

BOLONHA, BARCELONA, FIRMINY: QUANDO O PROJETO É PATRIMÔNIO\*  
BOLOGNA, BARCELONA, FIRMINY: WHEN DESIGN BECOMES HERITAGE\*

Ana Carolina Santos Pellegrini

Tradução português-inglês: Carlos Eduardo Comas



Projeto pode ser entendido como o plano completo para a construção de uma obra de arquitetura, basicamente via desenhos e modelos em escala, geralmente incluindo cálculos, especificações, estimativas de custo etc. No processo de materialização da concepção arquitetônica, é a representação intermediária que documenta e instrumenta a representação definitiva em pedra e cal. Conjunto de informações prévias ao canteiro que se torna cada vez mais completo, complexo e preciso ao longo do século XX, reunindo um rol de elementos cada vez menos aberto à improvisação, o projeto interessa não só enquanto prefiguração da obra do futuro, mas enquanto guia para a intervenção em qualquer obra, muito particularmente a obra do passado do moderno, que um dia quis ser eternamente moça.<sup>1</sup>

De fato, em certo sentido, o papel é mais forte que a pedra. Em Notre Dame de Paris, de 1831, Victor Hugo tinha até previsto que o papel mataria a pedra enquanto meio de comunicação e integração cultural privilegiado: ceci (o livro) tuera cela (a catedral)<sup>2</sup>. Paradoxalmente, porém, o papel mostra-se agora capaz de rejuvenescer a obra de arquitetura. É capaz mesmo de ressuscitá-la ou constituir a prótese que vai repará-la e integrá-la. O tempo pode ser detido na obra moderna sem dano ao seu registro gráfico, melhor que no caso de outro aspirante à mocidade eterna, o Dorian Gray do romance de Oscar Wilde.<sup>3</sup>

### TRÊS PAVILHÕES RECONSTRUÍDOS

Conservado em museus, arquivos, institutos e bibliotecas, o projeto viabiliza a reconstrução de obras demolidas de profissionais já falecidos. Três casos destacam-se nas últimas décadas do século XX, todos envolvendo autores de enorme renome e obras com estatuto de ícones modernos, apesar da vida efêmera a que estavam destinados.

O Pavilhão do Esprit Nouveau foi reerguido entre 1975 e 1977, com o beneplácito da Fundação Le Corbusier, na Praça da Constituição, junto à Feira de Bolonha. O porte contrasta com o dos pavilhões de Leonardo Benevolo, Tommaso Giura Longo e Carlo Melograni (1964-65) e com o dos pavilhões e edifícios de escritórios de Kenzo Tange (1972). A iniciativa foi do arquiteto Giuliano Gresleri, editor da revista *Parametro*, aproveitando a realização do Salão Internacional da Industrialização Edilícia. Gresleri trabalhou em equipe com José Oubrierie, colaborador de Le Corbusier de 1957 a 1965.<sup>4</sup> O Pavilhão é propriedade da comuna de Bolonha, e foi sede desde 1978 do Centro Studio dell'abitare Oikos, mantido pela região da Emilia-Romagna, pelas comunas de Bolonha e Rimini, pela província e pela Universidade de Bolonha, além de algumas entidades privadas, entre as quais a própria Feira. As atividades principais no Pavilhão foram a realização de cursos, seminários e exposições. Fechado

Design may be understood as the overall plan for building a work of architecture, chiefly via drawings and scaled models, but more often than not including calculations, specifications, cost estimates, etc. In the process of materializing the architectural concept, it is the intermediate representation which documents and instruments the definitive representation in stone or any other material. As a set of data that anticipates construction and becomes ever more complete, complex and precise throughout the twentieth century, gathering a list of elements increasingly less open to improvisation, design interests not only as a prefiguration of a future building, but also as a guide for intervening on any building, especially those from the modern past that one day wanted to be forever young.<sup>1</sup>

Indeed, in a certain sense, paper is stronger than stone. In Notre Dame de Paris, from 1831, Victor Hugo had even predicted that paper would kill stone as the privileged means of communication and cultural integration: ceci (the book) tuera cela (the cathedral)<sup>2</sup>. Paradoxically, however, paper now shows itself capable of rejuvenating a work of architecture. Moreover, it is even capable of resuscitating it or constituting the prosthesis that will repair and integrate it. Time can be stopped on the modern construction without damaging its graphical register, better than in the case of another aspirant to eternal youth, Oscar Wilde's Dorian Gray.<sup>3</sup>

### THREE BUILT PAVILIONS

Kept in museums, archives, institutes and libraries, design enables the reconstruction of demolished constructions of deceased professionals. Three cases stand out in the last twentieth century decades, all of them involving well known authors and works with the status of modern icons, despite the ephemeral life they were destined to.

The Esprit Nouveau Pavilion was rebuilt between 1975 and 1977, with the approval of the Fondation Le Corbusier, on Constitution Square, next to Bologna Fairground Complex. Its size contrasts with the pavilions by Leonardo Benevolo, Tommaso Giura Longo and Carlo Melograni (1964-65) and the pavilions and office buildings by Kenzo Tange (1972). The initiative came from the architect Giuliano Gresleri, editor of *Parametro* magazine, taking advantage of the realization of an International Exhibition of the Industrialization of Building. Gresleri team worked with José Oubrierie, Le Corbusier's collaborator from 1957 to 1965.<sup>4</sup> The Pavilion is property of the Bologna Commune, and it was since 1978 the headquarters of Centro Studio dell'abitare Oikos, maintained by the region of Emilia-Romagna, by the communes of Bologna and Rimini, the province of Bologna and by the University of Bologna, besides other private organizations, among which the Fairground itself.

2, 3 Reconstrução do Pavilhão do Esprit Nouveau em Bolonha. Fotos: Ana Carolina Pellegrini, 2004.

2, 3 Reconstruction of the Esprit Nouveau Pavilion in Bologna. Photos: Ana Carolina Pellegrini, 2004.



2



3

4 Reconstrução do Pavilhão Alemão de Mies van der Rohe, em Barcelona. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2004.

4 Reconstruction of the German Pavilion by Mies van der Rohe in Barcelona. Photos: Ana Carolina Pellegrini, 2004.

5 Reconstrução do Pavilhão da República Espanhola de José Luís Sert, em Barcelona. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2008.

5 Reconstruction of the Pavilion of the Spanish Republic by José Luís Sert in Barcelona. Photos: Ana Carolina Pellegrini, 2008.



4



5

nos anos 1990, reabriu em 2000, mas foi alvo de descaso e eventuais atos de vandalismo até ter a visita e o uso novamente suspensos em 2008, como atesta matéria no *Corriere di Bologna*, de 3 de dezembro de 2008.

O Pavilhão Alemão de Mies van der Rohe para a Exposição Internacional de Barcelona de 1929 foi reconstruído no sítio original entre 1981 e 1986, centenário do autor. Os arquitetos responsáveis foram Ignasi Solà-Morales, Cristian Cirici e Fernando Ramos, autores de memória substantiva sobre o processo de restituição.<sup>5</sup> A idéia remonta a 1959 e deve-se ao Grupo R, cujo secretário, o arquiteto Oriol Bohigas, obteve então a anuência do próprio Mies.<sup>6</sup> A idéia ressurgiu em 1981, quando Bohigas tornou-se diretor de Urbanismo e Edificação do município de Barcelona. O pavilhão recém-reconstruído foi tombado como monumento e adjudicado à Fundação Mies van der Rohe, expressamente criada para sua administração e manutenção. O uso previsto era similar ao anterior: um espaço representativo minimamente equipado, ligado à Feira Internacional de Mostras de Barcelona e à Prefeitura Municipal, para visitas e atos protocolares e sociais, como inaugurações e lançamentos. Os pequenos recintos do anexo destinaram-se a escritório e comportam hoje uma livreria e loja de lembranças temáticas.

O Pavilhão da República Espanhola para a Exposição Universal de Paris em 1937, de José Luís Sert e Luis Lacasa, foi reproduzido por Miquel Espinet, Antoni Ubach e Juan Miguel Hernandez de Leon<sup>7</sup> no parque do Vall d'Hebron em Barcelona, tendo por promotores os herdeiros de Sert. Inaugurado nos Jogos Olímpicos de 1992 para servir de sala de imprensa para o módulo de ciclismo,<sup>8</sup> foi fechado logo a seguir. Ganhou nova vida em 1996, quando foi cedido ao Centro de Estudios Historicos Internacionales da Universidad de Barcelona, que o utiliza primariamente como biblioteca.

Apesar da fidelidade aos originais, seria exagero falar de ressuscitação. Os pavilhões reconstruídos são réplicas, distantes de suas matrizes no tempo e, salvo o de Mies, também no espaço. Reúnem a maioria das suas características, mas não são as próprias obras. Como diz o próprio Solà-Morales, "(...) toda réplica é, sem dúvida, uma re-interpretação."<sup>9</sup>

#### UM PROJETO INACABADO

Na outra vertente das construções póstumas estão as operações de completamento de construções inacabadas. O caso do patrimônio Le Corbusier em Firminy é exemplar. Firminy é comuna de 19.000 habitantes, sita no Departamento do Loire na região Ródano-Alpes, a 12km da cidade industrial de Saint-Étienne (hoje com 200.000 habitantes) e a 60km de Lyon (hoje com 400.000 habitantes). Saint-Étienne é a sede de região metropolitana com 390.000 habitantes,

The main activities held in the Pavilion were courses, seminars and exhibitions. Closed in the nineties, it was reopened in 2000, but was a target of disregard and eventual vandalism, until having visitation and use interrupted in 2008, as it was reported on *Corriere di Bologna* on December 3<sup>rd</sup>, 2008.

The German Pavilion by Ludwig Mies van der Rohe at the International Exhibition of Barcelona, in 1929, has been rebuilt on its original site between 1981 and 1986, its author's centennial. The architects in charge of this reconstruction were Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici and Fernando Ramos, authors of a substantive report about the reconstruction process.<sup>5</sup> This idea dates from 1959, and is due to Group R, whose Secretary, architect Oriol Bohigas, had then obtained the acquiescence of Mies himself.<sup>6</sup> The idea resurfaced in 1981, when Bohigas became Barcelona's Municipal Director of Urbanism and Building. The rebuilt Pavilion was immediately declared architectural heritage and given to the care of the Mies van der Rohe Foundation, created purposefully to provide management and maintenance. The intended uses were similar to former ones: a minimally equipped representative space related to Barcelona's International Fair exhibitions and to Barcelona's municipality, for the reception of visitors and the performance of official and social acts, like inaugurations and product launches. The small precincts in the annex were meant to be an office and now shelter a bookshop that also sells thematic souvenirs.

José Luis Sert and Luis Lacasa's Pavilion of the Spanish Republic designed for the Universal Exhibition of Paris, in 1937, has been reproduced by Miquel Espinet, Antoni Ubach and Juan Miguel Hernandez de Leon<sup>7</sup> in Barcelona, at the Vall d'Hebron Park, promoted by Sert's heirs; open in the 1992 Olympic Games to serve as a Press room for the Cycling section,<sup>8</sup> being closed after that. It got a new life in 1996, when it was donated to the Centro de Estudios Internacionales of Barcelona University, which uses it essentially as a library.

Though faithful to the original buildings, maybe it is exaggerated to talk about a resurrection. The newly built pavilions are reproductions, far away in time from their matrixes, and, except for Mies's, also in space. They share most of their features with the original versions, but they are not the earlier works. As Solà-Morales said, "(...) all reproduction is, undoubtedly, a reinterpretation".<sup>9</sup>

#### AN UNFINISHED PROJECT

Operations of completion of unfinished buildings are another kind of posthumous construction. The case of Le Corbusier's heritage at Firminy is exemplar. Firminy is a town with some 19.000 inhabitants, situated in the Loire Department, Rhone-Alpes region, 12km away from the industrial city of Saint-Étienne

6 A pequena cidade de Firminy e a Igreja de Saint-Pierre ao fundo, contrastando com a paisagem do local. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2007.

6 The small city of Firminy and the Church of Saint-Pierre at back, contrasting with local landscape. Photo: Ana Carolina Pellegrini, 2007.

7, 8, 9, 10 Casa da Cultura.

7, 8, 9, 10 House of Culture.



