

Catherine Otundo

Orientadora:
Profa. Dra. Ana Maria Moraes
Belluzzo

“V

OCÊ SEMPRE ENTRA POR UMA
PORTA E SAI POR OUTRA” –
VERSÃO PARA O PORTUGUÊS DO
TEXTO DE ANNETTE SPIRO

034

pós-

RESUMO

No ano de 2002 a arquiteta suíça Annette Spiro lança, pela Editora Niggli, um livro primoroso sobre a obra de Paulo Mendes, com 37 projetos publicados, fotos novas criadas pela autora e um ensaio crítico de sua autoria sobre o conjunto de projetos publicados, além de uma entrevista com o arquiteto e um simpático prefácio escrito pelo arquiteto Luigi Snozzi.

O texto de Annette surpreende pela maneira inédita pela qual analisa as obras do arquiteto, por sua compreensão da cultura brasileira, o que acaba por ampliar o alcance dessa abordagem. O caminho escolhido para efetuar sua análise é a partir dos componentes constitutivos da obra arquitetônica: terreno, cobertura, balanços, pilotis, e constrói um raciocínio sobre a articulação desses elementos no espaço. E assim – apoiada, sobretudo, nos textos do autor inglês Colin Rowe – analisa os projetos sob a ótica da tradição clássica e sua ordenação espacial.

Contudo, a autora não se restringe aos aspectos formais ou materiais dos edifícios: concreto aparente, rigor estrutural, apreço pela técnica, características que levariam a uma associação imediata, e talvez superficial, com estilos tais como brutalista, minimalista ou abstracionista. E, sim, explora a relação entre componentes fundamentais de cada projeto: planos horizontais e verticais, a relação com o terreno, a oposição entre cheios e vazios e a luz como elemento constitutivo do espaço.

PALAVRAS-CHAVE

Annette Spiro, Paulo Mendes da Rocha, arquitetura moderna, tradução.

VERSIÓN PARA EL PORTUGUÉS DEL
TEXTO “ONE ENTERS THROUGH ONE
DOOR AND LEAVES THEN THROUGH
ANOTHER” DE ANNETTE SPIRO

pós- | 035

RESUMEN

En el año 2002, la arquitecta suiza Annette Spiro lanzó por la Editorial Niggli un libro muy completo sobre la obra de Paulo Mendes, incluyendo 37 proyectos, una larga presentación suya del trabajo de Mendes da Rocha, además de una entrevista, y un simpático prefacio escrito por el arquitecto (también suizo) Luigi Snozzi.

El texto de Annette sorprende por la manera inaudita en que analiza las obras del arquitecto y por la extensa comprensión que demuestra de la cultura brasileña, con lo cual el alcance de su abordaje llega mucho más lejos. El camino elegido por la autora para hacer su análisis parte de los componentes constitutivos de la obra arquitectónica – terreno, cobertura, voladizos, pilotes – y el razonamiento se construye a partir de la ordenación de esos elementos en el espacio. De esa forma – apoyada sobre todo en los textos del autor inglés Colin Rowe – analiza los proyectos bajo la óptica de la tradición clásica y su ordenamiento espacial.

Además, la autora no se ciñe a los aspectos formales o materiales de los edificios – hormigón a vista, rigor estructural, aprecio por la técnica – características conducentes a una asociación inmediata (y quizá superficial) con los estilos mencionados arriba, ya sea el brutalista, minimalista, o abstraccionista. Al contrario, explora la relación entre componentes fundamentales de la obra: planos horizontales y verticales, la relación con el terreno, la oposición entre espacios llenos y vacíos y la luz como elemento constitutivo del espacio.

PALABRAS CLAVE

Annette Spiro, Paulo Mendes da Rocha, arquitectura moderna, traducción.

PORtUGUESE VERSION FOR THE TEXT
“ONE ENTERS THROUGH ONE DOOR AND
LEAVES THEN THROUGH ANOTHER”
WRITTEN BY ANNETTE SPIRO

ABSTRACT

In 2002, swiss architect Annette Spiro published (Niggli Editors) a very complete book on the work of Paulo Mendes, which included 37 of his published projects, her own extensive presentation of his work, an interview with him and a kind preface written by (also swiss) architect Luigi Snozzi.

Annette Spiro's text is surprising on account of her new approach to Mendes' work and of her deep understanding of brazilian culture, which adds to her perspective and takes it way beyond. She chose to start her analysis with the constituting components of architectural work – the land, coverage, cantilevers, pillars – and the under laying reasoning is led by the arrangement of these elements in space. Delving into the texts of British author Colin Rowe, she analyses the projects through the optics of classical tradition and its space arrangement.

Furthermore, the author does not limit herself to the formal or material aspects of buildings – concrete surfaces, structural exactness, an appreciation of technique – which would only lead to an immediate and probably shallow connection to the above mentioned styles, whether brutalism, minimalist or abstractionist. Rather, she explores the relationship among the fundamental components of architectural work: horizontal and vertical planes, relationship with the land, opposition between void and filled spaces, and light as space constituting element.

KEY WORDS

Annette Spiro, Paulo Mendes da Rocha, modern architecture, translation.

INTRODUÇÃO

“Brutalism is back!” Assim começa a resenha do livro *Paulo Mendes da Rocha*, escrita por Nicolai Ouroussoff, publicada no jornal americano *The New York Times*. O livro, lançado pela Editora Rizzolli, é a versão em inglês dos dois volumes editados pela Editora Cozac & Naify sobre Paulo Mendes, respectivamente em 2000 e 2007. A resenha ainda explica que o estilo brutalista voltou com *alma* nova, longe das construções pesadas e sem vida do pós-guerra europeu, e, pelas mãos de um grande mestre, é capaz de inspirar novas gerações contaminadas pela arquitetura artificial e temática de hoje.

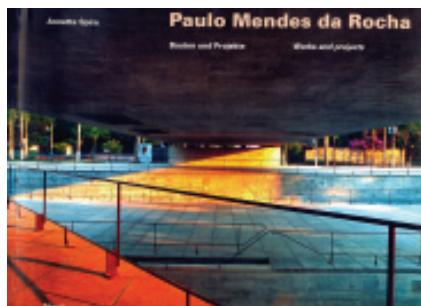


Figura 1: Capa do livro de Annette Spiro
Fonte: Arquivo do escritório Paulo Mendes da Rocha

Para nós, dizer que o brutalismo está de volta soa como dizer que voltou o uso da saia balonê, ou seja, não quer dizer muito; parece capricho da moda, que vai e vem ao bel prazer de seus estilistas. Por outro lado, podemos identificar que a análise feita por alguns autores europeus, em relação à obra de Paulo Mendes, vem, comumente, impregnada, marcada, por tais “ismos”, sobretudo brutalismo, minimalismo e abstracionismo.

O livro, elaborado pela arquiteta suíça Annette Spiro, escapa a tais classificações. A publicação conta com 37 projetos ilustrados com desenhos técnicos, croquis, fotos de maquete e obras (algumas da autora). O arquiteto Luigi Snozzi escreve um simpático prefácio, intitulado “Vida longa à resistência”, no qual descreve como conheceu Paulo Mendes, a proximidade intelectual entre ambos. A arquiteta brasileira Maria Isabel Villac completa a introdução do livro com um texto sobre o Ginásio Paulistano, e, finalmente, Annette apresenta a obra de Paulo Mendes, no ensaio que traduzimos aqui. Ao final do livro ainda há uma longa entrevista da autora com o arquiteto¹.

