

QUANDO O PROJETO É PATRIMÔNIO:
a modernidade póstuma em questão

ANA CAROLINA SANTOS PELLEGRINI

Ana Carolina Santos Pellegrini

QUANDO O PROJETO É PATRIMÔNIO: a modernidade póstuma em questão

Tese apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura - PROPAR - da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Arquitetura.

Área de concentração: Teoria, História e Crítica da Arquitetura

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas

Porto Alegre

Faculdade de Arquitetura da UFRGS

2011

AGRADECIMENTOS

Ao meu querido orientador Carlos Eduardo Comas, que tem a mente brilhante, o coração grande, os braços abertos e a força jedi.

À Maristella Casciato, minha orientadora no exterior, que me abriu as portas de Roma e mostrou-me o caminho de Firminy.

À CAPES, por ter-me concedido a bolsa de estudos que permitiu ampliar os horizontes desta pesquisa e da minha vida.

Aos amigos e colegas do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Feevale, Alessandra Brito, Juliano Vasconcellos, Leandro Manenti (que vê o mundo como eu), Luciana Martins e Rinaldo Barbosa, sempre dispostos a ouvir, trocar ideias, incentivar e ajudar no que fosse possível. E ao acadêmico Jorge Luís Stocker Jr. que, mesmo sem saber, ajudou a definir a estrutura da tese.

Aos amigos e colegas da Faculdade de Arquitetura do Centro Universitário Uniritter, Anna Paula Canez, Daniel Pitta Fischmann (sempre, sempre disposto a ouvir, ajudar e rir comigo), Marcos Almeida, Marta Peixoto (querida chefe e amiga), Paulo Ricardo Bregatto e Sergio Marques, pela gentileza com que me receberam e pela disposição em colaborar na reta final do trabalho.

A Adriane Moya, Andreza Togni, Caterina Frazzoni, Michele Togni, Mirela Hermes e Thaísa Kleinubing, que, em diferentes momentos, receberam-me em Roma com tanto carinho que me fizeram acreditar ter muitas casas por lá.

Aos amigos Andrea Machado, Cássia Kröeff, Marlova Kulakowski e Vinícius Netto (a quem devo o interesse pelo Retrato de Dorian Gray), cujo carinho, atenção e lealdade jamais conseguirei justamente retribuir.

A Josep Maria Montaner, que me deu o privilégio de sua amizade, sempre incentivando este trabalho, dando sugestões, opiniões e reclamando sua conclusão, com carinho e interesse.

Ao querido Danilo Matoso Macedo, por suas sugestões, revisões, opiniões, dicas bibliográficas, incentivos, empréstimos de livros, ajudas e por ter aparecido na hora H.

A Walter Doege, querido *doctor*, constante incentivador e provocador.

À querida Rosita Borges dos Santos, sempre alegre, doce e disposta a resolver os problemas dos pós-graduandos.

A Cecília Rodrigues dos Santos, Hugo Segawa e Ruth Verde Zein, por sua atenção comigo e com meu trabalho.

A Bertus Mulder, Giuliano Gresleri, Jean-Louis Cohen, Vincent Ligtelijn, pelas valiosas colaborações à tese.

A Cláudia Cabral, Marta Peixoto e Fernando Diez, por sua amizade, confiança e por terem concordado em fazer parte da banca de avaliação da tese.

Ao Marcelo Ferraz, pelas boas conversas sobre projeto e patrimônio, pelas colaborações ao trabalho e pela atenção e carinho que sempre me dispensou.

À minha família, José, Catarina e Guto, pelas vezes que reconheceram e incentivaram meu trabalho.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, instituição à qual devo toda minha formação acadêmica, de excelência e gratuita, e que descortinou o devir que, dia após dia, realiza-me cada vez mais.

Para algo que não existe, o passado é extremamente poderoso. (Alexander Stille)

RESUMO

Este trabalho propõe nova abordagem no campo da preservação do legado da Arquitetura Moderna: o projeto como patrimônio. A tese dedica-se ao estudo de novas arquiteturas frutos de antigos projetos, mais particularmente, aquelas realizadas ou concluídas após o desaparecimento de seus autores.

Tradicionalmente, o edifício tem sido o principal documento de toda a intervenção que vise à conservação patrimonial. O que esta tese aventa é a possibilidade deste protagonismo ser dividido com ou até mesmo substituído pelo projeto.

Para tanto são estudados casos de complementamentos e reconstruções de edificações exemplares, projetadas por mestres do Movimento Moderno, analisando não apenas o objeto construído, mas todo o processo e as circunstâncias que nele redundaram.

A tese não almeja chegar a critérios conclusivos que definam categoricamente como proceder em relação a este tipo de operação, mas sim, debater sobre suas implicações teóricas, como as questões relativas à originalidade, autenticidade e pertinência.

ABSTRACT

This thesis proposes a new approach in the field of Modern Architecture legacy preservation: the design as heritage. The text focuses on studying new architectures originated from old designs, particularly those built or finished after their authors passed away.

Traditionally, the building has been the main document for any intervention that aims to conserve heritage. This thesis suggests that this main role could be shared or even replaced by the project.

For this reason, completion and reconstruction cases of remarkable buildings designed by masters of the Modern Movement were studied, analyzing not only the built object, but also the whole process and the circumstances that led to its final result.

The aim of the thesis is not achieving conclusive criteria for an ultimate definition about the referred operations; instead, the intention is debating on its theoretical implications, relatively to originality, authenticity and pertinency.

SUMÁRIO

Introdução	17
1. Pretérito perfeito	33
1.1. Projeto: o papel que mata a pedra	35
1.2. Quando o patrimônio é de pedra	47
1.3. Quando o patrimônio é de papel	65
2. Pretérito imperfeito: o estado completo que nunca existiu	75
2.1. A igreja de Le Corbusier em Firminy	77
2.2. A igreja de Alvar Aalto em Riola	107
2.3. Um caso brasileiro: o teatro do MAM	129
3. Pretérito mais-que-perfeito: <i>com'era dov'era</i>	149
3.1. Pavilhão do Esprit Nouveau: o clássico francês e a sua versão italiana	151
3.2. Pavilhão Alemão em Barcelona: em preto e branco e em cores	167
3.3. Pavilhão da República Espanhola: o bom filho a casa torna	191
3.4. Pavilhões de Sonsbeek: de volta ao jardim	203
4. Futuro do pretérito	221
4.1. Réplicas fragmentares: arquitetura em exposição	223
4.2. Autenticidade autoral e autenticidade cultural	237
4.3. Valor de situação, valor de uso, autenticidade e pertinência	251
Referências	265

Introdução

O presente trabalho é fruto do desdobramento das pesquisas da autora ao longo da trajetória acadêmica traçada a partir do tema abordado em sua dissertação de mestrado, “Monumento e Cidade: Construções sociais”, apresentada no ano de 2003 a este Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura – PROPAR/UFRGS.

O referido estudo procurou investigar os critérios adotados por especialistas e leigos na atribuição da condição de monumentalidade ao objeto arquitetônico. Para tanto, o edifício do Palácio da Justiça, na cidade de Porto Alegre, foi escolhido como estudo de caso.

Aos olhos dos arquitetos, o edifício projetado em 1952 por Luís Fernando Corona e Carlos Maximiliano Fayet era considerado monumento por ter sido precursor da Arquitetura Moderna no estado. Os leigos, entretanto, rendiam-lhe indiferença, a qual, no desfecho da dissertação, foi atribuída a razões como falta de integração entre edificação e entorno, carência de ornamentação e banalização da cortina de vidro como elemento compositivo de fachada nos exemplares arquitetônicos da contemporaneidade. Os usuários, por sua vez, detectavam sérios problemas em relação às condições de habitabilidade, como o excessivo calor e ofuscamento do plano de trabalho, gerados pela incidência solar na fachada oeste, até então, desprotegida.

Vários dos problemas identificados pela referida dissertação de mestrado vieram a ser resolvidos com o tempo graças à importante intervenção realizada a partir do ano de 2002 sob o comando do próprio arquiteto Fayet, naqueles que foram os últimos anos de sua vida.¹ O prosseguimento da pesquisa, por conseguinte, foi instigado por essa operação, que implicou o “completamento” do prédio, o qual, desde sua inauguração em 1968, ainda não havia recebido elementos fundamentais previstos em projeto, como os brises protetores da fachada oeste (essenciais para garantir condições adequadas de habitabilidade às salas de trabalho), os murais do coroamento

1 As circunstâncias e procedimentos da obra questão, que se deu entre 2002 e 2005, estão pormenorizadamente descritos na dissertação de mestrado de Cícero Alvarez, “Palácio da Justiça de Porto Alegre”, apresentada em 2008 a este programa de pós-graduação.

(nas fachadas leste e oeste), e a escultura da Deusa Themis que, finalmente, daria sentido à fachada cega orientada para o sul e voltada para a Praça da Matriz. Tais intervenções promoveram importantes modificações – e melhoramentos – no edifício que se encontrava, então, inventariado como patrimônio cultural de Porto Alegre e listado no Plano Diretor da cidade como “imóvel de estruturação”. Ainda que não fosse tombado, o prédio consistia – e consiste – em edificação de interesse patrimonial.

Em casos como este, toda nova intervenção deve(ria) contar com a ciência e o acompanhamento das instâncias encarregadas da proteção do patrimônio em âmbito municipal. De fato, segundo o apurado junto a integrantes da equipe encarregada das obras, a despeito de modificar substancialmente a imagem do edifício na paisagem, o desenvolvimento do projeto e da obra de intervenção foi acompanhado de perto por especialistas da EPAHC, Equipe do Patrimônio Histórico e Cultural, de Porto Alegre, e contou com sua anuência.

O resultado desta nova etapa da pesquisa foi o estudo “Enfim, sol! Justiça seja feita à vidraça do Palácio”, apresentado no “I Seminário Docomomo Sul”, em agosto de 2006. O trabalho destacava reflexão que, mais tarde, veio a se transformar no argumento que daria origem à presente tese de doutoramento, explorado também através de outro artigo, apresentado no “7º Seminário Docomomo Brasil”, em outubro de 2007, sob o título “Quando o Projeto é Patrimônio”.

Em ambos os trabalhos, procura-se instigar a discussão sobre a valorização do projeto de arquitetura como patrimônio a ser cuidado e preservado e sobre sua capacidade de instrumentalizar a promoção de reparos ou complementos em obras de arquitetura de relevância reconhecida, mesmo – ou principalmente – quando se tratam de edificações de interesse para a composição da imagem e da história da cidade.

Se o Palácio da Justiça, ainda que em instância inicial, é protegido pelo Município de Porto Alegre, o que quer dizer que sua imagem compõe a imagem da cidade, e se mudanças substanciais à sua apresentação formal à paisagem foram procedidas, resta a idéia, a ser confirmada mediante estudo mais aprofundado, de que a relevância do projeto inicial sobressaiu-se em relação à da obra executada. (PELLEGRINI, 2007, p. 6)

Insinua-se aqui que as ideias enunciadas no projeto de 1952 preponderaram sobre o papel que o edifício desempenhou na paisagem da cidade durante praticamente meio século, décadas em que permaneceu incompleto, mas consolidou sua imagem no Centro de Porto Alegre. De maneira geral, intervenções em prédios que despertam interesse patrimonial são cuidadosamente restritas, a fim de evitar substanciais modificações de sua aparência e de sua materialidade. A operação pela qual passou o Palácio da Justiça, à primeira vista, vai na contramão dessa orientação, já que prioriza a fidelidade às características previstas em projeto e não do objeto construído.

Durante o primeiro semestre de 2007, a autora realizou estágio de doutorando no exterior patrocinado pela CAPES. Na Itália, sob a orientação da

Prof^a. Maristella Casciato, então presidente do Docomomo Internacional, e docente da Universidade de Bolonha, a autora tomou conhecimento de outro caso exemplar de completamento, desta vez em âmbito internacional, que vinha ao encontro do tema do projeto como patrimônio e enriqueceria especialmente a discussão: a construção da igreja de Saint-Pierre, em Firminy, projetada por Le Corbusier poucos anos antes de seu falecimento e inaugurada no ano de 2006.

A partir do estágio de doutorando no exterior, a tese encaminhou-se no sentido de examinar novas arquiteturas frutos de antigos projetos e, por conseguinte, da valorização do projeto como patrimônio, invertendo a relação entre edifício e documento enunciada por Camillo Boito e propagada por Gustavo Giovannoni. Para os mestres do restauro filológico e *scientifico*, o edifício era o principal documento de toda intervenção que visasse à conservação patrimonial. O que esta tese aventará é a possibilidade deste protagonismo ser dividido com ou até mesmo substituído pelo projeto.

Considerando que os monumentos arquitetônicos do passado não apenas prestam-se ao estudo da arquitetura, mas servem como documentos essenciais, para esclarecer e para ilustrar em todos os seus âmbitos a história dos vários tempos e dos vários povos, por causa disso, devem ser respeitados com escrupulo religioso como documentos, nos quais uma modificação, mesmo que sutil, mas que possa parecer obra originária, engana e conduz paulatinamente a conclusões erradas.² (BOITO, 1883)

O TEMA E AS HIPÓTESES

Eventualmente investido do papel principal na discussão a respeito da proteção do legado arquitetônico do passado, interessa a este trabalho examinar o projeto como elemento também passível de proteção e sua relevância como viabilizador de algumas importantes operações e discussões acerca da preservação do patrimônio Moderno.

Do vasto leque de possibilidades de abordagem que abre a questão da proteção da herança arquitetônica Moderna, a tese se ocupará especialmente das novas arquiteturas oriundas de projetos antigos, especialmente aquelas que tenham sido realizadas ou concluídas após a morte de seus arquitetos, e suas consequentes implicações teóricas e práticas. O trabalho percorrerá, portanto, uma série de exemplares arquitetônicos póstumos, tratando de analisar não apenas o objeto construído, mas todo o processo que nele redundou.

Desta maneira, é preciso reconhecer a relevância do projeto, o renome do autor e a vontade política de realizá-lo extemporaneamente como elementos fundamentais para o encaminhamento das operações archi-

² *Considerando che i monumenti architettonici del passato, non solo valgono allo studio dell'architettura, ma servono, quali documenti essenzialissimi, a chiarire e ad illustrare in tutte le sue parti la storia dei vari tempi e dei vari popoli, e perciò vanno rispettati con scrupolo religioso, appunto come documenti, in cui una modificazione anche lieve, la quale possa sembrare opera originaria, trae in inganno e conduce via via a deduzioni sbagliate.*

tetônicas póstumas, as quais – pelo menos no que tange ao período abordado pela tese – são consequentes desdobramentos dos movimentos de valorização e preservação da Arquitetura Moderna, que vêm se intensificando desde o final da década de 1980, conjuntura atestada, por exemplo, pela criação do Docomomo.³

Como registro gráfico passível de ser armazenado e catalogado, o projeto é capaz de se tornar fonte de consulta a respeito de uma edificação presente concebida no passado, a qual tenha sofrido as modificações decorrentes da ação do tempo, ou pode se tornar recurso para a materialização futura de uma ideia de outrora.

Tais relações entre tempo, edifício e projeto ensejam a lembrança do famoso texto de Oscar Wilde, “O Retrato de Dorian Gray”. No livro, o personagem-título, de sedutora beleza, vaidoso, deseja a juventude perpétua e é o 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 e da deterioração de sua aparência – pelo menos, até certo ponto da história.

Ainda ignorando a estranha faculdade daquela obra de arte, Dorian Gray confia ao amigo e pintor Basil Hallward:

Tenho inveja de todas as coisas cuja beleza não morre. Tenho ciúme do retrato que fez para mim. Por que ele há de guardar o que perderei? Todo momento que passa tira-me alguma coisa para dar a ele. Oh! Se fosse possível o inverso! Se o retrato mudasse, e eu fosse sempre o que sou agora! Por que pintou esse quadro? Ele zombará de mim um dia. Zombará horrivelmente! (WILDE, 2006, p. 35)

No decorrer da história, entretanto, Dorian Gray surpreende-se com a inesperada realização de seu desejo e com inversão de papéis entre sua aparência e o quadro. Enquanto o primeiro permanece jovem ao longo do tempo, é seu retrato que se modifica e vai perdendo a beleza dia a dia.

Esse quadro seria para ele o mais mágico dos espelhos. Revelara-lhe o seu corpo e assim lhe mostraria a sua alma. (...) Quando o sangue fugisse das faces da efígie, deixando atrás de si uma pálida máscara de giz opaco e olhos baços, Dorian Gray continuaria a ostentar o viço da mocidade. (WILDE, 2006, p. 95)

Fora do romance de Wilde, entretanto, retratos costumam resistir mais e melhor às marcas do tempo do que seus modelos. Da mesma maneira, o projeto conta com essa propriedade em relação aos edifícios, tendo, sobre o retrato, a vantagem da dupla natureza: a de documento e a de instrumento. Ou seja, além de registrar a imagem do estado inicial (ou ideal) da edificação, é capaz de devolvê-lo a certo ponto de sua existência, já que pode atuar como referência para sua restauração.

3 O Docomomo surgiu na Holanda, em 1988, como uma organização sem fins lucrativos ocupada com a documentação e conservação de edifícios, lugares e vizinhanças do Movimento Moderno. Ver www.docomomo.com.

O projeto, portanto, interessa não só enquanto prefiguração da obra do futuro, mas enquanto guia para a intervenção na obra de qualquer passado, muito particularmente do passado do Moderno, que um dia quis ser eternamente moça.

De fato, em certo sentido, o papel resiste mais do que a pedra. Voltando à literatura, em “Notre Dame de Paris”, de 1830, o arcebispo Frollo, personagem criado por Victor Hugo para seu romance ambientado no século XV, tinha até previsto que o papel – a imprensa recém-inventada – mataria a pedra – a arquitetura – enquanto meio de comunicação e integração cultural privilegiado: *ceci* (o livro) *tuera cela* (a catedral).⁴

Ora, que precária imortalidade a do manuscrito! Como um edifício é um livro bem mais sólido, duradouro e resistente! Para destruir a palavra escrita, basta um facho, um turco. Para demolir a palavra construída, é preciso uma revolução social, uma revolução terrestre. Os bárbaros passaram sobre o Coliseu, o dilúvio talvez sobre as pirâmides.

No século XV tudo muda.

O pensamento humano descobre um meio de se perpetuar não só mais duradouro e mais resistente que a arquitetura, mas ainda mais simples e mais fácil. A arquitetura é destronada. As letras de pedra de Orfeu serão sucedidas pelas letras de chumbo de Gutenberg.

O livro vai matar o edifício. (HUGO, 2006, p. 174)

Paradoxalmente, porém, o papel tem-se mostrado capaz de dar nova – ou primeira – vida à obra de arquitetura. É capaz mesmo de ressuscitá-la ou viabilizar a confecção da prótese ou do implante⁵ que vai repará-la, integrá-la ou completá-la. O tempo pode ser detido na obra moderna sem dano ao seu registro gráfico, melhor que no caso do aspirante à mocidade eterna do romance de Oscar Wilde.

Como se vê, ao contrário do que afirmou o personagem de Victor Hugo, o papel parece ser capaz de ressuscitar o edifício, inclusive na ausência de seu autor, tornando possíveis, inclusive, procedimentos arquitetônicos póstumos baseados em projetos Modernos antigos. As circunstâncias e os resultados deste tipo de operação serão avaliados nesta tese à luz de estudos de casos exemplares, que visarão também a colaborar para a reflexão sobre sua validade e sobre as condições – se existem – para que tais intervenções sejam legítimas, levando em consideração a possibilidade de assumir-se o projeto como objeto passível de ser reconhecido como patrimônio – e não apenas a edificação dele resultante. Seria o projeto capaz de conferir permanência à vanguarda, uma vez que pode oferecer subsídios para sua manifestação a qualquer tempo, já que é investido de potencial vigência maior do que a dos edifícios construídos? Em caso afir-

4 “Isto matará aquilo.” (HUGO, 2006)

5 Os significados dos termos prótese e implante nesta tese aproximam-se àqueles adotados pela medicina. A prótese é o componente que substitui parte faltante de um organismo (em virtude de amputação, atrofia ou malformação). Já o implante acrescenta parte, volume ou função a algo que já existe.

mativo, como fica a adequação do discurso sobre o Espírito da Época, o *Zeitgeist*, quando a construção tardia de um projeto com dezenas de anos depara-se com o contexto do novo tempo?

Corpo e alma, alma e corpo – que dupla misteriosa! (...) A separação entre o espírito e a matéria é um mistério; como é um mistério a união do espírito com a matéria. (WILDE, 2006, p. 58)

Que o projeto pode, assim como um quadro, uma partitura, ou um edifício, ser valorizado como patrimônio passível de cuidado e restrições visando à sua preservação como bem material encerrado em si mesmo parece ser um tema mais consensual do que polêmico. Da mesma maneira, não há dúvidas sobre a existência de edificações e monumentos realizados ao longo da história da humanidade que mereçam especial tratamento para que não se deteriore com a passagem do tempo.

O que costuma despertar o debate são as iniciativas que pretendem libertar o projeto-patrimônio do papel e conferi-lo materialidade em época distinta daquela em que foi concebido. Via de regra, também não são decisões consensuais as escolhas dos critérios para a eleição de quais exemplares (projetos ou edifícios) devem ser preservados e da maneira através da qual serão protegidos.

É a esta altura que se tem tradicionalmente verificado a atração do cientificismo e da prescrição sobre o problema do patrimônio – ainda mais, quando se trata de obra moderna realizada após a morte de seu arquiteto.

Do Dicionário Houaiss:

cientificismo:

1. concepção filosófica de matriz positivista que afirma a superioridade da ciência sobre todas as outras formas de compreensão humana da realidade (religião, filosofia metafísica etc.), por ser a única capaz de apresentar benefícios práticos e alcançar autêntico rigor cognitivo
2. tendência intelectual que preconiza a adoção do método científico, tal como é aplicado às ciências naturais, em todas as áreas do saber e da cultura (filosofia, ciências humanas, artes etc.)
3. tendência a valorizar excessivamente as noções científicas, ou pretensamente científicas, em qualquer campo da vida prática, intelectual ou moral
4. termo científico, palavra terminológica, neologismo ou neologia de área semântica das ciências

Embora a maioria dos arquitetos reconheça que não é possível determinar um método científico, fórmulas ou leis que garantam excelência ao resultado do processo de projeto de arquitetura, quanto ao tratamento do patrimônio arquitetônico verifica-se, geralmente, o oposto. Pelo menos desde o século XVIII, várias e variadas foram as buscas pelas verdades ditas científicas a respeito do gerenciamento do patrimônio, e até hoje não há consenso sobre quais são os procedimentos mais adequados no que tange a intervenções em edificações reconhecidas como patrimônio, as quais

costumam receber atenção tanto do meio acadêmico quanto da sociedade em geral. Mesmo levando em consideração a vasta gama de nuances enxada pelas opiniões destes grupos, é possível identificar os dois pólos antagônicos da polêmica busca pela verdade absoluta nos procedimentos de preservação: de um lado está o grupo mais comedido, preservacionista, que reconhece no desgaste do tempo sobre o edifício a ser protegido seu caráter autêntico, o testemunho da história; estes tiveram o inglês John Ruskin como um de seus primeiros e principais advogados. Em sua conhecida e paradigmática obra, “Seven lamps of architecture”, de 1949, Ruskin recomenda parcimônia – para dizer pouco – no trato dos edifícios, que considera depositários da memória das sociedades. É justamente em sua “lâmpada da memória”, que o autor desenvolve seu aforismo 31: “O chamado restauro é a pior das destruições”.⁶

Não falamos portanto de restauro. Trata-se de uma mentira do princípio ao fim. Pode-se fazer a cópia de um edifício como se pode fazer a de um cadáver: a cópia pode ter dentro de si a estrutura das velhas paredes, como o molde de um rosto pode ter um esqueleto; mas em nenhum dos dois casos consigo ver qualquer vantagem; e não me interessa. (...) Mas, dizem, o restauro pode apresentar-se como uma necessidade. Certo! Olhem-na bem na cara esta necessidade, e procuremos entendê-la em seus diversos âmbitos. É uma necessidade destrutiva. Aceitem-na assim; e então destruam todo o edifício, espalhem as pedras nos cantos mais remotos, transformem-na em escombros, ou em material de construção, se quiserem; mas o façam honestamente, e não ergam um monumento à mentira em seu lugar.⁷ (RUSKIN, 2007, p. 228, tradução nossa)

Na outra ponta estão os que defendem a linha de atuação do teórico – e homem de ofício – francês, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, que não tomava o respeito ao passado como premissa paralisadora, mas sim como oportunidade para seu trabalho como arquiteto-projetista. É no verbete “Restauro”, de seu “Dictionnaire Raisonné de l’Architecture Française Du XV^e au XVI^e siècle”, editado entre 1854 e 1868, que ele deixa clara sua “falta de cerimônia em relação ao pré-existente” (KÜHL *in* VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 19), e disserta sobre a importância da formação técnica no trato desta matéria, chamando atenção para a relevância da função do edifício, e posicionando-se ideologicamente contrário a Ruskin, como atestam os seguintes trechos:

(...) se alguns desses doutores que pretendem reger a arte da arquitetura sem jamais ter assentado um tijolo, decretam, do fundo de seus gabinetes, que esses artistas que passaram

6 *Il cosiddetto restauro à la peggiore delle distruzioni.*

7 *Non parliamo dunque di restauro. Si tratta di una menzogna dal principio alla fine. Si può fare la copia di un edificio come la si può fare di un cadavere: la copia può avere dentro di sé la struttura dei vecchi muri, come il calco di un viso può averne lo scheletro; ma in nessuno dei due casi riesco a vedere con quale vantaggio; e non m’interessa. (...) Eppure, si dice, il restauro può rappresentarsi come una necessità. Certo! Guardiamola bene in faccia questa necessità, e cerchiamo di capirla nei suoi veri termini. È una necessità distruttiva. Accetatela, così; e allora demolite l’edificio spargetene le pietre negli angoli più remoti, fatene zavorra, o materiale da costruzione, se volete; ma fatelo onestamente, e non elevate un monumento alla menzogna, al loro posto.*

uma parte de sua existência nesse labor perigoso, penoso, do qual, a maior parte do tempo, não se retira nem grande honra, nem proveito, não são arquitetos; se procuram condená-los a uma espécie de ostracismo e afastá-los dos trabalhos ao mesmo tempo mais honrosos e mais frutuosos, e sobretudo menos difíceis, seus manifestos e seus desdêns serão esquecidos muito prontamente, pois esses edifícios, uma das glórias de nosso país, preservados da ruína, ficarão ainda em pé durante séculos, para testemunhar a devoção de alguns homens mais dedicados a perpetuar essa glória do que seus interesses particulares.”⁸ (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 63-64)

Proveniente das mãos do arquiteto, o edifício não deve ser menos cômodo do que era antes da restauração. Com bastante freqüência os arqueólogos especulativos não levam em conta essas necessidades e culpam veementemente o arquiteto de ter cedido às necessidades do presente, como se o monumento que lhe é confiado fosse seu, e como se ele não tivesse que cumprir os programas que lhe são dados.

Mas nessas circunstâncias, que se apresentam habitualmente, é que a sagacidade do arquiteto se deve exercer. Ele tem sempre as facilidades de conciliar seu papel de restaurado com o de artista encarregado de satisfazer as necessidades imprevistas. Ademais, o melhor meio para conservar um edifício é encontrar para ele uma destinação, é satisfazer tão bem todas as necessidades que exige essa destinação, que não haja modo de fazer modificações.⁹ (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 64-65)

Ainda que, desde os tempos de Ruskin e Viollet-le-Duc, os radicalismos tenham se abrandado, não foram até hoje encontradas verdades irrefutáveis sobre os caminhos mais adequados a serem tomados quanto à preservação do patrimônio edificado – o que, pelo menos por Viollet-le-Duc, teria sido visto com bons olhos, já que o arquiteto acreditava que: “a polêmica gera

⁸ (...) *si quelques-uns de ces docteurs qui prétendent régenter l'art de l'architecture sans avoir jamais fait poser une brique, décrètent du fond de leur cabinet que ces artistes ayant passé une partie de leur existence à ce labeur périlleux, pénible, dont la plupart du temps on ne retire ni grand honneur, ni profit, ne sont pas des architectes; s'ils cherchent à les faire condamner à une sorte d'ostracisme et à les éloigner des travaux à la fois plus honorables et plus fructueux, et surtout moins difficiles, leurs manifestes et leurs dédains seront oubliés depuis longtemps, que ces édifices, une des gloires de notre pays, préservés de la ruine, resteront encore debout pendant des siècles, pour témoigner du dévouement de quelques hommes plus attachés à perpétuer cette gloire qu'à leurs intérêts particuliers.* (VIOLLET-LE-DUC, 2009, p.50)

⁹ *Sorti des mains de l'architecte, l'édifice ne doit pas être moins commode qu'il l'était avant la restauration. Bien souvent les archéologues spéculatifs ne tiennent pas compte de ces nécessités, et blâment vertement l'architecte d'avoir cédé aux nécessités présentes, comme si le monument qui lui est confié était sa chose, et comme s'il n'avait pas à remplir les programmes qui lui sont donnés. Mais c'est dans ces circonstances, qui se présentent habituellement, que la sagacité de l'architecte doit s'exercer. Il a toujours les facilités de concilier son rôle de restaurateur avec celui d'artiste chargé de satisfaire à des nécessités imprévues. D'ailleurs le meilleur moyen pour conserver un édifice, c'est de lui trouver une destination, et de satisfaire si bien à tous les besoins que commande cette destination, qu'il n'y ait pas lieu d'y faire des changements.* (VIOLLET-LE-DUC, 1999, p.50-51)

as ideias e leva ao exame mais atento dos problemas duvidosos; a contradição ajuda a resolvê-los.” (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 35)

Os ânimos acirram-se quando se trata da preservação da Arquitetura Moderna, cuja relevância como patrimônio – principalmente em âmbito internacional – remonta a poucas dezenas de anos. A discussão aquece-se ainda mais quando vêm à baila as construções póstumas modernistas, uma vez que poucos são os textos prescritivos ou reflexivos a respeito do tema, ainda novo neste início de século XXI.

Theodore Prudon é um dos poucos a abordar este assunto, dissertando sobre o que chama de “intenção de projeto” e seguindo viés, senão ortodoxo, cuidadoso sobre a conveniência das reconstruções:

Até que ponto o conceito da intenção de projeto deve ser tomado? Se a intenção de projeto é compreendida e bem documentada, mas o edifício foi demolido, ele deve ser reconstruído? As respostas da comunidade preservacionista têm sido negativas. Reconstrução completa de uma edificação continua a ser associada com falsificação da história; é geralmente considerada a criação de uma réplica historicizada e inautêntica de um original que nunca poderá ser recapturado. Entretanto, ambas as reconstruções, parciais e totais, existem e continuam a ser realizadas.¹⁰ (PRUDON, 2008, p. 47)

De outra parte, a espanhola Ascensión Hernández Martínez lança sobre a questão um olhar mais inclusivo e plural, revelando sua postura relativista sobre as operações de reconstrução e conceitos diretamente envolvidos – e que preocupam tanta gente, como identidade, autenticidade e originalidade:

Parece evidente que já não é mais sustentável o rechaço monolítico a todas as reconstruções arquitetônicas, uma vez que existem ocasiões que justificam sua existência; entretanto, diante da proliferação de tantas cópias, clones, réplicas, reconstruções ou “neomonumentos”, teremos que repensar os conceitos de identidade, autenticidade e originalidade em cada caso, para podermos chegar a alguma conclusão (se é que isto é possível) sobre sua natureza e sua condição artística.¹¹ (MARTÍNEZ, 2007, p. 63)

Note-se que ambos os trechos referem-se a reconstruções e não a construções póstumas, operações que tendem a tornar a questão ainda mais controversa, principalmente no que diz respeito aos créditos do autor do projeto.

10 *Just how far should the concept of the design intent be taken? If the design intent is understood and well documented but the building has been demolished, should it be reconstructed? The answers in the preservation community have been negative. Reconstruction of an entire building continues to be associated with falsification of history; it is generally deemed to be the creation of a historicized, unauthentic replica of an original that can never truly be recaptured. Nonetheless, both partial and fullscale reconstructions have and continue to be built.*

11 *Parece evidente que ya no es sostenible el rechazo monolítico a todas las reconstrucciones arquitectónicas, puesto que existen ocasiones que justifican su existencia; sin embargo, ante la proliferación de tantas copias, clones, réplicas, reconstrucciones o ‘neomonumentos’, tendremos que repensar los conceptos de identidad, autenticidad y originalidad en cada caso, para poder llegar a alguna conclusión (si es que ésta es posible) sobre su naturaleza y su condición artística.*

Paralelamente à busca de critérios científicos para o manejo do patrimônio e das arquiteturas póstumas, há a paradoxal preocupação com a adequação moral de tais operações. É lícito aventar, inclusive, que a histórica procura por respostas científicas neste *métier* provenha da necessidade de confirmação ou legitimação de juízos morais – que não partem apenas do público leigo, mas também campeiam nos meios acadêmico e político.

Entretanto, apesar do esforço da maioria no sentido de ditar normas e regras para garantir a validade e a autenticidade dos procedimentos relativos ao legado arquitetônico deixado pelos antepassados (seja ele construído ou não), a tese propõe a abordagem deste tema de maneira pouco absoluta, e examina a hipótese de que construções póstumas de projetos modernos sejam mais uma questão de política¹² do que de ciência ou moral. Interessa ao trabalho também especular em que medida estes procedimentos são válidos, respeitadas suas especificidades e consideradas suas características comuns.

(...) inseridas [as cópias] como estão na cada vez mais potente indústria cultural onde o patrimônio e a arte (e muito mais a arquitetura) são um recurso político e econômico de primeira ordem, deveria ser debatida sua função como elementos representativos do mesmo assim como o uso que delas faz a sociedade contemporânea, oscilante entre a rentabilidade mercantil, a manipulação ideológica e a educação e formação do espectador.¹³ (MARTÍNEZ, 2007, p. 63-64)

A tese não almeja chegar à construção de critérios que definam categoricamente como proceder em relação às propostas de (re)materialização dos projetos modernos. A expectativa é de que se possa gerar consistente contribuição para o debate acerca do tema, chamando atenção para a importância da crítica e do bom senso no que tange a preservação do legado moderno em seu amplo escopo, incluindo não apenas os edifícios construídos, mas também o acervo dos projetos (ainda) não executados.

“(...) “Vê-se, pois, que os princípios absolutos nessas matérias podem conduzir ao absurdo.” (VIOUET-LE-DUC, 2000, p. 50)

12 Para este trabalho interessam definições de política afins a: “o conjunto dos meios que permitem alcançar os efeitos desejados” (Thomas Hobbes); “a orientação ou a atitude de um governo em relação a certos assuntos e problemas de interesse público.” (Bertrand Russel); “habilidade no relacionar-se com os outros tendo em vista a obtenção de resultados desejados.” (Houaiss)

13 (...) *insertas [las copias] como están en la cada vez más potente industria cultural donde el patrimonio y el arte (e mucho más la arquitectura) son un recurso político y económico de primer orden, debería debatirse su función como elementos representativos del mismo así como el uso que de ellas hace la sociedad contemporánea, oscilante entre la rentabilidad mercantil, la manipulación ideológica y la educación y formación del espectador.*

DELIMITAÇÃO DO PROBLEMA

O trabalho será dividido em quatro partes, a saber:

1. Pretérito perfeito
2. Pretérito imperfeito: o estado completo que nunca existiu
3. Pretérito mais-que-perfeito: *com'era dov'era?*
4. Futuro do pretérito

A primeira parte, "Pretérito perfeito", apresentará no primeiro capítulo, "Projeto: o papel que mata a pedra", uma revisão bibliográfica sobre a historiografia do projeto arquitetônico; no segundo capítulo, "Quando o patrimônio é de pedra", será traçado um panorama a respeito das diferentes linhas de abordagem do patrimônio desde o século XVIII, com a finalidade de fundamentar a discussão da tese. O terceiro capítulo desta parte, "Quando o patrimônio é de papel", aborda o projeto como bem a ser preservado, além das possibilidades e implicações teóricas geradas por esta discussão.

As segunda e terceira partes tratarão dos estudos de caso que servirão à discussão teórica proposta pela tese. "Pretérito imperfeito: o estado completo que nunca existiu" apresentará casos de completamento, ou seja, de operações de conclusão de projetos há muito delineados e/ou de obras outrora iniciadas e não concluídas. O tema é polêmico já que inclui a possibilidade de materialização tardia de projetos – ou de suas partes – nunca antes construídos, elaborados em tempos passados, por autores já falecidos.

O capítulo 2.1. apresentará o caso da Igreja de Saint-Pierre, em Firminy, de Le Corbusier, projetada pelo arquiteto franco-suíço pouco tempo antes de seu desaparecimento e inaugurada no ano de 2006. À primeira vista, como será apresentado no corpo do trabalho, a operação parece ser de construção *ex-nihilo*, mas, se vista rigorosamente, a obra é mais corretamente definida como completamento, não apenas porque a igreja já havia sido iniciada nos anos 1970, mas também porque sua construção estava prevista em amplo projeto elaborado por Le Corbusier, o qual incluía outras edificações: Casa de Cultura e da Juventude, Estádio e uma Unidade de Habitação. Além do completamento da própria igreja, portanto, procedeu-se o completamento do conjunto projetado para o novo bairro de Firminy-Vert.

Já o capítulo 2.2. apresentará outra igreja, desta vez projetada por Alvar Aalto, em 1966, para Riola de Vergato, na Itália, e parcialmente concluída no ano de 1994.

O capítulo 2.3. traz um exemplo brasileiro, o polêmico completamento do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o MAM, projeto elaborado por Affonso Eduardo Reidy entre 1953 e 1954, o qual, em 2006, teve inaugurado seu teatro, cuja volumetria havia sido prevista desde o projeto originário.

A terceira parte, "Pretérito mais-que-perfeito: *com'era dov'era?*", abordará as reconstruções póstumas, os casos de edificações que, dada sua impor-

tância autoral ou histórica, foram reconstruídas décadas depois de terem desaparecido. Há, na história da arquitetura, exemplos relativamente recentes que ilustram este tipo de operação. Cada uma das três últimas décadas do século XX foi contemplada com a rematerialização de pelo menos um edifício-símbolo dos Tempos Modernos, exemplos nos quais a relevância do projeto justificou a reconstrução de ícones da Arquitetura Moderna, tais como: o Pavilhão do Esprit Nouveau, em Bolonha (1977), projeto de Le Corbusier, apresentado no capítulo 3.1; o Pavilhão Alemão de Mies van der Rohe, em Barcelona (1986), apresentado no capítulo 3.2; a reconstrução do Pavilhão da República Espanhola para a Exposição Universal de Paris, em Barcelona (1992), de José Luís Sert, apresentado no capítulo 3.3.

Ainda que somente um dos exemplos apresentados acima tenha sido reconstruído no seu local original – o Pavilhão de Mies – as edificações contam com um ponto em comum além da fidelidade a seus projetos geradores: o caráter efêmero e de repetição para o qual foram concebidas. Afinal, se a Arquitetura Moderna, por vezes, é relacionada com sua possibilidade de ser reproduzida em série, quando se trata de pavilhões de exposição, esta condição torna-se ainda mais evidente e legítima – o que não garante, entretanto, o consenso quanto à conveniência de sua reconstrução, tanto no âmbito da academia, quanto no da sociedade em geral. Há quem suscite dúvidas sobre a autenticidade dessas edificações, alegando, entre outros argumentos, a incompatibilidade entre a operação de rematerialização e o Espírito da Época, já que se tratam de projetos Modernos, deslocados no tempo e, por vezes, no espaço.

Completam a terceira parte as réplicas dos pavilhões de Sonsbeek: o pavilhão projetado por Gerrit Rietveld em 1955 para uma mostra de escultura contemporânea no parque holandês, e o de Aldo van Eyck, concebido em 1966 para o mesmo local. Sua apresentação em capítulo separado, o 3.4, fora da ordem cronológica estabelecida pelas datas de reconstrução, justifica-se pela especificidade de terem sido reconstruídos em mesmo local, o Jardim das Esculturas do Kröller Müller Museum, em Otterlo. O pavilhão de Rietveld foi reerguido pela primeira vez apenas um ano depois da morte do arquiteto, em 1965, enquanto que o de van Eyck foi inaugurado apenas em de 2006.

A quarta e última parte, “Futuro do pretérito” será dividida em três capítulos. O primeiro trará à discussão as “réplicas fragmentares”, arquiteturas reconstruídas para serem expostas em museu, como o apartamento da Unidade de Habitação de Marseille (construído na Cité de l’Architecture et du Patrimoine, em Paris, e no Mori Art Museum, em Tóquio), as réplicas do Cabanon de Le Corbusier, construídas para diferentes exposições, em distintas cidades e oportunidades (Triennale/Milão, 2006; Mori Art Museum/Tóquio, 2007; RIBA/ Londres, 2009) e a recente construção de modelo de madeira em escala natural da Casa Farnsworth, de Mies van der Rohe, para exposição em galeria de arte chilena.

Os segundo e terceiro capítulos da quarta parte tratarão das questões pertinentes à autenticidade, à pertinência e à validade das construções póstumas. Também serão abordadas e discutidas as questões relativas à originalidade, autenticidade autoral, autenticidade cultural, valor de uso

(relativo ao programa), valor de situação (relativo ao lugar), valor de novidade e valor de antiguidade.

Diante da crescente frequência das intervenções póstumas em arquiteturas modernas em âmbito mundial, cabe, a partir dos exemplos apresentados na tese, refletir acerca dos encaminhamentos possíveis para este relativamente novo tipo de operação, evitando juízos de valor, mas reconhecendo a quase sempre incompatibilidade entre os procedimentos ditos “científicos” e aqueles politicamente amparados. O futuro dos projetos do passado é uma questão de política ou de ciência? Independentemente da conclusão à qual o trabalho chegar, parece claro desde o princípio que essa reposta passa pelo entendimento do projeto como patrimônio.

SOBRE OS PROCEDIMENTOS

O trabalho, conforme foi apresentado até agora, propõe-se a tratar da importância do registro gráfico para a materialização – ainda que póstuma – de uma ideia. Desta maneira, é pertinente fazer da observação de tais arquiteturas póstumas e de sua documentação fontes de pesquisa.

A reunião de informações para o trabalho teve início, portanto, através de pesquisa secundária, que permitiu construir a base para a delimitação do assunto a ser tratado. Além da consulta aos textos pertinentes, foram examinadas as publicações das diferentes versões dos projetos abordados na tese, bem como de suas adaptações quando de seus completamentos ou reconstruções. O exame da bibliografia pertinente também permitiu fundamentar a argumentação e a confrontação teórica, procedimentos adotados para a análise dos estudos de caso e para a construção das considerações finais, apresentadas na quarta parte da tese. Complementam a pesquisa bibliográfica, a consulta a publicações digitais, e a bases de dados geográficos (Google Earth, Google Maps, Google Street View).

Fundamental para a definição do tema deste trabalho foi a realização do Estágio de Doutorando no Exterior, viabilizado através de bolsa de estudos concedida pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), durante o período compreendido entre março e julho de 2007. Até então, a tese chamar-se-ia “Quando o moderno é patrimônio”, abrangendo espectro de estudo muito amplo. A partir da ida à Europa, da permanência em Roma e do contato com a orientadora no exterior, a Prof^a da Universidade de Bolonha e então Presidente do Docomomo Internacional, Maristella Casciato, bem como do acesso a variada bibliografia, a tese passou a ter novo encaminhamento, voltando-se para um universo de abordagem mais preciso, enriquecendo-se graças a novos procedimentos de pesquisa, merecendo destaque as visitas à maioria dos locais estudados.

Foi depois de uma viagem ao conjunto corbusiano de Firminy, e da inquietação despertada pela questão do completamento da principal edificação, a Igreja de Saint-Pierre, tantos anos após a morte de Le Corbusier, que o tema do trabalho delineou-se com mais precisão e passou a dar conta de arquiteturas modernas póstumas.

Desta maneira, podem ser destacadas, pela sua fundamental e direta importância para o desenvolvimento desta tese as seguintes viagens de estudo:

- à reconstrução do Pavilhão do Esprit Nouveau, de Le Corbusier, em Bolonha, Itália, no ano de 2004. Na ocasião, o prédio ainda funcionava como sede do Centro de Estudos OIKOS. Realização de levantamento fotográfico do interior e do exterior do prédio.

- à reconstrução do Pavilhão Alemão de Mies van der Rohe, em Barcelona, Espanha, nos anos de 2004 e 2008. Realização de levantamento fotográfico do interior e do exterior do prédio.

- ao conjunto arquitetônico do Parque do Ibirapuera, de Oscar Niemeyer, em São Paulo, nos anos de 2005, 2007 e 2009;

- ao conjunto arquitetônico de Le Corbusier em Firminy, França, no ano de 2007. Realização de levantamento fotográfico do interior e do exterior dos prédios. Realização de visita guiada pelo conjunto.

- à reconstrução do Pavilhão da República Espanhola, de José Luís Sert, em Barcelona, Espanha, no ano de 2008. Realização de levantamento fotográfico do exterior do prédio e visita ao interior do edifício, onde não foi permitido realizar a captura de imagens fotográficas.

- à Cité de l'Architecture et du Patrimoine, no Palais de Chaillot, em Paris, no ano de 2008.

- à igreja de Alvar Aalto, em Riola, Itália, no ano de 2009. Realização de levantamento fotográfico do interior e do exterior do prédio.

- ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 2009.

Foram realizadas também visitas de estudo que interessam indiretamente ao trabalho:

- ao Convento de La Tourette, de Le Corbusier (2007)

- à Unité d'Habitation de Berlim (2007)

- à Villa Savoye, de Le Corbusier (2008)

- à Unité de Marseille (2008).

- ao Pavilhão Suíço de Le Corbusier, em Paris (2008)

Essas viagens de estudo à maioria dos edifícios mencionados na tese, apesar de não serem condição *sine qua non* para o desenvolvimento do trabalho, permitiram, além da captura de fotografias inéditas, a experiência dos lugares onde estão inseridas, desde o entorno imediato, até a atmosfera e imagem de suas cidades, melhor compreensão do contexto de implantação da edificação, de seus estado de conservação, etc.

A apresentação neste trabalho de fato e, por vezes, inédito ou raro material iconográfico foi uma das preocupações da autora, já que numa tese de arquitetura, mesmo que o protagonista deva ser o texto, as imagens cumprem papel fundamental.

Além da visita das edificações de interesse, a pesquisa enriqueceu-se com a realização – pessoalmente e via e-mail – de consultas a alguns renomados profissionais, que puderam contribuir para a discussão central do trabalho.

Desta maneira, em janeiro de 2008 foi realizada entrevista com o Prof. Jean-Louis Cohen, eminente conhecedor da obra de Le Corbusier e autor de inúmeros livros sobre a obra do arquiteto franco-suíço. A entrevista foi realizada em sua residência, na cidade de Paris.

No mesmo ano e mês, uma viagem a Barcelona possibilitou a entrevista com o Prof. Josep Maria Montaner durante a visita à reconstrução do Pavilhão da República Espanhola, de Sert.

Em janeiro de 2009, foi realizada entrevista com o Prof. Giuliano Gresleri, responsável, juntamente com José Oubrierie, pela reconstrução do Pavilhão do Esprit Nouveau, em Bolonha. A entrevista foi realizada na Faculdade de Engenharia da Universidade de Bolonha, na Itália.

Via email, foram contatados em janeiro de 2011 os arquitetos Bertus Mulder, responsável pela reconstrução do Pavilhão de Rietveld, inaugurado em 2010, e Vincent Ligtelijn, biógrafo e colaborador de Aldo van Eyck.

Dentre as experiências de pesquisa fora do Brasil, cabe destacar, ainda, visita à Fundação Le Corbusier, onde foi possível pesquisar sobre material inédito a respeito, principalmente, do projeto de Corbusier para Firminy.

Vale mencionar também que, ao longo do desenvolvimento desta tese, alguns resultados parciais do trabalho foram publicados em eventos científicos e periódicos, os quais encontram-se elencados nas referências bibliográficas desta tese.

1. Pretérito perfeito

1.1. Projeto: o papel que mata a pedra?

1.2. Quando o patrimônio é de pedra

1.3. Quando o patrimônio é de papel

É TRISTE, MAS O GÊNIO DURA MAIS DO QUE A BELEZA. ISSO EXPLICA O NOSSO EMPENHO EM NOS EDUCARMOS BEM. NA LUTA FERROZ PELA EXISTÊNCIA, QUEREMOS CONTAR COM ALGUMA COISA DURADOURA, E ENCHEMOS A MENTE COM BOBAGENS E FATOS, NA ESPERANÇA INSENSATA DE GUARDARMOS NOSSO LUGAR. O HOMEM PERFEITAMENTE BEM INFORMADO, EIS O IDEAL DO HOMEM MODERNO. E O CÉREBRO DO HOMEM BEM INFORMADO É UMA COISA HORROROSA, UMA ESPÉCIE DE BRICABRAQUE ATULHADO DE MONSTRENGOS E DE POEIRA, COM TUDO TABELADO ABAIXO DO VERDADEIRO VALOR. (WILDE, 2006, p. 23)

1.1. Projeto: o papel que mata a pedra?

Para falar sobre quando o projeto é patrimônio, importa conhecer a história do projeto e a do patrimônio, além dos conceitos fundamentais que dizem respeito a um e a outro.

Por estranho que possa parecer, ainda que o projeto seja a atividade pela qual a profissão do arquiteto é mais conhecida ou reconhecida, as publicações sobre sua história e/ou metodologia não são numerosas como aquelas que abordam os temas relacionados à preservação do patrimônio. De maneira geral, o que se costuma encontrar são textos sobre representação gráfica, análise compositiva, ou ensino de projeto, e não sobre sua gênese. Este capítulo objetiva, portanto, a partir da consulta à bibliografia disponível, apresentar um panorama sobre as origens e a evolução do projeto arquitetônico.

Em outros tempos, Cesare Brandi afirmava, em sua obra “Teoria da Restauração”, que se deve restaurar apenas a matéria da obra de arte.

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

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

Donde se esclarece o primeiro axioma: restaura-se somente a matéria da obra de arte. (BRANDI, 2004, p. 31)

O projeto, entretanto, não é matéria – pelo menos na acepção adotada por Brandi. Trata-se, sim, da representação de uma ideia, de uma prefiguração daquilo que ainda vai ser, de uma “proposta de solução para um específico problema de organização do entorno humano” (SILVA, 1991, p. 33).

Projeto, segundo o Houaiss, é o plano geral para a construção de qualquer

obra, com plantas, cálculos, descrições, orçamento, etc. No processo de materialização da concepção arquitetônica, é a representação intermediária, basicamente via desenhos e modelos em escala, que documenta e instrumenta a representação definitiva em pedra e cal.

De fato, dependendo da forma como é entendido ou do idioma em questão, projeto pode significar o conjunto de ideias que definem e/ou delimitam ação futura ou o registro gráfico acompanhado de cálculos, descrições e, eventualmente, modelos tridimensionais que visam tanto à viabilização da materialização de uma ideia arquitetônica ou urbanística, bem como à sua documentação. Não são poucos os termos que, em nossa língua, podem ser imediatamente associados a “projeto”: desígnio, intenção, finalidade, objetivo, alvo, planejamento, programa, propósito, plano são alguns dos apontados por Jean-Pierre Boutinet em “Antropologia do Projeto” (BOU-TINET, 2002, p. 33). Note-se que todos os exemplos sugerem um acontecimento ou ação futura. Talvez seja em virtude desta atual forte associação semântica com o devir que geralmente a associação do “projeto” a patrimônio ou a operações arquitetônicas póstumas desperte certa estranheza. Paradoxalmente, esta é a acepção que mais interessa a esta tese, conforme será examinado no capítulo 1.3.

É consenso entre a maioria dos historiadores que os primeiros desenhos de arquitetura da história da humanidade não tenham tido o propósito de prefigurar edificação futura, mas sim de documentar aquelas já existentes.

Segundo Mário Mendonça de Oliveira (2002), os mesopotâmicos já registravam suas edificações através de inscrições. Há vestígios de desenhos de arquitetura que remontam ao ano 2000 a.C., mas não existe certeza a respeito de que tenham sido realizados em etapa anterior ou posterior à construção da edificação que imortalizaram graficamente. A maioria de tais registros era realizada em tabletes de barro, bem como o método de escrita da época, o cuneiforme. Diferentemente da pedra – que era rara no território mesopotâmico, o barro, enquanto úmido, tem a propriedade de facilitar a realização de correções ou adequações do desenho (assim como do texto), o que deveria ser especialmente conveniente àqueles em fase de projeto. As peças que chegaram aos dias de hoje indicam que os antigos mesopotâmicos já desenhavam em escala, utilizavam notações muito semelhantes às cotas empregadas atualmente, e chegavam a indicar portas e passagens de forma muito semelhante ao que se faz até hoje, além de já conhecerem o compasso, a régua e o esquadro, devendo, portanto, atingir certo grau de precisão através de suas representações. (OLIVEIRA, 2002, p. 29)

Da mesma forma, o sistema de representação utilizado pelos mesopotâmicos assemelha-se muito àquele de hoje em dia. Desenhavam em projeções ortogonais, e, ao contrário dos cortes, dos quais não se tem notícia, as fachadas eram frequentes, perdendo em difusão de uso só para as plantas baixas, fundamentais tanto para as atividades de documentação quanto para as de prefiguração – menos frequentes, mas, acredita-se, existentes.

Podemos invocar como testemunho valioso e conclusivo, para demonstrar que os grandes edifícios eram feitos segundo desenhos prévios, as duas famosas esculturas de

Gúdea de Lagash, designadas pelas letras “F” e “B” no museu do Louvre, conhecidas como “L’Architecte à la Règle” e “L’Architecte au Plan”. Na primeira delas, o venerado “patesi” tem sobre os joelhos um grande tablete de barro no qual repousa uma escala graduada e um estilete de gravação; a segunda seria quase idêntica, não fosse uma planta baixa desenhada no tablete. Estas duas atitudes nos levam a acreditar que elas representam as duas fases do projeto – a meditação e a realização. Além disso, uma observação do tablete AO-338, também da coleção do Louvre, deixa clara uma modificação da solução inicial mediante correção e transformação de alguns cômodos, o que lhe dá a possibilidade de ser um projeto. (OLIVEIRA, 2002, p. 25-26)

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gudea_02.jpg



http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=11980&langue=fr

AO LADO À ESQUERDA: “L’ARCHITECTE À LA RÈGLE”.
AO LADO À DIREITA: “L’ARCHITECTE AU PLAN”.

É também oriundo da Mesopotâmia um dos poucos exemplares de maquete que chegou até os tempos atuais, desde os antigos. Realizado em barro, é um dos únicos testemunhos da existência de maquetes na Antiguidade, o que não contribuiu significativamente para que se trace um panorama de sua recorrência ou utilização frequente como instrumento de projeto ou documentação.

Em geral, foi durante os mil anos que transcorreram entre aproximadamente 1500 e 500 a.C. que os egípcios e gregos antigos do período helênico desenvolveram o que hoje conhecemos como “projeto” de um prédio. Ele surgiu da necessidade de planejar e construir edificações grandes e cada vez mais sofisticadas, e se tornou possível graças à prosperidade econômica, à riqueza cultural e aos conhecimentos intelectuais que se desenvolviam rapidamente durante o mesmo período. Nós conseguimos acompanhar a história apenas a partir do momento em que surgem registros escritos, ou seja, por volta de 500 a. C., com a emergência da cultura grega, a qual dominou os muitos povos unidos pelo Mar Mediterrâneo. (ADDIS, 2009, p. 16)

Os egípcios tinham desenhos arquitetônicos de melhor qualidade. Apesar dos poucos estudos, sabe-se que eles, sim, costumavam produzir desenhos

para a construção, incluindo detalhes mais pormenorizados de obra – em escala e em verdadeira grandeza. Utilizavam, como os mesopotâmicos, instrumentos para desenhar com maior precisão, além de adotarem cores diferentes, para convenção de alguns elementos arquitetônicos, como as portas e demais elementos de madeira, por exemplo, que eram desenhadas na cor amarela. (OLIVEIRA, 2002)

Dada a complexidade, demora e alto custo envolvidos na construção dos grandes templos – como o de Amon, em Carnac, por exemplo – era imprescindível que o projeto tivesse seu orçamento aprovado. Além disso, muitas vezes era necessário encomendar pedras de locais distantes com muita antecedência, calcular os encargos de mão-de-obra e prever as demais implicações destas grandes construções. Para isso, era fundamental que os desenhos e/ou a maquete expressassem tais demandas de modo compreensível para todos os agentes envolvidos no processo de construção.

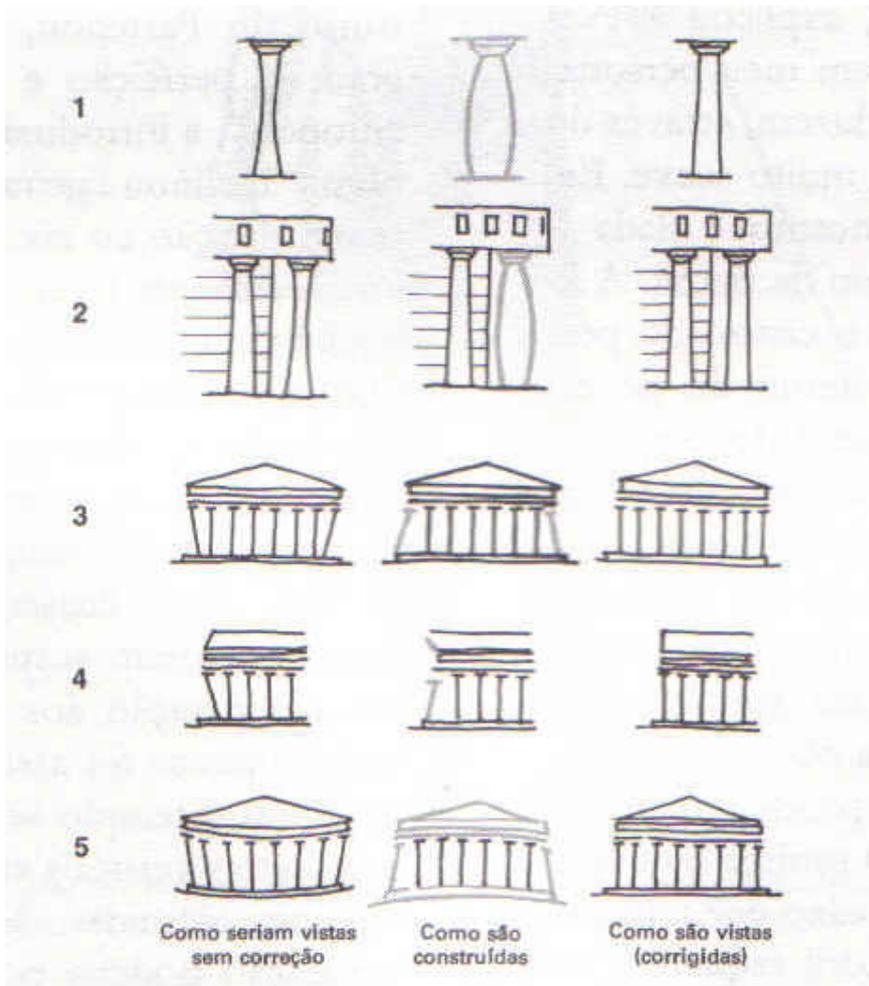
As diferentes equipes de trabalhadores também precisavam saber como suas contribuições separadas iriam se encaixar no todo. Além disso, eram necessárias reuniões usando-se conceitos mutuamente compreendidos e argumentos racionais. Em suma, tínhamos um processo pouco diferente daquele que hoje temos em qualquer projeto de uma edificação. (ADDIS, 2009, p. 15)

No Egito, assim como aconteceu também na Mesopotâmia, as atividades do desenhista se confundiam com as do escriba, já que, como este, o profissional da arquitetura também era um ilustrado. Graças à tradição egípcia da expressão através da iconografia – que também se manifestava através dos desenhos arquitetônicos – e ao clima seco (favorável à conservação dos papiros), nenhuma outra cultura da Antiguidade fez chegar aos tempos atuais maior acervo de desenhos de arquitetura¹. A inovadora utilização do papiro, por sua vez, significou um salto qualitativo em relação à possibilidade de armazenamento dos desenhos, já que se tratava de suporte flexível notavelmente portátil.

Sobre a civilização grega, ainda que, provavelmente em razão da “fatalidade das vicissitudes pelas quais passam as civilizações” (OLIVEIRA, 2002, p. 88), não tenham chegado a tempos modernos exemplares de seus desenhos para a obra, é provável que tenham existido, dado o refino das construções. Exemplo disso são as correções operadas na intenção de minimizar efeitos de ilusão de óptica visando à percepção dos templos da forma mais harmônica possível.²

1 “A maior parte do material encontrado situa-se em épocas que vão da XI ou XII Dinastia (2134 – 1786 a. C.), ou seja, do Médio Império até a Baixa Época, que culmina com a dominação romana.” (OLIVEIRA, 2002, p. 42)

2 “(...) são correções óticas, ou seja, soluções encontradas para compensar as diferenças das condições visuais dos diferentes elementos – as colunas de quina, mais expostas à luz do sol, pareceriam mais delgadas e, conseqüentemente, são alargadas; ou também para corrigir algumas ilusões de ótica – uma linha perfeitamente horizontal pareceria levemente afundada em sua parte central e é exatamente por isso que é erguida na metade; já uma linha vertical pareceria estar fora de prumo, assim ela é inclinada para trás, etc. (PEREIRA, 2010, p. 63)



AO LADO: DE MANEIRA ESQUEMÁTICA, OS DESENHOS DEMONSTRAM: NA PRIMEIRA COLUNA AS DEFORMAÇÕES PRECEBIDAS PELO OLHO HUMANO NA FACHADA DE UM TEMPLO GREGO LOCALIZADO NA ACRÓPOLE (COMO O PARTENON, POR EXEMPLO); NA COLUNA DO MEIO, COMO ERA CONSTRUÍDA A EDIFICAÇÃO, PARA COMPENSAR A ILUSÃO DE ÓPTICA; NA COLUNA DA DIREITA, COMO A FACHADA DO TEMPLO SERIA PERCEBIDA PELO OBSERVADOR.

Há, entretanto, os que ponderem que a arquitetura grega tenha prescindido dos desenhos, opinião que não é compartilhada pela maioria dos historiadores, dada a complexidade das edificações, além do fato de terem sido os gregos hábeis geometras e utilizado um sistema de modulação e controle das proporções dos edifícios bastante rigoroso.

Reforçando a opinião daqueles que advogam pela existência dos desenhos gregos, há o relato de que, quando se pretendeu fazer um construção comemorativa na Acrópole, no quinto século antes de Cristo, uma modalidade de escolha muito semelhante a um concurso de projetos teria sido convocada pela *boulé*³ ateniense. (OLIVEIRA, 2002)

Já em se tratando da antiga civilização romana, uma das mais conhecidas referências sobre a utilização de desenhos voltados à arquitetura é o Tratado de Vitruvio, escrito ainda antes de Cristo. Mesmo que suas ilustrações não tenham resistido ao passar dos séculos (o tratado redescoberto no Renascimento já não contava com imagens), há trechos do livro mencionando termos como *ichonographia*, *ortographia*, e *scenographia*, que aludem, respectivamente, ao desenho em escala da planta baixa realizado com régua e compasso, à elevação cotada, e a uma espécie de desenho em perspectiva.

3 A *boulé* era uma assembleia restrita de cidadãos encarregados de deliberar sobre os assuntos correntes da cidade. O nome deste órgão tem por vezes sido traduzido por conselho, ou mais raramente por senado. A *boulé* reunia quase sempre num edifício especialmente construído ou adaptado para o efeito, designado por *bouleuterion*.

Convém que o arquiteto conheça a arte literária, para que possa deixar uma marca mais forte através dos seus escritos. Também deverá ser instruído na ciência do desenho, a fim de que disponha da capacidade de mais facilmente representar a forma que deseja para suas obras através de modelos pintados. A geometria, por seu lado, proporciona à arquitetura muitos recursos. Em primeiro lugar, logo a seguir às linhas retas, ensina o uso do compasso, com o qual muito mais facilmente se efetuam as representações gráficas dos edifícios nos seus próprios locais, juntamente com a ajuda dos esquadros, dos níveis e dos direcionamentos de linhas. (VITRUVIO, 2006, p. 31)

Além das menções ao desenho arquitetônico romano no Tratado de Vitruvio, há alusões a essa prática também em outros escritos, como os de Cícero ou de Plínio, o Jovem. Geralmente, são trechos epistolares, que mencionam passagens cotidianas, nas quais o “projeto” ou os “desenhos” aparecem referidos e associados a construção, reforma ou compra de um imóvel.

Como os egípcios, os romanos escreviam e desenhavam sobre papiros, os quais, aliás, eram importados dos primeiros. O pergaminho (feito da pele de animais, e não de origem vegetal), entretanto, era o material mais utilizado para desenhar, por ser mais liso e homogêneo. Os suportes rígidos, entretanto, não foram abandonados, e é possível encontrar inúmeros desenhos sobre tabuletas ou pedras⁴.

O mais conhecido destes desenhos em pedra não é propriamente um desenho arquitetônico, tampouco preefigurativo. É o registro da cidade de Roma no século III, elaborado entre os anos de 203 e 211, sob o império de Sétimo Severo. Entalhada numa placa de mármore medindo dezoito por treze metros, a planta cadastral da capital imperial estava desenhada aproximadamente na escala de um 1/240, evidenciando o uso desta prática (do desenho em escala) pelos romanos. Ao longo do tempo, a “Forma Urbis Romae” partiu-se em muitos pedaços, mas ainda hoje é possível encontrar cerca de dez por cento da milenar planta marmórea no acervo museográfico romano.



Foto da autora, 2007.

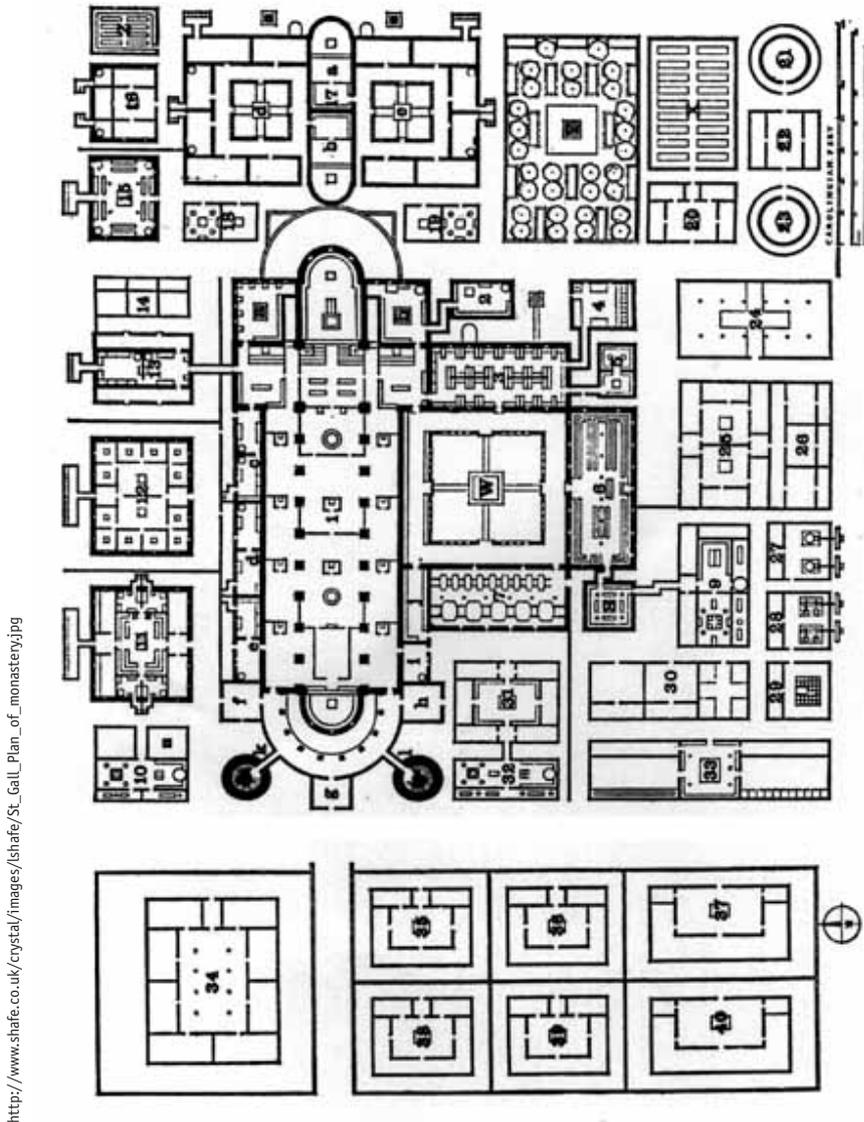


<http://graphics.stanford.edu/projects/mich/forma-urbis/forma-urbis-37.jpg>

AO LADO: FRAGMENTOS DA PLANTA MARMÓREA DE ROMA DE SÉTIMO SEVERO, “FORMA URBIS ROMAE”.

4 Apesar de o uso da pedra para desenhos ou anotações ser mais esporádico dada sua menor praticidade, foi ele que garantiu que exemplares de desenhos de arquitetura da Antiguidade Clássica chegassem até hoje, dada sua durabilidade muito superior àquela dos demais suportes. (OLIVEIRA, 2002, p. 102)

Se a “Forma Urbis Romae” permitiu que se soubesse, passados quase dois mil anos, como era a cidade de Roma na Antiguidade, outro famoso desenho, desta vez de tempos medievais, chegou até a contemporaneidade e é capaz de contar sobre um agrupamento complexo de edificações e atividades. Trata-se do famoso projeto para o Mosteiro de Saint Gall (sec. IX). Apesar de o plano não ter sido construído, durante a Idade Média, o desenho serviu como uma espécie de plano diretor ou de diretriz para implantação das edificações dos demais mosteiros da ordem beneditina na Europa.



AO LADO: A PLANTA PARA O MONASTÉRIO IDEAL DE SAINT-GALL, ENCONTRADA NA BIBLIOTECA DO MOSTEIRO, QUE FICA NA ATUAL SUÍÇA.

O plano do mosteiro de Saint Gall é uma exceção, já que pouquíssimos desenhos do período medieval anterior ao século XIII chegaram até nós. O pergaminho era caro e não havia cuidado com sua manutenção. Além disso, muitas vezes o próprio terreno era utilizado para marcação das diretrizes de projeto, em verdadeira grandeza.

Contratos, perícias e pareceres eram documentados também com desenhos, além dos textos e números, e a conservação dos desenhos e dos projetos dependia da superfície onde eram graficados. Os mesopotâmicos

desenhavam nas tabuletas de barro e os egípcios em pedra e papiro, todos estes materiais mais duráveis do que os utilizados na Idade Média. Daí porque se conhecem projetos da Antiguidade, mas não tantos de tempos menos remotos, como o compreendido entre os séculos VI e XV.

Mario Mendonça de Oliveira aponta ainda outra razão para a escassez dos desenhos durante a Idade Média. Era

fundamental a manutenção do sigilo sobre os processos de traçados que permitiam a passagem da planta à elevação e outros procedimentos não divulgáveis no exercício da profissão do arquiteto. (OLIVEIRA, 2002, p. 130-131)

Pode ser que esteja aí, aliás, uma das origens da valorização da autoria – que pode vir a se transformar no chamado “sigilo profissional”, fatores que também figurarão na discussão a respeito de arquiteturas póstumas.

O nono artigo é este: que nenhum mestre poderá suplantar um outro, porque se diz na arte murária que ninguém poderá levar a termo uma obra iniciada por outro, com proveito para seu Senhor, tão bem quanto aquele que a iniciou, a menos que esta seja feita pelos seus desenhos ou por aquele a quem ele mostrou os seus desenhos. (HOLT, *apud*. OLIVEIRA, 2002, p. 133)

Ainda que se tenha notícia de registros gráficos que representem edificações ou cidades desde a Antiguidade, o projeto enquanto tradição de representação que conhecemos hoje, começa sua história no Renascimento. Até então, apesar de terem existido desenhos arquitetônicos (para prefigurar e documentar), as edificações iam em boa parte sendo definidas durante a construção, em função das determinações de um grande grupo de pessoas, que assumiam, compartilhadamente e em tempos diversos, tanto a responsabilidade pela obra como por sua autoria. Não era raro que esse tipo de organização do processo construtivo resultasse em edificações que reuniam diferentes linguagens formais, assimetrias, como o conhecido exemplo da Catedral de Chartres, cujas torres, construídas em épocas distintas, apresentam também formas e alturas bem diferentes, conferindo assimetria à fachada e a todo o conjunto da igreja.

A partir do Renascimento, principalmente em função do tratado de Leon Battista Alberti, “De Reaedificatoria”, e do trabalho de Filippo Brunelleschi, o projeto – mais próximo do que se conhece hoje – passa a ser importante recurso no processo de materialização da edificação. O tratado de Alberti, entretanto, ainda não contava com ilustrações:

Por volta de 1450, Leon Battista Alberti ainda estava diante do desafio de descrever formas arquitetônicas antigas e modernas apenas com palavras (*verbis solis*), sem a ajuda de imagens. Às vezes, os resultados eram inesperados. Duas ou três gerações mais tarde, com a universalização da reprodução de imagens, teóricos da arquitetura puderam finalmente comprometer-se com uma sistemática documentação visual das grandes obras da arquitetura antiga.⁵ (CARPO, 2001, p. 45, tradução nossa)

⁵ *Around 1450, Leon Battista Alberti was still faced with the challenge of describing ancient and modern architectural forms in words alone (verbis solis), without*

Sobre a mudança de paradigma no processo de trabalho renascentista, comenta Elvan Silva:

“Essa forma de trabalhar, que não visualizava a totalidade da edificação antes de sua conclusão e nem comportava a idéia do projeto rígido a ser obedecido, exigia a colaboração criativa de muitos artesãos. (...) No caso da nova concepção, o edifício só tinha um criador: o arquiteto. Os demais intervenientes na construção nada mais deveriam fazer que seguir suas instruções, que eram enormemente facilitadas pela existência das normas canônicas das ordens. Como consequência, produziu-se uma degradação da importância dos artífices, que perderam a oportunidade de trabalhar artisticamente e se viram paulatinamente transformados em meros executores de um projeto inteiramente concebido.” (SILVA, p. 143, 1991)

É partir dos “Quattrocento” que o projeto passa a contar, dentre seus elementos de representação, com o advento da perspectiva – um dos meios que contribui para a definitiva separação hierárquica entre aquele que concebe o edifício (o arquiteto) e aquele que o constrói (o operário). Apesar de Vitruvio mencionar a perspectiva em seu texto, deve-se tomar cuidado com uma acepção e outra. Os antigos romanos eram capazes de desenhar duas fachadas para serem vistas simultaneamente, com as linhas concorrendo a um ponto, mas apenas no Renascimento a perspectiva passaria a ser desenhada como se faz até hoje: como a “representação de uma imagem obtida pela intersecção da pirâmide visual por um plano”. (OLIVEIRA, 2002, p. 111)

O advento da perspectiva é fundamental para o projeto, pois, mais do que um meio de retratar a realidade de forma mais fiel, permite prefigurar com maior exatidão a futura obra, inclusive adiantando como seria percebida desde o ponto de vista do observador.

Deve-se também ao século XV a invenção que tornou-se um divisor de águas entre os paradigmas de representação: a imprensa. Foi por volta de 1439 que Johannes Gutenberg inventou o tipo mecânico móvel, dando início à Revolução da Imprensa⁶.

<http://historia.abril.com.br/tecnologia/?pagreg=15p>



AO LADO: A IMAGEM ILUSTRA A TECNOLOGIA DO TIPO MÓVEL.

the aid of images. The results were sometimes unexpected. Two or three generations later, with the universalizing of the mechanical reproduction of images, architectural theorists could finally undertake a systematic visual documentation of the great works of ancient architecture.

6 A impressão já existia na China. Mas os tipos eram talhados em madeira – e não possibilitavam o uso de tanta pressão para marcar bem o papel. A prensa de Gutenberg tinha placas de metal duro que serviam de molde para fundir quantos caracteres fossem necessários.

Daí em diante, os textos e os livros não precisariam mais ser reproduzidos manualmente, e poderiam ser copiados em grande escala, chegando até muito mais gente, de muitos lugares distintos. O desenho, entretanto, não era contemplado pela invenção de Gutenberg e só pôde ser reproduzido em massa, graças à xilogravura.

Seguindo a invenção da imprensa de Gutenberg, as técnicas de xilogravura rapidamente mesclaram-se com a tipografia, e o livro impresso permaneceu sendo por muito tempo o principal veículo através do qual imagens mecanicamente reproduzidas foram disseminadas.⁷ (CARPO, 2001, p. 43)



AO LADO: A XILOGRAVURA RETRATA A ATIVIDADE DA IMPRENSA.

Sem dúvidas, a imprensa combinada à xilogravura determinou modificação essencial no processo de construção da memória – já que facilitava muito o registro da história, assim como alimentava a cultura da cópia, que viria a acentuar-se a partir da Revolução Industrial, em meados do século XVIII.

A divisão do trabalho, nos séculos que sucedem o Renascimento, acentuou-se. A Revolução Industrial acarretou mais mudanças na estrutura da produção e, por conseguinte, do que veio a se chamar construção civil. O conjunto de desenhos que visava a prefigurar uma edificação foi-se tornando cada vez mais completo, complexo e preciso, reunindo um rol de elementos que passou a ceder cada vez menos espaço à improvisação. O desenho técnico, por sua vez, deveria ser suficientemente eficiente para possibilitar a produção mecânica em larga escala. Neste cenário, as cópias – sejam

⁷ Following Gutenberg's invention of the press, woodcut printing techniques quickly merged with typography, and the printed book remained for a long time the principal vehicle through which mechanically reproduced images were disseminated.

elas de textos, desenhos ou ilustrações (ou até mesmo dos demais bens de consumo) vão se tornando cada vez mais fiéis. Sobre o que classifica de “uso e abuso” das réplicas, comenta James Marston Fitch:

O ato da replicação, tão fundamental para a produção industrial de bens utilitários, é particularmente perigoso quando aplicado a obras de arte e arquitetura. Por sua mera presença em quantidade, a réplica pode enruidecer e corromper a apreciação pública do protótipo. As consequências culturais da replicação são mais aparentes nos pequenos artefatos – pinturas, esculturas, objetos de arte. Afortunadamente, o custo e a dificuldade de replicar um edifício em escala natural, em três dimensões, é muito alto: como consequência, isso não é um fenômeno comum.⁸ (FITCH, 1990, p. 187, tradução nossa)

A partir do século XIX, com a unificação europeia do metro como unidade de medida, tornou-se mais fácil a decodificação dos desenhos que representam, em escala, uma edificação a ser construída. Se os idiomas variavam de lugar para lugar, os desenhos, pelo menos, passaram a comunicar em língua universal.

No século XX, consolida-se o caráter do projeto como documento. Além de prefigurar ou simplesmente representar o estado de um futuro edifício, assumindo, portanto, o papel de instrumento para sua materialização, o projeto Moderno, em virtude da quantidade e da qualidade dos elementos que reúne (o que inclui desenhos, maquetes e memoriais descritivos), é também capaz de documentar o estado “original” de uma obra arquitetônica.

Após sua construção, a edificação, ao longo do tempo, está inexoravelmente submetida a um processo de transformação. Seja em função do desgaste acarretado pelas intempéries, ou em virtude de modificações promovidas pelos usuários, é natural que o aspecto do edifício paulatinamente se altere. Daí em diante, portanto, o projeto passa a ser importante recurso para que se consulte sobre o estado inicial da edificação, tornando-se guia para a intervenção no patrimônio edificado, indicando no futuro um estado de “perfeição” pretérito.

⁸ *The act of replication, so fundamental to the industrial production of utilitarian goods, is singularly hazardous when applied to works of art and architecture. By its sheer presence in quantity, the replica can coarsen and corrupt public appreciation of the prototype. The cultural consequences of replication are most apparent in small and mobile artifacts – paintings, sculpture, objects d'art. Fortunately, the sheer cost and difficulty of replicating a building in full-scale, three-dimensional reality is very high: as a consequence, it is not so common a phenomenon,*

1.2. Quando o patrimônio é de pedra

A fim de traçar um panorama a respeito das diferentes linhas de abordagem do patrimônio arquitetônico ao longo do tempo, este segundo capítulo da primeira parte apresentará compilação das principais visões sobre sua preservação desde o século XVIII, as quais contribuem para o entendimento do estado atual das coisas.

Em sua origem, o significado de “patrimônio” está associado ao de “herança”, de bens a serem transmitidos, e, portanto, alude a uma relação de hierarquia e poder. Como chama atenção Dominique Poulot, a noção originária de patrimônio não carrega todas as premissas implicadas em sua acepção atual:

(...) o termo “patrimônio” refere-se aos “bens de herança” que, de acordo com o dicionarista Littré, por exemplo, “passam, segundo as leis, dos pais e das mães para sua filiação”. Ele não evoca *a priori* o tesouro ou a obra-prima – nem que ele tenha a ver *stricto sensu* com a categoria, reivindicada pelas ciências, do verdadeiro e do falso, mesmo que deva alegar a autenticidade. Assim, na retórica das lutas identitárias, as evocações do passado não coincidem, conforme tem sido observado frequentemente, com as análises do historiador, do etnólogo ou do arqueólogo. (POULOT, 2009, p. 16)

Desde meados do século XVIII, principalmente em virtude da descoberta dos sítios arqueológicos de Pompeia, Herculano e Paestum, o sul da Itália despertou o interesse pela arquitetura clássica e pela Antiguidade em pesquisadores de toda a Europa, entre os quais um dos mais conhecidos foi Johann Joachim Winckelmann.¹

O marco histórico inicial para a constituição da noção de patrimônio ocidental no que concerne ao cuidado com os bens artísticos e arquitetônicos, entretanto, foi a Revolução Francesa, que contribuiu para a criação do conceito de monumento histórico, bem como dos meios de preserva-

¹ Johann Winckelmann foi o primeiro a estabelecer distinções entre arte Grega, Greco-Romana e Romana, o que seria decisivo para o surgimento e ascensão do neoclassicismo durante o século XVIII. Winckelmann foi também um dos fundadores da arqueologia científica moderna e foi o primeiro a aplicar de forma sistemática categorias de estilo à história da arte.

ção a ele associados (museus, inventários, tombamento). O Movimento Iluminsita havia há pouco reavivado o interesse pela Antiguidade, com a difusão de livros, gravuras e com o costume de viajar à Itália, que era um dos principais destinos dos “Grand Tours”.² Os instrumentos legais de preservação, entretanto, nasceram na França da necessidade de gerir os bens móveis e imóveis recém-expropriados da Igreja, da Coroa e da nobreza, frutos de uma consciência de reação à iminente onda de destruição que ameaçava estes monumentos considerados símbolos de um passado histórico que se desejava apagar.

“O valor primário do tesouro assim devolvido a todo o povo é econômico. Os responsáveis adotam imediatamente, para designá-lo e gerenciá-lo, a metáfora do espólio. Palavras-chave: herança, sucessão, patrimônio e conservação. Eles transformaram o *status* das antiguidades nacionais. Integradas aos bens patrimoniais sob o efeito da nacionalização, estas se metamorfosearam em valores de troca, em bens materiais que, sob pena de juízo financeiro, será preciso preservar e manter.” (CHOAY, 2001, p. 98)

Já no começo do século XIX – e desde o anos revolucionários – era o Estado francês recém-criado que promovia e incentivava a proteção do patrimônio, tendo, inclusive, declarado alguns exemplares como “monumentos nacionais”.

Não apenas a França demonstrava interesse pelo tema do patrimônio naqueles tempos. De 1830 em diante o movimento moderno de restauração inglês influenciou não apenas o âmbito nacional, com o incentivo às políticas eclesiásticas de preservação, mas a própria legislação francesa. Na Itália, por sua vez, foram realizados nesta época importantes trabalhos de restauração e completamento, como as obras de estabilização do Coliseu, a liberação do Arco de Constantino (que, como as demais ruínas da área do Forum Romano, estava até certa altura encoberto por terra e vegetação), e a famosa restauração do Arco de Tito.

Na seara da institucionalização do patrimônio, a primeira metade do século XIX na França foi marcada pela atuação de Ludovic Vitet e Prosper Mérimée na política de administração dos momentos históricos. Vitet foi nomeado inspetor geral dos monumentos históricos em 1830, sendo sucedido no cargo, a partir de 1834, por Mérimée.

Apesar do curto período dedicado ao cargo de inspetor geral dos monumentos históricos, Vitet foi responsável pela elaboração de documentos fundamentais, como os “Archives des monuments historiques”, e o traçado de um movimento completo de preservação do patrimônio francês, que

² Grand Tour era o nome dado a uma tradicional viagem pela Europa, feita principalmente por jovens de classe-média alta. O costume floresceu desde cerca de 1600 até o surgimento do tráfego ferroviário em grande escala, na década de 1840, e costumava estar sempre associado a um determinado itinerário. A Grand Tour servia como um rito de passagem educacional, cujo valor principal, acreditava-se, estava na exposição tanto ao legado cultural da Antiguidade Clássica e do Renascimento, quanto à sociedade aristocrática do continente europeu. Além disso, era a única oportunidade de se ver certas obras de arte, e, possivelmente, a única chance de se ouvir certas peças musicais. Um grand tour podia durar de alguns meses até alguns anos. A viagem era comumente realizada em companhia de algum guia conhecedor, ou de um tutor.

começava desde a história, a arqueologia e a catalogação até chegar à atividade de restauro. Do texto de Giovanni Carbonara, “Avvicinamento al restauro” (2006, p. 104-105, tradução nossa):

Seu método exigia do restaurador que se “despisse de todas as ideias atuais, esquecendo o tempo no qual se vive para tornar-se contemporâneo de tudo que se restaura, dos artistas construtores, dos homens habitantes”. É necessário, portanto, “conhecer a fundo todos os processos artísticos, não somente das principais épocas, mas também relativos a um ou outro período de cada século, a fim de restabelecer um edifício com base em ferramentas simples, não segundo hipóteses ou caprichos, mas através de uma severa indução (*par une sévère induction*). “O primeiro mérito de um restauro”, ele [Vitet] escreve, é justamente aquele de “passar despercebido”.³

Interessa especialmente a esta tese uma passagem redigida por Vitet e citada pelo arquiteto Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, no comentário sobre o verbete “restauração”, de seu “Dictionnaire Raisonné de l’architecture française du XI^e au XVI^e siècle”:

Concluindo aqui aquilo que se refere aos monumentos e à sua conservação, deixe-me senhor ministro, dizer ainda algumas palavras a respeito de um monumento talvez mais surpreendente e mais precioso do que todos aqueles que acabo de mencionar, e cuja restauração me proponho tentar. Na verdade é uma restauração para a qual não será necessário nem pedras, nem cimento, mas somente algumas folhas de papel. Reconstruir ou antes restituir em seu conjunto e em seus mínimos detalhes uma fortaleza da Idade Média, reproduzir sua decoração interior e até o seu mobiliário; em uma palavra, devolver sua forma, sua cor e, se ousar dizer, sua vida primitiva, tal é o projeto que me veio primeiro à mente ao entrar numa muralha do castelo de Coucy. As torres imensas, o torreão colossal, parecem, sob certos aspectos, construídos ontem. E em suas partes degradadas, quantos vestígios de pintura, de escultura, de distribuição de interiores! Quantos documentos para a imaginação! Quantas indicações para guiá-la com certeza à descoberta do passado, sem mencionar os antigos planos de du Cerceau que, apesar de incorretos, podem também ser de grande ajuda!⁴ (*apud*. VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 40-41)

3 *Il suo metodo richiedeva al restauratore di “spogliarsi d’ogni idea attuale, dimenticando il tempo nel quale si vive per farsi contemporanei di tutto ciò che si restaura, degli artisti che l’hanno costruito, degli uomini che l’hanno abitato”. Bisogna quindi “conoscere a fondo tutti i processi artistici, non solamente nelle principali epoche, ma anche relativamente all’uno o all’altro periodo di ciascun secolo, al fine di ristabilire un edificio in base a semplici ferramenti, non per ipotesi o capriccio, ma tramite una severa induzione” (“par une sévère induction”) “Il primo merito di un restauro”, egli scrive, è proprio quello di “passare inosservato”.*

4 *En terminant ici ce qui concerne les monuments et leur conservation, laissez-moi, monsieur le ministre, dire encore quelques mots à propos d’un monument plus étonnant et plus précieux peut-être que tous ceux dont je viens de parler, et dont je me propose de tenter la restauration. À la vérité, c’est une restauration pour laquelle il ne faudra ni pierres, ni ciment, mais seulement quelques feuilles de papier. Reconstruire ou plutôt restituer dans son ensemble et dans ses moindres détails une forteresse du moyen âge, reproduire sa décoration intérieure et jusqu’à son ameublement; en un mot, lui rendre sa forme, sa couleur, et, si j’ose le dire, sa vie primitive, tel est le projet qui*

Em seu depoimento, fica clara a importância dada à documentação do patrimônio e sua relevância para o procedimento de restauração – e como documentação Vitet considera não apenas o edifício, mas também os desenhos a ele referentes (que podem servir de guias para a operação mesmo que estejam errados, como faz questão de destacar).