6



7



8



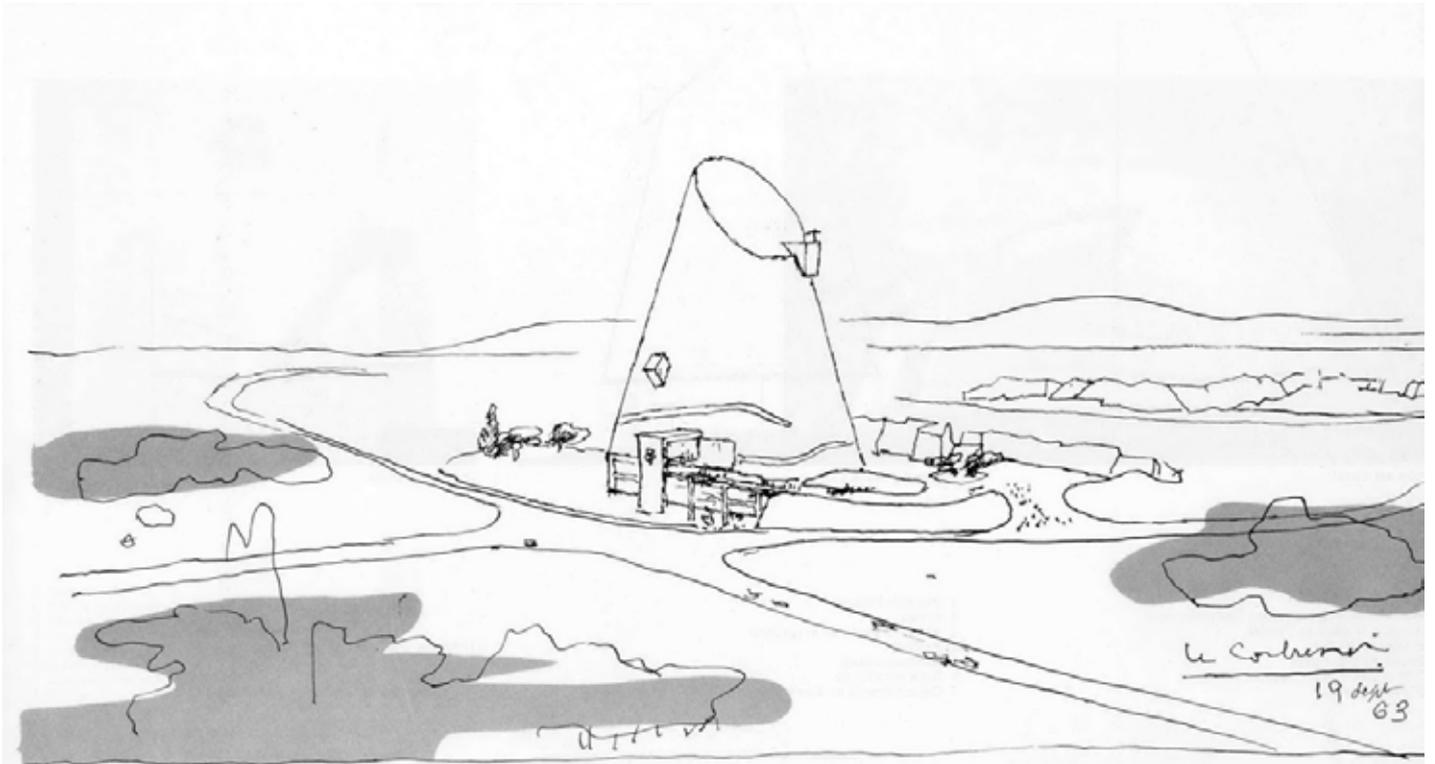
9



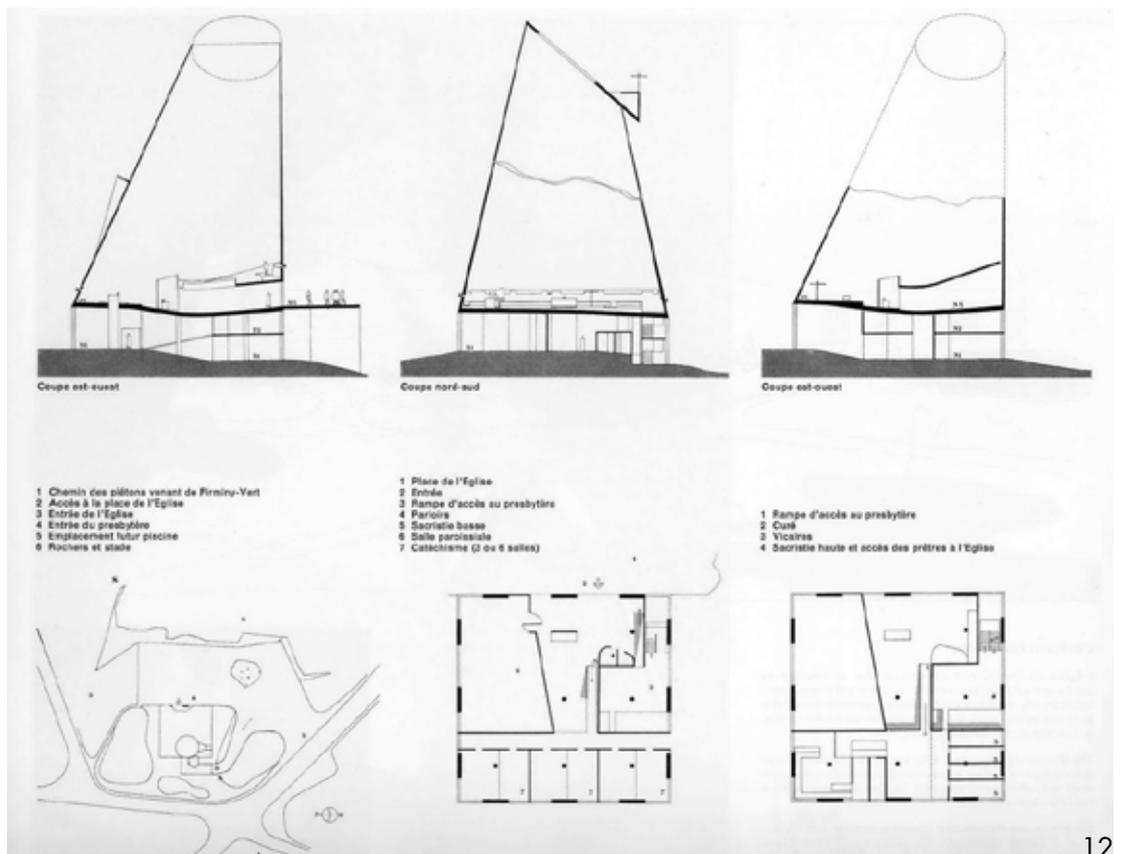
10

11 A perspectiva da segunda versão do projeto para a Igreja de Saint Pierre. Fonte: LE CORBUSIER, *Obra Completa*. Volume 8.  
 11 The perspective of the second version of the design for the church of Saint-Pierre. Source: LE CORBUSIER, *Complete Work*. Volume 8.

12 Cortes e plantas da segunda versão do projeto para a Igreja de Saint Pierre. Fonte: LE CORBUSIER, *Obra Completa*. Volume 8.  
 12 Section views and plans of the second version of the design for the church of Saint-Pierre. Source: LE CORBUSIER, *Complete Work*. Volume 8.



11



12

a sexta aglomeração urbana francesa, de que Firminy faz parte. Lyon é a segunda região metropolitana francesa, com 2.900.000 habitantes.

Antigo centro carbonífero (explorando a hulha até ter sua última mina fechada em 1918), e siderúrgico (a primeira usina fundada em 1854), Firminy tinha 22.000 habitantes e perspectivas de expansão econômica e demográfica quando o centrista Eugène Claudius-Petit elege-se prefeito em 1953. Ministro da Reconstrução e do Urbanismo da França entre 1948 e 1952, Petit havia encomendado a Unidade de Habitação de Marselha a Le Corbusier. A expansão urbanística que propõe se chamará Firminy-Vert em contraponto à Firminy-Noir do carvão e da siderurgia, mas seu suporte econômico é a CAFL (Compagnie des Ateliers et Forges de la Loire), fundada em 1954 com 38% de capital proveniente da venerável Société des Aciéries et Forges de Firminy, instituída em 1867.

Elaborado em 1954 por Charles Delfante, Marcel Roux e André Sive, o primeiro plano urbanístico de Firminy-Vert segue os princípios da Carta de Atenas.<sup>10</sup> Os arquitetos prevêm um centro esportivo e cultural, com estádio para 5.000 pessoas, piscina, casa de cultura e da juventude e igreja. Le Corbusier ganha o encargo do estádio e da casa em 1955. Sive morre sem concluir o estudo da igreja iniciado em 1957. Com o apoio do bispado de Saint-Étienne, a associação paroquial de Firminy-Vert contrata Le Corbusier em 1960. José Oubrierie o ajuda na nova incursão religiosa após Ronchamp e La Tourette. Outro plano de urbanismo em 1959 inclui três unidades de habitação, que Le Corbusier vai estudar em 1960, ajudado por Oubrierie, Fernand Gardien, Robert Rebutato e Alain Tavès.<sup>11</sup>

Dois versões do plano geral do centro são publicadas. A primeira, na *Oeuvre Complète* 1962-65; a outra, na *Oeuvre Complète* 1965-69.

A licença de construção da casa de cultura sai em 1960. A integração inicial das arquibancadas do estádio com a casa é descartada em função do financiamento por ministérios distintos, esportes e cultura. A segunda versão dissociada incorpora, porém, arquibancadas internas nos espaços de exposição e propõe uma laje de cobertura inclinada tratada como teto-jardim. A versão final substitui esta laje por chapas de concreto celular suspensas de cabos de aço, visando economia em fundação, apoios e manutenção.

Quanto à igreja dedicada a São Pedro, há um primeiro projeto que se desenvolve a partir de 1961 e é publicado na *Oeuvre Complète* 1965-69. O segundo projeto, de 1963, envolve uma redução de altura por questões de custos e se aprova em 1964 pelo abade Tardy, o pároco local: o terreno exigia fundações especiais, mas Le Corbusier rejeitava a idéia de trocá-lo. Curiosamente, quando a diocese de

(now with 200.000 inhabitants) and 60km from Lyon (now with 400.000 inhabitants). Saint-Étienne is the seat of a metropolitan region with 390.000 inhabitants, the sixth in France, which incorporates Firminy. Lyon is the second French metropolitan area, with 2.900.000 inhabitants.

Firminy is an ancient carboniferous center, exploiting coal from the thirteenth century to the beginnings of the twentieth century (the last mine has been closed in 1918), and also an iron and steel producer (the first factory was founded in 1854). It had 22.000 inhabitants and a perspective of economic and demographic growth when the centrist Eugène Claudius-Petit was elected Mayor in 1953. Minister for Urbanism and the Reconstruction of France between 1948 and 1952, Petit had commissioned Le Corbusier to do the Marseilles Unité d'Habitation. The urban extension he proposes will be called Firminy-Vert, in opposition to the Firminy-Noir of coal and iron, but its financial support comes from CAFL (Compagnie des Ateliers et Forges de la Loire), founded in 1954 with 38% of its capital coming from the venerable Société des Aciéries et Forges de Firminy, established in 1867.

Firminy-Vert's first urban plan follows the principles of the Athens Chart and is designed in 1954 by Charles Delfante, Marcel Roux and André Sive.<sup>10</sup> The architects foresee a sports and culture center, with a stadium for 5.000 people, swimming pool, a House of Culture and Youth and a church. The commission of the stadium and culture house was granted to Le Corbusier in 1955. André Sive begins a study for the Church in 1957, but dies next year. Supported by Firminy's diocese, the parochial association hires Le Corbusier in 1960. José Oubrierie helps him in this new religious incursion, following Ronchamp and La Tourette. Another urban plan includes in 1957 three Unités d'Habitation, which shall be studied by Le Corbusier in 1960, assisted by Oubrierie, Fernand Gardien, Robert Rebutato and Alain Tavès.<sup>11</sup>

Two versions of the center's original plan have been published. The first, in the *Oeuvre Complète* 1962-65; the other, in the *Oeuvre Complète* 1965-69.

The building license of the cultural center is approved after the project's completion in 1960. The integration of the stadium grandstand with the culture house, proposed in the first version, is abandoned in order to manage funds coming from two different Ministries (Sports and Culture). The second, dissociated version includes internal bleachers into its exhibition spaces and proposes a sloped roof slab treated as a garden roof (*toit-jardin*). The final version changes this slab for cellular concrete panels, suspended from steel cables, in order to save money in foundations, structural support and maintenance.

As for the Church dedicated to Saint Peter, there is a first project that is developed during 1961-62 and is published in

13 Le Corbusier e a maquete da versão mais alta da Igreja de Saint-Pierre, projeto oferecido à Arquidiocese de Bolonha. Fonte: [http://www.fondationlecorbusier.asso.fr/fondationlc\\_us.htm](http://www.fondationlecorbusier.asso.fr/fondationlc_us.htm)



(C) FLC

13

14 Le Corbusier e Eugène Claudius-Petit diante da pedra fundamental da Unité d'Habitation de Firminy, em 21 de maio de 1965. Fonte: POUVREAU, 2004, p. 248.

14 Le Corbusier and Eugène Claudius-Petit before the cornerstone of the Unité d'Habitation de Firminy, on May 21st, 1965. Source: POUVREAU, 2004, p. 248.



14

15 A pedra fundamental da Unité de Firminy, 42 anos depois. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2007.

15 Cornerstone of the Unité de Firminy, 42 years later. Photo: Ana Carolina Pellegrini, 2007.



15

16,17 Estádio Firminy.  
16,17 Firminy's Stadium.



16



18

18 Fachada Oeste da Unité d'Habitation de Firminy.  
18 West façade of the Unité d'Habitation de Firminy.

19 Fachada Leste da Unité d'Habitation de Firminy.  
19 East façade of the Unité d'Habitation de Firminy.



18



19

Bolonha chama Le Corbusier para estudar outra igreja, ele sugere a construção de edifício quase igual ao de Firminy. Não parecia nada preocupado com a relação entre seu projeto e o sítio onde seria implantado. Em reunião com Giuliano e Glauco Gresleri,<sup>12</sup> Le Corbusier disse que “uma igreja é como um automóvel, pode andar em todas as estradas. Faremos em Bolonha o projeto alto; o de Firminy foi cortado; foi circuncidado”.<sup>13</sup>

Quando Le Corbusier morre, em agosto de 1965, só está pronta a casa de cultura – ainda sem operar. O estádio licenciado ainda não se construía. A piscina não está projetada. A pedra fundamental da igreja não foi lançada. Quanto às unidades de habitação, só uma se vai realizar. Licenciada em 1964, sua pedra fundamental é lançada em maio de 1965.

A direção das obras é então confiada a André Wogenscky, chefe de Atelier Le Corbusier até 1956. Gardien o assistirá no estádio e na unidade de habitação. Esta se inaugura em 1967, quando as expectativas de expansão demográfica da comuna mostram-se já exageradas; a construção das demais unidades é cancelada em 1969. A casa de cultura começa a operar em 1966. O estádio se conclui em 1968. O conjunto caminha para o completamento no período 1965-71 com o projeto e a construção da piscina por Wogenscky, que mantém a localização definida por Le Corbusier entre o estádio e a futura igreja.

#### DE IGREJA A MUSEU COM MISSA

Nomes como Siegfried Giedion debatem o completamento da igreja de Firminy (e a sorte da igreja para Bolonha). Giedion torna pública a posição favorável à construção dos dois projetos, após conversar com Charlotte Perriand e Louis Miquel, então secretário geral da Fundação Le Corbusier.<sup>14</sup> Os planos para a cidade italiana não vão adiante, mas a Association Le Corbusier pour l'église Saint-Pierre de Firminy-Vert substitui a associação paroquial em 1968 e encarrega Oubrierie de retomar o projeto em colaboração com Miquel.

A primeira pedra da igreja é lançada em maio de 1970 e as obras iniciam em outubro, com planos formulados por Oubrierie e Miquel.<sup>15</sup> No mesmo ano, a CAFL é absorvida pelo complexo Creusot-Loire, do qual ela se torna o maior estabelecimento e o de gerenciamento mais complexo, vista a diversidade das tecnologias e produtos envolvidos. Nesse novo contexto de dimensão multinacional, a modernização de algumas usinas terá como contrapartida o fechamento de outras menos rentáveis. O efetivo operário de Firminy se reduz, tornando cada vez mais questionáveis os projetos de Petit. Este sai da prefeitura em 1971, quando só estão ocupados 190 dos 414 apartamentos da unidade. O subs-

Oeuvre Complète 1965-69. The second project, of 1963, involves a height reduction due to budget cuts, and is approved in 1964 by the local vicar, Abbé Tardy: the terrain required special foundations, and Le Corbusier rejected any other emplacement. Curiously enough, when the Bologna Diocese summons Le Corbusier to study another church, he suggests the construction of a building practically identical to that proposed for Firminy. He does not seem to be concerned with the relation between his design and the site where it would be placed. On a meeting with Giuliano and Glauco Gresleri,<sup>12</sup> Le Corbusier said that “a church is like an automobile, it can travel over every road. We shall do in Bologna the taller project; the one at Firminy has been cut; it has been circumsised”.<sup>13</sup>

When Le Corbusier dies in 1965, only the culture house is finished – though still not in use. The stadium got a building license but construction had not started. The pool has not yet been projected. The church's founding stone has not yet been laid. Just one of the Unités shall be built. Licensed in 1964, its founding stone is laid in May, 1965.

Direction of works is then entrusted to André Wogenscky, who had run the Atelier Le Corbusier until 1956. Gardien will be his assistant on the completion of the stadium and the Unité. This one is inaugurated in 1967, when expectations about the town's demographic growth begin to reveal themselves exaggerated; two years after that, the construction of the other Unités is cancelled. The culture house opens in 1966, and the stadium is finished in 1968. The ensemble approaches completion in the 1965-71 period; Wogenscky designs and builds the pool in the location defined by Le Corbusier, between the stadium and the future church.

#### FROM CHURCH TO MUSEUM WITH MASS

Names like Siegfried Giedion debate the completion of the church at Firminy (as well as the fate of the Bologna church). He makes known his opinion favorable to the construction of both projects, after talks with Charlotte Perriand and Louis Miquel, then General Secretary of the Le Corbusier Foundation.<sup>14</sup> The project for the Italian city was never built, but the Association Le Corbusier pour l'Église Saint-Pierre de Firminy-Vert replaces the parochial association in 1958 and asks Oubrierie to restart the project, in collaboration with Miquel.

The founding stone of the Church is laid in May 1970 and construction begins in October, following plans formulated by Oubrierie and Miquel.<sup>15</sup> In the same year, CAFL merges into the Creusot-Loire complex and becomes its larger establishment, as well as that of the most intricate management, due to the diversity of technologies and products it involves. In this new context of multinational dimension, the modernization of some

20, 21, 22 Os níveis inferiores da igreja de Saint Pierre: uma ruína moderna de quase quatro décadas. Fonte: imagens capturadas do filme *Carnet de Chantier*, de Christian Garrier, parte integrante do livro *Firminy. Le Corbusier en heritage*, organizado por Xavier Guillot.

20, 21, 22 The bottom levels of the church of Saint-Pierre: a modern ruin with almost four decades of age. Source: images captured from the movie *Carnet de Chantier*, by Christian Garrier, which is part of the book *Firminy. Le Corbusier en Heritage*, organized by Xavier Guillot.



20



21



22

tituto de Petit é o adversário comunista Théo Vial Massat, que ocupará o cargo até 1992.