O caminho que a autora escolhe para tecer sua análise é a partir dos componentes constitutivos da obra arquitetônica: terreno, cobertura, balanços, pilotis, e constrói um raciocínio sobre a articulação desses elementos no espaço. E assim – apoiada, sobretudo, nos textos do autor inglês Colin Rowe – analisa os projetos sob a ótica da tradição clássica e sua ordenação espacial.

Interpretar obras de arquitetos modernos valendo-se de preceitos clássicos: ordem, proporção, equilíbrio, foi uma saída encontrada, particularmente, por autores ingleses após o segundo pós-guerra como instrumento de análise crítica dos edifícios modernos. Segundo Rowe, a relação íntima entre arquitetura moderna e cultura impedia que ela fosse criticada por seus resultados estéticos dentro de sua disciplina, e favorecia que ela fosse explicada como fruto das condicionantes políticas, sociais e culturais de seu tempo. Assim, Rowe estabelece

uma nova possibilidade de olhar-se, criticamente, as construções produzidas dentro do movimento moderno; uma visada estética que se espalha pela Europa e Estados Unidos no início da década de 1960, cujos princípios gerais chegam ao Brasil somente no início da década de 1980 com o trabalho de Carlos Eduardo Comas, Edson Mahfuz e Roberto Conduru, por exemplo.

De certo, esse caminho escolhido por Annette não é muito próximo da forma como nossos críticos e historiadores descrevem a obra de Paulo Mendes da Rocha. Para nós, arquitetos paulistas, a discussão do clássico na arquitetura não foi muito explorada, talvez porque vemos a construção arquitetônica como *obra* e não como *objeto*.

O objeto pode ser decomposto – ou desconstruído, para usar um procedimento mais atual – em partes, e o que importa é a maneira como essas partes se articulam em relação ao todo. A obra, por outro lado, só pode ser compreendida em seu contexto, ela se realiza não a partir do real, mas *no real*.

Para concluir, gostaríamos de dizer que fizemos a tradução a partir do texto em inglês, mas vimos, de cara, que haviam algumas imprecisões em alguns termos; por isso, contamos também com a colaboração do arquiteto José Paulo Gouveia, que proferiu a conferência diretamente da versão em alemão. Ao terminarmos, enviamos uma cópia para a autora a qual aprovou nosso trabalho e mostrou-se satisfeita com a oportunidade de ampliar o alcance de seu texto.

“Você sempre entra por uma porta e sai pela outra.”

“Man geht durch eine Tür hinen und durch eine andere wieder hinaus.”²

“A poem arises not out of feelings, but of words.” Stephane Mallarmé

Em São Paulo existe uma rua com o nome curioso de Haddock Lobo. Ela começa no alto, na avenida Paulista e desce ladeira abaixo até os quarteirões de um bairro-jardim da cidade. Sempre quando andava por essa rua, para cima ou para baixo notava o mesmo edifício, estreito e imponente sobre o lote. Com seu concreto bruto, áspero e encantador ao mesmo tempo, chamava a atenção por si só. Até mesmo andando a pé começa-se a notá-lo pelo piso de mosaico que sai do *hall* do prédio e termina no meio fio da calçada. Anos depois, encontrei, por acaso, o livro *Residências em São Paulo 1947-1975*. Constam dessa coletânea lindas construções – a maioria delas tendo sido influenciadas pelo espírito específico do “brutalismo paulista” – entre as quais quatro casas que chamaram a atenção por sua notável clareza e precisão; ficou claro que o arquiteto daquelas só poderia ser o mesmo do edifício de concreto da rua Haddock Lobo: Paulo Mendes da Rocha, que era, até então, desconhecido por mim.

Ele é um arquiteto cujo trabalho se reconhece imediatamente. Definido por uma incomparável clareza, que pode ser encontrada em todo o seu trabalho. Por mais novo e singular que seja cada edifício, existe uma marca invisível a unir esses trabalhos individuais, como capítulos de uma longa história.

Logo após ter concluído seus estudos na Universidade Mackenzie de São Paulo, Paulo Mendes abre seu escritório e ganha um primeiro concurso. Na competição para o projeto do Ginásio do Clube Paulistano, o arquiteto supera

seus ilustres competidores, com um projeto que receberia, anos mais tarde, o Prêmio Internacional da IV Bienal de São Paulo.

O trabalho de Oscar Niemeyer é uma fonte de inspiração para Paulo Mendes, bem como o de João Vilanova Artigas. Artigas não é apenas um professor para Paulo Mendes da Rocha no sentido metafórico, mas aquele que o convida para ser também professor na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo. Em 1969 ambos são afastados da escola e têm seus direitos civis cassados pelo regime militar, o que acaba por interferir também em sua vida profissional. Somente em 1986, com a chegada da anistia, Paulo Mendes da Rocha volta à escola e assim retoma a vida profissional, bem como a de professor.

O primeiro projeto construído surpreende o meio arquitetônico da época, e alude, por meio de uma linguagem singular, qual será o papel que esse arquiteto exerceirá no âmbito na Escola Paulista. Mas o Ginásio do Paulistano é somente o começo de uma “longa história”, a qual, apesar de seus 50 anos, ainda desperta curiosidade sobre o próximo capítulo que virá; os trabalhos mais recentes são de uma radicalidade indivisível, parecendo correr à frente de nosso tempo.

CLASSICISMO E MODERNIDADE

Dificilmente um arquiteto tentará realizar a construção de um “clássico”. A qualidade de clássico surge depois, pela percepção contemporânea que se molda sobre o trabalho. Na verdade, no momento de sua criação esses trabalhos são os antagonistas insubordináveis, rebeldes a oporem-se aos acordos e costumes preestabelecidos.

Paulo Mendes da Rocha não tem uma arquitetura “clássica” em mente. O uso clássico de cânones formais é estranho a ele. Todavia, a noção de “clássico” aqui é inevitável. Ela surge, porém, menos como uma reflexão analítica e mais como exorbitante sensação, uma rara harmonia entre geometria e proporção.

Nesse sentido, basta revertermos o olhar para um grupo de obras do começo de sua carreira: casas no Butantã, residências Millan, Masetti e James King (Figuras 2 a 5), construídas entre os anos de 1957 e 1970 em São Paulo. As quatro construções são compostas por volumes geométricos simples e parecem ser variações sobre um mesmo tema. Apesar de terem um traço comum, elas não são iguais, evocando a idéia de uma tipologia.

As plantas lembram o inverso do princípio clássico de uma *villa*. Aqui o vazio central (core) foi deslocado do meio da edificação para as laterais. Não é mais o centro da casa; em seu lugar estão os quartos, os quais, por serem espaços pequenos e íntimos, devem estar

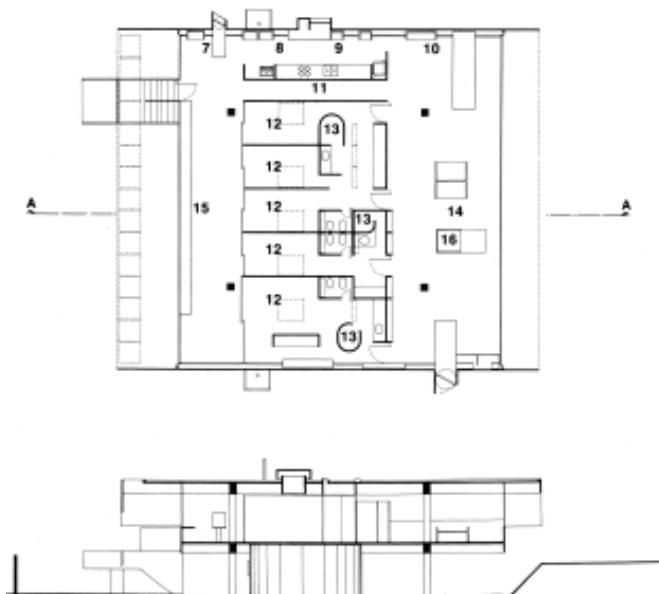


Figura 2: Residência Butantã – Planta e corte
Fonte: Arquivo do escritório Paulo Mendes da Rocha