Prosper Mérimée, por sua vez, permanece quase três décadas no cargo deixado por Vitet e atua como seu seguidor. Entretanto, assim como o outro, Mérimée era figura de atividades essencialmente políticas e administrativas, e necessitava encontrar correspondência de suas ideias em profissionais atuantes no meio artístico e arquitetônico. Conheceu um conselheiro e guia indispensável na pessoa de Viollet-le-Duc, cujas práticas de restauro iam ao encontro dos ideais por ele defendidos. Exímio desenhista, ativo teórico e arquiteto dedicado principalmente à restauração das obras medievais, Viollet-le-Duc não gozava de unânime aprovação quanto à natureza intervencionista de seus procedimentos. Longe disso: a primeira metade do século XIX foi marcada desde cedo pelo debate acerca do problema da preservação dos bens arquitetônicos, o qual chegou à literatura, como pode ser ilustrado por uma das obras que instiga as discussões desta tese, “O Corcunda de Notre-Dame”, de Victor Hugo. No livro o autor identifica três principais espécies de lesões para a arquitetura medieval: a passagem do tempo, as revoluções políticas e religiosas, e por último

“as modas cada vez mais grotescas e tolas que, desde os anárquicos e esplêndidos desvios da Renascença, se têm sucedido na decadência necessária da arquitetura. As modas fizeram maior mal do que as revoluções. Feriram no âmago, atacaram a estrutura óssea da arte, cortaram, retalharam, desorganizaram, mataram o edifício, tanto na forma como no símbolo, tanto na sua lógica como na sua beleza. E, além disso, refizeram: pretensão que não tinham tido, pelo menos, nem o tempo nem as revoluções.” (HUGO, 2006, p. 110)

Mais do que um teórico, Viollet-le-Duc foi um arquiteto atuante, coisa que se pode apreender a partir de sua postura diante do patrimônio. Nas restaurações sob sua responsabilidade, ele dava asas ao gênio arquitetônico e procurava, fundamentado por sua vasta cultura e amplo repertório, intervir de forma harmoniosa na edificação pré-existente, o que não quer dizer que era comedido. Foi este método de resaturação “estilística” que Le-Duc empregou em trabalhos de relevância internacionalmente reconhecida, ainda que de juízo polêmico, como as obras na Abadia de Vézelay, na Catedral de Notre-Dame de Paris, nas fortificações de Carcassone ou no Monte Saint Michel. Nestas empreitadas, via de regra, Viollet-le-Duc não se limitava a limpar ou restaurar o edifício, mas também ocupava-se de atualizá-lo, inclusive adicionando elementos novos, se preciso fosse.

m'est venu tout d'abord à la pensée en entrant dans l'enceinte du château de Coucy. Ces tours immenses, ce donjon colossal, semblent, sous certains aspects, bâtis d'hier. Et dans leurs parties dégradées, que de vestiges de peinture, de sculpture, de distributions intérieures! que de documents pour l'imagination! que de jalons pour la guider avec certitude à la découverte du passé, sans compter les anciens plans de du Cerceau, qui, quoique incorrects, peuvent être aussi d'un grand secours!” (VITET apud. VIOLLET-LE-DUC, 2009, vol. 8, p. 33)

Restauração, s.f. A palavra e o assunto são modernos. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento. (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 29)

A postura intervencionista de Viollet-le-Duc, entretanto, não era sinônimo de falta de critérios, pelo contrário:

Poder-se-ia dizer que existe tanto perigo em restaurar reproduzindo-se em *fac simile* tudo aquilo que se encontra num edifício, quanto em se ter a pretensão de substituir por formas posteriores aquelas que deveriam existir primitivamente. (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 32)

Ocupando posição antagônica à de Viollet-le-Duc estava John Ruskin, escritor e crítico de arte britânico. Para Ruskin, “o passado era intocável e só era moralmente legítimo retardar sua morte por uma manutenção não obstrutiva.” (COMAS, 2007, p. 64) Boa parte da obra de Ruskin é dedicada à valorização da memória arquitetônica, em especial a dos edifícios em ruína, mas também ao repúdio em relação ao completamento ou à reconstrução. Do ponto de vista ruskiniano, que, aliás, influenciou – e ainda influencia – arquitetos pelo mundo todo, uma ruína deveria ser estabilizada e mantida adequadamente, mas nunca reconstruída, hipótese que ele considerava uma mentira histórica e arquitetônica. Num de seus mais conhecidos livros, “The seven lamps of architecture”, publicado em 1849, Ruskin teoriza sobre a experiência estética do ponto de vista ético e moral, dedicando-se a sete princípios da arquitetura, traduzidos pelas “lâmpadas” sacrifício, verdade, potência, beleza, memória e obediência.

Da lâmpada da verdade:

O valor de um diamante está simplesmente no entendimento sobre o tempo que se leva para procurá-lo antes de encontrá-lo; e o valor de uma decoração está no tempo que se deve empenhar antes que se possa entalhá-la. (...) Eu coloco ambos no mesmo plano e parto do pressuposto de que uma decoração trabalhada a mão, em geral, não pode ser distinguida de um trabalho à máquina mais do que um diamante possa ser distinguido de uma pedra preciosa artificial. (...) exatamente como uma senhora de bom gosto não usaria joias falsas, um construtor digno desdenharia decorações falsas. Seus usos são como uma mentira injustificável em tudo e por tudo. Consiste em usar uma coisa que pretende ter um valor que não tem; que pretende custar e ser, já que não custa e não é: é uma impostura, uma vulgaridade, uma insolência e um pecado.⁵ (RUSKIN, 2007, p. 88, tradução nossa)

⁵ *Il valore di un diamante sta semplicemente nell'intendere il tempo che ci vuole per cercarlo prima di trovarlo; e il valore di una decorazione sta nel tempo che si deve impegnare prima che la si possa intagliare. (...) Io li pongo entrambi sullo stesso piano e parto dal presupposto che una decorazione lavorata a mano, in generale, non possa essere distinta da un lavoro a macchina più di quanto un diamante possa essere distinto da una pietra preziosa artificiale. (...) esattamente come una signora di buon gusto non porterebbe gioielli falsi, così un costruttore degno disdegnerebbe le decorazioni false. Il loro uso è come una menzogna ingiustificabile in tutto e per tutto. Consiste nell'usare una cosa che pretende di avere un valore che non ha; che pretende di essere costata e di essere, ciò che non è costata e ciò che non è: è un'impostura, una vulgarità, un'insolenza e un peccato.*

Da lâmpada da memória:

Nem o público, nem aqueles a quem é confiado o cuidado dos monumentos públicos compreendem o verdadeiro significado da palavra restauro. Este significa a mais total destruição que um edifício pode sofrer: uma destruição ao fim da qual não resta nem mesmo uma sobra autêntica por ser recolhida, uma destruição acompanhada pela falsa descrição da coisa que destruímos. Não nos enganemos numa questão tão importante; é impossível em arquitetura restaurar, assim como é possível ressuscitar os mortos (...).⁶ (RUSKIN, 2007, p. 227, tradução nossa)

A nação que, junto à França, primeiramente empreendeu uma intensa e provocativa reflexão sobre os temas relativos ao patrimônio, foi a Inglaterra, de modo que John Ruskin não advogava contra o restauro sozinho. William Morris, um dos principais fundadores do movimento inglês das artes e ofícios, compartilhava de sua opinião. Morris também se opunha à “restauração destrutiva”, e propôs uma associação em defesa dos edifícios históricos, a SPAB (Society for the Protection of Ancient Buildings), que foi oficialmente fundada em 1877. Como Ruskin, Morris interessava-se pela pátina⁷ do tempo, pelas marcas que o passar dos anos imprimia nos objetos de arte e na arquitetura. Morris idealizava que

a arte de qualquer época deveria ser a expressão da vida de sua sociedade, mas que a vida social atual [de então] não permitia isso. Devido a essa diferença entre passado e futuro, um *revival* da arquitetura gótica era impossível sem mudar a base da sociedade contemporânea [de então]. Consequentemente, as restaurações também estão fora de questão; um operário moderno não era um artista como o antigo artesão, e não seria capaz de “traduzir” seu trabalho. (...) Olhando para as pequenas igrejas inglesas, cujos principais interesses eram a pátina do tempo e a mescla de adições e mudanças dos diferentes períodos, alguém poderia sentir como se tivessem sido esfoladas vivas quando restauradas. Isso foi um crime.⁸ (JOKILEHTO, 2010, p. 185, tradução nossa)

6 *Né il pubblico, né coloro cui è affidata la cura dei moumenti pubblici comprendono il vero significato della parola restauro. Esso significa la più totale distruzione alla fine della quale non resta neppure un resto autentico da raccogliere, una distruzione accompagnata dalla falsa descrizione della cosa che abbiamo distrutto. Non inganniamo noi stessi in una questione tanto importante; è impossibile in architettura restaurare, come è impossibile resuscitare i morti (...).*

7 “O termo ‘pátina’ traz à mente, de maneira geral, os inimitáveis e às vezes nostálgicos traços do processo de envelhecimento dos objetos de arte. ‘Pátina’ foi originalmente definida por Filippo Baldinucci, em seu dicionário de arte de 1681, como o escurecimento de afrescos e pinturas a óleo advindo do tempo. No século XVIII, o termo foi mais comumente aplicado para as mudanças de cor que ocorriam no bronze – *verde di bronzo* – e cobre, causadas pela oxidação dos metais. Hoje, o termo ‘pátina’ é usado num sentido amplo, denotando todo o processo relacionado ao envelhecimento das superfícies das obras de arte.” (KRUMBEIN, 2003, p. 39)

8 *art of any epoch should be the expression of its social life, but that the current social life didn't allow this. Due to this difference between the past and the present a revival of Gothic architecture was impossible without changing the basis of present society. Consenquently, also restorations were out of the question; a modern workman was not an artist like the ancient craftsman, and would not be able to “translate” his work. (...) Looking at the small English churches, where the main interests were the pa-*

Carlo Ceschi, importante autor italiano, que se dedica à historiografia do restauro em sua obra “Teoria e Storia del Restauro”, chama atenção para o fato de que, apesar de antagônicas, as ideologias de Viollet-le-Duc e de Ruskin eram resultado de um apreço pelos monumentos que era o ponto em comum entre os dois.

Tanto a posição ativa de Viollet-le-Duc, quanto a defensiva de Ruskin, provêm do mesmo interesse e tendem a um fim análogo, determinado pelo amor pelos monumentos. O primeiro lhes põe a mão para prolongar sua existência, o segundo prefere que não sejam tocados para não diminuir seu fascínio e sua autenticidade.

E se, de maneira geral, no século XIX, a escola de Viollet-le-Duc, homem de ação, predominou entre os intelectuais contemporâneos, é necessário reconhecer que as palavras de John Ruskin viveram além de sua morte e ainda hoje soam atuais e cautelosas aos restauradores.⁹ (CESCHI, 1970, p. 93, tradução nossa)

Para ilustrar as maneiras diametralmente opostas de lidar com o patrimônio e com o restauro durante a segunda metade do século XIX, Ceschi apresenta algumas operações exemplares, entre elas as significativas intervenções no Pantheon romano e no campanário de Veneza.

Sobre o primeiro, trata-se da remoção, em 1893, dos dois campanários que Bernini havia projetado no século XVII para abrigar os sinos da Igreja de Santa Maria ad Martyres, consagrada no século VII. Acrescentadas ao prédio numa reforma promovida pelo Papa Alessandro VII, as pequenas torres foram logo apelidadas de “orelhas de asno”, mas permaneceram até o século XIX, quando foram subtraídas a fim de devolver ao prédio seu estado “original”.

Foi um bem, foi um mal? Sem esta escolha decisiva de nossos mestres o Pantheon teria ainda hoje os seus campanários porque a nossa geração teria começado a refletir sobre seu valor documental e sobre seu valor artístico, porque recordavam um período histórico particular, testemunhavam uma necessidade do Pantheon-edifício de culto, constituíam uma página da história do monumento, eram obra de outros homens que a tinham concebido e, para dizer como Ruskin, “nós não temos o direito de destruir o seu esforço”, e enfim, levavam a assinatura de Gian Lorenzo Bernini.¹⁰ (CESCHI, 1970, p. 154-105, tradução nossa)

tina of age and the mixture of additions and changes from different periods, one could feel as if these were “skinned alive”when restored. It was a murder.

9 *Tanto la posizione attiva de Viollet-le-Duc, quanto quella difensiva del Ruskin, procedono dal medesimo interesse e tendono ad un analogo fine dettato dall’amore per i monumenti. Il primo vi pone mano per prolungare l’esistenza, il secondo preferisce non vengano toccati per non diminuirne il fascino e l’autenticità.*

10 *È stato un bene, è stato un male? Senza quella scelta decisiva dei nostri padri oggi il Pantheon avrebbe ancora i suoi campaniletti perché la nostra generazione avrebbe cominciato a ragionare sul valore documentario e sul valore artistico degli stessi campanili, perché essi ricordavano un periodo storico particolare, testimoniavano il verificarsi di un’esigenza del Pantheon-edifício di culto, costituivano comunque una pagina della storia del monumento, erano opera di altri uomini che avevano preceduto e, per dirla col Ruskin, “noi non abbiamo il diritto di distruggere la loro fatica”, e infine portavano la firma di Gian Lorenzo Bernini.*

AO LADO: A IMAGEM MOSTRA O PANTHEON ROMANO ANTES DA REMOÇÃO DOS CAMPANÁRIOS DESENHADOS POR BERNINI.



<http://0.tqn.com/d/atheism/1/0/m/f/PantheonRomeTowers.jpg>

AO LADO: O PANTHEON ROMANO EM SEU ESTADO ATUAL, DEPOIS DE RECUPERADA A FORMA PREVISTA PELO IMPERADOR ADRIANO.



Foto da autora, 2004

O segundo exemplo refere-se à reconstrução do Campanário de São Marcos, que, depois de demolir-se sobre si mesmo, desencadeou longa polémica entre tendências opostas.

Como a destruição espontânea foi total, não se tratava de uma questão de restauro. Diante da possibilidade da reconstrução, houve quem defendesse que o campanário fosse refeito em outro local, já que a posição original atravancava a Praça de São Marcos. Outros sugeriam que fosse reconstruído no mesmo lugar, mas segundo a linguagem arquitetônica da nova época, em que predominava o gosto pelo *Art Nouveau* – na Itália, chamado de Liberty. Depois de muito debate, decidiu-se pela construção de uma torre muito semelhante à anterior, mas com novos materiais, a qual foi difundida segundo o slogan “*com’era dov’era*”, mas muito criticada por ter sido considerada uma falsidade arquitetônica.

http://rete.comuni-italiani.it/blog/wp-content/uploads/2009/03/venezia_macerie_campanile_sanmarco.jpg



http://rete.comuni-italiani.it/blog/wp-content/uploads/2009/03/corriere-15-07-1902.jpg

ACIMA: A CAPA DO CORRIERE DELLA SERA DO DIA QUATORZE DE JULHO DE 1902 NOTICIA O DESABAMENTO DO CAMPANÁRIO DE SÃO MARCOS.

AO LADO: OS DESTROÇOS DO CAMPANÁRIO SOBRE A PRAÇA.

http://dreamguides.edreams.pt/italia/veneziacampanile_sanmarco.jpg



AO LADO: VISTA ATUAL DA PRAÇA DE SÃO MARCOS, EM VENEZA, COM O CAMPANÁRIO RECONSTRUÍDO COM'ERA DOVERA.

Carlo Ceschi comenta:

O problema não teria sido um problema se o campanário estivesse em outro lugar, no campo ou mais distante, e se fosse o único monumento do lugar. Não teria havido nenhuma razão para fazer uma cópia.

Mas em Veneza o monumento era a praça, aliás, uma combinação urbanística de duas praças, e o campanário era apenas um dos elementos do ambiente monumental. Era um elemento substancial pelo seu valor simbólico e pela sua função de eixo vertical de um conjunto articulado que estava construído em sua volta e parecia girar em torno dele. (...) Não se podia falar de restauro do campanário em relação a ele próprio, mas se podia tratar como restauro o

monumento-ambiente a ser reformado.¹¹ (CESCHI, 1970, p. 106, tradução nossa)

Ainda durante o século XIX, o legado de outros dois pensadores interessa a essa tese: no contexto italiano, o arquiteto Camillo Boito; no contexto austríaco, o historiador Alois Riegl – que marcou a virada para o século XX.

Do legado deixado por Camillo Boito, interessa mais a sua produção como historiador do que como arquiteto, já que o gosto pela arquitetura medieval levou-o a algumas experiências classificadas por Carlo Ceschi, como de mau gosto. Para a história do patrimônio, entretanto, sua contribuição foi indiscutível. Assumindo uma posição ideológica intermediária entre as linhas de Viollet-le-Duc e de Ruskin, Boito foi o responsável pela redação do documento conhecido como a “Primeira Carta de Restauro”. É fácil reconhecer a sensatez e a preocupação com o equilíbrio nas palavras de Boito, que chega a afirmar preferir os restauros mal feitos, “que ao menos saltavam rapidamente aos olhos sem gerar dúvidas e sem comprometer as partes autênticas”. (CESCHI, 1970, p. 108, tradução nossa)

As palavras de Ceschi confirmam a preocupação de Boito em diferenciar as partes oriundas das diferentes épocas numa mesma edificação, que fica explicitada também na Primeira Carta de Restauro. O documento recomenda parcimônia no acréscimo de novas intervenções, as quais devem acontecer apenas quando imprescindíveis. Boito alerta também sobre a necessidade de proceder da maneira mais honesta possível, prevendo princípios fundamentais como: a diferenciação entre partes antigas e partes novas através dos materiais construtivos empregados; a exposição junto do monumento de suas partes antigas eventualmente removidas; a fixação da data do restauro no monumento; a exposição dos procedimentos da intervenção em local próximo ao do edifício.

A maior preocupação do arquiteto, entretanto, é estética:

Nem sempre as partes mais antigas, mesmo se mais veneráveis e mais importantes, devem vencer as partes acrescentadas, as quais podem ter sua própria beleza intrínseca e absoluta. Nesse caso, “a beleza pode vencer a velhice”.¹² (CESCHI, 1970, p. 108, tradução nossa)

Outro nome fundamental para a história do patrimônio foi Alois Riegl, representante da chamada Escola de Viena, presidente da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria a partir de 1902, e autor do texto inter-

¹¹ *Il problema non sarebbe stato un problema se il campanile fosse stato in altro luogo, in campagna o altrove, e se fosse stato l'unico monumento del luogo. Non ci sarebbe stata alcuna ragione di farne una copia.*

Ma a Venezia il monumento era la piazza, anzi l'insieme urbanistico delle due piazze, e il campanile non era che un elemento sostanziale per il suo valore simbolico e per la sua funzione di perno verticale di un insieme articolato che gli era sorto accanto e pareva ruotargli intorno. (...) E se non si poteva parlare di restauro per il campanile in sé stesso, di restauro in realtà si poteva ancora trattarsi in quanto era il monumento-ambiente da ripristinare.

¹² *Non sempre le parti più antiche, anche se più venerabili e più importanti, devono vincerla sulle parti aggiunte le quali possono avere una loro bellezza intrinseca e assoluta. In tal caso “bellezza può vincere vecchiaia”.*

nacionalmente conhecido “Der moderne denkmalkultus, sein wesen, seine entstehung”¹³, publicado em 1903. Na obra, depois de realizar um apanhado histórico do desenvolvimento dos princípios da restauração, o autor aborda as transformações no conceito de monumento, apresentando-o estritamente relacionado à noção de tempo, de devir, e de testemunho histórico. O texto reconhece o valor de antiguidade dos monumentos, mas inova atribuindo relevância também aos valores contemporâneos. Além disso, Riegl divide os monumentos em duas classes principais: os intencionais e os não-intencionais. Os primeiros seriam mais característicos dos tempos antigos, obras concebidas para comemoração, com a finalidade de desempenharem o papel de monumentos. Os segundos, entretanto, seriam mais frequentes nos tempos modernos, e teriam seu valor reconhecido, via de regra, *a posteriori*, sem que necessariamente tenham sido concebidos com a intenção de que se tornassem monumentos. Jukka Jokilehto (2010, p. 216) exemplifica esta classe com o paralelo dos “*monuments historiques*” franceses, que portam uma espécie de “selo de qualidade” conferido após verificada e justificada sua relevância aos olhos dos especialistas e dos usuários.

De acordo com a natureza de seu valor, os monumentos, segundo Riegl, podem ser divididos entre aqueles que têm valores de memória e aqueles que contam com valor de contemporaneidade. O primeiro grupo, é formado pelas seguintes categorias: valor da época, valor histórico e valor de memória intencional; já o segundo compõe-se de valor de uso, valor artístico, valor de novidade e valor artístico relativo.

Com estas reflexões, Riegl amplia o leque dos critérios para reconhecimento do patrimônio, contemplando não apenas aqueles testemunhos do passado longínquo, mas também os exemplares que merecerão testemunhar sobre o presente no futuro.

Tanto os monumentos intencionais como os não-intencionais são caracterizados pelo valor comemorativo, e em ambas as instâncias estamos interessados em sua aparência original e incorrupta, tal como emergiram das mãos de seu construtor, motivo pelo qual buscamos todos os meios para restaurá-los. No caso dos monumentos intencionais, seu valor comemorativo foi determinado pelos construtores, enquanto *nós* definimos o valor daqueles não-intencionais.¹⁴ (RIEGL, 1982, p. 3, tradução nossa)

Na Itália, o seguidor de Camillo Boito, Gustavo Giovannoni também vive a virada para o século XX e passa a propagar suas convicções acerca do chamado *restauro científico*: um desdobramento do restauro histórico-filológico, que se empenha numa busca pela compatibilização das posições diametralmente opostas de seus predecessores, procurando respeitar tanto

13 O culto moderno dos monumentos: seu caráter, sua origem.

14 *Both intentional and unintentional monuments are characterized by commemorative value, and in both instances we are interested in their original, uncorrupted appearance as they emerged from the hands of their maker and to which we seek by whatever means to restore them. In the case of the intentional monument, its commemorative value has been determined by the makers, while we have defined the value of the unintentional ones.*

os ensinamentos da arqueologia quanto aqueles oriundos do estudo rigoroso dos documentos históricos. No restauro científico, o desenho assume papel importante e passa a fazer parte indispensável dos levantamentos cadastrais.

Giovannoni advogava também em favor das “arquiteturas menores”. Sua política de restauro não era aplicada apenas aos grandes monumentos, mas aos edifícios históricos em geral, inaugurando uma preocupação com a preservação de conjuntos urbanos – ideias que sustentou, inclusive, contra procedimentos do regime fascista, nem sempre com sucesso.

Giovannoni exprime-se com firmeza contra quem prefere “manter” e não “renovar”, além disso, é de opinião de que absolutizar esta primeira prática “equivaleria a imitar os árabes, que deixam esfacelarem-se seus monumentos para não tocá-los; e somente quando despençam e a vontade de Alá se cumpre, constroem outros em seu lugar”. No fundo ele crê firmemente que sobre monumentos se deve e se pode intervir com renovações tais que os ajudam a não “permanecerem mutilados”, sobretudo por “um respeito iluminado pela História da Arte, respeito que mal se converte em simples fetichismo cego por todos os acontecimentos do passado”.¹⁵ (CURUNI *in* CASIELLO, 2005, p. 283-284, tradução nossa)

Já durante o século XX, podem ser destacadas por sua importância em âmbito internacional as produções teóricas a respeito da preservação do patrimônio de três críticos praticamente contemporâneos entre si: o italiano Cesare Brandi, o inglês John Summerson e o americano James Mars-ton Fitch.

O texto fundamental de Cesare Brandi é “Teoria del Restauro”, publicado pela primeira vez em 1968, no qual o autor parte da premissa do reconhecimento da obra como “obra de arte” para que se justifique o processo de restauração. Brandi enfatiza a possibilidade da restauração – e, daí se pode concluir, o reconhecimento como patrimônio – apenas da matéria da obra de arte, embora reconheça que seu valor não esteja restrito às suas propriedades físicas:

O edifício como obra de arte, portanto, é mais do que um fenômeno físico; ele incorpora o conceito artístico que é não-físico (*fenomeno-che-fenomeno-non-è*). Apesar de o material do edifício envelhecer com o tempo, seu conceito artístico é percebido pela consciência humana, e isso só pode ter lugar no presente. Portanto, conclui Brandi, uma obra de arte está sempre no presente. Consequentemente, o reconhecimento individual deve ser feito cada vez que a restauração é prevista.¹⁶ (JOKILEHTO, 2010, p. 232, tradução nossa)

15 *Giovannoni si esprime con fermezza contro chi preferisca esclusivamente “sostenere” e non “rinnovare”, inoltre è dell’opinione che assolutizzare questa prima pratica “equivarebbe imitare gli Arabi che lasciano andare in sfacelo i loro monumenti per non toccarli; e solo quando sono caduti e la volontà d’Allah si è compiuta, ne costruiscono degli altri al loro posto”. In sostanza egli crede fermamente che sui monumenti si debba e si possa intervenire con rinnovamenti tali che aiutino a non “rimanere monchi”, soprattutto per “un rispetto illuminato della Storia dell’Arte, rispetto che mal si converte in un semplice fetichismo cieco per tutte le vicende del passato”.*

16 *The building as a work of art therefore is more than a physical phenomenon; it*

Entre seus critérios para reconhecimento da obra de arte, Brandi também considera aqueles relacionados ao tempo: o tempo levado pelo artista para realizar a obra; o intervalo temporal entre o fim da formulação pelo artista e o presente; a instância de reconhecimento da obra de arte percebida no presente.

Já John Summerson destaca-se pelo texto "The past in the future", publicado em 1947, no qual elencou cinco razões que justificariam a preservação de uma edificação:

1. O edifício que é uma obra de arte, o produto de uma mente criativa distinta e notável.
2. O edifício que não é uma criação distinta nesse sentido, mas possui de forma acentuada as virtudes características da escola arquitetônica que o produziu.
3. O edifício que, sem grande mérito artístico, tem antiguidade significativa ou é uma composição de belezas fragmentárias soldadas umas às outras ao longo do tempo.
4. O edifício que foi palco de grandes eventos ou dos trabalhos de grandes homens.
5. O edifício que dá sozinho profundidade temporal a um pedaço árido de modernidade.¹⁷ (SUMMERSON, 1998, p. 221, tradução nossa)

(...) os critérios de seleção fundamentais são os valores artísticos ou estéticos e os valores históricos ou literários como preferiu dizer John Summerson em "The past in the future" de 1947. Summerson entendia do riscado. Notava apropriadamente que os valores históricos da obra de arquitetura aumentam com o tempo, ao contrário dos valores artísticos. "Estes só podem ser medidos acuradamente em relação ao seu tempo e através de seu tempo em relação a todos os tempos." Para tanto, basta remeter o edifício ao indivíduo ou escola que o produziu, compará-lo com outros edifícios da mesma mão ou fonte e situação ou programa

embodies the artistic concept which is non-physical (fenomeno-che-fenomeno-non-è). Although the material of the building ages with time, its artistic concept is perceived in human consciousness, and this can only take place in the present. Therefore, Brandi concludes, a work of art is always in the present. Consequently, the recognition by an individual needs to be made every time restoration is contemplated.

17 1. *The building which is a work of art: the product of a distinct and outstanding creative mind.*

2. *The building which is not a distinct creation in this sense but possess in a pronounced form the characteristic virtues of the school of design which produced it.*

3. *The building which, of no great artistic merit, is either of significant antiquity or a composition of fragmentary beauties welded together in the course of time.*

4. *The building which has been the scene of great events or the labours of great man.*

5. *The building whose only virtue is that in a bleak tract of modernity it alone gives depth in time.*

similar, examiná-lo em relação aos seus congêneres e contemporâneos locais e estrangeiros. Apesar de eventuais diferenças de opinião, longe de expressar subjetividade, juízos de valor artístico apoiados em análise histórica sólida fornecem um embasamento suficientemente estável e duradouro para definir quando um edifício é obra de arte que merece tratar-se como coisa preciosa. (COMAS, 2010)

James Marston Fitch, por sua vez, foi fundamental pensador americano acerca das questões preservacionistas, merecendo destaque em virtude dos temas afins a esta tese o seu livro "Historic preservation: curatorial management of the built world". No texto o autor dedica boa parte de sua reflexão aos parâmetros para a preservação histórica, e também a conceitos como "protótipo", "réplica", "duplicata", "cópia", "fac simile", "reprodução", abordando-os também à luz da arquitetura:

James Marston Fitch parte do princípio de que a multiplicação é uma necessidade da cultura de massas para o usufruto de um determinado artefato cultural, sempre que se dispõe dos meios técnicos para fazê-lo. Nesse sentido, a necessidade de multiplicação seria uma especificidade da arquitetura recente, colocando toda obra de arte – e por extensão, todo monumento – na condição de protótipo a ser multiplicado e vivenciado por um maior número de pessoas. (MACEDO, 2008)

Fitch vê o problema da replicação com certo relativismo e cuidado:

O século passado ensinou-nos que reconstruções e reproduções de prédios desaparecidos são culturalmente perigosas. Há um crescente reconhecimento do fato de que, nas últimas análises, é perfeitamente possível produzir falsos permanentemente convincentes. O tempo tem sua maneira impiedosa de expô-los. Viollet-le-Duc foi o mais estudado e mais talentoso restaurador do século XIX. Os preenchimentos que ele realizou nas ruínas de Carcassone e no Château de Pierrefonds devem ter parecido para ele e para seus contemporâneos completamente convincentes. Já hoje, eles parecem quase comicamente vitorianos. Cada época deixa sua própria marca em tudo o que faz, incluindo a sua versão do passado. Entretanto, há hoje situações nas quais a reprodução ou réplica pode ser usada para substituir o original. Tais situações podem ser reconhecidas como pertencendo a uma escala de importância gradualmente menor.

Uma reconstrução de prédio desaparecido pode ser justificada por razões urbanísticas ou ambientais, como em situações onde desempenhem papel vital em alguma composição monumental.¹⁸ (FITCH, 1990, p. 189, tradução nossa)

18 *The past century has taught us that reconstructions and reproductions of vanished buildings are culturally hazardous. There is a growing recognition of the fact that, in the last analysis, it is all but impossible to produce permanently convincing fakes. Time has its own merciless way of exposing them. Viollet-le-Duc was the best-educated and most talented restorationist of the nineteenth century. The architectural infill he inserted into the semiruinéd fabrics of Carcassone and the Château de Pierrefonds must have seemed to him and to his contemporaries thoroughly convincing. Yet today they appear almost comically Victorian. Each epoch leaves its own imprint upon everything it makes, including its version of its own past. Nevertheless, there are today situations in which the reproduction or replica can be used as a surrogate for the missing original.*

Em âmbito nacional, fora do contexto dos órgãos formais de preservação do patrimônio, predominam as visões menos ortodoxas sobre o problema. Interessou a esta tese especialmente a leitura de autores contemporâneos como Cecília Rodrigues dos Santos, Marcelo Carvalho Ferraz e Carlos Eduardo Dias Comas.

Em seu texto “Lucio Costa: problema mal posto, problema repostado”, Cecília Rodrigues dos Santos aproveita a oportunidade da polêmica jornalística sobre a possibilidade de reconstruir o Palácio Monroe, no Rio de Janeiro, para falar sobre o tema das reconstruções à luz das ideias de Marc Augé, alertando, através das palavras do etnólogo francês, que às vezes é melhor esquecer para permanecer presente.

Também a visão de Marcelo Carvalho Ferraz interessa ao trabalho. Arquiteto “de escritório”, ele se interessa sobremaneira pela questão da memória e do patrimônio, o que pode ser confirmado pela natureza da maioria de seus projetos mais atuais, frutos da parceria com o sócio Francisco Fannucci. Projetos como o do Museu do Pão, na cidade gaúcha de Ilópolis, do Museu Rodin, em Salvador, do Conjunto KKKK, em Registro, e tantos outros, procuram lidar com as pré-existências valorizando a memória, mas sem prescindir do projeto do novo. Não à toa, a mais recente exposição do escritório, que ganhou projeção internacional, chamou-se “A tradição do novo”. Marcelo Ferraz procura discorrer sobre o tema da memória e do patrimônio em textos não-acadêmicos, mas de maior alcance. Exemplo disso são “Memória do futuro” e “Memória e esquecimento”, nos quais o arquiteto ressalta a importância de se entender o patrimônio como parte da cidade viva e contemporânea:

O valor, a riqueza e a originalidade que percorrem os tempos e se cristalizam no patrimônio não são um “bibelô do passado”, que só ganha sentido aos olhos dos turistas, nem “um estorvo”, como querem muitos proprietários e governantes. Eles são forças de invenção que devemos mobilizar para a criação de um país mais justo e rico em sua diversidade. (FERRAZ, 2003)

Corremos riscos ao dar respostas com nossos projetos, nossas propostas, sempre. Mas temos que avançar para, quem sabe um dia, não precisarmos mais dos órgãos do patrimônio histórico para dizer o que pode e o que não pode ser feito – o que nessa seara é muito discutível. Vamos sonhar com um tempo em que preservar ou não seja algo de consenso, decisão comum, democrática. Afinal, não podemos preservar tudo, lembrar de tudo, como “Funes, o memorioso”, de Jorge Luis Borges. Afinal, o que seria da memória sem o esquecimento? (FERRAZ, 2010)

Finalmente, em texto ainda não publicado, Carlos Eduardo Dias Comas dedica-se ao tema das “rearquiteturas”, realizando apanhado das diversas

These situations can be described as lying along a sort of scale of descending urgency.

A reconstruction of a vanished building may be justified for urbanistic or ambiental reasons, as in situations where it played a vital role in some monumental composition.

visões sobre o patrimônio arquitetônico ao longo da história. O tom bem-humorado de “Ruminações recentes: reforma/reciclagem/restauro” não impede a crítica às visões maniqueístas e ao excesso de certezas acerca do tema. Comas lembra que intervir em pré-existência, seja ela institucionalmente reconhecida como patrimônio, ou não, também é projetar:

Aliás, Viollet-le-Duc não negava a autoria da intervenção nova, conjectura e arbítrio incluídos. Enganava-se quem queria se enganar. Por mais que a preocupação ortodoxa com a “falsificação da história” tenha ajudado a prevenir abusos dos restauradores, não eliminou a conjectura e o arbítrio no restauro, porque são inevitáveis. Reconheça ou não, todo restaurador é um autor. Mesmo que o arbítrio individual fosse substituído pelo arbítrio coletivo dos restauradores, sempre haveria demanda de interpretação no trato com o monumento usado, ocasião de juízo de valor passível de contestação, margem para o sentimento que escolhe o que reter, reparar, eliminar, acrescentar, num universo que não é ilimitado em termos de recursos. O projeto do restauro não difere nesse sentido do projeto de obra nova ou do projeto de qualquer reforma. Protestos ao contrário alimentam a suspeita de que o arbítrio dos órgãos de preservação se disfarça de ciência com fins monopolistas, para ditar a lei a arquitetos colocados mais abaixo na cadeia disciplinar. (COMAS, 2011)

Além dos autores apresentados, são fundamentais para a discussão proposta pela tese os textos das cartas patrimoniais que, apesar de não contarem com efeito de lei, têm influenciado a conduta em relação à preservação do patrimônio arquitetônico desde o Manifesto da Sociedade para a Preservação de Edifícios Antigos (SPAB, fundada por Morris), de 1887, documento que já continha muito do espírito das ideias apresentadas na carta que resultou do Primeiro Congresso de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos, em 1931, conhecida como Carta de Atenas. Na sequência, a Carta de Veneza, de 1964, é de particular importância para a preservação da Arquitetura Moderna e apresenta ideias que vão ao encontro do *restauro científico* de Giovannoni, abordando, inclusive, a questão da reconstrução:

A reconstrução é discutida na Carta de Veneza no Artigo 12, que trata da substituição de partes faltantes e, mais especificamente, no Artigo 15, quando se descrevem as escavações. Refletindo o debate da época sobre a reconstrução estilística, o Artigo 11 assinala que “a unidade de estilo não é o objetivo da restauração”. A natureza parcial da reconstrução e a utilização de elementos históricos através de anastilose¹⁹ são mais aceitáveis. A substituição de partes que faltam é satisfatória desde que haja uma integração harmoniosa com o todo. A linguagem, porém, continua a insistir na necessidade de distinguir entre o velho e o novo “para que o restauro não falsifique a evidência artística ou histórica.”²⁰ (PRUDON, 2008, p. 61, tradução nossa)

19 Segundo o Houaiss: restauração de monumento(s) ou construções em que se reagrupam as partes arruinadas utilizando-se, se necessário, novos materiais.

20 *Reconstruction is discussed in the Venice Charter in Article 12, which deals with the replacement of missing parts, and more specifically in Article 15, when describe excavations. Reflecting the period's debate about stylistic reconstruction, Article 11 notes that “unity of style is not the goal of the restoration”. The partial nature of*

As subseqüentes cartas, de Burra (Austrália, 1979) e de Nara (Japão, 1994) enfatizam o pluralismo cultural e contribuem de maneira mais efetiva para a discussão da preservação da Arquitetura Moderna. Depois delas, como aponta PRUDON (2008, p. 62), a proliferação de cartas e declarações regionais, principalmente durante os anos 1990 é reflexo do maior relativismo no trato das questões de autenticidade e significado, de acordo com as diferenças culturais entre os povos e países.

Finalmente, vale ressaltar ainda a formulação, em 1990, da primeira Conferência Internacional do Docomomo, em Eindhoven, da qual resultou o primeiro documento de âmbito internacional dedicado especificamente à questão da preservação da Arquitetura Moderna: o Eindhoven Statement.

reconstruction and the use of historic elements through anastylosis is more acceptable. The replacement of missing parts is satisfactory provided that there is harmonious integration with the whole. The language, however, continues to stress the need to distinguish between the old and the new "so that restoration does not falsify the artistic or historic evidence".

1.3. Quando o patrimônio é de papel

Que tristeza! – murmurou Dorian – Que tristeza! – repetiu, com olhos cravados na sua efigie. – Eu irei ficando mais velho, feio, horrível. Mas este retrato se conservará eternamente jovem. Nele, nunca serei mais idoso do que neste dia de junho... Se fosse o contrário! Se eu pudesse ser sempre moço, se o quadro envelhecesse!... Por isso, por esse milagre eu daria tudo! Sim, não há no mundo o que eu não estivesse pronto a dar em troca. Daria até a alma! (WILDE, 2006, p. 34)

Era pressentimento de que o pensamento humano, mudando de forma, ia mudar de modo de expressão: de que a idéia capital de cada geração se não escreveria mais com a mesma matéria e da mesma maneira; de que o livro de pedra, tão sólido e tão durável, iria dar lugar ao livro de papel, mais sólido e mais duradouro ainda. Sob esse ponto de vista, a vaga fórmula do arcediogo tinha um segundo sentido: significava que uma arte ia destronar a outra arte. Ele queria dizer: – A imprensa matará a arquitetura. (HUGO, 2006, p. 168)

Os dois textos que servem de fio condutor e de apoio literário à argumentação teórica desta tese – “O Corcunda de Notre-Dame” e “O Retrato de Dorian Gray” – abordam o tema do poder do registro gráfico como congelador do tempo (ou de algum tempo). O primeiro texto aponta a imprensa como meio mais eficiente que a pedra para registro permanente da história. Sobre o edifício – a Catedral – o livro escrito tem a vantagem da ubiquidade, já que pode ser multiplicado indefinidamente e, por conseguinte, alcançar lugares onde os manuscritos nunca haviam chegado. Já no segundo texto, a relação entre o retrato e seu modelo é mais complexa e menos provável, uma vez que Dorian Gray envelhece apenas no quadro, enquanto seu corpo permanece sempre jovem. Pode-se dizer, inclusive, que Oscar Wilde atribuiu ainda mais poderes ao registro gráfico do que foi capaz de prever Victor Hugo.

Duas questões levantadas por Hugo e Wilde interessam à discussão sobre o projeto entendido como patrimônio: a possibilidade de reprodução e replicação a partir do registro gráfico, e a manipulação do tempo e de seus efeitos.

Sobre a primeira questão, cabe a lembrança de “Ensaio sobre o projeto”, de Alfonso Corona Martinez. Segundo o autor, “o processo projetual implica uma série de operações que resultam em um modelo do qual ‘será copiado um edifício.’” (MARTÍNEZ, 2000, p. 17) A partir desta afirmação, não parece absurda a analogia entre o projeto e a obra de arte pictórica, já que o quadro é o resultado da cópia de um original (uma pessoa, uma paisagem, um objeto). Entretanto, o papel do suporte gráfico é diferente num caso e noutro, já que é o quadro, ao contrário do projeto, a cópia de um modelo.

Em arquitetura, o desenho precede o objeto e é o meio que intermedia (e pode até enfraquecer) a relação entre arquiteto e edifício. Em seu texto “Translations from drawing to building”, o teórico Robin Evans trata de entender (e de explicar) a relação arquiteto – desenho – edifício, refletindo sobre o distanciamento entre o profissional de arquitetura e o resultado final de seu trabalho, o qual não se verifica no campo da maioria das artes:

Fiquei muito impressionado com aquilo que na época [em que ensinava na escola de artes] parecia a peculiar desvantagem do trabalho dos arquitetos, que nunca atuando diretamente no objeto de suas ideias, sempre trabalham nelas através de algum meio intermediário, quase sempre o desenho, enquanto pintores e escultores, que poderiam passar algum tempo em croquis preliminares ou maquetes, terminam todos trabalhando no próprio objeto, o qual, naturalmente, absorve a maior parte de sua atenção e esforço.

(...) O esboço e a maquete estão muito mais perto da pintura e da escultura que o desenho do edifício, e o processo de desenvolvimento – a formulação – raramente leva a uma conclusão na etapa dos estudos preliminares.¹ (EVANS, 1997, p. 156, tradução nossa)

Enquanto, de maneira geral, o recurso do desenho é posterior à existência do objeto – como no caso do retrato, Robin Evans aponta no projeto de arquitetura o que ele chama de princípio da “direção invertida”, já que a arquitetura é trazida à existência através do desenho, e não o contrário. Diferentemente do que ocorre no ofício do pintor ou do escultor, o desenho do arquiteto anuncia o sujeito que ainda está por existir. É certo que um pintor ou escultor não se ocupa necessariamente de retratar a realidade. No entanto, mesmo quando o produto de sua arte nasce da imaginação, não está implicada como premissa a posterior materialização da ideia, como no caso do projeto.

1 *I was soon struck by what seemed at the time the peculiar disadvantage under which architects labour, never working directly with the object of their thought, always working at it through some intervening medium, almost always the drawing, while painters and sculptors, who might spend some time on preliminary sketches and maquettes, all ended up working on the thing itself which, naturally, absorbed most of their attention and effort. (...) The sketch and maquette are much closer to painting and sculpture than a drawing is to a building, and the process of development - the formulation - is rarely brought to a conclusion within these preliminary studies.*

No entanto, enquanto Corona Martínez fala do edifício como cópia extraída do projeto, Evans aborda os conceitos de translação e de transmutação para dissertar sobre o desfecho do processo de produção da arquitetura. Transladar, como lembra o autor inglês, é mover alguma coisa sem alterá-la. Projeto e edifício, segundo ele, estão separados não por um processo de translação, mas sim de transmutação, que envolve, evidentemente, uma modificação substancial.

O desenho tem limitações de referência intrínsecas. Nem todas as questões arquitetônicas (...) podem ser alcançadas através do desenho.

(...) os próprios desenhos têm-se tornado repositórios de efeitos e focos de atenção, enquanto a transmutação que ocorre entre desenho e edifício permanece em grande medida um enigma.² (EVANS, 1997, p. 159-160, tradução nossa)

A partir da elaboração teórica de Evans, é possível especular que o principal ingrediente desta transmutação do projeto em edifício esteja implicado no processo de interpretação – que, aliás, também está presente nas artes. Por mais que o projeto – principalmente após a modernidade – reúna os elementos necessários à sua compreensão, trata-se de uma abstração que não está livre do risco (ou da oportunidade, dependendo do caso) de ser interpretada. O fenômeno da transmutação, entretanto, não se resume à passagem pelo crivo da interpretação. Trata-se de uma mudança de essência – de representação a objeto – facilmente reconhecível por qualquer um, mas cuja obviedade torna-se menos ululante quando análoga à ideia de cópia e modelo.

Sobre a relação entre cópia e modelo, cabe aqui a lembrança do provocativo quadro do artista belga René Magritte “Isto não é um cachimbo”, ao qual o filósofo Michel Foucault rendeu homenagem em texto homônimo, publicado pela primeira vez em 1973.



O QUADRO “CECI N’EST PAS UNE PIPE” FOI PINTADO POR RENÉ MAGRITTE EM 1929.

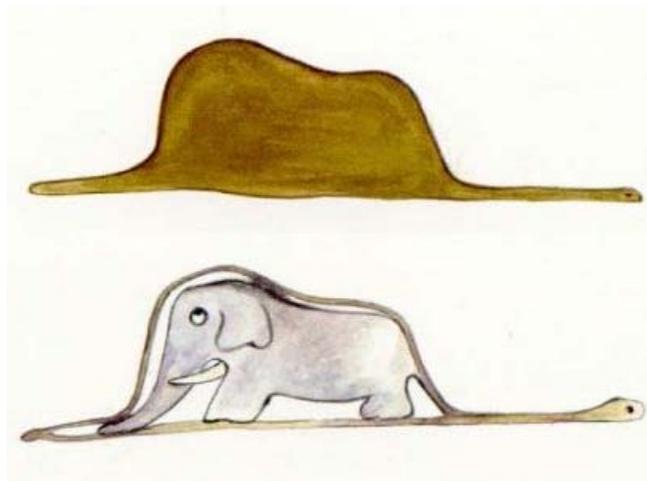
http://roupanovadorei.blogspot.com/2010_11_01_archive.html

2 The drawing has intrinsic limitations of reference. Not all things architectural (...) can be arrived at through drawing. (...) the drawings themselves have become the repositories of effects and the focus of attention, while the transmutation that occurs between drawing and building remains to a large extent enigma.

A frase pintada abaixo da imagem do cachimbo lembra ao observador que a obra de Magritte não é feita deste ou de outros objetos, mas sim de suas representações pictóricas, dando margem à reflexão filosófica de Foucault.

Meu Deus, como tudo isso é bobo e simples; este enunciado é perfeitamente verdadeiro, pois é bem evidente que o desenho representando um cachimbo não é, ele próprio, um cachimbo? E, entretanto, existe um hábito de linguagem: o que é este desenho? É um bezerro, é um quadrado, é uma flor. Velho hábito que não é desprovido de fundamento: pois toda função de um desenho tão esquemático, tão escolar, quanto este é a de se fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa. Por mais que seja o depósito, sobre uma folha ou um quadro, de um pouco de plumbagina ou de uma fina poeira de giz, ele não “reenvia” como uma flecha ou um indicador apontado a um certo cachimbo que se encontra mais longe, ou alhures; ele é um cachimbo. (FOUCAULT, 2002, p. 20 - 21)

O CONHECIDO DESENHO DO CLÁSSICO DE SAINT-EXUPÉRY, “O PEQUENO PRÍNCIPE”, ABORDA DE FORMA BEM HUMORADA OS PERIGOS DA INTERPRETAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO GRÁFICA. PARA O ADULTO, O DESENHO DO MENINO ERA UM CHAPÉU. O GAROTO, ENTRETANTO, QUERIA REPRESENTAR UMA COBRA QUE HAVIA COMIDO UM ELEFANTE.



http://2.bp.blogspot.com/_oUlbjN0-x4/TFN_TgvG3TI/AAAAAAAAAGU/Nxt80yy9_8/s1600/pequeno-principe.jpg

No caso do projeto arquitetônico, parece ser evidentemente desnecessário anotar junto do desenho algo como “isto não é o edifício”. É de domínio do senso comum que plantas, fachadas, cortes, perspectivas, etc. são meras representações do futuro edifício. No entanto, não causariam estranheza os dizeres “isto será o edifício” (ou expressão semelhante), que costumam figurar, inclusive com certa frequência, junto das perspectivas e plantas baixas que compõem o material publicitário de alguns empreendimentos imobiliários.

Afora os coloquialismos, qualquer pessoa sabe, mesmo que não consiga elaborar filosoficamente a questão, que um projeto não é o edifício e tampouco o será. Um projeto é uma representação de algo que ainda vai ser assim como um retrato representa algo ou alguém como já foi (o que aproxima o retrato mais dos conceitos tratados no capítulo anterior, relativos ao patrimônio do que aos relativos ao projeto).

O desenho é a invenção de um objeto por meio de outro, que o precede no tempo. O projetista opera sobre este primeiro objeto, o projeto, modificando-o até julgar satisfatório. Em seguida, traduz suas características em um código adequado de instruções para que seja compreendido pelos encarregados da materialização do segundo objeto, o edifício ou a “obra”.

(...) As representações gráficas do objeto futuro constituem a parte principal do projeto. (MARTÍNEZ, 2002, p. 11)

ARQUITETURA REPLICANTE

A constatação da distância e a distinção entre projeto e obra construída não são polêmicas. Entretanto, tanto as ideias de Evans quanto as de Corona Martínez ensejam a discussão a respeito da possibilidade de replicação do edifício – este sim, tema que costuma despertar debate.

Corona Martínez, quando caracteriza o projeto como um modelo e o edifício como uma cópia não indica nem “quando” tampouco “quantas vezes” esta cópia poderá ou deverá ocorrer, o que deixa aberta a possibilidade da existência de mais de uma cópia e torna mais pertinente aqui para a frente a analogia do projeto com as artes reprodutíveis – como a escultura em bronze, que permite a extração de vários exemplares a partir de um só molde. Tomada ao pé da letra, a afirmação do autor dá margem a imaginar que um só projeto (ou molde) possa tornar possível várias cópias. E ainda: como não há prazo fixado para a validade do projeto bem guardado, estas replicações poderiam se dar em tempos distintos – inclusive na ausência de seu autor.

Já na década de 1930, diante das possibilidades facultadas pela industrialização e pelos passos cada vez mais acelerados das invenções tecnológicas, Walter Benjamin ocupava-se do tema da reprodutibilidade da obra de arte, abordando a questão da cópia.

Ao contrário da maioria de seus colegas da Escola de Frankfurt, que viam nas reproduções uma necessária perda de identidade e de originalidade, Benjamin, reconhecendo as especificidades de cada manifestação artística, dedica-se principalmente à análise do cinema e da fotografia, e assume que a validade da replicação depende da natureza da obra, pois, segundo ele, há obras de arte criadas para serem reproduzidas.

A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, em quanto menos colocar em seu centro a obra original. (BENJAMIN, 1994, p. 180)

Sobre isso, e considerando as possibilidades oferecidas pelo desenvolvimento tecnológico dos últimos anos, Fernando Diez, no texto “Crisis de autenticidad”, publicado em 2008, vai além:

A cópia já não é cópia, mas sim idêntica ao original. Porque não se trata de uma cópia subsidiária, com menos valor, com alguma classe de perda. Enquanto que na tecnologia analógica a cópia da cópia era cada vez mais imperfeita até chegar à deformação, como acontecia com a gravação da gravação com o som ou com a fotocópia da fotocópia com a imagem, com a informação digitalizada o som ou a imagem podem ser reproduzidos infinitas vezes fazendo com que a última cópia seja igual ao primeiro original.³ (DIEZ, 2008, p. 161, tradução nossa)

3 *La copia ya no es una copia sino que es idéntica al original. Porque no se trata*

Transpostas para a arquitetura, entretanto, tais ideias causam certo estranhamento. Mesmo que se admita o projeto como molde e o edifício como sua cópia, é certo que nem um nem outro esgotam-se em si mesmos, mas sim, dizem respeito a um vasto rol de variáveis e condicionantes, como o lugar, a época, o clima, o programa, o usuário, etc. É lícito especular que, para produzir mais de uma cópia fiel de um edifício seria necessário replicar também todos os seus condicionantes. Entretanto, conforme esclarecido *a priori*, a relação do projeto com a obra de arte reproduzível é análoga, e não idêntica, e ajuda a fundamentar um dos principais temas abordados nesta tese, o do projeto como patrimônio, considerando que o papel, além de não matar a pedra, pode contribuir para sua preservação.

A abordagem do projeto como patrimônio parece, à primeira vista, senão contraditória, paradoxal, já que se costuma associar a ideia de patrimônio ao objeto construído. Admitindo-se, entretanto, o edifício como uma cópia do projeto, este último eleva-se à categoria de “original” e, desde sempre, originais estiveram investidos de maior valor patrimonial do que suas cópias. Mas não é só o jogo de palavras que interessa à discussão.

Para entender o projeto como patrimônio cabe retomar a segunda questão que permeia tanto a história de Dorian Gray quanto o romance de Victor Hugo: a manipulação do tempo e de seus efeitos através do registro gráfico.

São raros na bibliografia atualmente disponível textos que apresentem ou comentem projeto e patrimônio segundo o viés adotado nesta tese. De maneira geral, os textos que associam os dois temas tratam do projeto enquanto conjunto de procedimentos capazes de viabilizar o restauro visando à recuperação do patrimônio já edificado, e não abordam o sentido inverso, que é o do projeto como protagonista e não como instrumento. O que se pretende é argumentar que, independentemente de sua materialização, o projeto pode ser investido do *status* de patrimônio. Adequadamente conservado (como ideia e registro), o projeto pode viabilizar a construção, reconstrução ou completamento de um edifício a qualquer tempo, servindo como fonte, guia ou referência para a sua materialização tardia – ainda mais se admitido que sua natureza é diferente e independente da obra, conforme se pode apreender dos ensinamentos de Corona Martínez e de Evans.

Esta noção é fundamental para o tema central da tese, afinal, a materialização póstuma da arquitetura depende da valorização do projeto como bem a ser conservado, outrossim, não se justificaria. Paradoxalmente, a materialização tardia de uma edificação – ou de algumas de suas partes – há muito planejada parece ser mais resultado da vontade de proteger o projeto como ideia original do que a materialidade da obra.

Não é intenção do trabalho, entretanto, afirmar que a materialização do

de una copia subsidiaria, de menor valor, con alguna clase de pérdida. Mientras que en la tecnología analógica la copia de la copia era cada vez más imperfecta hasta llegar a la deformación, como sucedía en la grabación con el sonido o en la fotocopia de la fotocopia con la imagen, con la información digitalizada el sonido o la imagen pueden reproducirse infinitas veces haciendo que la última copia sea idéntica al primer original.

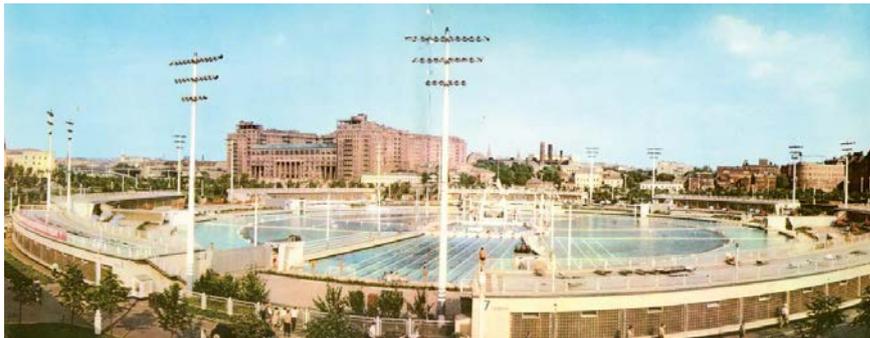
projeto é o meio de fazê-lo ascender à categoria de patrimônio, mas sim, que é uma das possíveis consequências de sua valorização como tal.

Evidentemente, aqui não se trata de qualquer projeto de qualquer autor. Interessam a esta tese especialmente projetos Modernos de excelência, cujos critérios de escolha não diferem substancialmente daqueles adotados para as obras construídas.

ARQUITETURA PÓSTUMA E ESPÍRITO DO TEMPO

Operações de completamento ou de reconstruções não são novidade na história da arquitetura, haja vista exemplos como: a Basílica de São Petrólio, em Bolonha, cuja obra iniciou em 1390, arrastou-se por séculos e não chegou a concluir a fachada; a reconstrução do Campanário de São Marcos, em Veneza, concluída em 1912, após a total ruína do prédio menos de dez anos antes⁴; a reconstrução da Catedral de Cristo Salvador⁵, sede da Igreja Ortodoxa Russa, completamente destruída pelos comunistas em 1933, durante o regime stalinista e reinaugurada no ano 2000; a Igreja da Sagrada Família, em Barcelona, projetada por Gaudí no final do século XIX e até hoje ainda não concluída.

www.kmeesha.com/2008/03/30/behind-the-iron-curtainmoscow-1960s/



No entanto, quando o tema é completamento de edificações modernistas, a operação tende a se tornar mais delicada e fica difícil encontrar os denominadores comuns entre as determinações previstas em projeto, as exigências (funcionais, formais, econômicas) impostas pelo passar do tempo e as opiniões dos especialistas e da opinião pública. A coisa se complica

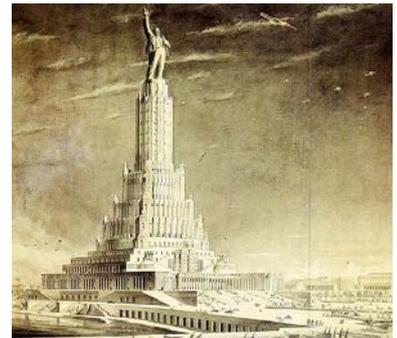
4 A construção do campanário “original” na Praça de São Marcos, em Veneza, iniciou no século IX e foi concluída no século XII. Durante os séculos XV e XVI a torre foi seriamente danificada por um raio e por um tremor de terra. Obras de reconstrução foram implementadas e o *campanille* assumiu sua forma final no século XVI. Por algumas outras vezes, nos séculos subsequentes, a edificação foi danificada pela incidência de descargas elétricas, até que no dia 14 de julho de 1904, desmoronou. Depois de polêmica, e em caráter de urgência, a prefeitura decidiu pela reconstrução *dov’era e com’era*.

5 A Catedral de Cristo Salvador é o ícone do Renascimento Ortodoxo na Rússia e foi dinamitada pelo regime stalinista em 1933. No local, os comunistas pretendiam a construção do Palácio dos Soviets, objeto de concurso vencido pelo projeto neoclássico de Boris Iofan, que deixou para trás a proposta modernista de Le Corbusier. O prédio chegou a ser iniciado, mas o aço de suas fundações acabou servindo para a fabricação de armas durante a Segunda Guerra Mundial. No local, passou a funcionar uma monumental piscina pública, de 1958 até 1995. Nos anos 1990, após a queda da URSS, o Patriarcado de Moscou (dirigentes da igreja ortodoxa) empenhou-se na reconstrução de seu templo maior. O prédio, idêntico ao “original”, foi inaugurado em 2000.

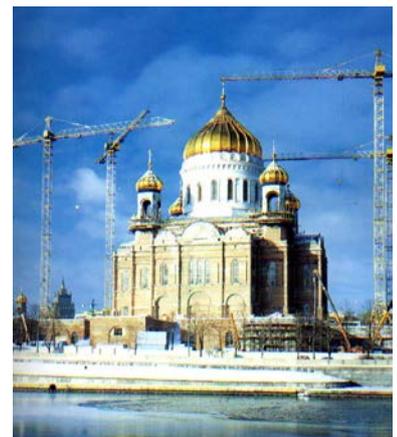


LUZHKOY e VINOGRADOV, 1997, p. 106

NESTA PÁGINA: AS DIFERENTES ETAPAS DA HISTÓRIA DA IGREJA DE CRISTO SALVADOR EM MOSCOU.



www.muar.ru/ve/2003/moscow/03e.htm



LUZHKOY e VINOGRADOV, 1997, p. 5

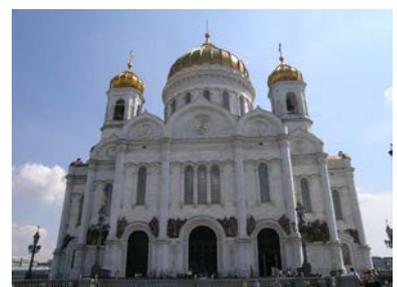


Foto da autora, 2005.

ainda mais quando a edificação a ser completada é tombada (ou faz parte de um conjunto tombado) em alguma instância pelos órgãos de proteção ao patrimônio histórico.

Parte do debate decorre da resistência ainda verificada entre os mais conservadores de assumir o Moderno como patrimônio, postura típica de quem associa valor histórico exclusivamente a passado longínquo, e não compreende que o presente é também o futuro passado, e a relevância histórica compreende todo este arco temporal. No entanto, mesmo que o Moderno não seja mais tão novo assim, outro fator que certamente contribui para a resistência em sua aceitação como patrimônio é o repertório formal ainda vigente. Principalmente diante do leigo, as linhas modernistas são facilmente confundidas com a linguagem arquitetônica contemporânea – ainda mais no caso de edificações bem conservadas.

Por outro lado, na coletânea “Seduzidos pela memória”, o alemão Andreas Huyssen fala sobre o fenômeno contemporâneo da contração do presente e sobre a crescente preocupação com a preservação da memória.

Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX. (...) a cultura modernista foi energizada por aquilo que poderia ser chamado de “futuros presentes”. No entanto, a partir da década de 1980 o foco parece ter-se deslocado dos futuros presentes para os passados presentes. (HUYSEN, 2000, p. 9)

Huyssen alerta sobre a paulatina redução da extensão do presente na medida em que o tempo passa, a uma velocidade que tem crescido exponencialmente após os anos 1980. Visto desta forma, o problema diagnosticado pelo autor tende a colaborar para a valorização do Moderno como patrimônio, já que, com o presente mais curto, o passado chega mais rápido.

No entanto, mais difícil do que aceitar o Moderno como patrimônio é admitir a reconstrução ou construção póstuma de exemplar modernista. Neste caso, os argumentos contrários costumam fundamentar-se na premissa moderna de expressão do *Zeitgeist* através da arquitetura. A citação do Espírito da Época é recorrente na obra dos modernistas, os quais preconizavam que o edifício deveria expressar o seu tempo, fosse através de suas formas ou dos materiais nele empregados. Um projeto moderno construído “fora de seu tempo” tal qual concebido no passado poderia, segundo os críticos desta ideia, construir um falso histórico, capaz de enganar o observador, além de ir de encontro a um princípio da própria Arquitetura Moderna.

O conceito de “*Zeitgeist*” pode ser relacionado ao de “aura”, elaborado por Walter Benjamin, em outra passagem do texto anteriormente mencionado.

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. (...) é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam

o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas, Fazer as coisas ficarem “mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único dos fatos através da sua reprodutibilidade. (BENJAMIN, 1994, p. 170)

Há quem sustente, portanto, que a construção ou completamento tardio (ou póstumo) possa trazer à luz um edifício sem aura, sem o espírito de seu tempo. Não teria sido à toa que Dorian Gray oferecera sua alma para invocar a magia do retrato. Certamente sabia que o alto preço a pagar pela manutenção de sua juventude às custas do registro gráfico seria o esvaziamento anímico.

Fora dos romances, entretanto, convém a seguinte observação: a preocupação com a aura ou com o Espírito da Época é característica da modernidade, e era de se esperar que seus projetos e textos teóricos advogassem em seu favor. No entanto, a tomada do Moderno como patrimônio bem como a eventual materialização “fora de época” de seus projetos são fenômenos da contemporaneidade, que, como se sabe, alicerça-se em princípios mais plurais e adota um ideário diferente daquele preconizado na primeira metade do século XX. Não é porque a linguagem do Moderno ainda vige que todo o seu discurso mantém-se em vigor. É natural que o patrimônio Moderno seja visto hoje com o olhar do presente, e não segundo os valores do passado.

Arquiteturas póstumas podem ser mais bem compreendidas como fenômeno da contemporaneidade quando tomadas como ilustração do conhecido texto-manifesto publicado por Peter Eisenman em 1984, o “Fim do Clássico”, no qual o autor apresenta as ficções da representação, da razão e da história – com a qual as arquiteturas póstumas podem ser mais diretamente relacionadas.⁶

Segundo Eisenman, a ideia de uma origem temporal teria surgido junto com o Renascimento e trazido com ela a noção de passado. Até então, de acordo com o autor, não existia o conceito de “movimento progressivo do tempo” e, ao estabelecer-se um ponto fixo para o começo, a consequência da invenção do tempo e da consciência a seu respeito teriam acarretado o prejuízo da ideia do eterno e a adoção de uma postura para simular o intemporal, à qual ele classifica de clássica. (in NESBITT, 2006, p. 238)

A tentativa do clássico de recuperar o intemporal levou, paradoxalmente, a um conceito de história balizado pelo tempo como causa da intemporalidade. A consciência do movimento progressivo do tempo veio para “explicar” um

6 “[Eisenman] Denomina ‘classicismo’ a um extenso período de quinhentos anos em que predominaram a crença e a confiança nos fundamentos, mutáveis, mas que sempre pretendiam uma objetividade e portanto uma universalidade que permitia confiar na validade de uma normativa.

(...) Eisenman sustenta que, apesar da aparente sucessão de visões e estilos, desde o Renascimento até fins do século XX, atravessando o que habitualmente é percebido como uma ruptura entre as *beaux arts* e o modernismo, dominaram as três mesmas ficções: a ficção da representação, a ficção da razão e a ficção da história.” (DIEZ, 2008, p. 43, tradução nossa)

processo de mudança histórica. (EISENMAN *in* NESBITT, 2006, p. 239)

No que respeita a modernidade, a ideia do *Zeitgeist*, ao mesmo tempo que intenciona valorizar o presente, o atual e o contingente, acaba reforçando a clássica postura histórica.

Ironicamente, ao invocar o espírito da época em vez de abolir a história, a arquitetura moderna não fez mais que continuar agindo como “parteira da forma historicamente significativa”. Desse ponto de vista, a arquitetura moderna não foi uma ruptura com a história, mas simplesmente um momento no mesmo *continuum*, um novo episódio na evolução do *Zeitgeist*.

(...) a ideologia do *Zeitgeist* confinou-os [os Modernos] ao seu próprio presente histórico com a promessa de libertá-los de seu passado. (EISENMAN *in* NESBITT, 2006, p. 238 e 240)

É certo que uma edificação nova baseada em projeto moderno pode ser entendida com uma simulação histórica, pelo fato de vestir com as formas de uma época o espírito de outra. Mas a constatação não é correta. Conforme Peter Eisenman, a ficção converte-se em simulação quando não se reconhece sua condição de ficção. Nesse sentido, pode ser que a Arquitetura Moderna no seu tempo tenha contribuído mais para a “ficção da história” que as suas materializações tardias, já que o próprio Espírito da Época era uma simulação.

(...) a ilusória eternidade do presente traz consigo a percepção da natureza *temporal* do passado. É por isso que a representação de um *Zeitgeist* sempre envolve uma simulação, o que pode ser observado no uso clássico da *repetição de um tempo passado* para invocar o intemporal como *expressão de um tempo presente*. Dessa maneira, no argumento do *Zeitgeist* sempre haverá um paradoxo inconfessável, a simulação do intemporal como expressão do temporal. (EISENMAN, *in* NESBITT, 2006, p. 240)

O ato de transmutação, para citar novamente Evans, que faz sair o patrimônio do papel para torná-lo pedra rompe com os procedimentos clássicos enunciados por Eisenman (*in* NESBITT, 2006, p. 240-241), pois corta as “amarras do intemporal com o temporal (a história)”.

Se em Victor Hugo a arquitetura era capaz de levar um tempo a outros tempos através da pedra, o papel do passado pode fazer a arquitetura viajar na história e tornar-se pedra no futuro.

2. Pretérito imperfeito: o estado completo que nunca existiu

2.1. A igreja de Le Corbusier em Firminy

2.2. A igreja de Alvar Aalto em Riola

2.3. Um caso brasileiro: o teatro do MAM

(...) É SEMPRE NA "LETRA MORTA" QUE O "ESPÍRITO VIVO" DEVE SOBREVIVER, UMA MORTE DA QUAL ELE SÓ PODE SER RESGATADO QUANDO A LETRA MORTA ENTRA NOVAMENTE EM CONTATO COM UMA VIDA DISPOSTA A RESSUSCITÁ-LO, AINDA QUE ESSA RESSURREIÇÃO DOS MORTOS TENHA EM COMUM COM TODAS AS COISAS VIVAS O FATO DE QUE ELA TAMBÉM TORNARÁ A MORRER. (ARENDE, 2010, p.211)

2.1. A igreja de Le Corbusier em Firminy

A própria catedral, esse edifício outrora tão dogmático, invadido de ora em diante pela burguesia, pela comuna, pela liberdade, foge ao padre e cai em poder do artista. O artista edifica-a à sua vontade. Adeus mistério, mito, lei. Reina a fantasia e o capricho. Conquanto o padre tenha a sua basílica e o seu altar, nada há de dizer. As quatro paredes são do artista. O livro arquitetural já não pertence à religião, a Roma; pertence à imaginação, à poesia, ao povo. (HUGO, 2006, 171)

Uma importante vertente das construções póstumas são as operações de completamento de construções (ou conjunto de construções) inacabadas. O caso do patrimônio Le Corbusier em Firminy, no centro-leste da França, é exemplar.



IMAGEM AÉREA DA CIDADE DE FIRMINY, MOSTRANDO O BAIRRO DE FIRMINY-VERT. NA PARTE DE BAIXO, À ESQUERDA, VÊ-SE A UNIDADE DE HABITAÇÃO DE FIRMINY.

Firminy é uma comuna que atualmente conta com quase dezoito mil habitantes, situada no Departamento do Loire na região Ródano-Alpes, a doze quilômetros da cidade industrial de Saint-Étienne (hoje com duzentos mil habitantes) e a sessenta quilômetros de Lyon (hoje com quatrocentos mil habitantes). Saint-Étienne é a sede de região metropolitana com trezentos e noventa mil habitantes, a sexta aglomeração urbana francesa, da qual Firminy faz parte. Lyon é a segunda região metropolitana francesa, com dois milhões e novecentos mil habitantes.



Firminy é um antigo centro carbonífero, que explorou a hulha do século XIII até o começo do século XX (teve a última mina fechada em 1918), e siderúrgico (com a primeira usina fundada em 1854). Tinha vinte e dois mil habitantes e perspectivas de expansão econômica e demográfica quando o centrista Eugène Claudius-Petit elegeu-se prefeito em 1953.



Fotos da autora, 2007

ACIMA: VISTAS DA CIDADE DE FIRMINY. NO ALTO, VÊ-SE AO FUNDO A IGREJA DE SAINT-PIERRE.

AO LADO: A IGREJA DE SAINT-PIERRE E SEU ENTORNO, EM FIRMINY.

ABAIXO: A UNIDADE DE HABITAÇÃO DE MARSELHA.



Inicialmente dedicado ao ofício da marcenaria, desde cedo Claudius-Petit atraiu-se pelas questões da arte e pela arquitetura, as quais dividiam seus principais interesses com a política. Militante desde os dezesseis anos no Movimento pela República de Marc Sangnier¹, durante a Segunda Guerra Mundial, ele participa da Resistência (quando adota o apelido Claudius, que manterá mesmo após o fim da guerra), chegando a ser chamado pelo General Charles de Gaulle para a fundação do Conselho Nacional da Resistência. Em 1945, Claudius-Petit é eleito deputado pela região do Vale do Loire, e, a partir de dez de setembro de 1948, assume pasta no Ministério da Reconstrução, cargo que mantém até vinte e três de dezembro de 1953.

Foi mais tarde, como Ministro da Reconstrução e do Urbanismo da França, que Claudius-Petit teve a oportunidade de trabalhar juntamente com Le Corbusier, durante a construção da Unidade de Habitação de Marselha. A relação de amizade entre os dois, entretanto, remonta a época anterior. Claudius-Petit fora professor de desenho em Lyon e procurava manter-se a par das discussões a respeito da arquitetura contemporânea. O ideário Modernista o fascinava, e ele dedicava tempo a estudar sobre as realizações da Escola Bauhaus e os escritos de Le Corbusier, além de costumar frequentar conferências e visitar as obras dos mestres modernistas.

Os anos do pós-guerra e a necessidade de uma reconstrução rápida da França constituíam uma conjuntura propícia para novas ideias. Claudius-Petit, então, tornou-se um apóstolo da Arquitetura Moderna, passando, inclusive, a pronunciar-se em congressos e conferências.

¹ O Movimento pela República de Marc Sangnier seguia uma ideologia católica progressista e objetivava a reconciliação do catolicismo com o socialismo, oferecendo uma alternativa ao marxismo e a outras doutrinas de esquerda anticlericais.

GUILLLOT, 2008, p. 4 e 5

Fotos da autora, 2008

Ele exprime-se com ardor e paixão, mas também e sobretudo com tal competência que a audiência pensa que ele próprio é arquiteto. O rumor se alastra, e Claudius-Petit não procurará desmentir.² (SOLEIL, 2007, p. 54, tradução nossa)

Foi no outono de 1944 que o discurso entusiasmado de Claudius-Petit seduziu Le Corbusier, quando houve o primeiro contato entre os dois. Entretanto, a amizade e a admiração mútuas se consolidarão entre dezembro de 1945 e janeiro de 1946, durante uma viagem que fizeram aos Estados Unidos, organizada pelo Ministério da Reconstrução e do Urbanismo³, para estudar o desenvolvimento do setor da construção e as possibilidades de colaboração franco-americana no campo da arquitetura.

A partir de então, Claudius-Petit tornou-se uma espécie de mediador entre o arquiteto franco-suíço e o poder político, bem como divulgador das ideias Modernas e dos princípios da Carta de Atenas, postura que manteve como Ministro da Reconstrução e como prefeito de Firminy.

LA VIE EN (FIRMINY) VERT

Empossado prefeito de Firminy, Claudius-Petit aposta na arquitetura e no urbanismo para a renovação da cidade, e propõe a expansão urbanística batizada de Firminy-Vert – em contraponto à Firminy-Noir do carvão e da siderurgia, não obstante dependesse do suporte econômico da CAFL (Compagnie des Ateliers et Forges de la Loire), fundada em 1954 com trinta e oito por cento de capital proveniente da Société des Acières et Forges de Firminy, instituída em 1867.

O plano urbanístico de Firminy-Vert seguia os princípios da Carta de Atenas e foi elaborado em 1954 por Charles Delfante, Marcel Roux e André Sive⁴. Os arquitetos prevêm para Firminy-Vert um centro esportivo e cultural, com estádio para cinco mil pessoas (de todos, o programa mais reivindicado pela população), piscina, casa de cultura e da juventude e igreja. Claudius-Petit decidiu estrategicamente não chamar Le Corbusier logo de início, pois teve medo de que a reputação agressiva do arquiteto encontrasse resistência da população de Firminy. Desta maneira, Corbu é chamado somente no ano seguinte, em 1955, para assumir o encargo do estádio e da casa de cultura⁵. André Sive inicia o estudo da igreja em 1957, mas falece inesperadamente de leucemia no ano seguinte. Conquistando o apoio do bispado de Saint-Étienne, a associação paroquial de Firminy-Vert contrata Le Corbusier em 1960 para o projeto da igreja de Saint-Pierre.

2 *Il s'exprime avec fogue et passion mais aussi e surtout avec une compétence telle que tous ses auditeurs pensent qu'il est lui-même architecte. La rumeur se développe, et Claudius-Petit ne cherchera pas à la démentir.*

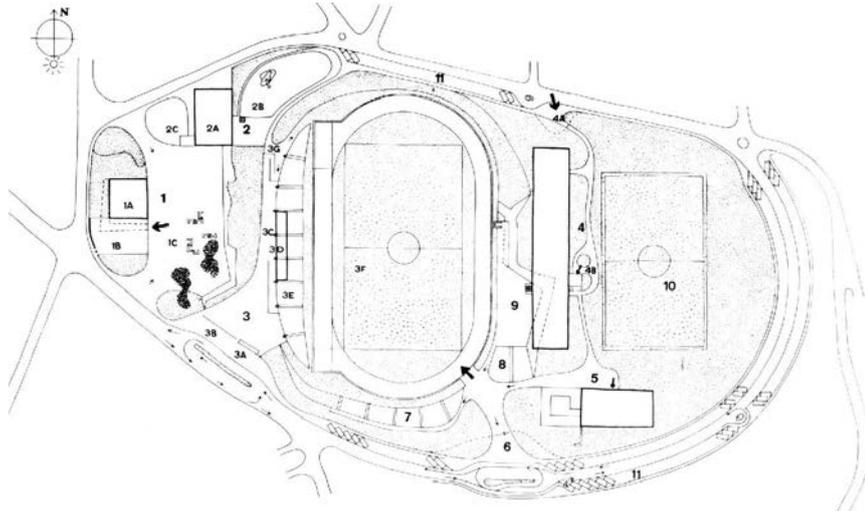
3 Àquela época, ainda sob a titularidade de Raoul Dautry.

4 O qual, pouco tempo depois, viria a ser jurado do concurso que escolheu o Plano Piloto para Brasília.

5 Segundo SOLEIL, 2007, p. 58, esta não foi a primeira vez que Le Corbusier esteve em Firminy, pois já havia visitado o local, incógnito, em junho de 1954 - conforme está registrado em um de seus famosos carnês de anotações.

José Oubrierie, que era colaborador do ateliê desde 1957, auxilia-o nesta nova incursão religiosa após Ronchamp e La Tourette.⁶

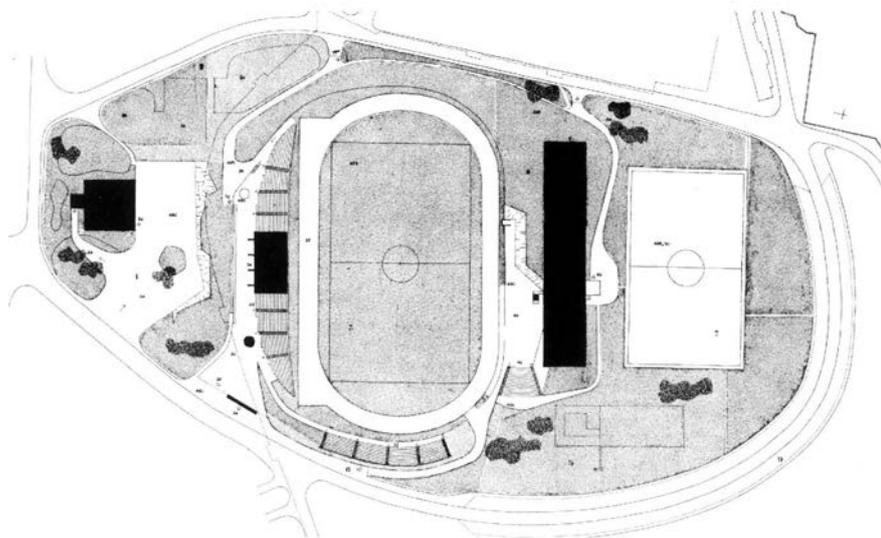
Em 1962 a operação urbanística projetada para Firminy recebe o Grande Prêmio de Urbanismo referente ao ano de 1961, compreendendo, além dos prédios a cargo de Le Corbusier, uma piscina cujo projeto foi confiado a André Wogenscky e um teatro de seiscentos lugares a ser planejado por Oubrierie.



BOESIGER, 2006a, p. 130

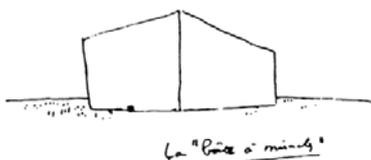
AO LADO: PLANO GERAL DO CENTRO CÍVICO DE FIRMINY, PUBLICADO NO SÉTIMO VOLUME DA OBRA COMPLETA DE LE CORBUSIER.

AO LADO: PLANO GERAL DO CENTRO CÍVICO DE FIRMINY, PUBLICADO NO OITAVO VOLUME DA OBRA COMPLETA. O DESENHO DESTACA OS PRÉDIOS PROJETADOS POR LE CORBUSIER.



BOESIGER, 2006b, p. 29

sleekdesign.fr/wp-content/uploads/2010/09/corbusier.jpg



A "CAIXA DE MARAVILHAS", DE LE CORBUSIER.

Duas semelhantes versões do plano geral do centro são publicadas. A primeira, na *Œuvre Complète* 1957-65; a outra, na *Œuvre Complète* 1965-69. Na implantação presente no último volume, o teatro aparece sutilmente tracejado e, na legenda, junto da observação "não-realizado", recebe o apelido de Boîte à Miracle. A "caixa de maravilhas" foi um conceito que acompanhou a obra de Le Corbusier em vários projetos, como o Museu e Galeria de Arte de Chandigarh, o Estádio Olímpico de Bagdá e o Museu de Ahmedabad. O termo significa um teatro onde todos os elementos decorativos ou representativos são suprimidos a fim de garantir sobriedade ao

6 De acordo com José Oubrierie (*Lecture*, 1982), Depois de Ronchamp e La Tourette, Le Corbusier estaria farto de projetos eclesiásticos, mas aceitou o convite graças à insistência do amigo Claudius-Petit.

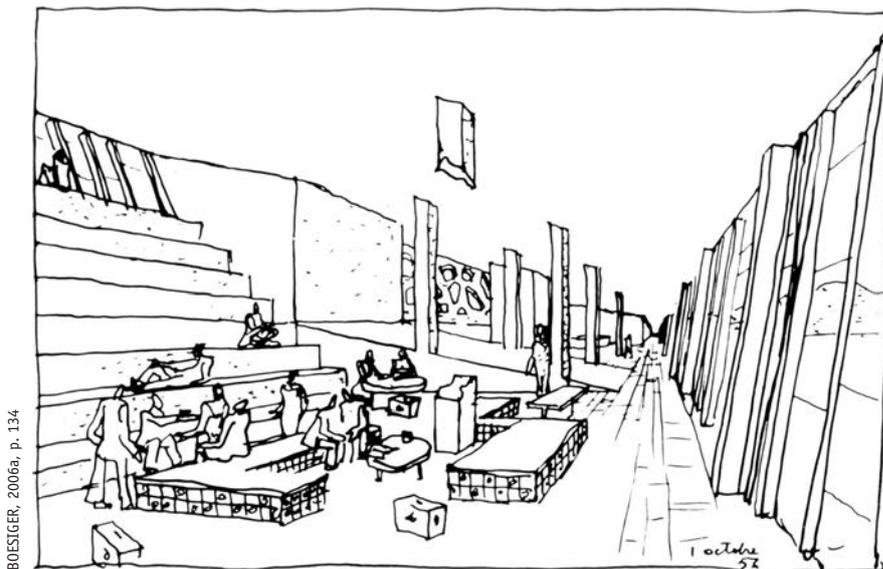
edifício, permitindo a total concentração do público na ação cênica. Em 1948, numa reunião de um congresso sobre arquitetura e arte dramática na Sorbonne, em Paris, o arquiteto explicou:

Amigo, o verdadeiro construtor, o arquiteto, pode construir os mais úteis edifícios para você porque ele sabe muito sobre volumes.

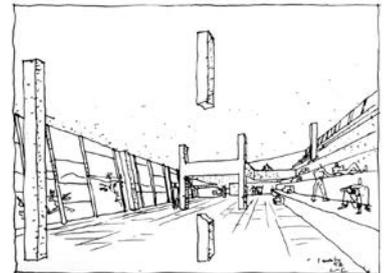
Ele pode de fato criar uma caixa de maravilhas reunindo tudo o que o seu coração deseja. Cenas e atores materializam o momento em que a caixa de surpresas aparece; a caixa de maravilhas é um cubo; nele há tudo o que é necessário para operar milagres, levitação, manipulação, etc.

O interior do cubo é vazio, mas o seu espírito criativo vai preenchê-lo com tudo que você sonhou, à moda das apresentações da antiga *Commedia dell'Arte*.⁷ (LE CORBUSIER in www.miraclebox.com, tradução nossa)

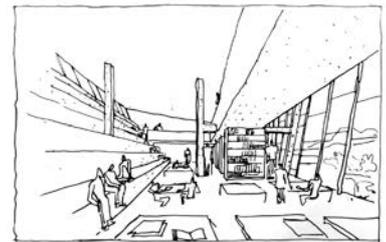
A “caixa de maravilhas” de Firminy, infelizmente, nunca verá a luz. Junto com ela, acabam sendo abandonados outros dois elementos previstos no projeto inicial: um local destinado a jogos eletrônicos e um teatro a céu aberto – o que elimina do programa as atividades exclusivamente voltadas ao lazer.⁸



BOESTIGER, 2006a, p. 134



BOESTIGER, 2006a, p. 134



BOESTIGER, 2006a, p. 134

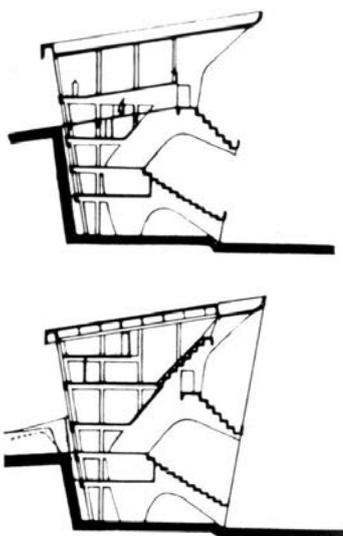
NESTA PÁGINA: PERSPECTIVAS INTERIORES DO PRIMEIRO PROJETO PARA A CASA DE CULTURA.

7 *Man, the real builder, the architect, can construct the most useful buildings for you, because he knows most about volumes.*

He can in fact create a miracle box enclosing all that your heart desires. Scenes and actors materialize the moment the miracle box appears; the miracle box is a cube; with it comes everything that is needed to perform miracles, levitation, manipulation, distraction, etc.

The interior of the cube is empty, but your inventive spirit will fill it with everything you dream of in the manner of the old Commedia dell'Arte.

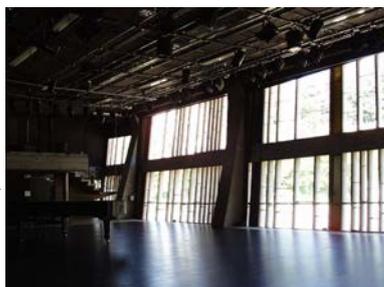
8 O projeto da piscina ficou sob responsabilidade de Andre Wogenscky, a partir de 1966. Sua construção começou em 1969 e terminou em março de 1971. Fechada em 2004 por razões sanitárias, foi incluída no Inventário de Monumentos Históricos em julho de 2005. O prédio foi internamente restaurado, adequado às normas contemporâneas e reaberto ao público em 2006.



ACIMA: CORTES TRANSVERSAIS DO PRIMEIRO PROJETO PARA A CASA DA CULTURA.

ABAIXO: IMAGENS DO INTERIOR DA CASA DA CULTURA.

AO LADO: VISTA EXTERNA DA FACHADA OCIDENTAL DA CASA DA CULTURA.



O espírito permanece praticamente o mesmo, mas o arquiteto sacrifica sua primeira ideia de superposição e integração global pelas necessidades de gestão dos ministérios.¹⁰ (SOLEIL, 2007, p. 60, tradução nossa)



A casa da cultura conta ainda com audaciosa fachada ocidental inclinada a 53 graus e ritmada por aberturas calculadas pelo compositor Iannis Xenakis, que compõem uma partitura musical (como em *La Tourette*), deixando a luz penetrar generosamente no ambiente.

9 Um ano antes, o prefeito Claudius-Petit apresentara o projeto da casa da cultura para a aprovação do ministro da cultura André Malraux.

10 *L'esprit reste globalement le même, mais l'architecte sacrifie son idée première de superposition et d'intégration globale aux nécessités de gestion des ministères.*



VISTAS EXTERNAS DA CASA DA CULTURA.

Todas as fotos desta página são da autora, 2007

A implantação do campo esportivo e das tribunas do estádio levam em consideração a topografia do local, uma antiga pedreira. A alongada bacia formada pela extração das rochas oferecia área plana suficiente para abrigar um campo de futebol nos padrões internacionais e uma pista de atletismo com quatrocentos metros de extensão. A tribuna, assentada sobre a face inclinada do lado ocidental do terreno alude um teatro grego, e



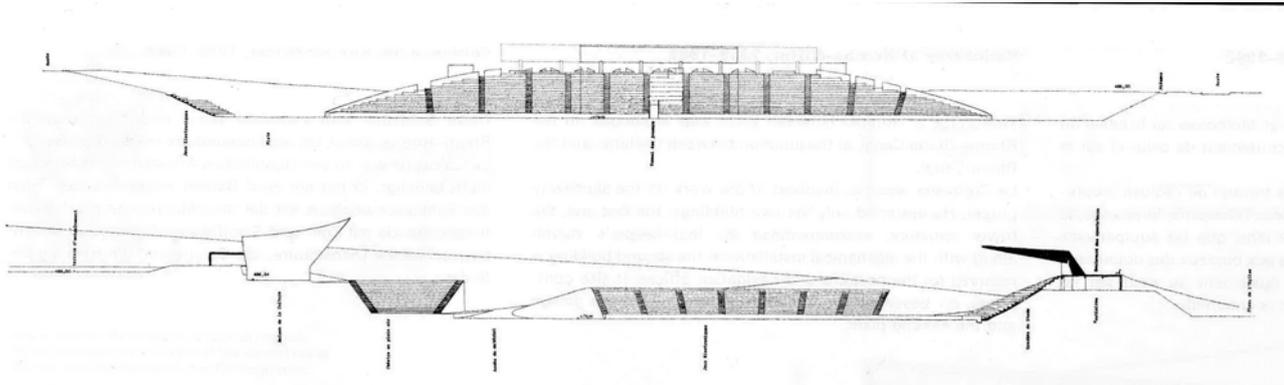
Foto da autora, 2007

ACIMA: UM DOS ACESSOS AO NÍVEL SUPERIOR DAS ARQUIBANCADAS DO ESTÁDIO.

AO LADO, VISTA GERAL DO ESTÁDIO ESPORTIVO, DO CAMPO DE FUTEBOL E DA PISTA DE CORRIDA. AO FUNDO, A IGREJA DE SAINT-PIERRE.



Foto da autora, 2007



BOESIGER, 2006b, p. 43

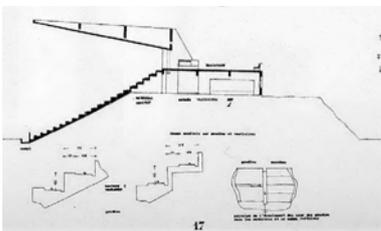
ACIMA: FACHADA E CORTE DO ESTÁDIO ESPORTIVO.