Por razões de ordem sobretudo política, à nova administração não interessa levar a igreja adiante. O bispado desengaja-se do projeto, convicto que a demanda não comportava o vulto do investimento. As obras começam em 1973 com fundos privados da Fundação Le Corbusier, mas se interrompem no ano seguinte. Retomadas mais tarde, paralisam-se em 1979 por falta de recursos, só concluído o concreto dos dois níveis inferiores.

Em 1983, a Creusot-Loire vai à falência. A usina de Firminy passa à USINOR e um novo ciclo de desmantelamento industrial se inicia. Os apelos de Petit ao presidente François Mitterrand e ao ministro da cultura Jack Lang dão resultado: a igreja e a unidade de habitação são inscritas no inventário suplementar dos Monumentos Históricos, impedindo o prefeito de fechar a unidade metade desocupada e construir um ginásio entre a tribuna do estádio e o fragmento da igreja. O estádio e a casa de cultura são tombados em 1984. Em 1986 funda-se uma associação para acolher e guiar os visitantes do patrimônio Le Corbusier, seguida da criação do Escritório Municipal de Turismo. A publicidade ligada ao centenário do arquiteto em 1987 concorre para a valorização de sua obra, mas, após anos de abandono, a base da igreja mais parecia bunker militar que embrião de templo cristão. Ruína e edifício inacabado ao mesmo tempo, remetendo ao passado e ao futuro, jazia nos fundos do estádio feito cenotáfio de seu criador e testemunho, paradoxalmente persistente, do frágil e transitório caráter da vanguarda.<sup>16</sup>

Oubrierie retoma o projeto em 1990, assistido por Yves Perret e Aline Duverger do Atelier de l'Entre. O bispo de Saint-Étienne confirma que a diocese usará a igreja uma vez pronta. Bernard Outin eleger-se prefeito em 1992. Comunista também, mostra-se mais bem disposto quanto às iniciativas de Petit e Le Corbusier. A restauração da unidade de habitação começa. Seu pilotis, suas fachadas, a escola e o teto-terraço são tombados em 1993 como monumentos históricos. Em 1996 é tombada a base da igreja e destinada a anexo do Museu de Arte Moderna de Saint-Étienne, a segunda coleção do gênero francesa; a região metropolitana de Saint-Étienne - Saint-Étienne Métropole - se instituíra no ano anterior, incluindo Firminy.

Empossado em 2001, o novo prefeito Dino Cineri aposta na valorização do patrimônio Le Corbusier em termos culturais, econômicos e turísticos, tratando de articulá-lo com o Museu e a Bienal Internacional do Design de Saint-Étienne, instaurada em 1998. A casa de cultura é rebatizada Espaço Le Corbusier. Enquanto a restauração da unidade continua e um terço de seus apartamentos são

factories shall have as its counterpart the shutting of others less profitable. The number of workers living in Firminy will decrease, rendering Petit's projects increasingly doubtful. He retires from the Mayor's office in 1971, when just 190 of the total amount of 414 Unité apartments are occupied. Petit's successor is his communist opponent Théo Vidal Massat, whom will be Mayor until 1992.

According to reasons mainly of political nature, the new administration is not interested in completing the church. The diocese withdraws from the project, believing that there was no demand for such a big expense. The work on the building site starts in 1973 with private funds from the Le Corbusier Foundation, but it stops the following year. Resumed later, it finally closes in 1979 by lack of money, after the first two levels are concreted.

In 1983, Creusot-Loire is declared insolvent. The Firminy factory goes to USINOR, but a new cycle of industrial dismantle starts up again. Petit's appeals to President François Mitterrand and to the Minister of Culture Jack Lang are successful: the church and the Unité are included in the supplementary inventory of Historical Monuments, preventing the Mayor from closing the half occupied Unité and from building a gymnasium between the stadium's grandstand and the church's fragment. Both the stadium and the culture house are declared architectural heritage in 1984. In order to welcome and guide visitors to the Le Corbusier Heritage, a new association is established. In 1986, followed by the creation of the town's Tourism Office. The publicity surrounding the architect's centennial in 1987 helps to increase appreciation of his work. Nevertheless, after years of neglect the church's base looked more like a military bunker than the embryo of a Christian temple. At once a ruin and an unfinished building, referring both to the past and to the future, it remained behind the stadium as a sort of cenotaph to his creator, a paradoxically persistent testimony to a fragile and ephemeral vanguard character.<sup>16</sup>

Oubrierie restarts the project in 1990, assisted by Yves Perret and Aline Duverger, from the Atelier de l'Entre. The Bishop of Saint-Étienne reassures that the diocese will use the Church when complete. Bernard Outin is elected Mayor in 1992. Also a communist, he is nevertheless more inclined to accept the initiatives of Petit and Le Corbusier. The Unité starts to be restored. Its pilotis and façades, the school and the roof terrace are declared architectural heritage in 1993, as historical monuments. In 1996, the base of the church is also declared to be heritage and intended to become an extension to the Museum of Modern Art of Saint-Étienne, the second collection of this genre in France; the metropolitan region of Saint-Étienne - Saint-Étienne Métropole - was established the previous year, and it included Firminy.

colocados à venda, Oubrierie reformula o projeto da igreja em função da nova conjuntura.

A mudança de programa acarreta mudanças da planta do nível inferior, agora disposta em patamares escalonados. Antes destinada a funções canônicas (residência paroquial, confessionário, salas para catecismo, sacristias, sala paroquial), a base deve agora abrigar mostras, exposições e conferências, visando a se tornar lugar de referência para o estudo da obra de Le Corbusier e dos artistas e designers próximos. O governo francês não prevê verbas públicas para construções religiosas. Mantém-se, porém, o santuário superior, envolto pelo tronco de cone assimétrico que é dotado de iluminação difusa. A celebração da missa dominical se inclui na previsão de uso junto com a realização de concertos, colóquios e encontros.

Outras adaptações são feitas em razão da adequação do edifício aos critérios de acessibilidade universal ou em virtude de condicionamento térmico, causando o acréscimo de escadas, modificação da rampa principal, adição de marquise etc. A adaptação do projeto para acomodar os sistemas de aquecimento e ventilação conformes às normas atuais não é mudança menor. Perdem-se os painéis de ventilação que admitiriam ar fresco no interior, importante para muitos em termos de sintonia com os ritmos da natureza.<sup>17</sup>

Em paralelo, as décadas passadas desde o projeto até sua execução permitem também que Oubrierie tire partido de avanços tecnológicos como o concreto auto-adensável. Surgido na década de 1980, será o material perfeito para a construção do corpo da igreja. Sua fluidez garante a capacidade de moldar-se às formas sem a necessidade de vibração ou compactação, reduzindo o número de operários envolvidos no processo. Além disso, o concreto auto-adensável minimiza os ninhos de concretagem, o ar incorporado que forma as bolhas responsáveis por superfícies irregulares. Em contrapartida, as adaptações e as novas tecnologias levam a uma forma final da igreja sutilmente diferente da que seria possível atingir em fins dos 1960.

Em 2002, a Association Le Corbusier pour l'Eglise de Firminy Vert obtém a autorização de retomada dos trabalhos e recebe subsídios para tanto. A igreja é declarada sítio de interesse comunitário e doada à região metropolitana de Saint-Étienne (Saint-Étienne Métropole), com a vontade expressa que a área de culto do edifício seja posta à disposição da Igreja Católica para a celebração religiosa permanente.

Em julho de 2003, o rótulo de "Patrimônio do século XX" é conferido a Firminy pelo Ministério da Cultura e da Comunicação. O canteiro da igreja reabre oficialmente em setembro. Em 25 de novembro de 2006, ao custo de aproximadamente 6 milhões de euros, Firminy inaugura sua

Inaugurated in 2001, the new Mayor, Dino Cineri, bets on the rise in value of the Le Corbusier Heritage in cultural, economic and tourist terms, and sees to its articulation with the Museum and the International Design Biennale of Saint-Étienne, established in 1998. The culture house is renamed as Space Le Corbusier. While the Unité's restoration is carried on and a third of its apartments are put to sale, Oubrierie reformulates the church's project according to the new circumstances.

The changes in the architectural program imply changes in the plan of the inferior level, now disposed in stepped platforms. Formerly assigned to canonical functions (parochial residence, confessionals, rooms for catechesis, sacristy, parochial room), the base will now shelter shows, exhibitions and lectures, intending to become a place of reference for studying the work of Le Corbusier and related artists and designers. The French government does not grant public funds to religious buildings. The upper level sanctuary is preserved though, wrapped by the asymmetrical cone trunk which features a diffuse light. Mass celebration on Sundays is included in the foreseen uses, together with concerts, conferences and meetings.

Other adjustments are made in order to fit the building to universal accessibility criteria, or to provide thermal conditioning, which causes the addition of stairs and a marquee, altering the main ramp, etc. Adapting the project to shelter heating and ventilating systems conforming to current norms is not a minor change. The ventilation panels which would allow fresh into the building, so important for many people in terms of tuning to natural rhythms, were lost.<sup>17</sup>

In parallel, the decades elapsed since the beginning of the project until its execution also allow Oubrierie to take advantage of technological advances such as self-consolidating concrete. Developed in the eighties, it will be the perfect material for building the church's body, considering that its fluidity ensures molding capacity without any need of vibrating or compacting, reducing the number of workers involved in the process. Moreover, self-consolidating concrete minimizes concrete failures produced by the air contained in its mass, which induces the formation of bubbles responsible for uneven surfaces. However, adaptations and new technologies led to a final form of the church subtly different from the one it was possible to achieve by the end of the sixties.

In 2002, the Association Le Corbusier pour l'Eglise de Firminy Vert is authorized to restart construction and receives subsidies to do so. The church is declared a site of community interest and donated to the metropolitan area of Saint Etienne (Saint-Étienne Métropole), with the explicit provision that the sanctuary be placed at the disposal of the Catholic Church for permanent religious celebration.

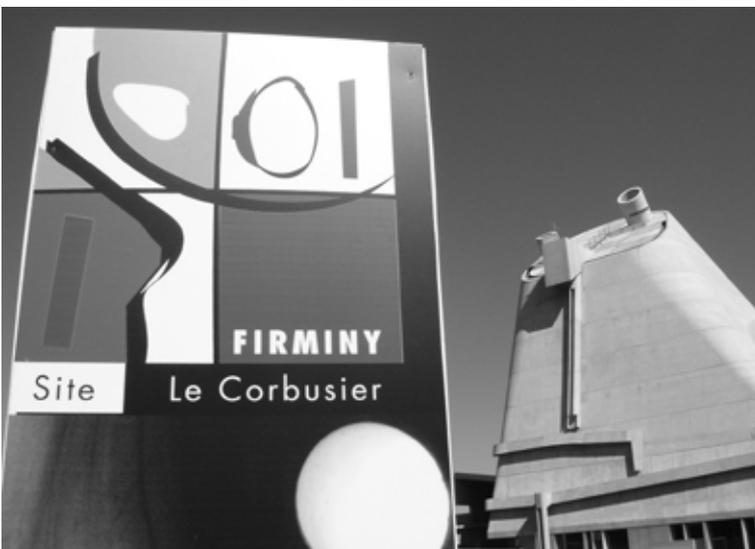
23 A igreja de Firminy em construção.  
 Fonte: <http://static.panoramio.com/photos/original/9226813.jpg> - Acesso: 17/11/2008.  
 23 Firminy's church under construction. Source: <http://static.panoramio.com/photos/original/9226813.jpg> - accessed on Nov. 17th, 2008.

24 Totens espalhados pela cidade avisam os turistas sobre a coleção de obras do arquiteto de renome. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2007.  
 24 Totens scattered throughout the city inform tourists about the collection of works of the famous architect. Photo: Ana Carolina Pellegrini, 2007.

25 A placa fixada sobre os edifícios modernistas de Firminy atesta sua inserção no seletivo grupo dos monumentos históricos franceses. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2007.  
 25 The slab fixed over Firminy's modernist buildings proves its inclusion in the select group of French historical monuments. Photo: Ana Carolina Pellegrini, 2007.



23



24



25

26 e 27 Imagens exteriores da Igreja de Saint-Pierre, concluída em 2006. Fotos: Ana Carolina Pellegrini, 2007.

26 and 27 Images from outside of the church of Saint-Pierre, finished in 1996. Photos: Ana Carolina Pellegrini, 2007.



26



27

28 e 29 Imagens exteriores da Igreja de Saint-Pierre, concluída em 2006. Fotos: Ana Carolina Pellegrini, 2007.

28 and 29 Images from outside of the church of Saint-Pierre, finished in 1996. Photos: Ana Carolina Pellegrini, 2007.



28



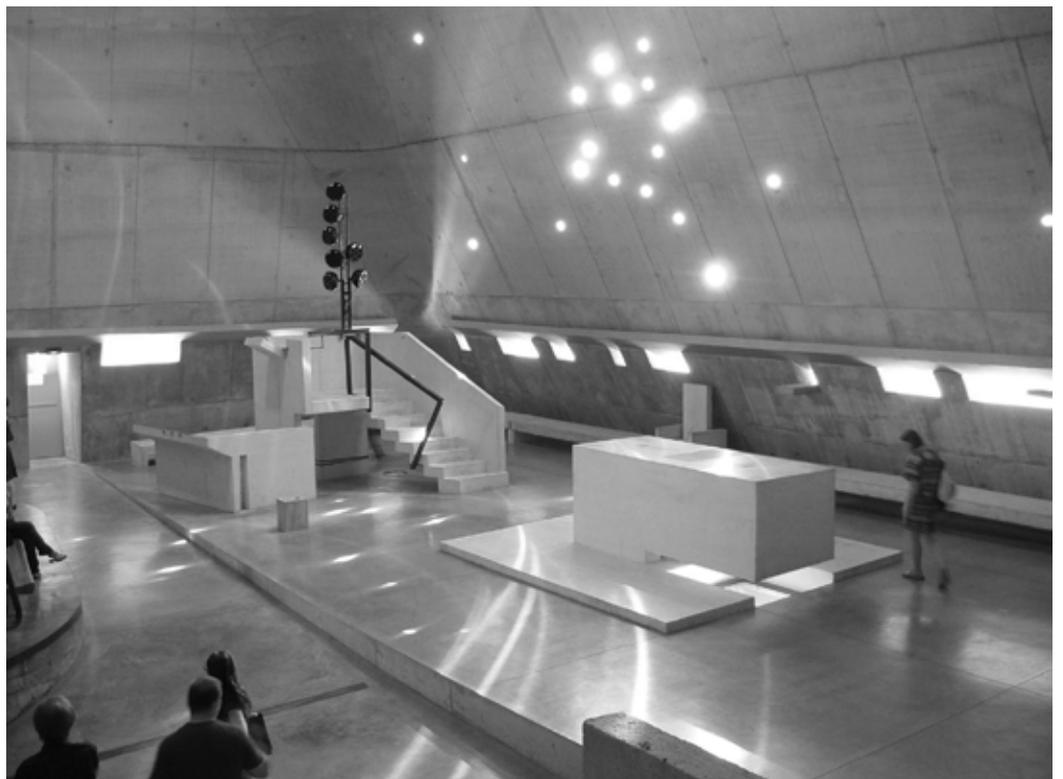
29

30 e 31 Imagens interiores da Igreja de Saint-Pierre, concluída em 2006. Fotos: Ana Carolina Pellegrini, 2007.

30 and 31 Images from inside of the church of Saint-Pierre, finished in 2006. Photos: Ana Carolina Pellegrini, 2007.



30



31

igreja em evento de grande pompa. Cento e dezenove anos após o nascimento de Le Corbusier, sua trilogia de culto se completa: Ronchamp-La Tourette-Firminy. A propósito, um ano antes, a piscina tinha sido inscrita no inventário suplementar dos Monumentos Históricos e a ala norte da unidade de habitação reaberta. Em 29 de junho de 2007, dia de São Pedro, celebra-se a primeira missa na igreja presidida pelo bispo de Saint-Étienne, seguida de um concerto de música sacra.