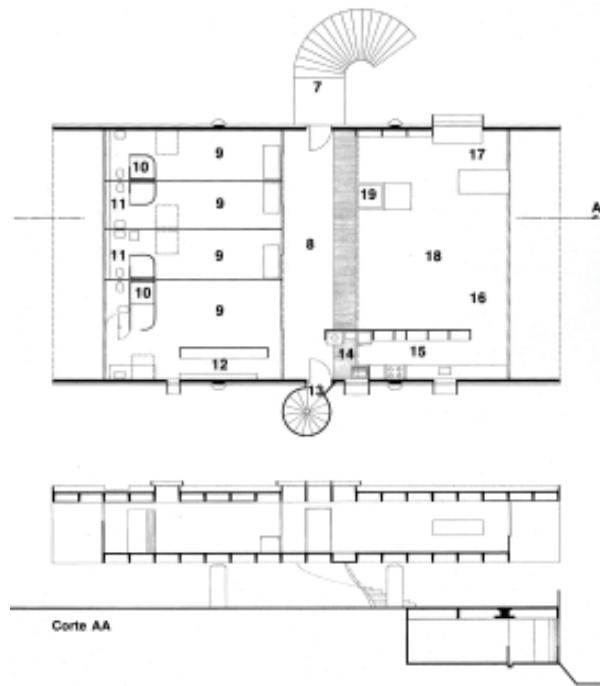


Figura 3: Residência Mário Masetti – Planta do pavimento superior e corte
Fonte: Arquivo do escritório Paulo Mendes da Rocha

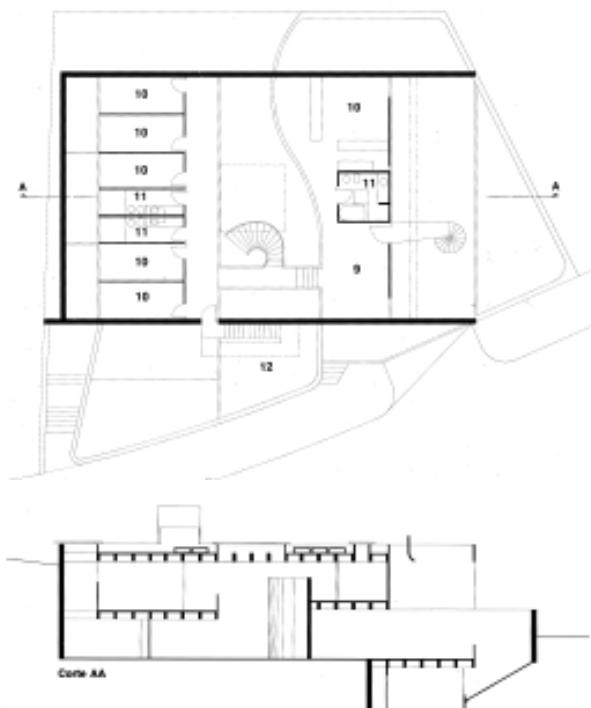


Figura 4: Residência Milan – Planta do pavimento superior e corte
Fonte: Arquivo do escritório Paulo Mendes da Rocha

dentro desse núcleo protegido; e a transição com o espaço externo não se dá por intermédio da fachada, mas sim por uma zona entre dentro e fora, que, por estar vazia, acaba por assumir um caráter espacial ousado.

Ali, elementos arquitetônicos básicos também foram reinterpretados. Os espaços de transição são particularmente interessantes – *as fronteiras*³, as quais de novo e sempre instigaram “invenções” especiais na história da arquitetura. O elemento clássico da entrada é transformado em objeto espacial: a escada. A entrada passa a ser uma escultura tridimensional, e, assim, transfere a noção de entrar da planta para o corte.

A fronteira entre dentro e fora é deslocada e quase eliminada. O autor Colin Rowe escreve a esse respeito: “Se os pisos são paredes horizontais, então presumidamente as paredes são pisos verticais; enquanto as elevações passam a ser plantas, e o volume se transforma num cubo...”⁴ Dessa forma, o teto se transforma em fachada principal, cujo feito se valoriza ainda mais pela escolha de uma cota baixa para esse plano. O espaço livre do térreo se transforma no lugar da entrada e o volume da escada na ante-sala. Essas observações vão ao encontro do que é singular na obra de Paulo Mendes da Rocha: a criação de espaços de difícil apreensão, com papel fundamental em sua obra, podendo ser chamados de “invenções”; espaços “não-construídos”, mas não por isso abandonados; ao contrário, são lugares que ficam entre o terreno e a construção, podem ser simplesmente vistos ou atravessados. Esses espaços intersticiais não são, de fato, construídos, mas surgem unicamente quando o volume da casa encontra o terreno. Dependendo do ponto de vista, você sente que faz parte da casa ou do terreno, é um lugar extremamente comunicativo, capaz de conectar as esferas pública e privada. Assim, o limite entre interior e exterior se dissolve, e acabamos por perder a certeza por onde se entra no edifício. No lugar de uma estreita passagem de entrada, existe um espaço que conecta o terreno com o artefato⁵. A tarefa das plantas⁶, separar e ordenar, e a função das

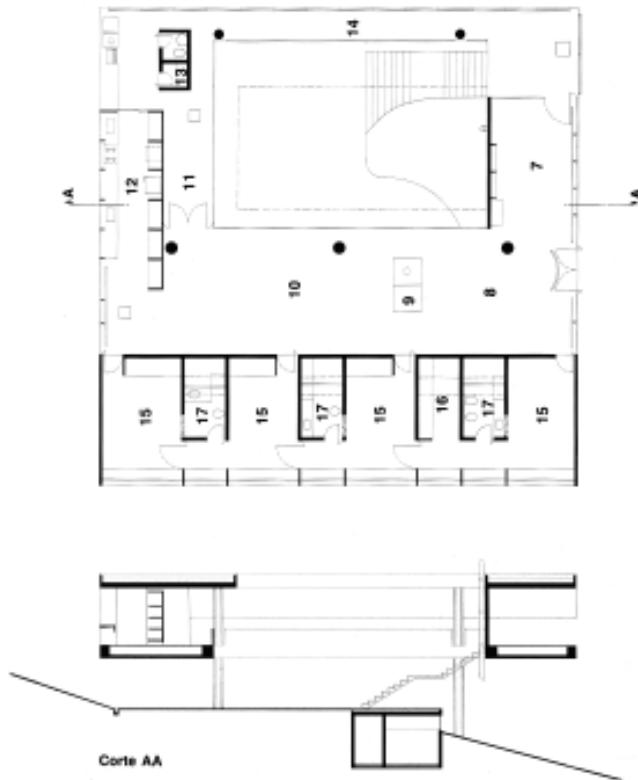


Figura 5: Residência King – Planta pavimento superior e corte

Fonte: Arquivo do escritório Paulo Mendes da Rocha

paredes se resolvem aqui em corte. Nesse sentido o princípio de concertar os ambientes contidos com uma espacialidade contínua se realiza com sucesso. Aqui, portanto, Paulo Mendes da Rocha é tudo menos “clássico”.