AO LADO: VISTA DA TRIBUNA COBERTA DO ESTÁDIO ESPORTIVO.



Foto da autora, 2007

ABAIXO: CORTE TRANSVERSAL DO SETOR COBERTO DAS ARQUIBANCADAS DO ESTÁDIO ESPORTIVO.



BOESIGER, 2006b, p. 43

permite o acesso do público diretamente a arquibancada superior, de onde poderia acomodar-se nos patamares descendentes até o nível do campo, que se localizava cerca de quinze metros abaixo do acesso. Dos quatro mil lugares previstos, oitocentos são cobertos por uma laje em balanço, localizada no centro das tribunas, a qual está ancorada em quatro robustos pilares que também demarcam a modulação de parte da fita de vestiários, distribuídos linearmente, sob as arquibancadas. Para os sanitários dos vestiários, localizados em faixa internalizada, estão previstas iluminação e ventilação através da cobertura, o que explica os volumes que sobressaem por trás do patamar mais alto da arquibancada.

O PROJETO PARA SAINT-PIERRE

Além do projeto da casa de cultura e do estádio esportivo, também coube a Le Corbusier – em virtude do falecimento de Andre Sive – o projeto da Igreja de Saint-Pierre, em homenagem a um dos três santos padroeiros da cidade, cuja capela havia incendiado em 1932.

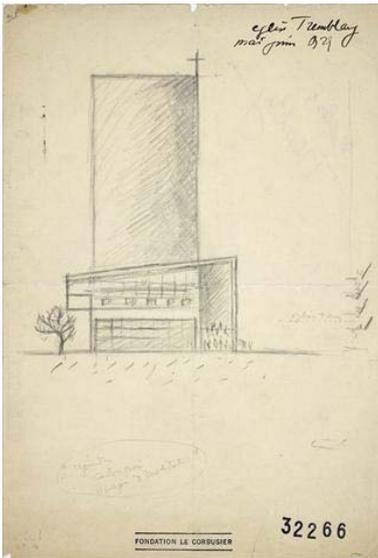
Sem dúvidas o projeto mais original do sítio, e que será o mais caro ao coração de Le Corbusier, é o da igreja de Saint-Pierre. Sabemos do interesse de Le Corbusier, se não pela própria religião, pela dimensão espiritual do homem, e as realizações anteriores, a igreja de peregrinação em Ronchamp e a igreja monástica em La Tourette refletem seu forte envolvimento com este tema. A igreja paroquial de Firminy, vem, portanto, no fim de sua vida, completar o panorama geral.¹¹ (SOLEIL, 2007, p. 68, tradução nossa)

Mesmo assim, não foi fácil convencer Le Corbusier a aceitar este encargo. Ciente da situação econômica do município e das restrições que teria de enfrentar, o arquiteto muito relutou antes de ceder à insistência de seu amigo prefeito.

Deixamos claro para o bispo que estávamos resolvidos a ter nossa igreja construída por Le Corbusier. Sua Senhoria não se opôs à ideia *a priori*, desde que Le Corbusier criasse uma igreja **apropriada**... Ele é um religioso que sabe o que é o quê e que tem em mente uma igreja que é formalmente simples, mas bonita e representativa, para o futuro, de nossa arquitetura contemporânea...¹² (CLAUDIUS-PETIT, *apud*. EARDLEY in **Architecture Interruptus**, 2007, p. 63, tradução nossa, grifo nosso)

11 *Sans doute le projet le plus original du site, et celui qui aura été le plus cher au coeur de Le Corbusier, est-il celui de l'église Saint-Pierre. On sait l'intérêt de Le Corbusier, sinon pour la religion en elle-même, du moins pour la dimension spirituelle de l'homme, et les réalisations préalables de l'église de pèlerinage de Ronchamp et de l'église monastique de La Tourette témoignent de son implication très forte dans ce domaine. L'église paroissiale de Firminy vient donc pour lui, à la fin de sa vie, compléter le tableau général.*

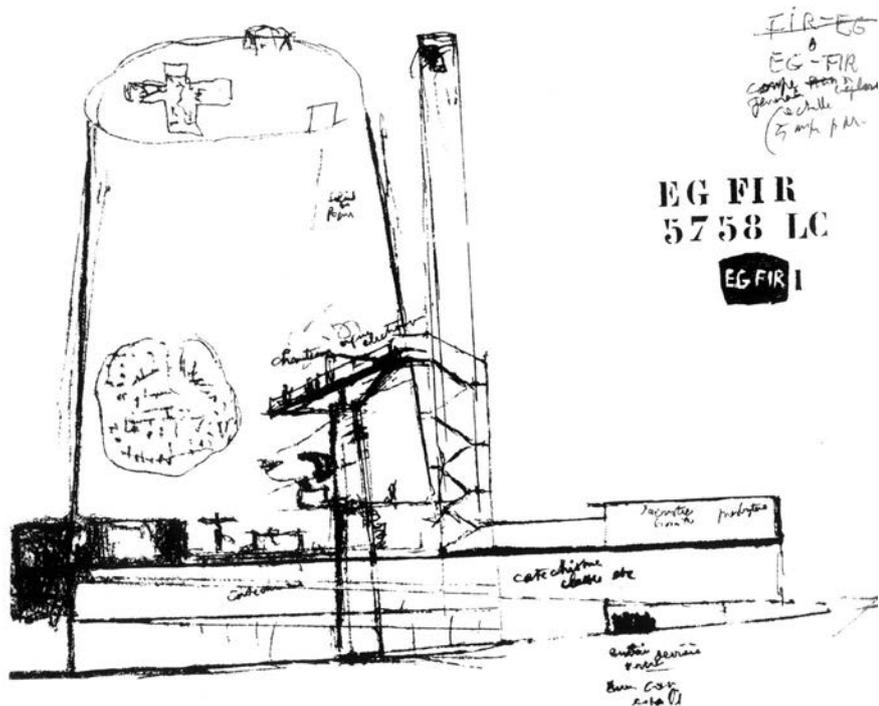
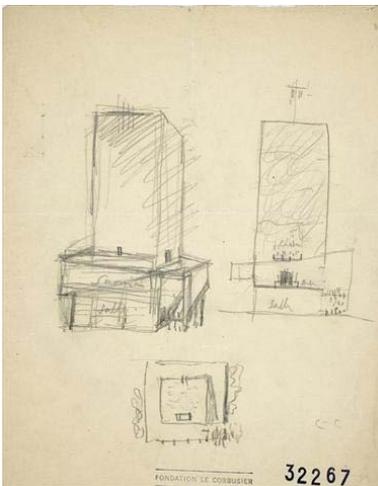
12 *We have made it clear to our Bishop that we are resolved to have our church built by Le Corbusier. His Lordship is not opposed to the idea a priori so long as Le Corbusier creates a fitting church... He is a prelate who knows what's what and who has in mind a church that is simple in design but beautiful and representative, for the future, of our contemporary architecture...*



Ele me obrigou, diria mais tarde Le Corbusier, mas eu aceitei porque as condições geográficas e topográficas eram favoráveis.¹³ (SOLEIL, 2007, p. 69)

Outro personagem desta história é o Abade Tardy que trataria a respeito do programa de necessidades com Le Corbusier, que logo vai a Firminy para a primeira reunião sobre Saint-Pierre. Segundo o pároco, a comunidade necessitava de uma igreja que contemplasse entre setecentos e oitocentos lugares, além de capela independente para cinquenta pessoas, batistério, capela funerária, confessionário, sacristia para os padres, sacristia para as crianças do coro, escritório, capela do padroeiro, centro paroquial com presbitério, sala de catecismo e sala de reuniões.

O ponto de partida para a definição das formas gerais da igreja de Firminy foram os croquis da capela Gabrielle de Monzie em Le Tremblay, realizados nos idos de 1929. Os desenhos mostram uma torre de seção quadrada erguendo-se sobre uma base rampeada. Se tais esboços não revelam a forma adotada em Firminy, indicam a opção pela verticalização da edificação.



ACIMA: OS CROQUIS DE LE CORBUSIER PARA A IGREJA DE LE TREMBLAY, 1929.

AO LADO: ESTUDO DE LE CORBUSIER PARA A IGREJA DE SAINT-PIERRE. CORTE TRANSVERSAL PASSANDO PELO CORO (APOIADO CENTRALMENTE POR UM ÚNICO PILAR) E CONECTADO À TORRE SINEIRA ATRAVÉS DE PASSARELA. DEZ DE JUNHO DE 1961.

Visto de longe, o volume da Igreja de Firminy parece um sólido platônico, mas sua geometria, na verdade, é complexa. O projeto, conforme definido desde o princípio, pode ser dividido em duas partes principais. O volume inferior é um prisma de base quadrada que conteria dois níveis correspondentes aos espaços do auditório, sacristias, sala de conferência, de reuniões, etc. O volume superior possui a forma especial, intermediária entre cone e pirâmide, e abriga a principal atividade, o espaço litúrgico propriamente dito. A torre tem seção variável não apenas quanto à dimensão, mas também em relação à geometria, já que parte da base

13 *Il m'a forcé la main, dira plus tard Le Corbusier, mais j'ai accepté car les conditions géographiques et topographiques étaient favorables.*

quadrada paralela ao nível do solo para ser arrematada por um plano inclinado amebóide quase circular. Segundo Deborah Gans (2006, p. 109), esta forma cônica hiperbólica e a previsão de sua construção em fina casca de concreto foram inspiradas nas torres de arrefecimento das usinas nucleares que Le Corbusier viu na Índia – as quais também serviram de referência para a o volume especial do edifício da Assembleia de Chandigarh. Já em GRESLERI e GRESLERI (2001, p. 178), mostra-se imagem de torres semelhantes na paisagem de Firminy.

Desde o início foi José Oubrierie que esteve à frente do projeto da Igreja de Firminy, como, aliás, atestam os desenhos arquivados na Fundação Le Corbusier. Segundo relatório elaborado por Gilles Ragot em 2003, apenas três das trinta e uma pranchas oficiais desenhadas e registradas no ateliê de Le Corbusier sobre o projeto de Saint-Pierre são atribuídas ao próprio Corbu, todas datando de 1961. Os demais desenhos, que competem ao trabalho desenvolvido entre 1961 e 1963 são de Oubrierie (ainda que algumas sejam assinadas à mão, junto do nome de Oubrierie, também por Le Corbusier).

Quando decidi encarregar-me deste projeto, [Le Corbusier] trouxe à minha mesa a primeira ideia da igreja; dois desenhos, um corte e uma planta realizados por ele a cores em fino papel branco, como toalha de mesa de restaurante, e quatro desenhos em papel de seda 21 x27 copiados por ele dos originais que conservava... Dois eram de Tremblay (a origem do conceito); o outro era uma planta de Stonehenge, o último um esboço da luz no interior de Santa Sofia (copiado de um desenho feito durante a Viagem ao Oriente de 1911). Esta era a base sobre a qual eu deveria trabalhar, as grandes coisas que eu deveria estudar para “aproximar-me do problema”.¹⁴ (OUBRERIE *in* GRESLERI e GRESLERI, 2001, p. 175, tradução nossa)

Segundo Gilles Ragot (*apud*. GUILLOT, 2008, p. 77), os primeiros croquis de Le Corbusier para Firminy, apesar de bastante imprecisos, indicavam uma igreja cuja planta da base estaria inscrita num retângulo de trinta metros (norte-sul) por vinte e oito metros e uma altura máxima para a “casca” de concreto de aproximadamente quarenta e dois metros. A rampa para o acesso dos fiéis à igreja (que está no terceiro nível) seria parcialmente fechada. Longa, partiria do canto sudeste do prédio, passaria pelas fachadas leste e norte e chegaria a um ponto sobre a aresta nordeste, proporcionando o espaço de transição entre o exterior e interior, como solicitado pela paróquia, além de configurar a *promenade architecturale*, em consonância com o ideário Moderno. Para o sineiro, Corbu pensou num volume semelhante ao de uma chaminé, ligeiramente descolado da concha da igreja, junto à fachada, em torno do qual subiria uma escada

14 Quando decisi di incaricarmi di questo progetto ha portato sul mio tavolo la prima idea della chiesa; due disegni, una sezione e una pianta realizzati da lui a colori su di una carta bianca leggera, come le tovaglie dei tavoli di ristorante e quattro disegni su carta 21 x 27 pelure d'oignon da lui ricopiati dagli originali che conservava... Due venivano dal Tremblay (l'origine del concetto); l'altro era una pianta di Stonehenge, l'ultimo uno schizzo della luce all'interno di Santa Sofia (copiato da un disegno fatto durante il Viaggio in Oriente del 1911). Questa era la base sulla quale dovevo lavorare, le grandi cose che io dovevo studiare per “avvicinarmi” al problema.



ACIMA: TORRES DE ARREFECIMENTO NA PAISAGEM DE FIRMINY.

ABAIXO: LE CORBUSIER E JOSÉ OUBRERIE JUNTO DA MAQUETE DA IGREJA DE FIRMINY.

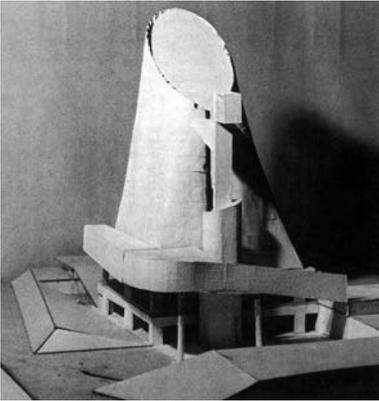


www.wexarts.org/ed/index.php?eventid=1945

helicoidal que, através de uma passarela, perfuraria a casca e conduziria a uma tribuna interior.

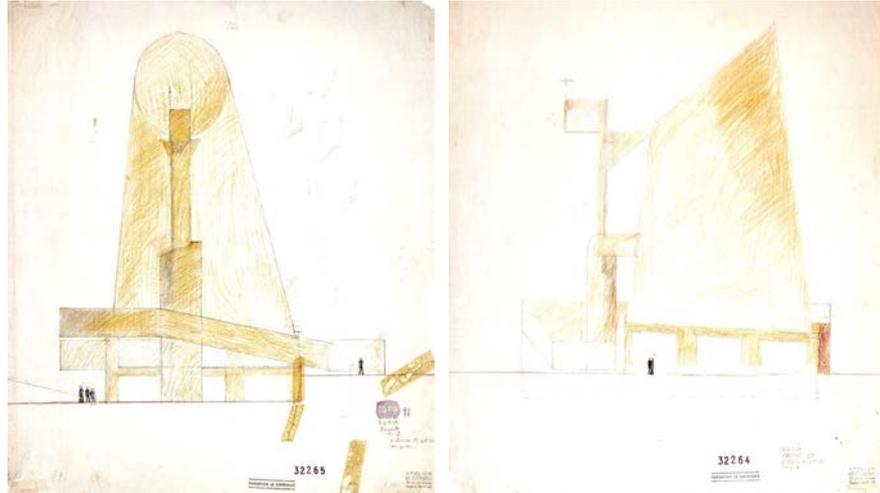
A primeira série oficial de desenhos do projeto foi apresentada por Le Corbusier no dia trinta de outubro de 1961 em seu ateliê na Rue de Sèvres, em Paris, ao Abade Tardy, a Claudius-Petit e a alguns outros representantes da Igreja. Conforme SOLEIL (2007, p. 70), nesta oportunidade a igreja foi apresentada com trinta e seis metros de altura, e de acordo com RAGOT (*apud*. GUILLOT, 2008, p. 77), a base também foi reduzida para vinte e cinco metros de lado (agora quadrada).

ABAIXO: MAQUETE DE ESTUDO DA IGREJA DE SAINT-PIERRE, ELABORADA NOS PRIMEIROS MESES DE 1962.



GRESLERI E GRESLERI, 2001, p. 169

AO LADO: DESENHOS DE JOSÉ OUBRERIE DATADOS DE VINTE E TRÊS DE OUTUBRO DE 1961.



ARCHITECTURE, 2007, p. 81 e 80

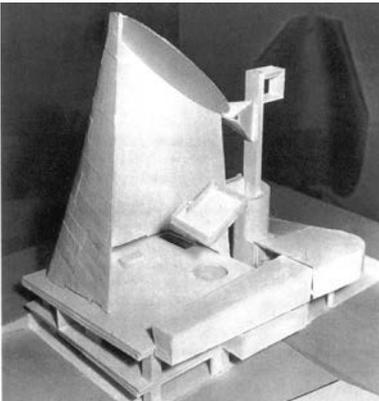
ABAIXO: OUBRERIE, CLAUDIUS-PETIT, LE CORBUSIER, PADRE COGNAC E O ABADE TARDY EM REUNIÃO DIANTE DA MAQUETE SECCIONADA DA IGREJA DE SÃO PEDRO.



GRESLERI E GRESLERI, 2001, p. 193

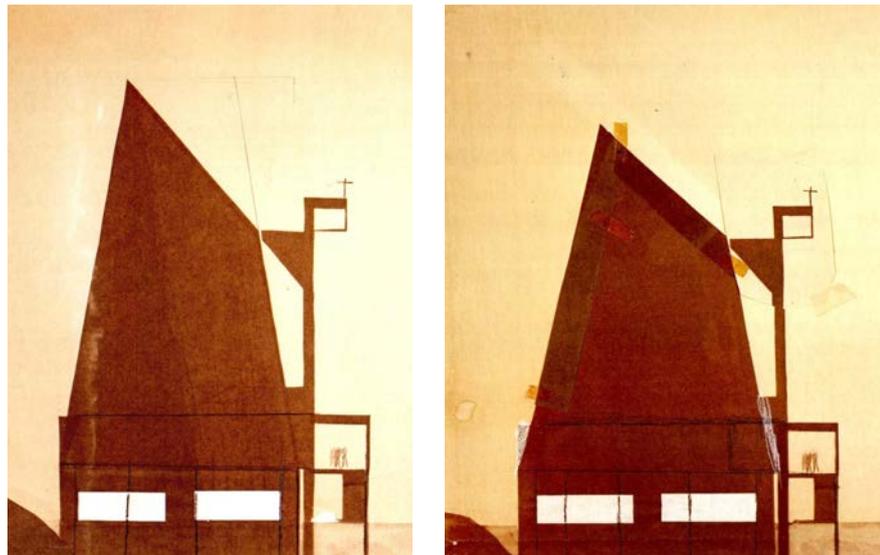
AO LADO: ESTUDO DA REDUÇÃO DE ALTURA DA IGREJA DE SAINT-PIERRE.

ABAIXO: MAQUETE SECCIONADA DA IGREJA DE SAINT-PIERRE.



GRESLERI E GRESLERI, 2001, p. 173

Os presentes apontaram algumas questões sobre a disposição das diferentes salas do volume de embasamento, que pareciam fáceis de ser resolvidas. O mais grave ponto de discordância, entretanto, foi o orçamento previsto pelo arquiteto, que chegava pelo menos ao dobro do previsto pelas autoridades religiosas, apesar das reduções dimensionais já operadas.



ARCHITECTURE, 2007, p. 88 e 89

Daí em diante, Le Corbusier dedicou-se a modificar o projeto visando à redução dos custos, procedendo alterações que afetavam principalmente a altura da igreja. Quanto a isso, a escassa bibliografia disponível sobre o projeto da igreja de Firminy é, senão contraditória, confusa – inclusive sobre as dimensões da obra. Christian Soleil aponta uma redução de três metros na altura máxima da casca de concreto após a primeira reunião, enquanto José Oubrierie, entrevistado por Glauco e Giuliano Gresleri fala em quatro metros. Certo é que, de 1961 a

1965 existiram seis versões do projeto, mas apenas quatro foram oficialmente documentadas, e são as que constam no relatório já mencionado elaborado por Gilles Ragot, à disposição para consulta na Fundação Le Corbusier.

A segunda reunião com os interessados no projeto aconteceu em quatro de julho de 1962, quando, na verdade, foi apresentada a terceira versão do projeto (mas a segunda versão oficial dos planos). Diante das reduções dimensionais, duas solicitações de alteração surpreendem, pois vão de encontro às restrições orçamentárias: o prefeito pede que a base, agora com vinte e um metros de lado passe a contar com vinte e quatro, e o abade Tardy quer aumentar a capacidade da assembleia de quinhentos para seiscentos lugares. Para acomodar os fieis, a solução encontrada por Le Corbusier foi uma superfície inclinada de geometria variável, que acabaria se tornando a marca do projeto.

O abade Tardy manifesta sua satisfação diante do esforço do arquiteto em promover as necessárias adaptações:

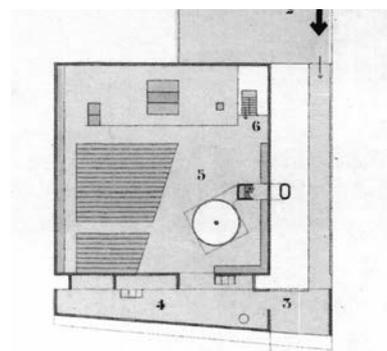
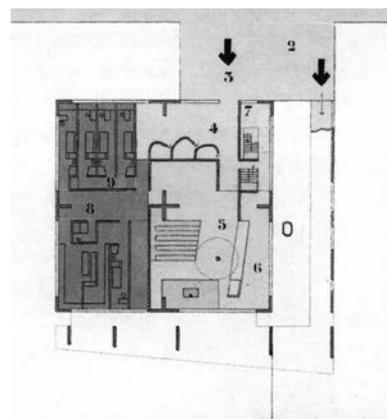
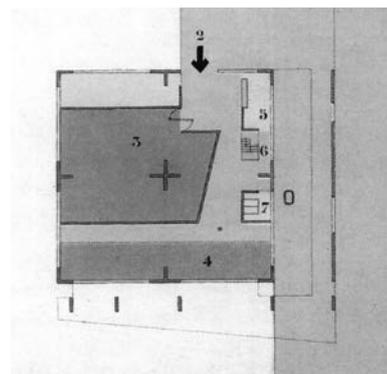
Fiquei muito feliz de ver nosso projeto avançar, cuja forma atual me alegra profundamente, depois de nossos diferentes ajustes. E sou muito grato pelas últimas modificações, particularmente pelo aumento do número de assentos.¹⁵ (TARDY, *apud*. SOLEIL, 2007, p. 71, tradução nossa)

Desta maneira, o projeto de 1962 foi aprovado para que o trabalho de construção se iniciasse em 1963. O contrato definitivo entre Le Corbusier e a Associação Diocesana de Lyon foi assinado em vinte e dois de maio de 1963, ou seja, três anos depois do primeiro encontro entre as partes interessadas. Corbu entrega um projeto final às autoridades da igreja através de Caludius-Petit em fevereiro de 1964. O dossiê descritivo do edifício é completado por novos desenhos para o começo da obra. O arquiteto, depois de muito esforço, chegara a um preço aproximado ao do contrato¹⁶. Ele procurou conservar o espírito geral do programa inicial, mas obstinado por suprimir o supérfluo e o acessório a fim de economizar. Desta forma, além das mudanças já apontadas, substituiu a torre sineira com a escada por um volume bem menor, sobre a fachada sul, em forma de cunha, encaixado na parte superior da concha de concreto, além de suprimir a tribuna suspensa sobre um pilar, como era indicado nos desenhos iniciais.

O projeto atualizado segundo as decisões da segunda reunião está registrado na terceira série oficial de plantas, que data de doze de dezembro de 1962. São estes os desenhos publicados no sétimo volume da *Œuvre Complète*. Ainda que o projeto de Saint-Pierre tenha sofrido uma outra importante modificação em 1964 (além de alterações menores), e que Corbu tenha trabalhado com Willie Boesiger até 1965 na escolha dos projetos para o catálogo, a versão escolhida para a publicação, mesmo que desatualizada, foi esta – o que acabou contribuindo para a confusão acerca da história do projeto.

15 *J'ai été très heureux de voir avancer nos projets, dont la forme actuelle me réjouit profondément, après nos différents mises au points. Et je vous suis très reconnaissant des dernières modifications apportées, en particulier l'augmentation des places assises.*

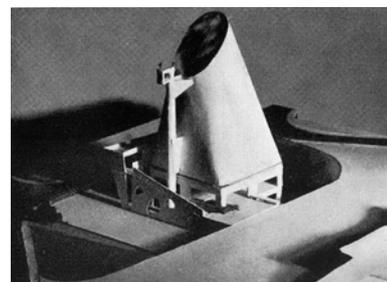
16 A primeira estimativa de custos chegava aos cento e trinta milhões de antigos francos, enquanto o orçamento previa, no máximo, setenta milhões. Le Corbusier conseguiu reduzir os custos apenas até noventa milhões de antigos francos.



GRESLIERI E GRESLIERI, 2001, p. 167

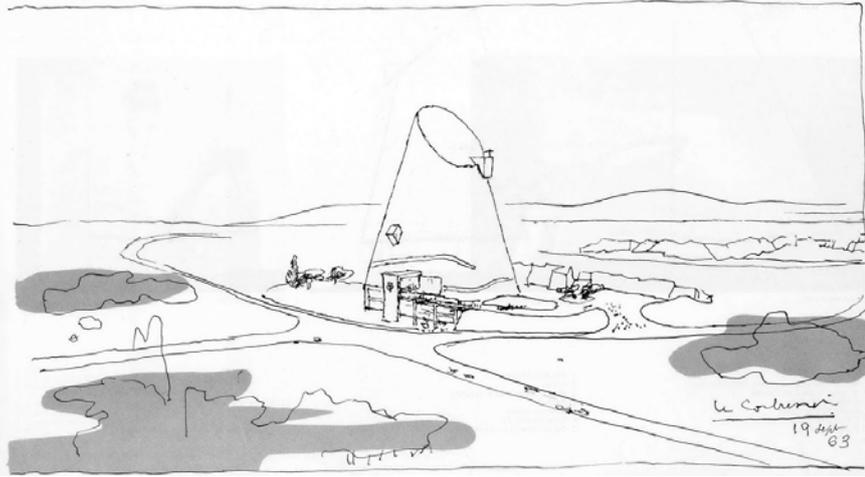
ACIMA: AS PLANTAS DA IGREJA DE SAINT-PIERRE RELATIVAS À VERSÃO DO PROJETO APRESENTADA NA REUNIÃO DE JULHO DE 1962.

ABAIXO: A MAQUETE DA IGREJA DE SAINT-PIERRE RELATIVA À VERSÃO DO PROJETO APRESENTADA NA REUNIÃO DE JULHO DE 1962.

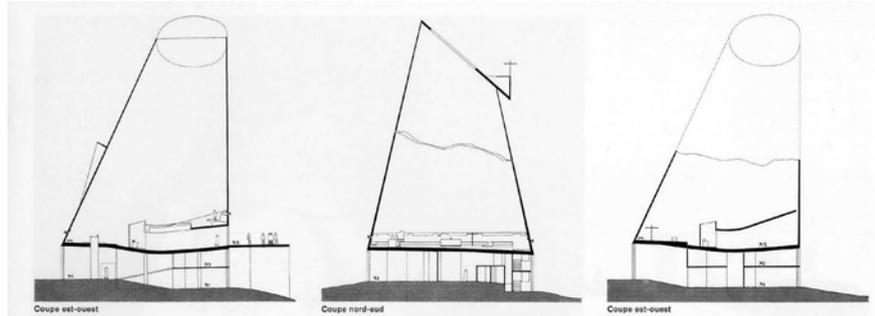


BOESIGER, 2006a, p. 137

NESTA PÁGINA: OS DESENHOS DA VERSÃO DO PROJETO PARA A IGREJA DE SAINT-PIERRE EM FIRMINY, DE 1962, PUBLICADOS NO SÉTIMO VOLUME DA OBRA COMPLETA DE LE CORBUSIER.



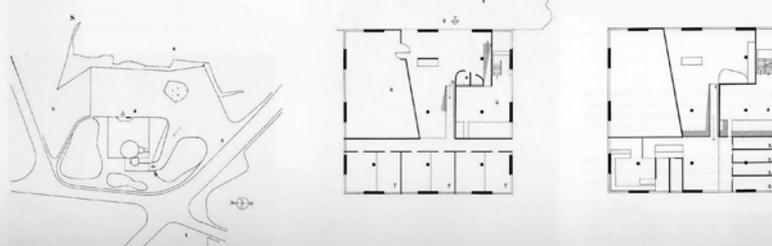
BOESIGER, 2006a, p. 137



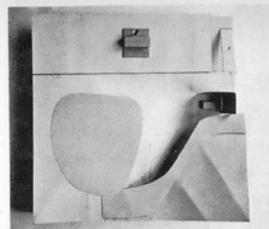
- 1 Chemin des piétons venant de Firminy-Vert
- 2 Accès à la place de l'Eglise
- 3 Entrée de l'Eglise
- 4 Entrée du presbytère
- 5 Emplacement pour piscine
- 6 Rochers et stade

- 1 Place de l'Eglise
- 2 Entrée
- 3 Rampe d'accès au presbytère
- 4 Paroisse
- 5 Sacristie basse
- 6 Salle paroissiale
- 7 Caséichisme (3 ou 6 salles)

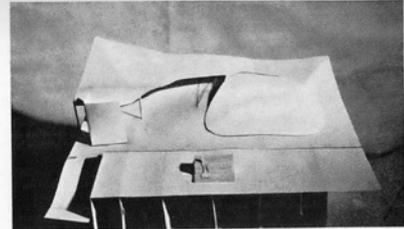
- 1 Rampe d'accès au presbytère
- 2 Curé
- 3 Vicaires
- 4 Sacristie haute et accès des prêtres à l'Eglise



BOESIGER, 2006a, p. 138

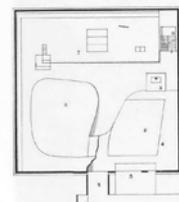


Les niveaux 3 + 4 (maquette)

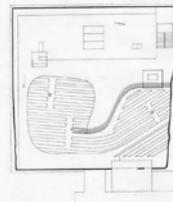


Les niveaux 3 + 4 (maquette)

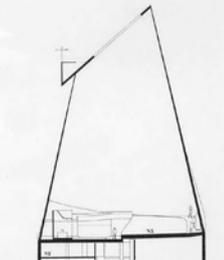
- 1 Conduit
- 2 Entrée de l'Eglise
- 3 Baptistère
- 4 Chapelle de semaine
- 5 Autel de Saint-Sacrement
- 6 Escalier sacristie
- 7 Sanctuaire et autel principal
- 8 Sièges



Plan niveau 3



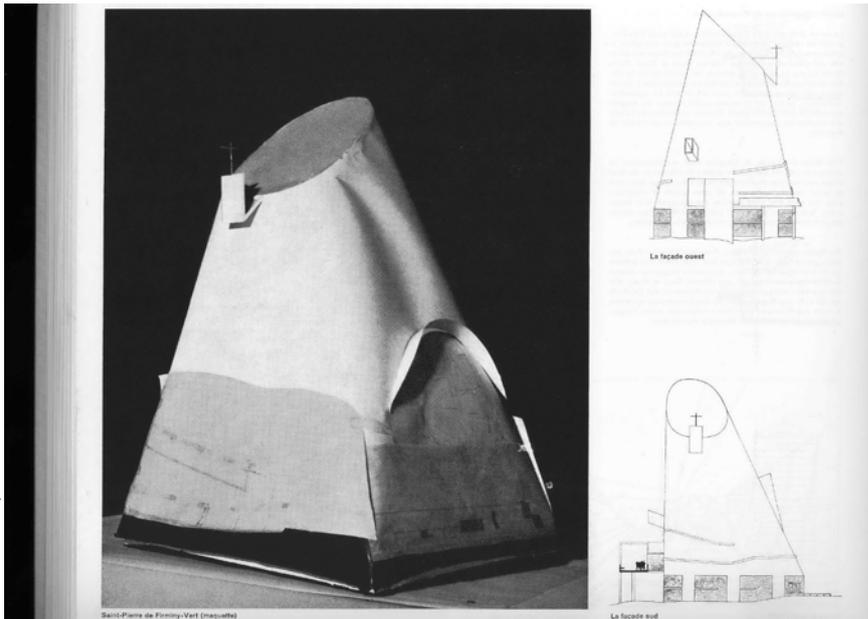
Plan niveau 4 (les sièges)



Coupe sud-nord

Firminy 139

BOESIGER, 2006a, p. 139



AO LADO: MAQUETE E FACHDAS DA VERSÃO DO PROJETO PARA A IGREJA DE SAINT-PIERRE EM FIRMINY, DE 1962, PUBLICADOS NO SÉTIMO VOLUME DA OBRA COMPLETA DE LE CORBUSIER.

Uma desagradável surpresa revela-se em 1964, através das sondagens do terreno. Para suportar a igreja projetada por Le Corbusier, o solo exigiria fundações especiais, cujos custos de construção seriam demasiadamente altos.

Antes de renunciar ao projeto, a Associação Paroquial ainda tentou propor ao arquiteto que adaptasse seus planos a outro terreno, mas Le Corbusier rejeitava veementemente esta possibilidade. Ao invés disso, tentando uma alternativa para nova redução de custos e manutenção do terreno, comprometeu-se a reduzir ainda mais a altura da concha de concreto, modificando as proporções do edifício, e pediu a Oubrierie que elaborasse uma maquete de madeira da nova versão, da qual não são conhecidos desenhos.

A maquete ficou pronta antes do fim do ano de 1964, mas em doze de janeiro de 1965, diante da insistência de Le Corbusier em manter o terreno e apesar da economia conquistada pelo arquiteto, o comitê encarregado desistiu do projeto e decidiu procurar outro arquiteto¹⁷.

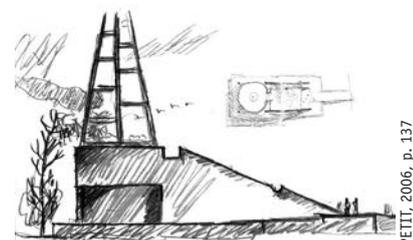
Curioso, entretanto, é o fato que aproxima este do próximo caso a ser tratado nesta tese. Depois de contatar Alvar Aalto para o projeto da Igreja de Riola – conforme será narrado no próximo capítulo, o cardeal Giacomo Lercaro, em fevereiro de 1965, enviou a Paris os arquitetos Giuliano e Glauco Gresleri, com o objetivo de convidar Le Corbusier para que projetasse uma das igrejas de Bolonha. O arquiteto franco-suíço surpreendeu os jovens colegas e sugeriu a construção de edifício quase igual ao de Firminy. Desta vez, não parecia nada preocupado com a relação entre seu projeto e o sítio onde seria implantado. Em reunião com os Gresleri, Le Corbusier chegou a dizer:

uma igreja é como um automóvel, pode andar em todas as ruas. Faremos em Bolonha o projeto alto; o de Firminy foi cortado; foi circuncidado.¹⁸ (LE CORBUSIER *apud*. GRESLERI, 2008, tradução nossa)

17 Segundo Gilles Ragot (*in* GUILLOT, 2008, p. 80), seria um arquiteto de Lyon, cujo nome é desconhecido.

18 *una chiesa è come un'automobile, può girare su tutte le strade. Faremo a Bologna il progetto alto; quello di Firminy è stato tagliato; me l'hanno circunciso.*

ABAIXO: APESAR DA PROPOSTA QUE FEZ AOS IRMÃOS GRESLERI, LE CORBUSIER JÁ HAVIA TRABALHADO NUMA IDEIA PARA O PROJETO DA IGREJA DE BOLO-NHA, CUJO DESENHO APARECE PUBLICADO NA CONHECIDA BIOGRAFIA "LE CORBUSIER LUI-MÊME", ORGANIZADA POR JEAN PETIT.





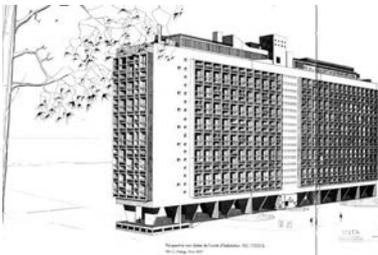
ACIMA: NOTÍCIA DO FALECIMENTO DE LE CORBUSIER NO JORNAL.

ABAIXO, DE CIMA PARA BAIXO: VISTA DO TERRAÇO DA UNITÉ DE FIRMINY; PERSPECTIVA SEM DATA DA UNITÉ DE FIRMINY.

ABAIXO AO LADO: DE CIMA DO TERRAÇO DA UNITÉ DE FIRMINY É POSSÍVEL VISUALIZAR A IGREJA DE SAINT-PIERRE.



Foto da autora, 2007



GUILLOT, 2008, p. 50

Quando do falecimento de Le Corbusier, em agosto de 1965, só está pronta a casa de cultura - ainda sem operar. O estádio está licenciado aguardando início das obras. A piscina ainda não está projetada, e a situação da igreja ainda está em suspenso. Quanto às unidades de habitação, só uma será realizada, já que após o final dos anos 1960 a crise da indústria siderúrgica causará a redução do crescimento demográfico e a consequente diminuição da demanda por habitação.

UMA UNITÉ PARA FIRMINY

A Unité d’Habitation de Firminy-Vert é uma versão simplificada e mais econômica da Unité de Marseille. O elegante edifício predominantemente residencial resolve-se em cento e trinta metros de comprimento, vinte e um metros de largura e cinquenta metros de altura. Os vinte pavimentos servidos por sete ruas internas, distribuídos em trinta e dois tipos distintos, dão lugar a quatrocentos e quatorze apartamentos, que poderiam chegar a abrigar mil e oitocentos habitantes – números que a transformavam na maior das cinco unidades de habitação construídas no mundo, com mais de vinte e sete mil metros quadrados ocupados apenas pelos apartamentos, somados dezoito mil metros quadrados das sacadas. O prédio localiza-se na parte mais alta da cidade, dominando a paisagem, de onde podia “ver e ser visto como um símbolo da nova cidade que deveria ser criada” (SOLEIL, 2007, p. 63). Para a Unité de Firminy estavam previstos também uma escola no último pavimento, cuja área atingia os três mil metros quadrados, além de equipamentos de lazer e convívio no terraço, de onde seria possível avistar o centro da cidade e o conjunto modernista corbusiano.

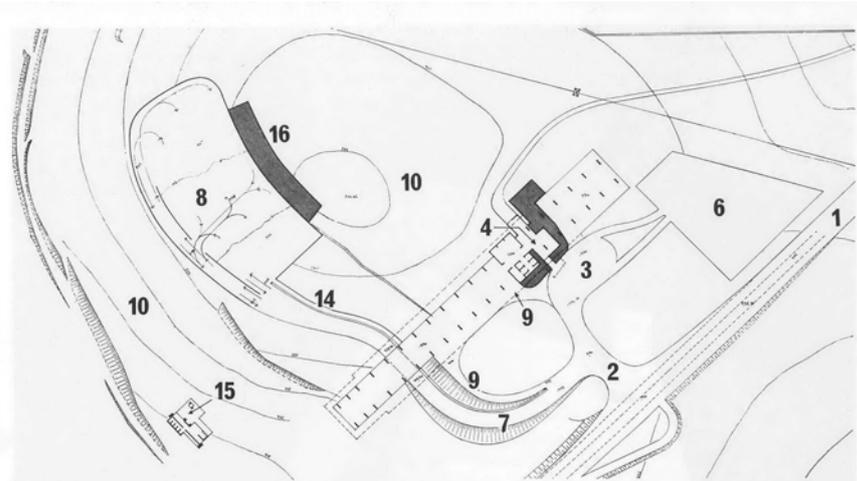


Foto da autora, 2007

Diferentemente do que ocorrera com a Unidade de Habitação de Marselha, os recursos para a construção da Unidade corbusiana em Firminy foram integralmente oriundos de fundos sociais, do sistema francês de subsídio à habitação popular, HLM¹⁹, o que impôs restrições ao projeto e à obra e

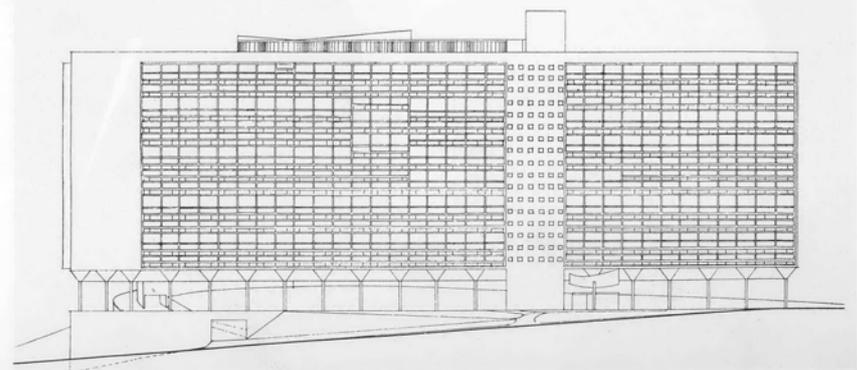
19 Habitation à Loyer Modéré

gerou certa tensão entre Claudius-Petit e Le Corbusier, a quem incomodava o rigor orçamentário. Desta maneira, a Unité de Firminy não conta com garagens, nem com subsolos, tampouco com adequado isolamento térmico ou acústico. Os acabamentos de concreto são rudimentares, e os elevadores, insuficientes (apenas três para todo edifício). Como em Rezé, onde os desafios foram os mesmos, neste caso Le Corbusier também teve que renunciar à rua de serviços. Em janeiro de 1963 as discussões chegaram ao ponto de levar Le Corbusier – já incomodado pelos trâmites relativos à igreja – a ameaçar abandonar o projeto da Unité.



Unité d'Habitation de 400 logements. Le rez-de-chaussée. Echelle 1:2000

- | | |
|---|---|
| 1 Route de Firminy à Chazeau | 8 Garages 300 voitures (vélos et motos) |
| 2 Entrée des automobiles | 9 Route des camions |
| 3 Terre-plein de manœuvre des automobiles | 10 Parc |
| 4 Hall d'entrée et tour des ascenseurs | 14 Passage couvert reliant les garages à l'Unité |
| 6 Parking visiteurs 100 voitures | 15 Club de plein air (danse, théâtre, cinéma, jeux, etc.) |
| 7 Route menant aux garages | 16 Piscine |



BOESIGER, 2006a, p. 135

NESTA PÁGINA: OS DESENHOS PARA O PROJETO DA UNITÉ D'HABITATION DE FIRMINY PUBLICADOS NO SÉTIMO VOLUME DA OBRA COMPLETA DE LE CORBUSIER.



BOESIGER, 2006a, p. 135

Em 1960, Firminy contava com um deságio de mil e cem unidades habitacionais relativo ao ano anterior e o projeto da Unidade de Habitação encomendado a Le Corbusier visava a suprir esta demanda urgente, já que havia a expectativa – que, mais tarde, não se confirmou – de que a população chegasse a quarenta e cinco mil habitantes em 1985²⁰. Eugéne Claudius-Petit, vale observar, além de prefeito, coordenava o escritório municipal da HLM.

20 Apesar de a população ter crescido de vinte e dois mil habitantes em 1953 para vinte e seis mil em 1962, a rigorosa crise da siderurgia que atinge a cidade provoca uma drástica queda da população. Para ter-se uma ideia, a taxa de crescimento só volta a atingir índices positivos a partir dos anos 2000.



ACIMA: VISTA DA FACHADA OESTE DA UNITÉ DE FIRMINY.

AO LADO: LE CORBUSIER E EUGÈNE CLAUDIUS-PETIT DIANTE DA PEDRA FUNDAMENTAL DA UNITÉ DE FIRMINY, EM 21 DE MAIO DE 1965.

ABAIXO: A PEDRA FUNDAMENTAL DA UNITÉ D'HABITATION DE FIRMINY.



ACIMA, DE CIMA PARA BAIXO: VISTA DO CORREDOR OU "RUA INTERNA" DA UNITÉ DE FIRMINY E DOS DORMITÓRIOS DOS FILHOS, INTEGRÁVEIS.

ACIMA AO LADO: VISTA DA FACHADA LESTE DA UNITÉ DE FIRMINY.

A permissão para a construção da Unidade de Habitação de Firminy data de dezoito de setembro de 1964 e a pedra fundamental foi lançada dia vinte e um de maio de 1965, em solenidade que contou com a presença de Le Corbusier e, claro, de Claudius-Petit. Na ocasião, o arquiteto discursou:

Nem todos os dias são de festa. Foi preciso perder cabelos para poder comemorar. A Unidade de Habitação é um navio. Cada um terá liberdade completa de seus atos, o isolamento de seu lar; cada um será livre. Isso pode parecer paradoxal, mas é assim que será. Agora vejo que a chave para a Unidade de Habitação está na natureza. Sol, espaço, verde, creio que hoje somos nós. Esquecemos todos os dias cinzentos.²¹ (LE CORBUSIER *in* POUVREAU, p. 248, tradução nossa)



21 *C'est pas tous le jours fête. Il faut attendre d'avoir perdu ses cheveux pour avoir l'adhésion. L'Unité d'habitation, ça c'est un navire. Chacun y aura la liberté complète de ses gestes, l'isolement de son foyer; chacun sera libre. Cela peut paraître paradoxal mais il en sera ainsi. Je vois aujourd'hui que la clé de l'Unité d'Habitation se trouve dans la nature. 'Soleil, espace, verdure', je crois que nous y sommes aujourd'hui. On a oublié tout cela dans la grisaille des jours.*

Foto da autora, 2007



Foto da autora, 2007



GUILLOT, 2008, p. 184



Foto da autora, 2007

ACIMA E ABAIXO: A VISITA GUIADA À UNITÉ DE FIRMINY ATRAI TURISTAS E CONTA COM AS EXPLICAÇÕES DE UMA ARQUITETA.

AO LADO: FACHADA OESTE DA UNITÉ D'HABITATION DE FIRMINY.



Foto da autora, 2007



Foto da autora, 2007

ACIMA: A PLACA QUE INDICA O TOMBAMENTO COMO MONUMENTO HISTÓRICO FRANCÊS NO PILOTIS DA UNITÉ DE FIRMINY.

ACIMA AO LADO: O PILOTIS DA UNITÉ DE FIRMINY.

AO LADO: IMPLANTADA NO ALTO DE UMA COLINA, A UNITÉ DE FIRMINY SOBRESSAI-SE EM RELAÇÃO À PAISAGEM DA CIDADE.

Após o falecimento de Le Corbusier, a direção das obras foi confiada a André Wogenscky, que havia sido chefe de seu atelier até 1956. Ele será apoiado por Fernand Gardien no estádio e na unidade de habitação, que é inaugurada em 1967. A casa de cultura começa a funcionar em 1966 e o estádio se conclui em 1968. O conjunto encaminha-se para o completamento no período 1965-71 com o projeto e a construção da piscina por Wogenscky, que manteve a localização definida por Le Corbusier entre o estádio e a futura igreja.



Foto da autora, 2007

ACIMA: IMAGEM DO ACESSO À PISCINA DO CENTRO CÍVICO DE FIRMINY, PROJETO DE ANDRÉ WOGENSCKY.



Foto da autora, 2007

AO LADO: VISTA GERAL DA PISCINA DE FIRMINY.

DE IGREJA A MUSEU COM MISSA

Do debate quanto à realização da igreja de Firminy (bem como à de Bolonha) após a morte de Le Corbusier, participam nomes como Siegfried Giedion, que torna pública sua posição favorável à construção dos dois projetos, após conversar com Charlotte Perriand e Louis Miquel, então secretário geral da Fundação Le Corbusier. Os planos para a cidade italiana nunca chegaram a se realizar, mas a “Association Le Corbusier pour l’église Saint-Pierre de Firminy-Vert” substituiu a associação paroquial em 1968 e encarrega Oubrerie de retomar o projeto em colaboração com Miquel. Explica o próprio Oubrerie:

Quando morreu Le Corbusier, parecia que o projeto devesse ser confiado a Wogenscky, que já estava encarregado de terminar a Unidade de Firminy (atribuída na última hora a Corbu) com a possibilidade de uma segunda Unidade. Quando eu soube, fui até Claudius, em sua casa em Paris, e lhe disse: “Fui encarregado deste projeto desde o início; tenho as plantas e todos os desenhos que o Senhor Le Corbusier me confiou; se há uma pessoa que pode fazer esta igreja sou eu, a mando de Le Corbusier.”²² (OUBRERIE, *apud*. GRESLERI e GRESLERI, 2001, p. 188, tradução nossa)

²² Quando Corbusier mori, sembrava che il progetto dovesse essere affidato a Wogenscky, che già era incaricato di finire l’Unité di Firminy (assegnata all’ultimo momento a Corbu) con la possibilità di una seconda Unità. Quando l’ho saputo sono andato a Claudius, a casa sua a Parigi e gli oho detto: Sono stato incaricato di questo progetto dall’inizio; ho le piante e tutti i disegni che Monseur Le Corbusier mi ha affidato; se c’è una persona che può fare questa chiesa sono io, per mandato di Le Corbusier.

No ano seguinte, a prefeitura de Firminy oferece à Associação pela quantia simbólica de um franco o terreno para a construção da igreja.

A primeira pedra de Saint-Pierre é lançada em maio de 1970 pelo bispo do Loire e as obras iniciam em outubro, segundo os planos formulados por Oubrierie e Miquel. O retardo para o início dos trabalhos é creditado a restrições orçamentárias. Além disso, parte do clero era contra as formas propostas por Le Corbusier, consideradas “pagãs”.

Praticamente de imediato o projeto foi atacado. O clero conservador opôs-se ao projeto – uma impressionante torre parabolóide-hiperbólica erguendo-se desde uma base quadrada. O clero mais radical opunha-se a gastar num prédio o dinheiro que seria mais útil se fosse gasto em serviços com membros da Igreja.²³ (Lecture, 1982, tradução nossa)

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 reduzirá progressivamente, tornando cada vez mais questionáveis os projetos de Claudius-Petit. Este sai da prefeitura nas eleições de 1971, num momento em que dos quatrocentos e quatorze apartamentos da unidade, somente cento e noventa estão ocupados. O substituto dele é o adversário comunista Théo Vial Massat, que ocupará o cargo até 1992.

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

Em 1983, a Creusot-Loire vai à falência. A usina de Firminy passa à USINOR, mas um novo ciclo de desmantelamento industrial se inicia. No mês de julho, a administração municipal de Firminy anuncia a construção de um ginásio entre a igreja e a tribuna do estádio e o local destinado à igreja de Saint-Pierre. A comunidade de arquitetos organiza-se mundialmente para impedir a descaracterização do sítio corbusiano. Desde Richard Rogers até Oscar Niemeyer, os apelos são endereçados a figuras influentes como o presidente François Mitterrand e o primeiro-secretário do Partido Comunista (ao qual pertencia o prefeito), Georges Marchais. O Ministro da Cultura Jack Lang, por sua vez, cede aos apelos e providencia uma medida de proteção do local, e sugere a implantação do ginásio em outro lugar, além de inscrever a igreja no Inventário Suplementar dos Monumentos Históricos. O estádio e a casa de cultura são tombados no ano seguinte,



ACIMA: A PEDRA FUNDAMENTAL DA IGREJA DE SAINT-PIERRE.

Foto da autora, 2007

²³ *Almost immediately, the project came under attack. The conservative clergy in the church objected to the design – a striking hyperbolic-paraboloid tower rising out of a square base. The more radical clergy objected to spending money on a building which might be more usefully spent on services to church members.*

ABAIXO E ABAIXO AO LADO: VISTAS DA BASE EM RUÍNAS DA IGREJA DE SAINT-PIERRE. NAS FOTOS ABAIXO, A VEDAÇÃO DAS ABERTURAS JÁ HAVIA SIDO REMOVIDA EM VIRTUDE DO IMINENTE REINÍCIO DAS OBRAS, EM 2001.



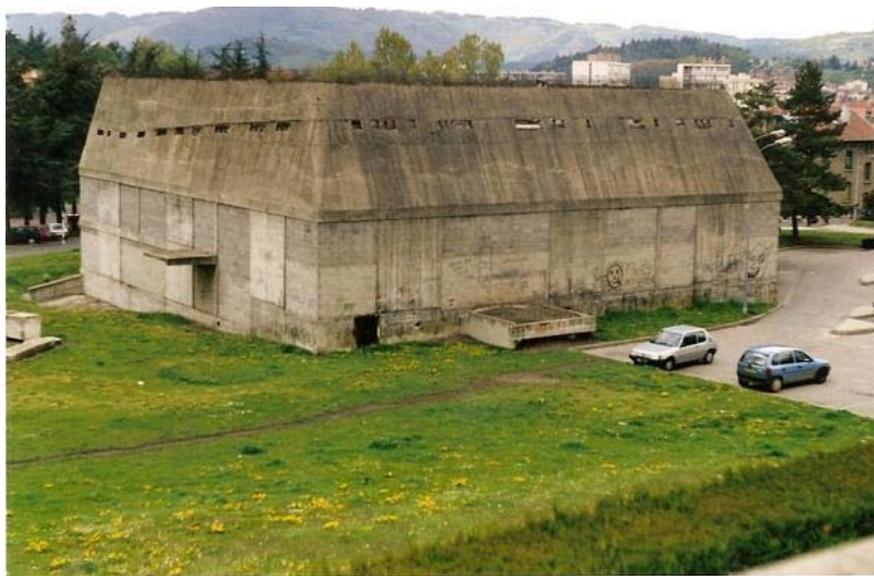
www.flickr.com/photos/jb-archi/4544123442/sizes/o/in/photostream/

JOSÉ OUBRERIE EXPLICA OS PLANOS DE COMPLETAMENTO DA IGREJA DE SAINT-PIERRE.



Imagem capturada de vídeo disponível em: www.youtube.com/watch?v=dV0d_D6fgBo

em 1984, e adquirem o *status* de Monumentos Históricos Franceses. Em 1986 funda-se uma associação para acolher e guiar os visitantes do patrimônio Le Corbusier, seguida da criação do Escritório Municipal de Turismo. O 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.²⁴



www.flickr.com/photos/jb-archi/4543491709/sizes/o/in/photostream/

Oubrierie retoma o projeto em 1990, um ano após a morte de Claudius-Petit, 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 elege-se prefeito em 1992. Comunista também, mostra-se mais bem disposto quanto às iniciativas de Claudius-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 também a base da igreja, que é destinada ao anexo do Museu de Arte Moderna de Saint-Étienne, a segunda coleção do gênero francesa – plano de ocupação que só vai se realizar cerca de dez anos mais tarde; a região metropolitana de Saint-Étienne – Saint-Étienne Métropole – se instituiu no ano anterior, incluindo Firminy.

Assumindo em 2001, o novo prefeito Dino Ciniéri aposta na valorização do patrimônio Le Corbusier em termos culturais, econômicos e turísticos, num momento em que se faz plausível sua articulação com o Museu e com a Bienal Internacional do Design de Saint-Étienne, instaurada em 1998. A casa de cultura é rebatizada como Espaço Le Corbusier. Enquanto a restauração da unidade continua e um terço de seus apartamentos são colocados à venda em condomínio, Oubrierie reformula o projeto da

²⁴ A distinção entre “ruína” apontando para o passado e “edifício inacabado” apontando para o futuro é de Francesco Venezia, em palestra proferida na Aula Inaugural do Curso de Mestrado em História da Projetação Arquitetônica da Universidade Uniroma3, em Roma, no dia 29 de março de 2007.

igreja em função da nova conjuntura.

A Associação Le Corbusier pela igreja de Firminy-Vert assumiu a tarefa de arrecadar os fundos necessários para a conclusão da igreja de Saint-Pierre, último projeto de Le Corbusier para o bairro de Firminy-Vert antes de sua morte acidental em 1965. (...) Apesar das grandes somas necessárias, a associação trabalha incansavelmente pela retomada da obra; ela também está estudando um projeto para a criação de um centro de reflexão sobre a arte sacra contemporânea.²⁵ (LE JOURNAL, 2001, p. 60, tradução nossa)



Foto da autora, 2007



Foto da autora, 2007

25 *L'Association Le Corbusier por l'église de Firminy-Vert s'est donné pour mission de collecter les fonds nécessaires à l'achèvement de l'église Saint-Pierre, dernier project de Le Corbusier pour le quartier de Firminy-Vert avant sa mort accidentelle en 1965. (...) En dépit des sommes considérables nécessaires, l'association oeuvre inlassablement en faveur de la reprise des travaux; elle étudie également un projet de création d'un centre de réflexion sur l'art sacré contemporain.*



ACIMA E ABAIXO: IMAGENS DO CANTEIRO DE OBRAS DURANTE O COMPLETAMENTO DA IGREJA DE FIRMINY.

AO LADO ACIMA E ABAIXO: VISTAS EXTERNAS DA IGREJA DE SAINT-PIERRE, EM FIRMINY, FINALIZADA EM 2006.



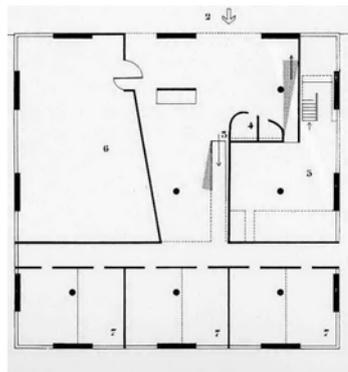
Imagens capturadas do filme Carnet de Chantier, de Christian Garnier, que é parte do livro Firminy, Le Corbusier en heritage (GUILLOT, 2008).

ABAIXO: IMAGENS DO INTERIOR DA BASE DA IGREJA DE SAINT-PIERRE, ONDE FUNCIONA O CENTRO DE INTERPRETAÇÃO LE CORBUSIER.



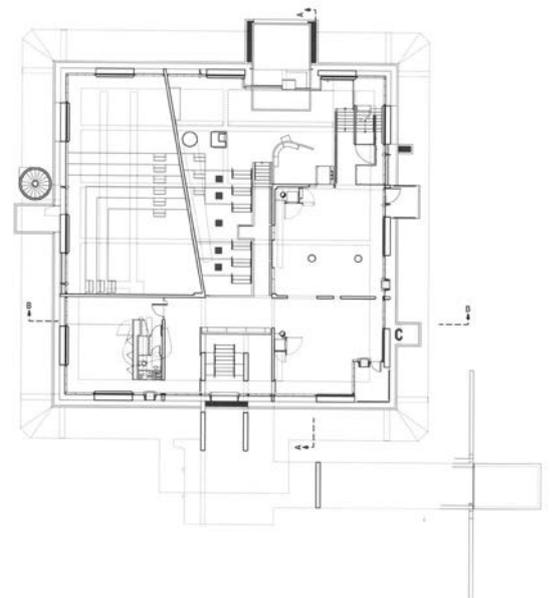
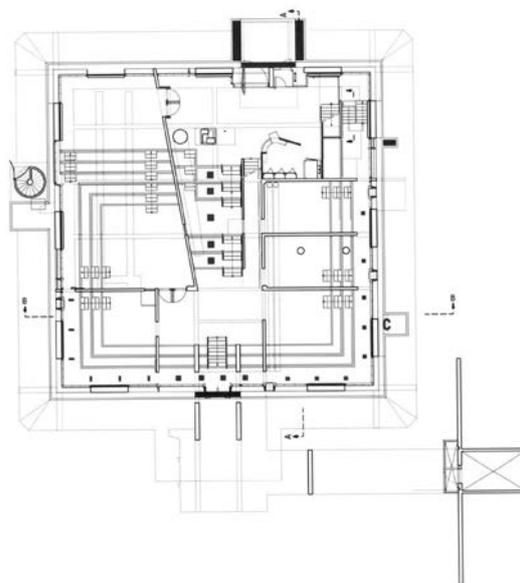
De igreja a museu, a mudança de programa em Saint-Pierre acarreta modificações também na planta do nível inferior, agora disposta em patamares escalonados. Antes destinada a funções canônicas (residência paroquial, confessionário, salas para catecismo, sacristias, sala paroquial), a base vai agora abrigar mostras, exposições e conferências, constituindo um lugar de referência para a obra de Le Corbusier e dos artistas e designers industriais próximos. Mantendo as principais paredes previstas por Le Corbusier para compartimentar os usos da casa paroquial, Oubrierie transforma a base do edifício. A mudança de uso deve-se principalmente ao fato de que o governo francês não prevê verbas públicas para edificações religiosas. Tornando o edifício um museu, a participação estatal quanto à administração e aos recursos para a construção é uma possibilidade. Mantém-se, porém, o santuário superior, envolto pelo tronco assimétrico de concreto, dotado da iluminação difusa prevista desde os primeiros desenhos de Le Corbusier – para quem tirar partido dos efeitos da iluminação natural era fundamental. A celebração da missa dominical é incluída na previsão de uso junto com a realização de concertos, colóquios e encontros.

AO LADO ACIMA: PLANTAS DOS DOIS PRIMEIROS PAVIMENTOS DA IGREJA DE SAINT-PIERRE PUBLICADAS NO SÉTIMO VOLUME DA OBRA COMPLETA DE LE CORBUSIER.



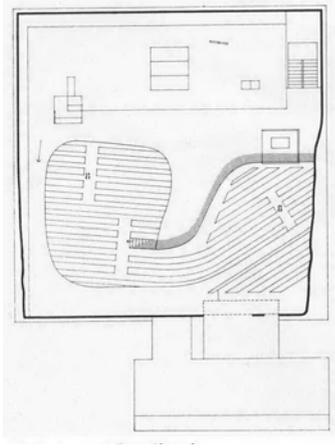
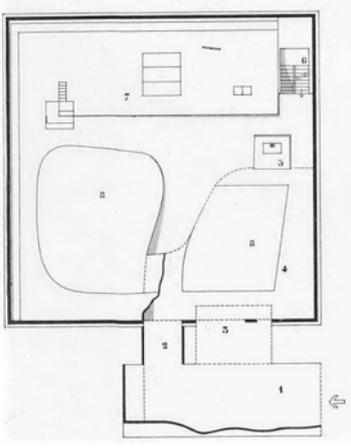
BOESIGER, 2006a, p. 138

AO LADO ABAIXO: AS PLANTAS DOS DOIS PRIMEIROS PAVIMENTOS DA VERSÃO CONSTRUÍDA DO PROJETO, ADAPTADO POR JOSÉ OUBRIERIE.



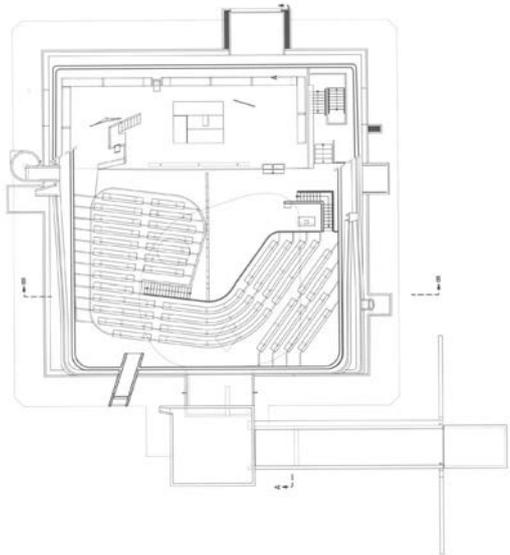
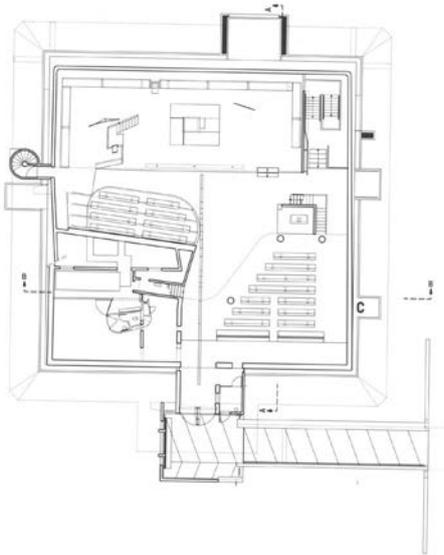
ARCHITECTURE, 2007, p. 54 e 55

BOESIGER, 2006a, p. 139



AO LADO ACIMA: PLANTAS DO ESPAÇO LITÚRGICO DA IGREJA DE SAINT-PIERRE PUBLICADAS NO SÉTIMO VOLUME DA OBRA COMPLETA DE LE CORBUSIER.

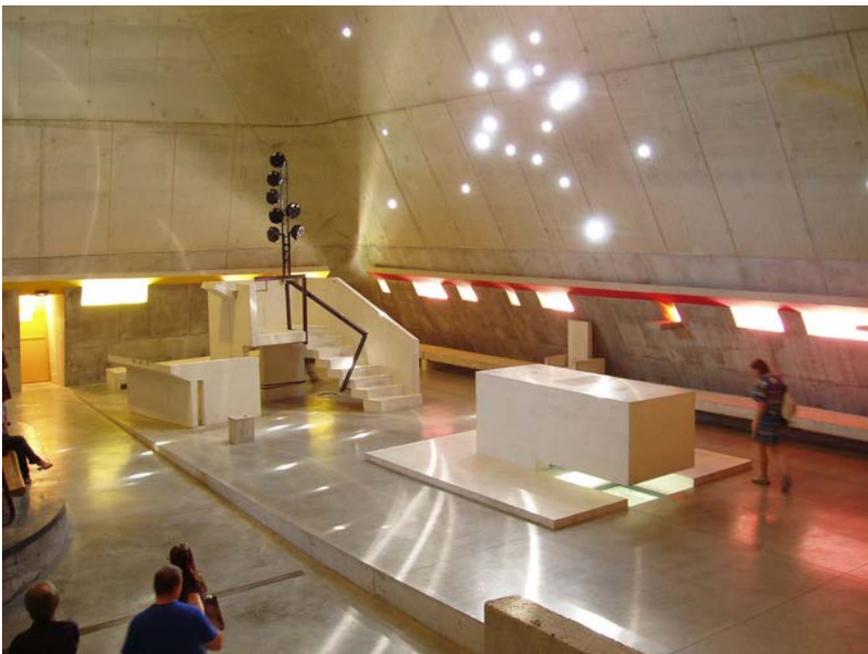
AO LADO ABAIXO: AS PLANTAS DO ESPAÇO LITÚRGICO DA VERSÃO CONSTRUÍDA DO PROJETO, ADAPTADO POR JOSÉ OUBRIERIE.



ARCHITECTURE, 2007, p. 56 e 57

A LUZ FILTRADA ATRAVÉS DAS PERFURAÇÕES QUE REPRODUZEM A CONSTELAÇÃO DE ORION BANHA O INTERIOR DA IGREJA DE FIRMINY.

Fotos da autora, 2007



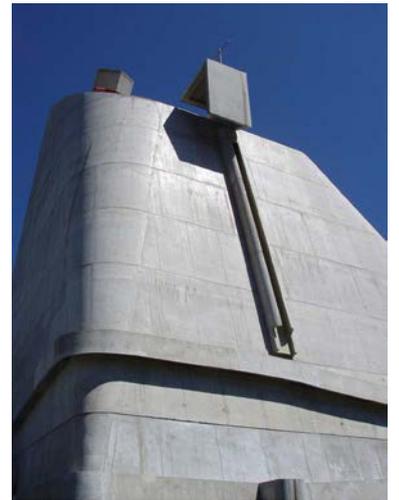


NESTA PÁGINA: VISTAS INTERNAS DO ESPAÇO VOLTADO AO CULTO DA IGREJA DE SAINT-PIERRE.

Outras alterações são procedidas em razão da adequação do edifício aos critérios de acessibilidade universal ou em virtude de condicionamento térmico, causando: acréscimo de escadas; modificação da inclinação, da largura e da forma de apoio 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.²⁶ Estas e outras modificações estão descritas no já mencionado Relatório sobre o Acabamento da Igreja de Firminy, realizado em 2003 por Gilles Ragot, a pedido da Fundação Le Corbusier.

²⁶ Ourossoff (2006) 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.

Todas as fotos desta página são da autora, 2007



Todas as fotos desta página são da autora, 2007

Vale ressaltar ainda que as décadas passadas desde o projeto até sua execução também permitiram tirar proveito dos avanços tecnológicos, principalmente no que diz respeito aos métodos de concretagem. O surgimento do concreto autoadensável na década de 1980 – material utilizado na obra – por exemplo, foi determinante para o sucesso da construção do corpo principal da igreja, já que sua fluidez garante a capacidade de moldar-se às fôrmas sem a necessidade de vibração ou compactação, dispensando equipamentos como vibradores e reduzindo o número de operários envolvidos no processo. Além disso, o concreto autoadensável minimiza os ninhos de concretagem – o ar incorporado que forma as bolhas que prejudicam a regularidade das superfícies. Adaptações e novas tecnologias levam a uma forma final da igreja diferente da que seria possível atingir em fins dos 1960.

NESTA PÁGINA: VISTAS EXTERNAS DA IGREJA DE SAINT-PIERRE.



ACIMA E AO LADO ACIMA: IMAGENS DO CANTEIRO DE OBRAS DA IGREJA DE SAINT-PIERRE.

ABAIXO E AO LADO EM BAIXO: IMAGENS DO EVENTO DE INAUGURAÇÃO DA IGREJA DE SAINT-PIERRE, EM VINTE E CINCO DE NOVEMBRO DE 2006.



Imagens capturadas do filme *Carnet de chantier*, de Christian Garrier, que é parte do livro *Firminy. Le Corbusier en heritage* (GUILLOT, 2008).

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



www.jarweb.info/galerie-evenements-patrimoine-corbusier-firminy-novembre-2006-59.html

Em julho de 2003, o rótulo de “Patrimônio do século XX” é conferido a Firminy pelo Ministério da Cultura e da Comunicação. O canteiro de obras da igreja reabre oficialmente em setembro. A construção começa em 2003. Em vinte e cinco de novembro de 2006, ao custo de aproximadamente seis milhões de euros, Firminy inaugura sua 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 vinte e nove 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. Como combinado, a parte inferior do edifício

constitui um anexo do Museu de Arte Moderna de Saint-Étienne, sob a responsabilidade de Saint-Étienne Métropole. Abaixo fica o Centro de Interpretação de Le Corbusier. Acima, a igreja de São Pedro propriamente dita, 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 em Ondaine tem o uso regular da igreja para o culto católico. A celebração da missa dominical é acompanhada de uma acolhida cristã para os turistas e a organização de eventos espirituais ou culturais coerentes com o edifício.

Em 2004, ainda antes da abertura da igreja, são concluídas as obras de restauração na Unidade, 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 enquadra-se num projeto regional de turismo cultural arquitetônico e constitui instrumento de agenciamento e desenvolvimento do território. Segundo o escritório de turismo de Saint-Étienne, o número de visitantes de novembro de 2006 a dezembro de 2007 foi de trinta e duas mil pessoas, comparado com quinze mil em 2004. Para que se tenha uma ideia, Ronchamp atrai de cem a cento e vinte mil visitantes por ano. A expectativa em Firminy é chegar a setenta mil turistas anuais caso a UNESCO declare que o sítio é Patrimônio Mundial, conforme a petição impetrada no ano de 2006, ainda não deferida.



GUILLOT, 2008, p. 182

AO LADO: VISTA DO CONJUNTO DE FIRMINY-VERT, EM JULHO DE 2006.

ABAIXO: A PLACA QUE INDICA O STATUS DE MONUMENTO HISTÓRICO FRANCÊS.

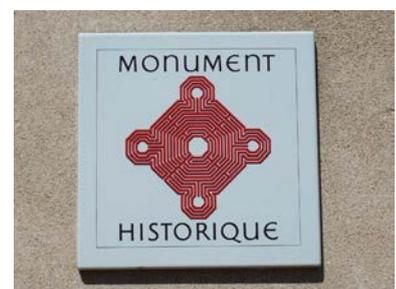


Foto da autora, 2007

2.2. A igreja de Alvar Aalto em Riola

(...) se o templo sagrado tiver de ser construído junto a um rio, como no Egito ao longo do rio Nilo, será conveniente ficar de frente para as suas margens. Do mesmo modo, se forem levantados edifícios aos deuses ao longo das vias públicas, serão de tal forma planeados que os transeuntes possam voltar os olhos e fazer saudações na presença dos deuses. (VITRUVIO, 2006, p. 153)

A fim de enriquecer a discussão a respeito da eventual crise de autenticidade enfrentada pelas edificações construídas ou completadas postumamente, cabe a apresentação da exemplar Igreja de Santa Maria Assunta, em Riola, projetada pelo finlandês Alvar Aalto, última de suas obras a ser construída.¹

Riola, que conta atualmente com cerca de mil e duzentos habitantes, é uma fração da comuna de Vergato, distante trinta e oito quilômetros de Bolonha, capital da região italiana da Emilia-Romanha.

Embora o lugar seja cultural e economicamente aparentemente inexpressivo, pertence à Arquidiocese de Bolonha, a qual, durante a segunda metade do século XX, desempenhou importante papel na renovação da produção arquitetônica eclesiástica.



Imagem capturada do Google Earth

VISTA AÉREA DE RIOLA DE VERGATO, LOCALIDADE DISTRIBUÍDA ÀS MARGENS DO RIO RENO ITALIANO, QUE TEM DUZENTOS E ONZE QUILOMETROS DE EXTENSÃO E NASCE NA TOSCANA. HOMÔNIMO DO CONHECIDO RIO QUE NASCE NOS ALPES SUÍÇOS, O RENO ITALIANO É O MAIS IMPORTANTE RIO DA REGIÃO DA EMÍLIA-ROMANHA.

1 Os livros costumam apontar a Ópera de Essen como a última obra construída de Aalto. De fato, a casa de música começou a ser construída após a igreja de Riola, mas o templo foi concluído depois – aliás, ainda há partes do projeto por serem finalizadas.



ACIMA: O VALE DO RENO E AS COLINAS QUE LIMITAM RIOLA DE VERGATO.

POLÍTICA, RELIGIÃO E ARQUITETURA

O clima fértil para as investigações acerca da nova arquitetura sacra deve-se, principalmente, à iniciativa do, então, arcebispo, Giacomo Lercaro, que pensava na igreja como “o coração do coração” dos novos bairros que vinham se constituindo na periferia de Bolonha, os quais, em meados dos anos 1950, reagiam ao efeito devastador da Segunda Guerra Mundial, mas ainda eram carentes de uma identidade local que dotasse seus habitantes da consciência de familiaridade que havia sido perdida.

A IGREJA DE SANTA MARIA ASSUNTA, O VALE DO RENO E A PONTE DE RIOLA, NO DIA DA INAUGURAÇÃO DO TEMPLO, EM DEZESSETE DE JUNHO DE 1978.



GRESLERI, 2004, p. 8

O INGRESSO SOLENE DO CARDEAL NA ARQUIDIOCESE DE BOLONHA, DIA 22 DE JUNHO DE 1953.



GRESLERI et al., 2004, p. 38

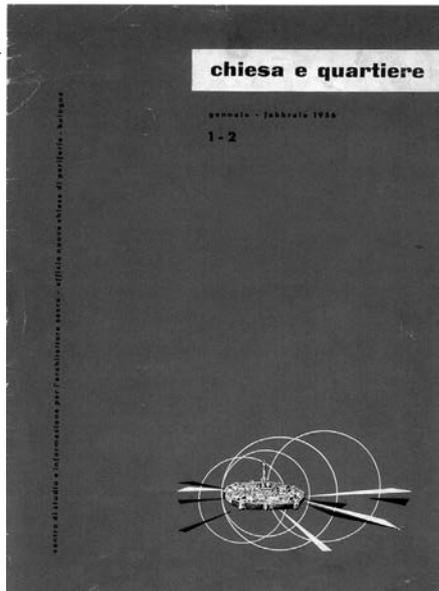
O cardeal Lercaro, que vinha comandando a arquidiocese de Bolonha desde 1952, reconhecia nos arquitetos os parceiros capazes de ajudá-lo a levar adiante o projeto de reconstrução das cidades e das comunidades de forma autêntica. Para tanto, o religioso procurou cercar-se de profissionais que pudessem compreender os ritos da missa, pois acreditava que as igrejas deveriam nascer da interpretação moderna do espaço litúrgico.

Ao encontro desta ideologia, no mês de setembro de 1955, aconteceu em Bolonha o congresso de arquitetura sacra que assumiu como prioritário o problema dos novos edifícios para culto e deu origem à publicação periódica da revista “Chiesa e Quartiere”, organizada pelos irmãos Glauco e Giuliano Gresleri, a exemplo da francesa “L’Art Sacré”, fundada por outro entusiasta da nova arquitetura sacra, o abade Couturier.²

2 O Abade Couturier foi editor da revista L’Art Sacré e o responsável pela contratação de Le Corbusier para os projetos da capela de Ronchamp e do Convento de La Tourette.

O nome escolhido para a publicação bolonhesa vinha ao encontro da política adotada para a reconstrução, que apostava na valorização dos bairros como entidades urbanas capazes de organizar as expansões da cidade em direção à periferia³ através do critério de reconhecimento e de oferecer a seus residentes um ambiente cômodo e dotado dos serviços fundamentais. Para se ter uma ideia, a dimensão da intervenção de reconstrução programada comportava 60 obras para fins religiosos somente em Bolonha e acarretaria, evidentemente, importante impacto na economia e na cultura da região, promovendo uma ressacralização do território através da ação pastoral e social e equiparando sua renovação àquela que já se estava adotando na linguagem adotada pelas demais obras civis contemporâneas.

GRESLERI et al., 2004, p. 259



L'ART SACRÉ

Revue trimestrielle



Où prierons-nous demain?

3
3^e trimestre 1968

GRESLERI et al., 2004, p. 246

AO LADO À ESQUERDA: CAPA DA PRIMEIRA EDIÇÃO DA REVISTA "CHIESA E QUARTIERE", DE 1956, SOB O COMANDO DE GIORGIO TREBBI.

AO LADO À DIREITA: CAPA DA REVISTA "L'ART SACRÉ" NÚMERO 3, DE 1968. A TRAJETÓRIA DE "CHIESA E QUARTIERE" DESENVOLVE-SE PARALELAMENTE À DE "L'ART SACRÉ", CUJO TÍTULO EMBLEMÁTICO "ONDE REZAREMOS AMANHÃ?" ANUNCIA O IMINENTE FECHAMENTO DA REVISTA.

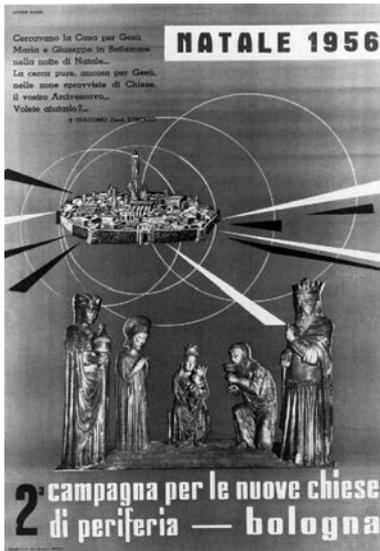
Sobre o congresso, conta o arquiteto Glauco Gresleri, um de seus organizadores:

O congresso movimentou hierarquias eclesiásticas e o mundo dos arquitetos. A atmosfera de espera do início transformou-se durante três dias de Congresso numa explosão de entusiasmo.⁴ (GRESLERI, 2004, p. 18, tradução nossa)

Com o tempo, este entusiasmo cresceu e deu frutos. Depois do evento, além da publicação da revista "Chiesa e Quartiere", alguns anos mais tarde, constituiu-se um "Centro de Estudo e Informação pela Arquitetura Sacra", presidido pelo cardeal Lercaro, sob a direção do arquiteto Giorgio Trebbi e administração de Glauco Gresleri. O centro de estudo era sediado no âmbito da Arquidiocese, e seu principal objetivo era incentivar o debate sobre a renovação da arquitetura do espaço sagrado e sua relação com o avanço da reforma litúrgica. O trabalho do centro de estudo encontrava correspondência no âmbito operativo através do "Escritório Novas Igrejas" e de sua "Seção Técnica", liderada pelo arquiteto Glauco Gresleri.

3 Segundo Glauco Gresleri (GRESLERI, 2004, p. 17), a população da periferia urbana de Bolonha crescia cerca de cinquenta mil pessoas ao ano.

4 *Il Congresso mosse gerarchie ecclesiastiche e il mondo degli architetti. L'atmosfera d'attesa dell'inizio si trasformò nei 3 giorni di Congresso in una esplosione di entusiasmo.*



ACIMA: CARTAZ DA SEGUNDA CAMPANHA PELAS NOVAS IGREJAS DA PERIFERIA.

ABAIXO: CARTAZ DA TERCEIRA CAMPANHA PELAS NOVAS IGREJAS DA PERIFERIA.



ABAIXO: TOTEM DA CAMPANHA PELAS NOVAS IGREJAS DE BOLONHA, ANO 1963-1964, ERIGIDO EM FRENTE À IGREJA DE SÃO PETRÔNIO, NO CENTRO DE BOLONHA.



(...) o movimento contribuiu eminentemente para o avanço da reforma litúrgica, podendo apresentar casos reais nos quais novas organizações do espaço arquitetônico davam demonstração e conforto às novas teorias. O programa havia aberto duas frentes. A primeira: amadurecer a nova concepção do espaço litúrgico a partir da participação da assembleia (considerada a complexidade dos eventos paralelos da Conservação, da Penitência, do Batismo, com os difíceis pontos da Presidência, do lugar da Palavra e os espaços multiformes para as crismas, as dependências fúnebres, etc.); e segundo: garantir que as soluções gramaticalmente corretas que pudessem surgir tivessem o grau de intensidade lírica que somente poetas da arquitetura estariam em grau de assegurar...⁵ (GRESLERI, 2004, p. 19, tradução nossa)

A este cenário bolonhês some-se, a partir do final do ano de 1961, a convocação do Concílio Vaticano II, pelo Papa João XXIII, que confirmava a preocupação em debater os novos rumos para a Igreja Católica, os quais culminariam com a reforma litúrgica, concluída em dezembro de 1965, já sob o pontificado de Paulo VI.

O cardeal Giacomo Lercaro, além de figura fundamental no processo de impulsão da nova arquitetura eclesiástica no âmbito da região de Bolonha, foi membro ativo do Concílio e um de seus principais articuladores, chegando a presidi-lo. Dentre as novas ideias aventadas pelo Concílio, estava a de aproximar mais a Igreja de seu povo, bem como voltar especial atenção aos pobres e às periferias. Tratava-se de uma “modernização” dos rituais, através, por exemplo, do abandono da celebração da missa em latim com o sacerdote de costas para o povo, o que redundaria em modificações no espaço físico dos templos católicos, e ia ao encontro do processo de renovação tipológica, já em andamento.

Foi nesse favorável clima de renovação, que, no âmbito do “Escritório Novas Igrejas”, passou-se a pensar sobre a possibilidade de convidar grandes nomes da arquitetura italiana e mundial para que vestissem com sua modernidade os novos templos da Arquidiocese de Bolonha.

Entre os primeiros nomes prospectados, estavam os de Le Corbusier, Kenzo Tange e Alvar Aalto, os quais, ao lado de expoentes italianos, foram contatados, cada um a seu tempo, a fim de que desenvolvessem propostas para as novas igrejas bolonhesas e impulsassem o projeto global de reconstrução, capitaneado por Lercaro.

A encomenda do templo ao renomado arquiteto Alvar Aalto, portanto, foi apenas uma das várias realizações da arquitetonicamente iluminada Ar-

⁵ (...) il movimento contribuì in modo eminente all'avanzamento della riforma litúrgica, potendo presentare casi reali in cui nuove impostazioni dello spazio architettonico davano dimostrazione e conforto alle teorie. Il programma aveva aperto due fronti. Il primo: portare a maturazione la nuova concezione dello spazio litúrgico a partire dal principio della partecipazione dell'assemblea (entro la complessità degli eventi paralleli della Conservazione, della Penitenza, del Battesimo, con i difficili punti della Presidenza, del luogo della Parola e gli spazi poliformi per le cresime, gli uffici funebri, ecc.); e secondo: fare in modo che le soluzioni gramaticalmente corrette che potessero sortirne avessero quel grado di intensità lírica che solo poeti della architettura sarebbero stati in grado di assicurare...

quidiocese de Bolonha, que encontrava no nome do cardeal Lercaro papel equivalente ao desempenhado na França pelos religiosos Lucien Ledeur e Marie-Alain Couturier, responsáveis pela contratação de Le Corbusier para o projeto da Igreja Notre-Dame du Haut, em Ronchamp.

O convite de Giacomo Lercaro a Alvar Aalto para que projetasse a Igreja de Santa Maria Assunta nos arredores de Bolonha nasceu, então, das circunstâncias culturais fecundas e efervescentes vivenciadas naquela arquidiocese durante a segunda metade do século XX, da convicção de que os templos deveriam também expressar o espírito de seu tempo e do reconhecimento do arquiteto finlandês como nome capaz de traduzir este ideal através de sua arquitetura – como já havia feito nos projetos para a igreja de Seinäjoki (1952) e na Igreja de Vuoksenniska, em Imatra (1956)⁶. Segundo Glauco Gresleri (2004), que foi responsável pela Seção Técnica do Escritório Novas Igrejas, a iniciativa de convidar grandes personalidades da arquitetura mundial (como também Le Corbusier ou Kenzo Tange) não era a de promover-se propagandisticamente, mas sim

como saldo de um débito da Igreja em relação aos grandes arquitetos, a fim de que o século e os autores de valor não passassem sem que a mais alta instituição da religiosidade católica lhes tivesse chamado para expressar o seu carisma sobre o tema arquitetônico de maior interesse.⁷ (GRESLERI, 2004, p. 20, tradução nossa)

O início das movimentações visando à contratação de Aalto remonta ao ano de 1957, quando os jovens irmãos Glauco e Giuliano Gresleri partem para a Finlândia, tripulando um Fiat 600, com a meta de chegar à casa do arquiteto e sondá-lo sobre a possibilidade de construir uma igreja para a comunidade de Bolonha – ou, pelo menos, informá-lo sobre o “Movimento de Bolonha” e os esforços empenhados para a constituição de uma arquitetura sacra Moderna.

Aalto desde o primeiro momento mostrou-se interessado pela causa e o encontro entre os jovens italianos e o arquiteto finlandês teve desdobramentos. O segundo movimento, entretanto, demorou ainda alguns anos. Em 1963, tempos depois da bem sucedida “visita de reconhecimento” (mútuo), acontece o passo sucessivo, quando Francesco Scolozzi, que fazia parte do grupo da revista “Chiesa e Quartiere” e era colaborador do “Escritório Novas Igrejas”, realiza a segunda viagem e vai ao escritório de Aalto, em Helsinkí, além de empreender visita a algumas das igrejas por ele projetadas. Scolozzi realiza amplo levantamento fotográfico das obras de Aalto e se aproxima de Vezio Nava e Kaarlo Leppänen, arquitetos do escritório de Aalto, com os quais manterá intercâmbio de correspondência por muitos anos.

⁶ A partir de 1918, Aalto projetou, construiu ou restaurou mais de vinte igrejas. O tema da arquitetura para o programa litúrgico lhe é, portanto, familiar. (GRESLERI *in* GRESLERI, 2004, p. 90)

⁷ *come assolvimento di un debito della Chiesa verso i grandi architetti perché il secolo e gli autori di valore non passassero senza che la più alta istituzione della religiosità cattolica li avesse chiamati a dare espressione del loro carisma rispetto al tema architettonico di più alto impegno.*



ACIMA: A IGREJA DE SEINAJOKI, ALVAR AALTO, 1952.

ABAIXO: A IGREJA DE VUOKSENNISKA, ALVAR AALTO, 1956.



ACIMA: OS IRMÃOS GLAUCO E GIULIANO GRESLERI, EM 1957.

A confirmação do convite, entretanto, aconteceu somente em 1965, durante a exposição da obra de Aalto organizada em Florença, no Palazzo Strozzi. Foi nesta ocasião que o Cardeal Lercaro (que se encontrava em Roma encerrando o Concílio Vaticano II, por ele presidido) viajou à capital da Toscana para encontrar pessoalmente o arquiteto e formalizar o desejo de contratá-lo para o projeto da igreja para a paróquia de Santa Maria Assunta em Riola de Vergato, num terreno ocupando a margem direita do Reno, do outro lado da estação ferroviária.

Sobre este encontro, escreve o próprio cardeal Lercaro:

O mestre esperava-me no Palazzo Strozzi e acompanhou-me ele mesmo para ver a mostra, ilustrando-a; fala francês e um fraco italiano; não é católico; é um homem modesto, gentilíssimo. A sua arquitetura, que às vezes não ecoa elementos extremos, mas o espírito do românico, insere-se maravilhosamente na natureza, mas sobretudo tem um senso de humanidade requintado: as exigências do homem-indivíduo, o espírito comunitário são sentidos e traduzidos em construção como é difícil imaginar; uma aura de poesia autêntica, que, sendo genuinamente humana, é também naturalmente cristã, a permeia e rende-a também facilmente legível. Depois da visita nos entretivemos e eu o pedi que aceitasse a tarefa de projetar uma igreja em Bolonha. Ele acolheu o convite com alegria e em janeiro virá até aqui.⁸ (LERCARO *apud*. GRESLERI, 2004, p. 6, tradução nossa)

O PRIMEIRO PROJETO

Menos de dois meses depois deste encontro em Florença, Alvar Aalto foi à Bolonha para o reconhecimento do sítio. A data era dez de janeiro de 1966 e marcou o início de um longo e complicado processo de projeto, que acabou se tornando a última arquitetura aprovada por Aalto antes de seu falecimento.