A prótese reparadora está pronta. Como combinado, a parte inferior do edifício constitui um anexo do Museu de Arte Moderna de Saint-Étienne, o Centro de interpretação de Le Corbusier, sob a responsabilidade de Saint-Étienne Métropole. Acima, a igreja de São Pedro propriamente dita fica à disposição da cidade de Firminy. Uma convenção entre Saint-Étienne Métropole e a Association Le Corbusier, prevista na doação, organiza a gestão dos diferentes espaços. A paróquia de Saint Martin en Ondaine tem o uso regular da igreja para o culto católico. Além da celebração da missa dominical, a paróquia se encarrega de uma acolhida "cristã" para os turistas e da organização de eventos espirituais ou culturais coerentes com o edifício.

Em 2004, antes da inauguração da igreja, a reforma da Unidade se completa, incluindo a reabilitação de todos os apartamentos e a adaptação do edifício a novas normas de segurança. Pilar estratégico do projeto Saint Étienne Métropole Design ao mesmo título que o Museu de Arte Moderna e a Cité du Design associada à Bienal do Design, o patrimônio Le Corbusier de Firminy integra um projeto regional de turismo cultural arquitetônico e constitui instrumento de ordenação e desenvolvimento do território. Segundo o escritório de turismo de Saint-Étienne, o número de visitantes de novembro 2006 a dezembro 2007 é de 32.000 pessoas, comparado com 15.000 em 2004.<sup>18</sup> Para ter uma idéia, Ronchamp atrai de 100 a 120.000 visitantes por ano. A expectativa em Firminy é chegar a 70.000 caso a UNESCO declare que o sítio é Patrimônio Mundial, conforme petição em curso.

#### UMA QUESTÃO DE AUTENTICIDADE AUTORAL

Ao menos uma questão é imperativa no trato desses tipos de construção póstuma, para além da máxima fidelidade às matrizes da réplica e da prótese. A autenticidade autoral de tais operações preocupa muita gente, porque elas colocam dois princípios modernos na berlinda: a valorização da originalidade e da singularidade da autoria da obra de arte.

Ora, a restituição de projeto já executado, como em Barcelona ou Bolonha, não deveria envolver nenhuma deliberação formal. Não haveria, em tese, problema de autoria. Mas a adaptação a normas atualizadas ou novas é sempre necessária, embora mínima; a importância da fidelidade formal na operação induz o responsável pela restituição

In July 2003, the title of "Heritage of the Twentieth Century" is conferred to Firminy by the Ministry of Culture and Communications. The church's building site is officially reopened in September. In November 25, 2006, with an approximate cost of six million euros, Firminy inaugurates its Church with great pomp. One hundred and nine years after Le Corbusier's birth his cult trilogy is completed: Ronchamp-La Tourette-Firminy. By the way, one year before, the pool was also included in the supplementary inventory of Historical Monuments, and the north section of the Unité was reopened. In July 29, 2007, Saint Peter's Day, the first Mass in the Church was celebrated by the Bishop of Saint-Étienne, followed by a concert of sacred music.

The restorative prosthesis is now ready. As agreed, the building's lower level becomes an extension to the Museum of Modern Art of Saint-Étienne, a Center for the interpretation of Le Corbusier under the care of Saint-Étienne Métropole. Above, the Church of Saint-Peter properly is at the disposal of the town of Firminy. An agreement between Saint-Étienne Métropole and the Association Le Corbusier, already envisaged in the donation, organizes the management of the different spaces. To the Saint-Martin en Ondaine Parish is granted the regular use of the Church for Catholic rites. Besides celebrating Mass on Sundays the Parish becomes responsible for setting up a Christian reception for tourists and the organization of spiritual or cultural events compatible with the building.

In 2004, before the Church inauguration, the Unité's renovation had been completed, including the refitting of all apartments and the adaptation of the building to new security norms. Strategic pole of the project Saint-Étienne Métropole Design, as much as the Museum of Modern Art and the Cité du Design associated with the Design Biennale, the Le Corbusier Heritage at Firminy integrates a regional project of cultural and architectural tourism and constitutes a tool for territorial organization and development. According to the Tourism Office of Saint-Étienne, the number of visitors between November 2006 and December 2007 is about 32.000 people, which we can compare to the figure of 15.000 in 2004.<sup>18</sup> To have a good idea of it, Ronchamp attracts about 100.000 to 120.000 visitors a year. The expectation at Firminy is to reach 70.000, if UNESCO declares the site a World Heritage, as asked in a current petition.

#### A MATTER OF AUTHORIAL AUTHENTICITY

There is at least one mandatory question in dealing with these types of posthumous building, beyond that of maximal faithfulness to the original matrixes of the replica and the prosthesis. The authorial authenticity of such operations worries many people, as they put on trial two modern principles: the value of originality and singularity of the authorship of an art work.

a imitar o autor do projeto original. No caso da prótese, como em Firminy, a necessidade ou a conveniência de imitar o modo de projetar do autor desaparecido é mais do que provável, mas nada garante correspondência efetiva com a reação desse arquiteto em vida. Para os mais exigentes, a ausência de originalidade caminha junto com a falsidade, mesmo que bem intencionada.

Quanto à singularidade da autoria, a situação é, grosso modo, similar. A réplica parece prescindir de créditos aos seus responsáveis. A prótese o exige. Como não se pode adivinhar que mudanças o autor desaparecido aportaria à obra, melhor é dar crédito duplo. E aí, como diz José Oubrerie, a avaliação é fácil. Na igreja, para ele, o que é bom é de Le Corbusier, o que é ruim é de sua lavra. Afinal, o aprendiz que completa a obra do mestre é velha tradição arquitetônica; a rapidez de construção do edifício monumental é a novidade contemporânea.

A rigor, o imbroglie pressupõe que imitação seja sinônimo de deplorável falta de personalidade, se não de falsidade. É um atentado à idéia segundo a qual se todo o indivíduo é único, toda obra de arte deve ser igual e completamente única, expressão de seu autor: idéia de raízes renascentistas e maturação romântica, eficaz arma de combate multifuncional, igualmente à vontade contra a produção em massa repetitiva e contra a prática historicista e eclética. Mas completamente viciada como silogismo, qualquer que seja a sua validade como metáfora: uma obra de arte não equivale a um indivíduo. No plano psicológico, a idéia parece corresponder a um exorcismo contra a realidade dessa produção em massa repetitiva e a divisão do trabalho conexa que desvaloriza o indivíduo. E compensar o sentimento de inferioridade do indivíduo comum diante do gênio escasso, exaltando a inspiração como dom ao alcance de todos. Soa reacionário admitir que a inspiração só faz sentido em diálogo com a imitação. Contudo, uma vez efetivada a revolução moderna, “não se pode inventar uma nova arquitetura todas as segundas-feiras”, afirma Mies.<sup>19</sup>

Outra noção questionável aumenta a confusão: entender que a relação entre arquiteto e sua obra, ou melhor, o seu projeto, é análoga àquela entre o pintor e seu quadro de cavalete. Talvez, num momento inicial, exista analogia entre o risco do arquiteto e o esboço do pintor. Mas não é só a obra de arquitetura que se faz em equipe; é o projeto também. A autoria coletiva é a regra, não a exceção, particularmente no caso de profissionais com muitos encargos e de encargos complexos pela natureza do programa. Firminy é produto de muitas pessoas já antes da morte de Le Corbusier, entre as quais o próprio Oubrerie, então capitão do projeto. Sem dúvida, as responsabilidades individuais dentro da equipe podem ser distintas. A obra de arquitetura é, nesse sentido,

Now, the restitution of an already executed project, as it was the case in Barcelona or Bologna, should not involve any formal deliberation. Presumably, there would be no problem with its authorship. But adaptation to new or revised norms is always necessary, even if minimal; the importance of being formally faithful to the original operation induces the architect in charge of the restitution to imitate the author of the original project. In the prosthesis case, like at Firminy, the necessity or convenience to imitate the design manner of the missing author will very probably occur, but nothing will assure an effective correspondence with his aims when still alive. To the more strict, the absence of originality walks side by side falseness, even if full of good intentions.

Regarding the singularity of authorship, the situation is roughly similar. Seemingly, a replica does not require credits identifying those responsible for it. On the contrary, a prosthesis demands them. Since we cannot preview what amendments the missing author would bring to his work, we should better give credits to everybody involved. And then, says José Oubrerie, evaluation is easy. In the church, for him, what is good is Le Corbusier's, what is bad is his work. Ultimately, the completion of the master's work by his apprentice is an old architectural tradition; the fast achievement of a monumental building is a contemporary novelty.

More precisely, the imbroglie presupposes that imitation is a synonym for a deplorable lack of personality, if not for falseness. It is an outrage to the idea that if each individual is unique, every work of art must be equally and completely unique, an expression of his author: this is an idea of Renaissance roots and Romantic maturation, an efficient, multifunctional, combat weapon, easily directed against both the repetition of mass production and the eclecticism of historicist practice. Anyhow, it is an entirely vicious as a syllogism, whatever could be its validity as metaphor: a work of art is not the equal of an individual. On a psychological level, the idea seems to correspond to an exorcism against the reality of repetitive mass production and the connected division of labor that devalues the individual. And to compensate the feeling of inferiority of the common individual before scarce geniality, exalting inspiration as a gift accessible to all. It sounds reactionary to admit that inspiration only makes sense in a dialogue with imitation. However, once realized the modern revolution, “I refuse to invent a new architecture every Monday morning”, said Mies.<sup>19</sup>

Another doubtful notion increases the confusion: to understand that the relationship of the architect with his work, that is, his design, is analogous to that between the painter and the easel painting. Maybe, upon a first moment, there is an analogy between the architect's sketch and the painter's draft. But

afim à obra cinematográfica, com o arquiteto no papel do diretor, que terá mais ou menos voz no produto dependendo das circunstâncias e das funções que acumule. Tudo é questão de crédito ao final.

Na verdade, a definição de autoria não é tão complicada assim e deveria importar muito menos que a qualidade do projeto e da obra. O problema é em última instância econômico. A assinatura importa porque nome famoso vende mais. Virão mais turistas a Firminy se a obra for atribuída a Le Corbusier que a Oubrerie ou a Wogenscky, como um quadro de Rembrandt vale mais se for do mestre que de sua escola. Queira-se ou não, a arte é também mercadoria. Com razão ou sem razão, isso incomoda muita gente. Contudo, *de per si*, não constitui base sólida para invalidar nem a réplica nem a prótese.

#### UMA QUESTÃO DE AUTENTICIDADE CULTURAL

Uma segunda questão é igualmente fundamental, e por certo mais significativa, e trata da autenticidade cultural dos tipos de construção póstuma comentados, nos quais a defasagem entre o projeto primitivo e a construção final anda por volta de meio século. Ao menos dois princípios modernos se colocam na berlinda: a valorização da vetustez e a valorização da inovação.

Nessa linha, a réplica e a prótese são julgadas falsamente antigas e falsamente novas. Bem feitas, quer dizer, fiéis à sua existência anterior na pedra ou no papel, elas enganam o historiador. Estão ancoradas no passado, mas não são do passado; são um simulacro do passado. Estão feitas hoje, mas parecem ser de ontem. Não têm valor de novidade, nem valor de antigüidade, para usar os termos de Alois Riegl. Em outras palavras, a réplica e a prótese são julgadas insuficientemente contemporâneas e insuficientemente remotas. Estão longe pelo menos duas gerações da arquitetura de ponta no presente, mas não são veneráveis como o Campanário de Veneza e as ruínas de Varsóvia, ou como a Sagrada Família de Gaudí.

Evidentemente, o historiador referido é um historiador desavisado, que confia exclusivamente no seu olho, ingênuo a ponto de desconhecer que as aparências enganam desde sempre. Ironia à parte, os determinismos estão fora de moda, mas ainda faz parte da bagagem crítica uma expectativa de correspondência bi-unívoca entre a forma da obra de arquitetura e seu tempo, entre o corpo da arquitetura e a idéia – mesmo frouxa – de algum espírito da época. É por isso que a Carta de Veneza do Restauro de 1932 propõe que todo elemento novo no edifício antigo seja enfaticamente diferenciado. Mas cabe perguntar, de imediato, qual a duração desse tempo e dessa época? Qual a extensão da

it is not just the work of architecture which is made by a team; design is more often than not also made by a team. Collective authorship is the rule, not the exception, particularly in the case of professionals with many commissions, and of commissions made complex by the program's nature. Firminy is a product of many participants, even before Le Corbusier's death, among them Oubrerie himself, who at that moment was in charge of the project. Of course, individual responsibilities inside a team may be very different. A work of architecture, in that sense, is akin to a cinema work, with the architect in the role of the director, whose voice will affect more or less the final product, depending on the circumstances and the functions he undertakes. All that is stuff for the final credits.

In truth, the definition of authorship is not that complicated and should matter much less than the quality of the architectural design and work. The problem is, in the end, economic. Signature matters because a famous name sells better. More tourists will come to Firminy if the buildings are attributed to Le Corbusier instead to Oubrerie – or even to Wogenscky – the same way a Rembrandt canvas is worth more if attributed to the master instead of his school. Like it or not, art is also a merchandise. With or without reason, this fact bothers many people. However, by itself, it is not a solid foundation to invalidate either the replica or the prosthesis.

#### A MATTER OF CULTURAL AUTHENTICITY

A second question, equally fundamental and certainly more meaningful, concerns the cultural authenticity of the commented types of posthumous building, where the gap between original project and final construction ascends to half a century. At least two modern principles are in discussion: the value given to antiquity and the value given to innovation.

Following this line, any replica and any prosthesis are thought to be false antiquities and false novelties. Well done, that is, faithful to their former existence in stone or on paper, they deceive the historian. They are rooted in the past, but they are not from the past; they are a simulacrum of the past. They have been made today, but they seem to come from yesterday. They have no value as novelty, or as antiquity, to use the terms of Alois Riegl. In other words, both replica and prosthesis are judged to be insufficiently contemporary and insufficiently remote. They are at least two generations apart from present vanguard architecture, but they are not venerable like the Venice Campanile and the ruins of Warsaw, or even Gaudí's Sagrada Família.

Of course, the alluded historian is a careless historian, excessively confident in his eyes, naïf to the point of ignoring that looks are always deceiving. Irony apart, determinism is outdated, but there still remains in the critical baggage an

contemporaneidade? Porque nenhum dos quatro exemplos mencionados parece datado do mesmo jeito que o “pós-moderno” dos 1980. A tradição em que se inscrevem ainda pulsa. Em parte por causa deles.

Curioso é que em 1962 – antes da morte de Le Corbusier – o historiador George Kubler assinalava o presente como conflito entre sistemas formais de diferentes idades co-existindo simultaneamente no mesmo espaço – e todos competindo pela posse do futuro. Kubler lembra Renoir (nascido em 1841) e Picasso (nascido em 1881) na Paris de 1908, ambos anti-acadêmicos, mas um bem mais moço e de escola distinta. Isso quer dizer, em princípio, que uma obra tardia de Renoir é menos significativa e lograda que a obra precoce que Picasso pintou no mesmo ano? Ou que a igreja de São Pedro inaugurada em 2006 tem menos interesse como documento e forma que a Casa da Música no Porto de Rem Koolhaas inaugurada um ano antes? O Pavilhão de Barcelona reconstruído importa menos em qualquer sentido que os prédios da IBA de Berlim de 1987? Muitos dos exemplares arquitetônicos erigidos nos anos 1920 conservam a vigência do vocabulário formal e tecnológico, podendo, facilmente, ser confundidos por olhares leigos com construções recentes. A arquitetura moderna não é mais a nova tradição de que falava Giedion em 1946, mas é uma tradição viva, não um tempo superado, decadente, merecedor de piedade.

Tudo indica que discutir a réplica e a prótese em termos de vetustez e contemporaneidade não leva a lugar algum. Historicamente, o dilema se resolve com a simples verdade: projetado no período X, construído no período Y, corrigido o mau hábito da data única não especificada. Artisticamente, abandonando a ficção do consenso formal em era pluralista e assumindo de vez que o *zeitgeist* é outro e vota pela mescla e pela diversidade.