Nos projetos de Paulo Mendes da Rocha, uma particular contradição pode ser observada, um tipo de complementaridade entre o corte e a planta. Não é fácil deduzir um a partir do outro. O diálogo entre esses dois planos de representação pode ser traçado ao longo de todos os tempos históricos. Na Idade Média, por exemplo, o desenho dos limites é menos nítido do que em um edifício da Antiguidade ou em edificações renascentistas. Curiosamente, o movimento moderno não pode claramente se relacionar com esse ponto de vista. Em seu ensaio *Mannerism and modernity*⁷, Colin Rowe aponta essa relação na modernidade cuja clareza conceitual também é ambígua; na Villa Stein, de Le Corbusier, por exemplo, não existe um espaço central a partir do qual podemos entender o edifício. “*Com esta idéia de distúrbio, ao invés de prover um prazer imediato ao olhar, o elemento de prazer na arquitetura moderna aparenta sobretudo uma postura.*”⁸ A percepção visual se dá nas seções individuais, nas quais o todo só pode ser reconstruído em nossa mente.

Uma das mais decisivas transformações espaciais na arquitetura moderna foi a mudança de uma construção maciça para uma construção a partir da ossatura.⁹ A “natureza paralisada” da implantação de uma casa da era pré-moderna, ou o “*plan paralisé*”, como as define Le Corbusier, de certa maneira deslocou-se, na arquitetura moderna, para o corte. A possibilidade de modelar-se o espaço com uma seqüência de cortes deixa de existir em um certo sentido, em função da adoção da planta livre e da estrutura independente. O espaço modelado das *villas palladianas* e dos palácios barrocos também não podem ser reproduzidos hoje dessa maneira. As continuidades espaciais e suas novas formulações acontecem agora, primeiramente, na dimensão horizontal.

Quando se analisa os edifícios de Paulo Mendes da Rocha sob essa ótica, podemos ver em seus primeiros croquis que a concepção espacial pode ser explicada, acima de tudo, pelo corte: uma seqüência de camadas horizontais que cobrem a planta livre. Apesar de empregar elementos tais como: pilotis, balanços, janelas contínuas e tetos-jardins – elementos da arquitetura moderna, ele os utiliza de maneira incomum, heterodoxa. Pode, então, essa concepção espacial ser somente deduzida a partir da arquitetura moderna? O espaço modular que contradiz o conceito de laje plana é um atributo a caracterizar seus edifícios e projetos, além de colocar uma inequívoca referência a essa questão.

O Pavilhão Brasileiro criado para a Exposição Internacional em Osaka, em 1970, é um trabalho exemplar nesse sentido. O edifício foi feito com uma redução mínima de elementos: sem abóbadas ou domos. Se contarmos apenas os elementos arquitetônicos “construídos”, o edifício é constituído apenas de uma cobertura plana e um pilar. A fim de descobrirmos, portanto, qual o conceito de modelar-se o espaço, basta dirigir o olhar para o chão. Ali estão as abóbadas e os domos, em uma construção sólida, que talvez tenhamos perdido, não encontram mais eco na arquitetura estrutural do mundo moderno. Aqui também podemos testemunhar o reverso das circunstâncias comuns. O espaço abobadado, nesse caso, literalmente foi virado de ponta-cabeça. O elemento horizontal que estabelece a ordem é a cobertura. Ela flutua ou mostra sua massa – dependendo do ponto de vista do observador – sobre o chão modular. A conformação do espaço, bem como a plasticidade da cobertura abobadada, não reside no elemento arquitetônico da cobertura em si, mas, nesse caso, foi transferida para o chão. A qualidade plástica do lugar não é apenas percebida pelo olhar. Ao atravessar a pequena colina no terreno, sente-se o espaço diretamente com o corpo, enquanto o olhar apenas acompanha seu movimento. Essas duas condições despertam o sentido de movimento por uma paisagem aberta, cuja única constante é o céu, ou, ainda, a cobertura, que orienta o espectador no plano horizontal. O horizonte se transforma em uma constante, como uma “réguia de nível” do espaço. Como um navio em alto mar, onde o único elemento que não se move é a linha do horizonte.

Embora os edifícios de Paulo Mendes da Rocha sejam claramente enraizados na modernidade, eles se constroem em uma ordem mais próxima ao classicismo do que sua linguagem arquitetônica levaria-nos a acreditar. É uma ordem de princípios, a qual não só se apodera imediatamente de nossa atenção, mas, como diz Colin Rowe, “*proporciona ao olhar uma fonte de satisfação*”¹⁰.

A CASA DO BUTANTÃ

O elemento mais surpreendente nas casas do Butantã é a luz, mais precisamente as sombras! Nessas casas existem três diferentes fontes de luz: vindas de cima, pelos lados e por baixo (Figuras 6 a 9). A cobertura é empurrada para baixo como um grande chapéu sobre o edifício, sem tocá-lo diretamente, em uma combinação única entre dureza e agilidade. Os sólidos beirais nas pontas da casa permitem somente a entrada de luz indireta no espaço, pelas laterais, ainda filtrada pela opulenta vegetação. A sensação de penumbra desfaz-se inesperadamente pela luz precisa e vibrante que chega pela profundidade das clarabóias. Esse jogo de luz e sombra nos remete à imagem das manchas de luz na clareira de uma floresta, gerando uma profundidade espacial, muito maior daquela que existe realmente. E, finalmente, a terceira fonte de luz, incrivelmente inusitada – é a luz que entra no espaço por baixo, na intersecção da cobertura com o chão, ou seja, através do estreito que se forma entre vazio da extensão da cobertura em direção ao chão e a elevação desse chão a uma cota mais alta, formando um plano de luz, simultaneamente um parapeito e uma janela. Essa luz verde, que vem da terra e entra no espaço, faz a cobertura parecer flutuar, e, ao mesmo tempo, estabelece uma relação inusitada com o chão, para um edifício feito sob pilostis.

“A ramagem toda do agrião – o senhor conhece – às horas dá de si uma luz, nessas escuridões: a folha a folha, um fosforém – agrião acende de si, feito eletricidade”¹¹, escreve João Guimarães Rosa em seu romance o *Grande Sertão – Veredas*. A penumbra verde predominante na casa é assim. Preenche o espaço com uma massa tangível e os materiais contribuem para criar profundidade – o concreto aparente das paredes, das vigas do teto, móveis de concreto moldados *in loco* e os espaços escuros entre as vigas, são elementos cuja geometria rígida e aguda suaviza-se com a presença dessa penumbra vivaz que flutua por entre eles.

O *“jeu magnifique des volumes sous la lumière”*, segundo Le Corbusier, também um jogo de superfícies, aqui se dá entre a luz e a sombra. Então, assim como a plasticidade do corpo só existe quando sua sombra está presente, a profundidade espacial é gerada de maneira invertida, pelas manchas de luz na sombra do entardecer.