Quando chegou a Bolonha, Aalto já encontrou erguida no terreno uma grande placa com os dizeres “Façam que as casas dos homens não fiquem sem a casa de Deus.”⁹ A frase do Cardeal Lercaro precedia outra informação: “Terreno sobre o qual será erigida a nova igreja paroquial de S. Maria Assunta projetada pelo arquiteto finlandês Alvar Aalto.”¹⁰ (GRESLERI, 2004, p. 48, tradução nossa)

8 *Il maestro mi attendeva a Palazzo Strozzi e mi accompagnò lui stesso a vedere la mostra, illustrandola; parla francese e un poco italiano; non è cattolico; è un uomo modesto, gentilissimo. La sua architettura, che talvolta riecheggia non elementi estremi, ma lo spirito del romanico, si inserisce meravigliosamente nella natura, ma soprattutto ha un senso di umanità squisito: le esigenze dell'uomo-individuo, lo spirito comunitario vi sono sentite e tradotte in costruzione come è difficile immaginare; un alone di poesia autentica, che, essendo genuinamente umana è anche naturalmente cristiana, le pervade e le rende anche facilmente leggibili. Dopo la visita ci intrattenemmo e lo pregai di accettare la commissione di una chiesa a Bologna. Accolse con gioia la richiesta e in gennaio verrà per questo da noi.*

9 *Fate che le case degli uomini non rimangano senza la casa di Dio*

10 *Terreno sobre o qual será erigida a nova igreja paroquial de S. Maria Assunta projetada pelo arquiteto finlandês Alvar Aalto.*



AO LADO: A POPULAÇÃO DO VALE DO RENO AGUARDA AALTO JUNTO DA PONTE DE RIOLA, NO DIA DEZ DE JANEIRO DE 1966.



AO LADO: O ARQUITETO FINLANDÊS E A COMITIVA VISITAM O LOCAL DO PROJETO, EM DEZ DE JANEIRO DE 1966.

A chegada de Aalto a Riola foi motivo de festa para os locais. Apesar do frio rigoroso, a população o esperava animada, de pé, na neve. Até mesmo uma faixa de boas vindas atravessava a estrada que trazia o carro do arquiteto, o qual foi recebido com aplausos e aceno de bandeirinhas finlandesas levadas pelas crianças.

Além da lembrança da simpática acolhida, Aalto levou de volta à Finlândia um completo e qualificado dossiê sobre o lugar, e foi a Vezio Nava que confiou a tarefa de desenvolver o projeto para a igreja de Santa Maria Assunta. Nava trabalhava junto a mais de vinte outros colegas encarregados de transformar em desenhos técnicos e maquetes as ideias apresentadas pelo mestre sob a forma de croquis.

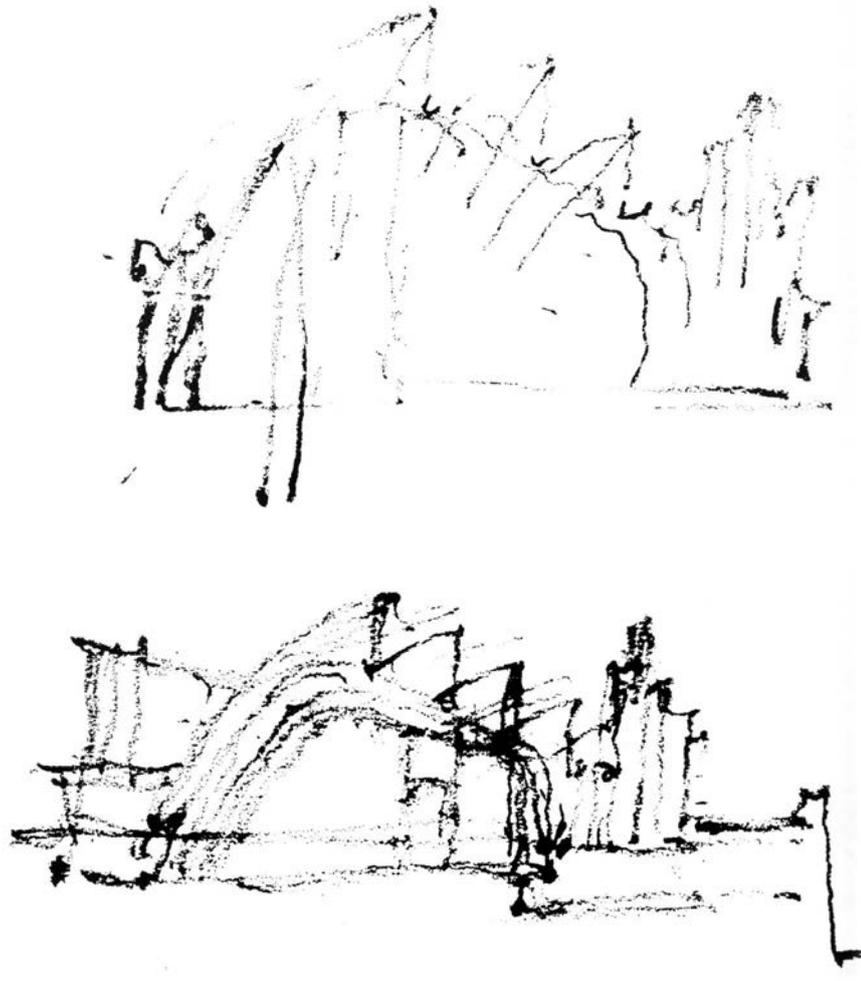
Isso facilitava seu trabalho no sentido de que, estabelecidas as linhas gerais, quem desenvolvia o projeto deveria saber andar adiante por conta própria, ele intervinha onde e quando considerava necessário.¹¹ (NAVA *in* GRESLERI, 2004, p.106, tradução nossa)

11 *Questo facilitava il suo lavoro nel senso che, stabilite le grandi linee, chi sviluppava il progetto doveva saper andare avanti per conto proprio, lui interveniva dove e quando lo riteneva necessario.*

No caso da Igreja de Riola, desde os esboços iniciais, Aalto já definia a imagem que o prédio viria a ter. O projeto, entretanto, não deveria dar conta apenas do templo católico, mas sim, de um conjunto que compreenderia um complexo composto por casa paroquial, escola maternal, escola média, campos de esportes, casa de repouso para idosos, anfiteatro – atividades que seriam abrigadas em outras edificações anexas, algumas até hoje não realizadas. A igreja, entretanto, seria, incontestavelmente, a protagonista.

Os primeiros croquis de Aalto denotavam suas intenções quanto ao corte da igreja, mostrando os quatro *sheds* com os planos envidraçados voltados para a orientação norte, que apresenta incidência solar indireta. Foram esses os desenhos que Aalto entregou a Vezio Nava antes de partir com sua mulher e sócia, Elissa, para férias na Suíça. Havia também a indicação de que a igreja estaria disposta paralelamente à margem do rio. A partir destas poucas pistas, mas consiente do repertório formal do mestre, Nava desenvolveu os primeiros estudos para o complexo de Riola.

PRIMEIROS CROQUIS DE ESTUDO PARA A IGREJA DE RIOLA. JÁ É POSSÍVEL NOTAR NO CORTE A PRESENÇA DOS *SHEDS* EM ARCO, DO VOLUME EM LÂMINA CORRESPONDENTE AO RECOLHIMENTO DA PAREDE MÓVEL, DO VOLUME ESPECIAL PARA O BATISTÉRIO E DOS MUROS DE CONTENÇÃO DO LADO DO RIO.

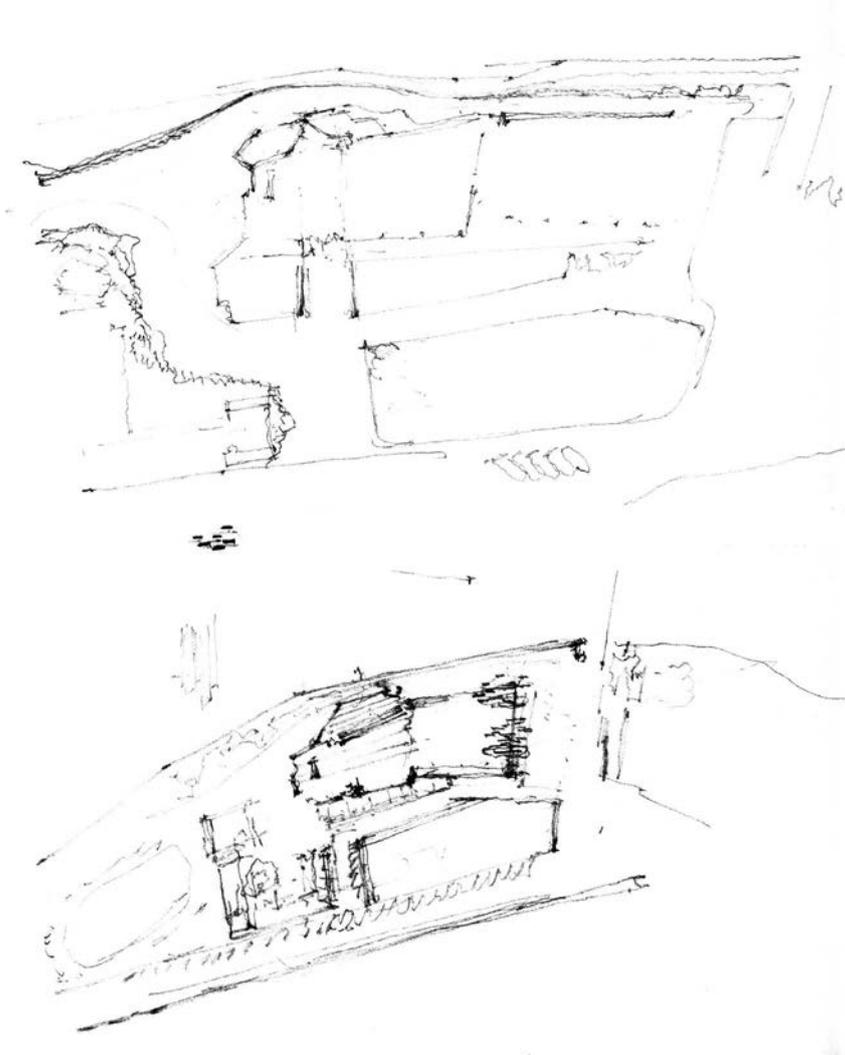


GRESLERI E GRESLERI, 2004, p. 74

Era sempre ele que vinha às nossas mesas quando achava necessário e raramente éramos nós a solicitá-lo a menos que fossem problemas urgentes. Frequentemente íamos à sua mesa no ateliê, onde sabíamos que ele deixava os seus esboços, na esperança de encontrar alguma coisa. Foi ali, de fato, que numa manhã encontrei o esboço da seção da igreja, esboço já famoso, publicado em todas as revistas do

mundo e depois doado ao Papa Paulo VI por Elissa Aalto, durante audiência no Vaticano em junho de 1978, logo após a inauguração da igreja.¹² (NAVA *in* GRESLERI, 2004, p. 102 e 106, tradução nossa)

GRESLERI E GRESLERI, 2004, p. 97



AO LADO: ESTUDOS PREPARATÓRIOS PARA O PROJETO DE RIOLA. AOS POU-COS, O COMPLEXO VAI ASSUMINDO SEU CARÁTER DEFINITIVO.

ABAIXO: DE CIMA PARA BAIXO: A IGREJA DE RIOLA DESDE A PONTE; A PRAÇA DIANTE DO ACESSO PRINCIPAL; O ACESSO À PRAÇA PRINCIPAL PELO LADO SUL DO CAMPANÁRIO E O INÍCIO DA PASSAGEM COBERTA QUE LEVA À PRAÇA PRIVADA E À CASA PAROQUIAL; A ESCADA QUE LEVA AO ACESSO SECUNDÁRIO DA IGREJA, CORTANDO TRASVERSALMENTE O ARRANJO COMPOSITIVO.



Fotos da autora, 2009.

Depois do retorno de Aalto, o zoneamento realizado por Nava começou a tomar forma e as atividades do programa foram distribuídas em dois corpos bem distintos: o principal deles, contendo igreja, casa paroquial e casa canônica, e o outro, em "L", junto à extremidade sudoeste do terreno, próximo e alinhado à rua, abrigando casa de repouso e escola maternal. Os volumes edificadas seriam articulados por duas praças, uma pública em frente à igreja e outra internalizada, mas com acesso direto à rua, através de uma escada implantada no centro do conjunto, transversalmente.

A praça diante da igreja configuraria amplo espaço junto do ponto de chegada da ponte que liga, sobre o Reno, os dois lados da cidade. Era

¹² *Era sempre lui a fermarsi ai nostri tavoli quando lo riteneva necessario e raramente eravamo noi a solleccitarlo a meno di problemi urgenti. Spesso andavamo a guardare sul suo tavolo nell'Atelier dove sapevamo che lasciava i suoi schizzi nella speranza di trovarvi qualcosa. Fu lì infatti che trovai una mattina lo schizzo delle sezioni della chiesa, schizzo ormai famoso, pubblicato su tutte riviste del mondo e poi donato a papa Paolo VI da Elissa Aalto, durante l'udienza in Vaticano nel giugno 1978, subito dopo l'inaugurazione della chiesa.*



ACIMA: O VOLUME DA CASA CANÔNICA.



ACIMA: O INGRESSO SECUNDÁRIO DA IGREJA. À SUA ESQUERDA, CASA CANÔNICA. À SUA DIREITA, CASA PAROQUIAL.



ACIMA: PERCURSO COBERTO QUE CONECTA O ACESSO SECUNDÁRIO E A PRAÇA. À DIREITA, A ESCADA QUE LEVA DA RUA COM ESTACIONAMENTO AO INGRESSO SECUNDÁRIO.

AO LADO ACIMA: IMPLANTAÇÃO E RELAÇÃO COM O ENTORNO IMEDIATO DA PRIMEIRA VERSÃO PARA O PROJETO DE RIOLA.

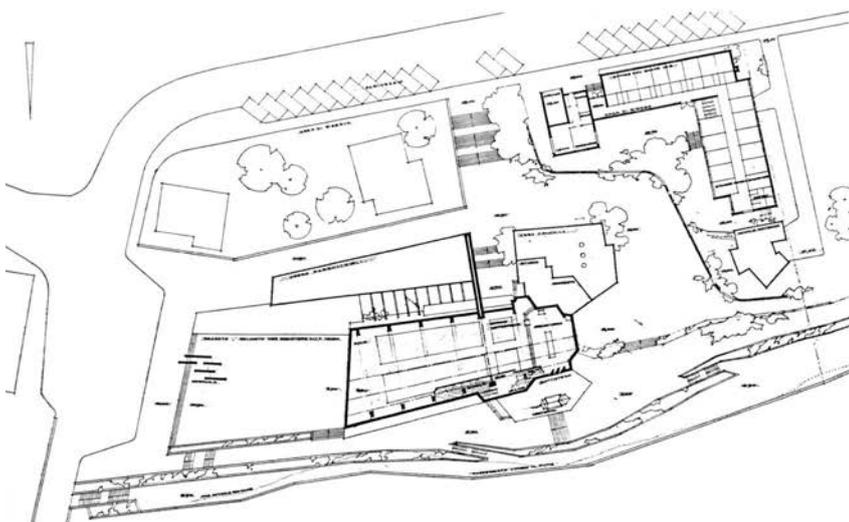
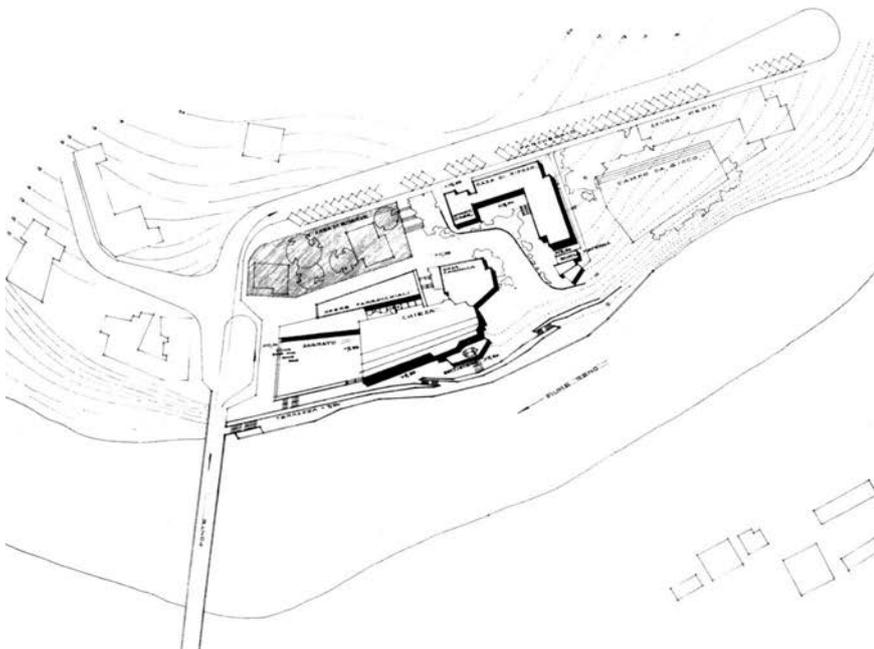
AO LADO ABAIXO: PLANTA BAIXA NO NÍVEL TÉRREO.

ABAIXO: PERCURSO LATERAL PORTICADO EM DIREÇÃO À CASA CANÔNICA, ENTRE A IGREJA (À DIREITA) E A CASA PAROQUIAL (À ESQUERDA).



sobre ela, próximo à rua, que estava prevista a edificação do campanário, descolado do corpo principal da igreja e marco visual nesta já privilegiada localização.

A igreja, por sua vez, aparece resolvida em planta trapezoidal. A fachada longitudinal voltada para o norte, é também a que faz frente ao rio, enquanto que à fachada sul estão justapostos os volumes irregulares que contêm, de um lado, a casa paroquial – com salas de estudo, sanitários e pequeno auditório – e, de outro, a casa canônica, cuja planta é mais intrincada. Uma circulação em “L” que conecta a rua paralela ao rio à praça principal é o elemento que divide os três volumes.



Volumetricamente, a igreja é determinada pela forma dos arcos de concreto armado pré-fabricados previstos para estruturá-la. Tanto de dentro como de fora, a curvatura dos seis arcos de raio variável que determinam os cinco módulos estruturais da igreja seria percebida com igual importância, apesar do distinto efeito formal. O altar foi previsto junto da fachada oeste da igreja, próximo ao acesso secundário (que leva também à casa canônica), de um lado, e do batistério, do outro. Para este, que está sepa-

rado do presbitério por divisórias móveis, foi prevista janela voltada para a vista do rio, em clara alusão ao sacramento do batismo.

A nave da igreja poderia ser dividida em duas partes, através das divisórias de correr que se acomodariam na lâmina que arremata a fachada oeste da casa paroquial, repetindo tema já adotado na Igreja de Imatra, o primeiro grande projeto eclesiástico de Aalto, na Finlândia oriental, construída entre 1957 e 1959.

Este foi o projeto que, onze meses após a primeira ida a Riola, a equipe de Aalto apresentou o projeto às autoridades e população local, em escala 1/100, no dia três de dezembro de 1966.



Foto da autora, 2009

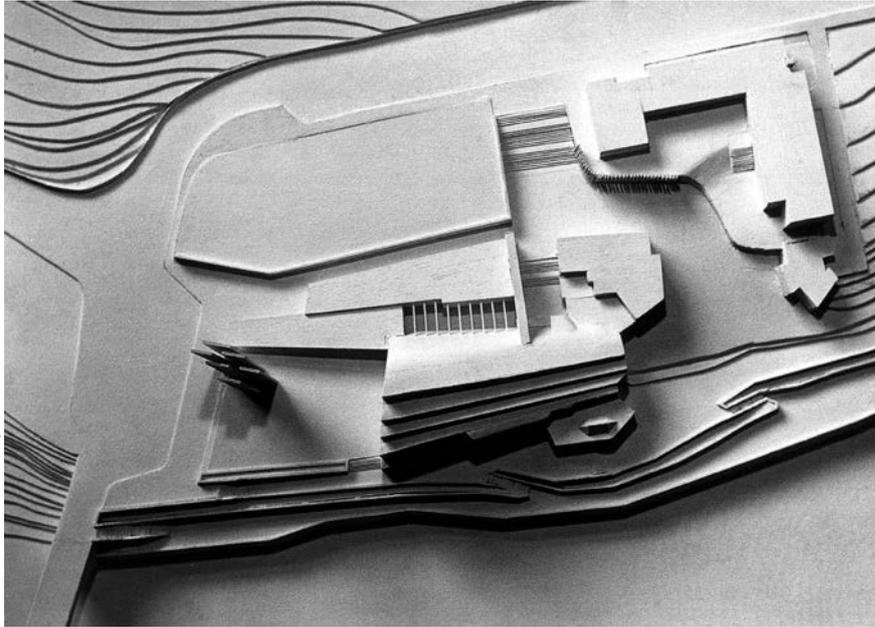
ACIMA: IMAGEM DO INTERIOR DO VOLUME DO BATISTÉRIO, COBERTO POR ZENITAL E COM JANELAS PARA O RIO.



Foto da autora, 2009

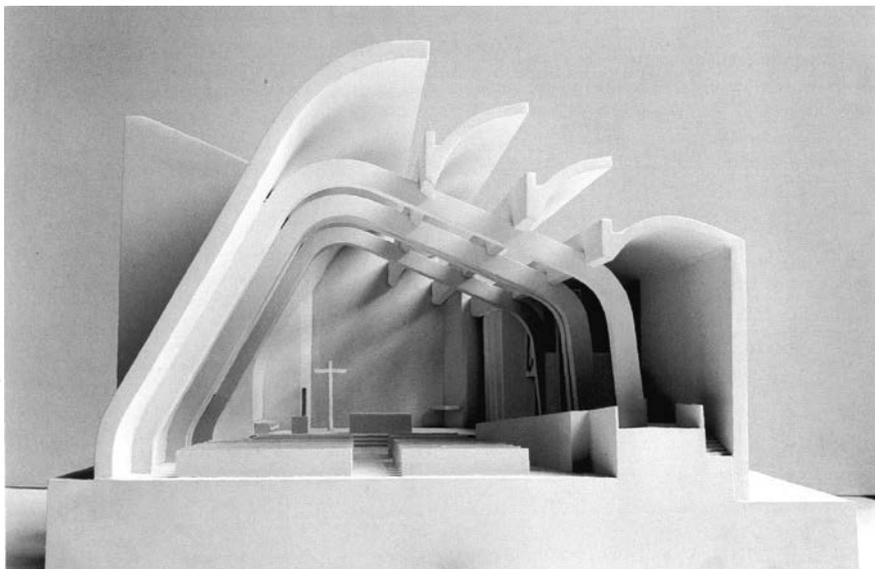
ACIMA: O ACESSO SECUNDÁRIO DA IGREJA (AO LADO) – QUE SE TORNA O ÚNICO QUANDO A NAVE É DIVIDIDA – E O INGRESSO DA CASA CANÔNICA (À FRENTE).

GRESLERI E GRESLERI, 2004, p. 73

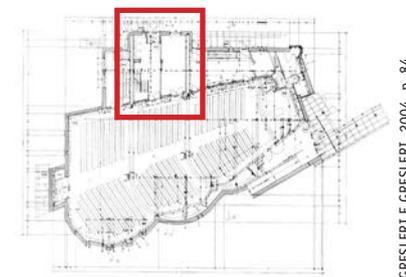


AO LADO: MAQUETE DE ESTUDO DO CONJUNTO DE RIOLA ELABORADA EM ESCALA 1/200, NO ESCRITÓRIO NOVAS IGREJAS, POR GIULIANO GRESLERI E FRANCESCO SCOLOZZI. NOTE-SE AS DUAS PRAÇAS (PÚBLICA E PRIVADA) CONECTADAS SOB O PERGOLADO, QUE SERÁ SUBSTITUÍDO POR PASSAGEM COBERTA.

GRESLERI E GRESLERI, 2004, p. 91



AO LADO: MAQUETE DE ESTUDO DO INTERIOR DA IGREJA DE RIOLA ELABORADA EM ESCALA 1/50 PARA A APRESENTAÇÃO DO PRIMEIRO PROJETO, EM 1966. NOTE-SE NO PRESBITÉRIO A POSIÇÃO DA GRANDE CRUZ, FIXADA DIRETAMENTE NO PAVIMENTO. NO PROJETO DEFINITIVO A CRUZ RETORNA PARA A PAREDE, COMO NOS DESENHOS DE AALTO.



GRESLERI E GRESLERI, 2004, p. 84

ACIMA: PLANTA EXECUTIVA DA IGREJA DE IMATRA. É POSSÍVEL NOTAR NA ÁREA EM DESTAQUE AS PAREDES DUPLAS QUE ABRIGAM AS DIVISÓRIAS DE CORRER.

Na solenidade, o cardeal Lercaro discursou:

Talvez nem todos saibam que o meu encontro com o Mestre aconteceu na noite de encerramento do Concílio Ecumênico Vaticano II, do qual a Providência Divina me quis partícipe. O momento pós-conciliar, ao qual se deveu mudança na vivência da inteira comunidade eclesiástica dos documentos promulgados e o prosseguimento do leal colóquio aberto

com a sociedade contemporânea, não poderia ter-me apresentado começo mais feliz e imediato.¹³ (LERCARO *in* GRESLERI, 2004, p. 67, tradução nossa)



GRESLERI E GRESLERI, 2004, p. 67

AO LADO ACIMA E ABAIXO: IMAGENS DA NOITE DE APRESENTAÇÃO DO PROJETO NA SALA DEI CARRACCI, NO PALAZZO MAGNANI, EM TRÊS DE DEZEMBRO DE 1966.



GRESLERI E GRESLERI, 2004, p. 66

A versão da Igreja de Santa Maria Assunta apresentada e aprovada nesta noite, entretanto, não ficou livre das modificações advindas do passar do tempo.

ALTERAÇÕES E DESFECHO

Já no dia seguinte ao evento realizado com grande pompa na Sala dei Carracci do Palazzo Magnani, em Bolonha, uma equipe composta pelo Monseñor Luciano Gherardi, pelos arquitetos Giorgio Trebbi, Glauco Gresleri, Giuliano Gresleri, Francesco Scolozzi e por Alvar Aalto reuniu-se para discutir os

¹³ *Forse non tutti sanno che il mio incontro col Maestro è avvenuto la sera della chiusura del Concilio Ecumenico Vaticano II, del quale la Provvidenza divina mi ha voluto partecipe. Il momento post-conciliare, cui è affidato il trapianto nella vita vissuta, dall'intera comunità ecclesiale dei documenti promulgati ed il proseguimento del leale colloquio aperto con la società contemporanea, non poteva presentarmi avvio più felice ed immediato*

rumos do projeto na sede do Centro de Estudo. Na reunião foram decididas questões como a adequação espacial dos interiores da igreja à realidade da nova liturgia (o que implicou a remoção de um módulo estrutural a fim de diminuir a distância entre os fiéis e o altar), a relação da igreja com o rio, a calibragem das dimensões construtivas, todas estas preocupações pertinentes à nova fase que se inaugurava: o projeto executivo.

Nos anos seguintes, 1967 e 1968, desenvolveram-se os trâmites burocráticos para a preparação do terreno, a realização de sondagens e dos cálculos estruturais, definição dos materiais empregados no revestimento, etc.

O trabalho no projeto executivo prosseguia na Finlândia e na Itália quando, em janeiro de 1968, chegou a Bolonha o Monsenhor Luigi Civardi, o qual havia sido encarregado pelo Papa Paulo VI de comunicar o Cardeal Lercaro sua demissão. Até hoje pairam dúvidas sobre a ordem do pontífice, mas é provável que a decisão tenha sido tomada após a crise diplomática desencadeada por declarações públicas do arcebispo bolonhês, as quais criticavam a conduta americana na Guerra do Vietnam.¹⁴

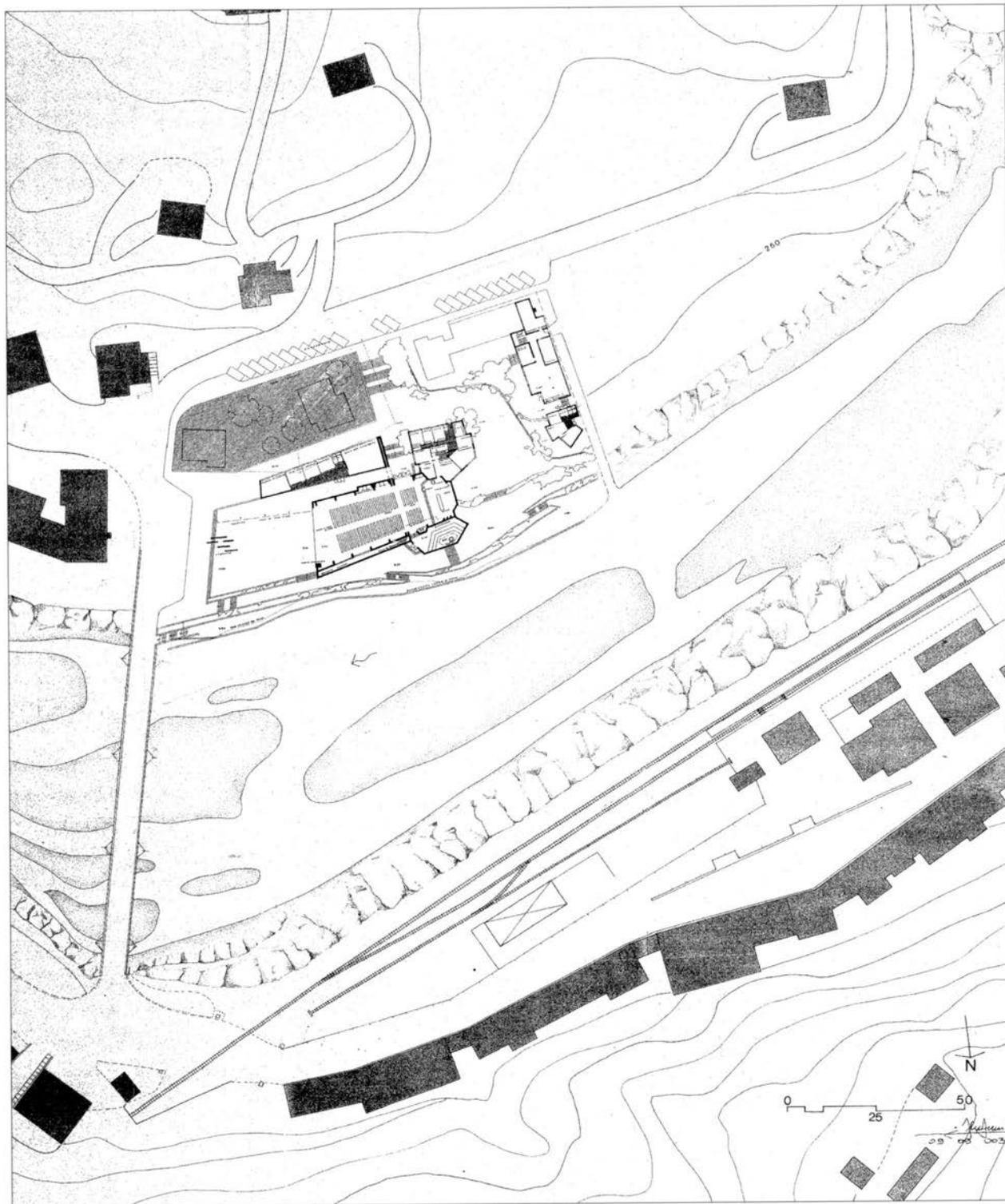
O afastamento de Lercaro teve consequências imediatas e graves para o processo que vinha se desenvolvendo satisfatoriamente nos últimos três anos. A Cúria fechou a “Seção Técnica do Escritório Novas Igrejas”, o “Centro de Estudo e Informação pela Arquitetura Sacra” cessou a atividade pública e a revista “Chiesa e Quartiere” suspendeu suas publicações como forma de protesto.

Uma sucessão de impasses políticos e administrativos somada à má vontade do novo arcebispo, Antonio Poma, levaram os desdobramentos dos trâmites para execução da igreja à quase total estagnação. As razões apontadas para tanta desatenção nos seis anos subseqüentes vão desde argumentos relativos aos altos custos implicados pelo projeto de Aalto, bem como a desproporção entre o vulto da obra e a pouca importância da paróquia, localizada numa área periférica distante do centro.

Ainda assim, o trabalho no escritório de Aalto prosseguiu, e algumas mudanças do projeto foram imprevistas.

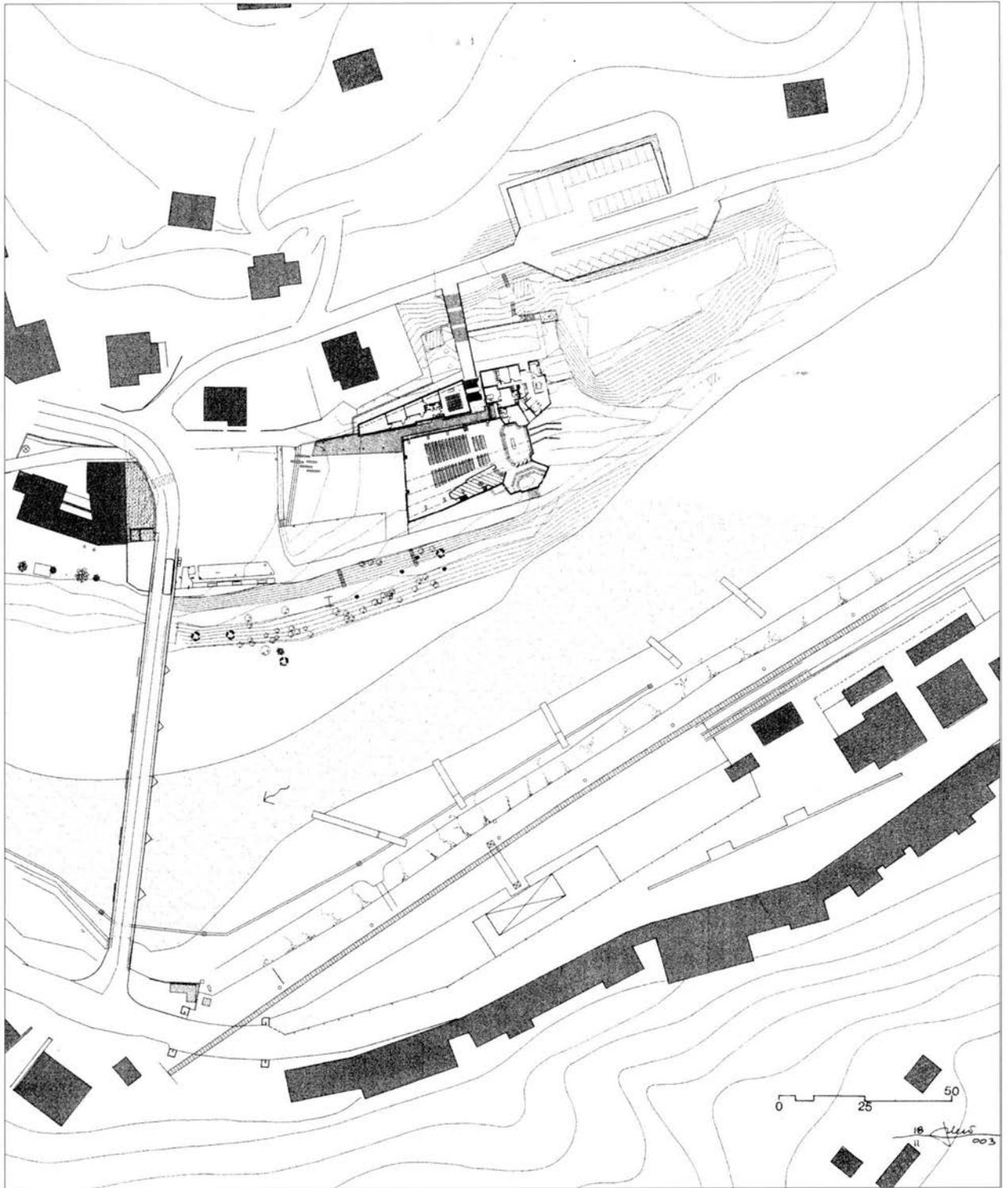
Durante os anos durante os quais se arrastou o processo, o Plano Diretor local sofreu modificações. A nova legislação urbanística previa o resguardo de uma área de praça junto à ponte (que supera o Reno e une os lados norte e sul de Riola) maior do que aquela prescrita pela lei vigente quando da elaboração do projeto original. A mudança obrigaria a igreja a um recuo de cerca de trinta metros em relação ao desenho inicial. O recuo da igreja e o conseqüente aumento da praça conduziram a um efeito muito diferente daquele previsto no projeto original, fazendo com que a edificação fosse diminuída pelo efeito perspectivo. À ilusão de ótica somava-se à contenção de volume construído procedida em 1972, quando, de fato, as dimensões da igreja foram reduzidas visando, desde então, à economia na construção.

14 Em plena homilia, na catedral, durante a Jornada da Paz de Ano Novo, o cardeal condenou os bombardeios americanos no Vietnam e os classificou de contrários ao Evangelho, invocando a suspensão unilateral. O ato culminou com a inédita ordem para a demissão de um cardeal de sua sede episcopal emitida pelo Papa Montini. (CARIOTTI, 2004)



ACIMA: PLANTA GERAL DO LUGAR; EM EVIDÊNCIA A IMPLANTAÇÃO DA PRIMEIRA VERSÃO DO PROJETO PRESERVANDO A PRAÇA NA CHEGADA DA PONTE DE RIOLA.

NA EXTREMIDADE OCIDENTAL DO TERRENO, O BLOCO EM "L" DESTINADO À CASA DE REPOUSO DOS IDOSOS. (1966)



ACIMA: PLANTA GERAL DO LUGAR; EM EVIDÊNCIA A NOVA IMPLANTAÇÃO DA IGREJA, RECUADA EM VIRTUDE DAS MODIFICAÇÕES NA REGULAMENTAÇÃO URBANÍSTICA, QUE PREVÊ UMA FAIXA MAIS LARGA LIVRE DE CONSTRUÇÕES JUNTO À CHEGADA DA PONTE. O REPOSIÇÃOAMENTO DA IGREJA OBRIGA À SUPRESSÃO DA CASA DE REPOUSO DOS IDOSOS. (1969)

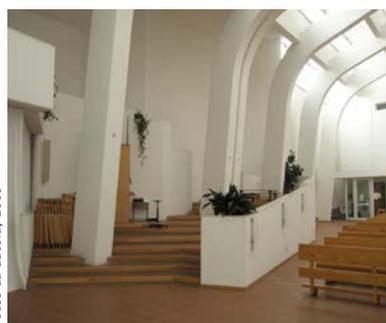
AO LADO: PLANTA BAIXA DA SEGUNDA VERSÃO DO PROJETO. NOTAM-SE COMO FUNDAMENTAIS DIFERENÇAS A DIMINUIÇÃO DE UM MÓDULO ESTRUTURAL E A EXCLUSÃO DA CASA DOS ANCIÃOS, QUE LIMITAVA O PROJETO A OESTE, CORRESPONDENDO AO VOLUME EM "L" DOS DESENHOS ANTERIORES.

ABAIXO: IMAGENS DA ESTRUTURA DE CONCRETO ARMADO PRÉ-FABRICADO QUE DEFINE A VOLUMETRIA DA IGREJA INTERNA E EXTERNAMENTE.

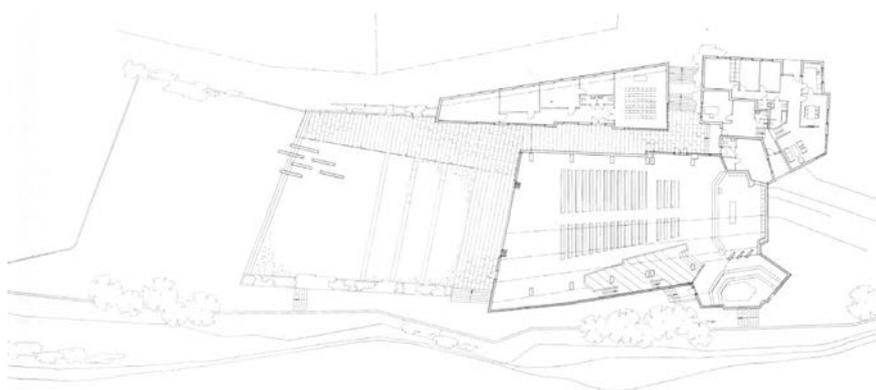


Fotos da autora, 2009

ABAIXO: VISTAS DA ÁREA DO CORO DA IGREJA.



Fotos da autora, 2009



GRESLERI E GRESLERI, 2004, p. 177

Apesar da preocupação demonstrada por alguns de seus colaboradores, como os irmãos Gresleri¹⁵, Alvar Aalto aceitou a nova regra com naturalidade e considerou a circunstância “uma situação de realidade operativa”. (*in* GRESLERI, 2004, p. 121, tradução nossa)

Outras modificações dão conta da remoção definitiva de um dos módulos estruturais, a localização do coro em superfície escalonada ascendente e suspensão junto a fachada norte, além da supressão da casa de repouso para os idosos, para a qual não houve mais espaço após o deslocamento de todo o complexo em direção ao limite ocidental do lote.

De 1972 em diante, os riolenses começaram um processo de reação, constituindo a “Comissão pela Igreja de Riola”, a qual passou a recolher fundos para a construção. Organizada e contando com a verba arrecadada (que se somaria ao montante já compromissado pela Cúria), a comissão convidou o empresário Mario Tamburini, também riolês, vice-presidente e diretor geral da incorporadora Grandi Lavori para que levasse adiante a execução da obra. A proposta foi aceita pela Cúria de Bolonha, o escritório de Aalto foi novamente contatado, e os trabalhos foram retomados a partir de 1975.

Em outubro daquele ano, Vezio Nava recebeu um telefonema em sua casa informando que a construção da igreja de Riola seria finalmente iniciada.

Teriam escrito ao Mestre, mas queriam me antecipar a notícia e antes de tudo desejavam que eu fosse imediatamente à Bolonha para reexaminar o velho projeto e dar início ao canteiro de obras o mais cedo possível.¹⁶ (NAVA *in* GRESLERI, 2004, p. 96, tradução nossa)

Os contatos entre o grupo bolonhês e o escritório de Aalto foram retomados nos meses seguintes, mas o arquiteto finlandês, já em idade relativamente avançada e doente, não teve tempo de ver o início das obras.

Alvar Aalto faleceu no dia doze de maio de 1976, cerca de dois meses antes do começo da fase de pré-fabricação do sistema estrutural na empresa Grandi Lavori.

¹⁵ *Queste variazioni sembrano poca cosa sulla carta, ma divengono sostanziali sul posto.* (GRESLERI *in* GRESLERI, 2004, p. 75)

¹⁶ *Avrebbero scritto al Maestro, ma volevano anticiparmi la notizia e prima di tutto desideravano che venissi subito a Bologna per riesaminare il vecchio progetto e poter dare inizio al cantiere più presto possibile.*



AO LADO: FASE DE MONTAGEM DOS ARCOS DE CONCRETO PRÉ-FABRICADO.

Outro protagonista desta história, o cardeal Giacomo Lercaro, tampouco teve tempo de conhecer o canteiro de obras da igreja que idealizou:

Coincidência comovente: no dia oito de outubro, na hora em que era erigido o último arco e os rioleses que assistiam comovidos o acontecimento rompiam num aplauso de alegria e admiração, Lercaro cessava de viver. Enquanto a igreja ganhava vida como construção, Lercaro passava o testemunho de sua existência terrena.¹⁷ (GRESLERI, 2004, p. 122-123, tradução nossa)

ABAIXO: O INTERIOR DA IGREJA COMPLETAMENTE MONTADA, MAS SEM OS ACABAMENTOS.



AO LADO: IMAGEM EXTERIOR DA MONTAGEM DO SHED MAIS ALTO.

A primeira missa foi celebrada na Igreja de Riola em quinze de agosto de 1977, no dia da padroeira do templo, mas ainda não marcou sua inaugura-

¹⁷ *Coincidenza commovente: il 8 ottobre, nelle ore in cui viene rizzato in verticale l'ultimo arcone e la gente riolese che assiste comossa all'avvenimento prorompe in un applauso di gioia e ammirazione, Lercaro cessava di vivere. Mentre la chiesa così prendeva vita come costruzione, Lercaro passava il testimone della sua esistenza terrena.*



Foto da autora, 2009

ACIMA: PLACA EM HOMENAGEM AO CENTENÁRIO DE NASCIMENTO DE ALVAR AALTO FIXADA JUNTO AO ACESSO SECUNDÁRIO DA IGREJA.

AO LADO: VISTA INTERNA CONTEMPORÂNEA DA IGREJA DE RIOLA EM DIREÇÃO AO ALTAR. NOTE-SE O CRUCIFIXO FIXADO DIRETAMENTE NA PAREDE, E NÃO MAIS NO PISO.

AO LADO: VISTA INTERNA CONTEMPORÂNEA DA IGREJA DE RIOLA EM DIREÇÃO AO ACESSO DA PRAÇA.

ABAIXO: A FACHADA OESTE É A MENOS MOSTRADA NAS JÁ RARAS PUBLICAÇÕES SOBRE A IGREJA DE RIOLA.



GRESLERI E GRESLERI, 2004, p. 146

ção oficial, que aconteceria só em dezessete de junho de 1978, com toda pompa, contando com a presença de autoridades eclesiásticas, nacionais e regionais, representantes do escritório de Aalto, do grupo de arquitetos de Bolonha e da população riolesa, com a bênção do cardeal Antonio Poma. A consagração do templo, por sua vez, aconteceria apenas em 1985, pelo cardeal arcebispo Giacomo Biffi.



Fotos da autora, 2009

Na ocasião da inauguração, somente a igreja e a casa paroquial estavam terminadas. Após a morte de Aalto, as adequações, adaptações e complementações necessárias ao projeto para que fosse executado foram desenvolvidas por Vezio Nava, desde o princípio encarregado do trabalho. A missão, de certa maneira, tinha sido delegada pelo próprio Aalto, um par de anos antes, em 1975:

(...) Finalmente, um dia cedeu e veio sentar-se na garagem diante da maquete quase terminada. Não disse nada de particular: estava calado, mas compreendi que estava contente e satisfeito com o trabalho. Naquela mesma tarde, enquanto eu

o acompanhava a sua casa, ainda aludiu a maquete e disse: “A igreja de Riola depende das tuas ambições.” Era sua maneira de me dizer: “Vês que já estou velho e cansado, tu permaneceste comigo dez anos, espero que alguma coisa devas ter aprendido, procura, então, fazeres o teu melhor.”¹⁸ (NAVA in GRESLERI, 2004, p. 96 e 102, tradução nossa)



GRESLERI E GRESLERI, 2004, p. 139

AO LADO ACIMA E ABAIXO: VISTA GERAL DA IGREJA DE RIOLA E DO CAMPANÁRIO, DESDE A PONTE SOBRE O RIO RENO (VERÃO E INVERNO).



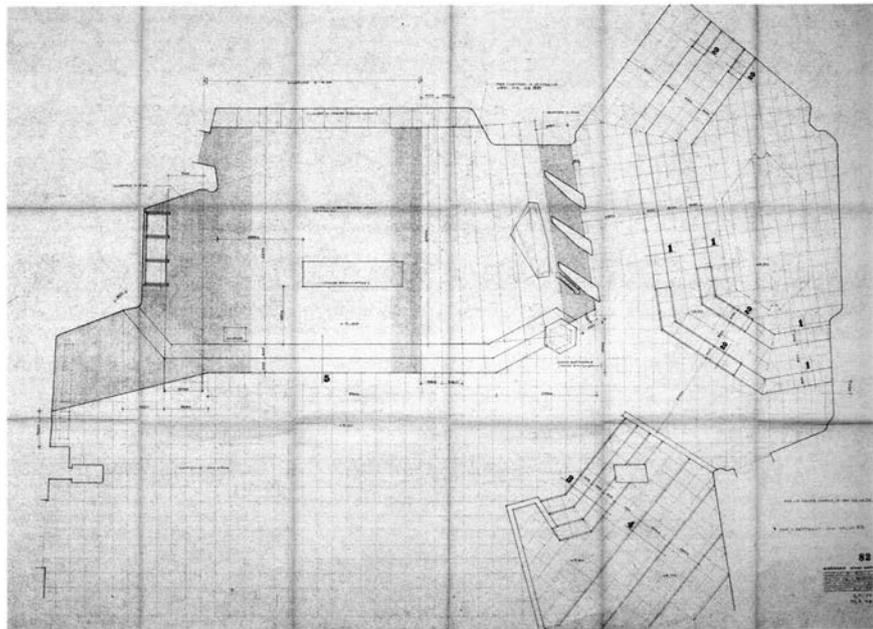
Foto da autora, 2009

18 Finalmente un giorno cedette e venne a sedersi nel garage di fronte al plastico quasi terminato. Non disse niente di particolare: era come ammutolito, ma capii che era contento e soddisfatto del lavoro. Quello stesso pomeriggio, mentro lo riaccompagnavo a casa, accennò ancora al plastico e aggiunse: “La chiesa di Riola dipende dalle tue ambizioni”. Era la sua maniera di dirmi: “Lo vedi che sono ormai vecchio e stanco, tu sei stato con me dieci anni, spero che qualcosa avrai imparato, cerca quindi di fare del tuo meglio.”

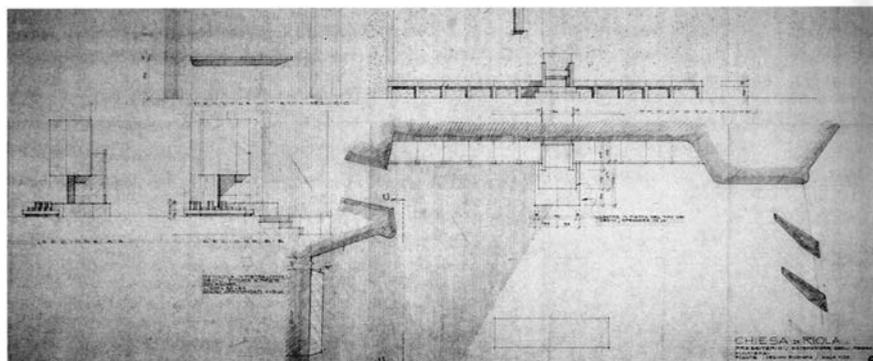


Após sua saída do Estúdio, Nava, em acordo com Elissa Aalto, encarregou da direção dos trabalhos de construção na Itália o arquiteto Federico Marconi, que havia trabalhado mais de três anos no Estúdio Aalto e mantinha contato e boas relações com a viúva do arquiteto.

Dentre as operações projetuais póstumas, estavam o detalhamento do mobiliário, a definição do presbitério e do altar (segundo as recomendações da nova liturgia), remoção de uma janela prevista por Aalto, adaptações para a instalação do condicionamento artificial e correção de sérios problemas com a calefação, aumento de duas portas do presbitério e da sacristia que não permitiam a passagem dos móveis antigos, etc. Depois da inauguração da igreja, Vezio Nava ainda providenciou os desenhos executivos do campanário, do adro, da casa canônica, visando à eventual continuação da obra e ao possível completamento do complexo.



GRESLERI E GRESLERI, 2004, p. 130



GRESLERI E GRESLERI, 2004, p. 130

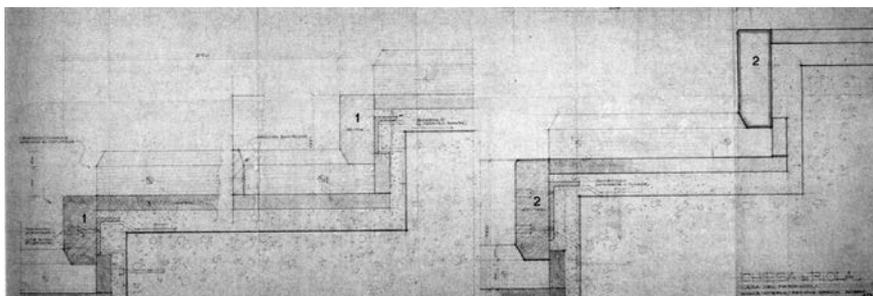


ACIMA: IMAGENS DO PRESBITÉRIO E DO ALTAR.

AO LADO ACIMA: ESTUDO DA RELAÇÃO ENTRE O PRESBITÉRIO E O BATISTÉRIO, DESENVOLVIDO AINDA DURANTE A DÉCADA DE 1970.

AO LADO NO CENTRO: DETALHAMENTO DA PAREDE ABSIDAL COM OS BANCOS PARA OS CLÉRIGOS.

AO LADO ABAIXO: DETALHAMENTO DOS DEGRAUS DA ESCADA INTERNA DA CASA CANÔNICA, DESENVOLVIDO EM 1985.



GRESLERI E GRESLERI, 2004, p. 135

Fotos da autora, 2009

O campanário, previsto por Alvar Aalto desde os esboços iniciais, só foi concluído em vinte e cinco de abril de 1994 – treze dias após a morte de Elissa. Faltam até hoje os muros de contenção do lado do rio Reno, os quais deveriam formar patamares que possibilitariam a realização do moderno passeio arquitetônico.

Foto da autora, 2009



Foto da autora, 2009

ACIMA: VISTA FRONTAL DO CAMPANÁRIO DA IGREJA DE RIOLA.

AO LADO ACIMA: VISTA DA IGREJA DE RIOLA, DO CAMPANÁRIO E DA PRAÇA.

AO LADO ABAIXO: A EXTREMIDADE NORDESTE DA IGREJA, ONDE PERCEBE-SE A FALTA QUE FAZEM OS MUROS DE CONTENÇÃO NÃO-CONSTRUÍDOS.

GRESLERI E GRESLERI, 2004, p. 141



2.3. Um caso brasileiro: o Teatro do MAM

Os grandes edifícios são como as grandes montanhas, são a obra dos séculos. Muitas vezes a arte transforma-se, mas eles permanecem em construção: *pendent opera interrupta*, e continuam sendo construídos pacificamente segundo a arte transformada. (HUGO, 2006, p. 113)

Em âmbito nacional, um caso exemplar pode enriquecer a discussão sobre o tema do completamento de edificações ou de conjuntos modernistas. Trata-se da construção da casa de espetáculos carioca Vivo Rio, junto ao MAM, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Realizada quase contemporaneamente à Igreja de Saint-Pierre, a obra foi divulgada como o completamento do projeto de Affonso Eduardo Reidy, que previa desde o princípio a construção de um teatro junto ao museu.

PRIMEIRO ATO

Ao contrário das cidades onde se localizam os dois estudos de caso anteriores, o Rio de Janeiro é município nacional e internacionalmente conhecido e reconhecido, seja por suas belezas naturais, seja por já ter sediado a capital do país (1736 a 1960), seja por suas manifestações culturais, etc. Se Riola ou Firminy encontraram nas excepcionais arquiteturas de Le Corbusier e Aalto o caminho para destacarem-se no mapa, o Rio de Janeiro, quando da contratação de Reidy para o projeto do MAM, era já consolidado cenário e celeiro de boa arquitetura – especialmente aquela produzida pelos representantes do Movimento Moderno, como Oscar Niemeyer, Irmãos Roberto, Lucio Costa e próprio Reidy.

O grande marco inicial da consolidação da chamada Escola Carioca foi, como se sabe, o projeto para a sede do Ministério da Educação e Saúde, que hoje leva o nome do ministro que lhe deu origem, Gustavo Capanema. Fruto dos desdobramentos de concurso de arquitetura promovido em 1935, o projeto do “Ministério”, como é frequentemente chamado pelos arquitetos, é de autoria da equipe formada por Lucio Costa, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Machado Moreira, Oscar Niemeyer e por Reidy. A demora para a conclusão da obra, inaugurada apenas em 1945, não prejudicou o processo de difusão do vocabulário modernista, tampouco



ACIMA: O MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE, NO RIO DE JANEIRO.

AO LADO: O CONJUNTO RESIDENCIAL PEDREGULHO.

ABAIXO: EDIFÍCIO DO INSTITUTO DE RESSEGUROS DO BRASIL.

sua apreciação. Ao projeto do Ministério da Educação, seguiram-se planos como o da vizinha sede da Associação Brasileira de Imprensa – ABI (M.M. Roberto, 1938), do Edifício do Instituto de Resseguros do Brasil (M.M. Roberto, 1942), do aeroporto Santos Dumont (M.M. Roberto, 1944), do edifício do Banco Boavista (Oscar Niemeyer, 1946), e dos edifícios residenciais do Parque Guinle (1948 – 1950 – 1954, Lucio Costa), só para citar alguns dos mais conhecidos.

Affonso Reidy era funcionário da Prefeitura do Distrito Federal desde sua admissão através de concurso público, em 1932. Sua experiência, entretanto, remonta a tempos anteriores, principalmente em relação ao urbanismo, já que fora estagiário do importante urbanista francês Alfred Agache a partir de 1929, durante a época em que este último trabalhava no desenvolvimento do Plano Diretor para a cidade do Rio de Janeiro.



<http://coisasdaarquitectura.files.wordpress.com/2010/06/reidy.jpg>



Foto da autora, 2009

AO LADO: O CONJUNTO RESIDENCIAL DA GÁVEA, EM CONSTRUÇÃO.

ABAIXO: SEDE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE IMPRENSA.



www.zap.com.br/revista/imoveis/ultimas-noticias/arquitetos-falam-sobre-a-importancia-dos-projetos-urbanisticos-de-reidy-para-o-rio-de-janeiro-20091027/

Apesar de, paralelamente ao cargo público, Reidy desenvolver trabalhos para clientes privados, foi seu trabalho na Secretaria de Viação, Trabalho e Obras da Prefeitura que lhe deu oportunidade para criar seus mais importantes projetos. Dentre os mais conhecidos estão o Conjunto Residencial Pedregulho – fundamental e paradigmática obra de habitação social – de 1946, o Conjunto Residencial Marquês de São Vicente (ou da Gávea) de 1952, e a urbanização do aterro do Flamengo, só para citar alguns.



O projeto para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi também uma demanda de seu trabalho como funcionário público, apesar de tratar-se de um cliente privado, conforme narrado a seguir.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi constituído no final da década de 1940, por iniciativa de Raymundo Ottoni de Castro Maya e sugestão do filantropo e empresário americano Nelson Rockefeller,¹ seguindo a tendência iniciada em São Paulo, por Ciccillo Matarazzo, criador de um espaço voltado para a produção artística contemporânea. Sobre o ano preciso da fundação do museu não há consenso entre as informações publicadas disponíveis. Há registros de que date de três de maio de 1948, quando ocorreu a primeira reunião de uma Assembleia Geral para a Constituição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na qual estiveram presentes nomes importantes para a história da arquitetura e das artes como os de Gustavo Capanema e de Rodrigo Mello Franco de Andrade. Entretanto, segundo Carmem Portinho (*in* BONDUKI, 2000, p. 168), engenheira da Secretaria Geral de Viação, Trabalho e Obras do Rio, responsável técnica pelas obras da futura sede do museu, diretora executiva do MAM por quinze anos e esposa do arquiteto Affonso Reidy, o ano de criação do Museu de Arte Moderna do Rio é 1949, quando o correu a primeira exposição, chamada Pintura Europeia Contemporânea. Há, ainda, quem atribua como marco inicial da história do MAM o ano de 1951, quando foi eleito o comitê executivo da instituição.

O fato é que, até o ano de 1957 o MAM funcionou em sede provisória. Inicialmente, o museu ocupou duas salas no último andar da sede do Banco Boavista e, mais tarde, a partir de quinze de janeiro de 1952, transferiu-se para construção improvisada sob o pilotis do Ministério da Educação e Saúde, marco da Arquitetura Moderna Brasileira.

As atividades relativas ao museu, como a grande exposição que reuniu obras de cinquenta e dois artistas brasileiros em abril de 1952, eram efervescentes e gozavam de excelente receptividade do público. Logo, portanto, tornou-se necessário providenciar uma sede definitiva.

Foi o Prefeito João Carlos Vital que, depois de negociações intermediadas principalmente pela jornalista Niomar Moniz Sodré Bittencourt², cedeu uma área de quarenta mil metros quadrados à beira da Baía de Guanabara, sobre o futuro Aterro do Flamengo, para a construção da nova sede do MAM.³ Em verdade, segundo Carmen Portinho (*in* BONDUKI, 2000, p. 168), o terreno doado ara ainda n'água, visto que o local estava à espera do aterro proveniente do desmonte do Morro Santo Antônio, para o qual Reidy, como funcionário da Prefeitura, havia realizado um plano urbanístico.

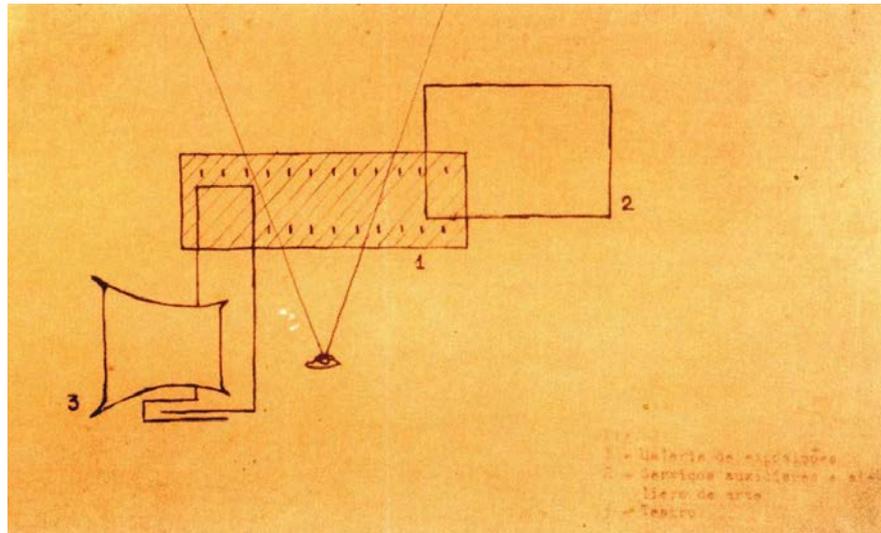
1 SEGRE *et all*, 2007, p. 5.

2 Niomar Moniz Sodré Bittencourt foi uma intelectual bahiana, vanguardista, amante das artes, que esteve na direção executiva do MAM nos anos 1950. Colunista política do jornal Correio da Manhã, foi casada com o diretor do jornal, Paulo Bittencourt, assumindo a frente do periódico em 1963, após a morte do marido. O apoio de Niomar, portanto, significava o apoio do jornal Correio da Manhã.

3 Tal área seria inicialmente destinada à construção da Catedral Metropolitana.

Oscar Niemeyer, que à época já gozava de renome internacional, foi o primeiro arquiteto cogitado para projetar o museu. João Carlos Vital, entretanto, argumentou que, sendo a Prefeitura doadora do terreno, ofereceria também um profissional de seu quadro de funcionários: Affonso Reidy – que já havia sido premiado na Bienal de 1953, era diretor de urbanismo da Prefeitura e tinha desenvolvido o já mencionado projeto para o conjunto habitacional Pedregulho, naquela época, em construção. Carmen Portinho, por sua vez, assumiu a coordenação das obras.

O CROQUI INICIAL DA IMPLANTAÇÃO JÁ MOSTRA A DIVISÃO DO PROGRAMA EM TRÊS BLOCOS, A PREOCUPAÇÃO COM A VISTA E A RAMPA DE ACESSO À MARQUISE DO TEATRO.

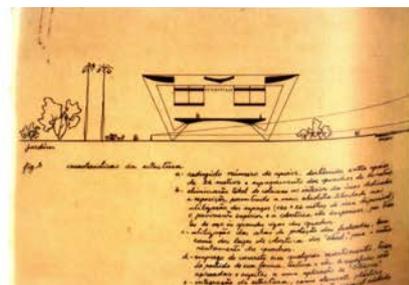
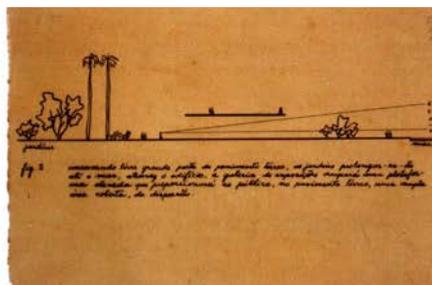
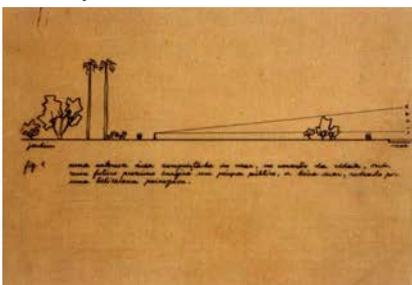


BONDUKI, 2000, p. 168

Desde o início, o projeto de Reidy dividia o programa em três blocos que se intercomunicavam: o bloco de exposições, a escola e o teatro. A diretriz principal que ordenava a disposição do conjunto no Aterro do Flamengo era evitar obstrução excessiva de uma das mais belas paisagens da cidade – composta pela Baía de Guanabara, pelo Pão de Açúcar e pela Urca. Segundo o próprio Reidy, no memorial do projeto:

Foi preocupação constante do arquiteto evitar, tanto quanto possível, que o edifício viesse a constituir um elemento perturbador na paisagem, entrando em conflito com a natureza. Daí o partido adotado, com o predomínio horizontal em contraposição ao movimento perfil das montanhas e o emprego de uma estrutura extremamente vazada e transparente, que permitirá manter a continuidade dos jardins até o mar, através do próprio edifício, o qual deixará livre uma parte apreciável do pavimento térreo. Em lugar de confinar obras de arte entre quatro paredes, num absoluto isolamento do mundo exterior, foi adotada uma solução aberta, em que a natureza circundante participasse do espetáculo oferecido ao visitante do Museu. (REIDY in BONDUKI, 2000, p. 164)

A SEQUÊNCIA DE CROQUIS DEMONSTRA A PREOCUPAÇÃO DE REIDY COM A LIBERAÇÃO DO PANORAMA DE OBSTRUÇÕES VISUAIS.

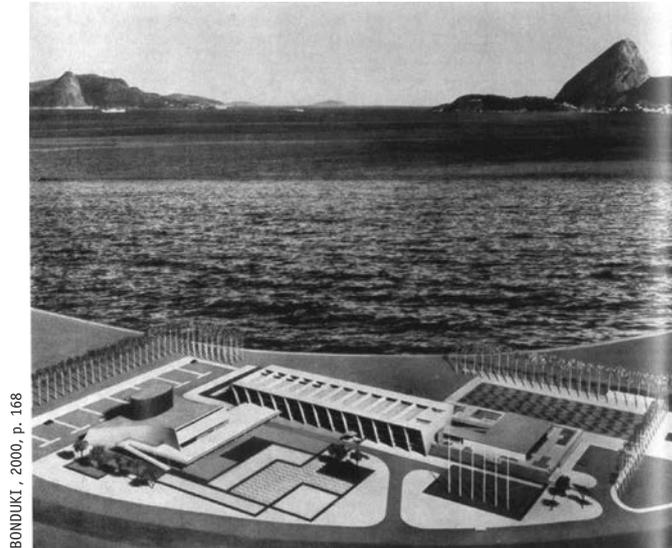


BONDUKI, 2000, p. 168

Roberto Burle Marx, que já havia desenhado os jardins para o Ministério da Educação e Saúde e vinha se destacando rapidamente na atividade paisagista, foi chamado para projetar a área aberta do museu, além de assumir também o paisagismo de todo o aterro do Flamengo, reeditando com Reidy parceria de outras oportunidades, como nos projetos para o Conjunto Residencial Pedregulho, em 1946, e para o Teatro Popular Armando Gonzaga, de 1950. Também seu projeto tinha como premissa a harmonia com a paisagem natural.



ACIMA: O TERRAÇO DO MINISTRO, NO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE, PROJETADO POR BURLE MARX.



BONDUKI, 2000, p. 168

AO LADO: FOTOMONTAGEM COM A MAQUETE DO PROJETO.



<http://avidaelafora.com.br/?m=200905>

AO LADO: O PANORAMA GERAL DO ATERRO DO FLAMENGO.

A área verde que está sendo feita no aterro de Santa Luzia, e que se estende da Praia do Flamengo ao Aeroporto Santos Dumont, dará ao carioca o prazer da *promenade* à beira-mar, ao mesmo tempo que proporciona um local de lazer.

Destes jardins, que serão por nós estudados dentro de um futuro próximo, o do Museu de Arte Moderna foi elaborado tendo em vista a integração do mesmo à paisagem, visualizando a área com características de um parque. (BURLE MARX, *in* BONDUKI, 2000, p. 180)

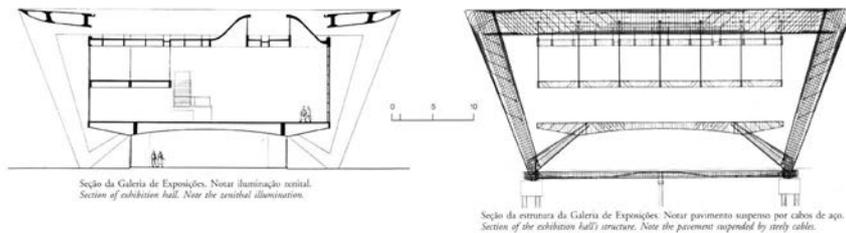
Protagonista do conjunto, o volume destinado à exposição consistia em corpo suspenso por estrutura formalmente especial de concreto armado e antecedeu a experiência paulista de Lina Bo Bardi, com o MASP – ainda que o partido arquitetônico aberto para o mar, privilegiando a fluidez espacial e visual, possa ter tido como inspiração o Museu à Beira do Oceano, projetado pela arquiteta três anos antes, em 1951. A ideia era descolar a massa construída do chão de modo que a vista para o mar fosse minimamente prejudicada, mantendo, portanto, a permeabilidade visual.

AO LADO: A ESTRUTURA PROJETADA PARA O MAM PERMITE SUA ELEVÇÃO DO SOLO E LIBERAÇÃO DA VISTA NO NÍVEL DE ACESSO.



Foto da autora, 2009

AO LADO: OS CORTES DEMONSTRAM O FUNCIONAMENTO DA ESTRUTURA EM CONCRETO ARMADO.



BONDUKI, 2000, p. 169

AO LADO: A ESTRUTURA ESPECIAL DO COLÉGIO PARAGUAI-BRASIL CONTEMPLA APENAS UMA DAS FACHADAS, MAS JÁ ANUNCIA A SOLUÇÃO ADOTADA NO MAM.



BONDUKI, 2000, p. 159

ABAIXO: CONFORME O USO, ALGUNS TRECHOS SÃO VEDADOS PERIFERICAMENTE COM VIDROS. OUTROS, COM PLANOS OPACOS DE TIJOLOS.



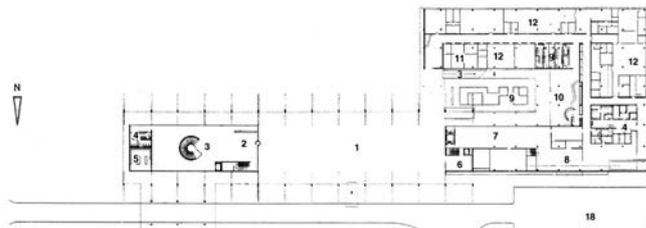
Foto da autora, 2009

No MAM, *firmitas* e *venustas* se confundem, já que a forma do edifício resulta do exoesqueleto em concreto armado – característica que tem em comum com as duas igrejas apresentadas nos estudos de caso anteriores. Os pilares em “V” apoiam numa ponta, mais curta, a laje do segundo pavimento e na outra, mais alta, a viga que vence todo o vão transversal maior de vinte e cinco metros, na qual está atirantada a laje do terceiro pavimento. Vale observar que a estrutura planejada por Reidy para o MAM foi resultado das pesquisas por ele iniciadas no projeto para o Colégio Paraguai-Brasil, em Assunção, de tipologia semelhante (um grande bloco longitudinalmente predominante), mas que contava com os pilares em “V” apenas numa das fachadas maiores.⁴ No MAM, os apoios verticais estão dispostos apenas na periferia do edifício, liberando completamente seu

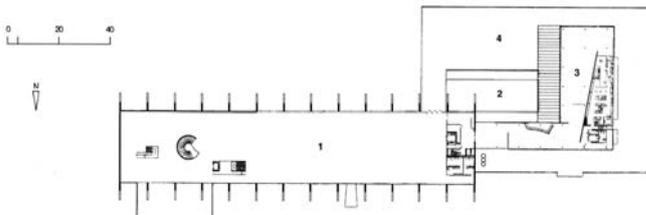
⁴ Desenvolvido em 1952, o projeto foi contratado pelo Governo Brasileiro através do Ministério das Relações Exteriores.

interior de qualquer obstrução advinda da estrutura, facilitando a montagem de exposições, além de conferir maior fluidez espacial. Cada conjunto de dois apoios e viga lembra uma letra M invertida (de MAM?) e repete-se a cada dez metros, perfazendo os cento e trinta metros de extensão longitudinal do prédio das exposições. Para apoiar a estrutura visível deste e dos outros dois prédios, foram fincadas trezentas e noventa estacas de concreto armado com mais de vinte metros de profundidade, ainda sob a água não-aterrada, conforme as determinações da engenheira Carmen Portinho.⁵

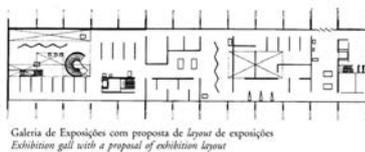
O bloco-escola é coadjuvante e parte dele está encaixada sob os dois últimos módulos estruturais, na extremidade ocidental do volume do museu, de forma a não prejudicar a ampla visual do cartão postal que se apresenta a quem chega até o local: o Pão de Açúcar e a Baía da Guanabara. Este é o prédio que contém os serviços e instalações auxiliares do museu. No térreo, além da entrada de serviço e do apoio logístico do acervo (identificação, registro, expedição, oficinas, laboratórios, etc.), está localizada a Escola Técnica de Criação, que compreende administração, salas de aula, ateliês, laboratórios, cantina, etc. O programa, que conta com vários itens, resulta em grande compartimentação interna do volume, especialmente no plano terreno. No segundo pavimento deste mesmo corpo estão localizados restaurante, bar e um grande terraço, que se conectariam diretamente à sala de exposições, localizada no outro volume.



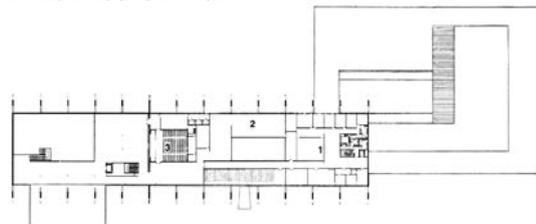
AO LADO: PLANTA DO NÍVEL TÉRREO DO PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES E DO BLOCO-ESCOLA.



AO LADO: PLANTA DO SEGUNDO NÍVEL DO PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES E DO BLOCO-ESCOLA.



AO LADO: PLANTA DO TERCEIRO NÍVEL DO PAVILHÃO E A VISTA DA COBERTURA DO BLOCO-ESCOLA. NA PARTE DE CIMA DA IMAGEM, UMA ALTERNATIVA PARA A MONTAGEM DE EXPOSIÇÕES NO PAVILHÃO.



BONDUKI, 2000, p. 170

5 Carmen, conforme relatado por ela mesma em depoimento publicado em BONDUKI (2000, p. 172), ia de bote juntamente com os demais técnicos, supervisionar os trabalhos.

Yves Bruand (2005, p. 239) reclama da falta de unidade entre este volume e o do museu:

(...) na nossa opinião existe um defeito bastante sério no que diz respeito à falta de unidade entre as diversas partes, especialmente entre o bloco do Museu e o bloco da escola. Essa falta de coerência deve-se menos à oposição um tanto brutal dos volumes, sensível principalmente quando o edifício é visto pelo corte transversal, que à oposição, mais discutível, dos materiais. O tijolo nu, empregado sistematicamente para as paredes cheias que definem a fachada norte do volume secundário, casa-se mal com o concreto nu do resto da obra; a justaposição de dois elementos igualmente rudes leva a uma aparência de coisa não acabada, que não se encaixa no estilo de Reidy e prejudica o bom gosto da realização.

AO LADO: BRUAND APONTA A FALTA DE INTEGRAÇÃO ENTRE O BLOCO-ESCOLA E O PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES NA FACHADA NORTE.



imagem capturada do Google Street View

AO LADO: O PÁTIO ABERTO/FECHADO CONECTA ADEQUADAMENTE OS VOLUMES DO PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES E DO BLOCO-ESCOLA.

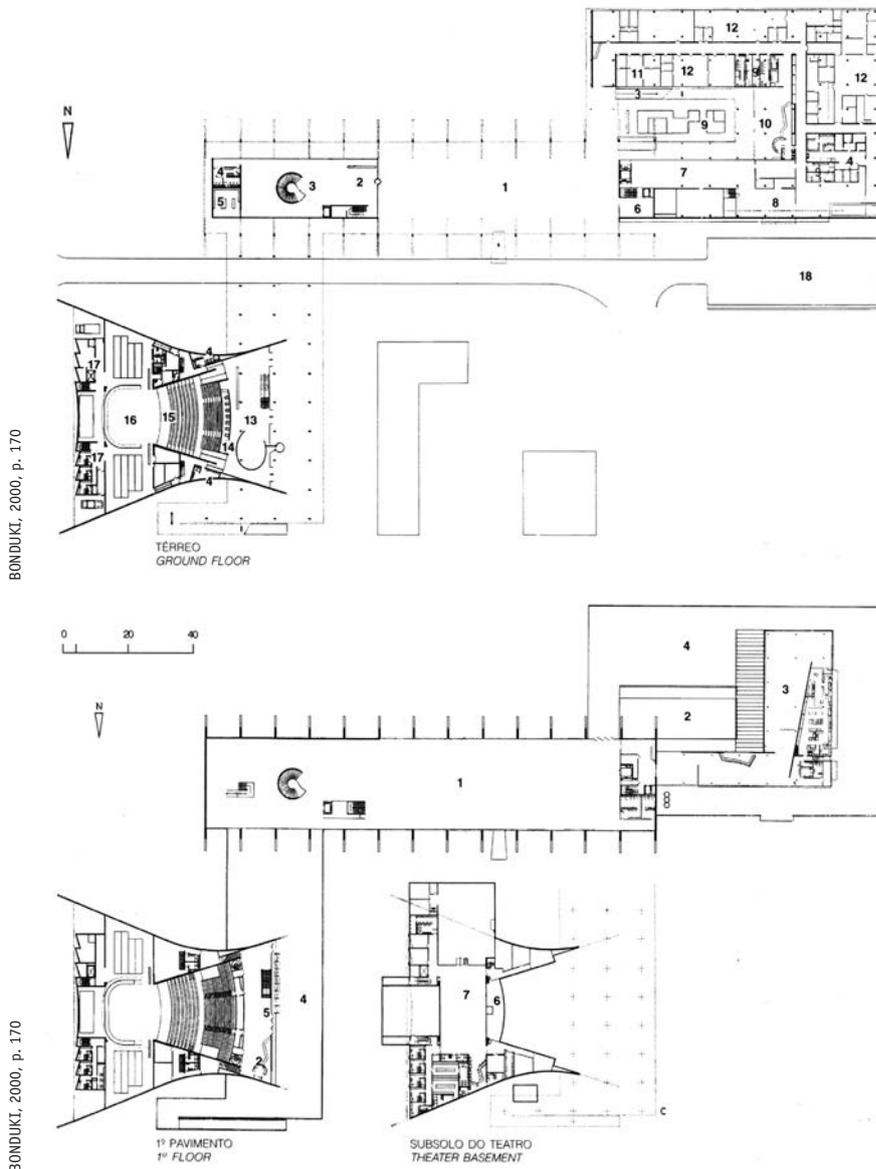


BONDUKI, 2000, p. 175

Entretanto, o próprio Bruand reconhece que essas constatações não querem dizer que o acréscimo do bloco-escola ou de sua junção ao museu tenham sido completamente inadequadas ou, como ele mesmo diz, “um fracasso completo”. Segundo ele, o conjunto é mais harmônico se vista a fachada sul, que também é a mais importante, já que está voltada para a água. O autor elogia o pátio aberto/fechado que conecta os dois volumes, além da integração do interior do restaurante com a paisagem através da fachada envidraçada e sua proteção do sol pela pérgola externamente disposta.

SEGUNDO ATO

O projeto de Reidy contemplava ainda um terceiro volume, o do teatro. Previsto para acomodar mil lugares, o prédio deveria ter-se localizado a leste do conjunto. Diferentemente do que acontece no caso do bloco-escola, o volume principal do teatro não tocava diretamente o do museu. A ligação entre um e outro seria estabelecida através de marquise sustentada por uma sequência de pilares cuja seção variável lembra os da Unidade de Habitação de Marselha, de Le Corbusier. Teatro/marquise e museu estão implantados descrevendo volumetria em "L", que define uma área aproximadamente triangular para a praça de recebimento do lado norte, entre o conjunto de edifícios e a rua.



AO LADO: PLANTA DO TÉRREO DO CONJUNTO PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES, BLOCO-ESCOLA E TEATRO.

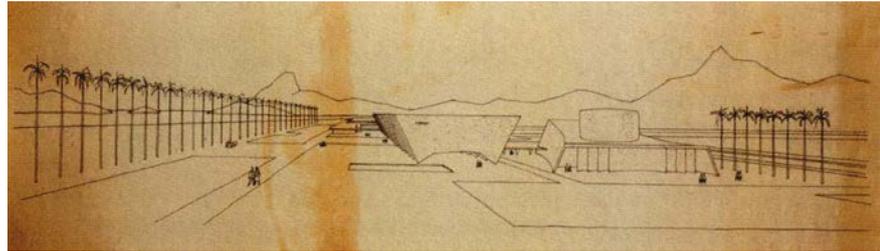
AO LADO: PLANTA DO SEGUNDO NÍVEL DO CONJUNTO PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES, BLOCO-ESCOLA E TEATRO.

ABAIXO: PLANTA DO TERCEIRO NÍVEL DO TEATRO.

Em planta, o teatro pode ser descrito como a sobreposição parcial de dois trapézios unidos por seus lados menores. O maior deles comporta o palco largo cinquenta metros e profundo vinte metros. Até o urdimento, sua altura é de vinte metros. Para a boca de cena são previstos sete metros e meio de altura e doze metros de largura, ampliáveis a dezesseis metros, para abrigar concertos sinfônicos. Atrás do palco, junto à fachada leste,

estão as docas de carga e descarga e os camarins, delimitados externamente por paredes escalonadas de tijolos.

AO LADO: CROQUI DE REIDY MOSTRANDO A FACHADA LESTE DO CONJUNTO.



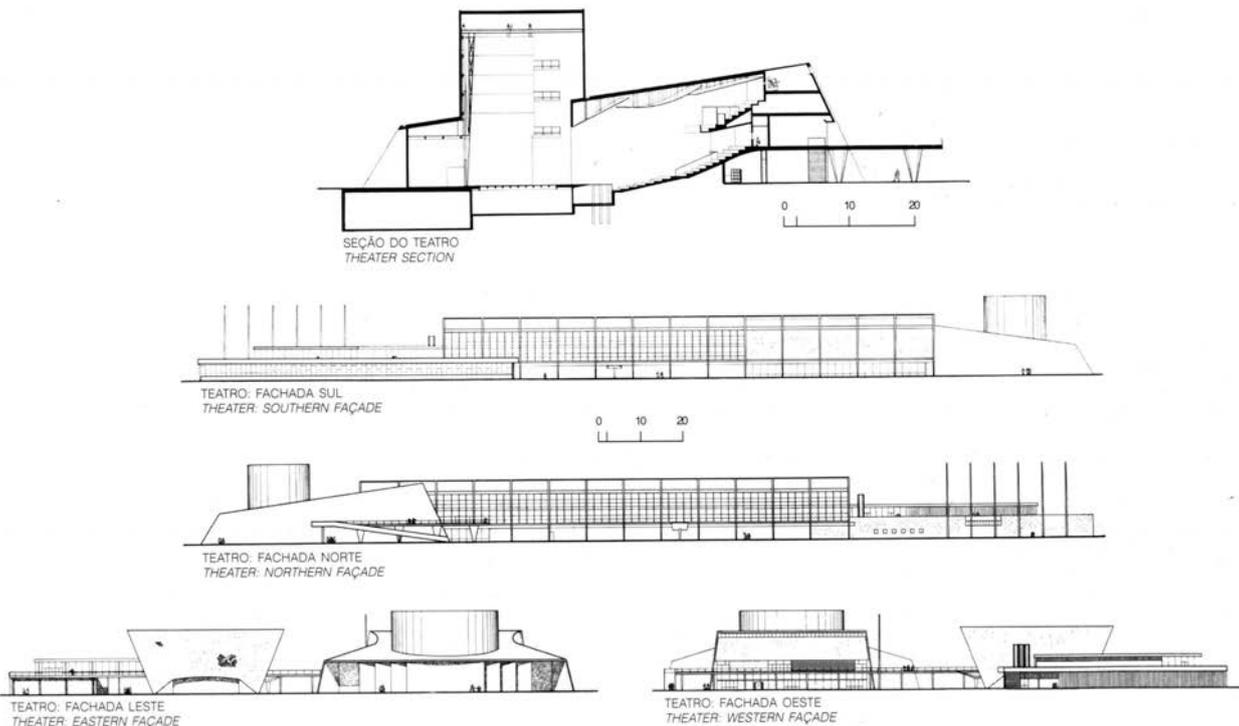
BONDUKI, 2000, p. 167

O trapézio menor abriga a plateia e o *foyer*, que, localizado na face oeste do prédio, conecta-se de forma fluida com o espaço coberto/aberto definido pela marquise já mencionada. Na junção entre os dois trapézios (do palco e da plateia) estão localizadas as baterias de sanitários públicos.

Reidy previu a possibilidade de acesso do público à parte superior da marquise, reservada a um jardim. Para tanto, projetou uma rampa dobrada que partia da praça de acesso, na ponta norte da marquise, em direção ao segundo nível do edifício, por fora, facultando o acesso ao *foyer* da plateia alta e ao bar ali localizado.

Além do volume dos trapézios, que possui altura variável, desde o ponto mais alto junto ao *foyer* e o mais baixo, nos fundos do palco, também seria visto de fora um cilindro de base oval cuja altura superaria a do volume do museu, o qual que conteria o espaço destinado ao urdimento cênico.

ABAIXO: CORTE LONGITUDINAL DO TEATRO E FACHADAS DO CONJUNTO.



BONDUKI, 2000, p. 169

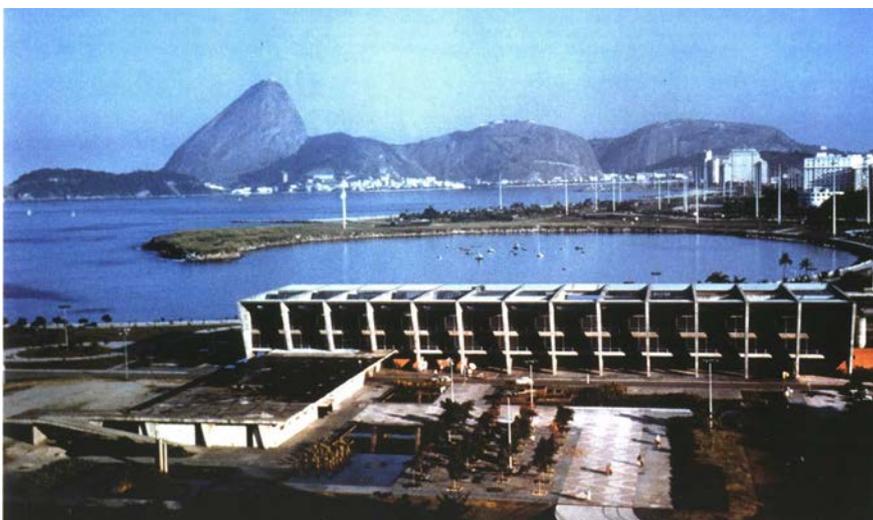
A construção do MAM teve início em 1955 e o museu foi inaugurado em 1957, com a presença do Presidente da República, Juscelino Kubitschek. À época, entretanto, apenas o Bloco-Escola estava concluído, o que equivalia a menos de trinta por cento da área total prevista para ser construída. O ano de 1964, além de ser o marco inicial de tempos difíceis de regime ditatorial militar para o país, foi também o da morte prematura de Reidy, que não teve tempo de ver sua obra finalizada.



AO LADO: O BLOCO-ESCOLA E O PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES DURANTE A CONSTRUÇÃO.

No ano seguinte, 1965, as edificações, ainda em construção, foram tombadas em âmbito nacional, pelo IPHAN.⁶ Somente em 1967 o conjunto foi complementado com a finalização do Bloco de Exposições, que ocupava vinte mil dos trinta e três mil metros quadrados totais do projeto. Do teatro, entretanto, nada ainda tinha sido feito, com excessão da execução da marquise conectora e de sua rampa de acesso, prevista desde os corquis mais iniciais e esquemáticos do projeto. Em 1978 o Museu passou pelo mais triste episódio de sua história: um grande incêndio que consumiu a maior parte do acervo e danificou seriamente o edifício. Após uma descuidada e malsucedida obra de recuperação, o MAM foi reaberto em 1982, mas demandou nova restauração em 1999 – desta vez, mais adequada. O teatro, entretanto, não fora construído e o conjunto permaneceu incompleto durante quase quatro décadas. Carmen Portinho faleceu em 2001, antes que pudesse saber do último capítulo desta história, cujo desfecho foi, finalmente, a construção do teatro – ou de alguma coisa parecida.

ABAIXO: IMAGEM DO INCÊNDIO QUE ATINGIU O PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES E DOS TRABALHOS DE RECUPERAÇÃO.



AO LADO: O PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES DO MAM E, EM PRIMEIRO PLANO, A MARQUISE QUE O CONECTARIA AO TEATRO, AINDA NÃO CONSTRUÍDO.



AO LADO: EM PRIMEIRO PLANO, A LINHA DE PILARES QUE SUSTENTA A MARQUISE QUE LIGARIA O PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES AO TEATRO.

6 Atualmente o conjunto é também tombado nos âmbitos municipal e estadual.

AO LADO: O CONJUNTO DO MAM (AINDA SEM O TEATRO) E OS JARDINS DE BURLE MARX, VISTOS DE CIMA.