Quanto à inovação, independentemente da questão da autoria, sua valorização não se coaduna com a ausência de originalidade e de singularidade da obra no caso da réplica e do fragmento no caso da prótese. Contudo, o vínculo utilitário e o custo de inovação elevado distinguem a arquitetura das outras artes. Apesar da Carta de Veneza, o restauro “imitativo” nunca foi deixado totalmente de lado. De mais a mais, a arquitetura enquadra-se no que Rosalind Krauss chama de artes compostas, nas quais a possibilidade de repetição é intrínseca, qual a escultura em bronze. Nesse sentido, o projeto arquitetônico aproxima-se do molde de Rodin, instrumento para a materialização de múltiplos sem original. A arquitetura moderna nunca teve problema com a repetição. A pré-fabricação era vista como a única solução que permitiria produzir habitação de qualidade para todos

expectation of a bi-univocal correspondence between the form of an architectural work and its times, between the architectural body and the idea – even if loose – of some spirit of its epoch. That’s why the Venice International Chart of Restoration, of 1932, proposes that every new feature adjoined to an ancient building must be emphatically differentiated. But, we must immediately ask, what is the duration of that epoch, of those times? What is the extent of contemporaneity? Because none of the four examples mentioned here seems to be dated as the eighties’ “post-modernism” is. The tradition where they are inserted is still pulsing; partly because of them.

It is curious that in 1962 – before Le Corbusier’s death – the historian George Kubler signaled the present as a conflict between different ages that simultaneously coexist in the same space – all striving to possess the future. Kubler reminds Renoir (born in 1841) and Picasso (born in 1881) in the Paris of the year 1908, both anti-academicism, but one much younger than the other and belonging to a different school. That means, in principle, that a late work of Renoir is less significant and successful than a precocious canvas painted by Picasso the same year? Or that Saint Peter’s Church, inaugurated in 2006, interests us less as document and form than Rem Koolhaas’s House of Music in Oporto, inaugurated one year before? The reconstructed Barcelona Pavilion is less important in any sense than the 1987 Berlin’s IBA buildings? Many architectural exemplars built in the twenties still have a valid formal and technological vocabulary, and in a glance they can easily be taken by common people as recent constructions. Modern architecture is no more the new tradition as proposed by Giedion in 1946, but it is alive, it is not an outdated time, decadent, deserving pity.

It seems that to discuss replicas and prosthesis in terms of antiquity and contemporaneity just leads us to nowhere. Historically, the dilemma is solved by simple truth: designed in a period X, built in a period Y, thus correcting the bad habit of stating a single, unspecified, date. Artistically, abandoning the fiction of formal consensus in a pluralistic era and straightforwardly assuming that it is another *zeitgeist* and it votes for blend and diversity.

About innovation, leaving apart the authorial question, its valuation is not compatible with the absence of originality and singularity in the work of architecture, in the case of replica, and in the fragment of work, in the case of prosthesis. However, architecture distinguishes itself from other arts by its utilitarian concern and a high cost to be paid for innovation. Despite the Chart of Venice, “imitative” restoration has never entirely been put aside. Moreover, architecture is part of what Rosalind Krauss calls composite arts, which have an intrinsic potentiality of repetition, like sculpture in bronze. In that sense, an architectural

a preços razoáveis; a singularidade do sítio sempre foi tomada por elemento diferenciador suficiente. A Unidade de Habitação de Marselha era o protótipo de uma série.

No mínimo, a atitude da crítica em relação à repetição na arquitetura moderna é mais ambivalente que em outras artes. O valor de raridade tem algum impacto, particularmente quando estão em pauta efeitos espetaculares como, por exemplo, os de Gehry em Bilbao; a fadiga estética é um fato, e os prédios subsequentes de Gehry na mesma linha não tiveram equivalente acolhida. O protótipo – entendido como o piloto, e não como o molde de reprodução da série – pode ser mais valorizado que as variantes subsequentes, percebidas como degradação. A Unidade de Habitação de Marselha é muito mais reconhecida que as demais, Firminy inclusive, embora a comparação seja injusta, porque esse apreço baseia-se em fatores como a quantidade e qualidade de equipamentos, só viáveis com orçamento bem mais generoso, visando a uma população de maior renda. Mesmo a variante subsequente aperfeiçoada pode às vezes ser tachada de derivativa ou ignorada pela crítica, como, por exemplo, as cinco barras de Alton West na unidade de vizinhança Roehampton, do London City Council (1955-59), ou, em outra classe, o Partido Comunista Francês de Oscar Niemeyer (1967-80).

Contudo, também é certo que, no caso de repetição idêntica, todos os edifícios têm apreciação similar, como no caso das habitações estudantis pré-fabricadas da Universidade de São Paulo ou Brasília. E não é comum ou viável na arquitetura a rarefação sistemática apontada por Krauss como estratégia de valorização econômica da obra de arte de reprodução. O culto da originalidade na arquitetura moderna dá-se mais em termos da idéia original que em termos do culto do original como matriz. Curiosamente, em português como em inglês, a palavra autêntico tem em suas acepções “aquilo que constitui uma cópia ou imitação fiel de um original” e “aquilo que é feito da mesma forma que o original”.

Krauss sugere que a noção do original singular e inovador é uma construção ideológica do século XIX, consequência das novas possibilidades de repetição e reprodução. Paradoxalmente, é noção que pode ser julgada ela mesma derivativa. Kubler distingue objetos primos da massa de réplicas mais ou menos fiéis que os sucede, e fala da dificuldade, na longa duração, de identificar tais objetos com rigor. Argumenta a favor da importância das duas espécies na constituição de seqüências formais, chamando a atenção para a tensão entre a variação libertadora e estimulante (mas que pode levar ao caos na falta de qualquer controle) e a repetição estabilizante e confortadora (mas que pode levar à entropia pelo excesso de controle), ao mesmo tempo em que sugere

design is nearly like Rodin's molds, a tool to materialize multiple artifacts without an original. Indeed, Modern architecture never had any trouble with repetition. Prefabrication was seen as the only solution to produce quality housing with low cost; the singularity of the site has always been considered sufficient as a differentiating element. The Marseilles Unité d'Habitation was the prototype of a series.

At least, the attitude of the critic towards repetition in Modern architecture is more ambivalent than in the other arts. The value of a rarity has some impact, particularly when it involves spectacular effects, for example, like those of Gehry in Bilbao; aesthetic fatigue is a fact, and Gehry's following buildings in the same line did not receive the same approval. The prototype – taken as pilot, not as a mold for serial production – may be more appreciated than subsequent variations, which may be perceived as degradation. The Marseilles Unité d'Habitation is much more recognized than the other Unités, including that at Firminy, although the comparison is unfair, because this acknowledgment is due to factors like the quantity and quality of equipments, made possible by a much more generous budget, directed at people with larger incomes. Even an improved subsequent variation may sometimes be called derivative or ignored by the critics, as it happened, for example, to the five slabs at Alton West, in the neighborhood Unité of Roehampton, of the London City Council (1955-59), or, in another category, to the French Communist Party building, of Oscar Niemeyer (1967-80).

However, it is also certain that in case of identical repetition, all buildings are equally appreciated, as it is the case of the prefabricated residences for students at the University of São Paulo or Brasília. In architecture it is not usual or even practicable the systematic rarefaction indicated by Krauss as a strategy to raise the financial value of reproductive works of art. The cult of originality in modern architecture applies more to the original idea than to the cult of the original as matrix. Curiously, both in Portuguese and English the word authentic means “something which is a faithful copy or imitation of an original”, and “made or done the same way as an original”.

Krauss suggests that the notion of the singular and innovative original is an ideological construction of the nineteenth century, as a consequence of new possibilities of repetition and reproduction. Paradoxically, that very notion may be considered, itself, derivative. Kubler differentiates prime objects from the mass of more or less accurate reproductions that follows them, and talks about the difficulty, in the long term, to precisely identify such objects. He argues for the importance of both species in the constitution of formal series, calling our attention to the tension between a liberating and stimulating variation (but that

que a invenção ou objeto primo equivale a uma variação de maior grau de inovação. Significativamente, a variação é uma técnica e um elemento de composição reconhecidos na história da música e na sua prática, erudita ou popular, apresentada por orquestras de câmara ou conjuntos de jazz. Perseguindo a analogia musical, o projeto arquitetônico surge adicionalmente como partitura que admite interpretações diversas dentro de certas margens, complementando a idéia de molde e a aproximação já insinuada a roteiro de filme (ou a peça de teatro).

Os tipos de construção póstuma em exame não podem por princípio considerar-se inautênticos, ilegítimos. Restaurando seletivamente o passado como presença no futuro, as operações de reconstrução ou complemento exatos são todas consideradas modalidades particularmente extremas de preservação do patrimônio arquitetônico. São operações intrinsecamente conservadoras, mas absolutamente atrevidas nas suas pretensões de desafiar, em sentido figurado, a morte e a malformação, a linearidade do tempo e a fragilidade do mundo. Embora controversas, nenhuma das duas é mais ambígua que restauração como a do Pavilhão Suíço, onde do edifício original resta só a estrutura, como mostra Ivan Zanic.<sup>20</sup>

#### VALOR DE SITUAÇÃO E VALOR DE USO

A validade da réplica ou da prótese tem de ser argumentada caso a caso, mas sua defesa não pode deixar de respeitar critérios similares aos que levam a destacar qualquer edifício como patrimônio. Note-se, por sinal, que patrimônio, enquanto riqueza herdada, independe de data de aquisição, embora implicando contribuição para a construção da identidade contemporânea. Ao menos assim pensava Lucio Costa, que exerceu papel decisivo no tombamento de obras-primas da arquitetura moderna brasileira logo após inauguradas.

Para John Summerson, em 1947, merecem ser preservados antes de tudo o edifício que é uma obra de arte, produto de uma mente criativa distinta e excepcional, e o edifício que não é criação distinta nesse sentido, mas que possui em forma pronunciada as virtudes características da escola de arquitetura que o produziu.<sup>21</sup> Não parece haver muito desacordo em que a excelência artística e a representatividade cultural sejam fatores prioritários na preservação do patrimônio, embora fatores contingentes como disponibilidade, custo e integridade não sejam desprezíveis num contexto em que a competição por recursos escassos é a regra por toda a parte. Com muito mais razão, a proposta de réplica ou de prótese precisa passar pelos mesmos crivos, mas referidos primariamente a um projeto e não ao próprio bem a preservar.

may bring chaos in lack of any control), and a stabilizing and comforting repetition (which may bring entropy by excessive control), at the same time suggesting that an invention, or a prime object, is equivalent to a variation with a higher degree of innovation. Significantly, variation is a technique and an element of composition well known in the history of music and in its practice, erudite or popular, adopted by chamber orchestras or Jazz ensembles. Carrying on this musical analogy, architectural design appears additionally as a score which admits different interpretations within certain bounds, complementing the idea of mold and the already suggested resemblance to a screenplay (or a theater play).

The types of posthumous constructions examined here cannot in principle be considered inauthentic, illegitimate. While selectively renovating the past as a presence in future, the operations of exact reconstruction or completion are, all things considered, particularly extreme modalities of preserving the historical heritage. Those operations are inherently conservative, but at the same time absolutely audacious in its ambition to defy, figuratively, death and malformation, the linearity of time and the fragility of the world. Although controversial, none of them is more ambiguous than the restoration of the Swiss Pavilion, where from the original building just the structure was kept, as shown by Ivan Zanic.<sup>20</sup>

#### SITUATIONAL VALUE AND USE VALUE

The validity of a replica or a prosthesis has to be argued case by case, but its defense cannot avoid respecting similar criteria to those used to declare any building as heritage. It should be noted that heritage, as inherited wealth, does not depend on the time of its acquisition, although implying a contribution to the construction of a contemporary identity. At least, that is what Lucio Costa thought, who exerted a decisive influence on designating as heritage some architectural masterpieces of Brazilian Modern Architecture, immediately after their inauguration.

For John Summerson, in 1947, it deserves above all to be preserved the building which is a work of art, the product of a distinct and outstanding creative mind, as well the building which is not a distinct creation in this sense, but possesses in a pronounced form the characteristic virtues of the school of design that produced it.<sup>21</sup> There is not much disagreement about the primacy of artistic excellence and cultural representativeness as basic conditions justifying the preservation of works of architecture, although contingent factors like availability, cost and integrity are not negligible in a context where competition for scarce resources is everywhere a rule. For much more reasons, the proposal of a replica or a prosthesis must pass through the same sieve, but primarily related to a design and not to the very good to be preserved.

A excelência e representatividade dos pavilhões de Le Corbusier, Mies e Sert dispensam maiores comentários. São obras paradigmáticas, demonstrações fundamentais da sintaxe, vocabulário e materialidade da arquitetura moderna. Sua função expositiva envolvia a explicitação de idéias substantivas sobre outras tipologias – o edifício de apartamentos e sua unidade, no caso de Corbusier; a casa pátio, no caso de Mies. No caso de Sert, a carga política era explosiva, com o melhor da arte espanhola em apoio da república ameaçada. Arquiteturas efêmeras, preocupavam-se com a memorabilidade instantânea (como quaisquer pavilhões de feira, queriam ser marcos) e, paradoxalmente, com a memorabilidade duradoura no papel, na foto e no texto. Ambicionavam de alguma forma a condição de monumento, na sua acepção de sobrevivência de alguma coisa significativa para alguém ou para um grupo social.

A equipe responsável pela reconstrução apresenta seu trabalho com farta documentação tanto no caso do Pavilhão de Le Corbusier quanto no de Mies. A firma Espinet/ Ubach não coloca o Pavilhão de Sert na lista de obras que apresenta em sua página na internet. A fidelidade ao original é máxima no caso do pavilhão de Mies, reconstruído no mesmo lugar dentro do Parque do Montjuic, respeitando a articulação que existia com o Museo Nacional de Arte de Cataluña e com os edifícios sólidos da Feira de Barcelona, conforme os termos da ordenação axial de Puig i Cadafalch, ainda vigente. A acessibilidade por todo tipo de transporte público é excelente, e o atrativo do Pavilhão aumentou ainda mais com a reciclagem da antiga fábrica têxtil Casaramona vizinha, que tinha servido de depósito para a Feira de 1929; após a intervenção de vários arquitetos (entre eles Arata Isozaki), o projeto do próprio Puig i Cadafalch (1911) abriga hoje a Fundação CaixaForum Barcelona, com programação dinâmica de boas exposições (o que atrai muita gente ao lugar, contribuindo, inclusive, para a valorização do pavilhão reconstruído).

Os dois outros pavilhões são transplantes. O pavilhão de Le Corbusier ergue-se numa esquina de praça mal-cuidada cercada por estacionamentos e pelos grandes edifícios da Feira de Bolonha. Independentemente da qualidade intrínseca desses edifícios, os espaços abertos da região não desmentem a má fama do urbanismo moderno dos anos 1960, apesar da fácil acessibilidade. O pavilhão de Sert ocupa uma esquina no Parque do Vale do Hebron, a uns 400m da Ronda de Dalt, a autopista periférica de Barcelona.<sup>22</sup> A estação de metrô próxima fica a uns 700m. O entorno suburbano dominado por edifícios residenciais e clubes esportivos inclui o restaurante de luxo fronteiro, na sede de uma antiga quinta, mas não é especialmente atraente do ponto de vista pedestre.

The excellence and representativeness of the pavilions by Le Corbusier, Mies and Sert are unquestionable. They are paradigmatic works, founding demonstrations of the syntax, the vocabulary and the materiality of modern architecture. Its expositive function involved expliciting substantive ideas about other typologies – the apartment building and its unit, in the case of Le Corbusier; the patio house, in the case of Mies. In the case of Sert, its political charge was explosive, with the best of Spanish art supporting the menaced Republic. Ephemeral architectures, they were concerned with instantaneous memorability (alike any Fair pavilion, they wanted to be landmarks) and, paradoxically, with everlasting memorability on paper, on the photograph or in the text. Their aim was, anyhow, to attain the condition of monument, in the sense of survival of something significant to somebody or to a social group.