Apesar de a casa estar implantada sobre uma fundação racional, constituída por uma clareza estrutural, dentro dela o edifício se oculta e pode ser percebido somente pelos sentidos, afastando qualquer forma de percepção racional do espaço. O que Colin Rowe afirma sobre Le Corbusier aqui se aplica a Paulo Mendes da Rocha também: *“Ele é um dos poucos arquitetos que não ignora as necessidades sensoriais nem as da mente. Mantendo um balanço consistente entre a razão e a percepção...”¹²*

Uma nova noção sobre as relações sociais do espaço também está no coração dessa casa. *“Ali é que se pode distinguir o que chamaremos de ‘espaço pessoal’, de ‘espaço impessoal’. O espaço como projeto social, este sim, já ali vai se precisando melhor por um relacionamento do viver meio ‘favela racionalizada’, onde cada um aceita o convívio com os demais, sem muradas sólidas, mas dentro de novas e procuradas condições de respeito humano.”¹³* O filósofo e historiador Flávio Motta descreve um modelo de sociabilidade que pouco se relaciona com os modelos da casa burguesa. A casa, assim, demanda



Figura 6: Residência Butantã
Foto: Daniel Bosshard



Figura 7: Residência Butantã
Foto: Daniel Bosshard



Figura 8: Residência Butantã
Foto: Daniel Bosshard

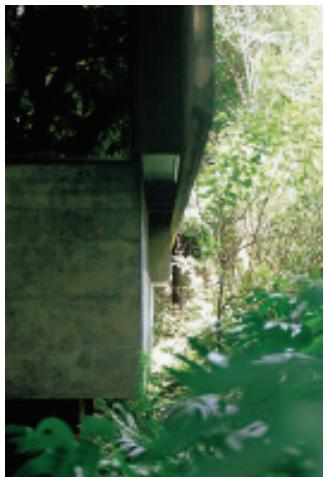


Figura 9: Residência Butantã
Foto: Daniel Bosshard

comportamentos pouco usuais aos seus habitantes, pela disposição da planta e pelo fato de as paredes não tocarem o teto.

Comparações com a arquitetura vernacular do Brasil são inevitáveis. A casa colonial bandeirista¹⁴ é um tipo de residência que reflete a tradição construtiva da época e acomoda famílias formadas por diversas gerações. Esse modelo de residência agrária lembra as casas do Butantã. O uso tradicional da varanda está presente, mas, nesse caso, ela é interna à casa. E também na disposição serial dos dormitórios na planta do primeiro, aludindo à simplicidade espacial da casa bandeirista.

Quando olhamos a casa pelo lado de fora, sobretudo se considerarmos a cobertura, um outro exemplar “clássico” aparece: a “oca”¹⁵, um tipo de *brazilian urhütte*, casa da população indígena brasileira. Essa casa é constituída, primariamente, por dois elementos: uma plataforma e uma enorme cobertura posta por cima. É o chão com colunas, é a tenda de cobertura, ao mesmo tempo abrigo e envoltória. Com somente esses dois elementos a casa do arquiteto foi construída. Apesar de querer-se referenciar a casa sob pilotis ou essa imagem arcaica da memória, pode-se dizer que o trabalho de Paulo Mendes da Rocha está ancorado na singularidade com a qual opera a história e a memória coletiva, através dos tempos, interpretando o mesmo de uma nova maneira. Mostra, assim, algo característico desse arquiteto que “fala” uma linguagem pessoal, extraordinária, na qual criação individual e a subjetiva estão dispostas em uma correlação geral. Nesse sentido podemos chamar novamente a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha de clássica.

Muito distante da monótona repetição de elementos arcaicos da história, ele cria uma ordem por meio da geografia e de seus limites temporais a unirem o novo com a história inacabada da arquitetura, por intermédio de sua linguagem única e pessoal.

TERRITÓRIO E PAISAGEM¹⁶

Os três edifícios na cidade de Goiânia no interior do Brasil: respectivamente Jóquei Clube, Estádio Serra Dourada (Figuras 10 e 11), e, também, Terminal Rodoviário não são uma exceção no conjunto da obra do arquiteto. Ao contrário, eles têm muito em comum com os edifícios de São Paulo. Mais: existe uma afinidade que pode ser percebida entre eles, além da relação com o entorno e das especificidades da linguagem do arquiteto. Além da mão e do desejo do arquiteto, é mais que sabido existirem outras forças as quais, secretamente, contribuem na forma de uma edificação. A geografia e a morfologia da paisagem do país ou ainda do continente inteiro produzem um efeito sobre a forma na arquitetura. Não é somente do lugar ou da paisagem que estamos falando. Tampouco da topografia do local, seja este em um declive, em uma floresta ou à beira-mar. O que se quer dizer aqui é maior, é a geografia espacial de um país e as composições imaginárias de uma paisagem. Uma paisagem diferente, criada a partir da literatura ou de lendas, que se debruça como uma segunda camada sobre a primeira. Ambas paisagens, a física e a imaginária, são, na essência, uma só. A tentativa de separá-las é um caminho ao fracasso. Não se pode imaginar a paisagem de *La Mancha* sem a forma triste de seu cavaleiro.

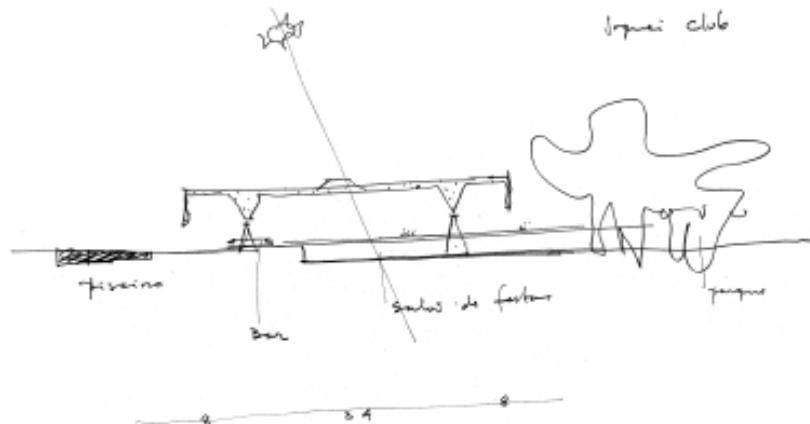


Figura 10: Jóquei Clube de Goiás
Fonte: Arquivo do escritório Paulo Mendes da Rocha

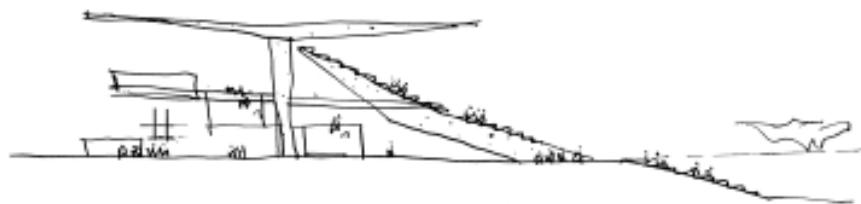


Figura 11: Estádio Serra Dourada
Fonte: Arquivo do escritório Paulo Mendes da Rocha

O interior do Brasil, o sertão, é uma paisagem que se conforma dessa maneira. O nome designa, ao mesmo tempo, um lugar geográfico e uma paisagem imaginária. Essa designação extrapola seus aspectos geográficos e da pequena tira de terra desenhada no mapa do país. Mas é o lugar, a casa, de lendas e de histórias que não se perderam no tempo. Como ninguém, João Guimarães Rosa fez dessa paisagem uma obra de literatura. Em seus romances e histórias, o sertão é mais que um cenário, é um modelo para aquele universo.