BONDUKI, 2000, p. 181

TERCEIRO ATO

Fernando Serapião, com propriedade, relata as circunstâncias políticas que levaram à retomada da ideia de completar o projeto de Reidy:

O teatro só foi construído devido a um hipermercado. Em 2002, ao participar do projeto de um Extra no Maracanã, onde havia ainda uma construção de interesse histórico – a primeira fábrica de cerveja da cidade –, o arquiteto Luís Antônio Rangel entrou em contato com a Rio Arte. O seu cliente gostaria de restaurar o edifício e passar a gestão dele para a prefeitura. Foi assim que ele conheceu o presidente da instituição, o também arquiteto Ricardo Macieira. Eles não só se tornaram amigos como projetaram juntos o Centro Coreográfico do Rio, inaugurado em 2004. Quando César Maia se reelegeu prefeito, Macieira foi nomeado secretário da Cultura. Antes de assumir, conversou com conhecidos sobre idéias para tocar no governo. Para o novo amigo, perguntou: “o que você acha que devo construir?” De bate-pronto, Rangel respondeu: “pelo amor de Deus, completa o teatro do Reidy!”, e contou a história do projeto. Macieira registrou a idéia. (SERAPIÃO, 2007)

Tempos depois, ao saber do interesse de um grupo paulista em construir no Rio de Janeiro uma casa de espetáculos que pudesse abrigar grandes *shows* e eventos, o Secretário de Cultura revelou aos epesários:

Olha, pouca gente sabe, mas existe no MAM um projeto de um teatro que nunca foi construído. Como faz parte do desenho original, pode ser que se consiga construir agora. (SERAPIÃO, 2007)

Em seguida, os empresários – que também possuem a casa Tom Brasil, em São Paulo, reuniram-se com a direção do MAM, e logo o contrato válido por vinte anos renováveis por mais vinte foi firmado. Depois de tentar sem sucesso implantar a casa de espetáculos na Marina da Glória e no Canecão, tinham na mão oportunidade imperdível, em localização e circunstâncias mais do que favoráveis.

A intenção parecia ser a de completar o projeto de Reidy, o que, inclusive, qualificaria urbanisticamente o local, já que a praça diante do pavilhão de exposições seria mais bem delineada.

Entretanto, os mil lugares previstos no projeto original eram pouco. Ainda que, mesmo para os padrões atuais, a lotação projetada por Reidy possa ser considerada de grande porte⁷, os empresários queriam uma casa de *shows* que pudesse abrigar desde duas mil e quinhentas pessoas sentadas, até seis mil em pé. Um cálculo rápido que confronte área e volume dá a dimensão do impasse que se apresentou. Some-se a isso o fato de que, além dos espetáculos, era desejo dos “novos donos” a realização de grandes eventos corporativos, que demandariam a construção de uma cozinha industrial com capacidade para servir até seis mil refeições – infraestrutura que em nada se parecia com o pequeno bar junto ao terraço previsto no projeto de Reidy.

Tombado em três níveis, o conjunto do MAM, que compreende o prédio do teatro (ou seu projeto?) apenas começado, está sujeito a uma série de restrições quanto a novas intervenções projetuais. Em relação ao pavilhão de exposições ou ao bloco-escola, tais normativas são mais fáceis de serem administradas, além de darem margem a uma gama menor de possíveis interpretações. No que diz respeito à proteção do que ainda não está construído, a questão acaba sendo sempre mais polêmica e abre alguns flancos nas regras previstas no termo de tombamento. Em casos como o do MAM, o costume manda que, dos três âmbitos de tombamento, prevaleçam as determinações da esfera superior, ou seja, do IPHAN. Desta maneira, à época, respondeu pelas demandas do projeto a superintendência fluminense do instituto, sob o comando da arquiteta Thays Pessotto. O IPHAN do Rio entendeu que na construção da nova casa de espetáculos os empresários deveriam preservar apenas o volume externo, ou o “envelope” do edifício, de acordo com o que fora projetado por Reidy. Internamente, entretanto, poderiam promover as modificações que considerassem necessárias. Mesmo que, pelo menos neste momento, não se faça juízo de valor dessa orientação do IPHAN, é possível constatar que não foi levada à risca.

Aumentar consideravelmente a área e mater o perímetro ou perfil do teatro era, sem dúvida, um desafio que demandaria drásticas alterações do projeto. Para realizar essas “adaptações” foi chamado o arquiteto Luís Antônio Rangel, que, além, de ex-sócio do então Secretário da Cultura, havia sido colaborador de Reidy por dois anos, durante o projeto do MAM. Além disso, Rangel tem seu nome associado à atividade da restauração arquitetônica, tendo já sido responsável por obras como a da recuperação do Copacabana Palace.

7 Para se ter uma ideia, somente dois teatros cariocas têm capacidade maior: o Municipal, com 2365 lugares, e o João Caetano, com 1220 lugares.

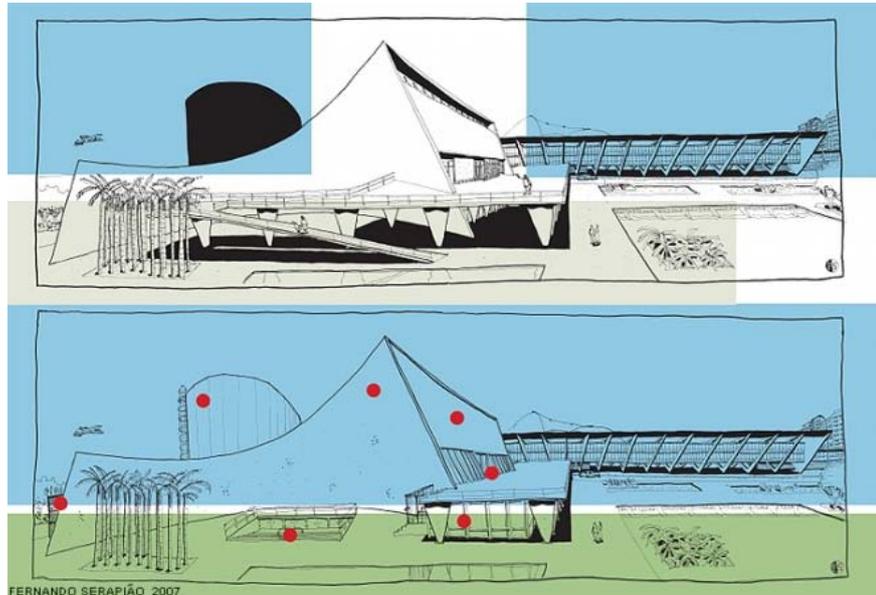
AO LADO: VISTA DA FACHADA PRINCIPAL DA CASA DE ESPETÁCULOS VIVO RIO. AO FUNDO, O PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES DO MAM.



Foto da autora, 2009

AO LADO: O JOGO DOS SETE ERROS DE FERNANDO SERAPIÃO.

ABAIXO: O NOVO USO DO TEATRO, CASA DE ESPETÁCULOS. NA OPORTUNIDADE RETRATADA, ABRIGANDO EVENTO SOBRE SUSTENTABILIDADE E COMUNICAÇÃO.



<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-12/questoes-de-arquitetura/jogo-dos-sete-erros>



O arquiteto e crítico Fernando Serapião, em texto sobre a construção do Teatro do MAM, publicado na Revista Piauí, em setembro de 2007, com o sugestivo título de “O Jogo dos Sete Erros”, elenca a série de diferenças entre o que foi previsto por Reidy e o que foi construído.

Em primeiro lugar, Serapião aponta a mudança de uso – de teatro para casa de espetáculos, bem como as questões por isso implicadas. Segundo ele – e é fácil concordar – estando o projeto de Reidy submetido a, ou de acordo com, um conjunto de preceitos que habitavam o ideário do Movimento Moderno, que, dentre as premissas principais, assumia a forma como resultado das demandas funcionais, fica claro que o cilindro de base ovalada só teria razão de ser graças à necessidade de abrigar o urdimento cênico. Outrossim, não haveria motivo para tão alta saliência volumétrica, e teria o arquiteto Reidy procurado por outra solução compositiva. Porém, o que aconteceu é que, graças à determinação do IPHAN, apesar do uso ter sido modificado, o volume foi mantido, consolidando o divórcio entre

uma coisa e outra, e fragilizando conceitualmente o projeto. Além disso, a nova cozinha industrial e o maior público demandaram nova infraestrutura, como acessos independentes e específicos, saídas de emergência, docas de carga e descarga, etc., o que necessariamente interfere no “envelope” do prédio.

Ficam as questões: se era para modificar o uso, não seria mais verdadeiro construir um volume diferente? O que é melhor, um Reidy falso ou outra coisa, mais verdadeira? (SERAPIÃO, 2007)

Ainda quanto ao novo uso, segundo Serapião, entra em conflito com a atividade (que deveria ser a) principal do conjunto, a do museu, já que a casa de espetáculos é gerida por terceiros e não há relação entre as programações. A direção do MAM defende-se argumentando que a frequência ao museu aumentou depois da chegada da casa de espetáculos e que todas as dívidas foram saldadas com os dividendos dela provenientes.

<http://sgreif.wordpress.com/2010/05/30/vivo-rio-iii-forum-internacional-de-comunicacao-e-sustentabilidade-19-e-20-maio-2010/>

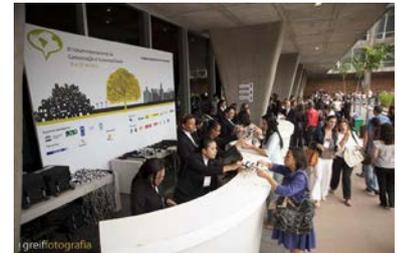


http://sgreif.files.wordpress.com/2010/09/grf_8137-grf-21set2010.jpg



O segundo dos sete erros apontados por Serapião diz respeito ao prejuízo da relação interior/externo, já que não há correspondência de linguagem formal entre o que se vê no lado de fora e o que se vê no lado de dentro. E o pior: com o que se vê do lado de dentro desde o lado de fora. Além da crítica, Fernando Serapião faz outra reflexão:

Um usuário do museu que visite o espaço durante o dia leva um choque ao avistar aqueles interiores, mesmo sem entrar no teatro. Fica a segunda pergunta no ar: por fazer parte do conjunto, o desenho de Rangel, com suas virtudes e defeitos, já nasceu tombado? (SERAPIÃO, 2007)



NESTA PÁGINA: AS IMAGENS MOSTRAM O EDIFÍCIO EM DIAS DE EVENTO, O QUE INCLUI A OCUPAÇÃO DO JÁ REDUZIDO PISOS COM MOBILIÁRIO DE GOSTO DUVIDOSO (ATÉ DINOSSAUROS!), SITUAÇÃO QUE SE REPETE TAMBÉM NO INTERIOR DO PRÉDIO.



<http://sgreif.wordpress.com/2010/05/30/vivo-rio-iii-forum-internacional-de-comunicacao-e-sustentabilidade-19-e-20-maio-2010/>



www.blogdogarotinho.com.br/artigo.aspx?id=5704

ACIMA: CONGRESSO ESTADUAL DO PARTIDO DA REPÚBLICA, QUE DECIDIU PELA PRÉ-CANDIDATURA DE ANTHONY GAROTINHO AO GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO.

AO LADO: O FOYER DA CASA DE ESPETÁCULOS AVANÇA SOB A MARQUISE, PREJUDICANDO A FLUIDEZ ESPACIAL IMAGINADA POR REIDY.

ABAIXO, A SALA DE ESPETÁCULOS MONTADA PARA COMPORTAR GRANDE JANTAR DANÇANTE.



http://sgreif.wordpress.com/2010/03/23/vivo-rio-evento-assim-saude-17-marco-2010/

O terceiro erro desrespeita as regras ditadas pelo próprio IPHAN, embora o então presidente do MAM, João Maurício de Araújo Pinho afirme que “externamente, o projeto de Reidy foi seguido no milímetro” (apud. SERAPIÃO, 2007). De fato, a altura foi mantida, mas foi necessário cavar um subsolo muito mais amplo e profundo – apesar da proximidade do lençol freático – do que o previsto por Reidy. O que não coube para cima, acabou sendo enterrado, como a tal cozinha industrial. Entretanto, não foi só fora do alcance do olhar que houve modificações substanciais. O nível de acesso junto à praça, correspondente à parte da plateia não comportava o público pretendido para a casa de espetáculos. Desta maneira, a solução encontrada pelo arquiteto Rangel foi avançar dez metros sob o pilotis que apoia a marquise, espaço que Reidy pretendia leve, transparente.



Fotos da autora, 2009

Das três linhas de pilares da marquise, duas ficavam para fora do teatro e uma para dentro. A proposta, infelizmente, foi aceita pelo Instituto, e o desejo de liberdade de Reidy desapareceu nos quinhentos metros quadrados que o novo foyer invadiu. (...) Quando o volume finalmente foi cons-

truído, admiradores de Reidy, acostumados com a leveza do pavilhão de exposições, ficaram chocados. “Não é nada daquilo!”, ouvi de um professor, especialista em arquitetura moderna. (SERAPIÃO, 2007)

Entretanto, não param por aí as modificações externamente visíveis. Visando ao cuidado com o controle do acesso, e, por conseguinte, com a segurança do local, a rampa projetada por Reidy desde os esboços iniciais para dar acesso ao terraço-jardim da parte superior da marquise (que se conectaria com o *foyer* superior, contendo bar e acesso à plateia alta) foi removida. E remover, neste caso, significou mesmo demolir, já que a rampa e a marquise eram as únicas partes do teatro já edificadas e, portanto, tombadas depois de realizadas. Sob os argumentos de que não poderia ser fechada e de que sua posição atrapalhava as novas saídas de emergência, a rampa foi removida e para seu lugar Rangel projetou uma escada, segundo ele, “à moda de Reidy”. A troca de rampa por escada interfere na fruição do conjunto, já que a subida lenta e despreocupada da rampa possibilitaria a admiração dos jardins de Burle Marx, além de configurar outro elemento de projeto recorrente nas edificações modernistas, a *promenade architecturale*.



BONDUKI, 2000, p. 165

AO LADO: EM PRIMEIRO PLANO: RAMPA E MARQUISE À ESPERA DA CONSTRUÇÃO DO TEATRO.



Foto da autora, 2009

AO LADO: A RAMPA FOI DEMOLIDA E, EM SEU LUGAR, CONSTRUÍDA UMA ESCADA CUJA FORMA NÃO É NEM MESMO AQUELA PROJETADA PELO ARQUITETO RANGEL.

Para piorar, a escada que vingou não é a que foi aprovada. O arquiteto se defende: “Não digo que minha proposta seria igual ou melhor do que a solução em rampa. Era apenas uma solução factível. Mas aquela coisa que está lá não é o meu desenho!” Trata-se de uma escada desengonçada, cercada de grades, cujo desenho envergonharia um aluno do primeiro ano de arquitetura. Junto à escada, foi feito ainda um “puxadinho” no caixilho. (SERAPIÃO, 2007)

Além destas graves modificações, houve ainda a supressão da abertura horizontal na fachada principal no nível equivalente ao da cabine de projeção, a construção de uma estação de energia que atrapalha a visuali-



ACIMA: AS NOVAS BILHETERIAS, EM LOCAL E COM FORMA DIFERENTES DOS PREVISTOS NO PROJETO ORIGINAL.

zação do volume, e a edificação de bilheterias cujo formato e localização também diferem dos imaginados por Reidy.

O quarto erro apontado por Fernando Serapião foi a substituição de alguns materiais visando à economia ou rapidez. Há diferenças no tipo dos tijolos utilizados – que foram trocados de maciços refratários para tijolos de revestimento comum, no tipo de vidro adotado para o *foyer*, e no que diz respeito ao emprego do concreto – o que leva quinto erro, relacionado ao sistema construtivo.

A cobertura foi prevista para ser de concreto armado, mas foi construída em estrutura metálica, em virtude do menor custo e da rapidez de execução, troca que, segundo Serapião, dificilmente teria sido aprovada pelo casal Carmen Portinho e Affonso Reidy, os quais tampouco teriam concordado com os novos métodos utilizados para a concretagem.

O sexto erro diz respeito ao uso de formas deslizantes – as escolhidas para a obra – que resulta numa superfície concretada mais homogênea e lisa, fazendo desaparecer ou serem muito minimizadas as marcas e texturas, características do concreto aparente, tão recorrente na Arquitetura Moderna. Não apenas o MAM, de Reidy, mas também a *Unité d’Habitation*, o Convento de La Tourette, e outros tantos edifícios em *béton brut* de Le Corbusier ou de outros modernistas, trazem estampadas em sua superfície as marcas das formas que lhe deram origem. O teatro, como foi realizado, perdeu a aspereza programada e, junto com ela, o refino alcançado pelo Pavilhão de Exposições.

AO LADO: NA FACHADA LESTE, OS TIJOLOS REFRAATÓRIOS FORAM SUBSTITUÍDOS POR TIJOLOS COMUNS.



Enquanto o concreto aparente de Reidy convida o olhar, o das formas aparentes dá vontade de sair correndo. Algo semelhante ocorreu com o volume ovalado da caixa de palco, que foi estruturado em metal e fechado com chapas cimentícias. O resultado? Em vez de uma linha contínua, ficou evidente que o volume é formado por uma série de trechos de retas. Que comentário faria Le Corbusier? (SERAPIÃO, 2007)

Fernando Serapião finaliza seu jogo crítico apontando o sétimo erro, a forma pela qual o prédio relaciona-se com o entorno imediato. A preocupação com a segurança fez com que parte do pátio fosse cercada com grades grosseiras que visam à proteção das áreas de carga e descarga, compartimentando a área aberta e prejudicando o caráter da edificação. Além delas, há trechos “protegidos” por helicoidais de arame farpado, que, conforme bem observado por Serapião,

em vez de espaço cultural, mais faz lembrar Guantánamo. E o gesto de liberdade de Reidy? Não dá para imaginar que, dentro dos quarenta mil metros quadrados do terreno do MAM exista um quintalzinho, ainda mais se tratando de uma área nobre, o eixo de circulação de acesso ao museu e a casa de shows. (SERAPIÃO, 2007)



NESTA PÁGINA: AS IMAGENS MOSTRAM A INADEQUAÇÃO FORMAL DAS GRADES E CERCAS CONSTRUÍDAS PARA PROTEGER OS ACESSOS DE SERVIÇO DA CASA DE ESPETÁCULOS.



Fotos da autora, 2009

Importante salientar que tais grades não foram propostas pelo arquiteto Rangel, mas sim exigidas pelo grupo Tom Brasil, dada sua preocupação com a segurança do local. Apesar de o IPHAN ter dado sua anuência nesta

matéria – bem como em relação à substituição da rampa por uma escada mal executada – outras solicitações menores feitas por Rangel, como o aumento da altura do teatro em meio metro, não foram atendidas.

Incrivelmente, ao final da obra, certas alterações que não foram previstas nem por Reidy nem por ele, infelizmente foram aprovadas, como a grade de segurança na entrada dos fundos, ou a má execução da escada de acesso à varanda, Rangel não entende como a construtora conseguiu essas aprovações. (AZEVEDO *et al*, 2009, p. 17)

A casa de espetáculos, que recebeu o nome de Vivo Rio foi inaugurada em dez de novembro de 2006 pelo então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, e, apesar das diferenças evidentes entre o projeto original e a obra executada, apresenta na ficha técnica divulgada em seu *site* o autor do projeto: Affonso Eduardo Reidy.

ABAIXO: A IMAGEM CAPTURADA DO SITE DA CASA DE ESPETÁCULOS VIVO RIO.

ABAIXO AO LADO: NA AMPLIAÇÃO PODE-SE NOTAR O DESTAQUE RECEBIDO POR REIDY, VISANDO À PUBLICIDADE DA CASA DE ESPETÁCULOS.



UMA CASA QUE NASCE NO LUGAR MAIS PRIVILEGIADO DO PAÍS

Desde 1995, mais de dez milhões de pessoas já passaram pelo **Tom Brasil** em **São Paulo** para assistir a grandes shows com artistas nacionais, internacionais, a peças teatrais e eventos empresariais.

Uma estrutura grandiosa que mobiliza mais de 500 profissionais a cada evento para proporcionar espetáculos inesquecíveis desde a chegada à Casa até o encerramento e a saída em segurança.

Através da **VIVO**, a maior prestadora de serviços de telecomunicações do Hemisfério Sul, com mais de **55 milhões** de clientes em todo o Brasil, toda essa experiência desembarca no Santos Dumont trazendo **Vivo Rio**, uma Casa de espetáculos que nasce no local mais privilegiado do País com arquitetura consagrada de **Affonso Eduardo Reidy**.

FICHA TÉCNICA

- Projeto de Arquitetura – Affonso Eduardo Reidy
- Projeto de Sala de Espetáculos – L.A Rangel Arquitetos
- Projeto de Fundações – PFM Engenharia Consultoria e Projetos Ltda.
- Projeto de Estrutura – Favale Associados Engenharia e Arquitetura
- Projeto de Acústica – Acústica e Sônica Consultores e K2 Arquitetura

AO LADO: VISTA NOTURNA DO CONJUNTO DO PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES E CASA DE ESPETÁCULOS, UNIDOS PELA MARQUISE.



3. Pretérito mais-que-perfeito: *com'era dov'era?*

**3.1. Pavilhão do Esprit Nouveau:
o clássico francês e a sua versão italiana**

**3.2. Pavilhão Alemão em Barcelona:
em preto e branco e em cores**

**3.3. Pavilhão da República Espanhola:
o bom filho a casa torna**

**3.3. Pavilhões de Sonsbeek:
de volta ao jardim**

O ADÁGIO NOSTÁLGICO "COMO ERA, ONDE ESTAVA" É A NEGAÇÃO DO PRÓPRIO PRINCÍPIO DA RESTAURAÇÃO, É UMA OFENSA À HISTÓRIA E UM ULTRAJE À ESTÉTICA, COLOCANDO O TEMPO COMO REVERSÍVEL E A OBRA DE ARTE COMO REPRODUZÍVEL À VONTADE. (BRANDI, 2000, p. 89)

3.1. Pavilhão do Esprit Nouveau: o clássico francês e a sua versão italiana

(...) eis outras tantas operações que se colocam como outros tantos atos de restauração e, naturalmente, não apenas como atos positivos, mas, antes, o mais das vezes como decisivamente negativos, como aqueles caracterizados por desmontar e remontar uma obra de arquitetura em outro lugar. (BRANDI, 2000, p. 95)

O primeiro corolário de Brandi para a restauração dos monumentos:

1. a absoluta ilegitimidade da decomposição e recomposição de um monumento em lugar diverso daquele onde foi realizado, dado que tal legitimidade deriva ainda mais da instância estética do que da existência histórica porque, com a alteração dos dados espaciais de um monumento, chega-se a invalidá-lo como obra de arte. (BRANDI, 2000, p. 133-134)

Aos dez dias do mês de julho de 1925, inaugurava-se em Paris, com a presença do Ministro da Instrução Pública e das Belas Artes, Anatole de Monzie, o Pavilhão do Esprit Nouveau, obra de Le Corbusier em parceria com seu primo e sócio, Pierre Jeanneret. O prédio levava o mesmo nome da revista por eles publicada desde 1920, “L’Esprit Nouveau”, e, assim como o periódico, tinha como principal objetivo a exaltação do novo paradigma cultural ditado pelos Tempos Modernos, em especial as questões da industrialização e da produção em série.

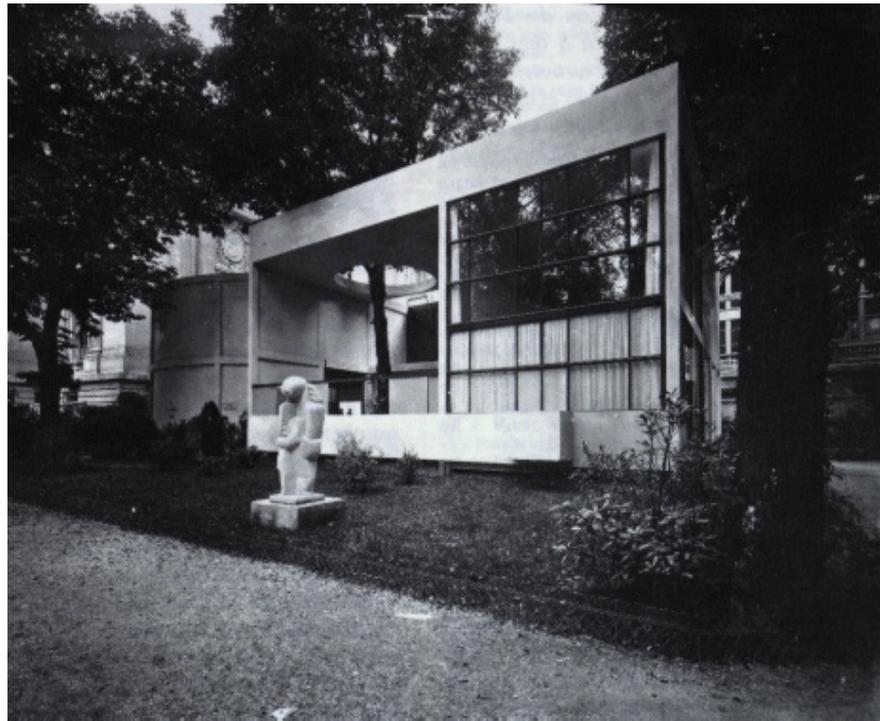
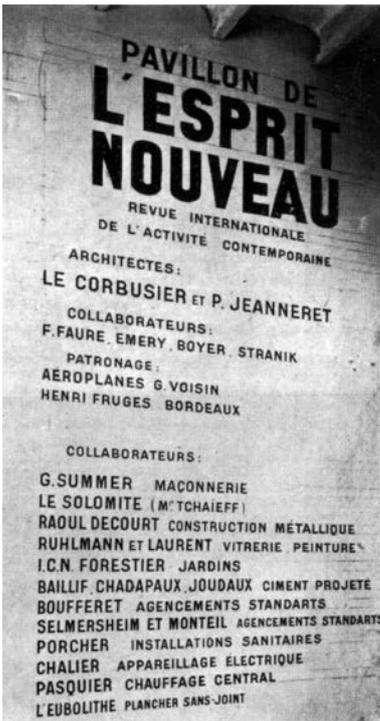
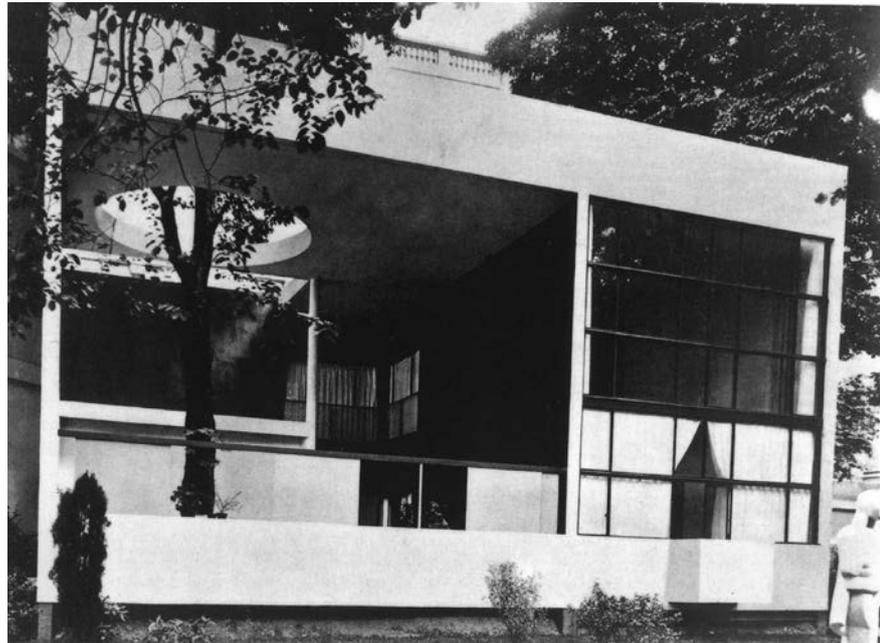
A controversa participação destes arquitetos no Salão de Artes Decorativas de 1925 confirmou-se apenas mais de dois meses após a abertura da mostra, que iniciara no dia vinte e cinco de abril. A demora deveu-se, entre outras coisas, à polêmica sobre a construção de um pavilhão que representava a negação daquilo que, até então, era entendido como “arte decorativa”. Haveria cabimento, do ponto de vista dos organizadores, dar lugar na exposição a quem pretendia subvertê-la? O próprio Le Corbusier comenta sobre os problemas para a realização do pavilhão, no primeiro volume de sua Obra Completa:

A construção do “Pavilhão do Esprit Nouveau” na Exposição Internacional de Artes Decorativas em Paris foi uma verdadeira epopéia: sem dinheiro, sem terreno, e proibido de

ser realizado pela direção da Exposição, o programa parou.¹ (BOESIGER E STONOROV, 2006, p. 98, tradução nossa)



NESTA PÁGINA: IMAGENS DO PAVILHÃO DO ESPRIT NOUVEAU, NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARTES DECORATIVAS, EM PARIS, 1925.

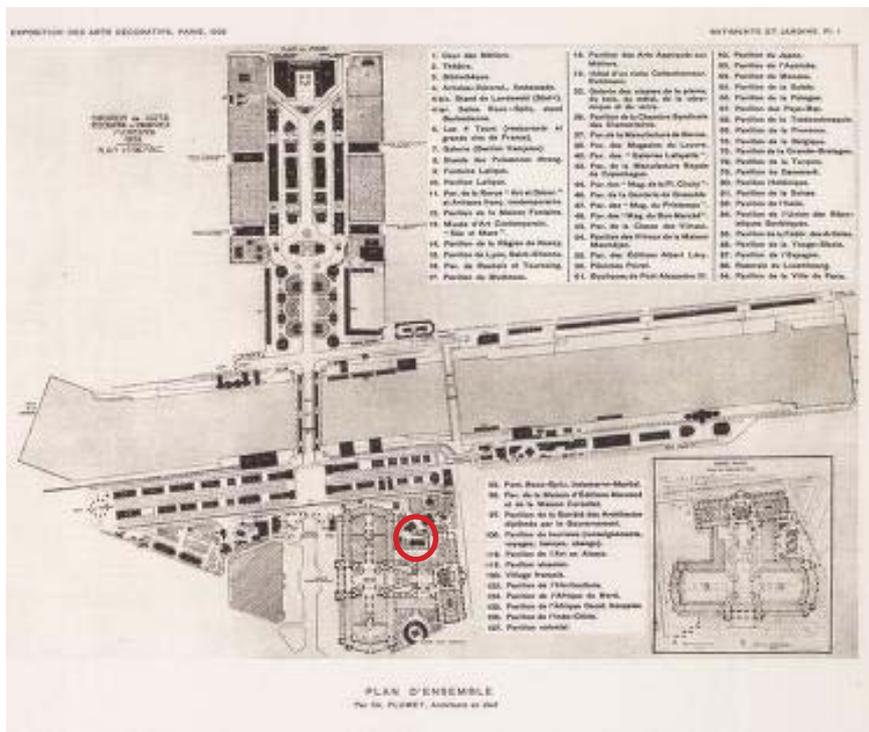


Le Corbusier fora convidado para projetar “a casa do arquiteto”. Decidiu, no entanto, apresentar seus planos de uma casa para “qualquer pessoa”, adequada às possibilidades oferecidas pela industrialização e pela produção em série. Econômica quanto às formas e quanto aos materiais empregados, a construção era praticamente totalmente desprovida de ornamentos. Quando o estudo preliminar foi apresentado, em fevereiro de 1924, resultou veementemente rejeitado pela Comissão Organizadora do evento, que, até setem-

¹ La construction du 'Pavillon de l'Esprit Nouveau' à la Exposition Internationale des Arts Décoratifs à Paris fut une véritable épopée : pas d'argent, pas de terrain, et interdiction par la Direction de l'exposition de réaliser le programme arrêté.

bro, ainda não lhe havia providenciado um terreno, em meio aos aproximadamente vinte e nove hectares destinados à exposição, distribuídos ao longo do eixo que ia desde o Hôtel des Invalides, atravessava o Sena e chegava aos Grand e Petit Palais. Finalmente, quando foi oferecido, o lote escolhido pela Comissão Organizadora para a implantação do pavilhão evidentemente demonstrava sua aversão ao projeto, já que se localizava num dos piores locais da exposição, o mais longe possível do centro, em lugar repleto de árvores que não poderiam ser removidas. O boicote à construção do Pavilhão do Esprit Nouveau culminou com a instalação de um muro de seis metros de altura ao redor do edifício praticamente concluído. O objetivo era impedir que os visitantes da exposição mantivessem contato visual com o prédio hostilizado. A paliçada só foi desmontada por ordem direta do ministro, de Monzie, que autorizou a inauguração.

http://exhibits.spl.org/steedman/data/SteedmanDetail240074349.asp



www.parisenimages.fr/fr/popup-photo.html?photo=1262-9



http://www.parisenimages.fr/fr/popup-photo.html?photo=2890-14



http://www.parisenimages.fr/fr/popup-photo.html?photo=12180-15

ACIMA: IMAGENS DA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARTES DECORATIVAS, EM PARIS, 1925.

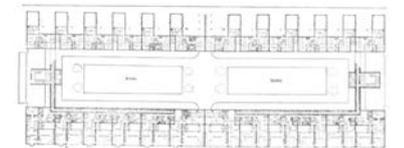
AO LADO: A PLANTA DA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARTES DECORATIVAS, EM PARIS, 1925.

ABAIXO: DESENHOS DO IMMEUBLE-VILLA, PROJETO DE LE CORBUSIER, 1922.

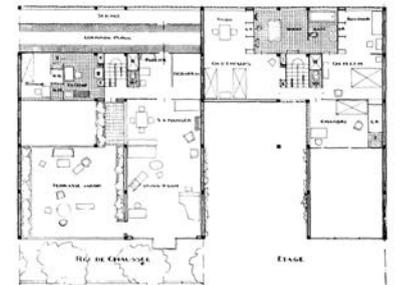
BOESIGER E STONOROV, 2006, p. 41



BOESIGER E STONOROV, 2006, p. 40



BOESIGER E STONOROV, 2006, p. 42



As formas e o programa que tanto alvoroço causaram dentre os organizadores do Salão de 1925 representavam uma unidade do edifício residencial previsto no Plano para a Cidade Contemporânea, elaborado para o Salão de Outono de 1922, o Immeuble-Villa.

Os Immeubles-Villa seriam edificações que ocupariam quarteirões inteiros, dos quais apenas as bordas seriam edificadas, enquanto o miolo seria destinado a equipamentos de uso público, como quadras esportivas e jardins. Segundo o projeto, os blocos periféricos seriam constituídos de apartamentos duplex, cuja sala, a dupla altura, abrir-se-ia para um terraço contíguo. Nos Immeubles-Villa, portanto, todos os apartamentos, independentemente da altura em que se encontrassem, contariam com seu próprio jardim – privilégio que, até então, era exclusividade de quem morava no térreo. O Pavilhão do Esprit Nouveau era uma célula deste conjunto habitacional. O “apartamento” em “L” contava com sala (de pé-direito duplo), cozinha, comedor e terraço no pavimento inferior, além, de dormitórios e sanitários no andar superior.

Desde a escolha do mobiliário até a eleição da tecnologia construtiva, tudo visava a exaltar a produção industrial em série. Sóbrias poltronas de couro, da firma Maple, e cadeiras de madeira vergada Thonet, acomodariam sentados os habitantes imaginários deste pavilhão-apartamento. Os econômicos e modulados armários são chamados de *casiers standart* e assumem internamente variados usos e funções, enquanto que cumprem também o papel de divisórias leves, dispensando, por vezes, a construção de paredes entre os cômodos.

NESTA PÁGINA: IMAGENS DOS INTERIORES DO PAVILHÃO DO ESPRIT NOUVEAU, NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARTES DECORATIVAS, EM PARIS, 1925.



BOESIGER E STONOROV, 2006, p. 102



BOESIGER E STONOROV, 2006, p. 155



PUENTE, 1999, p. 50



BOESIGER E STONOROV, 2006, p. 102

O ornamento e o artesanato, portanto, não eram prioridade no pavilhão do Novo Espírito, mas não foram abolidos completamente. Caso contrário, os potes de barro, tapetes e louças não mereceriam o destaque que tiveram no *Almanach d'Architecture Moderne*, escrito pelo próprio Corbu, uma espécie de dossiê do Pavilhão do Esprit Nouveau, publicado em 1926.

Existem hoje dois ou três ceramistas e artistas do vidro que chegarão, um dia, à majestade da forma. Os potes do pavilhão, vidro e terracota, foram todos simplesmente comprados no laboratorista: tubos de ensaio, cadinhos cerâmicos.

(...)Concluimos facilmente que, em arquitetura moderna, o tapete tem seu lugar. É então uma questão de tapetes; há tapetes e tapetes.² (LE CORBUSIER, 1926, p. 168-171, tradução nossa)

Quanto à tecnologia construtiva, a estrutura principal, de concreto armado, era modulada e, no perímetro do edifício, formava a grelha para a fixação dos planos de vedação verticais. No trecho da fachada correspondente à sala de estar (a dupla altura), um plano envidraçado separava interior e exterior, mantendo a integração entre um e outro através da permeabilidade visual. Os planos opacos (externos e internos) eram constituídos de placas de “solomite” fixadas através de perfis metálicos à estrutura principal. O material consistia num “sanduíche” formado por uma camada de palha comprimida em feixes revestida de gesso (interior) e outra composta por grelha metálica sobre a qual se projetava cimento através de sistema pneumático (exterior). Por questões de economia, entretanto, no Pavilhão as paredes externas também foram revestidas de gesso – o que não rendia maiores consequências, uma vez que se tratava de construção efêmera. (LE CORBUSIER, 1926) Uma dupla camada permitia a circulação de ar entre uma folha e outra, melhorando as condições de isolamento térmico da edificação. Leve, ignífugo, prático e econômico são alguns dos adjetivos empregados na publicidade de tecnologia muito semelhante, patenteada como Maison Isotherme de Raoul Decourt. (ABALOS e HERREROS, 2000)

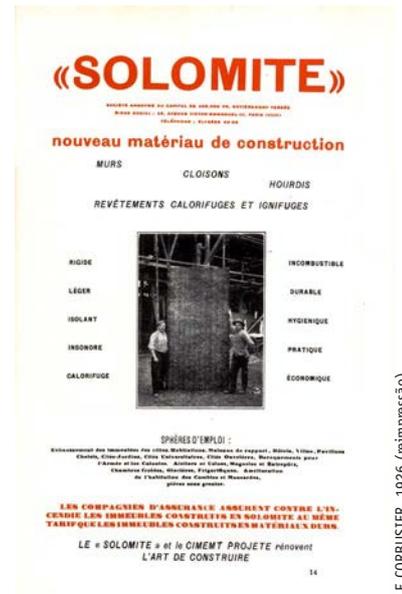
Sem padronização, não há industrialização possível; por conseguinte, nenhum canteiro de obras organizado e nenhuma solução financeira para o preço da edificação, nenhuma solução para a crise dos aluguéis.³ (LE CORBUSIER, 1926, p. 140, tradução nossa)

O papel desempenhado pelo Pavilhão do Esprit Nouveau na exposição combinava as dimensões arquitetônica e urbanística, uma vez que apresentava soluções que contemplavam desde a escala da célula-habitacional até o âmbito da cidade. Além de o prédio fazer as vezes de manifesto e publicidade da nova arquitetura proposta por Corbu e Jeanneret, associado ao volume principal havia outro, de paredes curvas, que abrigava exposição de imagens (diormas) de duas propostas urbanísticas de Le Corbusier. A primeira, uma solução genérica para a cidade do século XX, já havia sido apresentada no Salão de Outono, de 1922: a Ville Contemporaine, uma cidade para três milhões de habitantes. O segundo projeto,

² *Il existe aujourd'hui deux ou trois potiers et verriers qui atteindront un jour à la majesté de la forme. Les pots du pavillon, verre et terre cuite, furent tout simplement achetés chez l'appareteur de laboratoire: éprouvettes, mortiers creusets.*

(...) *Nous concluions volontiers que dans l'architecture moderne, le tapis a sa place. C'est alors une question de tapis; il y a tapis et tapis.*

³ *Sans standartisation, il n'y a pas d'industrialization possible; par conséquent, pas de chantier organisé et pas de solution financière au prix du bâtiment, pas de solution à la crise des loyers.*



A PUBLICIDADE DO MATERIAL UTILIZADO NA CONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO DO ESPRIT NOUVEAU, PUBLICADA NAS PÁGINAS FINAIS DO ALMANACH D'ARCHITECTURE MODERNE.

LE CORBUSIER, 1926 (reimpressão)



À ESQUERDA DA IMAGEM, O VOLUME CURVO QUE ABRIGAVA OS DIORAMAS.

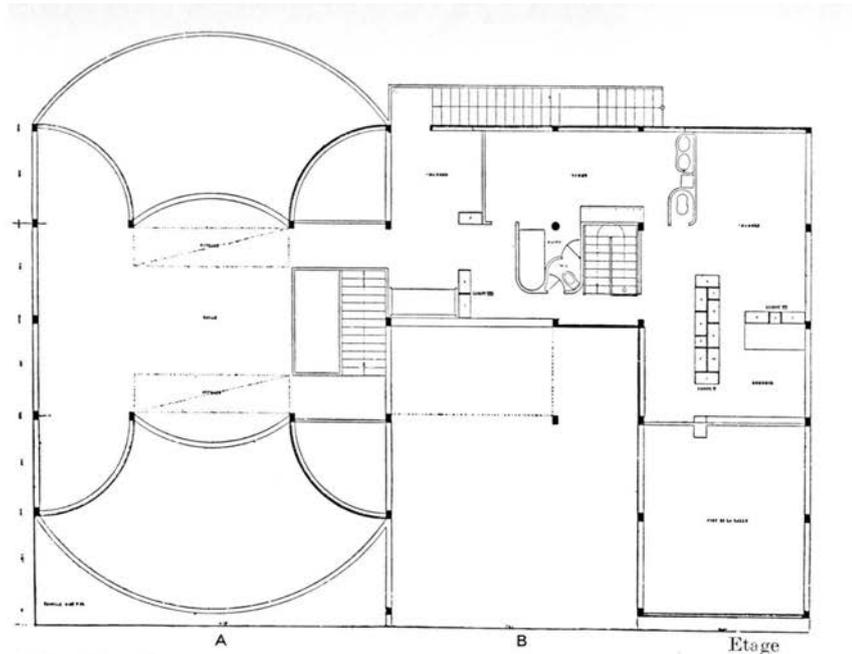
ELIEL, 2001, p. 50



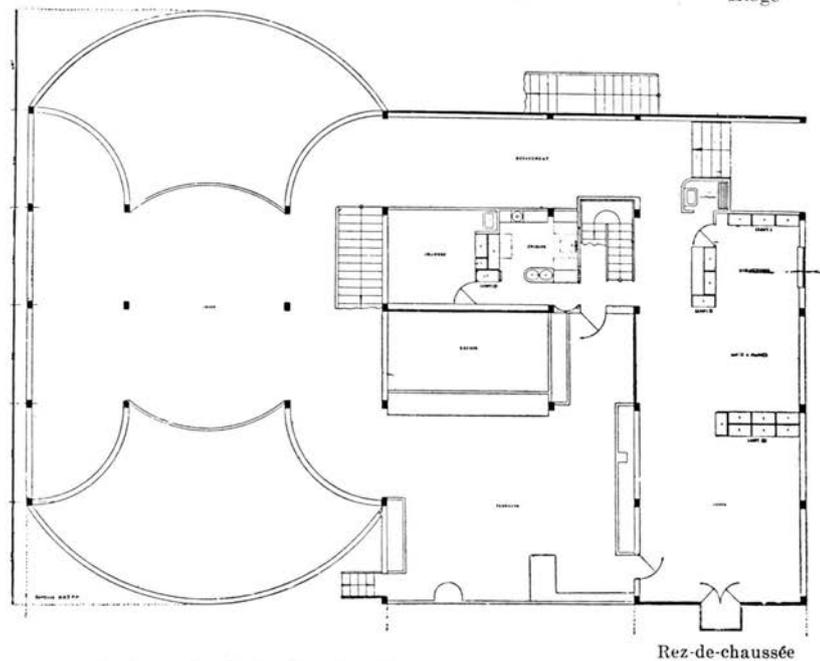
A MAQUETE DO PLAN VOISIN APRESENTA AS TORRES CRUCIFORMES QUE DEVERIAM SUBSTITUIR O TECIDO URBANO DE PARTE DO CENTRO DE PARIS.

intitulado Plan Voisin, estava sendo apresentado pela primeira vez e aplicava os preceitos do urbanismo moderno para o centro da cidade de Paris, propondo a substituição do tecido tradicional, constituído de algumas vias estreitas e sinuosas (“caminhos de burro”, segundo Le Corbusier), por larga malha viária, além da demolição dos prédios antigos para que dessem lugar a grandes e altos arranha-céus cruciformes que abrigariam o centro de negócios. Toda a área entre o Sena e Montmartre seria “renovada” e somente alguns poucos monumentos se salvariam, como a Torre Eiffel, o Sacre Coeur, o Arco do Triunfo, etc, a fim de promover, segundo o arquiteto, o diálogo da cidade antiga com a nova cidade.

PLANTA BAIXA DO NÍVEL SUPERIOR DO PAVILHÃO DO ESPRIT NOUVEAU.



PLANTA BAIXA DO NÍVEL TÉRREO DO PAVILHÃO DO ESPRIT NOUVEAU.

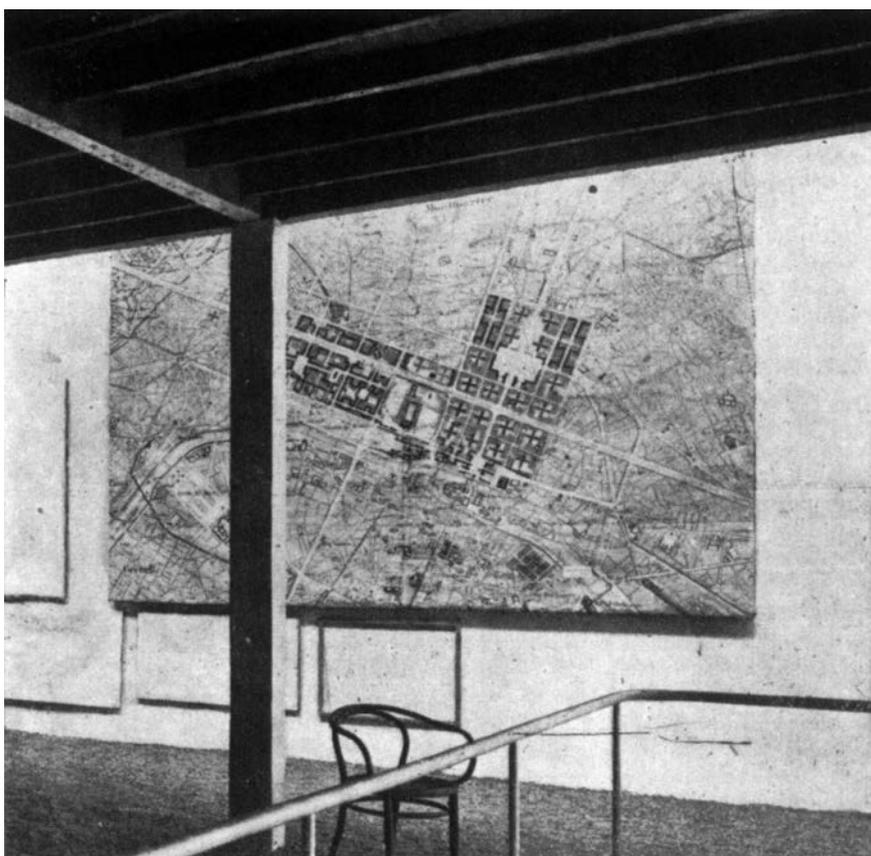


A. (à gauche) le Pavillon des dioramas
B. (à droite) une cellule entière de «l'Immeuble-villas»

Juntamente com as próprias formas do pavilhão, portanto, a destruição proposta pelo Plan Voisin também foi motivo de escândalo, diante de uma

Paris que mal havia completado o cinquentenário do final das obras radicais implementadas pelo Barão de Haussmann.

LE CORBUSIER, 1926 (reimpressão), p. 175



O Plan Voisin levava o nome da empresa fabricante de automóveis que financiou parte do projeto e, além de oferecer contrapartida a seu apoiador, evidenciava o comprometimento do ideário corbusiano com a estética da máquina. Le Corbusier costumava chamar suas casas de “máquinas de morar” e não são poucas as alusões de seus textos – ou de sua arquitetura – a navios, aviões, automóveis, o que demonstra o fascínio do arquiteto diante da era da industrialização e da produção em série. Também a arquitetura, segundo ele, deveria ser passível de ser (re)produzida em série.

A economia de ornamentos e a ausência de elementos arquitetônicos decorativos eram, entretanto, compensadas pela arte. Em exposição no pavilhão estavam quadros puristas de Amédée Ozenfant, Fernand Léger, Juan Gris e do próprio Le Corbusier, além de um baixo-relevo e de uma escultura (colocada no jardim), ambos de Lipchitz. O Novo Espírito, portanto, preconizava arquitetura e arte como faces de uma mesma moeda, servindo-se de uma para ratificar o discurso que fundamentava a outra.

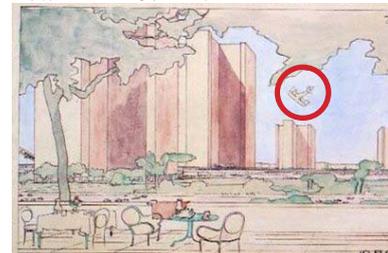
A hora da arquitetura chega, hoje que a arte espera deste sentimento de época a fixação de sua forma material, hoje que a arte decorativa não pode mais ser considerada como um fator inconciliável com o sistema do espírito contemporâneo.⁴ (BOESIGER E STONOROV, 2006, p. 106, tradução nossa)

4 *L'heure de l'architecture sonne, aujourd'hui que l'art attend de ce sentiment d'époque la fixation de sa forme matérielle, aujourd'hui que l'art décoratif ne peut plus être considéré que comme un facteur inconciliable avec le système de l'esprit contemporain.*

www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.102/94



http://talleravb.blogspot.com/2010_04_01_archive.html



ACIMA: CROQUIS DO PROJETO PARA A CIDADE DE TRÊS MILHÕES DE HABITANTES, COM DESTAQUE PARA OS AVIÕES, PELOS QUAIS ERA FASCINADO LE CORBUSIER.

AO LADO: O DIORAMA DO PLAN VOISIN, NO PAVILHÃO DO ESPRIT NOUVEAU.

ABAIXO: IMAGEM INTERNA DO PAVILHÃO DO ESPRIT NOUVEAU, COM DESTAQUE PARA O QUADRO NA PAREDE DA DIREITA, “COMPOSIÇÃO”, DE FERNAND LÉGER, REPRODUZIDO EM CORES NO PÉ DA PÁGINA.



ELTEL, 2001, p.60



ELTEL, 2001, p.61



AO LADO: IMAGEM INTERNA DO PAVILHÃO DO ESPRIT NOUVEAU, COM DESTAQUE PARA OS QUADROS DE LÉGER E JEANNERET.

ACIMA: "O BALAUSTRÉ", DE 1925, DE FERNAND LÉGER. O QUADRO SUBSTITUIU "COMPOSIÇÃO" NA PAREDE DO PAVILHÃO POR RAZÕES QUE PERMANECEM OBSCURAS.



ACIMA: "AINDA VIDA", DE JEANNERET.

AO LADO: IMAGEM INTERNA DO PAVILHÃO DO ESPRIT NOUVEAU, COM DESTAQUE PARA OS QUADROS DE JUAN GRIS, PANO VERDE, E DE AMEDÉE OZENFENT.

ABAIXO: "VASOS DÓRICOS", DE OZENFENT.



Apesar dos escândalos que causou, das muitas críticas que recebeu, inclusive das duras palavras do vice-presidente do júri de arquitetura da exposição, Auguste Perret,⁵ o "manifesto arquitetônico em tamanho natural" (COHEN, 2007) de Le Corbusier terminou a exposição premiado. Mereceu a medalha de ouro, conferida pelo júri de urbanismo, presidido por um ator e diretor de teatro de vanguarda, que, à época, dirigia o Teatro Odéon⁶, Firmin Gémier.

⁵ "C'est idiot. Ça ne tient pas debout. Ça manque de raisonnement. Il n'y a pas là d'architecture." (apud. LE CORBUSIER, 1926, p. 151)

⁶ O teatro Odéon foi construído por Luís XVI e inaugurado em 1782 para acolher o grupo de teatro francês. Foi aí que, em 1869, Sarah Bernhardt estreou nos palcos. Atualmente, é um dos seis teatros nacionais franceses.

A exposição terminou em vinte e cinco de outubro de 1925 e, em 1926, o pavilhão foi destruído. Depois disso, Le Corbusier, apesar de ter desejado reconstruir o pavilhão, não encontrou quem desejasse financiar sua remontagem.

Conforme aponta Gresleri, Le Corbusier sempre pretendeu a reconstrução do pavilhão, o qual foi originalmente encomendado para ser exibido na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais, realizada em Paris, em 1925. Desde o começo e até que a administração da exposição demolisse o pavilhão contra sua vontade, em 1926, Le Corbusier procurou um cliente que pudesse comprar a unidade de habitação duplex do pavilhão e reerguê-la como habitação permanente nas proximidades de Paris.⁷ (GANS, 2006, p. 180)

O NOVO ESPÍRITO NOVO

Da França para a Itália. Em 1977, mais de cinquenta anos após o Salão de Artes Decorativas de 1925, o Pavilhão do Esprit Nouveau foi reerguido, com o beneplácito da Fundação Le Corbusier, na Praça da Constituição, junto à Feira de Bolonha, na Piazza della Costituzione. Implantado em local afastado do centro da cidade, contexto que em pouco lembra o original, o porte contrasta com o dos edifícios de Leonardo Benevolo, Tommaso Giura Longo e Carlo Melograni (1964-65) e com o dos pavilhões e edifícios de escritórios de Kenzo Tange (1972). Em relação à situação de 1925, entretanto, é possível afirmar que a nova versão do pavilhão mereceu lugar mais nobre e de mais destaque, propriamente no acesso principal do parque de exposições. A iniciativa foi do arquiteto Giuliano Gresleri, editor da revista *Parametro*, aproveitando o pretexto da realização do Salão Internacional da Industrialização Edilícia – que apresentaria uma exposição intitulada “*Gestion du territoire, politique et technologie du bâtiment em France*” – e o cinquentenário do projeto original, que, segundo ele, merecia comemoração à altura.

Imagem capturada do Google Earth modificada pela autora



7 *As Gresleri points out, Le Corbusier always intended the reconstruction of the pavilion, which was originally commissioned as an exhibit for the International Exposition of Decorative and Industrial Arts held in Paris in 1925. From the first and until the Exposition administration demolished it against his will in 1926, Le Corbusier sought a client who would buy the maisonette dwelling unit of the pavilion and re-erect it as a permanent housing near Paris.*

ABAIXO: IMAGENS DOS MODERNOS A AUSTEROS PRÉDIOS DA FIERA DI BOLOGNA.



static.panoramio.com/photos/original/5591170.jpg



foto da autora, 2004



foto da autora, 2004

AO LADO: VISTA AÉREA DO CONJUNTO DAS EDIFICAÇÕES QUE COMPÕEM A FIERA DI BOLOGNA. O CÍRCULO DESTACA O LOCAL DA RECONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO DO ESPRIT NOUVEAU.

AO LADO: IMAGEM DA RECONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO DO ESPRIT NOUVEAU, EM BOLONHA.



Em carta dirigida à Fundação Le Corbusier o diretor da Revista *Parametro*, Giorgio Trebbi, expõe os motivos que justificariam a reconstrução e conquistariam seu apoio:

Ilustres Senhores, vimos através desta formular uma proposta para a qual pedimos respeitosamente o seu consentimento. Uma vez que em outubro de 1977 se realiza em Bolonha, no âmbito do Salão Internacional de Industrialização Edilícia, a presença oficial da França no congresso sobre maneiras de intervir na cidade e na arquitetura, e uma vez que celebramos, mesmo que com leve atraso⁸, o quinquagésimo aniversário do *Esprit Nouveau*, diversas iniciativas locais por nós estimuladas propõem reconstruir em Bolonha o pavilhão projetado por Le Corbusier (e hoje destruído) para a Exposição de Paris de 1925.

Trata-se de um chamado que toca profundamente nossa alma, pela universalidade daquela mensagem e de modo concreto para fixar entre nós a lembrança do Mestre que nos conheceu pessoalmente e que nos deu uma inesquecível lição para nossa vida de arquitetos. A fidelidade à idéia original na execução da obra pode ser assegurada pelo controle direto de arquitetos de confiança. Na esperança de que possam nos responder com a disponibilidade que o tempo disponível impõe e lhes agradecendo de coração a atenção, certos de que compreenderão o espírito desinteressado com o qual lhes interpelamos, rendemo-lhes nossas melhores saudações.⁹ (*Apud*. GRESLERI, 2004, tradução nossa)

8 Um “leve atraso” de 2 anos.

9 *Illustri Signori, veniamo con la presente a formulare una proposta per la quale chiediamo rispettosamente il vostro consenso. Poiché nell'ottobre del 1977 si realizza a Bologna, nell'ambito del Salone Internazionale dell'Industrializzazione Edilizia, la presenza ufficiale della Francia al Convegno sui modi d'intervento nella città e nell'architettura, e poiché celebriamo, sia pure con lieve scarto temporale, il cinquantesimo anniversario dell'“Esprit Nouveau”, diversi enti locali da noi stimolati propongono di ricostruire a Bologna il padiglione progettato da Le Corbusier (e oggi distrutto) per l'Esposizione di Parigi del 1925. Si tratta di un richiamo, che tocca profondamente il nostro*

Para conduzir a obra custeada pela municipalidade, pela organização autônoma das Feiras e pela empresa “Grandi Lavori”¹⁰, Giuliano Gresleri trabalhou em equipe com José Oubrierie¹¹, que havia sido colaborador de Le Corbusier no período compreendido entre os anos de 1957 e 1965.

Além da empresa construtora, pode-se apontar outra relação – inclusive, mais relevante – entre o pavilhão franco-italiano e a igreja riolense. Ambas as experiências foram levadas a cabo graças ao clima de renovação e ao campo fértil para a construção que tomou conta das décadas após a Segunda Grande Guerra na Europa. Conforme visto no capítulo anterior, os personagens comuns ao caso de Riola, de Firminy e de Bolonha – como Oubrierie e Gresleri – frequentavam o mesmo círculo cultural e encontraram nos políticos locais o respaldo para suas ousadas iniciativas póstumas.

Sobre isso, é pertinente o depoimento de Andrea Vilani, em catálogo de exposição sob sua curadoria, realizada no próprio pavilhão, junto ao Museu de Arte Moderna de Bolonha:

O objetivo publicitário, que foi parte da razão original para essa operação, também coincidiu com o *boom* em larga escala da construção italiana, que, a partir dos anos pós-guerra até sua maior explosão em meados dos anos setenta, mudou radicalmente o aspecto das áreas suburbanas de cidades inteiras. Uma dessas foi a área na qual o pavilhão foi reconstruído, na entrada para a Feira de Bolonha.¹² (VILIANI, 2006, p. 9, tradução nossa)

Na reconstrução do pavilhão foram levados em consideração critérios filológicos. O local foi escolhido em nove de abril de 1977, de modo que o plano envidraçado que limita o pé-direito duplo da sala de estar, assim como o jardim suspenso, estivessem voltados para uma visual semelhante àquela de 1925, para grandes árvores¹³. Até junho de 1977, a equipe dedicou-se ao estudo e análise comparativa dos documentos arquivados na

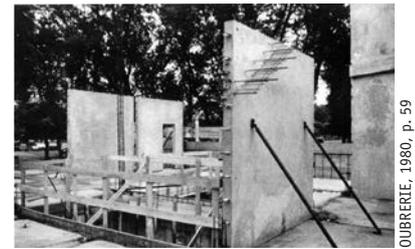
animo, per l'universalità di quel messaggio e di un modo concreto per fissare in mezzo a noi il ricordo del Maestro che ci ha personalmente conosciuto e dal quale ci è giunta una indimenticabile lezione per la nostra vita di architetti. La fedeltà all'idea originale nell'esecuzione dell'opera può essere assicurata dal controllo diretto di architetti di comune fiducia. Nella speranza che possiate risponderci con la sollecitudine che i tempi disponibili impongono e nel ringraziarvi di cuore dell'attenzione, certi che vorrete comprendere lo spirito disinteressato con il quale vi interpelliamo, gradite i migliori saluti.

10 A Empresa Grandi Lavori Fincosit (www.glf.it) foi também responsável pela construção dos prédios de Kenzo Tange para o Fiera District de Bolonha, e da Igreja de Riola, de Alvar Aalto, executada em concreto pré-fabricado - outro tema tratado nesta tese.

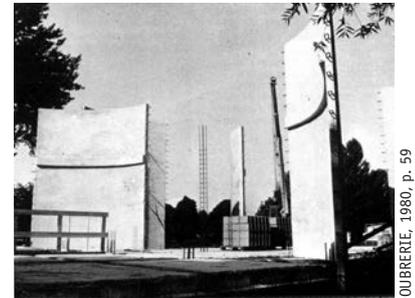
11 Cerca de três décadas antes de que Oubrierie levasse a cabo o projeto da Igreja de Firminy, conforme apresentado anteriormente por este trabalho.

12 *The publicity goal which was part of the original reason for this operation also coincided with the large-scale Italian building boom which, from the post-war years leading right up to its greatest explosion in the mid-seventies, radically changed the aspect of suburban areas of entire cities. One of these was the area in which the pavilion was to be rebuilt, at the entrance to the Bologna Trade Fair.*

13 Interessante notar que a presença de árvores no lote, fator considerado como negativo pela organização da Exposição de 1925 (tanto que sua escolha para a implantação do Pavilhão fazia parte do boicote ao projeto) agora era premissa para a escolha do lote da reconstrução.



OUBRIERIE, 1980, p. 59



OUBRIERIE, 1980, p. 59

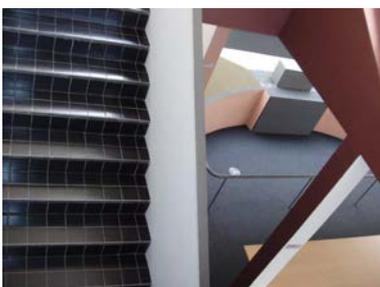
IMAGENS DO CANTEIRO DE OBRAS DA RECONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO DO ESPRIT NOUVEAU, DEMONSTRANDO O SISTEMA CONSTRUTIVO PRÉ-FABRICADO ADOTADO.



ACIMA: IMAGENS DOS INTERIORES DA CASA LA ROCHE, EM PARIS, PROJETO DE LE CORBUSIER, DE 1923.

AO LADO, IMAGEM EXTERNA DA RECONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO DO ESPRIT NOUVEAU, EM BOLONHA.

ABAIXO: IMAGENS DOS INTERIORES DA RECONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO DO ESPRIT NOUVEAU, EM BOLONHA.



Fundação Le Corbusier, os quais revelavam algumas incertezas e ambiguidades que levaram os arquitetos a terem de fazer escolhas. Foi necessário redesenhar todo o projeto, e para a definição de alguns detalhes, como as cores, por exemplo, a Villa La Roche serviu de parâmetro.

Os projetos de Le Corbusier são “abertos”: seus projetos muitas vezes diferem do edifício construído. Às vezes os documentos de uma mesma série apresentam diferenças: em planta e em corte. Por exemplo, a posição das pequenas vidraças da rotunda varia. Há, portanto, a necessidade de interpretar, e o trabalho torna-se um trabalho de concepção, exceto quando as referências são evidentes e quando o modelo se impõe por ele mesmo.¹⁴ (OUBRERIE, 1980, p. 59, tradução nossa)¹⁵

A construção durou três meses, tempo semelhante ao levado em 1925. 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. Durante décadas, as atividades principais no Pavilhão foram cursos, seminários e exposições, geralmente relacionados a temas pertinentes à arquitetura, ao urbanismo e ao habitar.



As obras de arte que figuram nas fotografias em preto e branco do Pavilhão do Esprit Nouveau não comparecem na versão bolonhesa, mas é

¹⁴ *Les projets de Le Corbusier sont “ouverts”: ses projets dessinés diffèrent souvent du bâtiment construit. Quelquefois même, des plans précis d’une même série présentent des différences: en plan et en coupe. Par exemple, la position des petites verrières de la rotunde varie. Il y a donc nécessité d’interpréter, et le travail devient semblable à un travail de conception, à ceci près que les références sont évidentes et que le modèle s’impose de lui-même.*

¹⁵ Os projetos de Le Corbusier são ‘abertos’: seus projetos desenhados frequentemente se diferenciam do prédio construído.

possível, no volume do anexo curvo, admirar reproduções dos dioramas da Cidade para Três Milhões de Habitantes e do Plan Voisin.



foto da autora, 2004



foto da autora, 2004

ACIMA: AS PAREDES VAZIAS DO PAVILHÃO RECONSTRUÍDO EVIDENCIAM A AUSÊNCIA DAS OBRAS DE ARTE. NOTE-SE AINDA A MODIFICAÇÃO DO LAYOUT E DO MOBILIÁRIO, PREJUDICANDO A PERCEPÇÃO DO AMBIENTE COMO PROTÓTIPO CORBUSIANO.

AO LADO: O DIORAMA DO PLAN VOISIN REPRODUZIDO NO PAVILHÃO RECONSTRUÍDO.

Carente dos devidos cuidados de manutenção, e bastante danificado pela ação do tempo, o pavilhão foi fechado para restauração em 1996 e foi reinaugurado em abril de 2000. Em 2001, o Centro Oikos passou ao comando de Felicia Bottino, e continuou gerindo o pavilhão, tratando de promover eventos que pudessem conferi-lo nova vitalidade. Entretanto, o prédio continuou sendo alvo de descaso e eventuais atos de vandalismo até ter a visitação e o uso novamente suspensos em 2008, como consequência da demissão de Bottino e do dismantelamento de Oikos, principalmente em virtude do abandono dos agentes públicos e da falta de recursos econômicos, como atesta matéria no Corriere di Bologna, de três de dezembro de 2008, em matéria de AMADUZZI e ROSANO.

Em comunicação pessoal, numa entrevista concedida em de janeiro de 2009, Giuliano Gresleri informa que o prédio estaria em vias de ser adquirido pela Caixa Econômica de Bolonha e poderia, depois de passar por processo de restauração, tornar-se um museu da Arquitetura Moderna em Bolonha.

Em outubro de 2010, o jornal La Repubblica noticiou a destinação de um milhão de euros para nova restauração do pavilhão – que só deveria ser início após o encerramento do processo de falência de Oikos. Na matéria de Paola Naldí, o próprio arquiteto Giuliano Gresleri aplaude a decisão, e aponta as prioridades para reforma, como as coberturas e as esquadrias. Quanto ao uso do pavilhão após nova intervenção visando à sua manutenção, Giuliano Gresleri, que é o representante da Fundação Le Corbusier – e tem a tarefa de autorizar as intervenções na edificação, apresenta seu ponto de vista e critica o destino que tem tido o prédio nos últimos anos:

Daquele momento em diante [após a restauração de 2000] começou sua lenta deterioração. Eu, meu irmão, Glauco, Enzo Zacchirolí e Enea Manfredini éramos a favor do rigor monástico.

ABAIXO: AS IMAGENS CAPTURADAS EM 2004 JÁ DENUNCIAVAM O ESTADO DE PARCIAL ABANDONO DO PRÉDIO.



fotos da autora, 2004

Ao invés disso, foi necessário adaptar o edifício para abrigar mostras e outras iniciativas. (...) É preciso perguntar-se como se faz para manter coerente um edifício projetado em outros tempos e para outros usos. E como se adapta às normas vigentes. Além disso, há o uso: repito, o Pavilhão é um monumento à arquitetura purista, deveria permanecer um espaço vazio.¹⁶ (GRESLERI *apud*. NALDI, 2010)

NESTA PÁGINA: AS IMAGENS MOSTRAM AS ADAPTAÇÕES REALIZADAS NO LAY OUT E NO MOBILIÁRIO PARA ADAPTAR O PAVILHÃO RECONSTRUÍDO AO USO DO CENTRO DE ESTUDOS OIKOS, QUE FOI REPOSNÁVEL PELO PRÉDIO POR CERCA DE TRÊS DÉCADAS.



fotos da autora, 2004

A edição do jornal La Repubblica de dezenove de fevereiro de 2011, por sua vez, informa a decisão sobre o destino definitivo do pavilhão, sob

¹⁶ Da quel momento iniziò il suo lento deterioramento. Io, mio fratello Glauco, Enzo Zacchioli ed Enea Manfredini eravamo per il rigore monacale. Invece l'edificio s'è dovuto adattare per ospitare mostre e altre iniziative. (...) Bisogna chiedersi come si fa a mantenere congruo un edificio progettato in altri tempi e per altri usi, E come lo si adatta alle norme vigenti. Poi c'è l'uso: ripeto, il Padiglione è un monumento all'architettura purista, dovrebbe rimanere uno spazio vuoto.

fotos da autora, 2004

a manchete: “Renasce na feira o Novo Espírito”¹⁷. Segundo a matéria de Paola Naldi, o pavilhão abrigará um centro de planejamento regional que terá a tarefa de promover o conhecimento a respeito dos centros urbanos da Região da Emilia Romagna (da qual Bolonha é a capital), à qual caberá também a custódia da edificação, que não mais será gerida em âmbito municipal. A vocação inicial do pavilhão reconstruído não mudará, já que continuará abrigando mostras, debates e conferências sobre a arquitetura e urbanismo. A iniciativa insere-se na promoção de uma ampla rede italiana de “Urban Centers”, que contempla diversas cidades por todo o país, promovendo entre os cidadãos a consciência sobre os instrumentos de planejamento urbano e territorial, visando à formação de uma nova sensibilidade sobre os temas da qualidade arquitetônica, urbanística e paisagística.

17 *Rinasce in fiera l'Esprit Nouveau*

3.2. Pavilhão Alemão em Barcelona: em preto e branco e em cores

O certo é que se observarmos a proliferação de clones arquitetônicos nos últimos anos, tanto de edifícios históricos como de construções entre os diferentes casos, poderemos reconstruir e compreender um pouco melhor a situação na qual este comportamento, longe de ser algo pontual, converteu-se numa tendência, no sintoma revelador de nossos valores sociais e culturais.¹ (MARTÍNEZ, 2007, p. 14, tradução nossa)

O caso da reconstrução do Pavilhão de Barcelona é, sem dúvida, o mais célebre entre os apresentados nesta tese, superando de longe a assiduidade de seus paralelos na literatura especializada. A quantidade de publicações que se ocupam do pavilhão miesiano, entretanto, não é garantia de unanimidade quanto à aprovação de sua reconstrução, conforme atestam algumas publicações, como o livro de Josep Quetglas, cujo sugestivo título – “O horror cristalizado” – deixa claro seu ponto de vista acerca do tema.

A Exposição Internacional de Barcelona foi inaugurada em dezenove de maio de 1929 e durou até quinze de janeiro de 1930, desenvolvendo-se sobre cento e dezoito hectares do Montjuïc, na margem sudoeste da cidade. A mostra intencionava repetir o sucesso alcançado pela Exposição Universal de 1888, que implicara importante avanço para a capital catalã nos campos econômico e tecnológico e redesenhara o Parque de La Ciutadella – durante décadas, a única grande área verde de Barcelona. A ideia de uma nova exposição, que projetasse à escala mundial o progresso da indústria catalã, e deixasse como herança uma nova parte da cidade remodelada, nasceu nos idos de 1905, da mente do arquiteto Josep Puig i Cadafalch, importante nome do movimento Art Nouveau (ou,



VISTA DO DIA DA INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO DE BARCELONA DE 1929. AO FUNDO, O PALÁCIO NACIONAL.

¹ *Lo cierto es que si observamos la proliferación de clones arquitectónicos en los últimos años, tanto de edificios históricos como de construcciones clave en la arquitectura del siglo XX, deberemos llegar a la conclusión de que no es algo fragmentario ni episódico, sino que constituye un verdadero movimiento cuyas motivaciones deberíamos conocer. Si hacemos además el esfuerzo de establecer conexiones entre los distintos casos, podremos reconstruir y comprender un poco mejor la situación en la que este comportamiento, lejos de ser algo puntual, se ha convertido en una tendencia, en el sintoma revelador de nuestros valores sociales y culturales.*

mais propriamente dito, Modernismo Catalão) na Espanha. O plano, aos poucos, ia sendo amadurecido, e somente em 1913 foi decidida a localização definitiva da mostra. Em virtude da Primeira Guerra Mundial, entretanto, a exposição demorou ainda mais de uma década para se efetivar.

O primeiro anteprojeto de Puig i Cadafalch, apresentado em 1915, dividia a exposição em três setores: o primeiro, localizado na base da colina, ficaria sob a responsabilidade dele mesmo, compartilhada com Guillem Busquets, e compreenderia a Seção Oficial; o segundo setor, destinado à Seção Internacional, ficaria na parte alta do Montjuïc, a cargo de Lluís Domènech i Montaner e Manuel Vega i March; Enric Sagnier i Villavecchia e August Font i Carreras desenvolveram o setor Miramar, que seria destinado à Seção Marítima, mas acabou por não ser realizado.

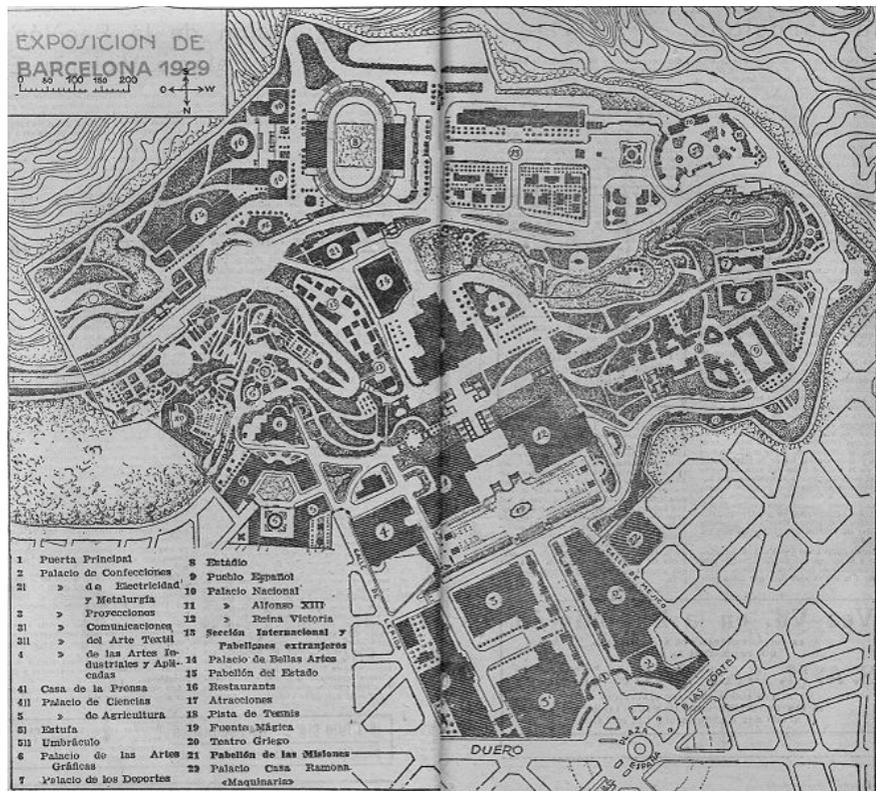


upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/BarcelonaExpositionPanorama.1929.ws.jpg

ACIMA: VISTA GERAL DO LOCAL DA EXPOSIÇÃO DE BARCELONA DE 1929.

AO LADO: PLANTA DE SITUAÇÃO DAS EDIFICAÇÕES DA EXPOSIÇÃO DE BARCELONA DE 1929.

ABAIXO: IMAGENS DA EXPOSIÇÃO DE BARCELONA DE 1929.



http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Expo1929-PlanoUbicacions.jpg

O recinto da exposição contava com edificações de basicamente duas naturezas distintas: os palácios, que abrigavam as representações oficiais do certame, e os pavilhões, destinados às representações de países, instituições ou sociedades. Os prédios organizavam-se segundo um grande eixo topograficamente ascendente que levava da Praça de Espanha até o

www.flickr.com/photos/fordipostales/5206024664/sizes/o/in/photostream/



www.caracool.es/group/epocasascal.lejoneylugares?sg_source=activity



www.facebook.com/photo.php?fbid=1018252630042&set=o.50423842311&theater



alto do Montjuic, cuja perspectiva principal conduzia ao Palácio Nacional, que hoje abriga o Museu Nacional de Arte da Catalunha. Em relação aos prédios da exposição – muitos deles existentes até hoje, como o Palácio Nacional – predominava o gosto pelo ornamento e pelos estilos *revival*, o que não impediu o evento de hospedar um dos ícones modernistas da História da Arquitetura, o Pavilhão Alemão, projetado por Ludwig Mies van der Rohe.

O projeto de Puig i Cadafalch para a exposição não previa edificações específicas para as representações de outros países. De fato, a mostra estava dividida por temas, como siderurgia, agricultura, eletricidade, transportes, etc., estes, sim, ocupando edifícios autônomos. A decisão de facultar aos países interessados a possibilidade de participarem com seus pavilhões independentes foi tomada apenas em 1927, e obrigou os organizadores a deixarem por conta de cada representação internacional não apenas a escolha do quê iriam expor, mas também o projeto de seus pavilhões. Por este motivo, à composição clássica e ordenada de Cadafalch, acabaram sendo adicionados edifícios de linguagens arquitetônicas heterogêneas, cujas implantações resultam muitas vezes anômalas e conflitivas.



foto da autora, 2004



foto da autora, 2008

ACIMA: VISTAS GERAIS ATUAIS DO LOCAL DA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE BARCELONA DE 1929.



QUETGLAS, 2001, p. 44

AO LADO: VISTA AÉREA DAS EDIFICAÇÕES DA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE BARCELONA, DE 1929.

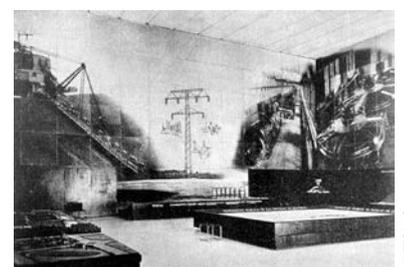
ABAIXO: IMAGEM EXTERNA E INTERNA DO PAVILHÃO DAS INDÚSTRIAS ELÉTRICAS ALEMÃS, TAMBÉM PROJETADO POR MIES VAN DER ROHE E LILLY REICH.

A Alemanha, de início, recusou-se a participar com representação própria, mas, em vinte e nove de maio de 1928, germânicos e espanhóis acabam entrando em acordo positivo. Faltava, entretanto, menos de um ano para o começo da exposição, e não havia tempo a perder.

Mies van der Rohe foi o arquiteto escolhido para a realização do projeto, e tratou rapidamente de visitar o lugar, chegando em Barcelona já no dia sete de junho de 1928.² Além do pavilhão da representação alemã, Mies foi contratado também para projetar o Pavilhão do Fornecimento de Eletricidade da Alemanha e dois expositores: o expositor da seda, que se localizava no Palácio de Arte Têxtil, e vitrines geométricas para o Palácio de Artes Gráficas.



QUETGLAS, 2001, p. 30



QUETGLAS, 2001, p. 29

² Mies deixou, inclusive, de comparecer ao primeiro CIAM, em La Sarraz, para poder se dedicar ao trabalho para Barcelona.

Nesta e nas subsequentes vezes que esteve na capital da Catalunha, o arquiteto alemão foi acompanhado de sua colaboradora Lilly Reich, a quem muitos atribuem o desenho da famosa poltrona Barcelona, e quem o auxiliou nos projetos para a exposição e na tarefa de encontrar um local adequado para a implantação do pavilhão.

Quem não conhecesse a relação entre política e arquitetura estranharia ao observar que a uma composição acadêmica, planejada em função de grandes palácios, que em 1928 foram desenhados um a um por uma série de arquitetos locais, fossem intercalados, sem nenhum critério compositivo, um número considerável de pequenos edifícios, tais como os pavilhões da Itália, França, Dinamarca, Suécia, Iugoslávia, Bélgica, etc. Todos estes pavilhões foram projetados por arquitetos de diferentes países, os quais procederam com absoluta indiferença a respeito do entorno no qual seus edifícios seriam construídos. O único que foge deste procedimento pobre, anômalo e só explicável pela figura conflitiva que havia se tornado Puig i Cadafalch depois do Golpe de estado de 1923 é Mies van der Rohe.³ (SOLÀ-MORALES *et al*, 2002, p. 8, tradução nossa)

Ao invés do lugar que lhe tinham oferecido, Mies van der Rohe propôs que o Pavilhão Alemão fosse disposto perpendicularmente ao eixo principal da praça da Fonte Mágica – que era o coração da exposição – em seu limite oeste, diante da fachada cega do Palácio de Victoria Eugenia, atrás de pré-existência bastante particular: oito colunas jônicas construídas em 1923 por Puig i Cadafalch com a finalidade de definir uma das bordas do recinto principal da exposição⁴. A decisão precisa sobre o sítio deu-se apenas em setembro de 1928, o que deixava o exíguo prazo de oito meses para o desenvolvimento do projeto e para a realização da obra.

O programa a ser abrigado pelo pavilhão não implicava maiores limitações práticas, já que era destinado exclusivamente à realização de atos protocolares – como a própria cerimônia de sua inauguração, que contou com a presença do Rei da Espanha, Alfonso XIII.⁵ Esta condição mais

³ *Quien no conozca la relación entre política y arquitectura se extrañará al observar que en una composición de corte académico, planteada a base de grandes palacios, que en 1928 eran diseñados uno a uno por una serie de arquitectos locales, se intentara intercalar, sin ningún criterio compositivo, un número no desdeñable de pequeños edificios tales como los pabellones de Italia, Francia, Dinamarca, Suecia, Yugoslavia, Bélgica, etc. Todos estos pabellones estaban diseñados por arquitectos de los distintos países, los cuales procedieron con una absoluta indiferencia respecto al entorno en el que sus edificios serían construidos. El único que discrepa de este procedimiento pobre, anómalo y sólo explicable por lo conflictiva que se había convertido la figura de Puig i Cadafalch a partir del Golpe de Estado de 1923 es Mies van der Rohe.*

⁴ Havia outra linha, simetricamente disposta, delimitando o limite oriental.

⁵ Ao contrário do que muitos afirmam nas publicações relacionadas à história do Pavilhão de Barcelona, esta cerimônia não inaugurou a exposição, mas apenas a representação alemã. A inauguração da Exposição Internacional de Barcelona de 1929 ocorreu em sala do Palácio Nacional com capacidade para abrigar quinze mil pessoas e especialmente projetada para o evento. Na rua, durante a manhã da cerimônia de abertura, diante do Palácio, apertavam-se cerca de quinhentas mil pessoas, o que dá ideia da dimensão do evento, muito maior do que aquele da abertura do pavilhão, cuja presença do público é de muito menor representatividade, conforme se pode verificar pelas fotos de época. (ALMEIDA, 1995, p. 60 e 62)



DETRÁS DA COLUNATA JÔNICA, O TERRENO DO FUTURO PAVILHÃO DE BARCELONA.

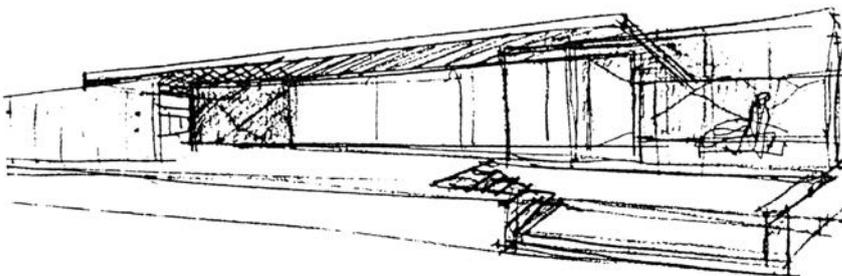
representativa que utilitária permitiu a Mies incomum liberdade quanto à composição dos planos e volumes, e redundou em particular fluidez espacial – não apenas em relação aos espaços internos, mas também entre interior e exterior.

As decisões iniciais para o projeto do pavilhão partiram do estudo de maquetes desmontáveis, graças às quais Mies e seus colaboradores podiam testar as posições mais adequadas para os planos verticais e horizontais. Dos modelos físicos de trabalho passava-se aos croquis no papel. Ainda que desde os primeiros registros gráficos do projeto do pavilhão, mantidos até hoje em acervos como os do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e da Knustbibliothek del Staatliche Museen del Preussischer Kulturbesitz de Berlim, demonstrem que boa parte das decisões arquitetônicas foram tomadas no início do processo, alguns dos rumos seguidos pelo edifício só foram delineados durante a obra e não ficaram adequadamente documentados.

Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici e Fernando Ramos falam sobre a dificuldade em determinar uma versão finalizada do projeto, chegando a admitir sua inexistência:

Com os conhecimentos de que agora dispomos, cremos que a inexistência do projeto não deve ser entendida no sentido de que os documentos que o formavam tenham sido perdidos, mas sim de que o processo do Pavilhão esteve submetido a pressões, pressas e mudanças de última hora, de modo que não se pode falar de um estado definitivo, nem em relação ao desenho sobre o papel daquilo que o edifício deveria ter sido, nem em relação ao edifício acabado, no sentido de sua definitiva materialização física.⁶ (SOLÀ-MORALES *et al.*, 2002, p. 9, tradução nossa)

SOLÀ-MORALES *et al.*, 2002, p. 10



CROQUIS INICIAL DO PAVILHÃO DE BARCELONA.

Entre as ideias que acompanham o projeto desde os primeiros esboços estão: a base robusta que configura uma espécie de pórtico para o edifício, elevando-o do solo e conferindo-o certa monumentalidade; a escada que dá acesso à base, concebida como uma subtração ou rasgo neste volume; a divisão do programa em dois volumes – o principal, destinado aos atos protocolares, e uma edícula contendo escritórios e sanitário; dois

⁶ *Con los conocimientos de los que ahora disponemos creemos que la inexistencia del proyecto no debe ser entendida en el sentido de que los documentos que lo formaban se hayan perdido, sino que lo que pensamos es que el proceso de dicho Pabellón estuvo sometido a tales presiones, prisas y cambios de última hora que no puede hablarse en ningún momento de un estadio definitivo, ni en el diseño sobre el papel de lo que el edificio debía ser ni siquiera del edificio acabado, en el sentido de su definitiva materialización física.*



IMAGEM DE UM DOS PILARES DO PAVILHÃO RECONSTRUÍDO. A SEÇÃO EM CRUZ FOI MANTIDA, MAS O MATERIAL FOI SUBSTITUÍDO POR AÇO INOXIDÁVEL POLIDO.

espelhos d'água, cuja disposição variará conforme avançam os desenhos; a previsão de três pódios para a colocação de esculturas, que, apesar de acompanharem o projeto em boa parte de seu processo de desenvolvimento, são finalmente reduzidos a apenas um. Além destas, também compunha o projeto desde sua gênese a disposição intercalada e "deslizante" das paredes em relação aos planos horizontais – e umas às outras – que muitos classificam de neoplasticista, a despeito da negação do próprio Mies a respeito de ter sido influenciado pelo Movimento De Stijl ou pela arte de Mondrian e Theo van Doesburg.⁷

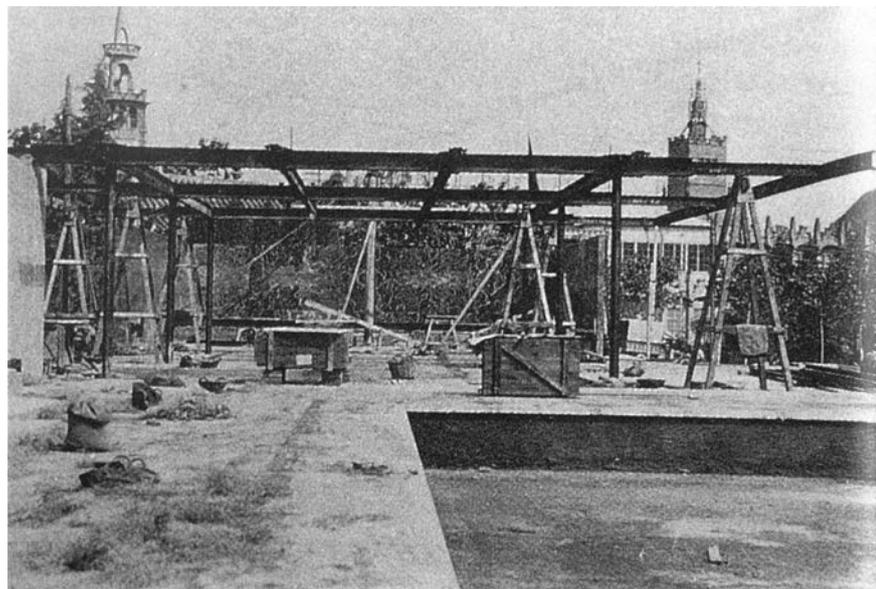
A dinâmica disposição das paredes contrasta com a regularidade e rigor da malha estrutural. Nas primeiras versões do projeto, entretanto, ainda não aparece claramente definida a solução para a estrutura, que inicialmente será composta de apenas seis pilares (versão em que provavelmente compartilham com algumas paredes a tarefa de apoiar a cobertura horizontal), e, só num estágio mais avançado do projeto, evolui para um sistema totalmente independente, de oito pilares de aço cuja seção cruciforme é uma das características marcantes do prédio.