The team in charge of rebuilding presents its work with ample documentation, both in the case of the Corbusian Pavilion and the case of the Miesian. The firm Espinet/Ubach does not include Sert's Pavilion among the buildings presented on its Internet site. Fidelity to the original is maximal in the case of Mies's Pavilion, rebuilt on the same spot inside Montjuic Park respecting the connections that once existed with the Museo Nacional de Arte de Cataluña and the massive buildings of the Barcelona Fair, according to the still valid terms of the axial ordering designed by Puig i Cadafalch. The accessibility by any means of public transport is excellent, and the attractiveness of the Pavilion increased even more with the recycling of the neighboring and ancient Casaramona textile factory, which served in 1929 as a warehouse to the Fair; after the intervention of many architects (one of them was Arata Isozaki), the project of Puig i Cadafalch (1911) shelters nowadays the CaixaForum Barcelona Foundation, a place with a dynamic programming of good exhibitions (which attracts many people to the place, contributing, indeed, to the appreciation of the reconstructed Pavilion).

The other two pavilions are transplants. Le Corbusier's Pavilion is built on a neglected corner of a square, surrounded by parking lots and by the large buildings of Bologna's Fair. Apart from the intrinsic quality of these buildings, the open spaces of this region do not deny the bad reputation of the sixties' modern urbanism, despite the good accessibility. Sert's Pavilion occupies a corner lot, some 400 m from the Ronda de Dalt, Barcelona's peripheral highway.<sup>22</sup> The nearest subway station is about 700 m away. The suburban surroundings, dominated by housing buildings and sport clubs include an opposite luxury restaurant, in the siege of an ancient farm, but they are not particularly attractive from a pedestrian point of view.

What we then might call the situational value is considerably higher in the case of the German Pavilion. Its inclusion in

Assim, o que se poderia chamar de valor de situação é consideravelmente maior no pavilhão alemão. Sua participação num entorno bem estruturado faz com que sua memorabilidade se exalte e, por isso, que sua monumentalidade se reforce. O que se poderia chamar valor de uso amplifica esse caráter. O pavilhão continua sendo uma galeria cerimonial e social, um percurso. A conversão do anexo em livraria não atrapalha, muito ao contrário.

O Pavilhão da República Espanhola sofre com o seu isolamento. A alteração de uso é drástica e interfere com a fruição da arquitetura. Mais que a ausência das obras de arte originalmente expostas, as estantes de livros incomodam porque compartimentam o espaço de modo radicalmente distinto, resultando em ambiência muito diferente da anterior. Os muitos dispositivos de circulação do pavilhão só se justificam pela finalidade expositiva, independentemente das obras específicas em exposição. A fruição do percurso era aqui tão importante quanto no pavilhão alemão. Para ser biblioteca, melhor seria ter construído um edifício novo livre do compromisso de reprodução. A viabilidade da sustentação da operação enquanto monumento é, no mínimo, duvidosa.

Como o pavilhão alemão, o pavilhão francês inscreve-se num ambiente de feira, mas de qualidade urbanística bem menor. O uso expositivo é só aparentemente similar ao do pavilhão original e restringe-se ao volume curvo, com a reprodução dos dioramas da Cidade para Três Milhões de Habitantes. O setor principal foi parcialmente compartimentado e re-arranjado a fim de abrigar as instalações administrativas do Centro de Estudos OIKOS. Metade do pavilhão de Le Corbusier era um apartamento-modelo mobiliado, e a perda dessa especificidade é problemática, retirando credibilidade da reconstrução. Se o rigor dos arquitetos quanto à fidelidade formal agrega incontestável valor à operação, a deturpação do uso e a desmontagem do esquema de ambientação interna – cerne da vocação do prédio – a compromete.

Quanto a Firminy, o interesse de seus dois elementos maiores é inegável, seja isoladamente ou em conjunto. O centro cultural e esportivo é exemplo raro de composição corbusiana construída. A maior das unidades de habitação edificadas na obediência de normas econômicas estritas é a única que mantém, em parte, o estatuto de edifício de apartamentos de aluguel moderado e gestão municipal. O fato de constituírem a maior coleção de edifícios corbusianos em solo europeu aumenta o interesse. A unidade de habitação de Firminy ganha, portanto, uma visibilidade que suas congêneres de Rézé e de Briey-en-forêt não têm, e enseja uma visão mais realista e equilibrada dos acertos e desacertos das proposições habitacionais de Le Corbusier,

a well structured context exalts its memorability and, by doing so, reinforces its monumentality. What we might call use value amplifies this character. The Pavilion is still a ceremonial and social gallery, a promenade. The conversion of the extension in a bookshop is not disturbing, on the contrary.

The Pavilion of the Spanish Republic endures its isolation. The changes in use are drastic and interfere with architectural fruition. More than the absence of the works of art originally exhibited, the bookshelves disturb because they separate the space into compartments in a radically dissimilar manner, resulting in an ambiance very different from the original. The Pavilion's exhibition purpose was the sole reason for its multiple circulation devices, whatever the actual pieces being exhibited. Enjoyment of movement throughout the building was as important as it was in the German pavilion. To transform it into a library, it would be better to build a new building free of any replication compromise. The viability of supporting this operation as a monumental one is, at least, doubtful.

Like the German pavilion, the French pavilion inserts itself in a Fair environment, but of lesser urban quality. The exhibition use is only apparently similar to that of the original pavilion and is restricted to the curved volume, with reproductions of the dioramas of the City of Three Million Inhabitants. The main portion of the building has been partially divided and refitted to shelter the administrative quarters of the Center of Studies OIKOS. Half the Le Corbusier's Pavilion was a furnished model-apartment, and the loss of that specificity is problematic, withdrawing credibility from the reconstruction. If the architects' strictness concerning formal fidelity brings an unquestionable value to the operation, the change of its use and the dismantling of the interiors – the very reason of the building's existence – are compromising. The feasibility of sustaining the operation as monument is therefore doubtful.

About Firminy, the interest of its two major elements is undeniable, whether alone or on the whole. The cultural and sports center is a rare example of a built Corbusian composition. The largest of the Unités built according to strict financial requirements is the only one that partially maintains the status of an apartment block for moderately priced rental under municipal management. Being the largest collection of Corbusian buildings in European soil increases their appeal. Therefore, Firminy's Unité d'Habitation attains a visibility that is not shared by the other Unités of Rézé and Briey-en-Forêt, and it allows a more realistic and balanced appraisal of the rights and wrongs of Le Corbusier's housing propositions, fundamentally important in his work and for the twentieth century culture.<sup>23</sup>

It is also undeniable that the greatest architectural excitement comes from the Church, and well advised have been those

32, 33 A alteração da ambientação interna do Pavilhão de Bolonha é flagrante nas imagens. Fotos: Ana Carolina Pellegrini, 2004.

32, 33 The changes of the interior's design of the Bologna's Pavilion is evident in the images.



32



33

de importância fundamental em sua obra e na cultura do século XX.<sup>23</sup>

É também inegável que a maior excitação arquitetônica provém da igreja, e bem avisados estavam os que se empenharam em completá-la. Independentemente da autoria partilhada, a igreja é o elemento que confere ao conjunto uma aura especial, intensificando o contraponto variado entre “o cultivo do corpo e do espírito” e a habitação. E se alguns críticos vêem as mudanças no projeto como traição ao gênio de Le Corbusier, o domo monolítico da igreja ainda cobre uma obra de arquitetura notavelmente segura de si, segundo Nicolai Ouroussoff, o crítico do New York Times. Para Jean-Louis Cohen, “o edifício é mais gentil e menos brutal do que Le Corbusier provavelmente o imaginava”,<sup>24</sup> mas as mudanças de programa e as adaptações às novas normas não reduziram o seu impacto. Na verdade, a igreja não está consagrada, mas há convenção para celebração regular de missa. Ou seja, se a descrição coerente do ponto de vista jurídico é museu com missa, do ponto de vista experiencial é igreja com museu. É coisa nada inusitada, porque “o tesouro” é parte do programa de igreja desde muito, e igrejas sempre foram espaços polivalentes, incluindo concertos, prédicas etc. A ambiência é de igreja, o que interessa para o turismo muito mais do que se fosse mero museu. Não há inadequação entre o uso e a fruição estética.

Firminy tem valor de situação e valor de uso em diferentes níveis. O percurso prescrito apresenta os grandes eixos do trabalho de Le Corbusier em urbanismo, arquitetura, design, artes plásticas e literatura. Único na França, é pontuado por obras da coleção do Museu de Arte Moderna de Saint-Étienne, incluindo, além de Le Corbusier, Amédée Ozenfant, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand. A acolhida é na casa de cultura, que tem visão panorâmica sobre o sítio. Aí o visitante encontra elementos permitindo compreender os trabalhos corbusianos sobre a questão urbana. Na parte baixa da igreja se apresentam elementos permitindo compreender o trabalho corbusiano sobre a arquitetura religiosa. Alguns de seus trabalhos artísticos se expõem junto com exemplares originais de mobiliário. Como diz o material de divulgação do Museu de Saint-Étienne, a nave da igreja é o tempo forte arquitetônico da visita, que incorpora, também, a unidade de habitação.

Para Otakar Fischer, São Pedro é única na obra corbusiana e como estrutura religiosa. Sua estrutura é produzida pela projeção de um círculo num quadrado, metamorfose representativa da transição de um domínio terrestre para um espiritual, possibilitada pelo fechamento em casca hiperbolóide complexa. Para Ouroussoff, o santuário destila a história da arquitetura da cabana primitiva até o modernismo, enquanto seus planos distorcidos antecipam as formas

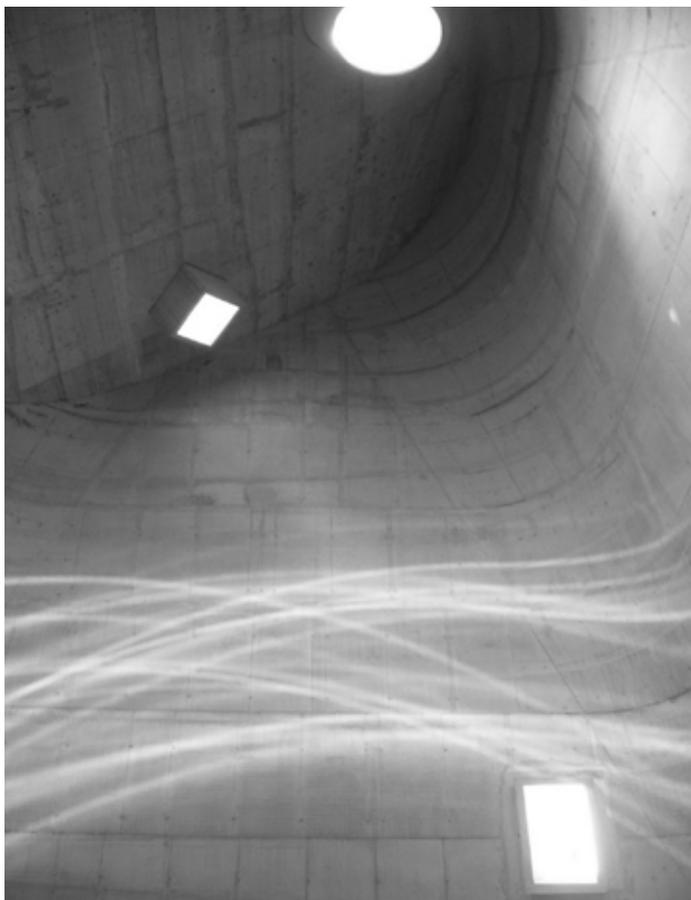
who struggled for its completion. Notwithstanding the shared authorship, the Church is the element that gives a special aura to the ensemble, intensifying the diverse counterpoint between “cultivation of body and spirit” and housing. While some will see the changes made in the design as a treason to the genius of Le Corbusier, the monolithic dome of the Church still shelters a remarkably self-assured work of architecture, according to Nicolai Ouroussoff, the New York Times critic. To Jean-Louis Cohen, “the building is gentler and less brutal than Le Corbusier has probably imagined”,<sup>24</sup> and nevertheless the changes in its program and the adaptation to new requirements did not reduce its impact. In truth, the Church is not consecrated, but there is an agreement to regularly celebrate the Mass there. That is, if its coherent description, from a legal point of view, is “Museum with Mass”, from the point of view of experience is “Church with Museum”. This is not unusual at all, because the “treasure” is since long time part of the program of a church. Churches have always been polyvalent spaces, including in its uses concerts, sermons, etc. The ambiance is that of a church, which is much more interesting to tourism than if it was a museum. There is not inadequacy between use and aesthetic enjoyment.

Firminy has situational value and use value in different levels. The prescribed route presents the main axes of Le Corbusier’s work in Urbanism, Architecture, Design, Plastic Arts and Literature. Unique in France, it is punctuated by works from the collection of the Museum of Modern Art of Saint-Étienne, featuring, besides Le Corbusier, Amédée Ozenfant, Pierre Jeanneret and Charlotte Perriand. The reception is in the House of Culture, from which the visitor enjoys a panoramic vision over the site. There he gathers elements to understand the work of Le Corbusier about the urban question. In the lower part of the Church are presented elements to allow the understanding of the work of Le Corbusier on religious architecture. Some of his art works are exhibited together with original exemplars of furniture. As it is stated in the guide to the Museum of Saint-Étienne, the Church’s nave is the main architectural moment of the visit, which also includes the Unité d’Habitation.

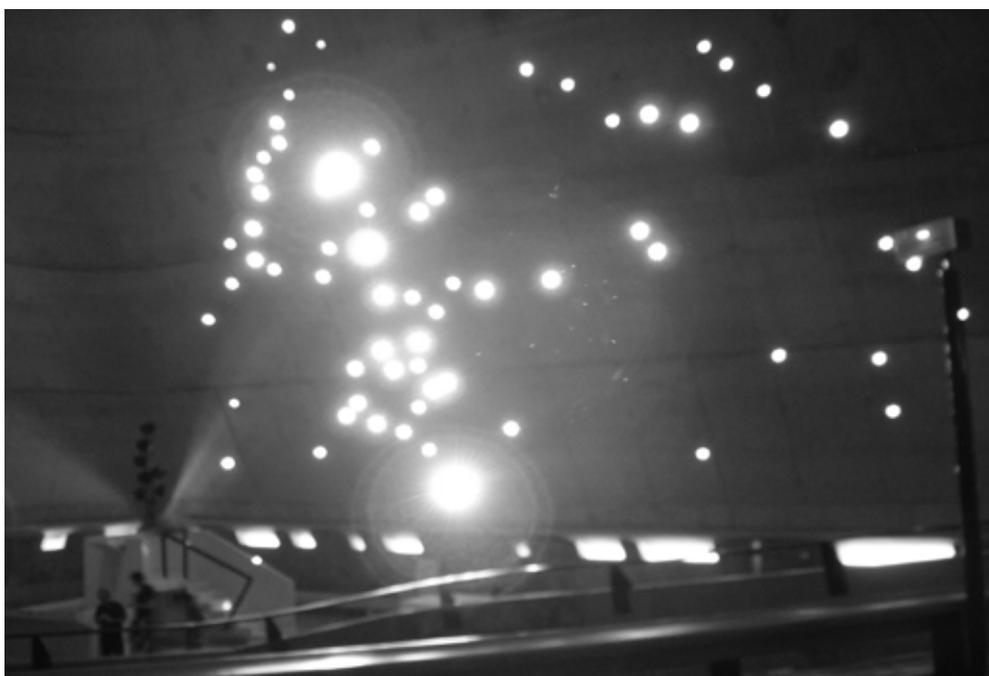
To Otakar Fischer, Saint Peter’s is unique amid Corbusian works and as a religious structure. Its structure is produced by the projection of a circle over a square, a metamorphosis that represents the transition from an earthly domain to a spiritual one, allowed by enclosing the volume with a complex hyperboloid shell. To Ouroussoff, the sanctuary exudes architectural history, from the primitive hut to modernism, while its distorted plans anticipate today’s forms with a countenance that reveals how many recent buildings have been diluted by cheap effects. In some aspects, the building evokes the interlaced geometric forms of Le Corbusier’s purist period. The first sketches for the

34, 35 O sol penetra nos interiores da Igreja de Saint-Pierre pelos buracos da fachada sul, que desenham a constelação de Orion, causando espetaculares efeitos luminosos. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2007.

