em Nova York, 1930. BENNET, David. "Skyscrapers. Form and Function. New York: Marshall Editions, 1995, p.71.

Ilustração 68 - Edifício Terra Brasilis, São Paulo, Königsberger e Vanucci, 1986-1990. SEGAWA, Hugo (Org.). *Grandes Escritórios - Königsberger e Vanucci, Experimentalismo sem Acomodação*. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 182, 1995, p.E.2.

Ilustração 69 - Projeto ideal para o Monastério cisterciense de Ter Duinen, século XIII. MÜLLER, Verner e VOGEL, Günther. *Atlas de la Arquitectura*, vol. 2, Madrid: Alianza Editorial S.A., 1985, p. 360.

Ilustração 70 - Residência dos Padres Claretianos na cidade de Batatais. São Paulo, de José Mário Nogueira de Carvalho Jr. e Affonso Rizi Jr., 1983. ZEIN, Ruth Verde. *Residência dos Padres Claretianos*. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 61, 1984, p. 44.

Ilustração 71 - Residência dos Padres Claretianos na cidade de Batatais, São Paulo, de José Mário Nogueira de Carvalho Jr. e Affonso Rizi Jr., 1983. ZEIN, Ruth Verde. *Residência dos Padres Claretianos*. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 61, 1984, p. 45.

Ilustração 72 - Academy Theatre, Los Angeles, E.U.A., Charles Lee, 1939. GÖSSEL, Peter e LEUTHÄUSER, Gabriele. *Arquitetura no Século XX*. Colônia: Taschen, 1996, p.210.

Ilustração 73 - Shopping Vitória, Espírito Santo, de Coutinho Diegues e Cordeiro, 1986. COUTINHO, Aníbal, DIEGUES, Lourenço, CORDEIRO, Antônio Paulo. *Metáfora Morfológica, Espaços Urbanos em Edifícios*. *RevistaProjeto*, São Paulo, nº 170, 1993, p 51.

Ilustração 74 - Shopping Vitória, Espírito Santo, de Coutinho Diegues e Cordeiro, 1986. COUTINHO, Aníbal, DIEGUES, Lourenço, CORDEIRO, Antônio Paulo. *Metáfora Morfológica, Espaços Urbanos em Edifícios*. *RevistaProjeto*, São Paulo, nº 170, 1993, p 51.

Ilustração 75 - Centro Governamental de Dacca, Bangladesh, de Louis Kahn (1963-1983). GUDIS, Catherine (Ed.). *Louis Kahn. In the Realm of Architecture*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1991, p.241.

Ilustração 76 - Prefeitura de Nova Ponte, Minas Gerais, de Sidônio Porto, 1987. SEGAWA, Hugo (Org.). *Grandes Escritórios - Sidônio Porto, Valorizando a forma e a função*. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 182, 1995, p.I.6.

Ilustração 77 - Stonehenge, Salisbury, Inglaterra, aprox. 2750-1500 a. C. KOSTOF, Spiro. *Historia de la Arquitectura*, vol. I. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1988, p. 70.

Ilustração 78 - Templo Messiânico, São Paulo, de Sylvio Sawaya, 1990-1995. SAWAYA, Sylvio. *Templo Articula Lógica e Mito Reúne Comunidade*

Messiânica em Torno de um Marcante Eixo Vertical. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 206, 1997, p.38.

Ilustração 79 - Templo Messiânico, São Paulo, de Sylvio Sawaya, 1990-1995. SAWAYA, Sylvio. Templo Articula Lógica e Mito Reúne Comunidade Messiânica em Torno de um Marcante Eixo Vertical. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 206, 1997, p.43.

Ilustração 80 - Desenho de reconstituição de um típico templo jônico do séc. V a.C. McDONAL, Fiona e BERGIN, Mark. *Um Templo Grego*. São Paulo: Manole, 1993, p. 12.

Ilustração 81 - Palácio do Planalto em Brasília, D.F., de Oscar Niemeyer, 1960. Foto da autora.

Ilustração 82 - Supremo Tribunal Federal em Brasília, D.F., de Oscar Niemeyer, 1960. Foto da autora.

Ilustração 83 - New National Gallery, Berlim, Alemanha, de Mies van der Rohe, 1968. LAMPUGNANI, V.M. (Ed.). *Enciclopedia GG de la Arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989, p.252.

Ilustração 84 - A Catedral de Brasília, D.F., Oscar Niemeyer, 1956. Vista do local de culto e campanário. Foto da Autora.