O que é mais indicativo da situação processual na qual o projeto se encontrava a esta altura é a clara definição assumida por certos aspectos e, por outro lado, as notáveis modificações que ainda seriam produzidas.⁸ (SOLÀ-MORALES *et al.*, 2002, p. 10, tradução nossa)



ACIMA: O LOCAL DE IMPLANTAÇÃO DO PAVILHÃO DE BARCELONA E O COMEÇO DAS FUNDAÇÕES.

AO LADO: O SISTEMA ESTRUTURAL DO PAVILHÃO DE BARCELONA EM CONSTRUÇÃO.



As decisões formais e funcionais variaram não apenas durante a etapa de projeto, mas também durante sua execução, muitas vezes obrigando a refazer ou deslocar algum elemento. Segundo Solà-Morales *et al.*, em fevereiro de 1929, quando de sua etapa inicial, a obra chegou a ser paralizada durante algumas semanas por razões econômicas, e o descontrole dos custos parecia ser devido também aos imprevistos e desmontagens que ainda diziam respeito à decisão definitiva sobre o local preciso de im-

⁷ Ver PUENTE, 2006, p. 41 e 43.

⁸ *Lo que resulta más indicativo de la situación procesual en la que el proyecto se encontraba en este punto es la clara definición asumida por ciertos aspectos y, en cambio, las notables modificaciones que todavía iban a producirse.*

plantação. No final deste mês, Mies tratou de trasladar-se para Barcelona. A construção só começou, de fato, em março de 1929, depois de definido o local exato para implantação do pavilhão, cujos ajustes demandaram, inclusive, a reforma da via lindeira.

O Pavilhão de Barcelona foi feito basicamente de pedra, vidro e estrutura metálica. Para a base e para algumas paredes de bordo foi utilizado o mármore travertino romano, enquanto que as paredes do volume principal constituíam-se de placas de pedra fixadas a uma grelha metálica, ora mármore verde, ora ônix dourado, este último escolhido pessoalmente por Mies van der Rohe e cujas dimensões do bloco pétreo eleito pelo arquiteto determinaram a altura final do pé-direito do pavilhão.

Quando tive a ideia do pavilhão, precisei olhar em volta. Não havia muito tempo, aliás, havia pouquíssimo. Era pleno inverno, e no inverno não se pode tirar o mármore da jazida porque o interior úmido congelaria, quebrando-se. Precisamos, então, encontrar alguns materiais secos. Procurei em grandes depósitos de mármore e encontrei um bloco de ônix. O bloco tinha uma certa dimensão e, como era o único de que se podia dispor, dei ao pavilhão o dobro de sua altura.⁹ (VAN DER ROHE, *apud*. COHEN, 2007, p. 48-51, tradução nossa)



QUETGLAS, 2001, p. 24



QUETGLAS, 2001, p. 26

ACIMA: IMAGENS DO DIA DA INAUGURAÇÃO DO PAVILHÃO DE BARCELONA, EM DEZENOVE DE MAIO DE 1929.

ABAIXO: A VISTA GERAL DA FACHADA LESTE DO PAVILHÃO, QUE COSTUMA FIGURAR FREQUENTEMENTE NOS LIVROS DE HISTÓRIA DA ARQUITETURA.



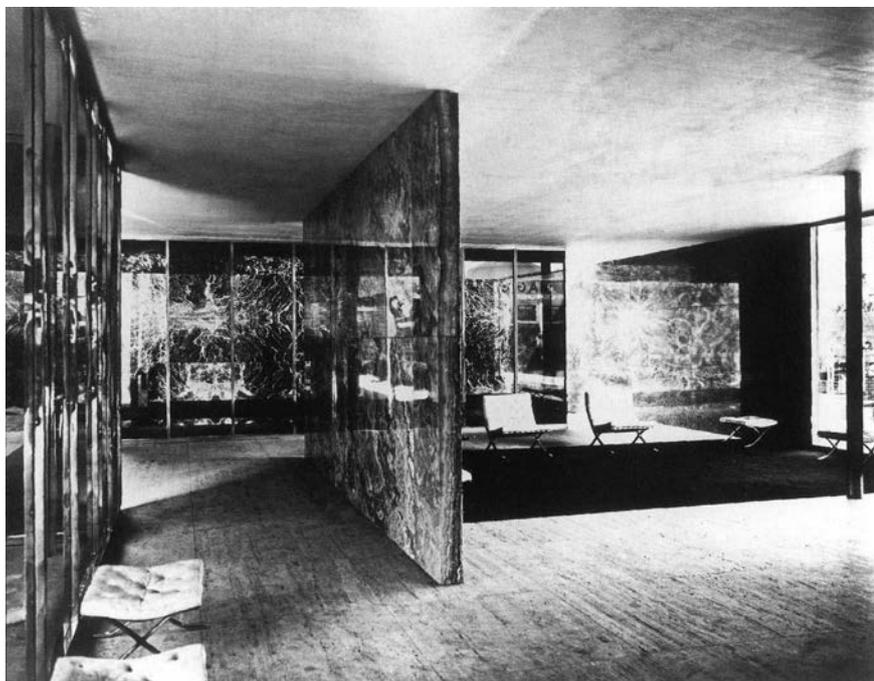
BERGER e PAVEL, 2006, p. 21

⁹ Quando ho avuto l'idea del padiglione, ho dovuto guardarmi intorno. No c'era molto tempo, anzi, ce n'era pochissimo. Era pieno inverno, e in inverno non si può prendere il marmo della cava, perché all'interno è umido e gelerebbe, frantumandosi. Dovevamo dunque trovare dei materiali asciutti. Ho cercato in grandi depositi di marmo, e ho trovato un blocco di onice. Il blocco aveva una certa dimensione e, poiché era il solo che potessi prendere, ho dato al padiglione un'altezza doppia della sua.



ACIMA: VISTA DA PERSPECTIVA EM DIREÇÃO AO VOLUME DE SERVIÇOS.

AO LADO: VISTA INTERIOR DO PAVILHÃO DE BARCELONA DE 1929, COM DESTAQUE PARA OS REFLEXOS DOS PLANOS DE PEDRA E ENVIDRAÇADOS.



Ao brilho do mármore verde e do ônix e à opacidade do travertino, contrastava a translucidez dos planos envidraçados verticais de distintas cores, e dos planos d'água horizontais, que simbolizavam, de forma quase literal, a fluidez desejada para a composição. Também os pilares soltos das paredes e as esquadrias, ambos em aço cromado, eram capazes de refletir e multiplicar as imagens do pavilhão.

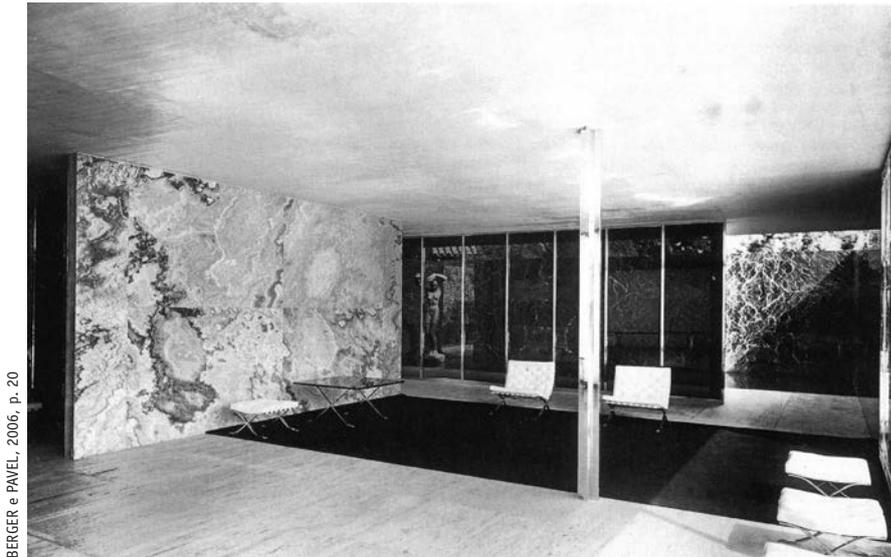
Nem todas as especificações de Mies em relação aos materiais foram levadas à risca na construção do edifício. Segundo Solà-Morales *et al*, uma decisão de última hora teria cortado o fornecimento de mármore verde dos Alpes e de travertino, fazendo com que as faces exteriores das paredes laterais e da parte posterior não fossem realizadas em pedra, mas sim de alvenaria de tijolos estucada e pintada de amarelo e de verde, lembrando apenas vagamente ao material que substituíram. Esta, segundo eles, teria sido a razão pela qual é muito difícil encontrar fotografias das laterais e da parte de trás do Pavilhão de Barcelona de 1929.

O próprio Mies e as autoridades da Exposição não deveriam ter nenhum interesse em mostrar as limitações que os cortes orçamentários de última hora haviam produzido num edifício admirável e admirado pela grande maioria dos espectadores que o visitavam.¹⁰ (SOLÀ-MORALES *et al*, 2002, p. 14-15, tradução nossa)

A pressa e as restrições orçamentárias não levaram apenas à substituição de materiais e ao deságio estético. Também acabaram prejudicando a ordem correta para a chegada do material no canteiro, o que resultou em inconveniências como a construção de algumas paredes antes mesmo da execução da cobertura. Além disso, houve problemas com a execução do

¹⁰ *El propio Mies y las autoridades de la Exposición no debían tener ningún interés en mostrar las limitaciones que los recortes presupuestarios de última hora habían producido en un edificio admirable y admirado por la gran mayoría de los espectadores que lo visitaban.*

pavilhão, do ponto de vista técnico-constructivo. Um exemplo foi a ineficaz solução adotada para a cobertura, que não poderia ser muito pesada, sob pena de causar colapso nas delgadas vigas metálicas que venciam o balanço de mais de três metros na periferia do edifício. Desta maneira, o plano horizontal do teto foi construído frágil demais (com vigas internas subdimensionadas, visando a acentuar o caráter de leveza do edifício), com pouco caimento (em virtude da desejada esbeltez), e com impermeabilização pouco resistente. O resultado foi um sistema de drenagem deficiente e a formação de uma flecha na estrutura, percebida inclusive pelos visitantes.



BERGER e PAVEL, 2006, p. 20

VISTA INTERNA DO PAVILHÃO DE BARCELONA DE 1929.

Quanto ao conteúdo, do Pavilhão de Barcelona podia ser dividido em duas categorias: mobiliário e obras de arte.

Os móveis foram desenhados por Mies van der Rohe e Lilly Reich especialmente para a realização de atos protocolares, buscando contemplar cada etapa prevista para a cerimônia de inauguração, ainda que nem o rei Alfonso XIII, nem a rainha Victoria Eugenia tenham sentado nas poltronas especialmente desenhadas para eles. Misturando estrutura de aço cromado e estofado revestido de couro, estas famosas poltronas – Barcelona – davam impressão de leveza, apesar de suas avantajadas dimensões e de seu peso real. O mobiliário ritualístico do pavilhão completava-se com as banquetas e as mesas, cujas linhas confirmavam o parentesco formal com as poltronas. Um tapete negro liso delimitava virtualmente o espaço principal do pavilhão, que também era demarcado pela presença da parede de ônix dourado. A falta de ornamentos não prejudicava o caráter monumental do pavilhão, cuja elegância era reforçada justamente pela nobreza dos materiais e pela fluidez espacial.

Quanto às obras de arte, das três inicialmente previstas, apenas uma foi providenciada, tornando-se o único elemento figurativo em meio à abstração da edificação. A escultura foi colocada no canto noroeste do espelho d'água menor, como ponto focal para o caminho longitudinal junto ao lado ocidental do prédio. Sua escolha também se deu de última hora. Mies elegeu a figura feminina *Morgen* ("Manhã"), criada por um dos mais importantes escultores alemães da época, Georg Kolbe, para o jardim berlinense

ABAIXO: A POLTRONA BARCELONA E A ESCULTURA DE GEORG KOLBE, AO FUNDO.



<http://designclassiconly.blogspot.com/2009/01/barcelona-chair-by-ludwig-mies-van-der-rohe.html>

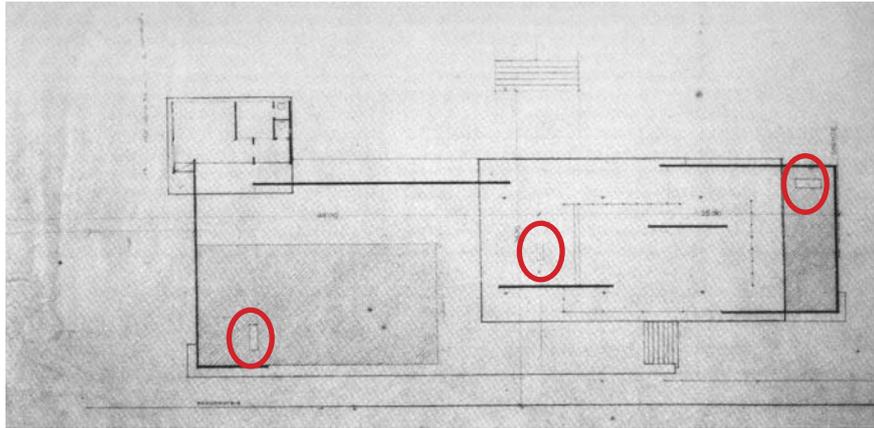


ACIMA E ABAIXO: "MANHÃ", NO CECILIENGÄRTEN.

AO LADO ACIMA: A PLANTA DO PAVILHÃO COM AS INDICAÇÕES DOS LOCAIS PREVISTOS PARA AS TRÊS ESCULTURAS.

AO LADO ABAIXO: O REI ALFONSO XIII NA INAUGURAÇÃO DO PAVILHÃO DE BARCELONA, EM 1929.

Ceciliengärten, em 1925. Apesar de ter sido concebida para compor uma dupla, formada com a escultura *Abend*¹¹ ("Noite"), no pavilhão ela atuaria sozinha. Segundo alguns autores, entre eles Jean-Louis Cohen (2007, p. 51), Mies teria optado pela escultura de Kolbe a contragosto, o que não é confirmado por evidências suficientemente consistentes. Fato é que Mies dava preferência a uma escultura horizontalizada (não apenas no caso do pavilhão, mas de maneira geral), reclinada, que, inclusive, chegou a ser representada em alguns dos croquis do pavilhão. Segundo Berger e Pavel (2006, p. 46, tradução nossa), esta foi uma troca acertada:



Uma figura verticalmente orientada parece desenvolver mais intensamente o espaço do que se fosse reclinada. Mesmo posicionada em alinhamento com o eixo, uma figura reclinada não teria se tornado um ponto de vista tão destacado no final do caminho. Uma figura longitudinalmente orientada, meio reclinada, não teria funcionado da mesma forma que

11 Segundo Berger e Pavel (2006, p. 39), os nomes Manhã e Noite não foram dados por Kolbe, mas sim, tratam-se de apelidos conferidos *a posteriori*, graças às distintas e opostas posições dos braços das duas esculturas femininas. Kolbe teria chamado os bronzes simplesmente de Cecília. Já na exposição em Barcelona, os críticos a intitularam de "Dançarina".



uma escultura ereta como ponto de orientação dentro do prédio.¹²

Há quem atribua o apelido “Manhã” à posição da escultura no pavilhão, já que os braços alçados da figura feminina parecem estar protegendo seu rosto dos raios solares matinais. De fato, o efeito é esse, mas o nome da obra foi conferido anteriormente e nada tem a ver com o papel desempenhado na exposição de 1929.

A Manhã não foi propriamente “transplantada” do jardim de Berlim para o espelho d’água de Barcelona. A figura feminina de aproximadamente dois metros e meio de altura presente no pavilhão era uma cópia em gesso e não um bronze – outra escolha certamente devida à restrição orçamentária, mas aceitável uma vez que se tratava de uso provisório. O gesso, devidamente revestido e pintado, resistiria bem ao tempo previsto para a exposição.

A redução do número de esculturas do pavilhão, que pode ser vista como uma mudança de rumo no curso do projeto e da obra parece não ter prejudicado o resultado final. Ao contrário: terminou por ratificar o valor e o significado da escultura de Kolbe e sua adequação ao edifício, cujos planos de vidro e de pedra refletiam a imagem feminina, encarregando-se de multiplicar virtualmente o que as circunstâncias haviam reduzido materialmente.



BERGER e PAVEL, 2006, p. 81

O SOL INCIDINDO SOBRE A “MANHÃ” EM SUA VERSÃO CONTEMPORÂNEA, EM CORES.

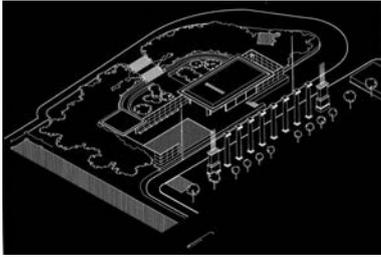


BERGER e PAVEL, 2006, p. 58

TRECHO DA FACHADA OESTE COM DESTAQUE PARA O PONTO FOCAL AO FUNDO: A ESCULTURA “MANHÃ”, DE GEORG KOLBE.

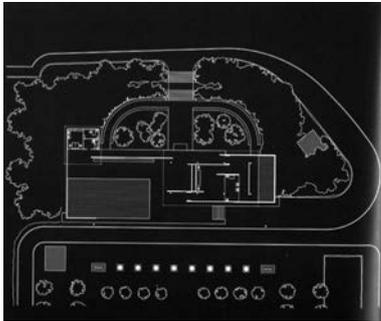
A Manhã de Kolbe destaca-se pelo alto grau de autonomia, mas nunca nega a unidade entre edifício e escultura. O movimento tranquilo e natural integra-se convincentemente à atmosfera contemplativa do pavilhão. (...) O edifício e a escultura têm um único e ambivalente caráter de tranquilidade

¹² *A vertically oriented figure appears to develop space more strongly than a reclining one. Even if positioned in the line of axis, such a figure would not have been a greatly distinctive and visible point de vue at the end of path. A longitudinally oriented, half-reclining figure would not have functioned in the same way as a standing sculpture as a point of orientation within the building.*

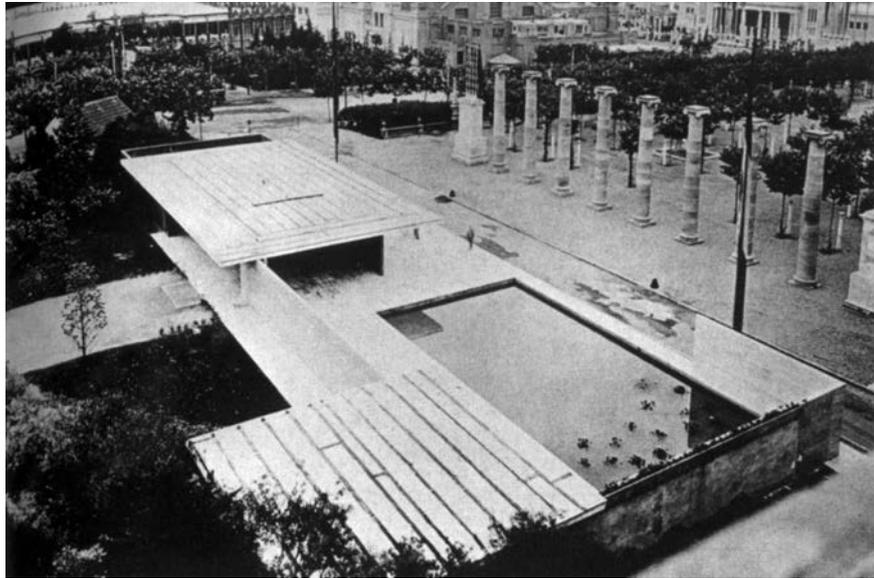


ACIMA: AXONOMÉTRICA DO CONJUNTO DO PAVILHÃO DE BARCELONA E DA LINHA DE COLUNAS JÔNICAS.

ABAIXO: IMPLANTAÇÃO DO PAVILHÃO DE BARCELONA DE 1929.



AO LADO: VISTA AÉREA DO PAVILHÃO DE BARCELONA EM 1929.



e dinamismo. Mies criou uma complexa tensão entre escultura e arquitetura, cujas interdependências foram decisivas para o efeito espacial. (...)

A Manhã de Kolbe no Pavilhão de Barcelona é um modelo exemplar de como o contexto espacial pode influenciar intensamente o entendimento do teor da escultura.¹³ (BERGER e PAVEL, 2006, p. 48, tradução nossa)

Durante seus últimos meses, a Exposição Internacional de Barcelona sofreu as consequências da quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, ocorrida em vinte e nove de outubro de 1929. A frequência do público diminuiu, assim como o fluxo de investimentos. A Exposição fechou com um prejuízo de cerca de cento e oitenta milhões de pesetas (cinquenta milhões além do custo da exposição), mas com êxito social, deixando um legado arquitetônico e urbanístico para a cidade, e consistindo em importante episódio na história do país.

A desmontagem da infraestrutura do evento, portanto, deu-se já sob o clima de recessão causado pela crise econômica mundial. Nesse contexto, o destino do Pavilhão de Barcelona demorou um pouco a ser definido. Depois de uma mal sucedida tentativa de venda para um empresário do ramo gastronômico, que desejava transformá-lo em restaurante, foi tomada a decisão de desmontá-lo. O pavilhão miesiano, então, foi vendido em pedaços. Os mármorees foram encaminhados a um fornecedor que decidiria seu destino, enquanto que parte da estrutura metálica foi comercializada

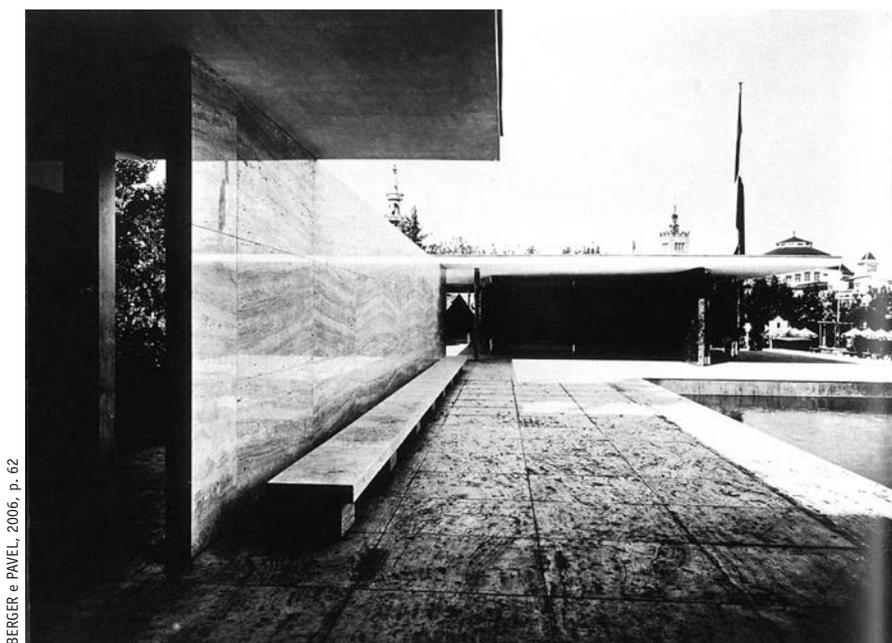
¹³ *Kolbe's Morgen is distinguished by a high degree of autonomy, but never negates the unity of building and sculpture. The figure's tranquil and flowing movement convincingly integrates into the pavilion's contemplative atmosphere. (...) The building and sculpture have a unique and ambivalent character of tranquility and dynamic. Mies created a complex tension-filled disposition between sculpture and architecture, whose interdependencies are decisive for spatial effect. (...)*

Kolbe's Morgen in the Barcelona Pavilion is an exemplary model of how spatial context can strongly influence the understanding of sculpture's content.

como sucata. O aço cromado foi mandado de volta a Berlim para uma tentativa de venda a fim de tentar sanar parcela do prejuízo com a exposição, já que também o Pavilhão de Barcelona foi economicamente deficitário. Daí em diante, as bases do edifício permaneceram parcialmente encobertas pela vegetação por mais de cinquenta anos.

Durante meio século, o Pavilhão de Barcelona careceu de realidade física. Entretanto, sua arquitetura não desapareceu da modernidade. Através da fotografia e da planimetria, a obra se fez recordação. A recordação se fez memória. E a memória foi crescendo e agitando-se com o passar dos anos.¹⁴ (PEREIRA, 2007, p. 92, tradução nossa)

O fim da Exposição Internacional de Barcelona e a conseqüente desmontagem do Pavilhão Alemão não foram suficientes para apagá-lo da memória. Neste sentido, os registros gráficos do edifício, seja na forma de fotografias, seja através dos desencontrados desenhos técnicos, desempenharam papel fundamental. Em pouco tempo, não obstante seu desaparecimento físico, o Pavilhão de Barcelona tornou-se um dos ícones da Arquitetura Moderna e, principalmente a partir da inauguração da seção de arquitetura do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Mies van der Rohe converteu-se num dos principais nomes do Estilo Internacional.



BERGER e PAVEL, 2006, p. 62

VISTA GERAL DO PAVILHÃO DE BARCELONA DE 1929.

As imagens em preto e branco do Pavilhão de Barcelona passaram a figurar nos principais livros de história e de crítica arquitetônica, e, graças a autores como Nikolaus Pevsner, Bruno Zevi, Siegfried Giedion, etc., atravessaram o mundo com *status* de obra-prima da primeira metade do Século XX.¹⁵

14 *Durante medio siglo, el Pabellón Barcelona careció de realidad física. Sin embargo, su arquitectura no desapareció de la modernidad. A través de la fotografía y la planimetría, la obra se hizo recuerdo. El recuerdo se hizo memoria. Y la memoria fue creciendo y agitándose con el paso de los años.*

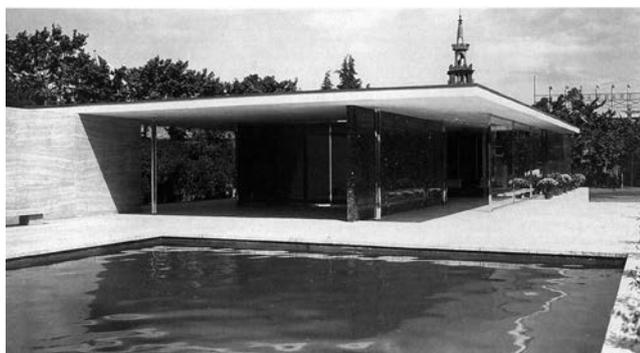
15 Condição atribuída por Bruno Zevi, em *Poetica dell'Architettura Neoplastica*, de 1953.

O PAVILHÃO DE BARCELONA EM CORES

Como se pode supor, dadas as limitações da época quanto aos meios de transporte, bem como em relação à velocidade e à eficiência dos meios de comunicação, poucos (em comparação a uma situação análoga no século XXI) tiveram a oportunidade de ver pessoalmente o Pavilhão de Barcelona. Logo, a impressão mundial a respeito do prédio deve-se fundamentalmente às séries de fotografias em preto e branco difundidas internacionalmente, quase todas supervisionadas por Mies, que buscava enfatizar através do trabalho dos fotógrafos suas intenções de projeto.

Enquanto a edificação real teria estado sujeita ao envelhecimento, as fotografias preservaram seu estado de recém-acabada. Gradualmente, as várias fotografias reduziram-se a alguns temas que alcançaram status de parte do cânone, devido a sua permanente presença nas publicações relevantes. Mies van der Rohe não foi excluído deste processo. Pelo contrário, foi muito influente na seleção e publicidade das fotografias.¹⁶ (BERGER e PAVEL, 2006, p. 64, tradução nossa)

AO LADO: VISTAS GERAIS DO PAVILHÃO DE BARCELONA DE 1929. NOTE-SE QUE NA SEGUNDA IMAGEM, RETOCADA, NÃO SE VÊ A TORRE DA FÁBRICA CASARAMONA, O QUE COMPROVA A MANIPULAÇÃO "PUBLICITÁRIA" DAS FOTOGRAFIAS.



BERGER e PAVEL, 2006, p. 54



BERGER e PAVEL, 2006, p. 59

Certamente fotos e desenhos foram decisivos para manter sempre acesa a lembrança do Pavilhão Alemão na memória Moderna da arquitetura. No entanto, não demorou mais de um quarto de século para que se começasse a ponderar sobre sua reconstrução, ideia que ia tomando corpo à medida que aumentava a importância estética e histórica do edifício, através do reconhecimento internacional como

¹⁶ *Whilst the real building would have been subjected to ageing, the pictures preserved the untouched condition it was in shortly after completion. Gradually, the many photographs were reduced to a few motifs that achieved a status as part of the canon due to their permanent presence in the relevant publications. Mies van der Rohe was not excluded from this process but on the contrary was highly influential in the selection and publicity of the photographs.*

uma das mais importantes e paradigmáticas obras da modernidade universal.

Em agosto de 1951 constituiu-se em Barcelona o Grupo R, cuja proposta era a recuperação da modernidade na arquitetura espanhola. Na mesma década, o jovem arquiteto de vinte e nove anos, Oriol Bohigas, então secretário do grupo, propôs a reconstrução do Pavilhão e chegou, inclusive, a escrever para o próprio Mies sobre sua pretensão. As datas para o contato são controversas. Há textos que falam em 1959 (SOLÀ-MORALES *et all*, 2002, p. 26; PRUDON, 2008, p. 190), outros em 1954 (PEREIRA, 2007, p. 94) e ainda outros em 1957 (MOSELEY, 1986). Tomando como referência a correspondência abaixo, o ano do contato parece ter sido mesmo 1957:

Caro Sr. Bohigas: Muito obrigado por sua carta. Foi uma surpresa e um prazer. Os desenhos técnicos originais do Pavilhão foram perdidos ou extraviados na Alemanha. Contudo, eu poderia fazer o trabalho novamente. Por favor, entenda que eu não tenho ideia dos custos de construção em Barcelona, mas os materiais utilizados são bem caros. Seria um prazer visitar Barcelona novamente e conhecê-lo. Saudações sinceras, Mies van der Rohe.¹⁷ (Carta de Mies datada de trinta de janeiro de 1957, Chicago, publicada em *Arquitecturas Bis*, p. 7. *apud*. PEREIRA, 2007, p. 94, tradução nossa)

Apesar da receptividade e do interesse de Mies van der Rohe, a falta de apoio institucional deixou o plano em suspenso. Novas tentativas de reconstrução foram feitas posteriormente, como em 1964, 1974 e 1978. Entretanto, foi somente em 1981, mais de uma década após o falecimento do arquiteto alemão (ocorrido em 1969), que o propósito da reconstrução foi seriamente retomado, graças a Oriol Bohigas, que assumira o cargo de diretor de Urbanismo e Edificação da Prefeitura de Barcelona.

A aceitação de Mies, declarando-se satisfeito pela iniciativa e disposto a ocupar-se pessoalmente da restituição, legitimará em boa medida as atuações posteriores e definitivas empreendidas um quarto de século depois, já falecido Mies van der Rohe.¹⁸ (PEREIRA, 2007, p. 94, tradução nossa)

Duas outras cidades haviam apresentado propostas de reconstrução: Frankfurt, na Alemanha, e Bolonha, na Itália. No entanto, os herdeiros do arquiteto, bem como o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (que era detentor de grande parte dos desenhos originais do pavilhão) decidiram que seria mais adequado construí-lo no local original.

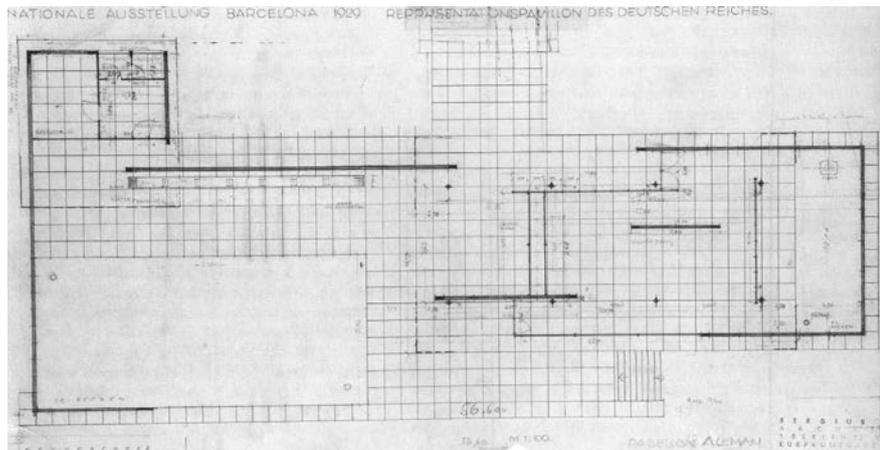
Desta maneira, em outubro de 1983 foi constituída a Fundação Pública do Pavilhão Alemão de Barcelona – Mies van der Rohe, com o objetivo de arrecadar fundos públicos e privados para a reconstrução.

17 *Dear Mr. Bohigas: Thank you very much for your letter. It was a surprise and a delight. The original construction drawings of the Pavilion were lost or misplaced in Germany. However I could do this work again for cost. Please understand that I have no idea as to building costs in Barcelona, but the fine materials used will be expensive. It would be a pleasure to visit Barcelona again and to meet you. Very sincerely yours, Mies van der Rohe. MvdR:hm.*

18 *La aceptación de Mies, declarándose satisfecho por la iniciativa y dispuesto a ocuparse personalmente de la restitución, legitimará en buena medida las actuaciones posteriores y definitivas emprendidas un cuarto de siglo después, muerto ya Mies van der Rohe.*

A partir de então, os arquitetos nomeados por Bohigas para encarregarem-se da reconstrução – Cristian Cirici, Fernando Ramos e Ignasi de Solà-Morales – empenharam-se em minucioso trabalho de levantamento, compatibilização e interpretação dos desenhos originais, mantidos em arquivos como o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o Institut Municipal d’Història de Barcelona, ou no Stiftung Preussischer Kulturbesitz de Berlim. Conforme anteriormente explicado, não havia apenas um projeto “original” e acabado, os desenhos eram incompatíveis uns com os outros e com o prédio, uma vez que algumas decisões iam sendo tomadas ou revistas durante a própria obra – nem todas adequadamente documentadas. Foi fundamental, portanto, que a equipe de arquitetos encontrasse um ponto de equilíbrio entre o projeto enquanto papel e o projeto como pedra.

PLANTA BAIXA DO PAVILHÃO DE BARCELONA, DE 1929.



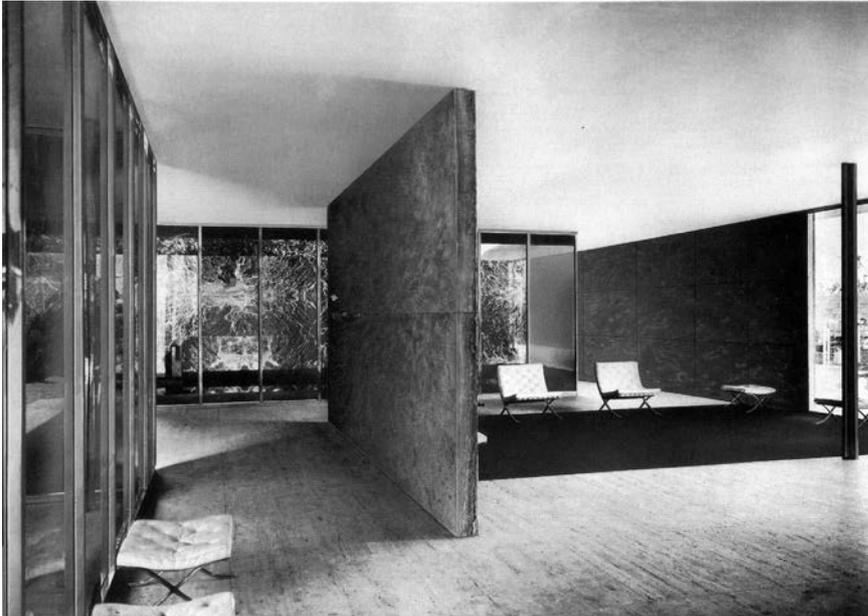
Em nenhum momento pensou-se numa revisão conceitual do projeto inicial, mas sim foi premissa indiscutível a concepção de uma reconstrução que reinterpretasse o mais fielmente possível a ideia e a materialização do Pavilhão de 1929.¹⁹ (SOLÀ-MORALES *et al.*, 2002, p. 29, tradução nossa)

A falta de congruência entre os desenhos poderia, de certa maneira, ser compensada pelas fotografias disponíveis, ainda que, por serem todas em preto e branco, elas pouco esclareciam sobre as cores do pavilhão, já que a pedra – elemento que predomina tanto no interior como no exterior do edifício – é material natural, cujas cores variam sempre, e não pode ter suas tonalidades referenciadas como no caso do pigmento quimicamente manipulado. Quanto às famosas fotografias em preto e branco, Theodore Prudon observa:

Fotografias históricas foram fundamentais para o processo de reconstrução porque, mais do que quaisquer outros documentos, elas representaram as intenções de projeto de Mies. Capturadas sob a direção de Mies, documentam perspectivas significantes do prédio, apreendendo a visão de Mies sobre o pavilhão.²⁰ (PRUDON, 2008, p. 191, tradução nossa)

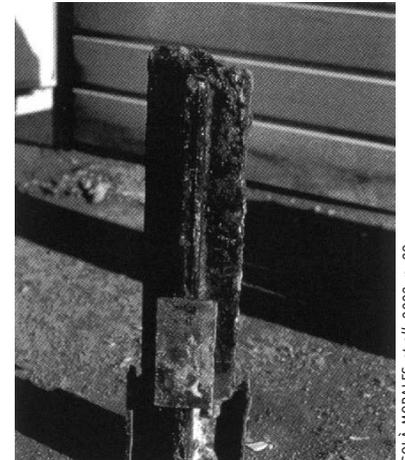
¹⁹ *En ningún momento se ha pensado en una revisión conceptual del proyecto inicial, sino que ha sido premissa indiscutible la concepción de una reconstrucción que reinterpretase lo más fielmente posible la idea y la materialización del Pabelón de 1929.*

²⁰ *Historic photographs were also critical to the reconstruction process because more than any other documents, they represented Mies’s design intent. Taken under Mies’s direction, they documented significant perspectives of the building, capturing Mies’s vision of the pavilion.*



AO LADO: A FOTOGRAFIA RETOCADA AMENIZA OS REFLEXOS DAS SUPERFÍCIES DE PEDRA E DE VIDRO.

ABAIXO: BASE DE UM PILAR METÁLICO ORIGINAL.



O cuidado em relação à escolha exata do local também foi determinante. Uma vez que o projeto do Pavilhão fora realizado levando em consideração a topografia e o entorno, e que havia sido o próprio Mies a escolher o local, optou-se pela reconstrução no exato lugar de outrora, ainda que alguns argumentassem que não havia esse compromisso, já que o pavilhão era um protótipo desmontável e poderia adaptar-se em qualquer lugar. Levantamentos no local revelaram parte das fundações e alguns trechos dos oito pilares cruciformes, o que contribuiu para a precisão na implantação do novo Pavilhão.

Entretanto, nem todas as decisões foram tomadas visando à reprodução exata da maneira com que o pavilhão foi construído em 1929, mas sim, privilegiaram as ideias iniciais de Mies van der Rohe. As paredes periféricas que, na versão “original”, foram improvisadamente realizadas em alvenaria e pintadas na cor do mármore do qual deveriam ter sido constituídas, por exemplo, agora seriam construídas, de fato, em pedra, como numa tentativa de “corrigir” a falha do passado.

Além da reelaboração dos desenhos que deveriam pautar a nova obra, os arquitetos da reconstrução precisaram adaptar o projeto, concebido para uso transitório, ao novo uso permanente. Ainda que o programa não tenha variado, a estabilidade necessária obrigou a algumas adaptações, principalmente quanto às soluções técnico-constructivas.

Algumas destas modificações deram conta do maior cuidado com as impermeabilizações e drenagens, da substituição do aço cromado de pilares e esquadrias por aço inoxidável polido (visando a maior durabilidade perante a umidade), de nova solução para o problema da segurança, além do projeto luminotécnico e das soluções para o condicionamento artificial.

As cores do pavilhão eram as cores dos seus materiais. Sendo assim, dentre os maiores desafios da reconstrução, esteve a busca pelos materiais adequados, principalmente no que tange à escolha dos mármore. Logo, além das viagens a Berlim, Chicago e Nova Iorque com vistas à pesquisa documental, a tarefa da reconstrução envolveu viagens da equipe de pro-



DETALHE DA ESTRUTURA METÁLICA, SUPORTE DO MÁRMORE VERDE DOS ALPES. ACESSO PRINCIPAL, 1985.



FORMAS DA LAJE DE CONCRETO, 1985.



COLOCAÇÃO DO PAVIMENTO FLUTUANTE DE TRAVERTINO ROMANO SOBRE OS CILINDROS DE CONCRETO, 1985.



ACIMA: OS INTERIORES DA CASA TUGENDHAT, EM BRNO, MIES VAN DER ROHE, 1928-1930.

ABAIXO: MANIPULAÇÃO NA OFICINA DAS PEÇAS DE ÔNIX DOURADO, 1986.



AO LADO: BLOCO DE ÔNIX DOURADO, PROCEDENTE DA ARGÉLIA, ANTES DE COMEÇAR O CORTE, 1986.



ACIMA: AS TEXTURAS DO ÔNIX DOURADO E DO MÁRMORE VERDE.

ABAIXO: IMPERMEABILIZAÇÃO DO ESPELHO D'ÁGUA MENOR E A PAREDE DE MÁRMORE COM A NUMERAÇÃO PARA FACILITAR A MONTAGEM, 1986.



jeto à Itália, Grécia e Argélia, onde procuravam, a partir das fotografias (que davam poucas certezas sobre as cores) e da comparação com outras obras de Mies – especialmente a Casa Tugendhat, em Brno, as justas tonalidades e texturas para o Pavilhão. Na medida em que iam sendo providenciados, os mármorees eram catalogados e os arquitetos indicavam a posição exata de cada peça em plantas explicativas, procurando encontrar a harmonia entre as placas, como num jogo de quebra-cabeças – o que, evidentemente, exigiu muito também dos operários. A pedra mais difícil de ser encontrada foi o ônix dourado, principalmente em virtude das dimensões necessárias para manter a modulação das placas conforme determinado por Mies (ironia é que esta dimensão – a qual, aliás, determinava o pé-direito do prédio – fora estabelecida pelo arquiteto justamente em função das características do bloco de ônix que encontrara disponível). Depois do lançamento da pedra fundamental em 1983, em 1985 a obra já estava praticamente concluída, mas ainda aguardando pela parede de ônix dourado.



O material só foi encontrado por Fernando Ramos e Jordi Marqués (marmorista da obra) em janeiro de 1986, permitindo a inauguração do Pavilhão em dois de junho de 1986, como parte das comemorações do centenário do nascimento de Mies van der Rohe. Da revista Casabella, número 526, jul-ago 1986:

A quase trinta anos de distância da primeira proposta de reconstrução, o Pavilhão de Mies vê a luz uma segunda vez, destinado a ocupar estavelmente o mesmo lugar no qual fora construído em 1929 para a Exposição Internacional. O sentido de redescoberta e o resultado de surpresa gerado por um pavilhão que pensávamos conhecer, apresenta mais uma vez o problema do restauro ou da reconstrução do moderno.²¹ (Apud. PEREIRA, 2007, p. 97, tradução nossa)

Assim que construído, o pavilhão foi tombado como monumento e ad-

21 *A quasi trent'anni di distanza dalla prima proposta di ricostruzione, il Padiglione di Mies vede ora la luce una seconda volta, destinato ad occupare stabilmente lo stesso luogo in cui era sorto nel 1929 per l'Esposizione Internazionale. Il senso di riscoperta e il risultato di sorpresa generato da un padiglione che pensavamo di conoscere, pone ancora una volta il problema del restauro o della ricostruzione del moderno.*

judicado à Fundação Mies van der Rohe, expressamente criada para sua administração e manutenção. O uso previsto era similar ao anterior: um espaço representativo ligado à Feira Internacional de Mostras de Barcelona e à Prefeitura Municipal, para visitas e atos protocolares e sociais, como inaugurações e lançamentos. Foi logo equipado minimamente. Os pequenos recintos do anexo destinaram-se a escritório e comportam hoje livraria e loja de lembranças temáticas.



www.flickr.com/photos/jordipostales/2076975510/m/photosstream/



www.flickr.com/photos/jordipostales/2076126301/m/photosstream/

ACABAMENTOS DA COBERTURA, 1985-1986.

AO LADO: VISTA AÉREA DO PAVILHÃO DE BARCELONA RECONSTRUÍDO.

ABAIXO: A RÉPLICA EM BRONZE DE “MANHÃ”, DE GEORG KOLBE.

A escultura de Georg Kolbe, “Manhã”, voltou ao espelho d’água menor. Desta vez, uma réplica em bronze, já que o gesso não resistiria à passagem do tempo e às intempéries.



foto da autora, 2004

AO LADO: PERSPECTIVA DA FACHADA OCIDENTAL, TENDO COMO PONTO FOCAL A ESCULTURA DE KOLBE, NO PAVILHÃO INAUGURADO EM 1986.

ABAIXO: A CONHECIDA VISTA DO ESPELHO D’ÁGUA MENOR NA VERSÃO EM CORES.



foto da autora, 2004

Em tudo, portanto, fez-se o esforço para a realização de uma reconstrução filológica, ou seja, com as máximas garantias de rigor científico (ainda que, como se viu, nem a ciência, nem o rigor tenham resolvido todos os impasses). O Pavilhão Alemão de Mies van der Rohe foi construído “como era onde estava”, mas, ainda que a equipe de arquitetos tenha procurado ser maximamente fiel às imagens em preto e branco, aos desenhos e às

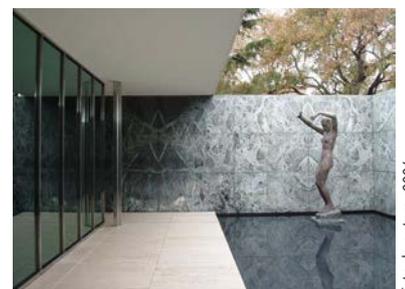


foto da autora, 2004



ACIMA: O PREFEITO DE BARCELONA, PASQUAL MARAGALL, GEORGIA VAN DER ROHE (FILHA DE MIES) E OUTRAS PERSONALIDADES, NO DIA DA INAUGURAÇÃO DA RECONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO DE BARCELONA.

AO LADO: VISTAS GERAIS DO PAVILHÃO DE BARCELONA INAUGURADO EM 1986.

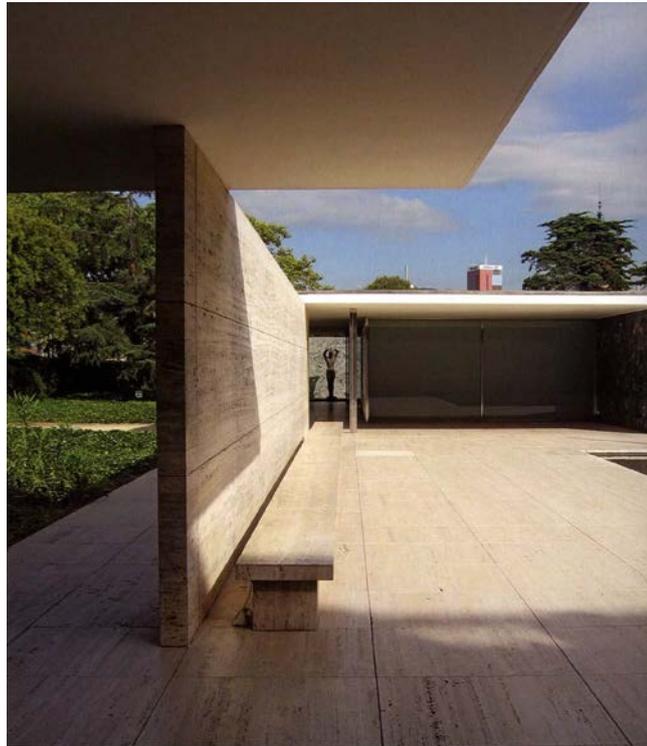
ABAIXO: VISTAS EXTERIORES DO PAVILHÃO DE BARCELONA INAUGURADO EM 1986.



pistas encontradas nos textos sobre o pavilhão, não foi eximida da atividade projetual, já que em algumas situações, a solução dependeu de interpretação que, por sua vez, redundou em projeto.



Tanto no processo de projeto como no de execução da obra, existiu uma contínua tensão entre a reconstrução e a invenção; entre o processo de recriação e o de imaginação filológica.²² (PEREIRA, 2007, p. 96, tradução nossa)



Após consulta à bibliografia disponível, é possível constatar que a operação de reconstrução do Pavilhão miesiano contou com a aprovação da maioria, o que não quer dizer que os elogios tenham sido unânimes.

²² Tanto en el proceso de proyecto como en el de ejecución de la obra, existió una continua tensión entre la reconstrucción y la invención; entre el proceso de recreación y el de imaginación filológica.

Sobre a repercussão da reconstrução do Pavilhão de Barcelona, escreve Josep Maria Montaner:

As opiniões expressadas sobre a reconstrução do pavilhão de Mies em Barcelona – solenemente inaugurado no dia dois de junho de 1986, ano do centenário de nascimento do arquiteto – poderiam ser agrupadas em três grupos, de pesos bem diferentes.

Um primeiro grande grupo, majoritário, estaria representado logicamente pelos arquitetos e pelos críticos que em diversos momentos impulsionaram a ideia – Oriol Bohigas, Emili Donato, Daniel Giralte-Miracle ou Joan Bassegoda – e pela maioria dos arquitetos barceloneses, além de uma grande parte da opinião pública; um grupo claramente favorável à reconstrução do pavilhão, mas do qual somente Ignasi Solà-Morales comprometeu-se com uma defesa argumentada em profundidade sobre a adequação desta iniciativa.

No pólo oposto, poucos arquitetos e críticos de diversos contextos – Josep Quetglas, Imma Julián, Àngel González, Manfredo Tafuri e alguns outros – que de uma maneira testemunhal e por motivos diversos mostraram uma atitude contrária a essa operação, e expressaram seu desacordo e seu menosprezo ou, simplesmente, seu absoluto desinteresse.

Num terceiro grupo, também muito minoritário, estariam aqueles que apesar de não exercerem oposição conceitual a esta operação de resgate de uma obra do passado – em princípio, a vêem com interesse – , levantam sérias dúvidas a respeito de algumas questões – valor ideológico da operação, compreensão e futura utilização do pavilhão reconstruído, destruição do seu mito, etc. Neste pequeno grupo encontram-se Alison Smithson e Giovanni Klaus Koenig.²³ (MONTANER, 1988, p. 47, tradução nossa)

A este terceiro grupo poderiam se unir ainda: Jean-Louis Cohen, que, em comunicação pessoal brinca, dizendo ainda preferir o Pavilhão de Barcelona em preto e branco; Theodore Prudon, que dedica parte de seu livro sobre preservação da

23 *Les opinions que s'han anat expressant entorn de la reconstrucció del pavelló de Mies a Barcelona – solemnement inaugurat el dia 2 de juny de 1986, any del centenari del naixement de l'arquitecte – , es podrien agrupar en tres paquets, de pesos bem diversos cada un.*

Un primer gran grup, majoritari, estaria representat, lògicament, pels polítics municipals, pels arquitectes autors de la reconstrucció, pels arquitectes i els crítics que en diversos moments van impulsar la idea – Oriol Bohigas, Emili Donato, Daniel Giralte-Miracle o Joan Bassegoda – i per la majoria dels arquitectes barcelonins, a més d'una gran part de l'opinió pública; un grup clarament favorable a la reconstrucció del pavelló, però que només en el cas d'Ignasi Solà-Morales s'ha compromès en una defensa argumentada en profunditat de l'adequació d'aquesta iniciativa.

En el pol oposat, alguns pocs arquitectes i crítics de diversos contextos – Josep Quetglas, Imma Julián, Àngel González, Manfredo Tafuri i alguns d'altres – que d'una manera testimonial i per raons diverses han mostrat una actitud contrària a aquesta operació, i han expressat el seu desacord, el seu menyspreu o, senzillament, el seu absolut desinterès.

En un tercer grup, també molt minoritari, estarien aquells que si bé no plantegen una oposició de concepte a aquesta operació de rescat d'una obra del passat – en principi la veuen amb interès – , plantegen seriosos dubtes respecte a algunes qüestions – valor ideològic de l'operació, comprensió i us futur del pavelló reconstruït, destrucció del seu mite, etc. En aquest petit grup, podríem trobar-hi Alison Smithson i Giovanni Klaus Koenig.



foto da autora, 2008



BERGER e PAVEL, 2006, p. 77



SOLÀ-MORALES et alii, 2002, p. 58



foto da autora, 2008

NESTA PÁGINA: OS INTERIORES DA RECONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO DE BARCELONA.

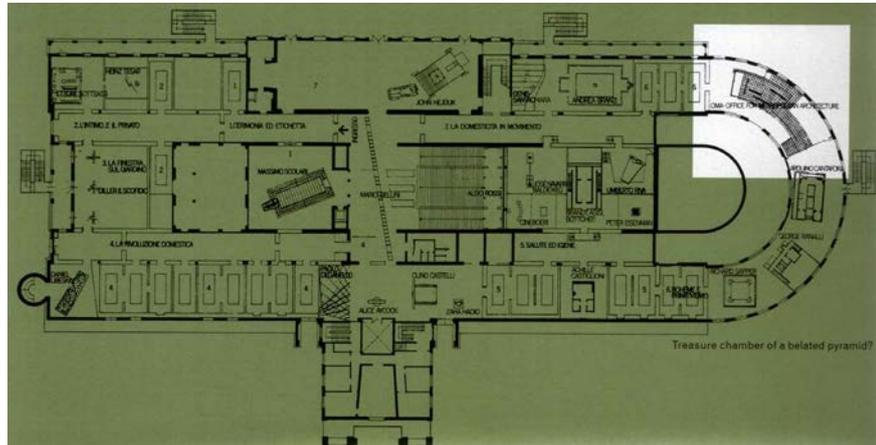
Arquitetura Moderna ao Pavilhão e à exposição de suas restrições sobre a validade da operação; e Rem Koolhaas, que, em seu texto *Mistakes*, publicado na obra *"Mies in America"*, editada por Phyllis Lambert, lamenta a reconstrução:

Em 1986 o Pavilhão de Barcelona foi reconstruído em cores. Através desta ressurreição, sua alma foi assassinada. (Na história arquitetônica, ele permanece teimosamente em preto e branco.)²⁴ (*apud*. NEWTON, 2005, p. 65, tradução nossa)

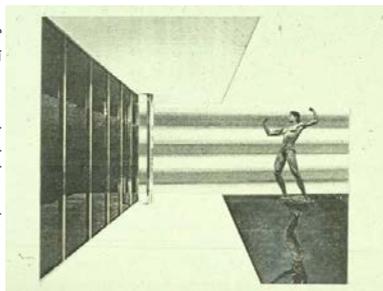
Anos antes, em 1985, durante a obra da reconstrução do Pavilhão, Koolhaas já havia manifestado sua opinião através do projeto de uma instalação para a Triennale di Milano, que se inauguraria no ano seguinte, o mesmo da abertura da réplica miesiana catalã. Chamado para participar da exposição milanesa, a Rem Koolhaas tocou o projeto em parte da exedra do Palazzo della Triennale. Propôs uma espécie de paródia do pavilhão de Mies, uma casa integralmente voltada à "cultura do corpo", chamada Casapalestra. Acompanhando a curva da parede do salão, o pavilhão de Koolhaas se entortava, talvez numa alusão à distorção (segundo, evidentemente, seu ponto de vista), que se desenrolava contemporaneamente em Barcelona.

O LADO: A PLANTA DO PALAZZO DELLA TRIENNALE COM A LOCALIZAÇÃO DA CASAPALESTRA EM DESTAQUE.

ABAIXO: IMAGENS RELATIVAS À CASAPALESTRA CAPTURADAS DO SITE DO ESCRITÓRIO OMA.



KOOLHAAS e MAU, 1998, p. 48



(...) decidimos incorporar nossa resistência numa exposição sobre exposição. Na época, um clone do pavilhão de Mies estava sendo construído em Barcelona. Como isso se difere fundamentalmente da Disney? Em nome de maior autenticidade, pesquisamos a verdadeira história do pavilhão após o encerramento da Exposição Mundial de 1929 e coletamos todos os vestígios arqueológicos que ele deixou pela Europa em sua jornada de retorno. Como uma *villa* de Pompéia, esses fragmentos foram reunidos na medida do possível para aludir a forma completa do passado, mas com uma imprecisão inevitável: uma vez que nosso "lugar" era curvo, o pavilhão teve de ser "entortado".²⁵ (KOOLHAAS e MAU, 1998, p. 49, tradução nossa)

24 In 1986 the Barcelona Pavilion was reconstructed in color. Through its resurrection, its aura was killed. (In architectural history, it remains stubbornly black and white).

25 (...) we decided to embody our resistance in a exhibit about exhibition. At the time, a clone of Mies's pavilion was being built in Barcelona. How fundamentally did it differ from Disney? In the name of a higher authenticity, we researched the true history of the pavilion after the closing of the 1929 World's Fair and collected whatever archaeological remnants it had left across Europe on its return journey. Like a Pompeian villa, these fragments were reassembled as far as possible to suggest the former whole, but with one inevitable inaccuracy: since our "site" was curved, the pavilion had to be "bent".

O consenso a respeito deste tipo de operação arquitetônica, de fato, como demonstra esta tese, está longe de ser a regra. É natural que as opiniões diverjam, ainda mais em relação a valores intangíveis como autenticidade ou polêmicos, como a reprotutibilidade. Nem todos, entretanto, conferem a mesma importância a estes temas, como o respeitado historiador Robin Evans que, de certa maneira, abre espaço para uma postura de instigante resignação frente ao assunto que preocupa tanta gente:

Abstenho-me de comentar a reconstrução do pavilhão, exceto para aplaudir os responsáveis. Alguns consideram as questões de sua autenticidade e reprotutibilidade como significantes, mas sou incapaz de ver por quê.²⁶ (EVANS, 1997, p. 272, tradução nossa)

26 *I refrain from commenting on the reconstruction of the pavilion, except to applaud those responsible. Others regard the issues of its authenticity and reproducibility as significant, but I am unable to see why.*

3.3. Pavilhão da República Espanhola: o bom filho a casa torna

Enquanto o Pavilhão do Esprit Nouveau e o Pavilhão Alemão simbolizavam a alvorada do Movimento Moderno na Europa (quanto a desenho de mobiliário, arquitetura e urbanismo), o Pavilhão da República Espanhola para a Exposição Universal de Paris em 1937, de José Luís Sert e Luis Lacasa (colaboração administrativa), e Antoni Bonet (colaboração na obra), representou o ocaso daquele movimento no contexto espanhol. A Guerra Civil que assolou o país de 1936 até 1939 terminou com a instauração de um regime ditatorial de caráter fascista liderado pelo General Francisco Franco, que acabou por obrigar importantes artistas da vanguarda – dentre os quais, Sert – a se exilarem em outros países europeus.

José Luís Sert era socialista e um dos principais representantes da vanguarda da arquitetura espanhola. Juntamente com Garcia Mercadal,¹ fundou, depois de 1930, a GATEPAC (Grupo de Arquitetos e Técnicos Espanhóis para o Progresso da Arquitetura Contemporânea), a ala espanhola dos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna). Até o início da Guerra Civil Espanhola, o grupo produziu pelo menos três importantes estudos teóricos fundamentais, nos quais abordavam não apenas questões pertinentes à edificação do novo século, mas também à organização de suas cidades. Foi a GATEPAC – mais precisamente, o próprio Sert, com Joan Baptista Subirana e Josep Torres Clavé – que projetou o bloco racionalista de moradias comunitárias, a Casa-Bloc, cuja construção (entre 1934 e 1936) antecipou a experiência corbusiana em Marselha.² Conceitualmente semelhante às Unidades de Habitação de Corbusier, o prédio de Sert conta com sete andares de apartamentos duplex com plantas variadas (de um até quatro dormitórios) e uma série de serviços comuns aos moradores, como biblioteca, creche, jardim de infância, piscina, etc. O prédio, cujo princípio lembra o adotado pelos *hof* vienenses, está implantado na periferia da cidade, no distrito industrial de Sant Andreu del Palomar.

1 Fernando Garcia Mercadal, arquiteto e urbanista (Zaragoza, 1896-1985)

2 Importante salientar que essa experiência antecipa-se quanto à realização. No entanto, desde 1922, no projeto para a Ville Contemporaine, Le Corbusier apresentava tipologias semelhantes, nos seus edifícios “*rédent*”.



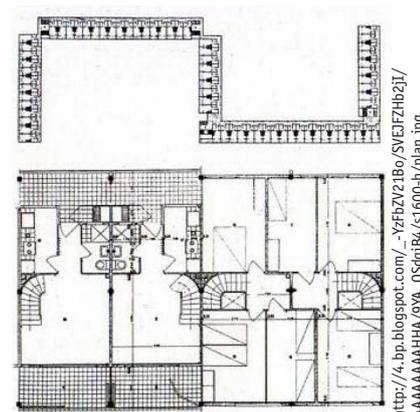
www.elmundo.es/albumes/2009/05/21/viviendamoderna/index_4.html



<http://portabella.cat/index.php?clat=noticia&id=2464>

ACIMA: IMAGENS DA CASA-BLOC, EM BARCELONA

ABAIXO: PLANTAS BAIXAS DA CASA-BLOC.



http://4.bp.blogspot.com/_YzFbZV2IBo/SVEJFZhB2I/AAAAAAAAAHH4/9YA_QSdgjB4/s1600-h/plan.jpg



<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=404273&page=9>

ACIMA: O PAVILHÃO DA ALEMANHA NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE PARIS, EM 1937.

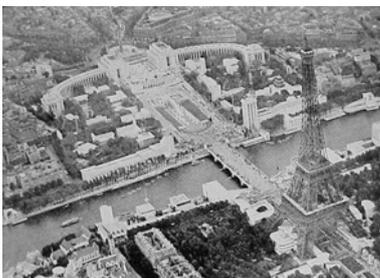
AO LADO ACIMA E ABAIXO: VISTAS GERAIS DA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE PARIS, EM 1937.

ABAIXO: O PAVILHÃO SOVIÉTICO NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE PARIS, EM 1937.



<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=404273&page=9>

ABAIXO: VISTA AÉREA DA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE PARIS, EM 1937.



http://faculty-web.at.northwestern.edu/art-history/werckmeister/May_11_1999/1.101.jpg



http://en.wikipedia.org/wiki/File:La_Tour_Eiffel_en_1937_contrast.png



<http://static.urbarama.com/photos/medium/771.jpg>

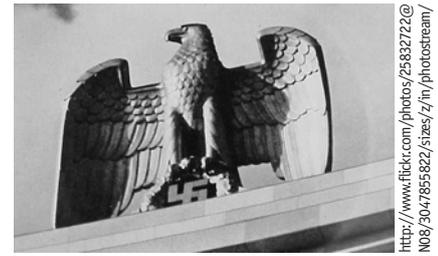
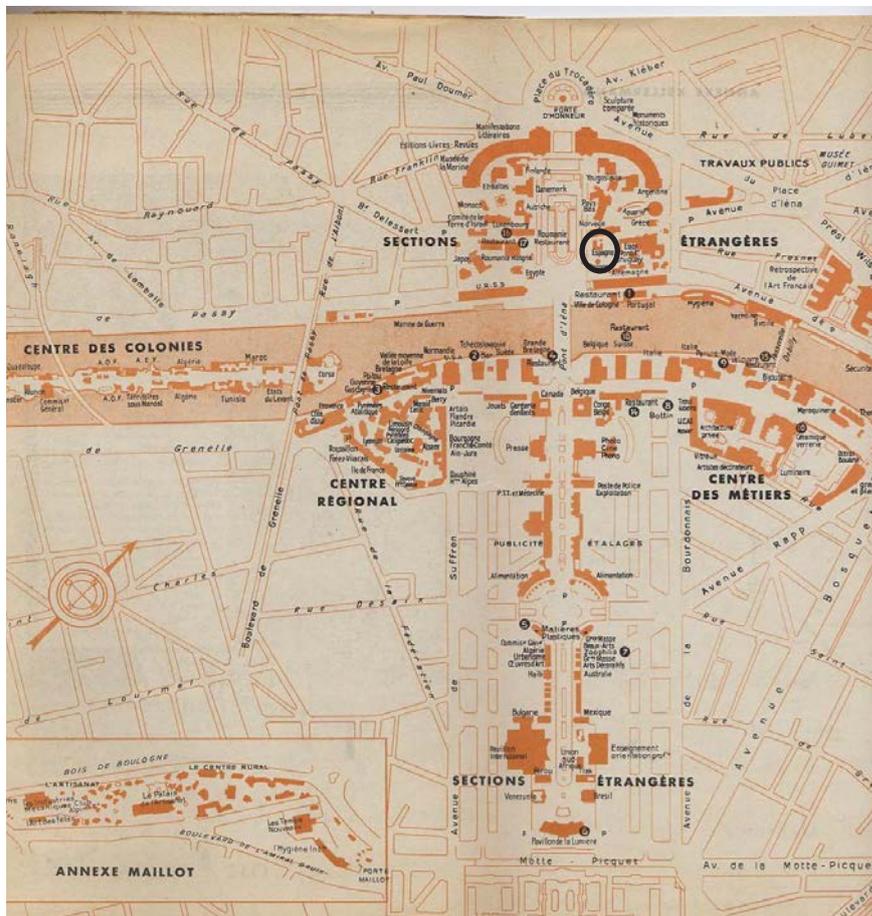
A Espanha enfrentava a Guerra Civil quando, no dia vinte e cinco de maio de 1937, foi inaugurada a última exposição universal promovida pela França, até os dias de hoje. O objetivo da mostra intitulada “*Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne*”, que durou cento e oitenta e cinco dias, até o final do mês de novembro do mesmo ano, não era apenas o de apresentar a aplicação da arte e da tecnologia à vida moderna, mas também o de discutir sobre a paz internacional. O evento, entretanto, foi ofuscado pela sombra do crescente poder dos grandes ditadores europeus, em especial, Adolf Hitler (na Alemanha) e Josef Stalin (na URSS). Os pavilhões das nações rivais, nazista e soviético, eram os únicos completamente concluídos quando da abertura da exposição, e localizavam-se frente a frente, em meio aos cento e cinco hectares distribuídos entre o Trocadero e o Sena. Ambos apresentavam formas excessivamente majestosas e monumentais. O pavilhão germânico, projetado por Albert Speer, tinha mais de cento e cinquenta metros de altura e era arrematado, no topo, pelos símbolos do poder nazista, a águia e a cruz suástica – um monu-

mento às realizações e ao orgulho germânicos. Já o pavilhão soviético foi projetado por Boris Iofan e também contava com proporções exageradas. No topo, era coroado pelas esculturas de um trabalhador e uma camponesa, segurando juntos a foice e o martelo, símbolos do poder comunista. Não foi esta, aliás, a primeira vez que o arquiteto adotou tipologia “bolo de noiva”. Foi Iofan que venceu Le Corbusier no concurso para o Palácio dos Soviets, com o projeto de uma gigantesca edificação escalonada, cujo topo seria ocupado por monumental estátua de Vladimir Lênin. A disputa nem um pouco velada entre os Estados representados pelos dois pavilhões, bem como a linha racionalista-fascista adotada nas duas obras, iam de encontro a um dos principais objetivos da exposição, o de encorajar a convivência pacífica entre as nações.

De outra parte, o pavilhão projetado por Sert para a representação espanhola desempenhava papel de acordo com o idealizado pelos organizadores da exposição. Através de seu projeto, o arquiteto reuniu arte e arquitetura a fim de denunciar os horrores da Guerra Civil que, àquela época, assolava seu país.

A decisão de construir o pavilhão foi tomada pelo Governo da República Espanhola na última hora, somente quando o embaixador espanhol em Paris reconheceu o potencial da exposição quanto à informação do grande público a respeito da situação da Espanha. Provavelmente por isso (em função do exíguo tempo disponível para elaboração do projeto), apesar de assentado em local nobre da mostra – nos jardins do Trocadero, o prédio contasse com estrutura tão simples e repertório de materiais relativamente limitado.

http://4.bp.blogspot.com/_u5IKw6xkFroE/SRn0ZdmDyNII/AAAAAAAAACFU/EIFB96Tf4CM/s1600-h/expo-1937-map-paris.jpg



ACIMA: DETALHE DO PAVILHÃO DA ALEMANHA NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE PARIS, EM 1937.

ABAIXO: DETALHE DO PAVILHÃO SOVIÉTICO NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE PARIS, EM 1937.



AO LADO: PLANTA GERAL DA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE PARIS, EM 1937, DESTAQUE PARA A LOCALIZAÇÃO DO PAVILHÃO DA REPÚBLICA.

ABAIXO: A MAQUETE DO PROJETO DE BORIS IOFAN PARA O PALÁCIO DOS SOVIETS, 1931.





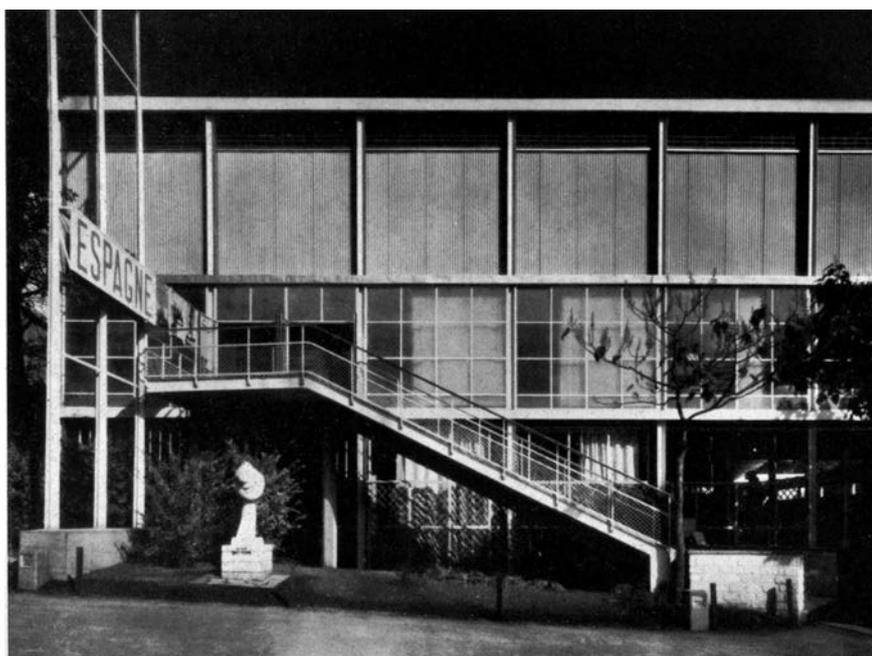
ACIMA: O JORNAL LE MONDE DESTINA A CAPA DE SUA EDIÇÃO DO DIA QUATRO DE MAIO DE 1937 À INAUGURAÇÃO DO PAVILHÃO ESPANHOL NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE PARIS.

AO LADO: FACHADA DESDE A AVENIDA COM A ESCULTURA DE PICASSO EM PRIMEIRO PLANO.

AO LADO: O AUDITÓRIO VISTO DO PALCO. GUERNICA À ESQUERDA DA ENTRADA PRINCIPAL.

ABAIXO: O PÁTIO VISTO DESDE O VESTÍBULO.

O pavilhão racionalista de Sert consistia em volume prismático de base retangular, contendo duas plantas livres e suspenso sobre pilotis. As linhas eram simples e, assim como seu predecessor corbusiano, abria mão do ornamento. Todo o prédio foi construído com elementos pré-fabricados. A estrutura, repetitiva e modulada, era metálica aparente e pintada de vermelho, enquanto as vedações verticais eram ora de telhas onduladas de fibrocimento (por fora) e painéis de madeira compensada (por dentro), ora de vidro, e ora painéis com fotomontagens a respeito do tema da Guerra Civil.



BASTLUND, 1965, p. 40

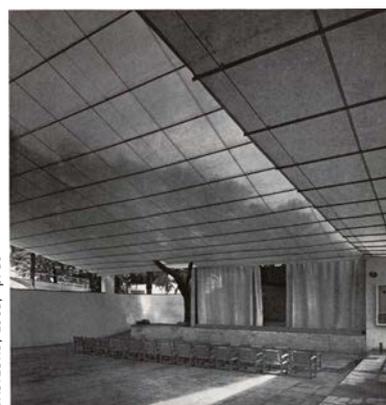


BASTLUND, 1965, p. 43

Nos fundos do volume principal, encontrava-se o pátio/auditório, protegido do sol pela extensão de uma lona eletricamente manipulável, que se deixava perfurar por uma das várias árvores existentes no pequeno terreno, numa demonstração de respeito às pré-existências. Nesse espaço, além de pequeno palco destinado a apresentações e reuniões, estavam expostas duas importantes obras de arte: o mural Guernica, pintado por



BASTLUND, 1965, p. 42



BASTLUND, 1965, p. 39

Pablo Picasso especialmente para a exposição, e, diante dele, a Fonte de Mercúrio de Alexander Calder. Picasso exigiu que um dos pilares metálicos fosse retirado para que melhor se pudesse observar sua paradigmática Guernica – o painel-manifesto que retrata as tragédias imputadas pelo então recente bombardeio efetuado pelas tropas alemãs apoiadoras do General Franco à cidade de mesmo nome, no norte da Espanha.

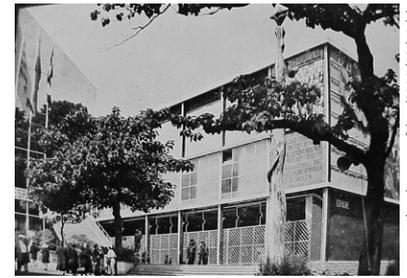


BASTLUND, 1965, p. 45

A origem do quadro aparece relacionada à estrutura arquitetônica e ao programa expositivo do pavilhão, pois desde o princípio pensou-se em destinar um espaço para um mural, que foi confiado a Picasso pelo governo republicano. Deste modo, é o marco espacial designado *a priori* o que determinará por exemplo, as extraordinárias dimensões da obra (349,3 x 776,6 cm), a qual aparece contextualizada, tanto física como conceitualmente, como peça chave de toda uma engrenagem ideológica que se transmite a partir dos conteúdos.³ (ROSAS, 1993, 608, tradução nossa)

Especial atenção foi dada à distribuição das circulações que, sem dúvida, conferiam valor especial ao projeto, visto que foram pensadas não apenas sob o ponto de vista funcional, mas também segundo as visuais e os passeios que poderiam proporcionar aos visitantes. O percurso de visitaçãoiniciava pela entrada principal, à qual se ascendia através de largos degraus. O acesso fazia chegar imediatamente ao auditório/pátio sob o volume elevado pelos pilotis. Logo à direita da entrada, com extensão equivalente à fachada lateral (e menor) do prédio, o painel de Picasso. Mais adiante, sob o toldo e arrematado por volume contendo palco e apoio, o grande espaço destinado a reuniões ou à montagem de plateia.

3 El origen del cuadro aparece ligado a la estructura arquitectónica y programa expositivo del pabellón, pues desde el principio se pensó en destinar un espacio para un mural, que fue encargado a Picasso por el gobierno republicano. De este modo, es el marco espacial designado "a priori" lo que determinará por ejemplo, las extraordinarias dimensiones de la obra (349,3 x 776,6 cm), la cual aparece contextualizada, tanto física como conceptualmente, como pieza clave de todo un engranaje ideológico que se transmite a partir de los contenidos.

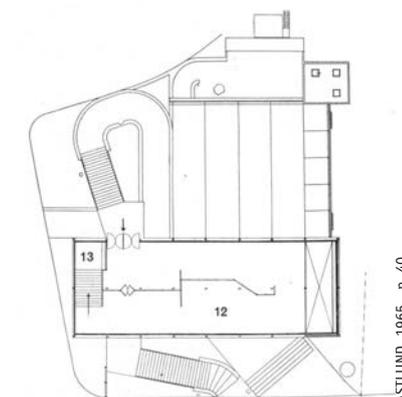
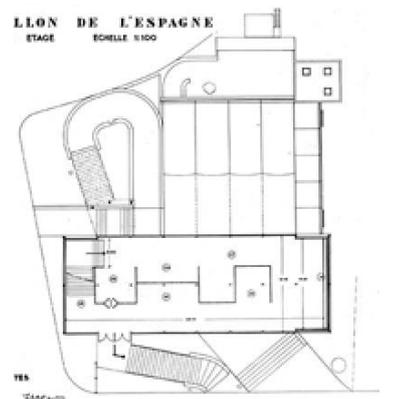
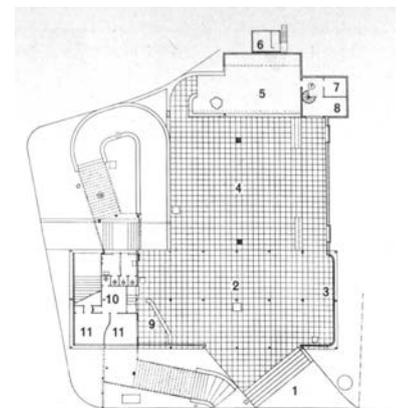


www.steplembano.es/blog/2009/08/18/et-pabellon-espanol-de-1937-josep-lluis-sert/

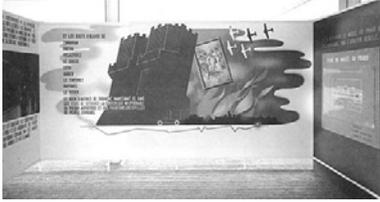
VISTA GERAL DO PAVILHÃO DA REPÚBLICA ESPANHOLA, EM 1937.

AO LADO: O MURAL GUERNICA, DE PICASSO, E A FONTE DE MERCÚRIO, DE CALDER, NO HALL DE ENTRADA.

ABAIXO, DE CIMA PARA BAIXO: PLANTAS DOS PRIMEIRO, SEGUNDO E TERCEIRO NÍVEIS.



BASTLUND, 1965, p. 40



ACIMA: IMAGENS DOS ESPAÇOS DE EXPOSIÇÃO DO PAVILHÃO.

AO LADO: VISTAS DO PÁTIO INTERNO E DA RAMPA.

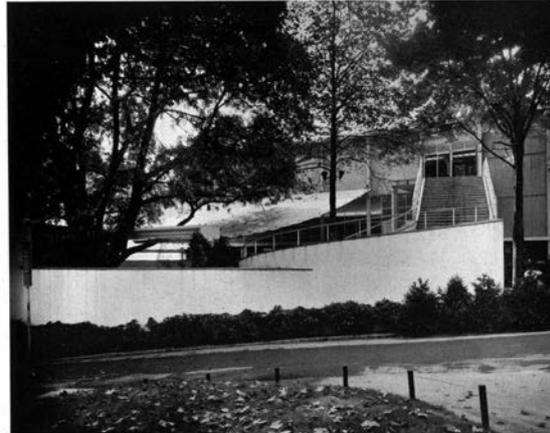
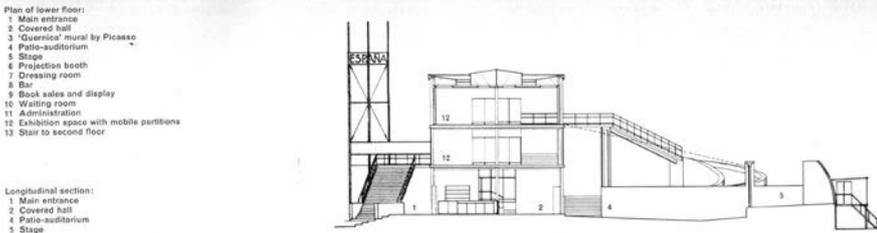


ACIMA: VISTA DO ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO DO PAVILHÃO.

ABAIXO: A ESCULTURA DE ALBERTO SÁNCHEZ.



Uma vez conhecido o nível térreo, o visitante devia encaminhar-se diretamente, através da cenográfica rampa/escada, ao terceiro pavimento, onde percorreria a exposição montada no corpo principal do edifício. Daí era possível descer ao segundo pavimento por dentro do próprio volume prismático e, novamente, proceder a visita da exposição montada com o auxílio de divisórias leves.



BASTLUND, 1965, p. 41

Só então, depois de percorridas todas as exposições, o visitante dirigia-se à escada colocada na fachada principal do prédio, que o levaria novamente ao nível térreo e à saída. A circulação, portanto, acontecia num sentido apenas, o que convinha para manter organizados os grandes grupos de visitantes.

A denúncia e o repúdio à guerra não se resumiam à tela cubista de Picasso. Os elementos da exposição mudavam constantemente. Para falar ao mundo sobre as condições na Espanha, sobre os objetivos do governo e sobre a luta do povo espanhol, o primeiro andar apresentava fotomontagens que se modificavam sobre painéis móveis; o segundo nível, por sua vez, contava com acervo dedicado às artes plásticas e populares, enquanto os murais aplicados a parte das fachadas também se constituíam de fotomontagens, as quais iam sendo substituídas à medida que os acontecimentos da guerra avançavam. (PUENTE, 2000, p. 83)

Não se trata apenas de um episódio importante na evolução da Arquitetura Moderna europeia, mas sim um testemunho de sua resistência diante da avalanche de arquiteturas de aparência classicista e frequentemente capitalista que na própria Exposição de Paris apadrinharam a Alemanha de Hitler, a Itália de Mussolini e a URSS de Stálin, e à qual se uniram inclusive com certo entusiasmo algumas democracias, como foi o caso, por exemplo, da França.⁴ (BOHIGAS, 1998, p. 197, tradução nossa)

4 No solo se trata de un episodio importante en la evolución de la arquitectura

Não foram apenas Calder e Picasso os artistas que colaboraram com a causa espanhola. O pavilhão estava repleto de arte, principalmente, de esculturas, que visavam a reforçar o caráter de resistência defendido e perseguido por Sert. Se a estrutura da edificação era pré-fabricada, simples e repetitiva, as obras de arte contrastavam com essa sobriedade e completavam o recado a ser dado para o mundo.

Ao lado da entrada principal do pavilhão, estava localizada “Montserrat”,⁵ escultura de Julio Gonzalez, e, diante da escada que conduzia os visitantes à saída, uma cabeça esculpida por Picasso. Do lado direito da entrada principal, erguia-se a simbólica escultura “O Povo Espanhol tem um Caminho que Conduz a uma Estrela”,⁶ de Alberto Sánchez, com aproximadamente doze metros e meio de altura. Outra escultura de Picasso localizava-se no jardim correspondente à fachada lateral direita: a Dama Oferente, versão em cimento que serviu de molde para dois bronzes produzidos posteriormente: um deles faz parte do acervo permanente do Museu Nacional Reina Sofia, enquanto o outro repousa juntamente com o artista, sobre sua tumba, no jardim do Château de Vauvernagues, nas proximidades de Aix-en-Provence, sul da França.

Arte e arquitetura eram, portanto, partes de um mesmo sistema e tinham um papel comum – o de denunciar ao mundo as atrocidades da Guerra Civil Espanhola. Sobre essa simbiose, especificamente no que tange ao painel Guernica, afirma Sert:

(...) era inconcebível como o mural tomou posse do lugar... como se o tivesse pintado sobre a própria parede, no mesmo lugar... Com o mural, todo o pavilhão em sua planta baixa e pátio se encheu de vida e movimento.⁷ (SERT *apud*. ROSAS, 1993, p. 608, tradução nossa)

O mural era, sem dúvida, o protagonista da exposição. Conta ROSAS (1993) que, em virtude do fluxo de visitantes, o painel teve de ser protegido com um guarda-corpo metálico e o piso de cimento precisou ser refeito duas vezes dada a quantidade de gente que se postava diante da obra.

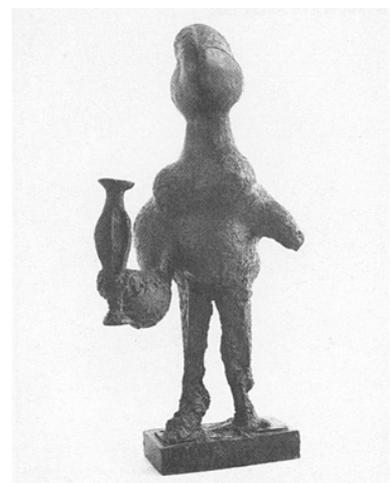
Outro painel, menos conhecido, mas igualmente importante, contribuía para reforçar a mensagem em prol da liberdade. Trata-se da monumental obra do pintor catalão Joan Miró, que ficava na saída da escada que co-

moderna europea, sino de un testimonio de su resistencia frente a la avalancha de arquitecturas de apariencia clasicista y a menudo populista que en la propia Exposición de París apadrinaron la Alemania de Hitler, la Itália de Mussolini y la URSS de Stalin, y a la cual se unieron incluso con cierto entusiasmo algunas democracias, como fue el caso, por ejemplo, de Francia.

5 O nome “Montserrat” remete à montanha localizada nas proximidades de Barcelona, a mesma que teria inspirado Gaudí no projeto da Casa Milá (La Pedrera).

6 O Museu Nacional Reina Sofia possui em seu acervo a maquete elaborada pelo artista enquanto realizava os estudos para sua obra. Além do modelo em escala reduzida, um réplica de concreto, em escala natural, ergue-se atualmente diante do acesso ao museu.

7 “(...) era inconcebible como el mural tomó posesión del lugar... como si lo hubiese pintado sobre la pared misma, en el mismo lugar... Con el mural todo el pabellón en su planta baja y patio se llenó de vida y movimiento.



DE CIMA PARA BAIXO:
MONTSERRAT, DE JULIO GONZALES;
A GRANDE CABEÇA DE MULHER, DE
PABLO PICASSO;
A DAMA OFERENTE, DE PABLO PICASSO.



PAÍS CATALÃO EM REBELDIA, JOAN MIRÓ, 1937.

municava o primeiro ao segundo pavimento. Sob o painel chamado “País Catalão em Rebeldia”, podia-se ler a letra do hino da Catalunha, Els Segadors (Os Ceifeiros), uma clara atitude de valorização da identidade catalã.

A Exposição Internacional das Artes e Técnicas na Vida Moderna encerrou no dia vinte e cinco de novembro de 1937, contabilizando mais de trinta e um milhões de visitantes e um lucro que superou os duzentos e dezessete milhões de francos. A mensagem de Sert sobre a Guerra Civil Espanhola chegou a vários cantos da Europa através de seu Pavilhão da República. O forte simbolismo, entretanto, não evitou que o prédio tivesse o mesmo destino dos demais e fosse desmontado com o fim da mostra, tampouco contribuiu de forma efetiva para o desfecho do episódio político.

A Guerra Civil prosseguiu até 1º de abril de 1939, quando o General Franco venceu o conflito e instaurou um regime ditatorial de caráter fascista. As medidas tomadas pela mão firme do Generalíssimo não convinham, evidentemente, aos representantes da vanguarda espanhola, que se viram obrigados a deixar o país, exilando-se em outras nações europeias, ou até mesmo americanas, o que representou a extinção da produção artística de vanguarda no país por um bom tempo.

Quando a guerra terminou, a vanguarda espanhola ficou totalmente liquidada. Os que se mantiveram nesta linha se exilaram. Os demais a abandonaram.⁸ (BOHIGAS, 1998, p. 196, tradução nossa)

DE VOLTA A CASA

Mais de meio século depois, por ocasião da realização dos Jogos Olímpicos de 1992, na cidade de Barcelona, resolve-se reconstruir em caráter permanente o edifício efêmero projetado por um de seus mais eminentes arquitetos. Encarregaram-se do feito – iniciativa dos próprios herdeiros do mestre da vanguarda catalã – os arquitetos Miquel Espinet, Antoni Ubach e Juan Miguel Hernandez de Leon, os quais procuraram criar sua réplica obedecendo às mesmas restrições quanto às limitações de materiais pelas quais havia passado José Luís Sert.

O lugar escolhido foi o parque do Vall d’Hebron em Barcelona, na Avenida Cardenal Vidal y Barraquer, uma zona alta e periférica da cidade, onde se estava instalando também parte da infra-estrutura esportiva olímpica, formando, juntamente com Montjuïc e Vila Olímpica, o principal grupo de locais dos jogos.

A decisão de construir o pavilhão neste local ia ao encontro de um programa de valorização da região, o qual incluía também a realização de algumas esculturas de rua, como “Las Cerillas”, de Claes Oldenburg e Coosje Van Bruggen, que acabou se convertendo no símbolo do bairro.

Assim, antigos descampados, jardins ilegais e barancos converteram-se num parque equipado com importantes instala-

LAS CERILLAS, OBRA DO CASAL DE ARTISTAS CLAES OLDENBURG E COOSJE VAN BRUGGEN, PARA A OLIMPIADA DE 1992.



⁸ *Quando la guerra terminó, el vanguardismo español quedo totalmente liquidado. Los que se mantuvieron en esta línea, se exiliaron. Los demás, la abandonaron.*

ções esportivas, inicialmente para as competições olímpicas, mas depois destinadas ao uso do cidadão: o Centro Municipal de Tennis, o Pavilhão da Bola, o Centro Municipal de Esportes, uma piscina, campos de futebol e *rugby*... Um processo paralelo se seguiu a respeito das novas edificações. Construíram-se as que seriam durante uns dias as residências dos árbitros e dos jornalistas dos jogos olímpicos, e se reconverteram depois em habitações. Também se construiu um hotel e outros equipamentos, com o objetivo de desenvolver uma área de nova centralidade.⁹ (Ayuntamiento, tradução nossa)



foto da autora, 2008

AO LADO: VISTA GERAL DA RECONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO DA REPÚBLICA NO VALL D'HEBRON, EM BARCELONA.



foto da autora, 2008

AO LADO: VISTA DO ACESSO PRINCIPAL AO PRÉDIO, CORRESPONDENTE À FACHADA SUDOESTE.