Pode ser a imagem da imensidão do planalto que vem à cabeça ao olhar esses três projetos construídos em Goiânia – aqui onde tudo começa em uma ponta do horizonte e termina na outra. É a paisagem do movimento eterno sem começo nem fim cuja influência se estende aos edifícios a esticarem-se e ancorarem-se no horizonte ao mesmo tempo. *“Construir el territorio no es ocuparlo sino inventarlo.”*¹⁷ Essa afirmação de Isabel Villac se encaixa perfeitamente com a maneira específica com a qual o arquiteto se relaciona com o terreno e a topografia. Território e edifício se “inventam” mutuamente, ainda que ambas as partes possam ser distinguidas uma da outra. Não se trata, porém, do contraste entre natureza e edificação como conhecemos no modernismo e que ainda pode ser percebido nos edifícios de Niemeyer no Brasil, apoiados no solo como se flutuassem levemente. É esse paradoxo que lhe confere uma elegância mágica. Seria inútil procurar esse tipo de contraste entre natureza e artefato na obra de Paulo Mendes da Rocha. Podemos nos lembrar da Villa Savoie, de Le Corbusier, e retirá-la de seu entorno, e com um pequeno esforço de imaginação veremos o terreno natural como era antes de a casa existir. Nesse exercício intelectual, tanto o edifício como o terreno continuam relativamente ilesos. Esse não é o caso com a obra de Paulo Mendes da Rocha. Ao tentar remover o edifício do terreno, não só se deixa uma cicatriz, como o edifício se desmancha em fragmentos, porque a relação entre edifício e terreno é, sobretudo, uma relação espacial. Uma saliência na terra e uma cobertura sobre ela; o estádio desportivo; o clube de esportes; o

terminal rodoviário; e os três projetos de Goiânia, podem ser descritos dessa maneira. Obviamente essa é uma simplificação crua, que não faz justiça à arquitetura dos três edifícios citados, uma “arquitetura” a qual se desdobra precisamente entre essas duas constantes.

Outra constante em seus projetos é a referência à dualidade entre o horizonte e o homem. Na maioria das vezes os primeiros croquis são concepções por meio corte, com a escala humana sempre presente: o homem contemplando o horizonte.

Existem croquis de arquitetura os quais procuram reproduzir a materialidade e a expressão da obra, outros buscam capturar concisamente um conceito geral. Os croquis de Paulo Mendes da Rocha, claramente, pertencem à última categoria. A forma esparsa, com poucas linhas, lembra desenhos à tinta japonês. Como esses, representam a redução do essencial. Mas o conceito está capturado, ao invés de uma atmosfera particular. Se Paulo Mendes da Rocha é um arquiteto cujas construções dialogam com a mente e os sentidos, em seus croquis ele fala, primariamente, sobre o raciocínio inerente ao projeto.

O tema horizonte é também uma das grandes questões da arquitetura do século 20: o deslocamento exaltado em direção ao horizontal, como se uma ponta nova do compasso tivesse sido descoberta. Em cada época tentou-se criar paralelismos entre mudanças formais e as transformações sociais e intelectuais. A comparação entre o conceito de verticalidade e hierarquia é um exemplo dessa atitude. Precisamente nas américa do Sul e Central, contudo, encontramos culturas com hierarquias sociais rígidas, somadas à religião, e geraram uma arquitetura na qual o horizontal é o dominante.

Ao invés de tentar descobrir paralelismos, que podem nos levar a conclusões um tanto quanto míticas, pragmáticas, e, acima de tudo, “mais arquitetônicas”, temos de tentar direcionar nossas atenções para os meios arquitetônicos, meios como instrumentos e não como conteúdos ou simbolismos. Nesse sentido temos, aqui, um meio que se sobressai aos outros: a plataforma, tão antigo quanto a história da arquitetura é, ao mesmo tempo, arcaica e incrivelmente eficiente. Jorn Utzon apresentou essa forma como ilustração de seu ensaio¹⁸, exemplo de um templo mesoamericano.

O Monte Alban, uma montanha tipo pão de açúcar natural teve sua superfície aplanaada. Esse lugar sobrelevado é um distrito especial, um lugar com um “outro” significado: o da plataforma. Nesse caso específico a área interna do cone foi afundada. Agora o olhar só pode perceber o distante topo da montanha sobre o horizonte. O céu é seu único contraponto. Esse é o real propósito da plataforma! Com um simples, porém inteligente instrumento, foi possível liberar as pessoas de seus contextos diários e estabelecer, ao contrário, relações de “outro tipo”, uma intenção óbvia quando se trata de um templo. Por esse intermédio ocorrem mediações entre o artefato e paisagem, e entre o homem e a natureza. Essencialmente, é a mesma coisa que Le Corbusier reproduz na cobertura da Unidade de Habitação de Marselha, onde a paisagem artificial da laje-jardim dissolve-se no horizonte distante. Ou ainda no pequeno terraço da casa Bestegui em Paris, onde acontece algo parecido com a questão do Monte Alban. A “velha” plataforma une, vitoriosamente, dois espaços fundamentalmente diferentes: o jardim clássico confinado – *hortus conclusus* – com o espaço aberto e fluído da modernidade.

A função da parede se renova diante das possibilidades dadas pelo relevo, tema também explorado nos últimos trabalhos de Le Corbusier. Sobretudo, em Chandigarh e no projeto não-construído do jardim do Palácio do Governador. O relevo como parte da relação entre o homem, o edifício e a paisagem sintetizando, de maneira brilhante, uma nova transcendência. Para Sigfried Gideon, esse elemento renovado é a contribuição brasileira decisiva para a arquitetura internacional.¹⁹ Mas Giedion se refere somente à superfície dos edifícios e fachadas em forma de relevo. Sua observação é válida e apropriada para a maioria dos edifícios “antigos” da América Latina. Para uma análise contemporânea, esse argumento, porém, perde a força, pois a questão do relevo não está somente na superfície das fachadas, mas faz parte da concepção espacial do edifício e ainda da relação de escala com a paisagem. Mais uma vez, o questionamento surge pelo olhar da geografia e da história, no sentido de *genius loci* em uma escala continental.

O pensamento de Utzon sobre o relevo e plataformas concede uma nova luz sobre a análise dos edifícios de Paulo Mendes da Rocha. Precisamente porque o relevo ganha uma nova dimensão em seus trabalhos. Vai além da relação direta entre o desenvolvimento contínuo do movimento moderno clássico, e tende mais a uma comparação com a idéia arcaica de plataforma.

Dois projetos são exemplares dessa afirmação: o Pavilhão de Osaka, construído em 1970 (Figura 12), e o Museu da Escultura em São Paulo. O projeto do Pavilhão, fruto de um concurso de arquitetura, foi construído durante o período da ditadura militar e destruído ao fim do evento da Feira Internacional, apesar do pedido de compra feito pelo governo japonês, emprestando uma dimensão política ao Pavilhão, além da arquitetônica.²⁰ Sobraram apenas algumas fotos da fase da construção, mas que podem ainda transmitir o efeito extraordinário desse edifício ainda hoje. Não existem paredes, o espaço se faz somente pela topografia do chão e pela cobertura; uma cobertura de luz apoiada em quatro pontos irregulares no chão. Três pequenos morros servem de apoio; o quarto é formado por uma coluna composta por dois arcos, um espaço dentro do outro, uma “casa”.