34, 35 The sun penetrates the internal areas of the church of Saint-Pierre through the holes of the South façade that draw the constellation of Orion, causing spectacular light effects. Photo: Ana Carolina Pellegrini, 2007.



34



35

de hoje com uma contenção que mostra como muita obra recente foi diluída por efeitos baratos. Em alguns aspectos, o edifício evoca as formas geométricas entrelaçadas do período purista de Le Corbusier. Seus esboços iniciais para o sítio mostram uma composição geométrica simples de cubo, pirâmide, cone, uma estrutura monumental que sugere uma máquina primitiva mas ecoa as montanhas circundantes, com seu topo truncado como se estivesse se voltando em direção ao sol.

### O FUTURO TANTO TEMPO FAZ

A reconstrução do Pavilhão de Mies em Barcelona teve apoio amplo local e internacional, incluindo os políticos municipais, um grupo majoritário de arquitetos e boa parte da opinião pública. A oposição, minoritária, inclui arquitetos que, embora vendo com interesse a operação, discutem o seu valor ideológico, o seu valor de uso, a destruição de seu mito em preto-e-branco. A operação de Bolonha e a do Pavilhão de Sert não parecem ter despertado a mesma atenção.<sup>25</sup> O sucesso da primeira iniciativa é incontestável. O das duas últimas é relativo, atestado pelo fechamento de ambos os pavilhões por longos períodos. O Pavilhão da República Espanhola inicia nova vida, em detrimento da experiência arquitetônica que era sua razão de ser. Agora não mais sob a custódia do Centro de Estudos Oikos, o Pavilhão do Esprit Nouveau aguarda outro restauro, capitaneado de novo por Giuliano Gresleri e subsidiado pela Caixa Econômica de Bolonha, com vistas à transformação do prédio em museu da capital da Emilia-Romagna e da arquitetura moderna.

O completamento da igreja de Firminy é também um caso de apoio amplo, que leva um período extenso a estabelecer-se, mas resulta sólido. Tudo indica que o caso da unidade de habitação, mais complicado, resolve-se satisfatoriamente, com a reabertura da escola e do teto-terraço. De qualquer modo, são instrutivos os conflitos entre defensores e detratores de Le Corbusier em todos os planos (local, regional, nacional, internacional) ao longo de 50 anos. Muito mais acirrados que os conflitos em torno dos pavilhões, eles não deixam dúvida. Toda institucionalização patrimonial é uma operação de projeto, ao menos no sentido lato do termo, e quem diz projeto diz uma operação política, que não pode convencer pela autoridade de lei natural, mas pela persuasão e/ou exercício de poder.

Aliás, é comum esquecer que toda operação de preservação de patrimônio é uma operação de projeto. Em termos conceituais, é um recorte do passado pelo presente com vistas ao futuro. Em termos físicos, é uma aproximação ao passado desde o presente, porque esse passado não existe mais, e a própria institucionalização patrimonial coloca exigências novas quanto à materialidade do edifício pre-

site show a simple geometrical composition of cube, pyramid, cone, a monumental structure that suggests a primitive machine but echoes the surrounding mountains, with its pinnacle truncated as if it is turning towards the sun.

### THE FUTURE A LONG TIME AGO

The reconstruction of Mies's Pavilion in Barcelona had widely local and international support, including the city's politicians, a majority of its architects and a large range of public opinion. The minority of opponents included architects that, although seeing some interest in the operation, argued its ideological content, its use value, the destruction of a myth in black and white. Bologna's operation and Sert's Pavilion did not seem to have aroused the same attention.<sup>25</sup> The success of the first undertaking cannot be denied. That of the last two is relative, which is attested by the shutting down of both pavilions for large periods. The Pavilion of the Spanish Republic started a new life, detrimental to the architectural experience that was its reason of being. The Pavilion of the Esprit Nouveau, which is no more under the management of the Center of Studies OIKOS, is now awaiting for restoration, once more under the leadership of Giuliano Gresleri and now subsidized by Bologna's Savings Bank, devising the transformation of the building in a museum of Modern Architecture and of the capital city of Emilia-Romagna.

The completion of Firminy's Church is also an example of ample support, which takes a large period to establish itself but at the end results consistent. It seems that the more complicated case of the Unité d'Habitation is satisfactorily solved with the reopening the school and the roof terrace. Anyhow, the conflicts between Le Corbusier's supporters and detractors in all levels (local, regional, national, international), throughout fifty years, are very instructive. Much tougher than the conflicts around the pavilions, they leave no doubts. Every designation as heritage is a design operation, at least in the broad sense of the term, and who says "design" says "political operation", which does not convince by the authority of a natural law but by persuasion and/or by the exercise of power.

By the way, it is usual to forget that every heritage preservation operation is a design operation. Conceptually, it is a clipping in the past by the present, regarding the future. Physically, it is an approach to the past from the present, because this past exists no more, and the very institutionalization as heritage poses new demands concerning the materiality of the preserved building. "When we look at the stars we see time". Marc Augé's<sup>26</sup> statement refers to the role of the image we capture from the stars as a testimony of the time their light takes to travel through space, since those stars may have already disappeared. Analogically, the preserved building is always a reflection. It can be more or less trustworthy, but it will always

servado. “Quando olhamos as estrelas, olhamos o tempo.” A frase de Marc Augé<sup>26</sup> alude ao papel da imagem que captamos daqueles astros como testemunho do tempo de deslocamento da luz no espaço, pois eles mesmos podem já ter desaparecido. De modo análogo, o edifício preservado é um reflexo. Mais ou menos fiel, mas sempre um reflexo, embora date de ontem. E sempre uma interpretação, como observava Solà-Morales, dificilmente uma unanimidade. A restauração nunca constituiu ciência exata e toda unanimidade desperta um pouco de suspeita.

Entretanto, mais ainda que para qualquer tipo de restauro, a aproximação rigorosa ao passado é pré-requisito para os tipos de construção póstuma aqui comentados. Se não atender esse pré-requisito, a seriedade da operação se esvai. Não há reparos nesse sentido à reconstrução dos pavilhões e ao completamento da igreja. Tal condição não facilita, porém, a tarefa de materialização de réplica ou prótese de obra moderna meritória, nem seu corolário, a construção póstuma de projeto nunca executado. É tentador pensar que os respectivos projetos estão disponíveis e completos, mas em nenhum dos exemplos examinados foi possível encontrar projeto executivo pronto capaz de guiar a operação. Se pensarmos que é o registro gráfico que assegura a mocidade eterna de Dorian Gray, a situação habitual lembra menos retrato do que máscara, parcial e pouco substantiva. Daí que a ressuscitação e a prótese devem persistir no futuro próximo como operações excepcionais, reservadas para circunstâncias fora do corrente. Para concluir, nada melhor que as palavras do próprio Le Corbusier:

A morte, que não poupa nenhum ser vivo, atinge também as obras dos homens. É necessário saber reconhecer e discriminar nos testemunhos do passado aquelas que ainda estão bem vivas. Nem tudo o que é passado tem, por definição, direito à perenidade; convém escolher com sabedoria o que deve ser respeitado. Se os interesses da cidade são lesados pela persistência de determinadas presenças insígnias, majestosas, de uma era já encerrada, será procurada a solução capaz de conciliar dois pontos de vista opostos: nos casos em que se esteja de construções repetidas de numerosos exemplares, algumas serão conservadas a título de documentário, as outras demolidas; em outros casos poderá ser isolada uma única parte que constitua uma lembrança ou um valor real; o resto será modificado de maneira útil.

(LE CORBUSIER, 1989)

be a reflection, even if it dates from yesterday. And it will also always be an interpretation, as remarked Solà-Morales, never unanimity. Restoration has never been an exact science, and all unanimity raises some distrust.

However, even more than in the case of any restoration, a strict approach to the past is a prerequisite to the kind of posthumous construction that has been commented here. The seriousness of the operation disappears if this prerequisite is not observed. In that sense, there are no objections to be made concerning the reconstruction of the pavilions and the completion of the church. This condition does not makes easier, however, the task of materializing a replica or prosthesis of a praiseworthy modern building, nor its corollary, the posthumous construction of an unbuilt design. In this case, it is enticing to think that the corresponding designs are available and complete, but in none of the examples examined here it has been possible to find working plans that might guide the operation. If we realize that it is the graphic record that allows Dorian Gray's eternal youth, the usual situation recalls rather a mask than a portrait, partial and less substantive. So, both resurrection and prosthesis must subsist in the near future as exceptional operations, kept back to be used in uncommon circumstances. As conclusion, nothing would be more appropriate than the following words of Le Corbusier:

Death, which does not spare any living being, also affects men's achievements. It is necessary to know how to recognize and how to discriminate among the testimonies of the past those that are still alive. By definition, it is not everything coming from the past that has the right to be perpetuated; we have to choose wisely whatever must be respected. If the city's interests are jeopardized by the persistence of some distinguished and majestic presences of an era already exhausted, we shall look after a solution which may be able to reconcile two opposite points of view: in the cases of repeated construction of many exemplars, some shall be preserved as documents, and the other, demolished; in other cases it is possible to isolate a single part which constitutes a memento or a real value; the rest shall be usefully modified.

(LE CORBUSIER, 1989)

Eu vejo o futuro repetir o passado  
 Eu vejo um museu de grandes novidades  
 O tempo não pára  
 Não pára, não, não pára

Dias sim, dias não  
 Eu vou sobrevivendo sem um arranhão  
 Da caridade de quem me detesta

A tua piscina tá cheia de ratos  
 Tuas idéias não correspondem aos fatos  
 O tempo não pára

Eu vejo o futuro repetir o passado  
 Eu vejo um museu de grandes novidades  
 O tempo não pára  
 Não pára, não, não pára”

(O tempo não pára, Cazuzza, 1988)

I see the future repeating the past  
 I see a museum of big novelties  
 Time doesn't stops  
 Doesn't stops, no, doesn't stop

Some days yes, some days, not  
 I survive without a scratch  
 From the charity of those who hate me

Your pool is full of rats  
 Your ideas do not belong to the facts  
 Time doesn't stop

I see the future repeating the past  
 I see a museum of big novelties  
 Time doesn't stop  
 Doesn't stop, no, doesn't stop

(Time doesn't stop, Cazuzza, 1988)

Este texto é um dos resultados da experiência desta autora como bolsista de estágio de doutorando no exterior, financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), durante o primeiro semestre de 2007.

This text is one of the results of the international studies supported by a grant offered by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), during the first semester of 2007.

## NOTAS

\* Este texto contou com a fundamental e dedicada colaboração do Prof. Carlos Eduardo Dias Comas, orientador da tese de doutorado que desenvolvo junto ao PROPAR e merecedor de todo o meu agradecimento por essa e tantas outras contribuições que tem dado à minha vida acadêmica.

<sup>1</sup> See CORONA MARTINEZ and SILVA.

<sup>2</sup> HUGO, Victor. *Notre Dame de Paris*. Paris: Pocket, 1998 (1831). "Ceci tuera cela" é o título do capítulo 2 do livro 5 que trata mais precisamente do livro impresso.

<sup>3</sup> No famoso texto de Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, o personagem-título, de sedutora beleza, vaidoso, deseja a juventude perpétua e é dono de um misterioso quadro, que o retrata. Ao longo da história, o leitor descobre que, enquanto Dorian permanece sempre jovem e bonito, é sua imagem no quadro enfeitado que envelhece. Uma propriedade mágica atribuída ao registro gráfico que se torna depositário das marcas do tempo, livrando o protagonista do envelhecimento – pelo menos, até certo ponto da história.

<sup>4</sup> Gresleri e Oubrerie também projetaram juntos um centro de reabilitação de deficientes físicos (1972-77). Gresleri nasceu em 1938; Oubrerie era provavelmente um pouco mais velho.

<sup>5</sup> Solà-Morales ensinava na Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona da Universidad Politécnica de Cataluña e Ramos era então seu Diretor. Todos eram então quarentões.

<sup>6</sup> O Grupo R era um grupo catalão de arquitetos, nascidos nos anos 1920, ativos em Barcelona de 1951 a 1959, desejosos de renovar a arquitetura catalã.

<sup>7</sup> Miquel Espinet, Antoni Ubach são os titulares de Espinet/Ubach Arquitetos operando desde 1976. O arquiteto Juan Miguel Hernandez de Leon, graduado em 1974, é catedrático de composição na Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid da Universidad Politécnica de Madrid e hoje diretor do Circulo de Bellas Artes da mesma cidade.

<sup>8</sup> BENACH, Martí. *El Pavello de la República torna a brillar*. [http://www.publicacions.bcn.cat/b\\_mm/bmm69/084\\_memoria\\_cat.pdf](http://www.publicacions.bcn.cat/b_mm/bmm69/084_memoria_cat.pdf). Acessado em 22/12/08 às 00h32.

<sup>9</sup> SOLÀ-MORALES, Ignasi; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe. EL Pabellón de Barcelona*. Barcelona: GGili, 1993.

<sup>10</sup> André Sive será um dos jurados do concurso do Plano Piloto de Brasília.

<sup>11</sup> Conforme MONNIER. Gérard. *Le Corbusier, les unités d'habitation en France*. Paris: Berlin-Herscher, 2002.

<sup>12</sup> A reunião foi solicitada pelo cardeal italiano Giacomo Lercaro – forte incentivador da renovação da arquitetura religiosa italiana, desde o Congresso Nacional de Arquitetura Sacra, em Bolonha, do qual tomou parte na organização, em 1955.

<sup>13</sup> LE CORBUSIER apud GRESLERI, 2008.

<sup>14</sup> Ver PARAMETRO 266.

<sup>15</sup> O retardo no início das obras é creditado a restrições orçamentárias, mas há quem diga, como Ourossoff, que o bispo de Lyon guardasse reservas tanto aos custos quanto às "formas pagãs" do edifício.

<sup>17</sup> Ourossoff fala nessa mudança como essencial, esquecendo que Le Corbusier tem um passado de defesa da "respiração exata", ou seja, do edifício hermeticamente fechado e mecanicamente condicionado.

<sup>18</sup> <http://www.sitelecorbusier.com/fr/faq-vos-questions>. Acessado em 10/12/08 às 11h58.

<sup>19</sup> "I refuse to invent a new architecture every Monday morning. It

## NOTES

\* This work had the fundamental and dedicated collaboration of the Professor Carlos Eduardo Dias Comas, supervisor of my doctoral thesis next to PROPAR, who deserves my gratitude for this one and for all other contributions to my academic career.

<sup>1</sup> See CORONA MARTINEZ and SILVA.

<sup>2</sup> HUGO, Victor. *Notre Dame de Paris*. Paris: Pocket, 1998 (1831). "Ceci tuera cela" is the title of Chapter 2, Book 5, which deals precisely with the printed book.

<sup>3</sup> In the famous text of Oscar Wilde, *The portrait of Dorian Gray*, the main character, a vain man of tempting beauty, seeks eternal youth and is the owner of a mysterious portrait of himself. Throughout the story, the reader discovers that while Dorian remains always young it is his image on the bewitched portrait that grows old. A magical property attributed to the graphic record, which becomes the receptacle of the marks of time, avoiding the protagonist to get old – at least until a certain moment in the story.

<sup>4</sup> Gresleri and Oubrerie also designed together a Rehabilitation Center for handicapped people (1972-77). Gresleri was born in 1938; Oubrerie was probably a bit older.

<sup>5</sup> Solà-Morales taught at ETSAB-UPC and Ramos was then its Director. All were in their forties.

<sup>6</sup> Grupo R was a Catalan group of architects, born in the 1920s. They were active in Barcelona from 1951 to 1959. Their aim was the renewal of Catalan architecture.