⁹ Así, antiguos descampados, huertos ilegales y barrancos se convirtieron en un parque equipado con importantes instalaciones deportivas, inicialmente para las competiciones olímpicas pero después destinadas al uso ciudadano: el Centro Municipal de Tennis, el Pabellón de Pelota, el Centro Municipal de Deportes, una piscina, campos de fútbol y rugby... Un proceso paralelo se siguió con respecto a las nuevas edificaciones. Se levantaron las que serían durante unos días las residencias de los árbitros y los periodistas de los juegos olímpicos, y se reconvirtieron después en viviendas. También se construyó un hotel y otros equipamientos, con el objetivo de desarrollar un área de nueva centralidad.



ACIMA: VISTAS EXTERNAS.

ABAIXO: O PAVILHÃO CONVERTIDO EM BIBLIOTECA (IMAGEM INTERNA E TOTEM INFOTMATIVO).



A reconstrução foi possível graças à consulta atenta aos poucos desenhos de projeto (as plantas de obra se perderam), às fotografias em preto e branco e às filmagens que resistiram à passagem do tempo. O prédio, inaugurado em dezanove de julho de 1992, pelo Rei Juan Carlos I da Espanha, abrigou inicialmente a sala de imprensa para o módulo de ciclismo, mas foi fechado logo a seguir (BENACH, 2007, p.84).

Os arquitetos procuraram manter-se rigorosamente atentos à semelhança entre a réplica e o pavilhão construído em Paris. Assim como nos exemplos anteriores, portanto, tratou-se de uma operação filológica. A escolha da estrutura modulada metálica, as cores adotadas e o sistema de vedação com placas de “uralita” (fibrocimento) se mantiveram. Algumas modificações, entretanto, foram necessárias, visando a adaptar o prédio a seu novo caráter de permanência e a algumas novas demandas advindas da passagem do tempo e do novo programa a ser abrigado. Uma delas foi a necessidade de acessibilidade universal – o que demandou a colocação de elevador – e outra foi a construção de mais um nível, de subsolo, que aproveitou a topografia do novo terreno. Outra diferença em relação ao original – imposta pelo caráter de permanência – foi a construção do pilar que, em 1937, Picasso havia pedido que fosse retirado, para que não atrapalhasse a visualização de sua obra. Além destas, houve completa modificação da compartimentação interna, visto que o programa que passou a ser abrigado pelo prédio era de natureza completamente diferente. Se, por um lado, tal providência configura descaracterização da concepção inicial do projeto, fragilizando o “cientificismo” do procedimento de reconstrução, por outro, pode-se argumentar que, desde o início, o edifício contava com “plantas livres”, conceito que implica – e portanto, poderia tornar lícita – a possibilidade de modificação dos espaços internos, delimitados por divisórias leves.

O prédio ganhou nova vida em 1996, quando foi cedido ao “Centro de Estudios Historicos Internacionales” da Universidad de Barcelona, que o utiliza primariamente como biblioteca.¹⁰ Hoje guarda documentos de grande valor, relativos aos tempos da Guerra Civil, muitos dos quais chegaram à universidade em virtude do medo que seus proprietários sentiam de mantê-los em casa durante a ditadura. A relação com o simbolismo carregado pelo pavilhão “original”, entretanto, parece terminar por aí, já que a fundamental simbiose entre arte e arquitetura se perdeu.

A coleção de obras de arte, outrora abrigada pelo pavilhão de 1937, não comparece em sua réplica no Vall d’Hebron. Não há painéis fixados sobre as fachadas, não há esculturas no pátio, tampouco no interior do pavilhão. Nem mesmo uma reprodução de Guernica, à época da inauguração da réplica, foi providenciada.¹¹ Certamente, a exposição da tela autêntica não

¹⁰ A biblioteca do pavilhão conta com mais de cem mil monografias, quatorze mil e quinhentas revistas e jornais e uma mostra de dez mil cartazes. (ABADÍA, 2006)

¹¹ Após o encerramento da exposição de 1937, houve certo impasse sobre onde deveria permanecer a obra, já que a Espanha estava em guerra, cujo desenrolar ia de encontro às idéias de Picasso. Depois de muita discussão, decidiu-se por abrigá-la no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, onde permaneceu em exposição por quarenta e dois anos. A partir de vinte e cinco de outubro de 1981, a obra voltou a ser exposta em território espanhol, no Casón del Buen Retiro, que faz parte das instalações do Museu

seria possível, visto que requereria melhores condições de conservação e segurança – ainda mais se considerado o forte conteúdo ideológico, que poderia, inclusive, desencadear algum ato de vandalismo ou manifestação de ordem política.



www.stapienbamo.es/blog/2009/08/18/el-pabellon-espanol-de-1937-josep-luis-sert/

AO LADO: VISTA DA FACHADA PRINCIPAL (SUDESTE) DO PAVILHÃO DA REPÚBLICA RECONSTRUÍDO.



foto da autora, 2008

AO LADO: A FACHADA POSTERIOR (NORDESTE) E PARTE DA ESCADA/RAMPA.

Tornar a construir num entorno e numa cidade diferente o Pavilhão da República de 1937, despido de sua função original, sem as obras de arte que o povoavam e lhe davam razão de ser, e com um destino incerto, não produz outra coisa que um conteúdo sem alma, um edifício sem aura.¹² (PEREIRA, 2007, p. 99, tradução nossa)

Dentre todas as obras que compuseram a exposição no pavilhão de 1937, a ausência mais sentida na nova versão, evidentemente, foi a de Guernica. Desta maneira, foi providenciada uma presença simbólica para a

do Prado. No entanto, esta ainda não foi sua morada definitiva. Segundo ROSAS (1993), o dia da inauguração da réplica do Pavilhão da República foi o mesmo em que se pôde ver pela última vez a tela de Picasso no Casón del Buen Retiro, antes de ser trasladada para o Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

12 *Volver a construir en un entorno y en una ciudad distinta el Pabellón de la República de 1937, despojado de su función original, sin las obras de arte que lo poblaban y le daban razón de ser, y con un destino incierto, no produce sino un contenedor sin alma, un edificio sin aura.*



ACIMA: AO FUNDO É POSSÍVEL VISUALIZAR A REPRODUÇÃO DO PAINEL GUERNICA, NO PÁTIO COBERTO.

ABAIXO: VISITA DO GOVERNADOR DA CATALUNHA, JOAQUIM NADAL, E DO PREFEITO DE BARCELONA, JORDI HEREU, EM FEVEREIRO DE 2010, APÓS A CONCLUSÃO DAS OBRAS DE RESTAURAÇÃO DO PAVILHÃO DA REPÚBLICA, QUE ABRIGA O CENTRO DE ESTUDOS HISTÓRICOS INTERNACIONAIS DA BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE DE BARCELONA.



inauguração, através da estampa da assinatura de Picasso sobre a pintura acinzentada da parede que deveria abrigar a tela. (ROSAS, 1993, p. 611) Mais tarde, a parede passou a contar com uma cópia do mural cubista que atualmente, entretanto, encontra-se deteriorada devido a investidas de grupos franquistas.

Como o edifício de 1937 foi construído para durar apenas alguns meses, e visto que a réplica erguida em Barcelona procurou ser fiel ao original, inclusive quanto à eleição dos materiais empregados, é natural que o prédio já tenha sofrido deterioração, apesar do pouco tempo passado desde sua inauguração.

Desta forma, reconhecendo a importância de recuperar uma edificação dotada de valor simbólico para a arquitetura e para a política, e que se trata da reprodução de uma obra paradigmática da arquitetura expositiva do Movimento Moderno na Espanha, cujo papel de resistência ao golpe franquista foi reconhecido pelo mundo todo, a Prefeitura de Barcelona, o Governo da Catalunha e a Universidade de Barcelona, no ano de 2006, decidiram destinar quatrocentos e cinquenta mil euros para a reabilitação do edifício. A reforma incluiria zonas oxidadas, infiltrações e pintura danificada. Além, disso, estavam previstos no orçamento novos armários para melhor acomodar o acervo da biblioteca.¹³

No ano de 2010, a reforma foi concluída, mas recuperou o prédio apenas do ponto de vista técnico-constructivo, já que a proposta da intervenção não era a de substituição do uso ou a recuperação da fluidez espacial originalmente prevista. De qualquer maneira, quanto à restauração da reprodução de Guernica, o reitor da Universidade de Barcelona promete investir na criação de um roteiro que inclua o prédio, visando à valorização do painel e a exploração de todo o potencial cultural do prédio, que, segundo ele, teve sua dignidade restaurada a partir da reforma.¹⁴

A valorização de monumentos que remetam à Segunda República e não ao franquismo não é exemplo isolado no contexto espanhol. Ruas, praças, esculturas, avenidas e edifícios de toda a Espanha são homenageados por terem feito parte de acontecimentos de destaque daquele período, enquanto que as marcas do regime ditatorial de Franco são intencionalmente relegadas ao esquecimento. A própria difusão do idioma catalão a partir do fim do franquismo é parte importante da revalorização das identidades sufocadas pelo Generalíssimo. Sem dúvida, a reconstrução do Pavilhão da República faz parte deste panorama, ainda que não goze de certeza unânime sobre sua validade.

¹³ Conforme noticiado no site www.elperiodico.com, em 3 de dezembro de 2006 e no site www.abc.es, em onze de novembro de 2006.

¹⁴ Conforme noticiado no site da Universidade de Barcelona em 8 de fevereiro de 2010. (http://www.ub.edu/web/ub/ca/menu_eines/noticies/2010/01/44.html) Acessado em onze de março de 2011.

3.4. Pavilhões de Sonsbeek: de volta ao jardim

Esta seção abordará os casos dos pavilhões de Gerrit Rietveld (1955) e de Aldo van Eyck (1966), que contam com a peculiaridade de terem sido construídos para o mesmo parque holandês, Sonsbeek, em épocas distintas, e terem sido reconstruídos *a posteriori*, também em épocas diferentes, ambos no Jardim das Esculturas do Kröller Müller Museum, em Otterlo, na Holanda.

O Parque de Sonsbeek fica cerca de oitenta quilômetros a sudeste de Amsterdam, numa das maiores cidades holandesas, Arnhem, que possui atualmente em torno de cento e cinquenta mil habitantes. O parque de sessenta e sete hectares – primeiro de escala monumental dos Países Baixos – foi fundado em 1889 e, desde 1949,¹ abriga exposições internacionais de escultura, que, até 1958, foram trienais. A mais recente mostra foi a décima edição, no ano de 2008. Entretanto, são a terceira e a quinta mostras – de 1955 e de 1966, respectivamente – aquelas que interessam a este trabalho, já que foram as que ensejaram a construção dos projetos em questão.

A cerca de vinte quilômetros de Arnhem, na mesma província, Gelderland, fica a pequena cidade de Otterlo, com seus pouco mais de dois mil habitantes. O lugar figura nos roteiros turísticos do país por abrigar, desde 1938, o Kröller Müller Museum, que contém a segunda maior coleção do mundo de obras assinadas por Vincent van Gogh.² O museu, que leva o nome de sua idealizadora, Helene Kröller Müller, começou em sede improvisada e, mais tarde, mereceu um local projetado especialmente para guardar e expor o importante acervo. Helene recebeu propostas para o novo museu enviadas por vários e renomados arquitetos, como Mies van der Rohe e Peter Behrens, mas acabou decidindo-se por Henry van de Velde, expoente do Movimento Art Nouveau. O arquiteto e *designer* belga

1 A primeira exposição internacional de esculturas ocorreu apenas cinco anos depois de a cidade ter sido parcialmente destruída na Batalha de Arnhem, durante a Segunda Guerra Mundial. No confronto, as tropas dos Aliados, foram surpreendidas pela grande resistência germânica. Após o combate, dezenas de milhares de pessoas foram evacuadas do local, mas a cidade foi rapidamente reconstruída e a população retornou e recomeçou a crescer.

2 Ficando atrás apenas do Van Gogh Museum, em Amsterdam.

trabalhou seis anos no projeto do chamado “Grande Museu”, mas, quando os trabalhos estavam recém-iniciados, a família Kröller Müller foi acometida pela grande crise econômica internacional e a construção teve de ser paralisada. O Grande Museu nunca foi terminado, e, em 1935, um edifício menor foi iniciado junto de suas fundações. O prédio, também projetado por Van de Velde, foi chamado de “Museu de Transição” – pois deveria ser substituído pelo Grande Museu, o que acabou não acontecendo. Ao longo do tempo, o Kröller Müller Museum sofreu algumas ampliações e modificações, que visavam a adaptar uma edificação concebida como abrigo temporário do acervo (de transição) para os novos usos e necessidades que o caráter permanente, ano após ano, foi impondo. O projeto e a obra de ampliação de 1953 ainda chegaram a ser capitaneados pelo próprio Van de Velde, mas as demais intervenções, póstumas, ficaram a cargo de outros arquitetos.

Mais do que pela sede edificada, o Kröller Müller Museum atrai os visitantes em virtude de seu monumental jardim de esculturas, aberto em 1961 e, desde então, internacionalmente conhecido e elogiado. O jardim conta com obras de artistas como Auguste Rodin, Jean Dubuffet, Henry Moore, Barbara Hepworth e Richard Serra. É lá que estão reproduzidos os pavilhões de Gerrit Rietveld e Aldo van Eyck, os quais serão apresentados a seguir.

PAVILHÃO DE GERRIT RIETVELD (1955, 1965, 2010)

Projetado para abrigar uma coleção de pequenas esculturas na Terceira Exposição Internacional de Esculturas, em Arnhem, o pavilhão projetado por Gerrit Rietveld foi concebido como uma estrutura temporária. A composição neoplasticista define uma área de aproximadamente cento e quarenta e quatro metros quadrados e dissolve-se no espaço através da fluidez entre exterior e interior. Os materiais utilizados por Rietveld foram blocos de concreto vazados para as paredes – que dividem a responsabilidade de suportar a cobertura com uma estrutura que combina peças de madeira e perfis metálicos – e o vidro. Entretanto, o plano texturizado resultante do uso dos elementos vazados não interessava para todas as situações de exposição. Dependendo da escultura, um trecho de parede poderia receber acabamento (preenchimento dos buracos dos blocos) para que ficasse mais homogêneo e refinado, de acordo com o que ensejavam as características da obra a ser mostrada. O mesmo material das paredes foi utilizado para construir as bases para a colocação de algumas esculturas, como se fossem pilaretes distribuídos por todo o edifício.

Através de seu projeto para o pavilhão, Rietveld podia ir mais além do que tinha alcançado, por exemplo, em sua Casa Schöreder, em relação à materialização dos ideais do Movimento De Stijl através da arquitetura. A natureza do programa – para o qual a privacidade não é uma premissa – eximia o arquiteto da necessidade de compartimentar ou isolar os espaços uns dos outros, permitindo uma fluidez espacial muito mais franca, seja entre os espaços internos do pavilhão, seja quanto à integração interior-exterior.

Como o pavilhão não requer espaços fechados, prova ser muito mais adequado para o efeito de expressão espacial dos elementos definidores do espaço, de dentro e de fora. No pavilhão há

paredes apenas quando são requeridas para propostas de expressão espacial, não para fechar espaços a fim de protegê-los das intempéries. Quando você está dentro do pavilhão, não há paredes prejudicando a experiência espacial dos muros e coberturas prolongadas. Então, o conceito dos espaços interiores fluindo nos espaços exteriores é muito mais experienciável de dentro do que na *Schröderhuis*. A experiência da conexão entre espaços interior e exterior também é melhor desde fora. (...) O edifício comunica-se com o entorno. Graças à comunicação com seu entorno, ele também se comunica mais com o espaço universal.³ (HAMBEUKERS, 2010, tradução nossa)



PUENTE, 2000, p. 120

AO LADO EM CIMA E EM BAIXO: O PAVILHÃO DE RIETVELD CONSTRUÍDO EM 1955.

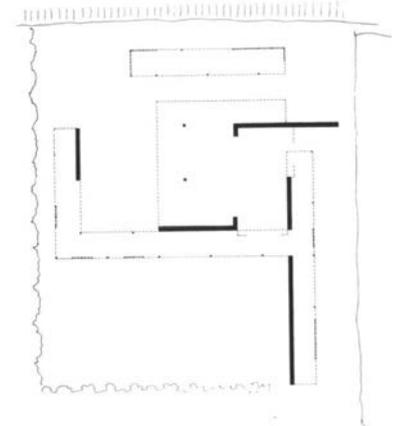


PUENTE, 2000, p. 121



Imagem cedida pelo arquiteto Bertus Mulder

PUENTE, 2000, p. 122



ACIMA: PAVILHÃO DE RIETVELD, 1955, PLANTA BAIXA.

3 Because the pavilion doesn't require closed spaces it proves to be much more suitable for the space-expressing effects of the extended space-defining elements, from the inside and from the outside. There are only walls in the pavilion when they are needed for spatial expressive purposes, not for closing spaces to protect from weather influences. When you are inside the pavilion there are no walls working against the spatial experience of the extended walls and roofs. So the concept of the interior spaces flowing into the exterior space is much more experienceable from the inside than it was in the *Schröderhuis*. The experience-ability of the connection between interior space and exterior space is also better from the outside. (...) The building communicates with its surroundings. Because it communicates with its surroundings it also communicates more with the universal space.

À sua época, a simplicidade e a qualidade da edificação impressionaram tanto que despertaram o interesse por sua reconstrução uma década depois de ter sido desmontada.

O pavilhão de Rietveld foi reerguido menos de um ano depois de sua morte, sendo inaugurado em oito de maio de 1965, com uma exposição retrospectiva da obra de Barbara Hepworth – de quem algumas obras permanecem ainda hoje em exposição no pavilhão – como iniciativa de um grupo de arquitetos holandeses liderados por W. van Tijen. O local da reconstrução foi escolhido pelo próprio Rietveld pouco tempo antes de seu falecimento, que decidiu pelo jardim das esculturas do museu Kröller Müller.

AO LADO E AO LADO ABAIXO: A RECONSTRUÇÃO PAVILHÃO DE RIETVELD DE 1965.



www.bluffton.edu/~sullivanvann/netherlands/amsterdam/kroellermuller/10132.jpg



www.flickr.com/photos/24183077@N08/3870910297/

PUENTE, 2000, p. 123



ACIMA: O INTERIOR DO PAVILHÃO DE 1955.

Nesta oportunidade, o pavilhão foi refeito exatamente como o havia sido inicialmente concebido, segundo desenhos desenvolvidos no escritório de Rietveld, após seu falecimento, cujo detalhamento de materiais e sistemas estruturais condiziam com uma edificação efêmera. Planejado para ser uma estrutura transitória, e remontado permanentemente ao ar livre, sem nenhuma espécie de adaptação, o prédio chegou a ser tombado como patrimônio cultural holandês, mas sofreu com a ação do tempo e das intempéries, como atesta o trecho a seguir:

Dede o início a manutenção do Pavilhão de Rietveld foi uma preocupação constante. As principais questões eram como proteger a estrutura minimalista (feita de concreto, tijolo, aço, vidro, madeira e pintura contra os estragos do tempo sem comprometer seu caráter delicado, temporário, e como preservar essa cópia mais ou menos fiel do pavilhão de Arnhem (que foi originalmente concebido para ser temporário) para a posteridade. Todos os métodos imagináveis foram considerados e avaliados, desde a conservação e restauração até a cópia e substituição de partes do edifício, mas finalmente ficou claro que a estrutura era irrecuperável.⁴ (MYERS, 2010, tradução nossa)

Em 2009 o estado do edifício era crítico. A edificação apresentava infiltrações, na cobertura e no piso – cujas juntas eram demasiadamente largas e prejudicavam o acesso de cadeirantes, e sério desgaste estrutural, conforme atestam as imagens ao lado. Decidiu-se, então, pela sua demolição e nova reconstrução.

Desta maneira, depois de um cuidadoso e aprofundado levantamento, e da realização de um trabalho de pesquisas que deu conta de oito campos do conhecimento (arquitetura, técnicas construtivas, história da edificação, perícia dos materiais e construção), as obras tiveram início, sob responsabilidade da Agência Nacional Holandesa de Edificações (*Rijksgebouwdienst*). O pavilhão foi cuidadosamente desmontado e reconstruído segundo os desenhos de 1965. No entanto, desta vez, o arquiteto encarregado do projeto – um antigo colaborador de Rietveld, Bertus Mulder – tratou de adaptar o prédio para o uso permanente, conforme ele mesmo atesta, em comunicação pessoal via email, em dez de fevereiro de 2011:

Fiz o pavilhão em 2010 com diferentes detalhes construtivos, mas com a mesma forma. Você não vê aparentemente nenhuma diferença entre os três pavilhões. O último não apenas é mais estável, como também parece mais estável.⁵ (tradução nossa)

O interesse de Mulder pelo pavilhão já vinha de longa data, desde sua primeira versão, nos anos 1950, o que pode ser comprovado pelo croqui elaborado por ele, quando ainda estudante de arquitetura em Arnhem.

A empreitada, cujos custos foram divididos entre três ministérios,⁶ teve início em janeiro de 2010 e envolveu a utilização de materiais contemporâneos, mas a manutenção da aparência e das texturas propostas por

4 *From the very outset, the maintenance of the Rietveld Pavilion was a constant source of concern. The main questions were how to protect the minimalist structure (made of concrete, brick, steel, glass, wood and paint) against the ravages of time without compromising its delicate, temporary character, and how to preserve this more or less faithful replica of the Arnhem pavilion (which was originally intended to be temporary) for posterity. Every conceivable method was considered and tried, from conservation and restoration to copying and replacing parts of the building, but it eventually became clear that the structure was beyond saving.*

5 *I have made the pavilion in 2010 with different construction details in the same shape. You don't see any visual differences between the three pavilions. The last one is not only more stable but also looks so.*

6 A obra foi custeada pelos ministérios de Habitação, do Planejamento Urbano e Ambiental e da Educação, Cultura e Ciência.

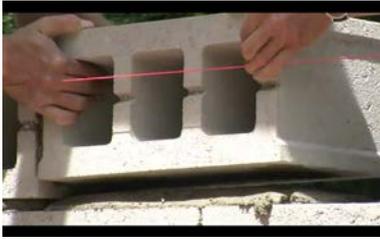


AS IMAGENS ACIMA, CEDIDAS PELO ARQUITETO BERTUS MULDER, DENUNCIAM O ESTADO DE DEGRADAÇÃO DO PAVILHÃO DE RIETVELD EM MARÇO DE 2009.



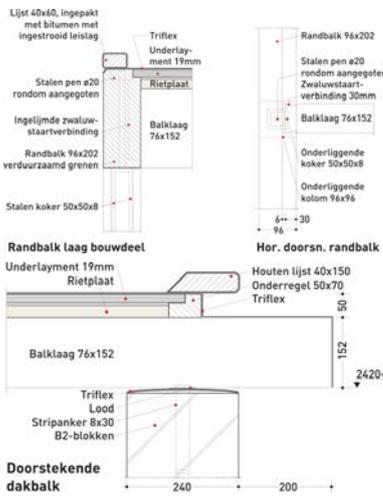
IMAGENS CAPTURADAS DO TRAILER DO FILME "ACCORDING TO RIETVELD", DOCUMENTÁRIO DE PIETER KIEWIET DE JONGE SOBRE A RECONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO DE RIETVELD, EM 2010.

www.youtube.com/watch?v=TIqxhMc089E



ACIMA: OS BLOCOS DE CONCRETO FORAM PRODUZIDOS ESPECIALMENTE PARA A RECONSTRUÇÃO.

AO LADO, O CORQUIS REALIZADO POR MULDER NOS ANOS 1950.



ACIMA: IMAGENS DA RECONSTRUÇÃO E DE DETALHES ELABORADOS VISANDO AO CARÁTER PERMANENTE DO EDIFÍCIO.

ABAIXO: O ARQUITETO BERTUS MULDER, RESPONSÁVEL PELO PROJETO RECONSTRUÍDO.



www.youtube.com/watch?v=TIqxhMc089E

Rietveld. Os blocos cerâmicos vazados, por exemplo, não estavam mais disponíveis no mercado, e tiveram de ser produzidos especialmente para a obra. As fundações, por sua vez, foram completamente refeitas, a fim de assegurar a estabilidade do terceiro pavilhão de Rietveld. As inclinações e impermeabilizações da cobertura foram revistas para evitar o acúmulo de água e possíveis infiltrações, assim como o piso foi elevado do solo e teve as juntas entre as placas de concreto reduzidas.

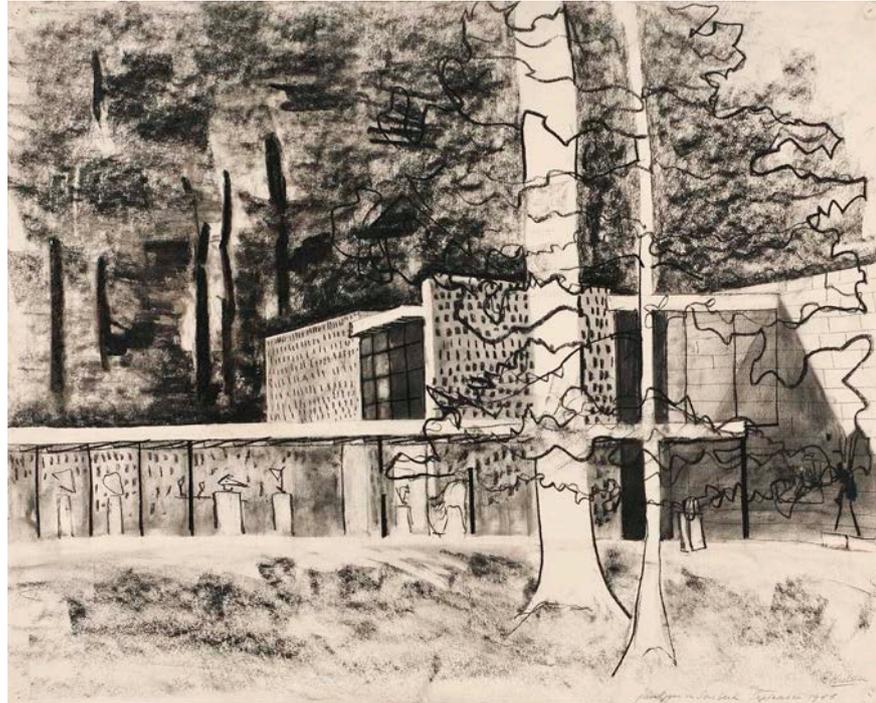


Imagem cedida pelo arquiteto Bertus Mulder

Sobre o emprego das cores, explica novamente Bertus Mulder:

Os dois antigos pavilhões tinham algumas paredes coloridas. Eu não reconstruí as cores porque acho que elas pertenciam às exposições de esculturas de 1955 e 1965, e não à imagem da obra autônoma de espaço-arte. ⁷(tradução nossa)

A afirmação deixa claro que, pelo menos no entendimento do arquiteto responsável pela terceira reconstrução, o pavilhão de 2010 não é mais o pano de fundo para as esculturas, como foi em 1955 e 1965, mas sim ele mesmo a obra de arte a ser admirada no jardim do museu.

O Pavilhão de Rietveld foi designado para preservação como edifício tombado, parte do patrimônio cultural do país. Para efeitos do Decreto de Edificações nacional, ele é qualificado como obra construída. No contexto do Kröller Müller Museum e do jardim de esculturas no qual está localizado, o edifício pode também ser visto como uma escultura, um modelo para pensar sobre o espaço. ⁸ (RIETVELD, 2011, tradução nossa)

⁷ The two former pavilions had some colored walls. I did not reconstruct the colors because I think they belong to the sculpture-exhibitions of 1955 and 1965 and not to the image of the autonomous work of space-art.

⁸ The Rietveld Pavilion has been designated for preservation as a listed building, part of the country's cultural heritage. For the purpose of the national Buildings Decree it qualifies as a built structure. In the context of the Kröller-Müller Museum and

Finalmente, no mês de setembro de 2010, concluiu-se a terceira versão do Pavilhão de Gerrit Rietveld e o prédio foi inaugurado, enquanto o museu sediava na sua parte antiga uma exposição sobre a história documentada do projeto e de móveis desenhados pelo arquiteto, e exibia um documentário “According to Rietveld – the reconstruction of the Rietveld Pavilion”, realizado especialmente para a ocasião, registrando as etapas do processo de demolição e reconstrução do pavilhão. A propriedade do edifício é da Agência Governamental de Edifícios do Estado da Holanda (GBA), que, além de ter supervisionado a reconstrução em nome do museu, também tem a responsabilidade de zelar pela manutenção do novo pavilhão.



http://blog.bellostes.com/?attachment_id=7383



<http://www.archdaily.com/81555/rietveld-pavilion-at-the-kroller-muller-sculpture-garden/pedrokok-rietveldpavilion-06/>

ACIMA E AO LADO: IMAGENS DO PAVILHÃO RECONSTRUÍDO, INAUGURADO EM 2010.



www.youtube.com/watch?v=TIqxHMc089E

AO LADO: IMAGEM CAPTURADA DO TRAILER DO FILME “ACCORDING TO RIETVELD”, DOCUMENTÁRIO DE PIETER KIEWIET DE JONGE SOBRE A RECONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO DE RIETVELD, EM 2010.

the sculpture garden in which it is located, the building can also be seen as a sculpture, a model for thinking about space.

NESTA PÁGINA: A RECONSTRUÇÃO DE 2010 DO PAVILHÃO DE RIETVELD.



<http://www.archdaily.com/81555/rietveld-pavilion-at-the-kroller-muller-sculpture-garden/> pectrok-rietveldpavilion-07/



Imagem cedida pelo arquiteto Bertus Mulder



Imagem cedida pelo arquiteto Bertus Mulder

O Pavilhão de 1965 já foi desmontado. Hoje, em 2010, o museu teve sua estrutura reconstruída com novos materiais, aproximando-se o máximo possível do projeto original de Rietveld. Sempre que possível, as partes do pavilhão de 1965 que ainda estavam em condições adequadas foram reutilizadas. O trabalho de construção começou em janeiro de 2010 e terminou em setembro do mesmo ano. A nova terceira versão do pavilhão ergue-se agora no jardim de esculturas do museu, preservando para o futuro o projeto mundialmente famoso de Rietveld.⁹ (MYERS, op.cit., tradução nossa)

Este projeto de reconstrução é um importante exemplo de como lidar com fatores desconhecidos. Aceitando-os generosamente, deixamos o ciclo recomeçar. Mas porque é um ciclo, a história tem muito que nos oferecer. Isso sublinha a importância de abordar um projeto de tamanha significância com presença de

⁹ *The 1965 pavilion has now been disassembled. Today, in 2010, the museum has rebuilt the structure with new materials, while adhering as closely as possible to Gerrit Rietveld's original design. Wherever possible, parts of the 1965 pavilion that were still in adequate condition have been reused. Construction work began in January 2010 and finished in September of this year. The new, third version of the pavilion now stands in the museum's sculpture garden, preserving Rietveld's world-famous design for the future.*

espírito. Assim, graças a grande habilidade surge um Pavilhão de Rietveld que pode muito bem ser o melhor dos dois: contínuo e contemporâneo ao mesmo tempo.¹⁰ (ACCORDING, 2010, tradução nossa)

Conforme atestam as fotografias publicadas no página do Kröller Müller na internet, a programação cultural do museu voltada ao público comum promovida pela administração é intensa, e frequentemente contempla o espaço do pavilhão com outros usos além daquele de expor esculturas. As novas versões do prédio de Rietveld já deram lugar a saraus literários, apresentações musicais eruditas e populares, e até mesmo pequenos espetáculos de dança, o que confirma sua eficiente apropriação por parte da comunidade.

Aldo van Eyck, autor do próximo projeto apresentado, entretanto, não parecia estar totalmente de acordo com a replicação do pavilhão de Rietveld, quando redigiu o texto a seguir, que se refere, evidentemente, aos prédios de 1955 e 1965:

Era uma coisa incontestavelmente bonita e foi amplamente apreciado por causa disso; um conto de fadas que não pode ser recontado – apesar de ter sido reconstruído em outro local como tributo ao arquiteto.¹¹ (EYCK *in* LIGTELIJN, 1999, p. 134, tradução nossa)

Imagem cedida pelo arquiteto Bertus Mulder



www.kmm.nl/summer-night/archive

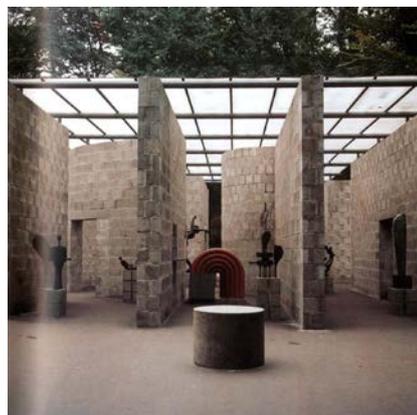
OS DIVERSOS EVENTOS CULTURAIS REALIZADOS NO PAVILHÃO DE RIETVELD, NO KRÖLLER MÜLLER MUSEUM.

10 *This reconstruction project is an important practice of how to deal with unknown factors. By generously accepting them we let the cycle start again. But because it is a cycle, there is much that history has to offer us. It underlines the importance of approaching a project of such significance with the presence of mind. Thus through great skill a Rietveld Pavilion arises that may well be the best of both: continuous and contemporary at once.*

11 *It was a beautiful thing in an uncontroversial way and widely appreciated for it; a fairy tale that cannot be retold – though it was rebuilt on another site as a tribute to the architect.*

PAVILHÃO DE ALDO VAN EYCK (1966-2006)

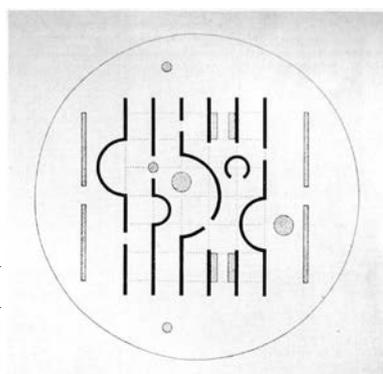
O pavilhão de Aldo van Eyck foi concebido em 1966 para o mesmo parque holandês onde estava inicialmente localizado o prédio de Rietveld, Sonsbeek. No entanto, foi parte integrante da V Exposição Internacional de Escultura, e, erguido em meio a densa vegetação, deveria abrigar, de vinte e sete de maio de 1966 a vinte e cinco de setembro de 1966, uma mostra contemporânea com obras de Brancusi, Giacometti, Max Ernst, Constant, entre outros.



LIGTELJN, 1999, P. 136 – 137

ACIMA, O PAVILHÃO DE SONSBECK, DE ALDO VAN EYCK, EM 1966.

A natureza participava do esquema compositivo do pavilhão de forma importante, mesmo que os limites entre construído e natural fossem claramente determinados pela aridez da base pavimentada – definida por um grande círculo de trinta metros de diâmetro inscrito numa forma quadrada – em relação ao verde abundante do entorno imediato.¹² Diversamente das composições convencionais, os limites entre dentro e fora não eram demarcados pelos planos verticais – por uma linha de paredes periféricas, por exemplo – mas sim, pelos contrastes no plano horizontal, o que preservava a integração e fluidez das visuais. Segundo Van Eyck, (op.cit.) “(...) arte tem mais a dizer (ou diz mais gentilmente) quando a mãe natureza está em volta (aqui na forma de um parque vitoriano).”¹³ Estar “em volta”, neste caso, significa, evidentemente, poder ser vista oportunamente, e não apenas existir.



LIGTELJN, 1999, P. 135

ACIMA: PLANTA BAIXA DO PAVILHÃO DE SONSBECK, DE ALDO VAN EYCK.

Inteiramente construídas em blocos de concreto aparente – assim como as bases para as esculturas, cujas diferentes alturas visavam a deixar as obras de arte ao alcance do olhar do visitante – as paredes do pavilhão, dispostas paralelamente (a dois metros e meio de distância) e de mesma altura (quatro metros), conformavam cinco corredores e curvavam-se em alguns trechos, definindo nichos para a exposição. Aldo van Eyck intencionava criar uma atmosfera urbana no meio do parque, onde os corredores podiam ser experienciados como ruas, e seus alargamentos como praças em meio à vegetação exuberante.



LIGTELJN, 1999, P. 135

ACIMA: VOLUMETRIA INTERNA DO PAVILHÃO DE SONSBECK, DE VAN EYCK.

¹² Segundo Vincent Ligtelijn (1999, p. 134 e em comunicação pessoal), outrora colaborador de Van Eyck e biógrafo da obra do arquiteto, segundo a concepção inicial, o pavimento da área compreendida pelo círculo deveria ter a cor negra, bem como a praça quadrada e as paredes de blocos de concreto deveriam ter sido pintadas de prateado fosco, lembrando alumínio. A razão para o abandono desta ideia é desconhecida.

¹³ “(...) art has more to say (or says it more gently) when mother nature is around (here in the guise of a Victorian park.)”

Segundo o próprio Van Eyck apud Puentes (2000, p. 157), o edifício

deveria possuir algo da estreiteza, densidade e confusão do espaço urbano; de fato, deve ser como a cidade, no sentido de fazer com que as pessoas e artefatos se encontrem, con-
virjam e choquem-se de forma inevitável.



LIGTELJON, 1999, P. 136

AO LADO, O PAVILHÃO DE SONSBEEK,
DE ALDO VAN EYCK, EM 1966.

Em relação ao pavilhão de Rietveld, o de Van Eyck é mais fechado em si mesmo, não obstante sua fluidez interna. Enquanto seu predecessor organiza-se segundo uma composição de planta aberta, centrífuga, o pavilhão de Van Eyck, embora permita a visualização do entorno nas extremidades de suas “ruas”, deixa claro que o mais importante de ser fruído pelo visitante está do lado de dentro.

Este pequeno labirinto, apesar de completamente aberto em duas das suas extremidades, conseguia de todas as formas manter escondidas as pequenas esculturas que se destinava a albergar, confundindo o visitante e obrigando-o a entrar no seu interior. (BAPTISTA, 2005, p. 124)

Foi fundamental para minha ideia de que a estrutura não revelasse o que acontece dentro até que alguém chegasse bem perto, aproximando-se pelas extremidades. Visto pelos lados, [o pavilhão] parece fechado e compacto – guardando segredos.¹⁴ (EYCK, op.cit., tradução nossa)

Apesar da simplicidade e da força do desenho em planta baixa, a complexidade do pavilhão revela-se sob o ponto de vista do observador – o que costuma ser próprio dos labirintos, cujo caminho para a saída é muito mais fácil de ser encontrado por quem vê de cima do que por quem está dentro. É o jogo entre alargamentos e estreitamentos combinado à disposição das passagens abertas nas paredes o responsável pelas surpresas do percurso. Importante salientar neste esquema o papel das esculturas, que não são coadjuvantes, mas sim, participam ativamente da articulação do projeto: são como pontos – ou notas musicais – que juntamente com as linhas de paredes – ou partitura – determinam o ritmo, a melodia e

14 *Central to my idea was that the structure should not reveal what happens inside until one gets quite close, approaching it from the ends. Seen from the sides, it appears closed and massive – guarding secrets.*

O PÚBLICO APROPRIANDO-SE DOS
ESPAÇOS DO PAVILHÃO DE SONSBEEK.



LIGTELJON, 1999, P. 136



LIGTELJON, 1999, P. 138



ACIMA: CRIANÇAS CONVERSAM NUMA DAS "PRAÇAS INTERNAS" DO PAVILHÃO DE SONSBECK.

a harmonia do projeto. A "música", entretanto, resulta da parceria entre arquiteto e visitante, já que varia segundo as decisões do segundo em relação ao percurso e à permanência nos espaços projetados pelo primeiro.

Como atesta o croqui a seguir, Van Eyck projetou o local de cada escultura de forma específica e não genérica, levando em consideração, evidentemente, a compatibilidade das características da obra com as do local para ela reservado, o que corrobora o entendimento de que obra de arte e pavilhão, neste caso, fazem parte de um sistema único.



AO LADO, CROQUI DE ALDO VAN EYCK DO PAVILHÃO DE SONSBECK, INDICANDO AS POSIÇÕES DAS OBRAS DE ARTE DOS ARTISTAS PARTICIPANTES DA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ESCULTURAS, EM 1966.

A incidência da luz sobre as obras e sobre o pavilhão foi pensada de maneira especialmente cuidadosa:

Sobre a luz: Eu quis que fosse difusa, derramando-se nas esculturas igualmente, desde todos os lados, ao invés de atingi-las de um lado. Além disso, creio que a redução de luz intensifica os valores táteis e aumenta a presença do objeto. Vistas no entardecer, reentrâncias e escultura em geral convidam ao toque.¹⁵ (EYCK, op. cit., p. 135, tradução nossa)

15 About the light: I wanted it to be diffused, falling on the sculpture equally from all sides rather than striking it from one side. Furthermore, I find that the reduction of light intensifies tactile values and increases an object's presence. Seen in

Para conquistar esse efeito, Aldo van Eyck pensou inicialmente em utilizar uma cobertura leve, feita de *nylon*, que seria estendida sobre o pavilhão e tensionada sobre tubos de aço, descolada das paredes, permitindo a entrada da luz natural difusa. Ainda na fase de projeto, a cobertura foi substituída por leves placas plásticas translúcidas. A incidência das chuvas de verão durante o período de exposição, segundo o arquiteto, foi pouco a pouco intensificando os efeitos por ele desejados.

Apesar de ter durado apenas alguns meses, já que foi desmontado com o fim da exposição, o pavilhão de Van Eyck caiu nos gostos do público e da crítica, que acabou por considerá-lo uma das obras-primas do arquiteto, aplaudida e lembrada por colegas do mundo todo, como, por exemplo, Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e André Vainer, que homenagearam o holandês através de uma citação ao Pavilhão de Sonsbeek como solução arquitetônica para as oficinas do Sesc Pompéia.¹⁶

Como resultado, esta obra chave na obra modesta de Van Eyck adquiriu o status de 'arquitetura de papel' – conhecida e discutida por conta do conceito teórico que encarna, mas não mais experienciada como uma estrutura espacial real.¹⁷ (VOLLAARD, 2006, tradução nossa)

Quando o pavilhão de Van Eyck foi inaugurado em Sonsbeek, seu par neoplasticista já havia sido reconstruído nos jardins do museu Kröller Müller, onde, quatro décadas depois, o primeiro veio também se estabelecer.

A composição aberta de Rietveld torna seu pavilhão ideal para a exposição de grandes esculturas, enquanto que a vocação mais intimista e labiríntica do projeto de Van Eyck é adequada à mostra de obras menores, o que complementaria o percurso do jardim do museu. Somado à qualidade incontestável do projeto este foi um dos argumentos para justificar sua reconstrução, que, aliás, já havia sido aventada pelo próprio Van Eyck.

Por essa razão especialmente, é bom que o pavilhão tenha sido reconstruído, uma vez que nos permite novamente testar na prática a teoria da "planta de papel" apresentada em tantas críticas de arquitetura. É como se o pavilhão descesse do reino das teorias e dos conceitos e pusesse novamente seus pés em terra firme. Agora ele é algo que podemos tocar e entender. Além do mais, preserva sua função antiga: oferecer espaço para uma série de esculturas pequenas.¹⁸ (VOLLAARD, op. cit., tradução nossa)

twilight, especially, hollows and sculpture in general invites the touch.

16 Segundo o Arquiteto Marcelo Ferraz, em comunicação pessoal.

17 *As a result, this key work in Van Eyck's modest built oeuvre acquired the status of 'paper architecture' – known and discussed on account of the theoretical concept it embodies, but no longer experienced as a real spatial structure.*

18 *For that reason alone, it's good that the pavilion has been rebuilt, since it allows us to test again in reality the theory of the 'paper plan' featured in so many architecture reviews. It's as if the pavilion has descended from the realm of theory and concept and has again set foot on solid ground. Now it is something we can touch and understand. What's more, it even has its former function: to provide space for a number of small sculptures.*



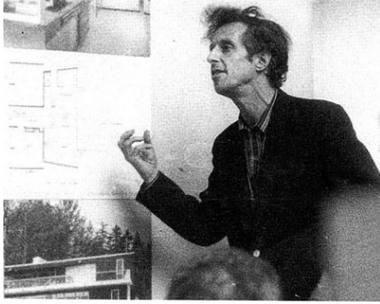
CIDADELA, 1999, P 95



CIDADELA, 1999, P 94

ACIMA: AS OFICINAS DO SESC POMPEIA.

www.team10online.org/team10/eyck/index.html



ALDO VAN EYCK NO CIAM DE OTTERLO.

coisasdaarquitectura.wordpress.com/2010/11/14/team-x/



REUNIÃO DO CIAM DE OTTERLO.

AO LADO E ABAIXO: IMAGEM DO DIA DA INAUGURAÇÃO DO PAVILHÃO, EM VINTE E UM DE MARÇO DE 2006.



www.archined.nl/en/news/van-eycks-sonsbeek-pavilion-rebuilt/

Importante dizer que a nova localização do pavilhão de Aldo van Eyck tem um quê de simbólica, pois foi no Kröller Müller Museum que teve lugar a reunião do último CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), em 1959, o qual reuniu quarenta e três participantes, dentre os quais, Aldo van Eyck, um dos principais nomes do Team X,¹⁹ ao lado de Jaap Bakema, Georges Candilis, Giancarlo De Carlo, Alison e Peter Smithson. Foi neste CIAM que Van Eyck apresentou seus Otterlo Circles, um diagrama que explicava sua abordagem sincrética da arquitetura, que combinava as tradições clássica, moderna e vernacular na elaboração de edificações que eram como extensões do comportamento coletivo, através da forma construída – manifesto traduzido em arquitetura, por exemplo, pelo pavilhão de 1966.

De acordo com o site “team10online.org”, Van Eyck já conversara com a direção do Kröller Müller Museum sobre a possibilidade da reconstrução antes de sua morte, bem como teria realizado alterações no projeto a fim de torná-lo mais adequado para uma construção permanente. Já o arquiteto Vincent Ligtelijn, em comunicação pessoal (por email, no dia dezenove de fevereiro de 2011), discorda sobre a autoria das alterações. Segundo ele, de fato negociações preliminares entre Van Eyck e Evert van Straaten – então diretor do Kröller Müller Museum – sobre a reconstrução do pavilhão chegaram a ocorrer, mas afirma nunca ter visto nenhum desenho a esse respeito na época em que trabalhava no ateliê de Van Eyck, tampouco comentado o assunto com o mestre holandês. Ligtelijn atribui a Hannie van Eyck-van Roojen, viúva do arquiteto, a responsabilidade sobre as adaptações do projeto, cuja principal modificação foi relativa à cobertura, já que a versão inicialmente proposta era demasiado leve e frágil para resistir às intempéries por período prolongado. A decisão a respeito da reconstrução deu-se apenas após a morte de Van Eyck, e, a partir de 2005, a direção dos trabalhos ficou sob a responsabilidade de Hannie e de seu colaborador, Abel Blom.



www.flickr.com/photos/durr-architect/3707448279/sizes/o/in/photostream/

¹⁹ O Team X originou-se no X CIAM, de Dubrovnik, em 1956. Simplificadamente, tratava-se de um grupo de arquitetos que tinha em comum o espírito crítico e a vontade de renovação em relação à Arquitetura Moderna, dentre os quais um dos principais e mais atuantes membros foi Aldo van Eyck.

A nova cobertura do pavilhão consiste numa sequência de abóbodas plásticas transparentes, que escondem nos encontros com os elementos horizontais de apoio (que respeitam a modulação inicialmente prevista por Van Eyck) um engenhoso sistema de drenagem.



www.bluffton.edu/~sullivanm/netherlands/amsterdam/krollermuller/20097.jpg

AO LADO E ABAIXO: A NOVA COBERTURA DO PAVILHÃO É MAIS TRASPARENTE QUE A ORIGINAL E PREJUDICA O EFEITO DIFUSOR DA ILUMINAÇÃO, DESEJADO POR VAN EYCK PARA A EXPOSIÇÃO.



www.archined.nl/en/news/van-eycks-sonsbeek-pavilion-rebuilt/

O resultado inaugurado em vinte e um de março de 2006 é muito parecido com aquele dos anos 1960, exceção feita ao efeito da cobertura, que permite maior entrada de luz, prejudicando umas das principais intenções de Aldo van Eyck, a de tirar partido da iluminação difusa para realçar o contraste entre os cheios e os vazios das esculturas. Sobre isso, concordam Vincent van Ligtelijn²⁰ e Piet Vollaard:²¹

Eu não sei o que as outras pessoas pensam sobre isso – não houve debates públicos ou artigos em revistas especializadas sobre isso – então eu vou lhe dar minha própria experiência: Estou feliz com o edifício, mas não com a solução. A clareza do telhado carece de mistério: a luz de dentro é a mesma luz de fora, enquanto que a original difusão da luz, tão importante para experienciar a escultura e sua tatilidade desapareceu. Vistas por baixo, especialmente quando você está se aproximando do pavilhão, os domos plásticos causam reflexos perturbadores. Eles desvalorizam a experiência do telhado como um plano leve definidor de um espaço – muitos espaços – juntamente com o piso e seis diferentes paredes. O caráter imaginário do antigo telhado desapareceu e com ele a experiência espacial.²² (LIGTELIJN, 2011, tradução nossa)

http://www.bluffton.edu/~sullivanm/netherlands/amsterdam/krollermuller/20099.jpg



ACIMA: DETALHE DA NOVA COBERTURA.

20 Arquiteto, professor da Faculdade de Arquitetura na Universidade de Tecnologia de Delft e ex-colaborador de Van Eyck. Autor do livro "Aldo van Eyck: works", publicado em 1999.

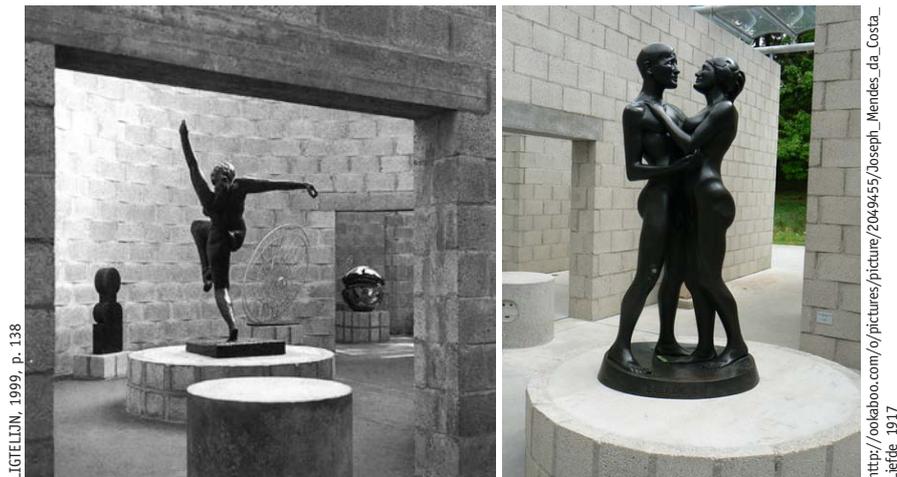
21 Arquiteto, crítico de arquitetura, professor universitário, fundador do site archined.nl, um dos principais veículos eletrônicos sobre crítica arquitetônica holandesa.

22 *I don't know what other people think of it – there were no public debates or articles in professional magazines about it – so I give you my own experience: I'm happy with the building but not with its roof solution. The clearness of the roof misses mys-*

O telhado é coberto com semi-cilindros de plástico transparentes. Como resultado, o espaço abaixo é decididamente diferente do original. O pavilhão é agora muito mais aberto na parte de cima do que o espaço original, que era mais fechado. A cobertura antiga permitia que a luz entrasse no interior, mas não era francamente transparente. (...) O novo telhado tem algo de high-tech e é enfaticamente presente como resultado. (...) Não é à toa que foi do telhado que mais se queixaram os visitantes e arquitetos. Afinal de contas, é preciso que haja algo do que reclamar durante uma comemoração.²³ (VOLLAARD, 2006, tradução nossa)

O “MESMO” LOCAL APREENDIDO DE PONTOS DE VISTA DIFERENTES. À ESQUERDA, A ESCULTURA DE 1966. À DIREITA, A ESCULTURA DO ACERVO DE 2006.

NA IMAGEM DA ESQUERDA, TAMBÉM É POSSÍVEL VISUALIZAR, AO FUNDO, A ESFERA CONCEBIDA POR POMODORO.



Houve também, evidentemente, a mudança do acervo abrigado pelo pavilhão, que agora expõe uma coleção cujo espaço cedido à arte holandesa era maior. As poucas fotografias disponíveis do pavilhão em Sonsbeek permitem constatar algumas importantes mudanças na percepção espacial decorrentes das diferentes naturezas entre as obras de arte de outrora e de agora. Um dos locais mais nobres do pavilhão de Sonsbeek, um dos alargamentos centrais – única das praças a contar com abertura (“porta”) na parede curva, foi designado por Van Eyck para a colocação do bronze “La joie de vivre” do artista belga Rik Wouters, a qual representava a dançarina Isadora Duncan. Hoje o local equivalente é ocu-

tery: the light inside is the same as the light outside, while the original diffusion of light, so important for experiencing the sculpture and its tactility has disappeared. Seen from underneath, especially when you are approaching the pavilion, the plastic domes are causing disturbing reflections. They devalue the experience of the roof as a mild plane forming a space – many spaces – together with the floor and the six different walls. The imaginary character of the old roof has vanished and with that the experience of space. Em comunicação pessoal, via email, em 11 de fevereiro de 2011.

²³ (...) the roof is covered with completely transparent semicircular plastic cylinders. As a result, the space below is decidedly different to the original. The pavilion is now much more open on top than the original space, which was more enclosed. The old roof did allow light to penetrate the interior, but it was expressly non-transparent. (...) The new roof has a somewhat high-tech feel to it and is emphatically present as a result. (...) No wonder it was the roof that the visitors and colleagues from back then grumbled about more than anything else. After all, there has to be something to complain about during a celebration.

pado pelo casal de apaixonados de autoria do artista holandês Joseph Mendes da Costa, cuja postura tranquila e estável em muito se distingue da bailarina que insinuava e estimulava o movimento.²⁴

Outro exemplo flagrante a partir da comparação das fotos de época com a situação atual é a troca da esfera dourada do italiano Arnaldo Pomodoro pela figura feminina “Grande Bagnante”, de Emilio Greco.



STRAUVEN, 1998, p. 495



<http://www.flickr.com/photos/mokblog/116388919/>



http://lookaboo.com/o/pictures/picture/2049485/Emilio_Greco_Grande_bagnante_n_3_1957

ACIMA: “LA GRANDE BAGNANTE”, DE GRECO OCUPA HOJE O LOCAL DESTINADO OUTRORA À ESFERA DOURADA DE POMODORO.

À ESQUERDA, O PAVILHÃO DE 1966 COM AS ESCULTURAS DE NOGUCHI. À DIREITA, NA VERSÃO DE 2006, A ESCULTURA DE VAN PALLANDT.

Além desta, é possível verificar que a “praça” originalmente reservada a um par de esculturas abstratas de Isamu Noguchi hoje é ocupada por uma obra figurativa do holandês Ludwig Oswald Wenckebach, “O Vencedor Vencido”. Também possível de ser notada é a menor importância dada a um espaço classificado por Van Eyck como “um local especial para real mistério” (*apud*. LIGTELIJN, 1999, p. 134), precisamente apontado em seu croqui do projeto para a localização da obra de Max Ernst. Hoje o lugar é ocupado pela escultura “Cabeça de uma Negra”, da também holandesa Charlotte van Pallandt – outra substituição da arte abstrata pela figurativa.



STRAUVEN, 1998, p. 495



imagem capturada do vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=fgqtYnSmPIU>

À ESQUERDA, O PAVILHÃO DE 1966 COM A ESCULTURA PRISMÁTICA DE ERNST. À DIREITA, NA VERSÃO DE 2006, A ESCULTURA DE WENCKEBACH.

24 Embora uma foto do dia da inauguração, encontrada na internet, no link: <http://www.team10online.org/news/index.html>, mostre o lugar ocupado por uma obra de Eduardo Paolozzi e outra de Carel Visser. Em todas as demais imagens consultadas a museografia é como descrita acima.



Além da mudança de acervo, outra observação pode ser tecida a respeito do uso do novo pavilhão de Van Eyck. À exemplo do que acontece com o Pavilhão de Rietveld, o edifício eventualmente também dá espaço a diferentes manifestações culturais, como atesta a imagem ao lado.

Segundo a página do Kröller Müller Museum, que registra e permite consultar o histórico dos eventos promovidos pela sua administração, ainda que este tipo de atividade seja mais comum ao Pavilhão de Rietveld que ao de Van Eyck – certamente em virtude da natureza do partido arquitetônico, que enseja espaços mais amplos no caso do pavilhão mais antigo – não há dúvidas sobre a frequência do público comum ao local, o qual, em boa parte, é composto por crianças. Fica clara a intenção de integrá-las ao Jardim das Esculturas, através da participação em atividades que as conquistem, efetivando seu contato com as obras – pavilhões e esculturas – bem à maneira Van Eyck de conceber os espaços arquitetônicos.

Uma visita à estrutura torna claro mais uma vez que a “arquitetura de papel” nunca substitui a realidade construída, muito menos que a idéia na sua forma pura de “papel” constitui um tipo superior de arquitetura, como argumentam algumas pessoas. Com um bom projeto, a realidade construída bate a teoria em todos os aspectos.”²⁵ (VOLLAARD, op. cit., tradução nossa)



25 *A visit to the structure makes clear once again that ‘paper architecture’ can never be a substitute for built reality, let alone that the idea in its purely ‘paper’ form constitutes a superior sort of architecture as people sometimes argue. With a good design, built reality beats the theory on all counts.*

4. Futuro do pretérito

4.1. Réplicas fragmentares: arquitetura em exposição

4.2. Autenticidade autoral e autenticidade cultural

4.3. Valor de situação, valor de uso autenticidade e pertinência

SEMPRE É POSSÍVEL ANULAR O PASSADO. O ARREPENDIMENTO, O ESQUECIMENTO E A RENÚNCIA PODERIAM APAGÁ-LO. MAS O FUTURO ERA INEVITÁVEL. (WILDE, 2006, p. 105)

4.1. Réplicas fragmentares: arquitetura em exposição

Para o papel que a fabricação veio a desempenhar na hierarquia da *vita activa*, é muito importante o fato de que a imagem ou o modelo cujo aspecto orienta o processo de fabricação não apenas o precede, mas não desaparece depois de terminado o produto; sobrevive-lhe intacto, pronto, por assim dizer, para prestar-se a uma infinita continuação da fabricação. (ARENDR, 2010, p. 176)

A pesar de o conceito da “reificação” costumar ser associado ao ideário marxista, seu significado original é o de “transformar uma ideia em uma coisa”. O termo é adotado por Hannah Arendt em sua obra *A Condição Humana*, e enseja seu enunciado sobre a repetição:

A multiplicação, diferentemente da mera repetição, multiplica algo que já possui uma existência relativamente estável e permanente no mundo. Essa qualidade da permanência do modelo ou da imagem, o fato de existir antes que a fabricação comece e de permanecer depois que esta termina, sobrevivendo a todos os possíveis objetos de uso que continua fazendo existir, exerceu uma forte influência na doutrina das ideias eternas de Platão. (ARENDR, 2010, p. 176)

A afirmação chama atenção para a provável relevância do objeto a ser repetido perante o mundo, o que também serve às arquiteturas tratadas nesta tese e, em especial, neste capítulo, cuja multiplicação foi ensejada justamente pelo papel que desempenharam na história da arquitetura. Característica do modo de produção capitalista, a reificação também indica a transformação de alguém ou alguma coisa em objeto de consumo. De certa maneira, os exemplos revisados neste capítulo ilustram este processo, não por se tratarem de arquiteturas de consumo propriamente ditas, mas sim de arquiteturas de museu, coisificadas, e, de certa maneira, mutiladas, pois são fragmentos arquitetônicos despidos da dimensão utilitária e reconstruídos para serem fruídos por sua forma, e não por sua função.

A transformação de arquitetura em peça de museu é fenômeno que vai ao encontro do conceito da reificação, já que fora do contexto para o qual foi projetada, e eximida do uso para ela inicialmente previsto, a edificação – ou parte dela – transforma seu caráter imóvel e passa a compor um acervo aberto à visita pública.

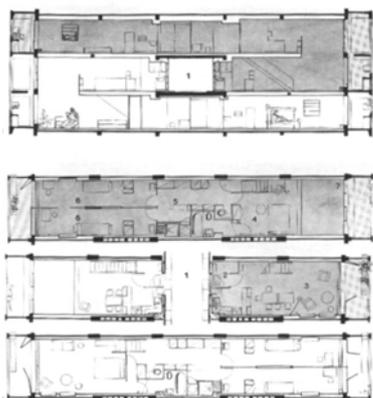
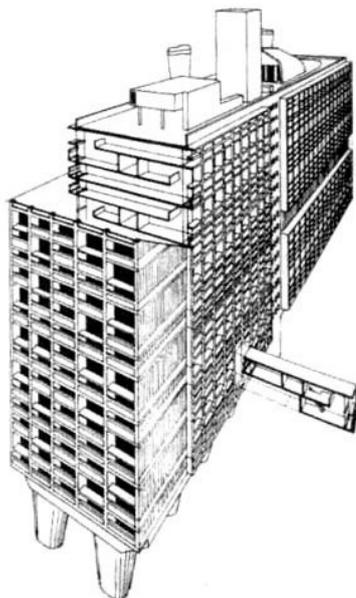


http://www.ctechailot.fr/

ACIMA: VISTA INTERNA DE UMA DAS GALERIAS DE EXPOSIÇÃO DA CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE.

ABAIXO: ESQUEMAS DO APARTAMENTO DUPLEX REPRODUZIDO NA DA CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE.

ABAIXO AO LADO: O APARTAMENTO DA UNITÉ CONSTRUÍDO NA DA CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE.



http://soa.syr.edu/faculty/bcoleman/arc523/images/housing/lc.unite.marsailles.plans.jpg

As réplicas em exposição não contemplam mais as funções para as quais foram concebidas, sendo, por vezes, fragmentadas, servindo apenas como objetos a serem visitados e admirados, como num gabinete de curiosidades arquitetônicas.

UNI-DUNI-TÉ

Um dos exemplos mais conhecidos deste tipo de operação é a recente reconstrução de um apartamento da Unidade de Habitação de Marselha para o Museu dos Monumentos Franceses, na Cité de l'Architecture et du Patrimoine, no Palais de Chaillot em Paris (o qual, à época, sediava também o Docomomo International).

Inaugurado em setembro de 2007, juntamente com o restante do acervo do renovado museu, a construção do protótipo foi o resultado de um trabalho de treze meses pormenorizadamente descrito no livro "Le Corbusier echelle 1", de Robert Dulau e Pascal Mory.

Ainda que a Unité de Marseille conte com mais de vinte tipologias distintas de apartamentos, a escolhida foi uma das duas que receberam maior destaque no quarto volume da Obra Completa de Le Corbusier, e, diga-se de passagem, a melhor delas: duplex, três dormitórios, com a sala no pavimento inferior.



http://www.ctechailot.fr/

O objetivo didático foi o mais alegado para a reconstrução deste fragmento de um dos mais célebres projetos de Le Corbusier:

A transcrição do apartamento de Marselha deriva da intenção didática característica da criação do Museu Comparativo de Esculturas, em 1998, com a Cité de l'Architecture et du Patrimoine estando em harmonia com esse modo de pensar. Na realidade, a transcrição de um apartamento da Cité Radieuse ecoa o desejo de Viollet-le-Duc quem, no final do século XIX, foi a força motriz por trás da galeria de grandes moldes de gesso e apresentou teatralmente ao público em geral exemplos de arquitetura em escala natural, desde o Egito e da Grécia Antigos até o período medieval na França.

Hoje a presença deste apartamento, também em tamanho real, marca seu lugar na história para a obra de Le Corbusier.¹ (DULAU e MORY, 2007, p. 190, tradução nossa)

A ideia nasceu em 2001, quando a Cité de l'Architecture et du Patrimoine era dirigida por Jean-Louis Cohen. Havia, inclusive, a intenção de construir uma segunda célula habitacional (de Auguste Perret ou Jean Nouvel), a qual foi abandonada por falta de espaço.



MORY e DULAU, 2007, p. 187



MORY e DULAU, 2007, p. 165

ACIMA E ABAIXO: A CÉLULA DA UNITÉ DE MARSELHA EM CONSTRUÇÃO NA CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE.

AO LADO À ESQUERDA: VISTA DA JANELA DO APARTAMENTO REPLICADO.

AO LADO À DIREITA: VISTA DA JANELA DO APARTAMENTO EM MARSEILLE.

Para pôr em prática a empreitada de reconstruir o apartamento, bem como seu mobiliário, o projeto apresentado pelo curador Robert Dulau e pelo arquiteto Pascal Mory propunha uma parceria com o Ministério da Educação, com dezessete escolas de nível secundário da Île-de-France, além de ter contado com a colaboração financeira do Conselho Regional da Île-de-France e do grupo Italcementi – Ciments Calcia. Durante aproximadamente cinco anos, o projeto ofereceu treinamento vocacional e profissional, envolvendo cerca de mil alunos e duzentos professores. Muitas foram as dificuldades enfrentadas para gerenciar e organizar as informações produzidas ou solicitadas por um grupo tão grande de participantes, sob pena de se comprometer o rigor ou a precisão do trabalho, mas o caráter coletivo da operação era uma de suas premissas. Além disso, a fidelidade completa e estrita ao original não era prioridade máxima. Sobre o resultado final, escrevem DULAU e PASCAL (2007, p. 117, tradução nossa)

No projeto para construir o apartamento de Le Corbusier, a intenção de realizar uma cópia fiel, ou seja, produzir uma réplica idêntica de todas as partes do original duplex, foi

1 *The transcription of the Marseille flat derives from the didactic intention proper to the creation of the museum comparative sculpture in 1882, with the Cité de l'Architecture et du Patrimoine being very much in line with this way of thinking. Indeed, the transcription of an apartment from the Cité Radieuse echoes the desire of Viollet-le-Duc who, in the late 19th century, was the moving force behind the gallery of large-scale plaster-casts and theatrically presented to the general public full-scale examples of architecture from Ancient Egypt and Greece up to the mediaeval period in France. Today, the presence of this flat, also life-size, ascribes its place in this history to Le Corbusier's œuvre.*



MORY e DULAU, 2007, p. 171



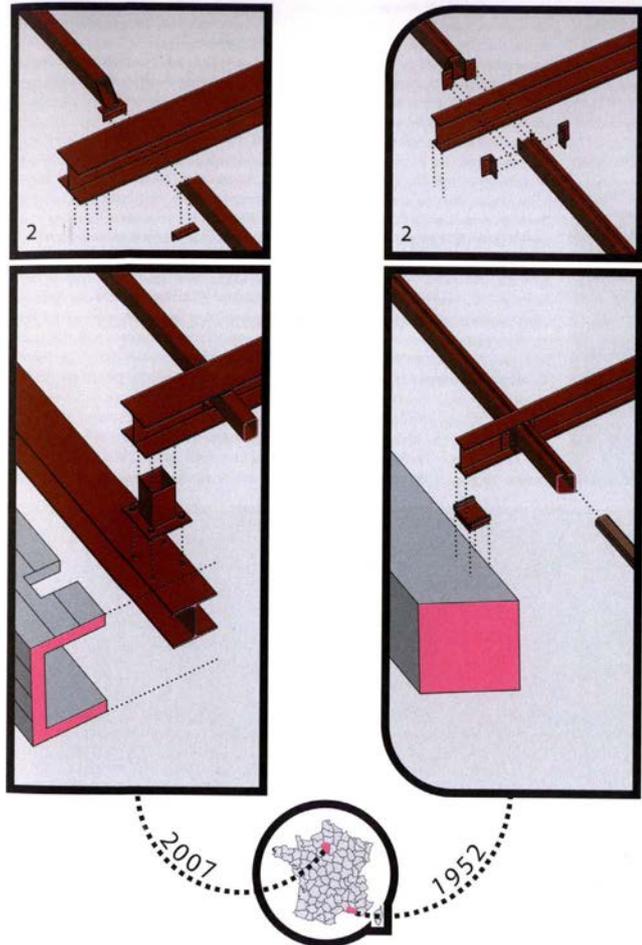
AO LADO: DIFERENÇAS NO DETALHAMENTO ENTRE A UNITÉ DE MARSEILLE E A REPRODUÇÃO PARISIENSE.

ACIMA NO ALTO: A SALA DO APARTAMENTO DA UNITÉ DE MARSELHA.

IMEDIATAMENTE ACIMA: A SALA DO APARTAMENTO DA UNITÉ DO PALAIS DE CHAILLOT.

rapidamente abandonada desde o início do projeto. As restrições relacionadas com as exigências legais para um edifício aberto ao público levaram à mudança da natureza de alguns materiais.

O status de cópia, entendido com uma reconstrução perfeitamente fiel ao original, não pode, portanto, ser aplicado aqui.²



Apesar de mais conhecida, esta não foi a única experiência de reconstrução de um dos apartamentos da Unité de Marseille com a finalidade de compor acervo de exposição aberto à visitação pública.

Em 1950, a Unité ainda estava em processo de construção em Marselha quando o próprio Le Corbusier, por ocasião do “Salon des Arts Ménagers”, e a pedido do Ministro da Reconstrução e do Urbanismo – Eugène

² In the project to construct the Le Corbusier flat, the intention of realizing a faithful copy, that is to say producing an identical replica of all the parts of the original split-level flat, was quickly abandoned right from the start of the project. The constraints linked with the statutory requirements for a building open to the public led to the nature of certain materials being changed.

(...) The status of a copy, understood as a reconstruction perfectly faithful to the original, cannot therefore be applied here.

Claudius-Petit, realizou em madeira um modelo em escala natural deste apartamento duplex nos jardins do Grand Palais. A construção foi custeada pelas firmas que participavam da construção da Cité Radieuse. O patrocínio foi conveniente, já que, com a visitação do modelo, o projeto ganhou a simpatia do grande público, a despeito das duras críticas que recebia especialmente de acadêmicos e jornalistas.

Já em 1986, o apartamento foi parcialmente montado na Alemanha, em Karlsruhe, pelo arquiteto Ruggero Tropéano, para a exposição “Síntese das Artes”. Apesar de esta reprodução ter sido fruto de rigorosos levantamentos realizados na Unité, nem a área central superior do apartamento tampouco os dormitórios das crianças foram construídos.

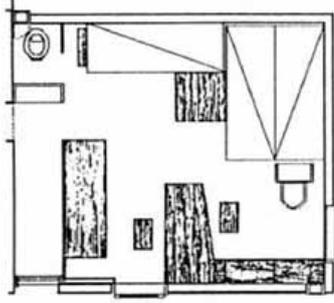
Um ano depois, coube a Jean-Louis Cohen tomar parte na reprodução de uma célula da Unité, para a exposição “L’aventure, Le Corbusier”, sediada pelo Centro Georges Pompidou, a fim de comemorar o centenário do nascimento do arquiteto franco-suíço. Da mesma maneira que a operação anterior, esta também envolveu Tropéano, mas contemplou apenas a montagem da sala de estar, da cozinha e parte do dormitório das crianças. Não era permitida a entrada do público, que deveria observar de fora elementos originais, como a cozinha, misturados com reproduções e reconstituições do mobiliário.

Finalmente, em 2007, para comemorar o 120º aniversário de Le Corbusier, foi a vez de o Japão prestar suas homenagens. A exposição “Le Corbusier – His life and work – a life of creativity”, realizada no Mori Art Center, em Tóquio, trazia uma recriação do apartamento da Unité no mesmo espírito daquela de 1950, feita com materiais leves, com o objetivo de criar uma edificação de exposição temporária. Apesar da fragilidade dos materiais, a fruição da célula habitacional francesa no oriente era próxima da real, já que o público podia subir ao pavimento superior do duplex e perceber as intenções espaciais do arquiteto.

CABANON LONGE DO MAR

O apartamento da Unidade de Habitação de Marselha, entretanto, não foi a única obra de Le Corbusier recriada para a exposição japonesa anteriormente citada. A mostra, que durou de vinte e seis de maio a vinte e quatro de setembro de 2007, apresentava outras duas reproduções em escala real. A seção 1 da exposição, chamada “Live the Art”, contava com pinturas mais antigas de Corbusier e uma réplica do ateliê do arquiteto na rua Nungesser et Coli, em Paris, no sétimo andar do Immeuble a la Porte Molitor, de 1933.

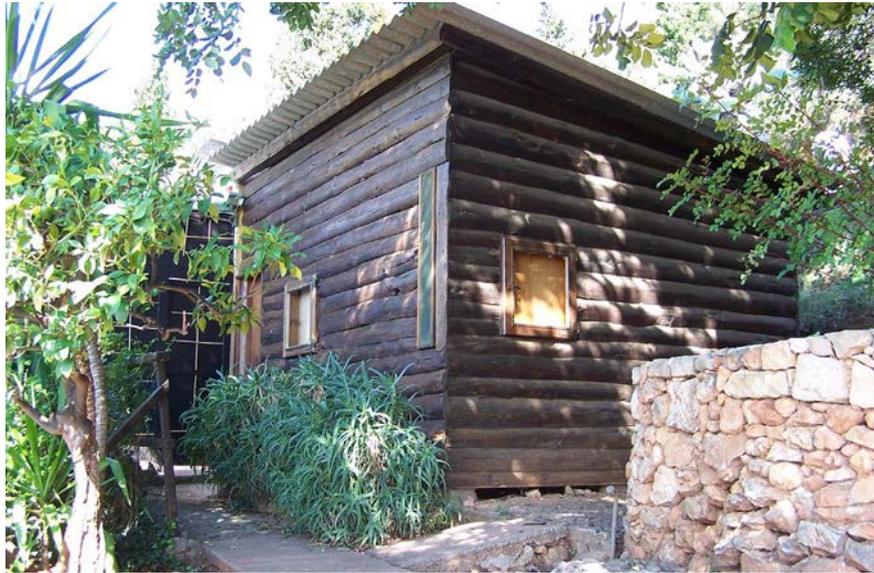
O percurso de visitação, que incluía seções voltadas a projetos, maquetes, pinturas, esculturas, tapeçarias, etc, encerrava-se com a Seção 10, “Return to the Sea”, que consistia numa recriação do Petit Cabanon de Cap Martin, a singela casa de Le Corbusier junto ao Mar Mediterrâneo, na Costa Azul francesa.



ACIMA: PLANTA DO CABANON DE CAP-MARTIN.

AO LADO: IMAGENS DO CABANON DE CAP-MARTIN.

AO LADO E AO LADO ABAIXO: VISTA EXTERNA DO CABANON DE CAP-MARTIN.



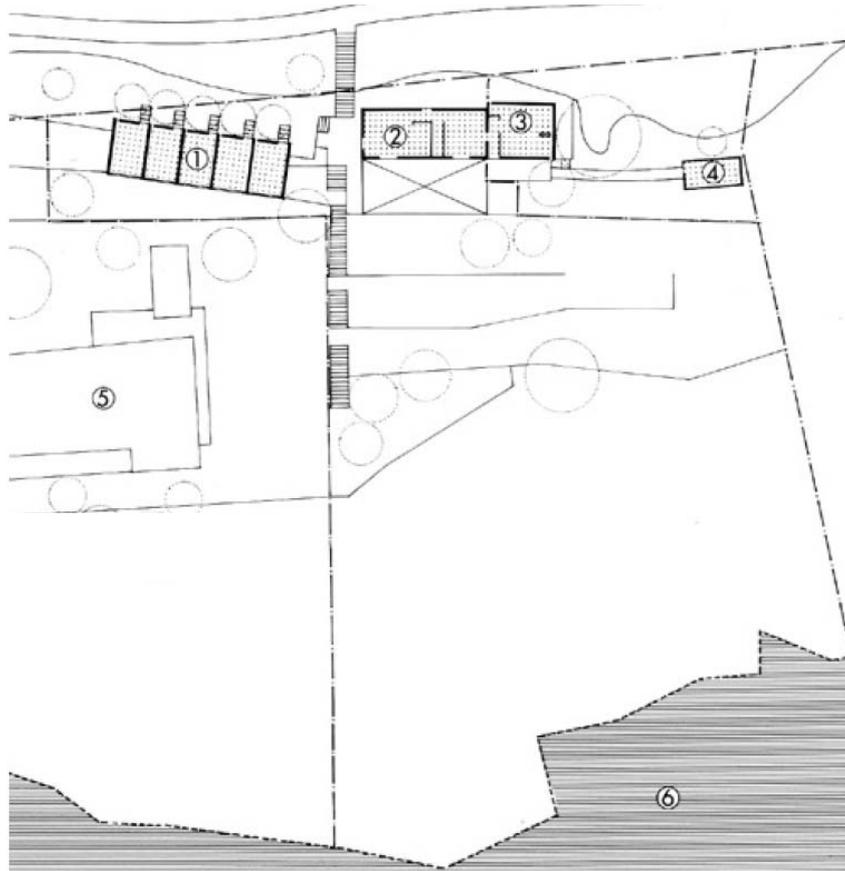
ACIMA: A SÓLIDA E DESINTERESSADA AMIZADE ENTRE CORBU E REBUTATO, ENTRETANTO, NÃO IMPEDIU QUE O ARQUITETO FIZESSE QUESTÃO DE RETRIBUIR AO RESTAURANTEUR A CESSÃO DE PARTE DE SEU LOTE. FOI EM RAZÃO DISSO QUE EM 1954 LE CORBUSIER PROJETOU PARA O AMIGO UMA EDIFICAÇÃO DE MADEIRA, COMPOSTA POR UMA SÉRIE DE CINCO QUARTOS DISPOSTOS EM FITA, SOBRE PILOTIS, DE FRENTE PARA O MAR DO LADO OPOSTO AO DO RESTAURANTE, (POUCO) CONHECIDOS COMO UNITÉ DE CAMPING. (BRADBURY, 2009)

Projetado em menos de uma hora³ por Le Corbusier em dezembro de 1951 como um presente de aniversário para sua mulher, Yvonne, o Cabanon de quinze metros quadrados foi construído no ano seguinte, no terreno do restaurante Étoile de Mer, de propriedade de seu amigo, Thomas Robert Rebutato.⁴ O restaurante, aliás, servia de apoio à pequena cabana, que não contava com a infraestrutura de cozinha.

3 Em seu livro, Modulor II, Le Corbusier declara, orgulhoso, que desenhou o Cabanon em quarenta e cinco minutos no canto de uma mesa de restaurante, sem que houvesse necessidade de modificar as plantas posteriormente.

4 Thomas Robert Rebutato é pai do arquiteto Robert Rebutato, que atuou colaborador nos projetos para Firminy.

www.lablog.org.uk/wp-content/060131-cabanon.pdf



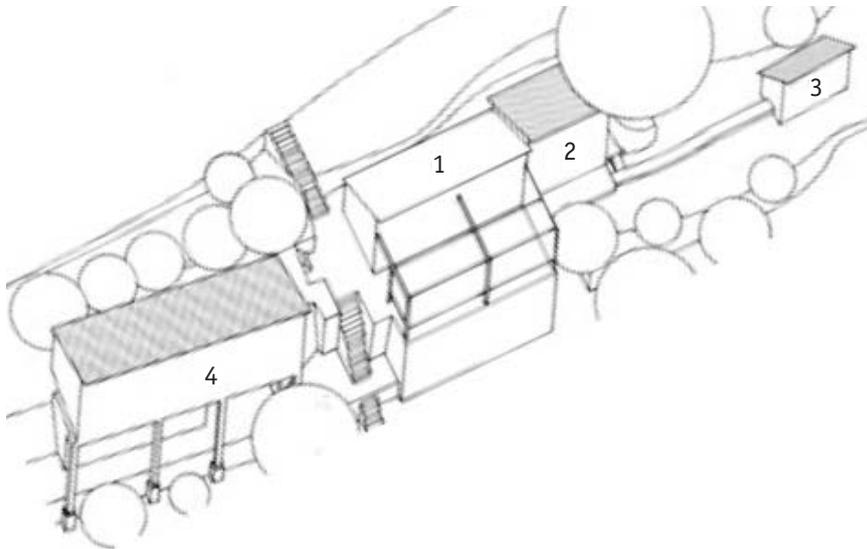
ACIMA: VISTA DO CAMINHO QUE LEVA AO CABANON DE CAP-MARTIN

AO LADO: IMPLANTAÇÃO DO CONJUNTO DE CAP-MARTIN: 1- UNITÉ DE CAMPING; 2 - RESTAURANTE; 3 - CABANON; 4- ATELIÊ DE LE CORBUSIER; 5 - CASA DE EILEEN GRAY.

AO LADO ABAIXO: 1 - RESTAURANTE; 2 - CABANON; 3 - ATELIÊ DE LE CORBUSIER; 4 - UNITÉ DE CAMPING.

ABAIXO: VISTA ATUAL DA CHEGADA AO CABANON DE CAP-MARTIN. A PAREDE ESCURA NO FUNDO É DO RESTAURANTE ETOILE DE MER. A GRANDE ÁRVORE FOI REMOVIDA.

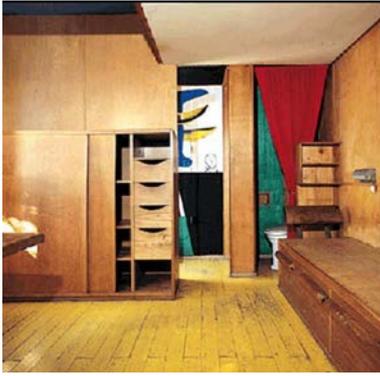
www.lablog.org.uk/wp-content/060131-cabanon.pdf



http://commondatastorage.googleapis.com/stat-tc-panoramio.com/photos/original/12052924.jpg

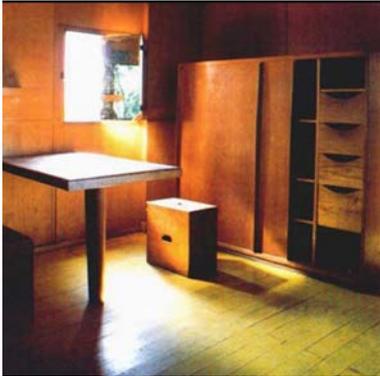
A singela edificação de madeira tornou-se emblemática na obra de Le Corbusier – seja pelo romantismo intrínseco à sua origem, seja por sua inteligente e eficiente compatibilização entre paredes, aberturas e mobiliário ou, ainda, por ter sido cenário da despedida do arquiteto, que faleceu em 1965, enquanto nadava aos pés de seu refúgio.

O Cabanon de Le Corbusier ainda existe e pode ser visitado em Roquebrune Cap-Martin. Apesar disso, assim como no caso da Unité, a réplica japonesa desta pequena edificação não foi única. A pequena cabana já havia sido reconstruída integralmente em Milão, durante o Salão do



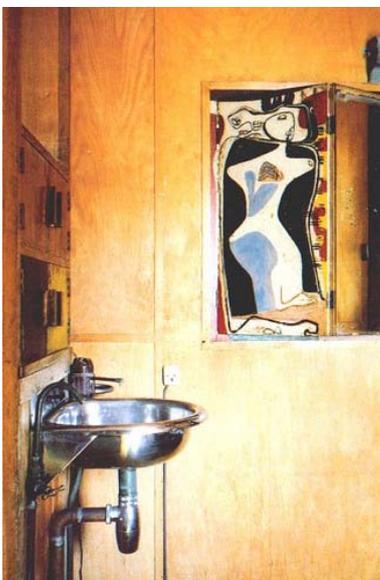
Móvel, no ano de 2006, sob o patrocínio da fábrica de móveis italiana, Cassina⁵, e originou o catálogo ricamente ilustrado “Le Corbusier: L’interno del Cabanon”, organizado por Filippo Alison. Foi a mesma empresa de móveis que providenciou a réplica exposta no Japão no ano seguinte.

O Cabanon italiano permaneceu montado nos jardins da Triennale di Milano entre os meses de abril e junho de 2006, permitindo ao público experienciar aquele espaço mobiliado de forma espartana, onde cada detalhe era milimetricamente calculado, sem sobras.



NESTA COLUNA: INTERIOR DO CABANON DE CAP-MARTIN.

NA COLUNA AO LADO: INTERIOR DO CABANON CASSINA, NA TRIENNALE DI MILANO, EM 2006.



A vista desde as janelas do Cabanon, que, em seu contexto original voltava-se para a vegetação ou para o mar foi simulada por fotografias de paisagens fixadas nas janelas, de gosto muito duvidoso.

⁵ Foi a fábrica Cassina que obteve em 1964 a licença mundial exclusiva para a reedição dos móveis de Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand.

Houve quem estranhasse a cabana na Triennale:

Isolado de seu contexto originário, precedido por um espaço adulterado no qual são projetadas as fotos em preto e branco do arquiteto em Cap Martin, as janelas cobertas por falsos panoramas, este Cabanon acolhe os visitantes com uma cesta de protetores plásticos azuis para os sapatos, que devem ser calçados para não estragar o parquê amarelo onde outrora se andava descalço. O efeito é, no mínimo, alienante. Melhor talvez refugiar-se no mito e no catálogo editado pela Electa.⁶ (CASAVECCHIA, 2006, tradução nossa)

www.dwell.com/articles/corbusers-cabanon-at-riba.html



www.dwell.com/articles/corbusers-cabanon-at-riba.html



AO LADO E AO LADO ACIMA: INTERIOR DO CABANON CASSINA, NO RIBA, EM 2009.

ABAIXO: LINHA DE MÓVEIS PRODUZIDA PELA CASSINA REPRODUZ O MOBILIÁRIO DO CABANON.



⁶ *Isolato dal suo contesto originario, preceduto da uno spazio spurio in cui sono proiettate le foto in bianco e nero dell'architetto a Cap Martin, le finestre schermate da finti panorami, questo Cabanon accoglie i visitatori con un cesto di sovrascarpe azzurre in plastica, da indossare per non rovinare il parquet giallo altrove calpestato a piedi nudi. L'effetto è straniante, a dir poco. Meglio forse rifugiarsi nel mito e nel catalogo, edito da Electa.*



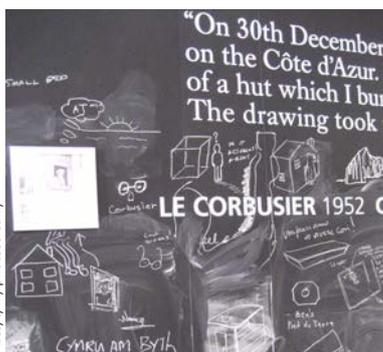
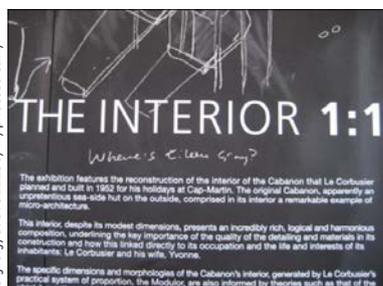
http://maisarquitectura.com.br/moveis-de-madeira-em-design-de-le-corbusier-para-cassina

Este tipo de reação certamente não foi uma surpresa para os idealizadores do projeto, que chegaram a ponderar sobre a conveniência da reconstrução. O próprio, então, presidente da Triennale de Milão, Davide Rampello, é quem afirma, na introdução do catálogo da exposição:

Creio, portanto, que seja legítimo perguntar-se que sentido tem a reconstrução do Cabanon de Le Corbusier num contexto tão diferente do natural originário. Uma pergunta que se insere em amplo debate, relativo ao tema da reconstrução das obras e ao conflito entre valor artístico, regras filológicas, exigências de comunicação.

Não tenho uma resposta definitiva, válida sempre e em toda circunstância, mas sinto que neste caso tenha se cumprido uma ação não apenas correta, mas meritosa e necessária. Provavelmente possível por causa das dimensões reduzidas do Cabanon e de sua particular natureza de “lugar ideal”, que o faz tão similar a um objeto simbólico.⁷ (apud. ALISON, 2006, p. 13, tradução nossa)

ABAIXO: O IMPONENTE SALÃO DO FLORENCE HALL, NO RIBA, MONTADO PARA UMA DE SUAS OCUPAÇÕES USUAIS: UMA FESTA DE CASAMENTO.



AS DUAS IMAGENS ACIMA E AS DUAS IMAGENS ACIMA AO LADO MOSTRAM O “ENVELOPE” DO CABANON CONSTRUÍDO NO RIBA.



7 *Credo dunque che sia del tutto legittimo domandarsi che senso abbia la ricostruzione del Cabanon di Le Corbusier in un contesto così diverso da quello naturale originario. Una domanda che si inserisce in un dibattito ampio, relativo al tema della ricostruzione delle opere e al conflitto tra valore artistico, regole filologiche, esigenze di comunicazione.*

Non ho una risposta definitiva, valida sempre e in ogni circostanza, ma sento che in questo caso sia stata compiuta un'azione non solo corretta, ma meritevole e necessaria. Probabilmente resa possibile dalle dimensioni ridotte del Cabanon e da quella sua particolare natura di 'luogo ideale', che lo rende così simile a un oggetto simbolico.

Tão certa estava sobre a reconstrução do Cabanon que, além de levá-lo para o Japão, em 2007, Cassina empreendeu outra réplica, desta vez, em Londres, numa parceria com o RIBA (Royal Institute of British Architects).

A mostra durou de cinco de março a vinte e oito de abril, mas, diferentemente da exposição milanesa, não apresentava a cabana remontada no jardim, e sim no interior do Florence Hall, a luxuosa cafeteria do instituto, destacando-a ainda mais da condição original, não obstante mantivesse as reproduções da paisagem coladas nas janelas. Desta vez, a operação também não escapou das críticas:

A reconstrução mantém as dimensões precisas do interior, mas não reconstrói o exterior de madeira. Ao invés disso, há uma fachada preta que, na verdade, é um quadro negro, cujo giz inspira interação “participativa” com aquilo que originalmente era um espaço intensamente privado. O resultado são rabiscos com símbolos corbusianos – a mão aberta, o homem Modulor – poesia ruim e “I woz ere”. Sacos plásticos são oferecidos para cobrir seu sapatos, assim a simulação não é manchada.