Uma coluna incomum, nova e arcaica ao mesmo tempo, ordena aquele espaço. Uma cruz no chão, que denomina a ocupação do território, também se refere aos quatro pontos cardeais e à divisão quadrangular do globo. Um espaço sobrecarregado de significados, que serve ainda como ponto de encontro do pavilhão: o café! O visitante se move sem caminhos determinados, como pelos

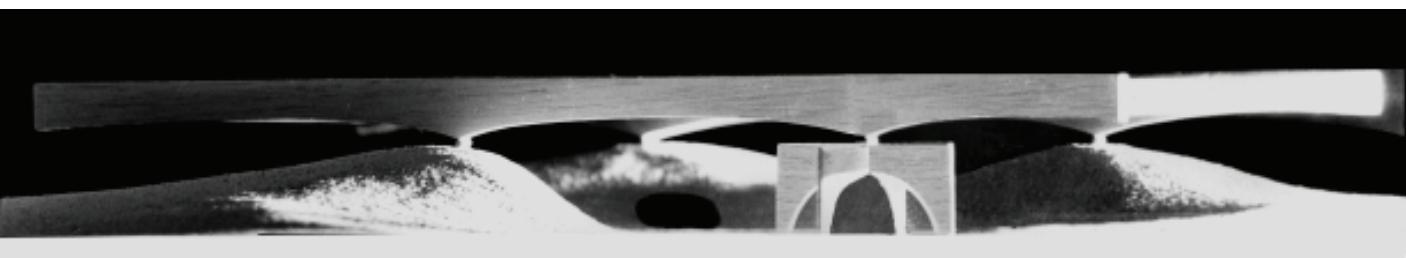


Figura 12: Pavilhão de Osaka
Fonte: Arquivo do escritório Paulo Mendes da Rocha

morros da cidade. A luz penetra pela cobertura e distorce na superfície ondulada do chão. É, de novo, um jogo de luz e sombra, como um dossel de folhas na floresta. A terra de Osaka, um chão de asfalto, uma cobertura e uma coluna que conforma o espaço – esses são os poucos componentes do pavilhão. É um abrigo aberto, uma casa, um terreno, uma cidade e uma paisagem ao mesmo tempo. É um manifesto arquitetônico, uma síntese dos elementos fundamentais da relação entre natureza, homem e artefato.

A situação do Museu da Escultura já é bastante diferente da anterior: trata-se de um bairro jardim tradicional da cidade. O relevo é utilizado como um instrumento urbanístico. O edifício ocupa o terreno inteiro e, ao mesmo tempo, refaz o mesmo. A plataforma está presente também, mas aqui as coisas se relacionam por opostos, onde o molde e o modelado se complementam. A plataforma constituída pelo negativo tem o mesmo efeito daquela feita pelo “positivo”, criando um lugar na cidade.

Nesse projeto, a questão também é separar-nos da vida cotidiana. Porém, o “outro” não é o céu, a paisagem distante, e sim a paisagem interior, do mundo da arte. Paulo Mendes estica o limite entre dentro e fora com um enorme espelho d’água. O céu e as nuvens se refletem na superfície calma da água, enquanto aquele outro mundo se evapora. A superfície da água não faz parte do jardim, por exemplo, mas sim é a quinta, e, ao mesmo tempo, única fachada do edifício: a “cobertura” do museu.

Estamos acostumados a perceber a profundidade espacial por meio de perspectivas, ou do arranjo dos volumes no espaço. Paulo Mendes da Rocha não usa nenhum desses dois artifícios, e ainda assim consegue gerar espaços com imensa profundidade por mais confinados a estarem em um lote urbano. Ele desloca a linha do horizonte para dentro do edifício com uma seqüência de planos, e assim “inventa” – em contraste com a planta livre – o corte livre. O térreo se torna único e fluido, e o que é errático não é o terreno, e sim a viga flutuante da “cobertura”, causando grande surpresa. Por meio dela o edifício se anora no chão e na paisagem urbana; faz a mediação de escala entre a escultura e o visitante. No ensaio mencionado anteriormente, Utzon faz um comentário acerca da arquitetura chinesa: “Existe magia no jogo entre cobertura e plataforma.” Existe magia também nesse museu de escultura de Paulo Mendes da Rocha em São Paulo.

TÉCNICA

Não é por acaso que a consideração sobre a importância da tecnologia no trabalho de Paulo Mendes da Rocha vem da leitura de seus projetos urbanísticos. Eles mostram, claramente, uma visão específica sobre a tecnologia. Quando ele traça uma nova geometria para a baía de Montevidéu ou concebe os edifícios do Reservatório de Urânia como figura em uma paisagem, existe, de um lado, uma medida urbana, e, de outro, uma ação tecnológica. Como afirma o próprio arquiteto: *“Um exemplo interessante para mim é Veneza, não aquela cantada nos seus belos palácios, mas sim o olhar sobre uma nova geografia. A lagoa Veneziana era o lugar menos apropriado para se fundar uma cidade e seu porto. Novos desenhos tiveram que ser desenvolvidos para planejar os canais as*

pequenas porções de terra das pequenas ilhas. É a aplicação da tecnologia e da experimentação que nunca havia sido aplicada em tais dimensões. Os palácios foram construídos posteriormente a fim de dar expressão ao lugar. Mas a arquitetura sublime de Veneza é a construção de seu território. Os canais são a fundação desta arquitetura; são uma nova espacialidade criada para consolidar o comércio marítimo no coração da Europa.”²¹ Para o arquiteto essa cidade é um ato de engenhosidade, uma “invenção”, e a tecnologia é mais que um meio de resolver os problemas colocados.

O seu mais recente projeto urbano, proposta para a baía de Montevidéu, mostra esse conceito de maneira clara e expressiva. Nesse desenho – fruto de um seminário na cidade – a “invenção do território” é vista de forma direta e tangível. Nesse caso é a forma da paisagem que se propõe modificar, sem nenhum edifício ter sido planejado; é, portanto, uma proposta eminentemente urbana. Ao modificar a geometria da baía, ela se torna um elemento urbano e, consequentemente, incorpora-se à cidade. A superfície da água se transforma em “praça” urbana e, assim, desloca o foco da cidade. De repente uma nova visão sobre a conformação urbana aparece e nosso olhar, atormentado por diagramas e esquemas funcionais, encontra prazer naquele lugar.

Não é por acaso que o arquiteto tenha se familiarizado com o mundo da engenharia desde pequeno. A profissão de engenheiro é uma tradição na família. Seu pai era engenheiro de portos e canais, e visitas aos canteiros de obras eram comuns – e acabaram por influenciá-lo consideravelmente. A cidade de Vitória – um centro produtor de cacau, cidade portuária e ponto de ligação entre a costa e o interior do país – as grandes fazendas, as serrarias do sertão, as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo não são apenas episódios de sua biografia. O olhar curioso de criança, a admiração sobre o poder do homem em transformar a natureza em seu benefício, pode ser percebido ainda hoje. Esse desejo em transformar a natureza não contém nenhum cinismo e não tem relação com a ignorância contra a natureza. Ao contrário, é como se nossa inteligência desejasse colocar algo diante da “inteligência” da natureza. A biografia do arquiteto também se relaciona com o desenvolvimento de um país e de uma época. É a história da descoberta e da conquista, que não teve somente glórias. De um lado, o terror dos crimes da colonização, e, de outro, a aventura de pisar-se em uma terra nova, e a “inauguração” de um novo continente.

Por isso não é de estranhar que o desenho de embarcações aparece constantemente em seus croquis. Vemos, nesses desenhos, nossos sonhos, a aspiração dos habitantes do interior e o barco como um “arsenal da imaginação”²². Para Paulo Mendes da Rocha não são apenas reminiscências da história e das velhas cidades portuárias. São protagonistas, proporcionam figuras de escala, como a escala humana, para os prédios e as montanhas da cidade. O navio é ainda arquitetura e a metáfora para a técnica, a qual, simultaneamente, contém o horizonte e sua conquista.

O termo em português “engenho” significa: máquina, destino, gênio, argúcia, artefato, inventividade. Quando o arquiteto observa projetos de engenharia civil, tais como: portos, barragens, estruturas hidráulicas, vê aí essa idéia de invenção. É uma percepção que lança uma visão e transforma-a simultaneamente. “... a natureza é vista enquanto é reproduzida e fabricada por nós mesmos. Nós só conseguimos contemplar, compreender, o que fabricamos”²³,

diz Paulo Mendes da Rocha. Trata-se de um tipo de “inventividade” ou de um olhar que age. No trecho da música *Corcovado*, de Tom Jobim: “*Da janela vê-se o Corcovado, o Redentor, que lindo!*” – “Nessa frase ele já construiu a cidade inteira!”²⁴, diz o arquiteto sobre o músico. Quando ele “vê” o lugar, ele já o transformou. A tecnologia, portanto, não é apenas um instrumento de metamorfose, mas uma visão dessa transformação. Seus edifícios não são objetos em uma paisagem. Em sua mente são instrumentos pelos quais compreendemos e questionamos o mundo.