<sup>7</sup> Miquel Espinet and Antoni Ubach are the principals of Espinet/Ubach Architects, operating since 1976. Arch. Juan Miguel Hernandez de Leon, graduated in 1974, is Professor of composition at ETSAM-UPM and nowadays Director of the Circulo de Bellas Artes de Madrid.

<sup>8</sup> BENACH, Martí. *El Pavello de la República torna a brillar*. [http://www.publicacions.bcn.cat/b\\_mm/bmm69/084\\_memoria\\_cat.pdf](http://www.publicacions.bcn.cat/b_mm/bmm69/084_memoria_cat.pdf) Accessed in 01/22/2009 at 00:32.

<sup>9</sup> SOLÀ-MORALES, Ignasi; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe. EL Pabellón de Barcelona*. Barcelona: GGili, 1993.

<sup>10</sup> André Sive will be one of the jurors at the Brasilia Pilot Plan competition.

<sup>11</sup> According to MONNIER. Gérard. *Le Corbusier, les Unités d'habitation en France*. Paris: Berlin-Herscher, 2002.

<sup>12</sup> The meeting had been summoned by the Italian Cardinal Giacomo Lercaro – a strong supporter of the renovation of Italian religious architecture since the National Congress of Sacred Architecture, in Bologna, 1955; he was one of its organizers.

<sup>13</sup> LE CORBUSIER apud GRESLERI, 2008.

<sup>14</sup> See PARAMETRO 266.

<sup>15</sup> OUROSOFF says that, besides complaining about the cost of the building, the Bishop of Lyons was reticent about its "pagan" forms.

<sup>16</sup> The discrimination between "ruin", indicating the past, and "unfinished building", indicating the future, is from Francesco Venezia.

<sup>17</sup> OUROSOFF talks about that change as fundamental, forgetting that Le Corbusier in the past defended the "exact breath", that is, the building hermetically closed and mechanically conditioned.

<sup>18</sup> <http://www.sitelecorbusier.com/fr/faq-vos-questions>. Accessed in 01/10/09 at 11:58.

<sup>19</sup> "I refuse to invent a new architecture every Monday morning. It took the Greeks centuries to perfect the Doric column and

took the Greeks centuries to perfect the Doric column and perfection is the ultimate concern." Mies van der Rohe. from Mies van der Rohe. *Less is More*. Zurich: Waser Verlag, 1986, p. 128.

<sup>20</sup> ZACNIK, Ivan. *Le Pavillon Suisse: biographie d'un bâtiment*. Basel: Birkhauser, 2004.

<sup>21</sup> SUMMERSON, John. "The Past in the Future", in *Heavenly Mansions*, Londres: Norton 1963. Sucodem-se na hierarquia proposta: 3. o edifício que não tem grande mérito artístico mas é ou de antiguidade significativa ou uma composição de belezas fragmentárias soldadas juntas no curso do tempo; 4. o edifício que foi o cenário de grandes eventos ou dos trabalhos de grandes homens; 5. o edifício cuja única virtude é que, sozinho, dá profundidade ao tempo na extensão árida da modernidade.

<sup>22</sup> O endereço do Pavilhão é Carrer de Jorge Manrique/Avinguda del Cardenal Vidal y Barraquer, visualizável pelo Google Earth.

<sup>23</sup> Como diz Gérard Monnier, a cozinha é demasiado pequena, o comprimento dos quartos de criança é estranho, a eficácia dos balcões quebra-sol deixa a desejar, a visão construtiva não é de ponta, não se compromete realmente com a industrialização. Contudo, o seu estatuto artístico permitiu vencer a indiferença e a negligência da sociedade industrial em relação à habitação de baixa renda.

<sup>24</sup> COHEN, Jean-Louis in *Le Corbusier's church is finally "topped out"*. CRESCENDO Special Edition. Lafarge, outubro de 2008.

<sup>25</sup> Contudo, como mencionado, as críticas do Pavilhão da República Espanhola enfatizavam que sua reconstrução não fazia sentido sem as obras de arte que abrigava, e há quem ainda hoje considere deboche o apoio da monarquia à reconstrução.

<sup>26</sup> Marc Augé em palestra proferida no Curso de Mestrado de Filosofia e Interculturalidade da Universidade Uniroma3, em 07 de julho de 2007.

perfection is the ultimate concern." Mies van der Rohe. from Mies van der Rohe. *Less is More*. Zurich: Waser Verlag, 1986, p. 128.

<sup>20</sup> ZACNIK, Ivan. *Le Pavillon Suisse: biographie d'un bâtiment*. Basel: Birkhauser, 2004.

<sup>21</sup> SUMMERSON, John. "The Past in the Future", in *Heavenly Mansions*, London: Norton, 1963. In the proposed hierarchy, follows: 3. the building with no particular artistic merit but of significant antiquity, or a composition of fragmentary beauty, held together by the passage of time; 4. the building that has been the scene of big events or of the work a big men; 5. the building which only virtue is, alone, to give depth to time in the dry extension of modernity.

<sup>22</sup> The pavilion address is Carrer de Jorge Manrique / Avinguda del Cardenal Vidal y Barraquer, as we can see on Google Earth.

<sup>23</sup> As Gérard MONNIER once said, the kitchen is too small, the children's room length is strange, the efficacy of the brise-soleil balcony is limited, the constructive vision is not highly advanced, and it is not really committed to industrialization. However, its artistic status allowed subduing industrial society's indifference and neglecting towards low cost housing.

<sup>24</sup> COHEN, Jean-Louis in *Le Corbusier's church is finally "topped out"*. CRESCENDO Special Edition. Lafarge, October 2008.

<sup>25</sup> However, as it has been mentioned above, the critics directed to the Pavilion of the Spanish Republic stressed that its reconstruction was meaningless without the works of art it once sheltered, and today there are still those who think that the support given by the monarchy to its reconstruction is sarcasm.

<sup>26</sup> Marc Augé, in a lecture given in the Master's Course in Philosophy and Interculturality of the Uniroma3 University, the 7th July, 2007.

REFERÊNCIAS/REFERENCES

- Architecture Interruptus. Wexner Center for the Arts. The Ohio State University. New York: D.A.P. Distributed Art Publishers, 2007.
- AUGÉ, Marc. *Rovine e macerie: il senso del tempo*. Turim: Bollati Boringhieri, 2006.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Progetto e destino*. Tradução em português, *Projeto e destino*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- BARRAL, Xavier. El debat de les columnes. *AVUI*, 19 de Febrer, 2008. Disponível em: <http://www.geocities.com/mediat1976c2/columnes3.htm>. Acesso em 25 de dezembro de 2008.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro: teoria, história, monumenti*. Nápoles: Liguori Editore, 1997.
- CHOAY, Françoise. *L'allegorie du patrimoine*. Tradução em português, *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- CRESCENDO. Concrete innovation for new architectural challenges – special edition. Paris: Lafarge, outubro de 2008.
- COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier: la planète comme chantier*. Paris: Editions Zoe, 2005.
- DIEZ, Fernando. *Crisis de autenticidad*. Buenos Aires: Donn, 2008.
- EISENMAN, Peter. El fin del clasico. In HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi. *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Editorial Nerea, 1994.
- FREIRE, Adriana. A última de Le Corbusier. In *Arquitetura e Urbanismo*, 169. São Paulo: Pini, abril de 2008.
- GIEDION, Sigfried. *Space, time and architecture*. Tradução em português, *Espaço, tempo e arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GUILLIOT, Xavier (org). Firminy. *Le Corbusier en héritage*. Saint-Étienne: Publications de l'université de Saint-Étienne, 2008.
- GRESLERI, Giuliano. *80 disegni di Le Corbusier*. Bolonha: Edizioni Ente Fiere di Bologna, 1977.
- HUGO, Victor. Notre Dame de Paris. Paris: Pocket, 1998 (1831). La Chiesa in collina e l'atelier tra cielo e mare. In *Massilia 2007* - Guillermo Jullian de la Fuente. Santiago do Chile, setembro de 2008.
- HUYSEN, Andreas. Tradução em português, *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1985. Tradução em espanhol, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- KUBLER, George. *The shape of time*. New Haven: Yale University Press, 1962.
- LE CORBUSIER. A carta de Atenas. São Paulo: HUCITEC-EDUSP, 1989.
- LE CORBUSIER. *Oeuvre complète*.
- MONNIER, Gérard. *Le Corbusier. Les unités d'habitation en France*. Paris: Belin-Herscher, 2002.
- MONTANER, Josep Maria. El pavelló de Mies a Barcelona: una reconstrucció polèmica. In *Temes de Disseny* n° 2. Barcelona: Servei de publicacions Elisava & Generalitat de Catalunya Departament de Cultura, 1988.
- ODDO, Maurizio. *Conservare il transitório: il restauro dell'architettura contemporanea tra storia e progetto*. Firenze: Il Prato, 2005.
- OUROUSSOFF, Nicolai. A French church carries the legacy of Le Corbusier in *NY TIMES*, culture section. TUESDAY, SEPTEMBER 12, 2006. INTERNATIONAL HERALD TRIBUNE- the global edition of *NY TIMES*, culture section. <http://www.ihrt.com/articles/2006/07/31/news/corb.php?page=3>.
- OTAKAR FISCHER, Jan. Le Corbusier, by design. Finishing famed architect's church 40 years after conception in *NY TIMES*, culture section. THURSDAY, MAY 12, 2005. INTERNATIONAL HERALD TRIBUNE- the global edition of *NY TIMES*, culture section <http://www.ihrt.com/articles/2005/05/11/features/corb.php?page=3>
- PALAZZOTTO, Emanuele. *Il progetto nel restauro del moderno: attività svolta nell'ambito del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica*. Palermo: L'Epos, 2007.
- Parametro. Número 266, Ano XXXVI, Outubro/Novembro 2006. Bolonha: Faenza Editrice, 2006.
- PELLEGRINI, Ana Carolina. *Monumento e cidade: construções sociais*. Dissertação de Mestrado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, PROPARG – UFRGS, 2002.
- POUVREAU, Benoît. *Un politique en architecture*. Paris: Le Moniteur, 2004.
- QUETGLAS, Josep. *El horror cristalizado*. Barcelona: Actar, 2001.
- RAGOT, Gilles; DION, Mathilde. *Le Corbusier en France*. Paris: Électa Moniteur, 1987.
- RIEGL, Alois. The modern cult of monuments. In *OPPOSITIONS* 25. Nova Iorque: Rizzoli, 1982.
- SILVA, Elvan. *A forma e a fórmula: cultura, ideologia e projeto na arquitetura da Renascença*. Porto Alegre: Sagra, 1991.
- SILVA, Elvan. *Uma introdução ao projeto arquitetônico*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1991.
- SOLA-MORALES, Ignasi; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe: el Pabellon de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- SOLEIL, Christian. *Le Corbusier: De la Chaux-de-Fonds a Firminy*. St-Étienne: Actes Graphiques, 2007.
- SUMMERSON, Sir John. *Heavenly mansions*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1998.
- RUSKIN, John. *Le sette lampade dell'architettura*. Milano: Jaca Book, 2007.
- TUTIKIAN, Bernardo Fonseca. *Método para dosagem de concretos auto-adensáveis*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Engenharia Civil da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Engenharia na modalidade Acadêmico. Porto Alegre: PPGEC/UFRGS, 2004.
- WHITELY, Nigel. "Modern Architecture, Heritage and Englishness" in *Architectural History*, vol. 38 (1995), pp. 220-237.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Martin Claret, 2006.



DAVID LEATHERBARROW

FERNANDO PEREZ

Fernando Pérez Oyarzun (Chile 1950) estudió arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile (Arquitecto 1977). Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Barcelona 1981). Profesor Titular y Jefe del Programa de Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos del PUC.

fperez@uc.cl

STUART COHEN

Stuart Cohen is a Fellow of the American Institute of Architects and Professor Emeritus at the University of Illinois, Chicago. He is the author of three books on the history of Chicago architecture. His firm Stuart Cohen & Julie Hacker Architects have received awards for and publications of their residential architecture. A monograph on the work of their firm is being published this spring by the Images Publishing Group.

scohen@cohen-hacker.com

STEVEN W. HURTT

Steven W. Hurtt served as dean of the School of Architecture, Planning, and Preservation at the University of Maryland from 1990 until 2004. Professor Hurtt now teaches architecture and urbanism at Maryland and continues to advise the university on master planning and architecture. He previously taught at the University of Notre Dame, Notre Dame, Indiana, USA. His writings include two other articles on Le Corbusier. They are: "Le Corbusier: Type, Archetype, and Iconography", Midgard Monographs on Architectural Theory and Criticism, Vol. 2 1991, pp. 51-89, University of Minnesota College of Architecture and Landscape Architecture; Princeton Architectural Press, 37 E. 7th St. NY, NY 10003; "Le Corbusier: Symbolic Themes at Chandigarh," Marg, A Magazine of the Arts, Vol. 50, No. 3., March 1999, pp. 94-106, Marg Publications, Army and Navy Building (3rd Floor), 148, M.G. Road, Mumbai 400 001, India. pp 94-106.

shurtt@umd.edu

CLÁUDIA ESTRELA

Arquiteta e Urbanista, Doutora em Estruturas Espaciais pela Universidade de Paris I – Panthéon-Sorbonne, Paris, França, com Pós-Doutorado pela Agência RFR, fundada por Peter Rice em Paris. Atualmente é Vice-Diretora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, Brasília, Brasil. Professora do Departamento de Tecnologia e do Programa de Pós-Graduação da Faculdade (PPG-FAU/UnB).

Architect and Urbanist, Ph.D. in Spatial Structures at the University of Paris I—Sorbonne, Paris, France; holds a Post-Doctorate at RFR Agency, founded by Peter Rice in Paris. Currently Vice-Director of the School of Architecture and Urbanism at the University of Brasilia. Professor in the Graduate Research Program of the School (PPG-FAU/UnB), University of Brasilia, Technology Department.

claudiaestrelaporto@gmail.com

CLÁUDIA COSTA CABRAL

Arquiteta, Doutora pela Escola Técnica Superior d'Arquitetura da Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, Espanha. Professora da Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

Architect, Doctor, Escola Tècnica Superior d'Arquitetura from the Universitat Politècnica de Catalunya in Barcelona, Spain. Professor at Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brazil.

claudia.cabral@pesquisador.cnpq.br

RODRIGO PEREZ

Arquitecto , post grado en el AA Londres. Profesor en la Universidad católica Santiago .Ha enseñado en diversas universidades en Europa, EEUU y Latinoamérica. Autor de libros y ensayos de arquitectura. Proyectos construidos Plaza de Armas, la Cripta de la Catedral y el Centro Cultural Estación Mapocho todos ellos en Santiago.

rperezd@uc.cl

MARCELO PUPPI

Marcelo Puppi é professor de história da arquitetura na Universidade Estadual de Londrina, Mestre em História da Arte pela Unicamp e doutorando pela Universidade de Paris 1. Publicou estudos sobre a historiografia da arquitetura no Brasil e sobre a teoria da arquitetura no século XIX.

marcelopuppi@uol.com.br

ANA CAROLINA PELEGRINI

Ana Carolina Pellegrini é Arquiteta e Urbanista, graduada no ano de 1999 pela Faculdade de Arquitetura da UFRGS, Mestre em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, no ano de 2002, pelo Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR) da UFRGS, atualmente doutoranda pelo mesmo programa e Professora Adjunta do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Feevale.

Ana Carolina Pellegrini is Architect, graduated at 1999 by the Architecture School of the UFRGS, Master in Theory, History and Criticism of Architecture, at 2002, next to PROPAR/ UFRGS, currently student of the doctorate in the same post-graduate program, and Professor of the Architecture School of the Feevale University.

anapel@feevale.br



## NOTAS PARA SUBMISSÃO

A Comissão Editorial da revista ARQTEXTO, periódico semestral do Departamento de Arquitetura e do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS, recebe propostas para publicação de artigos conforme normas detalhadas no site da revista.

## SUBMISSION INFORMATION

The Editorial Board of ARQTEXTO, biannual journal of the Department of Architecture and Graduate Program in Architecture of UFRGS, accepts the submission of articles according to the guidelines detailed on the journal's website.