(...) ao deixar o Cabanon, é enorme o contraste entre a cabine e o café do RIBA, no qual está localizada. A edificação, projetada por Grey Wornum em 1932, é um instigante e exagerado classicismo moderno despojado de Mussolini – com seus caros materiais, esculturas, e pés-direitos altos. A tensão encapsula os dois fetiches conflitantes dos arquitetos moernos: espaço, prestígio e luxo *versus* minimalismo auto-humilhante.⁸ (HATHERLAY, 2009, tradução nossa)

LESS IS WOOD

A terceira réplica fragmentar apresentada é a mais recente das três experiências. Trata-se da maquete em escala natural do icônico projeto de Mies van der Rohe, a Casa Farnsworth.

Projetada entre 1946 e 1951 pelo renomado arquiteto alemão, a casa de aproximadamente cento e trinta metros quadrados ergue-se em terreno alagadiço, a cerca de trinta metros do leito do Rio Fox, na cidade de Plano, no estado americano de Illinois, distante menos de cem quilômetros de Chicago.

A Casa Farnsworth destaca-se pela falta de ornamentos e por suas fachadas inteiramente envidraçadas, uma vez que as atividades “molhadas” es-

⁸ *The reconstruction sticks to the interior's precise dimensions, but does not attempt to reconstruct the wooden exterior. Instead there is a black façade which is in fact a blackboard, with chalk to inspire 'participatory' interaction with what was originally an intensely private space. The result is scribbled Corbusian logos – the open hand, the Modulor man – bad poetry and an 'I woz ere'. Plastic bags are provided to put over your shoes, so the simulation is not besmirched.*

(...)On leaving Le Cabanon, the contrast between the cabin and the RIBA café in which it is housed is enormous. The building, designed by Grey Wornum in 1932, is a compellingly overblown exercise in Mussolini-moderne stripped classicism – all expensive materials, sculptures and high ceilings. The tension encapsulates the two conflicting fetishes of modern architects: space, prestige and luxury versus self-abasing minimalism.

tão reunidas no miolo do projeto, permitindo liberdade praticamente total das fachadas, apenas subordinadas à malha estrutural, a elas alinhada. Graças às fachadas inteiramente envidraçadas, a exuberante natureza do entorno imediato participa da casa, a qual, em virtude das especificidades do remoto lugar – distante do contexto urbano e livre de vizinhança – não demanda maiores preocupações com a questão da privacidade.

AO LADO: VISTA SUDOESTE DA CASA FARNSWORTH, DE MIES VAN DER ROHE.



www.e-architect.co.uk/images/jpgs/chicago/farnsworth_house_gmad06_8.jpg

www.apartmenttherapy.com/chicago/news/restoration-begins-on-the-farnsworth-house-065547



ACIMA E ABAIXO: A CASA FARNSWORTH ACOMETIDA POR ENCHENTE EM 2008.



A casa ergue-se do solo a uma altura de aproximadamente um metro e setenta, a fim de garantir sua integridade na eventualidade de uma cheia do rio. A providência, entretanto, não foi suficiente, e o local, desde antes de sua inauguração, vem sofrendo com episódios de enchente. Pelo menos seis vezes o interior da casa foi danificado pela água, cujo mais recente descontrole foi no ano de 2008. Em virtude deste problema, houve quem sugerisse a mudança da casa para um local mais alto.

Conforme Theodore Prudon, entretanto,

mudar a casa para um terreno mais alto desconectaria o edifício do contexto para o qual foi especificamente projetado, enquanto que levantar a casa permanentemente alteraria para sempre a composição do projeto de Mies. Construir uma barreira protetora em torno do lugar requereria muros de tamanho e altura que iriam destruir a presença visual da casa ao longo da margem do rio.⁹ (PRUDON, 2008, p. 238, tradução nossa)

Se de um lado, mesmo diante da iminência de nova enchente que pode vir a danificar irreversivelmente a casa de Mies, há quem hesite em aceitar mudanças que resolvam o problema em virtude da preocupação com o contexto do projeto, de outra parte há quem se preocupe menos com isso e decida construir “uma Casa Farnsworth” no museu para comemorar o aniversário de sessenta anos da edificação.

⁹ *Moving the house to higher ground would disconnect the building from the very context for which it was specifically designed, while raising the house permanently would forever alter the composition of Mies’s design. Building a protective barrier around the site would require a rampart of a size and height that would destroy the visual presence of the house along the bank of the river.*

http://blog.preservationnation.org/2008/09/14/world-icon-farnsworth-house-under-water/

Foi o que fez o artista Manuel Peralta Lorca, que criou uma maquete em escala 1/1 em madeira de Pinus chileno para a exposição “Superespacio / Welcome Less is More”, hospedada na Galeria Patricia Ready, em Santiago do Chile. A mostra, inaugurada em quinze de dezembro de 2011 foi patrocinada pela Escola de Arquitetura da Universidade de San Sebastián e durou até trinta e um de janeiro de 2012.

http://www.artfacts.net/artworkpics/24745b.jpg



www.artfacts.net/artworkpics/24743b.jpg



O modelo é interessante porque permite a experiência das relações de escala da Casa Farnsworth, mas, inserido em contexto completamente diferente do original, aprisiona uma composição evidentemente voltada para fora. De qualquer maneira, foi intenção do artista despertar o debate – não apenas sobre o projeto de Mies, mas sobre sua ousadia de repeti-lo no museu. De acordo com o release de divulgação da exposição:

(...) de acordo com o autor, o artista, Manuel Peralta, diretor do projeto artístico chamado “Superespacio”, você poderia perguntar: O que é isso? Isso é arquitetura? Isso é arte? Por que está dentro da galeria de arte? Talvez isso pertença à cidade. Para aprender mais sobre o projeto, o autor ofereceu um encontro com um bom café, numa conversa aberta.¹⁰

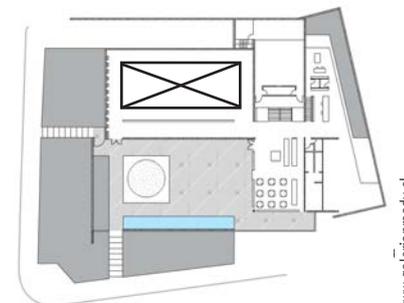
¹⁰ (...) according to the author, the artist, Manuel Peralta, director of the artistic project called “SUPERESPACIO”, you should ask, ¿What is this?, ¿Is Architecture?, ¿Is



www.plataformaarquitectura.cl/2010/12/11/exposicion-superespacio-welcome-less-is-more/

ACIMA: O CONVITE PARA A EXPOSIÇÃO “SUPERESPACIO LESS IS MORE”.

AO LADO E AO LADO ABAIXO: VISTAS DO INTERIOR DA GALERIA PATRICIA READY, E DO MODELO EM ESCALA NATURAL DA CASA FARNSWORTH.



www.galeriapready.cl

ACIMA: PLANTA ESQUEMÁTICA DA GALERIA PATRICIA READY, COM DESTAQUE (UM X) PARA O LOCAL ONDE ESTAVA MONTADO O MODELO EM MADEIRA DA CASA FARNSWORTH.

A eleição do material também é provocativa. Não à toa foi escolhido material pouco nobre, usualmente destinado à construção de casas emergenciais. Em tudo, a mais nova das três réplicas fragmentares aqui apresentadas parece ser a menos imitativa e mais inventiva. Enquanto que as Unités e os Cabanons enfatizam o mobiliário como protagonistas da exposição, o vazio da Casa Farnsworth chilena, de certa maneira, simboliza o espaço deixado livre para a reflexão, levando a máximo grau a fluidez espacial tão cara a Mies em seus projetos.



NESTA PÁGINA: IMAGENS DA EXPOSIÇÃO "SUPERESPACIO LESS IS MORE".



www.elitismstyle.com/blogazine/welcome-less-is-more.html

Art?, and *¿Why is inside the Art Gallery?*, maybe this must belong to the city. To learn more about the project, the author offered an appointment with a good cafe, in an open conversation. [apud <http://www.elitismstyle.com/blogazine/welcome-less-is-more.html> (Acesso em 10 de abril de 2011)]

4.2. Autenticidade autoral e autenticidade cultural

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

Durante todo o processo de projeto e construção da nova antiga igreja de Firminy, por exemplo, Oubrier procurou manter-se o mais fiel possível ao traço do mestre Corbusier. Ainda que o prédio apresente modificações de programa e de alguns aspectos formais, toda a publicidade sobre a obra aponta para a autoria de Le Corbusier. É como se da busca pela fidelidade à ideia original ou ao “modo de fazer” de Corbu dependesse a autenticidade.

O caso de Riola não é muito diferente, como relata o próprio Vezio Nava:

As partes que não foram projetadas antes da morte do Mestre eram os desenhos dos detalhes do mobiliário sacro. Afortunadamente, Aalto havia realizado muitas igrejas e, portanto, pude tomá-las como referência. De fato, o altar, a fonte batismal e os bancos mostram claramente o parentesco com os mesmos móveis das igrejas construídas anteriormente. Nas outras igrejas de Aalto, entretanto, não encontrei nem o recipiente para água benta nem o tabernáculo. Para este último, inspirei-me nas lâmpadas de Aalto que têm, para mim, qualquer coisa de sagrado.¹ (NAVA *in* GRESLERI, 2004, p. 148, tradução nossa)

Já no exemplo carioca, o completamento do projeto de Reidy, muito criticado pela comunidade de especialistas – mas aprovado pelo IPHAN, as diferenças em relação ao projeto original são flagrantes, apesar do relativo esforço em se manter a volumetria inicialmente proposta.

¹ *Le parti che invece non erano state progettate prima della morte del Maestro erano i disegni in dettaglio degli arredi sacri. Per fortuna Aalto aveva realizzato molte chiese e quindi ho potuto prendere diversi punti di riferimento da queste. Infatti l'altare, il fonte battesimale e le panche mostrano chiaramente la parentela con gli stessi arredi delle chiese costruite prima. Nelle altre chiese di Aalto però, non ho trovato né l'acquasantiera né il tabernacolo. Per quest'ultimo mi sono ispirato alle lampade di Aalto, che hanno secondo me qualcosa di sacro.*

Apesar das alterações, o objetivo, que era concluir a obra de Reidy, foi alcançado. Mas a que custo? Os pilotis, que faziam referência aos pórticos do bloco exposições, foram cobertos; a verdade dos materiais foi abafada: tijolos maciços foram reduzidos a tijolos de revestimento e o trabalho em concreto aparente não ficou bem acabado, não seguiu a caligrafia construtiva tão característica do arquiteto. A partir desse momento a questão principal deixa o plano da construção ou não-construção do projeto original e se coloca frente à gestão patrimonial. (AZEVEDO *et all*, 2009)

Parece claro que, nos casos de construção póstuma, 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.

Já a restituição de projeto já executado, como em no caso dos pavilhões, 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 por vezes mínima; a importância da fidelidade formal na operação induz o responsável pela restituição a imitar o autor do projeto original – pelo menos quanto à forma, já que geralmente a técnica construtiva é substituída por outra mais atual e eficiente.

Quanto à singularidade da autoria, a situação é, grosso modo, similar. A réplica parece prescindir de créditos aos seus responsáveis. A prótese e o implante os exigem. Como não se pode adivinhar que mudanças o autor desaparecido aportaria à obra, melhor é dar crédito duplo. E aí, como diz José Oubrierie, 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 imbróglie pressupõe que imitação seja sinônimo de deplorável falta de personalidade, se não de falsidade. É um atentado à ideia segundo a qual se todo o indivíduo é único, toda obra de arte deve ser igual e completamente única, expressão de seu autor: premissa 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 ideia parece corresponder a um exorcismo contra a realidade dessa produção em massa repetitiva e a divisão do trabalho conexas que desvaloriza o ser², que teria seu sentimento de inferioridade compensado 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 que o cotidiano não dispensa. Contudo, uma vez que a revolução moderna foi efetivada, “não se pode inventar uma nova arquitetura todas as segundas-feiras”, como afirma Mies.³

2 da qual falam Karl Marx e Hannah Arendt, por exemplo.

3 “I refuse to invent a new architecture every Monday morning. It took the Greeks

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.



NESTA PÁGINA: AS IMAGENS MOSTRAM O TRABALHO EM EQUIPE NO ATELIÊ DE LE CORBUSIER NA RUE DE SÈVRES. NAS IMAGENS DO ALTO É POSSÍVEL VER JOSÉ OUBRERIE AO LADO DE LE CORBUSIER.

LE CORBUSIER, 2008, p. 690



www.fondationlecorbusier.fr

Firminy e Riola eram produto de muitas pessoas já antes da morte de Le Corbusier e de Alvar Aalto, entre as quais o próprio Oubrerie e Vezio Nava, que, então, capitaneavam os projetos. Sem dúvida, as respon-

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



sabilidades individuais dentro da equipe podem ser distintas, o que se comprova pelo depoimento de Vezio Nava:

O local destinado à confecção das maquetes era a ex-garagem do escritório, um lugar pelo qual o Mestre não transitava durante seu giro de inspeção entre nossas mesas, mesmo que não ficasse longe da “taverna” (assim chamávamos a sala de refeições), onde adorava ficar sozinho ou na companhia dos mais fiéis colaboradores. Eu tentava de vez em quando pedir que ele viesse ver a maquete da igreja e ele me respondia que para um homem de sua idade e experiência isso não era necessário.⁴ (NAVA, *in* GRESLERI, p. 96)

A obra de arquitetura é, nesse sentido, 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 firma ou assinatura importa porque nome famoso vende mais. Virão mais turistas a Firminy se a obra for atribuída a Le Corbusier que a Oubrerie - ou mesmo a Wogenscky, como um quadro de Rembrandt vale mais se for do mestre que de sua escola.

Em Riola, a situação é semelhante, como atesta Giorgio Trebbi em carta ao Monsenhor Giovanni Fallani, em novembro de 1981, argumentando pelo completamento da obra:

Importa-me em primeiro lugar apontar a enorme, contínua afluência de estudantes e estudiosos provenientes de diferentes países para visitar o último testemunho do Mestre e – praticamente – sua única arquitetura na Itália. Algumas universidades americanas chegaram a realizar seminários na igreja, assim chegaram comitivas de jovens japoneses, alemães, espanhóis, suecos, ingleses, franceses, africanos. Dois americanos voltaram para casar-se.⁵ (TREBBI *in* GRESLERI, 2004, p. 184)

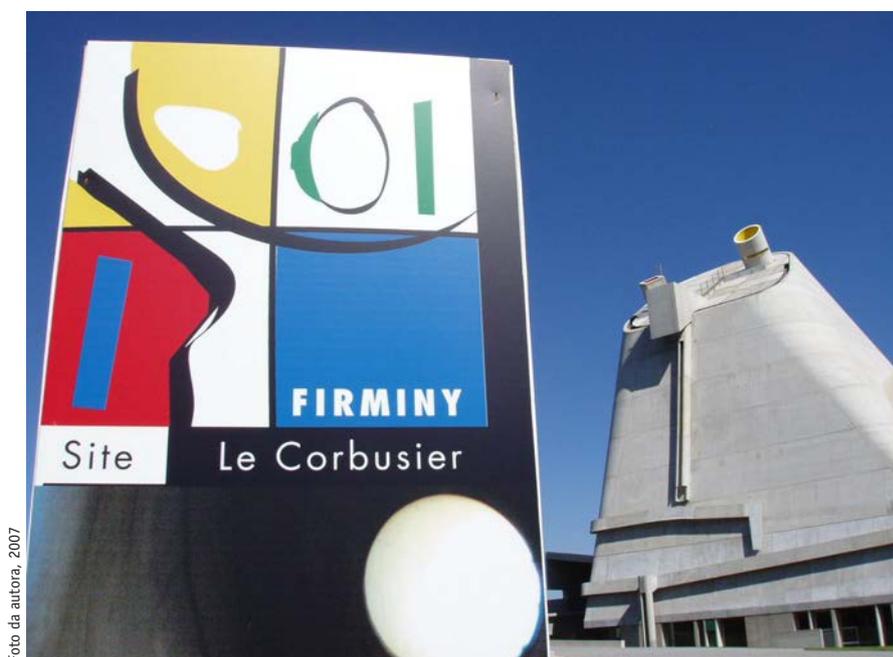
Certamente, também não é à toa que o *site* do Vivo Rio faz questão de apresentar Reidy como autor do “projeto de arquitetura”, enquanto credita a Rangel, em posição coadjuvante, a autoria da “sala de espetáculos”.

⁴ La zona adibita alla lavorazione dei plastici era l'ex garage dello Studio, una zona ove il Maestro non transitava durante il suo giro di perlustrazione tra i nostri tavoli, anche se non era lontano dalla 'taverna' (così chiamavamo la sala mensa) dove amava spesso trattenersi da solo o in compagnia dei più fidati collaboratori. Così provavo ogni tanto a chiedergli di venire a vedere il plástico della chiesa e lui mi rispondeva che per um uomo della sua età ed esperienza non era necessario.

⁵ Mi preme anzitutto segnalare l'enorme, continua affluenza di studenti e di studiosi provenienti da ogni Paese per visitare l'ultima testimonianza del Maestro e – praticamente – l'única sua architettura in Itália. Alcune Università americane hanno tenuto addirittura seminari nella chiesa, così si sono fermati qui comitive di giovane giapponesi, tedeschi, spagnoli, svedesi, inglesi, francesi, africani. Due americani sono tornati per unirsi in matrimonio.

ACIMA: NA SEQUÊNCIA DO FILME CAMILLE CLAUDEL RODIN ASSINA O PÉ DE MÁRMORE ESCULPIDO POR CAMILLE POR CONSIDERÁ-LO PERFEITO O SUFICIENTE PARA RECEBER SUA VALIOSA MARCA.

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.



AO LADO: EM PRIMEIRO PLANO, A PROGRAMAÇÃO VISUAL DO “SITE LE CORBUSIER”, QUE INCENTIVA O TURISMO EM FIRMINY.

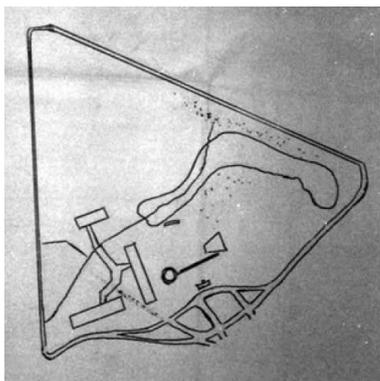
UMA VARIAÇÃO SOBRE (QUASE) O MESMO TEMA

Vale aqui a apresentação de um exemplo diferente dos anteriormente tratados, mas que pode contribuir para a reflexão a respeito da preocupação com o respeito ou com a fidelidade aos traços do autor falecido nos casos de construção póstuma. Semelhante ao caso que deu origem a esta tese – o do completamento do Palácio da Justiça – também esta é uma situação de intervenção em obra arquitetônica Moderna por autor vivo. Trata-se da construção do Auditório do Parque do Ibirapuera.

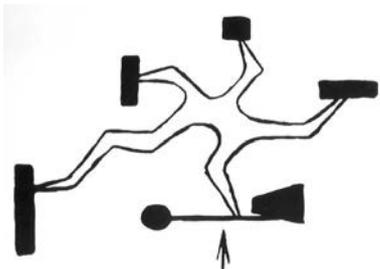
No que tange ao histórico do projeto para o Parque do Ibirapuera, é possível relacionar o papel de Claudius-Petit – em Firminy – ou de Giacomo Lercaro – em Riola – ao de Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Comissão do Quarto Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo, a quem coube convidar Oscar Niemeyer para desenvolver um conjunto de edifícios culturais por ocasião das comemorações dos quatrocentos anos que a cidade completaria em 1954. Reforçando a tradição da autoria conjunta, Niemeyer, não trabalhou sozinho. Também fizeram parte da equipe de projeto Eduardo Kneese de Mello, Zenon Lotufo, Hélio Uchoa Cavalcanti, Gauss Estelita, Carlos Lemos.

A família de prédios inicialmente projetada pelos arquitetos reunia cinco edificações prismáticas, regulares, e duas com formas especiais, configurando o “pórtico” de acesso ao parque. Apresentariam base retangular o Palácio dos Estados, o Palácio das Nações, o Palácio das Indústrias, o Palácio da Agricultura e um restaurante à beira do lago. Já o prédio de base circular seria inicialmente destinado ao planetário, enquanto que

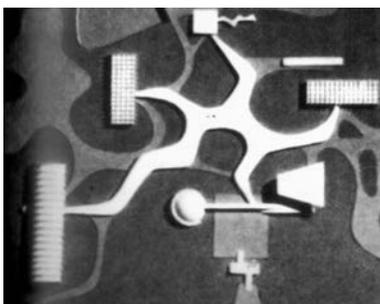
OLIVEIRA, 2003



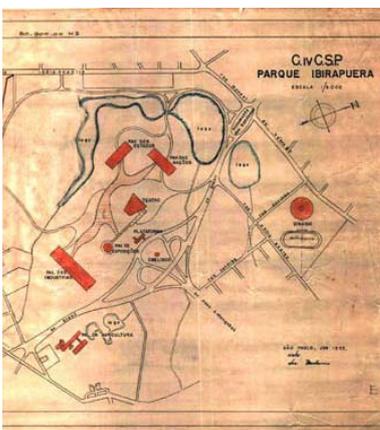
SCHARLACH, 2006



SCHARLACH, 2006



OLIVEIRA, 2003



NESTA PÁGINA: AS DIFERENTES ETAPAS DE PROJETO E DA OBRA DO PARQUE DO IBIRAPUERA.

o auditório ocuparia projeção trapezoidal. Todos os edifícios (à exceção do Palácio da Agricultura, cuja implantação era prevista para local mais afastado do conjunto principal) estariam interligados pela superfície de bordas sinuosas que constitui a grande marquise (ainda que um dos primeiros e anteriores esboços, de 1952, apresente apenas os três edifícios regulares conectados pela marquise – menos orgânica e mais delgada, deixando de lado Planetário e Auditório).

A versão final do projeto suprimia o restaurante, e apresentava marquise mais elegante ligando todas as demais edificações previstas, tocando (ainda que indiretamente, através de um apêndice em forma de passarela) também o Palácio de Exposições (outrora planetário) e o auditório, mas mantendo isolado o Palácio da Agricultura, a ser erigido do outro lado da Av. Vinte e Três de Maio.

Em 1954, o parque foi finalmente inaugurado contando com Palácio das Indústrias, Palácio das Nações, Palácio dos Estados, Palácio de Exposições, Palácio da Agricultura, Marquise, além de Ginásio de Esportes, Velódromo e lagos. Em seguida, passaria a contar também com o Planetário e o Pavilhão Japonês. O auditório que, juntamente com o Palácio das Artes formaria a moldura para o acesso monumental, conferindo equilíbrio à entrada do parque, no entanto, não foi construído. As razões alegadas para a desistência de sua realização são de ordem econômica, o que não eximiu a Comissão do IV Centenário de passar pelo constrangimento de ter que enviar correspondência a Le Corbusier suspendendo a encomenda para os murais que o renomado arquiteto/artista elaboraria para as paredes do Auditório, bem como desistir das contribuições de Fernand Léger e Henry Moore.



SCHARLACH, 2006

Tal como o paralelo francês apresentado nesta tese, o conjunto do Parque do Ibirapuera permaneceu incompleto por cerca cinquenta anos, ao longo dos quais, pelo menos duas tentativas de viabilização do auditório foram encaminhadas: em 1989, a partir de interesse da Fundação Rubinstein de construir um teatro de ópera para São Paulo – empreitada vetada pela Administração Popular de Luiza Erundina; durante a gestão posterior, de Celso Pitta, em 1996, quando Niemeyer propôs um auditório completamente diferente do apresentado nas versões anteriores, com planta circular, e de dimensões bem maiores que a do prédio vizinho (enquanto o Palácio de Exposições, a atual Oca, tem dezoito metros de altura, o auditório teria aflorados mais de trinta metros). É nesta versão que o auditório aparece

pela primeira vez alinhado eixo a eixo com a Oca – decisão compositiva certamente devida à combinação das duas plantas circulares, mas que se manteve quando da posterior construção do auditório de base trapezoidal. (SERAPIÃO, 2005) Tanto uma versão do projeto como a outra apresentavam fundamentais modificações em relação à ideia original, além de serem soluções radicalmente diferentes entre si.

Ao todo, Niemeyer estudou uma dúzia de alternativas para o Auditório do Ibirapuera (SERAPIÃO, 2005), desde as mais parecidas com a ideia inicial, até a proposição de formas totalmente novas em relação ao plano dos anos 1950. Diferentemente de Le Corbusier e Aalto, que procuraram adaptar seus projetos às exigências impostas pelas restrições orçamentárias sempre respeitando seus propósitos formais iniciais, o arquiteto brasileiro testou pelo menos quatro partidos arquitetônicos essencialmente distintos.

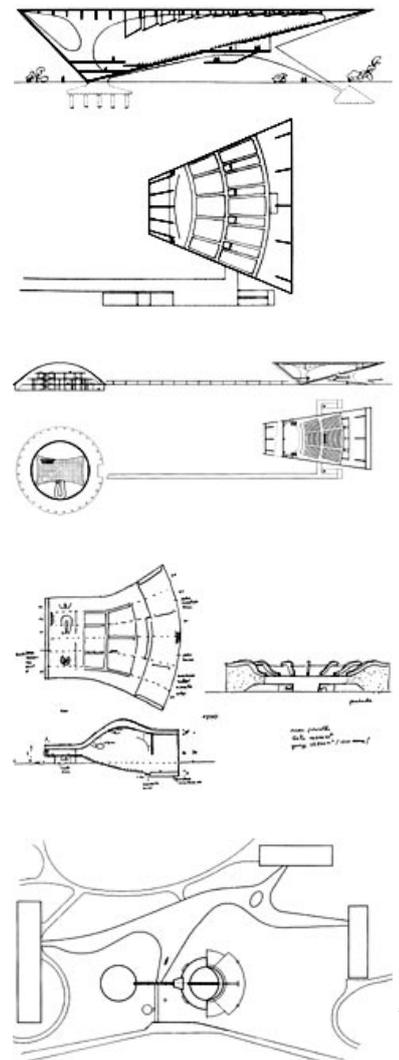
Pode-se argumentar que a fidelidade dos arquitetos europeus às suas concepções iniciais possa ser devida ao relativamente pouco tempo que dedicaram aos projetos de suas igrejas, ao passo que Niemeyer teve quase cinco décadas para pensar e repensar seus planos para o auditório. E é justamente aí que reside a principal diferença entre um tipo de operação o outro. Enquanto os primeiros são completamente póstumo, a intervenção no Ibirapuera teve a coordenação do próprio autor, ainda vivo e ativo.

A construção do Auditório do Ibirapuera não foi menos polêmica que a construção da Igreja de Saint-Pierre ou do Teatro do MAM. Tal como o conjunto francês, o Parque do Ibirapuera é tombado (em âmbito municipal, estadual e federal), o que acendeu as discussões a respeito da legalidade e da conveniência implicadas na construção da obra.

Ao contrário do que se verificou nos processos de construção de Firminy e Riola, nos quais as equipes de projeto chefiadas por Oubrierie e Nava procuraram ser o mais fiel possível aos planos originais, para o Auditório do Ibirapuera, Niemeyer fazia questão de adaptar novamente seu projeto – mas não como Rangel, que procurou adaptar as novas exigências programáticas à volumetria originalmente prevista por Reidy. As mudanças propostas por Oscar não se restringiriam à parte ainda não construída. Segundo o arquiteto, para que a praça de acesso ao parque – que promove também a interface entre Oca e Auditório – fosse adequadamente composta, seria necessário remover um trecho da marquise, de quarenta metros de comprimento, com área de aproximadamente mil metros quadrados.

DURA LEX, SED LEX

A lei é dura, mas é a lei. O grupo contrário a construção do auditório e ao corte da marquise, do qual fazia parte o Ministério Público, encontra argumentos nos tombamentos municipal, estadual e nacional do Parque do Ibirapuera, dentre os quais se destaca a proibição da diminuição de área permeável e verde do parque e o cuidado com as espécies arbóreas. A re-



SERAPIÃO, 2005

ACIMA: ALGUMAS VERSÕES DO PROJETO PARA O AUDITÓRIO DO PARQUE DO IBIRAPUERA ELABORADAS POR OSCAR NIEMEYER AO LONGO DOS ANOS.

DE CIMA PARA BAIXO:

PRIMEIRA VERSÃO DO PROJETO (1952): AUDITÓRIO PARA 3 MIL PESSOAS, O MAIOR PREVISTO

SEGUNDA VERSÃO DO PROJETO (1954): AUDITÓRIO PARA 2 MIL PESSOAS, ALTERNATIVA QUE PREVALECEU POR 35 ANOS.

TERCEIRA VERSÃO DO PROJETO (1989): AUDITÓRIO PARA A FUNDAÇÃO RUBINSTEIN.

QUARTA VERSÃO DO PROJETO (1996): AUDITÓRIO PARA PAULO MALUF.

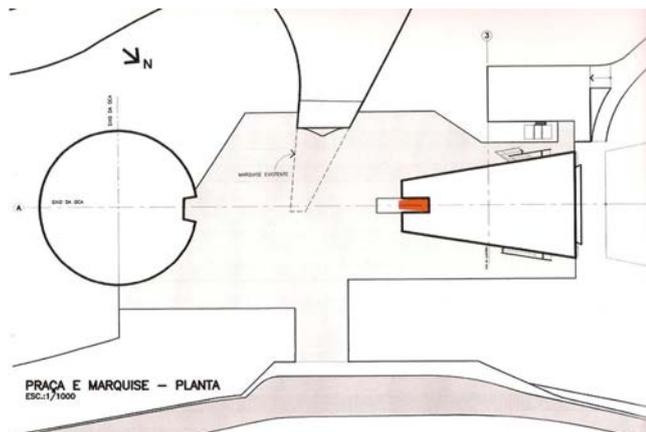
solução SC-1/92 do Condephaat⁶ (que regulamenta em âmbito estadual), de vinte e cinco de janeiro de 1992, por exemplo, encontra justificativa, conforme o texto introdutório, na “carência da metrópole paulistana de espaços verdes para recreação, lazer e para o exercício de práticas culturais”. O texto menciona também o “caráter inovador das edificações representativas da comemoração do IV Centenário de São Paulo”. Ou seja, pelo menos no que diz respeito ao texto da resolução, ela não contempla nem privilegia apenas os edifícios de Niemeyer. Pelo contrário, chama atenção para a importância da paisagem natural do parque.

Segundo a letra dura da lei, diante do tombamento em três instâncias, as quais determinam extenso rol de restrições para intervenções no parque, a simples construção do auditório seria *per se* inviável. E se acréscimos ao bem tombado já são improváveis, o que dizer da ideia de subtrair uma parte da marquise? É bem verdade que a nova solução para o projeto proposta por Niemeyer, implicaria o corte de apenas três por cento da marquise que une os prédios. E é também verdade que, diante da última alternativa apresentada pelo arquiteto para o projeto, a cobertura atrapalha a praça. Entretanto, o problema da destruição da marquise parece não ser tanto quanto ao desrespeito a princípios como os enunciados na Carta de Veneza e aos termos do tombamento, mas sim a inconsistência de discurso que a justifique quanto a razões pertinentes à forma ou à função do conjunto.

Cabe aqui a reflexão de COMAS, SANTOS e ZEIN (2008, p.2):

O ponto crucial é que existe qualquer coisa de frívolo no sobrescrito de Niemeyer alterando seu passado. A recriação implicando uma demolição extensiva é moralmente repugnante num contexto de escassez de recursos públicos como o brasileiro; não é imposta e sequer induzida pela mudança programática. Quem estudou uma dúzia de alternativas para o auditório pode estudar outras tantas para a praça.

AO LADO: PLANTA BAIXA E MAQUETE INDICANDO O ASPECTO GERAL DA PRAÇA APÓS A CONSTRUÇÃO DO AUDITÓRIO E REMOÇÃO DE PARTE DA MARQUISE.



6 Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico

SUMMUM JUS, SUMMA INJURIA

Justiça demais é injustiça. Outros, entretanto, defendiam que a pura e simples aplicação da lei poderia redundar em injustiça e que os argumentos de Niemeyer, na condição de autor do projeto “original” eram mais do que suficientes para justificar a construção do auditório e a destruição de parte da marquise. Segundo esse ponto de vista, a autoridade do arquiteto, na condição de autor da obra, sobrepõe-se à aplicação dos instrumentos legais para a preservação do patrimônio.

E por que não se respeita um pedido tão normal e lógico como esse? Por que se congela um projeto inacabado como do Parque do Ibirapuera e se toleram os desvios de função de seu projeto original? (...) O que quer o arquiteto? Apenas fazer uma praça onde a própria marquise não ultrapasse o espaço do Auditório, de sua própria autoria. (ARAUJO, 2006, p. 13)

No trecho acima, talvez a chave da polêmica: “Por que se congela um projeto inacabado(...)?” O fato é que o “congelamento” conferido pelo tombamento não tem como escopo o projeto, mas sim a obra construída, no estado em que se encontrava à época da resolução. Evidentemente, se fosse o projeto o “bem” tombado, não haveria dúvidas sobre a legitimidade – e, inclusive, necessidade – de seu completamento.

Entretanto, como se sabe, no trato do patrimônio não há verdades absolutas. A questão é mais de convencimento e persuasão. De política e (às vezes) de bom senso.

O desfecho para o impasse do Ibirapuera foi uma solução intermediária, que permitiu a soma, mas não a subtração. O auditório foi construído segundo as modificações promovidas por Niemeyer, o qual não esteve presente na inauguração dada sua indignação pelo impedimento do corte da marquise.



AO LADO: SITUAÇÃO ATUAL DO CONJUNTO DO PARQUE DO IBIRAPUERA.

“Contrariar o que proponho, mantendo a praça dividida em duas, é desmerecer o Parque do Ibirapuera, tão importante para São Paulo.” (NIEMEYER, 2006, p. 19)

Sobre a preocupação com a autoria, ou como diz Theodore Prudon, com a “intenção de projeto”, no que se refere a este segundo exemplar brasileiro apresentado, o Auditório do Ibirapuera, o que se constata é que a dita

autenticidade é garantida pela presença e atuação do autor, e não pela fidelidade à ideia original, já que o projeto inicial foi deliberadamente modificado.

Parece, portanto, que a premissa que geralmente baliza as obras póstumas (aliás, não apenas na arquitetura, mas na escultura, literatura, música, etc.), a de que se deve manter a maior fidelidade possível ao projeto original para garantir “a vontade do autor”, não necessariamente é correta, visto que o que costuma se verificar é que, quando podem, os arquitetos desejam retomar o passado no futuro para modificar, corrigir e aprimorar suas antigas obras – postura comum pelo menos aos autores do primeiro e do último projeto mencionados nesta tese.

UMA QUESTÃO DE AUTENTICIDADE CULTURAL

Uma segunda questão é igualmente fundamental e por certo mais significativa: trata da autenticidade cultural dos tipos de construção póstuma comentados, em que a defasagem entre o projeto primitivo e a construção final anda por volta de meio século. Outros dois princípios modernos se estão em cheque: a valorização da vetustez e a valorização da inovação.

Nessa linha, réplica, prótese e implante são julgados falsamente antigos e falsamente novos. Bem feitos, quer dizer, fiéis à sua existência anterior na pedra ou no papel, eles enganam o historiador. Estão ancorados no passado, mas não são do passado; são um simulacro do passado. Estão feitos hoje, mas parecem ser de ontem. Não têm valor de novidade, nem valor de antiguidade, para usar os termos de Alois Riegl. Em outras palavras, são julgados insuficientemente contemporâneos e insuficientemente remotos. 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 biunívoca entre a forma da obra de arquitetura e seu tempo, entre o corpo da arquitetura e a ideia - 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 contemporaneidade? Porque nenhum dos 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 coexistindo 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 de Rem Koolhaas inaugurada um ano antes? O Pavilhão de Barcelona reconstruído é menos importante 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 a discussão em termos de vetustez e contemporaneidade não leva a parte alguma. Historicamente, o dilema se resolve simplesmente com a verdade: projetado no período X, construído no período Y, corrigido o mau hábito da data única não especificada. Artisticamente, deixando de lado a ficção do consenso formal em era pluralista e assumindo de vez que o *Zeitgeist* é outro e vota pela mescla e pela diversidade.

No que respeita 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 ou do implante. 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, como a escultura em bronze. Nesse sentido, o projeto arquitetônico aproxima-se de um molde de Rodin, instrumento para a materialização de múltiplos sem original. A Arquitetura Moderna nunca teve problema com a repetição, muito pelo contrário. A pré-fabricação era vista como a única solução que permitiria produzir habitação de qualidade para todos a preços razoáveis; a singularidade do sítio sempre foi tomada por elemento diferenciador suficiente. Em tese, a Unidade de Habitação de Marselha era o protótipo de uma série.

Recentemente lançado no Brasil, o filme *Cópia Fiel* (*Copie Conforme*), que tem roteiro e direção do iraniano Abbas Kiarostami aborda com propriedade o tema da cópia e da autenticidade, dando ênfase ao ponto de vista pouco ortodoxo do protagonista, autor de livro sobre arte, que tem como título o mesmo nome do filme. Na cena em que o escritor apresenta o livro a uma plateia no interior da Toscana, sua provocadora fala “esqueça o original, apenas consiga uma boa cópia”, soa ofensiva para alguns, mas ele prossegue:

O que efetivamente quero demonstrar é que as cópias são importantes porque reconduzem ao original e desta forma atestam seu valor. E acredito que esta abordagem não se dê só na arte. (...) Questões sobre “originalidade” têm sido discutidas por toda a história, antes mesmo que os romanos começassem a vender cópias de artefatos egípcios de prata. Minha história preferida é a de Lorenzo de Medici, orientando Michelângelo a esculpir sua estátua de Cupido *all’antica*, podendo assim vendê-la por um preço mais alto.⁷

7 Trecho extraído do filme *Cópia Fiel* (*Copie Conforme*). Abbas Kiarostami, França/Itália, 2010.

Daí em diante o filme prossegue argumentando que a qualidade de uma obra de arte depende do contexto e está nos olhos de quem a vê, da mesma forma que se verifica nas demais dimensões e situações da vida humana.

Em seu ensaio “The Originality of the avant-garde”, Krauss disserta sobre a obra de Auguste Rodin, e reflete sobre a legitimidade da produção de novas esculturas baseadas nos moldes elaborados pelo artista, explorando conceitos como autenticidade, originalidade, cópia, réplica, etc. A autora concentra-se no exemplo da realização de novo molde das Portas do Inferno, em 1978:

ABAIXO: A SEQUÊNCIA DO FILME CAMILLE CLAUDEL DEMONSTRA A PARTICIPAÇÃO DOS ARTISTAS COLABORADORES NA CONCEPÇÃO DA OBRA DE AUGUSTE RODIN. SEGUNDO O FILME, FOI CAMILLE QUE TERIA DESPERTADO NO ARTISTA CONSCIÊNCIA DA NECESSIDADE DA TERCEIRA FIGURA HUMANA NO COROAMENTO DA PORTA.

AO LADO: O BRONZE DE AS PORTAS DO INFERNO, DE AUGUSTE RODIN.



Imagens capturadas do filme “Camille Claudel”, de Bruno Nuytten, Estados Unidos, 1988



http://www.alposters.pt/~sp/The-Gates-of-Hell-880-90-posters_11592737_.htm

Algumas pessoas – não creio que tenham sido todas – que se sentaram neste teatro para ver o processo de fundição de As Portas do Inferno devem ter pensado que estavam sendo testemunhas de uma falsificação. Além do mais, Rodin havia morrido em 1918 e, seguramente, uma obra sua produzida mais de sessenta anos depois desta data não poderia ser genuína, não poderia ser original. O assunto é mais interessante do que parece, e não pode ser resolvido com uma simples resposta afirmativa ou negativa.⁸ (KRAUSS, 1986, p. 136, tradução nossa)

⁸ To some - though hardly all - of the people sitting in that theater watching the casting of *The Gates of Hell*, it must have occurred that they were witnessing the making of a fake. After all, Rodin has been dead since 1918, and surely a work of this produced more than sixty years after his death cannot be the genuine article, cannot, that is, be an original. The answer to this is more interesting than one would think; for the answer is neither yes nor no.

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 Frank Gehry em Bilbao; a fadiga estética é um fato, e os prédios subsequentes de Gehry na mesma linha não tiveram a mesma acolhida. O protótipo – entendido como o piloto, e não como o molde de reprodução da série – pode ser mais valorizado que suas variantes seguintes, 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.

Krauss aponta rarefação sistemática como estratégia de valorização econômica da obra de arte de reprodução, o que não é comum ou viável na arquitetura. O culto da originalidade na Arquitetura Moderna dá-se mais em termos da ideia 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, a noção do original singular e inovador 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 sequências 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 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 ideia de molde e a aproximação já insinuada a roteiro de filme (ou a peça de teatro).

Nas arquiteturas em estudo, qual a importância em determinar o que é original, se os projetos – inclusive os dos pavilhões – sofreram modificações em algum grau não apenas após, mas também antes da morte dos arquitetos? A verdade é que não há uma só forma “original”, mas sim, uma forma originária. É possível apontar os traços iniciais do projeto, mas não é igualmente possível determinar uma única e original versão final. Esta impossibilidade, entretanto, não faz com que os tipos de construção póstuma em exame sejam considerados inautênticos, ilegítimos. Restaurando seletivamente o passado como presença no futuro, as operações de replicação ou completamento constituem, no fim de contas, modalidades

particularmente extremas de preservação do patrimônio arquitetônico. São operações eminentemente 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.

4.3. Valor de situação, valor de uso, autenticidade e pertinência

A validade das construções póstumas 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, e conforme destacado através da citação de Dominique Poulot no capítulo 1.2, 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 depois de inauguradas. Para John Summerson, também já citado no capítulo 1.2, 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. 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 replicação ou de completamento precisa passar pelos mesmos crivos, mas referidos primariamente a um projeto e não ao próprio bem a preservar.

Quanto à Igreja de Riola, o valor como patrimônio – apesar de não ser institucionalmente reconhecido – é incontestável. Além de contemplar quesitos elencados por Summerson, é um dos primeiros templos católicos a converter em arquitetura os princípios do Concílio Vaticano II. Além disso, tornou-se o ponto de referência e a imagem mais marcante do lugar, superando, desde o vale, seu contraponto em estilo mourisco-medieval, a Rochetta Mattei – uma fortaleza construída no século XIX, sobre uma das colinas riolesas, que, até a construção da Igreja de Aalto, era a construção que mais chamava a atenção para a cidade.

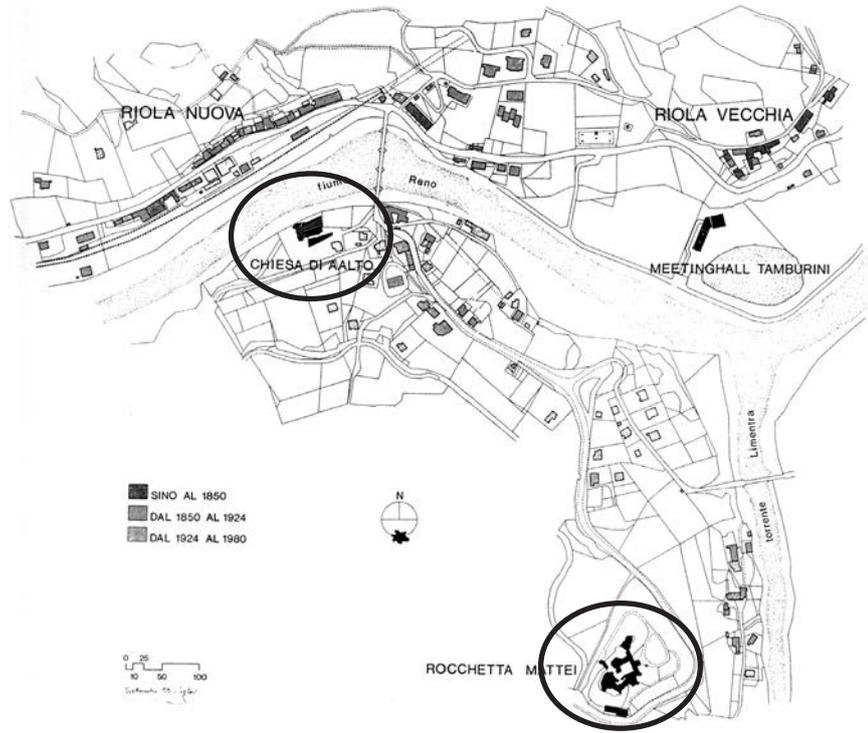
A importância da igreja de Aalto, portanto, não é reconhecida só por iniciados, e aqui vale o testemunho possível graças a uma visita ao local. No outro lado da praça, um ordinário edifício residencial com base comercial traz em suas sacadas uma referência às formas dos *shed* da igreja. Uma ho-



ACIMA: A ROCCHETTA MATTEI, O CASTELO MOURISCO DE RIOLA.

AO LADO, A PLANTA DA CIDADE INDICANDO OS LOCAIS DA IGREJA DE RIOLA E A ROCCHETTA MATTEI.

ABAIXO: FACHADA DA IGREJA DE RIOLA.



GRESLERI e GRESLERI, 2004, p. 103

Foto da autora, 2009



AO LADO E ABAIXO: O EDIFÍCIO VIZINHO À IGREJA REPRODUZ AS FORMAS CURVAS DOS SHEDS.

Foto da autora, 2009



Foto da autora, 2009

Quanto a Firminy, é inegável o interesse que seus dois elementos maiores apresentam, isoladamente e 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, de importância fundamental em sua obra e na cultura do século XX.¹

É também inegável que a maior excitação arquitetônica provém da igreja, e bem avisados estavam os que se empenharam em completá-la. Independentemente do compartilhamento de autoria, 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 enquanto alguns vão ver 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 jornal *The New York Times*. Para Jean-Louis Cohen, “o edifício é mais gentil e menos brutal do que Le Corbusier provavelmente o imaginava”,² mas as mudanças de programa e as adaptações às novas normas não reduziram o seu impacto. Na verdade, a princípio a igreja não é consagrada, mas sim, abençoada, e 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 presentes em diferentes níveis. Um percurso de interpretação apresenta os grandes eixos do trabalho de Le Corbusier em urbanismo, arquitetura, *design*, artes plásticas e literatura. Único na França, o percurso é pontuado por obras da coleção do Museu de Arte Moderna de Saint-Étienne, incluindo, além de Le Corbusier, Amédée Onzenfant, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand. A acolhida é na casa de cultura, que desfruta de visão panorâmica sobre o sítio. Aí o visitante encontra elementos permitindo a compreensão dos trabalhos de Le Corbusier sobre a questão urbana. Na parte baixa da igreja apresentam-se elementos permitindo a compreensão dos conceitos de Le Corbusier 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 hiperboloi-

1 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.

2 COHEN, Jean-Louis in **Le Corbusier's church is finally "topped out"**. *Crescendo Special Edition*. Lafarge, outubro de 2008.

de complexa. Para Ourossoff, o santuário destila a história da arquitetura da cabana primitiva até o modernismo, enquanto seus planos distorcidos antecipam as formas de hoje com uma contenção que mostra como muita obra recente foi diluída por efeitos baratos. Em alguns aspectos, o edifício ecoa as formas geométricas entrelaçadas do período purista de Le Corbusier. Seus esboços iniciais para o sítio mostram uma composição geométrica de sólidos platônicos³, cubo, pirâmide, cone, uma estrutura monumental que sugere uma máquina primitiva mas ecoa as montanhas circundantes, com seu topo truncado como se estivesse voltando-se em direção ao sol.

As igrejas de Riola e, especialmente, de Firminy dependeram de uma aproximação rigorosa ao passado, pré-requisito para os tipos de construção póstuma aqui comentados. Se não atender esse pré-requisito, a seriedade da operação se esvai. Tal condição não facilita, porém, a tarefa de materialização póstuma de obra moderna meritória. É tentador pensar na possibilidade de tornar material parte do amplo legado não construído deixado pelos grandes nomes da Arquitetura Moderna.⁴ A tendência natural é considerar que os respectivos projetos estão disponíveis e superestimar sua completude, mas vale lembrar que em nenhum dos exemplos examinados foi possível encontrar projeto executivo pronto capaz de guiar integralmente 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.

Sobre O MAM, o resultado mais positivo da operação foi o completamento das bordas da praça, já que, apesar de continuar abrigando atividade afim àquela prevista por Reidy, internamente (e, em algumas situações, até externamente, como no caso do pilotis e da rampa) o projeto foi radicalmente modificado em prol das novas exigências impostas pelo programa do auditório e pelas novas leis. Aliás, sempre é mais fácil convencer os burocratas da arquitetura sobre questões pragmáticas e normativas (lei do incêndio, necessidade de segurança, etc.) do que argumentar no campo da adequação formal. Para eles, a *firmitas* e a *utilitas* sempre estão à frente da *venustas*, já que é justamente esta última que acaba implicando maior responsabilidade ou liberdade de ação autoral.

A excelência e representatividade dos pavilhões dispensam maiores comentários. São obras paradigmáticas, demonstrações fundamentais da sintaxe, vocabulário e materialidade da Arquitetura Moderna. Sua função expositiva envolvia a explicitação de ideias 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

3 Quando eu falo da beleza das figuras eu não quero dizer o que a maioria das pessoas entendeu a respeito destes nomes, em relação aos seres viventes ou pinturas; eu entendo sobre este argumento, a linha reta, o círculo, as figuras planas e sólidos formados pela linha e pelo círculo por meio de revoluções, de réguas e esquadros, se me compreendes. Porque eu afirmo que estas figuras não são, como as outras, belas sob determinados aspectos, mas são sempre belas por elas mesmas e por sua natureza. (PLATÃO, *apud*. OLIVEIRA, 2002, p. 7)

4 Le Corbusier, por exemplo, deixou mais de cem projetos não realizados, alguns mais desenvolvidos, outros mais incipientes.

explosiva, com o melhor da arte espanhola em apoio da república ameaçada. No que tange aos pavilhões de Rietveld e Van Eyck, repositórios de esculturas elevados à condição de obras de arte. Arquiteturas efêmeras, preocupavam-se com a memorabilidade instantânea (como quaisquer pavilhões de exposição, querem 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 aceção 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 coloca o Pavilhão da República em sua página na internet na lista de obras executadas, mas não apresenta nenhuma informação a respeito da adequação do projeto. Já sobre os pavilhões holandeses, tanto no caso de Rietveld quanto de Van Eyck, as informações sobre as reconstruções são escassas e pouco divulgadas.

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 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).

Imagem capturada do Google Earth



Os outros pavilhões são transplantes. O pavilhão de Le Corbusier, apesar de ter sido reconstruído junto da entrada principal do parque de exposições, 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.



Imagens capturadas do Google Street Viewer

Imagem capturada do Google Earth

NESTA PÁGINA: IMAGENS DO LOCAL DE IMPLANTAÇÃO DA RECONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO DE MIES VAN DER ROHE E DE SEU ENTORNO.

AO LADO: A MONTAGEM MOSTRA O LOCAL DO PAVILHÃO DO ESPRIT NOUVEAU NA EXPOSIÇÃO DE 1925, JUNTO DO GRAND PALAIS.

ABAIXO E AO LADO ABAIXO: IMAGENS DO LOCAL DE IMPLANTAÇÃO E DO ENTORNO DA RECONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO DO ESPRIT NOUVEAU.

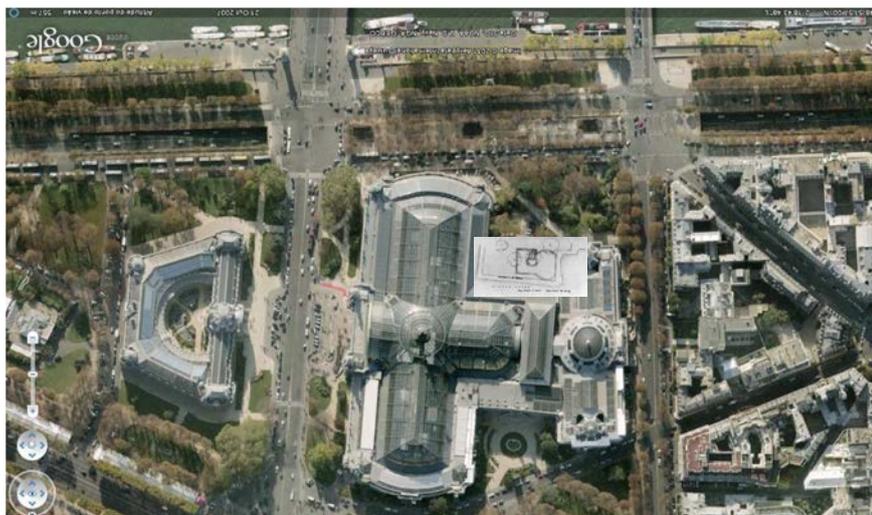


Imagem capturada do Google Earth e adaptada pela autora



Imagem capturada do Google Earth

O pavilhão de Sert ocupa uma esquina no Parque do Vale do Hebron, a uns quatrocentos metros da Ronda de Dalt, a autopista periférica de Barcelona, e a cerca de seis quilômetros (em linha reta) do centro da cidade. A estação de metrô próxima fica a uns setecentos metros. 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.

NA IMAGEM AÉREA DE BARCELONA É POSSÍVEL VER A DISTÂNCIA ENTRE O CENTRO DA CIDADE (ELIPSE MAIOR) E O VALE DO HEBRON (ELIPSE MENOR).

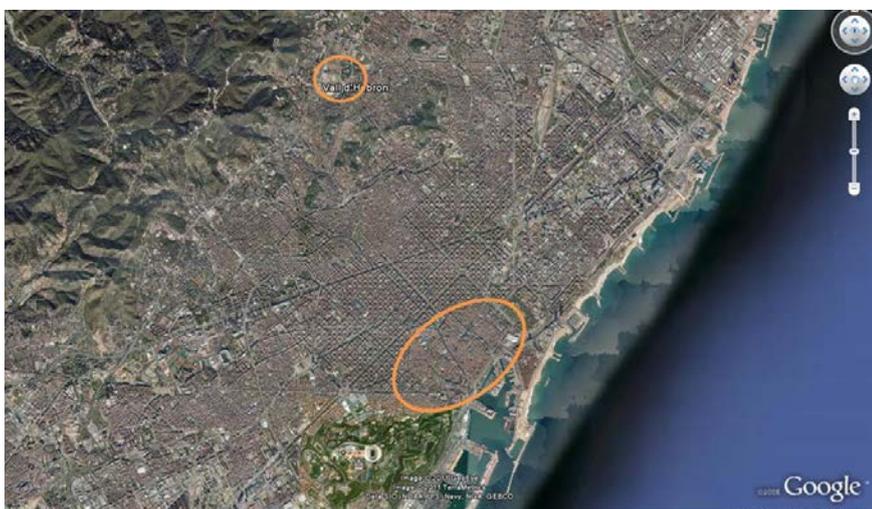


Imagem capturada do Google Earth

Imagem capturada do Google Earth

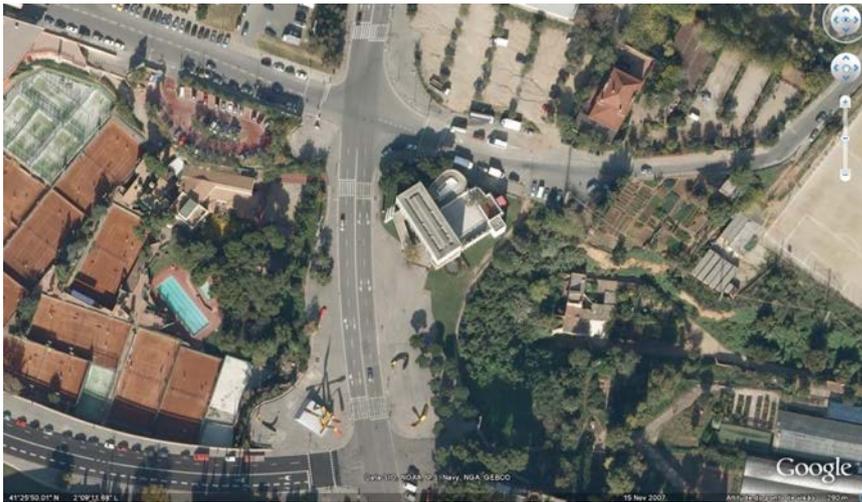


Imagem capturada do Google Street Viewer

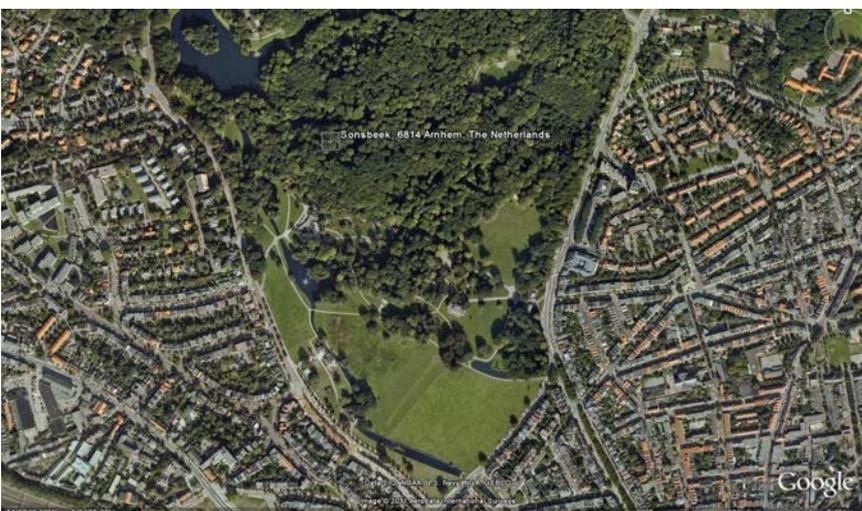


Imagens capturadas do Google Street Viewer

AO LADO E ACIMA: IMAGENS DO LOCAL DE IMPLANTAÇÃO DA RECONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO DA REPÚBLICA DE JOSÉ LUÍS SERT E DE SEU ENTORNO.

Quanto aos pavilhões de Sonsbeek – agora de Otterlo – estão localizados em sítio muito parecido para o qual foram projetados. Cercados do verde do Jardim das Esculturas do Museu Kröller Müller, mantiveram a mesma função de outrora em local próximo e análogo. Considerando a satisfatória afluência de visitantes que indica legitimação por parte do público, salvo as mudanças na cobertura do pavilhão de Van Eyck (mas que não respeita nem ao uso nem à situação), seria possível afirmar que, junto com o Pavilhão de Mies, as experiências holandesas formam o time das “cópias fiéis” bem sucedidas, parafrasando o filme iraniano anteriormente citado.

Imagem capturada do Google Earth



VISTA AÉREA DO PARQUE DE SONSBEEK, COM DESTAQUE PARA EXUBERANTE VEGETAÇÃO DO LOCAL ONDE OUTRORA ESTAVAM IMPLANTADOS OS PAVILHÕES DE RIETVELD E VAN EYCK.

AUTENTICIDADE E PERTINÊNCIA

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. O sucesso da iniciativa dos anos 1980 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. O Pavilhão do Esprit Nouveau, que não está mais sob a custódia do Centro de Estudos Oikos, aguarda novo trabalho de restauro, mas a dispensa da participação de Giuliano Gresleri nos trabalhos e a falta de satisfações sobre o andamento do processo à Fundação Le Corbusier⁵ despertam incerteza e insegurança quanto ao destino do prédio. Na Holanda, a réplica do pavilhão de Van Eyck ainda é nova e cumpre adequadamente, tal qual o “original”, seu papel de labirinto no jardim. A terceira versão do Pavilhão de Rietveld, por sua vez, foi recém-inaugurada e promete durar mais que as anteriores, já que realizada com técnicas construtivas adequadas ao caráter permanente do prédio. Apesar das informações rarefeitas, o que parece é que tanto uma quanto a outra gozam da aprovação de leigos e especialistas.

Quanto aos complementos, o caso do MAM é o mais criticado pelos especialistas, já que a casa de espetáculos alterou significativa e inadequadamente o projeto de Reidy. É fácil de concluir que o sucesso de público alegado pelos promotores para justificar o sucesso da operação deve-se à programação das atividades abrigadas pelo prédio e não por seu valor arquitetônico.

Mais polêmico que a construção da Igreja de Riola, o complemento da Igreja de Firminy é hoje um caso de apoio amplo, que leva um período extenso a estabelecer-se, mas resulta sólido. Reflexo desta aceitação foi o destaque recebido pela Igreja de Saint-Pierre na pesquisa proposta pela revista “Vanity Fair”, no ano de 2010. Perguntado sobre qual a mais importante obra de arquitetura do século XXI, um grupo formado por cinquenta e dois renomados arquitetos elegeu a nova igreja de Le Corbusier em segundo lugar. Entre os eleitores de Saint-Pierre, chamam atenção nomes como os de Michael Graves, Steven Holl, Norman Foster e Peter Eisenman, para quem, diga-se de passagem, a autenticidade nunca foi maior preocupação.

A autenticidade refere-se a uma correspondência entre aparência e conteúdo, ao mesmo tempo que entre aparência e origem. É autêntico aquilo que não oculta sua origem, mas não necessariamente é falso aquilo que não a explica, mas sim o que a oculta premeditadamente. A distância entre a réplica e a falsificação está na in-

5 Informações concedidas via email pelo arquiteto Giuliano Gresleri no dia primeiro de março de 2011.

tencionalidade da apresentação.⁶ (DIEZ, 2008, p. 169, tradução nossa)

Talvez por isso, em relação às “réplicas fragmentares”, o grau de polêmica seja bem menor, e costume se restringir aos especialistas, já que o público em geral as vê apenas como mais uma peça do acervo do museu. Mesmo quando há o debate, os ânimos não chegam a se acirrar, e talvez esteja também em Ruskin a resposta para a temperança. Segundo ele, a falsidade depende da “intenção de enganar”. No grupo dos que os que reclamam das réplicas, reconstruções e completamentos há também os pouco informados, que são os que mais receiam ser enganados. No museu, as coisas não podem estar mais claras sobre as intenções de cada réplica ou fragmento, o que contribui para amenizar insegurança dos menos esclarecidos histórica e arquitetonicamente.

Diante da polêmica para determinar o que é ou não é autêntico (que, pelo menos em arquitetura, parece mais de ordem política do que científica) a questão da pertinência parece mais importante, já que contempla não apenas a autoria como grife, mas também – e principalmente – a qualidade do projeto e toda sua conjuntura.

Mais do que o renome ou a reputação do autor – vivo ou morto – importa à cidade e a seus habitantes a pertinência do projeto – novo ou antigo – com o contexto contemporâneo e sua importância para o futuro.

Aliás, é comum esquecer que toda operação de preservação de patrimônio – e, por conseguinte, de seu completamento – 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 uma lei natural, mas pela persuasão e/ou exercício de poder. 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 preservado. “Quando olhamos as estrelas, olhamos o tempo.”⁷ A frase de Marc Augé 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 ou reconstruído é um reflexo. Mais ou menos fiel, mas sempre um reflexo, embora date de ontem. É sempre uma interpretação, como observava Solà-Morales, dificilmente uma unanimidade. A arquitetura nunca constituiu ciência exata e toda unanimidade desperta um pouco de suspeita. Daí que a nada leva a insistência em determinar normas, parâmetros e prescrições gerais para o regulamento das arquiteturas póstumas, que devem ser sempre avaliadas caso a caso, e persistir no futuro próximo

⁶ *La autenticidad refiere a una correspondencia entre apariencia y contenido a la vez que entre apariencia y origen. Es auténtico aquello que no oculta su origen, pero no necesariamente es falso lo que no lo explica, sino aquello que lo oculta premeditadamente. La distancia entre la réplica y la falsificación está en esta intencionalidad de la representación.*

⁷ Marc Augé em palestra proferida no Curso de Mestrado de Filosofia e Interculturalidade da Universidade Uniroma3, em sete de julho de 2007.

como operações excepcionais, reservadas para circunstâncias instigantes, mas fora do corrente.

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 insignes, majestosas, de uma era já encerrada, será procurada a solução capaz de conciliar dois pontos de vista opostos: nos casos em que se esteja diante 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.⁸

8 Do artigo 66 da Carta de Atenas, de 1933.

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, CAZUZA, 1988)

Referências

ABADÍA, Carolina. **El pabellón de la República de Vall d’Hebrón renueva espacios.** In: El Periodico. Com. Publicado em 31 de dezembro de 2006. Disponível em: http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=360858&idseccio_PK=1022 (Acesso em 04 ago 2009)

ÁBALOS, Iñaki. HERREROS, Juan. **Técnica y Arquitectura en la Ciudad Contemporánea 1950-2000.** Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea S.A., 2000. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=hQR-7z7zlsC&pg=PP1&dq=T%C3%A9cnica+y+arquitectura+en+la+ciudad+contempor%C3%A1nea,+1950-2000> (Acesso em 26 jul 2009)

According to Rietveld – the reconstruction of the Rietveld Pavilion. Documentário. Dirigido por Pieter Kiewiet de Jonge. Holanda: Rijksgebouwendienst, 2010. Trecho disponível em: <http://www.youtube.com/user/KrollerMullerMuseum#p/u/0/TIqxmMc089E> (Acesso em 06 jan 2010)

ADDIS, Bill. **Edificação: 3000 anos de projeto, engenharia e construção.** Porto Alegre: Bookman, 2009.

ALISON, Filippo. **Le Corbusier: L’interno del Cabanon.** Milão: Mondadori Electa, 2006.

ALMEIDA, Cristina Ferreira de. **Exposições Universais: Barcelona 1929.** Lisboa: Expo 98 Lisboa, 1995.

ALVAREZ, Cícero. **O Palácio da Justiça de Porto Alegre.** Dissertação de Mestrado em Teoria, História e Crítica, PROPAR-UFRGS. Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas, 2008.

AMADUZZI, Mariana; ROSANO, Francesco. **In Liquidazione Il centro Oikos “Abbandonato dai soci pubblici”.** Corriere di Bologna, Bolonha, 3 dez 2008, p. 7.

ARAUJO, Emanuel. **Oscar Niemeyer: a sinuosidade do concreto sobre o parque verde.** In: SCHARLACH, Cecília (org). Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do Parque Ibirapuera. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

Architecture Interruptus. Wexner Center for the Arts. The Ohio State University. New York: D.A.P. Distributed Art Publishers, 2007.

ARENDE, Hannah. **A Condição Humana.** Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino.** São Paulo: Editora Ática, 2001.

AUGÉ, Marc. **Rovine e macerie: il senso del tempo.** Turim: Bollati Boringhieri, 2006.

Ayuntamiento de Barcelona. **Lavall d'Hebron.** Disponível em: http://w3.bcn.es/XMLServeis/XMLHomeLinkPl/0,4022,321150885_324450896_2,00.html (Acesso em 05 ago 2009)

AZEVEDO, Marlice Nazareth Soares de; SERRANO, Cinthia Lobato; GONÇALVES, Luísa Augusta Gabriela Teixeira. **MAM: contradição das artes?** In: Anais do 8º Seminário Docomomo Brasil, 2009. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%20%20pdfs/124.pdf> (Acesso em 8 jan 2011)

BAPTISTA, João David Esteves. **As meditações de Dédalo: Labirintos e Arquitectura.** Prova Final para término do curso de Arquitectura da Universidade de Coimbra. Orientador: Jorge Figueira. Fevereiro de 2005. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/bitstream/10316/3744/1/As%20Medita%C3%A7%C3%B5es%20de%20D%C3%A9dalo.pdf> (Acesso em 7 jan de 2011)

BARRAL, Xavier. **El debat de les columnes.** AVUI, 19 fev 2008. Disponível em: <http://www.geocities.com/medit1976c2/columnes3.htm>. (Acesso em 25 dez 2008)

BASTLUND, Knud. **José Luis Sert, architecture, city planning, urban design.** Zurique: Frederick A. Praeger Publishers, 1965.

BENACH, Martí. **El Pavelló de la República torna a brillar.** In: Barcelona Metròpolis Mediterrània, nº69, p. 84 – 88, 2007. Disponível em: http://www.publicacions.bcn.cat/b_mm/bmm69/084_memoria_cat.pdf (Acesso em 10 mar 2011)

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2008.

BERGER, Ursel. PAVEL, Thomas. **Barcelona pavilion: architecture & sculpture.** Berlim: Jovis, 2006.

BOESIGER, Willy. STONOROV, Oscar (Ed.). **Le Corbusier et Pierre Jeanne-
ret. Oeuvre Complete. 1910-1929.** Vol 1. Berlim: Birkhauser, 2006.

BOESIGER, Willy. (Ed.) **Le Corbusier et don atelier rue de Sèvres 35.
Oeuvre Complete. 1957-1965.** Vol 7. Berlim: Birkhauser, 2006a.

_____. **Le Corbusier. Oeuvre Complete. Les derniè-
res Oeuvres. 1965-1969.** Vol. 8. Berlim: Birkhauser, 2006b.

BOHIGAS, Oriol. **Modernidad em la Arquitectura.** Barcelona: Tusquets
Editores, 1998.

BOITO, Camillo. **Carta del Restauro redigida para o 3° Congresso degli
Ingegneri e Architetti italiani, Roma, 1883.** Disponível em: [http://
mestrado-reabilitacao.fa.utl.pt/disciplinas/jaguiar/boitocartadelres-
tauro1883.pdf](http://mestrado-reabilitacao.fa.utl.pt/disciplinas/jaguiar/boitocartadelrestauro1883.pdf) (Acesso em 28 dez 2010)

_____. **Os restauradores.** Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

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

BOUTINET, Jean-Pierre. **Antropologia do projeto.** Porto Alegre: Artmed,
2002.

BRADBURY, Dominic. **Telegraph – le corbusier’s cabanon – ‘small won-
der’.** 2009. Disponível em: [http://www.dominicbradbury.net/art_
small_wonder_text.html](http://www.dominicbradbury.net/art_small_wonder_text.html) (Acesso em 7 jan 2011)

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração.** Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

CARBONARA, Giovanni. **Avvicinamento al restauro : teoria, história,
monumenti.** Nápoles : Liguori Editore, 1997.

CARPO, Mario. **Architecture in the age of printing: orality, writing, ty-
pography, and printed images in the history of architectural the-
ory.** Londres: The MIT Press, 2001.

CASAVECCHIA, Barbara. **Il cabanon di Le Corbusier: una casa d’amore
per Yvonne.** Jornal La Repubblica. Milão: 18 abr 2006. Disponí-
vel em: [http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubbli-
ca/2006/04/18/il-cabanon-di-le-corbusier-una-casa.html](http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubbli-
ca/2006/04/18/il-cabanon-di-le-corbusier-una-casa.html) (Acesso em
8 de janeiro de 2011)

CESCHI, Carlo. **Teoria e storia del restauro.** Roma: Mario Bulzoni Editore,
1970.

CASIELLO, Stella (org.). **La cultura del restauro.** Veneza: Marsiglio Edi-
tori, 2005.

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

CHOAY, Françoise. (Org). **La Conference d'Athènes sur la conservation artistique et historique des monuments (1931)**. Paris: Les Éditions de L'Imprimeur, 2002.

Cidadela da liberdade. Catálogo da exposição realizada de 19 de novembro a 30 de dezembro de 1999 – SESC Pompéia. São Paulo: SESC São Paulo/ Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.

COHEN, Jean-Louis. **Le Corbusier (1887-1965): Lirismo da Arquitetura da Era da Maquina**. Cingapura: Tachen, 2007.

_____. **Le Corbusier: la planète comme chantier**. Paris: Editions Zoe, 2005.

_____. **Ludwig Mies van der Rohe**. Bari: Editori Laterza, 2007.

COMAS, Carlos Eduardo (org.) **Projeto Arquitetônico: disciplina em crise, disciplina em renovação**. São Paulo: Projeto, 1986.

_____. **Lucio Costa e as Missões: um museu em São Miguel**. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS: IPHAN/12ºSR, 2007.

_____. **Ruminações recentes: reforma/reciclagem/restauro**. Texto ainda não publicado, 2011.

COMAS, Carlos Eduardo; SANTOS, Cecília Rodrigues dos; ZEIN, Ruth. **Autoridades, emendas, paradoxos e peculiaridades da preservação do patrimônio moderno**. Salvador: UFBA, Anais do 2º Seminário Docomomo N-NE, 2008. Disponível em: http://www.docomomobahia.org/Comas_Santos_Zein.pdf (Acesso em 21 jun 2009)

CONDEPHAAT, RES. SC 01/92, Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/b6743_RES.%20SC%20N%2001%20-%20Parque%20Ibirapuera.pdf (Acesso em 22 de jun 2009)

COSTA, Lucio. **Lucio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

Crescendo. Concrete innovation for new architectural challenges – special edition. Paris: Lafarge, out 2008.

CURTIS, Penelope. **Patio and pavilion: the place of sculpture in modern architecture**. Londres: Rindhouse, 2008.

CURTIS, William. **Arquitetura Moderna desde 1900**. Porto Alegre: Bookman, 2008.

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. Ma-

drid: Editorial Nerea, 1994.

EISENSTEIN, Elizabeth L. **The printing press as an agent of change.** Estados Unidos: Cambridge University Press, 2009.

ELIEL, Carol S. **L'Esprit Nouveau: Purism in Paris, 1918 – 1925.** Alemanha: Museum Associates, Los Angeles County Museum of Art e Harry Abrams, 2001.

EVANS, Robin. **Translations from drawing to building and other essays.** Singapura: The MIT Press, 1997.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Memória do futuro.** *In:* Jornal Folha de São Paulo, 25 de fevereiro de 2003.

_____. **Reconstrução ou reconstrução?** *In:* Arqtextos, maio de 2010. Disponível em: <http://vitruvius.es/revistas/read/minhacidade/10.118/3367> (Acesso em 9 jan 2011)

_____. **Memória e esquecimento.** Artigo inédito, maio 2010.

FISCHER, Otakar Jan. **Le Corbusier, by design.** International Herald Tribune, 12 maio 2005. Disponível em: <http://www.ihrt.com/articles/2005/05/11/features/corbu.php?page=3> (Acesso em 21 jun 2009)

FITCH, James Marston. **Historic Preservation: curatorial management of the built world.** Charlottesville & Londres: University Press of Virginia, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo.** São Paulo: Editora Paz e Terra, 1988.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREIRE, Adriana. **A última de Le Corbusier.** *In:* Arquitetura e Urbanismo, 169. São Paulo: Pini, abr 2008.

GANS, Deborah. **The Le Corbusier Guide.** Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2006.

GIEDION, Sigfried. **Espaço, tempo e arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GRESLERI, Giuliano. **80 disegni di Le Corbusier.** Bolonha: Edizioni Ente Fiere di Bologna, 1977.

GRESLERI, Giuliano. **Firminy e la storia compiuta.** *In:* Parametro nº 266 Ano XXXVI. Faenza: Faenza Editrice, November/December, 2006, p. 57.

GRESLERI, Giuliano. **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.
- GRESLERI, Giuliano. GRESLERI, Glauco. **Alvar Aalto: la chiesa di Riola.** Bolonha: Editrice Compositori, 2004.
- GRESLERI, Giuliano; GRESLERI, Glauco. **Le Corbusier: il programma liturgico.** Bolonha : Editrici Compositori, 2001.
- GRESLERI, Glauco. **Editorial.** *In: Parametro* n° 252 e 253. Faenza: Faenza Editrice, 2004. Disponível em <http://www.parametro.it/editoriale252253.htm> (Acesso em 24 jul 2009)
- GRESLERI, Glauco; BETTAZZI, Beatrice M; GRESLERI, Giuliano. **Chiesa e Quartiere: storia di un movimento per l'architettura a Bologna.** Bolonha: Editrice Compositori, 2004.
- GUILLOT, Xavier (org). **Firminy. Le Corbusier en heritage.** Saint-Étienne: Publications de l'université de Saint-Étienne, 2008.
- HAMBEUKERS, Dennis. **Learning from Rietveld.** *In: Dennis*, 3 dez 2010. Disponível em: <http://www.dennishambeukers.com/?tag=rietveld> (Acesso em 11 fev 2010)
- HATHERLEY, Owen. **Revivals and Reconstructions.** *In: Frieze*. 10 mar 2009. Disponível em: http://www.frieze.com/comment/article/revivals_and_reconstructions/ (Acesso em 8 jan 2011)
- HENKET, Hubert-Jan; HEYNEN, Hilde. **Back from utopia.** Rotterdam: 010 Publishers, 2002.
- HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi. **Textos de arquitectura de La modernidad.** Espanha: Editorial Nerea, 1999.
- HUGO, Victor. **O Corcunda de Notre-Dame.** São Paulo: Martin Claret, 2006.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória.** Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- INVERNIZZI, Ermes. **Progetto e disvelamento della memoria.** Milano: Edizioni Unicopli, 2008.
- JOKILEHTO, Jukka. **A history of architectural conservation.** Oxford: Elsevier Butterworth Heinemann, 2010.
- KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths.** Cambridge, Mass: The MIT Press, 1985.
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL.** Nova Iorque: The Monacelli Press, 1998.

- KRUMBEIN, Wolfgang E. **Patina and cultural heritage - a geomicrobiologist's perspective.** *In*: 5th EC Conference "Cultura Heritage Research: a Pan European Challenge", Cracóvia, 2003. Disponível em: http://www.cyf-kr.edu.pl/~ncbratas/pdf/full_krumbein.pdf (Acesso em 4 abr 2011)
- KUBLER, George. **The shape of time.** New Haven: Yale University Press, 1962.
- LE CORBUSIER. **Almanach d'Architecture Moderne.** Paris: Editions Connaissances (reimpressão do original, de 1926).
- LE CORBUSIER. **A carta de Atenas.** São Paulo: HUCITEC-EDUSP, 1989.
- Le Corbusier (association por l'église Saint-Pierre de Firminy-Vert).** *Le Journal du Batiment et des Travaux Publics*, 6 set 2001, p. 60.
- Le Corbusier le grand.** Nova Iorque: Phaidon, 2008.
- Lecture and Exhibition Focus on Le Corbusier's Saint-Pierre de Firminy.** HGSD News, inverno 1982.
- LIGTELIJN, Vincent. **Aldo van Eyck, Works.** Holanda: Birkhäuser, 1999.
- LUZHKOV, Iurii; VINOGRADOV V. A. **Moskva 850 let.** Moscou: Izd-vo AO Moskovskie uchebniki, 1997.
- MACEDO, Danilo Matoso. **Documentação e patrimônio edificado recente.** ago 2008. *In*: <http://danilo.arq.br/textos/documentacao-e-patrimonio-edificado-recente/> (Acesso em 30 de dezembro de 2010)
- MARTÍNEZ, Alfonso Corona. **Ensaio sobre o projeto.** Brasília: Editora UNB, 2000.
- MARTÍNEZ, Ascensión Hernández. **La clonación arquitectónica.** Madri: Ediciones Siruela, 2007.
- MINDLIN, Henrique. **Arquitetura Moderna no Brasil.** Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.
- MONNIER, Gérard. **Le Corbusier. Les unités d'habitation en France.** Paris: Belin-Herscher, 2002.
- MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e Crítica.** Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- MONTANER, Josep Maria. **El pavelló de Mies a Barcelona: una reconstrucció polèmica.** *In*: Temes de Disseny nº 2. Barcelona: Servei de publicacions Elisava & Generalitat de Catalunya Departament de Cultura, 1988.
- MORY, Pascal; DULAU, Robert. **Le Corbusier echelle 1.** Paris: Editions PC, 2007.

- MOSELEY, Ray. **Celebrating a Miesian Masterpiece: Barcelona Rebuilds Architectural Gem.** *Jornal Chicago Tribune*, 4 abr 1986. Disponível em: http://articles.chicagotribune.com/1986-04-04/features/8601250065_1_barcelona-city-government-barcelona-pavilion-van-der-rohe (Acesso em 6 mar 2011)
- MYERS, Andrew. **Rietveld Pavilion revamped in Holland.** *In: The Faster Times*. 14 de outubro de 2010. Disponível em: <http://thefastertimes.com/decorativearts/2010/10/14/rietveld-pavilion-revamped-in-holland/> (Acesso em 6 jan 2010)
- NALDI, Paola. **Esprit Nouveau: uma casa delle idee per gli architetti.** *Jornal La Repubblica*, 21 out 2010, seção Bologna, p. 13. Disponível em: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/10/21/esprit-nouveau-una-casa-delle-idee-per.html> (Acesso em 26 fev 2011)
- NALDI, Paola. **Rinascita in fiera l'Esprit Nouveau.** *Jornal La Repubblica*, 19 fev 2011, seção Bologna, p. 21. Disponível em: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/02/19/rinascita-in-fiera-esprit-nouveau.html> (Acesso em 26 fev 2011)
- NEWTON, Clare. **The Phoenix Pavilion: interpreting the black and white memory of the Barcelona Pavilion.** *In: Fabrications: The journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, vol 15, no2, dez 2005. Disponível em: http://espace.library.uq.edu.au/eserv/UQ:135728/n15_2_063_Newton.pdf (Acesso em 7 mar 2011)
- NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NIEMEYER, Oscar. **Explicação Necessária.** *In: SCHARLACH, Cecília (org). Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do Parque Ibirapuera.* São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- ODDO, Maurizio. **Conservare il transitorio: il restauro dell'architettura contemporanea tra storia e progetto.** Firenze: Il Prato, 2005.
- OLIVEIRA, Mário Mendonça de. **Desenho de Arquitetura Pré-Renascentista.** Salvador: EDUFBA, 2002.
- OLIVEIRA, Fabiano Lemes de. **O Parque do Ibirapuera: Projetos, Modernidades e Modernismos.** *In: 5º Seminário DOCOMOMO BRASIL, 2003, São Carlos-SP. Anais do 5º Seminário DOCOMOMO BRASIL.* São Carlos, 2003.
- OUBRERIE, José. **Le Pavillon de L'Esprit Nouveau: un 'remake' à Bologne.** *In: Techniques et Architecture*, 328/331, dez/jul, 1979/80.
- OUROUSSOFF, Nicolai. **A French church carries the legacy of Le Corbusier** *In: The New York Times*, culture section, 12, set, 2006. Interna-

tional Herald Tribune- the global edition of NY TIMES, culture section. Disponível em: <http://www.ihf.com/articles/2006/07/31/news/corb.php?page=3> (Acesso em 22 mar 2011)

PALLASMAA, Juhani. **Los ojos de la piel**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

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.

PEIXOTO, Marta Silveira. **A sala bem temperada: interior moderno e sensibilidade eclética**. Tese de Doutorado em Teoria, História e Crítica, PROPARG-UFRGS. Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas, 2006.

PELLEGRINI, Ana Carolina. **Monumento e Cidade: construções sociais**. Dissertação de Mestrado em Teoria, História e Crítica, PROPARG-UFRGS. Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas, 2003.

_____. **Enfim, sombra! Justiça seja feita à vidraça do Palácio**. In: Anais do 1º Seminário Docomomo Sul. Porto Alegre: PROPARG/UFRGS, 2006.

_____. **Quando o projeto é patrimônio**. In: Anais do 7º Seminário Docomomo Brasil. Porto Alegre: PROPARG/UFRGS, 2007.

_____. **Bolonha, Barcelona, Firminy: quando o projeto é patrimônio**. In: ARQTEXTO (UFRGS), v. 12, p. 202-237, 2008.

_____. **De volta para o futuro: projeto antigo, patrimônio novo**. In: 8º Seminário Docomomo Brasil, 2009, Rio de Janeiro. Anais do 8º seminário Docomomo Brasil, 2009.

_____. **When the Requiem is a Church: the Posthumous Modern Temples of Riola and Firminy**. In: 11th International Docomomo Conference, 2010, Cidade do México. Docomomo México City 2010, 2010.

_____. **Boloña, Barcelona y Firminy: cuando el proyecto es patrimonio**. Summa + (Buenos Aires), v. I, p. 38-51, 2010.

PEREIRA, José Ramón Alonso. **El pabellón Barcelona y la nueva modernidad en la arquitectura contemporánea**. Liño 13. Revista Anual de Historia del Arte. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2007.

_____. **Introdução à História da Arquitetura: das origens ao século XXI**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

PETIT, Jean. **Le Corbusier, lui-même**. Genebra: Rousseau Editeur, 1970.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

POUVREAU, Benoît. **Un politique en architecture**. Paris: Le Moniteur, 2004.

PRUDON, Theodore H. M. **Preservation of Modern Architecture**. Hoboken: John Wiley & Sons, 2008.

PUENTE, Moisés. **Pavilhões de Exposição. Barcelona**: Editorial Gustavo Gili, 2000.

PUENTE, Moisés (ed.) **Conversas com Mies van der Rohe**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

QUETGLAS, Josep. **El horror cristalizado**. Barcelona: Actar, 2001.

RAGOT, Gilles ; DION, Mathilde. **Le Corbusier en France**. Paris, Electa Moniteur, 1987.

RIEGL, Alois. **The modern cult of monuments**. In: OPPOSITIONS 25. Nova Iorque: Rizzoli, 1982.

Rietveld Pavilion in the sculpture garden at the Kröller-Müller Museum. Disponível em: <http://www.kmm.nl/news/129/Rietveld-Pavilion-reopened> (Acesso em 11 fev 2011)

Rietveld Pavilion by Gerrit Rietveld at the Kröller-Müller Museum In: Daily Icon. Outubro de 2010. Disponível em <http://www.dailyicon.net/2010/10/rietveld-pavilion-by-gerrit-rietveld-at-the-kroller-muller-museum/> (Acesso em 6 jan 2010)

ROSAS, María Angeles Layuno. **Guernica: museos e instalaciones**. In: Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.del Arte, t. 6, 1993, pág. 607-646. Disponível em: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-4E79F7B7-0FDB-9195-C4C1-FEAC2A69C6C4&dsID=PDF> (Acesso 4 ago 2009)

RUSKIN, John. **Le sette lampade dell'architettura**. Milano: Jaca Book, 2007.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. **Teatro do Parque Ibirapuera: em nome de quem?** In: Arquitextos, jul 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.038/670> (Acesso 9 jan 2011)

_____. **Lucio Costa: problema mal posto, problema repostado (1)**. Arquitextos, dezembro de 2009. Disponível em: <http://vitruvius.es/revistas/read/arquitextos/10.115/2> (Acesso em 9 jan 2010)

SCHARLACH, Cecília (org). **Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do Parque Ibirapuera**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

SEGRE, Roberto; SERAPIÃO, Fernando; ORTIZ, Daniela dos Santos; SOUZA, Thiago Leitão de. **O resgate da unidade perdida: o Teatro do Museu de Arte Moderna de Affonso Eduardo Reidy.** In: COMAS, Carlos Eduardo; MAHFUZ, Edson; CATTANI, Airton (org). Anais do 7º Seminário Docomomo Brasil. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2007.

SERAPIÃO, Fernando. **À espera do último ato.** In: ProjetoDesign, 309, nov. 2005. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/artigos/fernando-serapiao-as-diferentes-16-12-2005.html> (Acesso em 22 jun 2009)

_____. **Jogo dos Sete Erros.** In: Piauí, 12, set. 2007. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-12/questoes-de-arquitetura/jogo-dos-sete-erros> (Acesso em 17 mar 2011)

SCHÖN, Donald. **The reflective practitioner: how professionals think in action.** Estados Unidos: Basic Books, 1983.

SILVA, Elvan. **A forma e a fórmula: cultura, ideologia e projeto na arquitetura da Renascença.** Porto Alegre: Sagra, 1991.

_____. **Uma introdução ao projeto arquitetônico.** Porto Alegre: Editora da Universidade, 1991.

SOULÀ-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.

STILLE, Alexander. **A Destruição do Passado.** São Paulo: Arx, 2005.

STRAUVEN, Francis. **Aldo van Eyck: the shape of relativity.** Amsterdam: Architectura & Natura, 1998.

SUMMERSON, Sir John. **Heavenly mansions.** Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1998.

VILIANI, Andrea. Ryan Gander **Nine Projects for the Pavilion de l'Esprit Nouveau.** Bolonha: MAMbo, 2006. Disponível em: <http://www.mambo-bologna.org/file-sito/eng/mostre/archivio/gander%20uk.pdf> (Acesso em 26 jul 2009)

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Dictionnaire Raisoné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle.** eBook #30788. Proo-freaders Europe In: [http:// dp.rastko.net](http://dp.rastko.net). 2009.

_____. **Restauração.** Cotia: Artes e Ofícios, 2000.

VITRUVIO, Marco Polião. **Tratado de Architectura.** Lisboa: IST Press, 2006.

VOLLAARD, Piet. **Van Eyck's Sonsbeek Pavilion Rebuilt.** *In:* Archined. 5 de abril de 2006. Disponível em: <http://www.archined.nl/en/news/van-eycks-sonsbeek-pavilion-rebuilt/> (Acesso em 6 jan 2011)

VON MOOS, Stanislaus. **Le Corbusier: elements of a synthesis.** Londres: The MIT Press, 1979.

WHITELEY, Nigel. **Modern Architecture, Heritage and Englishness** *In:* Architectural History, vol. 38 (1995), p. 220-237

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray.** São Paulo: Martin Claret, 2006.

YANÍS, Juan Pedro. **El Pabellón de la República, en Horta, será restaurado a fondo.** *In:* ABC.es. Publicado em 11 de novembro de 2006. Disponível em: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-11-11-2006/abc/Catalunya/el-pabellon-de-la-republica-en-horta-sera-restaurado-a-fondo_1524203764538.html (Acesso em 4 ago 2009)

ZIJL, Ida van. **Gerrit Rietveld.** China: Phaidon Press Limited, 2010.