Ilustração 85 - A Catedral de Brasília, D.F., Oscar Niemeyer, 1956. Vista do local de culto. Foto da Autora

Ilustração 86 - O Batistério da Catedral de Brasília, D.F., Oscar Niemeyer, 1956. Foto da Autora

Ilustração 87 - O Campanário da Catedral de Brasília, D.F., Oscar Niemeyer, 1956. Foto da Autora

Ilustração 88 - Catedral de Pisa, Itália, séc. XI ao XIII. Vista geral do conjunto, com o batistério em primeiro plano. KOSTOF, Spiro. *Historia de la Arquitectura*, vol. II. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1988, p. 545.

Ilustração 89 - A Catedral de Brasília, D.F., Oscar Niemeyer, 1956. Vista geral do conjunto, com o batistério em primeiro plano. Foto da Autora

Ilustração 90 - Catedral de Bréscia, Itália. CONTI, Flávio. *Como Reconhecer a Arte Românica*. São Paulo: Martins Fontes, 1984, p. 35.

Ilustração 91 - Chapter House, Abadia de Westminster, Inglaterra, 1253. FOX, Adam. *Westminster Abbey*. Londres: Pitkin Pictorials, 1984, p. 17.

Ilustração 92 - Vista do interior da Catedral de Brasília, D.F., Oscar Niemeyer, 1956. Foto da Autora.

Ilustração 93 - Catacumbas de São Panfilo, séc. III ou IV. d.C., Roma, Itália. KOSTOF, Spiro. *Historia de la Arquitectura*, vol. II. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1988, p. 431.

Ilustração 94 - Vista do acesso da Catedral de Brasília, D.F., Oscar Niemeyer, 1956. Foto da Autora.

Ilustração 95 - Edifício Joaquim Nabuco, Rio de Janeiro, década de 30-40. CONDE, Luiz Paulo. Protomodernismo em Copacabana - Anônimo mas Fascinante. *Revista A.U.*, São Paulo, nº 16, 1988, p. 67.

Ilustração 96 - Edifício Rio Verde, Rio de Janeiro, década de 30/40. CONDE, Luiz Paulo. Protomodernismo em Copacabana - Anônimo mas Fascinante. *Revista A.U.*, São Paulo, nº 16, 1988, p. 69.

Ilustração 97 - Vista geral do complexo residencial de Alfabarra, Rio de Janeiro, de Luiz Paulo Conde, 1975-1994. CONDE, Luiz Paulo. Expressão Urbana Define Tipologia Habitacional. *Revista Projeto*, São Paulo, nº 65, 1984, p. 74.

Ilustração 98 - Praça do Papa Pio II, em Pienza, Itália, de Bernardo Rossellino, 1459-1462. KOSTOF, Spiro. *Historia de la Arquitectura*, vol. II. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1988, p.714.

Ilustração 99 - Igreja e Comércio em Alfabarra, no Rio de Janeiro, de Luiz Paulo Conde, 1987-1991. LARANJEIRA, Fátima (Coord.). Um Clássico Moderno. *Revista Projeto*. São Paulo, nº 171, 1994, p. H.7.

Ilustração 100 - Edifício Sacopenambá em Copacabana, Rio de Janeiro, décadas de 30/40. CONDE, Luiz Paulo. Protomodernismo em Copacabana - Anônimo mas Fascinante. *Revista A.U.*, São Paulo, nº 16, 1988, p.71.

Ilustração 101 - Apart-Hotel Alfapart, em Alfabarra, Rio de Janeiro, de Luiz Paulo Conde, 1982-1985. LARANJEIRA, Fátima (Coord.). Um Clássico Moderno. *Revista Projeto*. São Paulo, nº 171, 1994, p H.4.

Ilustração 102 - Edifício Imperador, em Copacabana, Rio de Janeiro, décadas de 30/40. CONDE, Luiz Paulo. Protomodernismo em Copacabana - Anônimo mas Fascinante. *Revista A.U.*, São Paulo, nº 16, 1988, p.70.

Ilustração 103 - Edifício Queen Cristina, em Alfabarra, Rio de Janeiro, de Luiz Paulo Conde, 1987-1989. LARANJEIRA, Fátima (Coord.). Um Clássico Moderno. *Revista Projeto*. São Paulo, nº 171, 1994, p H.6.

Ilustração 104 - Conjunto Londrina, Miritiba e Paranaguá, Rio de Janeiro, décadas de 30/40. CONDE, Luiz Paulo. Protomodernismo em Copacabana - Anônimo mas Fascinante. *Revista A.U.*, São Paulo, nº 16, 1988, p. 71.

Ilustração 105 - Edifício Alfa Quality (Torre 7), em Alfabarra, Rio de Janeiro, de Luiz Paulo Conde, 1988-1991. LARANJEIRA, Fátima (Coord.). Um Clássico Moderno. *Revista Projeto*. São Paulo, nº 171, 1994, p H.4.



UFRGS

SABi



06591362