Por que a citação de Mallarmé no começo do texto, afirmando que um poema não é feito de sentimentos, e sim de palavras? Não é por acaso que o arquiteto, espontaneamente, cita este trecho em suas conversas: “*O medo da racionalidade, a tanto criticada frieza racional é uma grande insensatez. Como se expressa o poeta? Claro que o poema se constitui de sentimentos, mas é construído por palavras. No mesmo sentido a cidade é puramente emocional, mas é construída pela tecnologia.*”²⁵ “*No fundo você está organizando emoções*”. Elas são a fonte da força poética de seus trabalhos. O ponto de partida para tais emoções está não só na forma e nos materiais empregados, mas em uma radical confiança na técnica. Não é por acaso que nos lembramos da famosa frase “*machines à emouvoir*”²⁶. Essa talvez seja uma aproximação mais profunda com a obra de Le Corbusier do que referências formais ou programáticas. Para Paulo Mendes da Rocha o projeto começa com a “invenção” do problema, e sua essência está não na resposta, mas na questão propriamente dita.

Assim, seus edifícios são respostas válidas, porém jamais conclusivas. Quando se comprehende essa como sendo a característica fundamental de sua criatividade, atribui-se aí o caráter universal contido em seus trabalhos, apesar de esse possuir uma linguagem altamente pessoal e singular.

O termo grego *techné* reflete, precisamente, esse aspecto único de sua obra. Como prova disso, o outro, lado aplicativo da tecnologia, raramente pode ser observado em seu trabalho. Detalhes técnicos, como o trinco da janela, podem ser dispostos de forma negligente, ou então elevados a uma obra de arte.

Esses dois extremos são satisfatórios, e, nos trabalhos do arquiteto, ganham ares surpreendentes. Esses detalhes que podem passar despercebidos ao nosso olhar são tanto engenhosos quanto evidentes. São pequenos prazeres inventivos que acabam por representar todo um conjunto de elementos. Sob esse aspecto, Paulo Mendes da Rocha é um arquiteto brasileiro, porém de forma sublime. Ao contrário da Europa, o artesanato não tem uma longa tradição no Brasil, o qual, como inúmeras outras coisas, foi importando seus produtos e, portanto, lida com esses de maneira inventiva e sem preconceitos. Enquanto na Europa a indústria ainda copia trabalhos manuais, no Brasil, quando isso acontece, o produto ganha nova função e formatação. Isso nos parece “mais moderno” e apropriado perante a produção em série.

Outro aspecto de sua obra é o uso util da tecnologia. Ele o faz associando “alta porcentagem” técnica ao edifício de forma tão evidente, que o expectador comum não perde tempo se questionando sobre ela. Aquilo que o Pavilhão de Osaka antecipou, a loja de móveis Forma realizou de maneira ainda mais radical. Nesse edifício franco, fácil de compreender, a técnica sublimada acompanha uma linguagem formal reduzida ao seu máximo. Os poucos elementos constitutivos presentes no edifício estão tão evidentes e claros, que não se percebe sua

“multifuncionalidade”. Tudo é eficiente – desde a concepção espacial até cada pequeno detalhe. De novo, a escada é o lugar da entrada, mas dessa vez literalmente – a entrada é a escada. Quando o edifício se fecha, ela desaparece, como uma escada retrátil embutida no forro. À noite, a imagem da loja ocorre pela única abertura, a vitrine dos móveis, uma luz vista de longe. Esse edifício está localizado em uma avenida expressa da cidade, e a vitrine, pela virtude de estar elevada do chão e ser comprida, fornece ao motorista o tempo necessário para escolher o sofá que mais lhe agrada.

Esse prazer pela invenção tecnológica nos é familiar também na obra do arquiteto espanhol Alejandro de la Sota ou Mies van der Rohe. A precisão miesiana e certo minimalismo acabam por aproximar, por diversas vezes, os trabalhos de Paulo Mendes ao de Mies. Ao olharmos para a clareza estrutural e a geometria, facilmente nota-se essa aproximação. Não por acaso, no verão do ano 2000 foi concedido ao arquiteto o “Premio Mies van der Rohe” em Barcelona.

Alguns dizem que os edifícios de Paulo Mendes da Rocha são altamente abstratos²⁷. Porém, eles criam imagens como aquelas que vemos na natureza e em nossos sonhos: uma pedra, uma montanha, uma sombra, uma nuvem. Não porque essas imagens representem algo concreto, ao contrário! Somente quando a abstração está presente a liberdade associativa e evocativa pode surgir. A arquiteta Lina Bo Bardi descreve esse fenômeno da seguinte forma: “É a liberdade rigorosamente controlada e calculada da natureza, obediência absoluta às ‘leis que mandam’, nada de ‘arbitrário’, mas, como na natureza, o máximo de ‘fantasia’.”²⁸ Fantasia e princípios rígidos teóricos não são opostos para ela. Esse também é um aspecto presente no trabalho de Mendes da Rocha. Dessa forma, parece totalmente inapropriado designar sua obra como abstrata, quando por abstração se entende falta de materialidade e massa concreta. Os edifícios comunicam, sim, um sentido de peso e massa, e também o senso tático. Pode-se sentir a força da gravidade em uma parede de três centímetros de espessura, e ainda quando se vê o espaço espremido entre o horizonte e uma imensa viga protendida. Não é esse o esforço que aparece no edifício, e sim a energia física usada para fazê-lo. É nada mais do que a “energia latente” descrita por Max Plank.²⁹

O ESPAÇO URBANO

Poupatempo é o nome de um edifício projetado pelo arquiteto e inaugurado no outono de 2000. O programa é relacionado ao serviço público e à expedição de documentos oficiais para todos os habitantes de São Paulo. O que poderia ser facilmente um labirinto burocrático é exatamente o oposto: uma ponte, com um *hall* arejado, e um prolongamento de uma praça. Não existem gabinetes, portas, nem avisos de “favor entrar”, sinais a fazerem o usuário compreender rapidamente que está em um beco sem saída. Pela virtude de um grande gesto, as questões urbanas, funcionais e intenções espaciais foram convincentemente satisfeitas. O espaço público urbano foi deslocado para o interior do prédio. O edifício é formado por uma única e imensa viga. O corte revela a “ponte” que conecta, verticalmente, a entrada elevada do metrô com o térreo e o terminal de ônibus. Novamente o conceito vem do corte!

Estamos habituados a contemplar as questões de desenho urbano a partir da planta. Paulo Mendes da Rocha, porém, contempla por meio do corte. A cidade alcança aí uma componente geográfica. Dois edifícios importantes da arquitetura brasileira ilustram também essa situação. O primeiro, um dos mais surpreendentes espaços urbanos do século 20: a base do edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro³⁰, onde tanto pedestres como visitantes passam por dentro do edifício sem ao menos notar. Um passeio incomparável pelos pórticos, a formarem, de fato, a “cidade”. O espaço, normalmente solucionado em planta, toma vida por sua expansão vertical. No segundo, Lucio Costa segue a estratégia oposta quando faz a praça cívica em Brasília. Enquanto os carros se “cruzam” em níveis sobrepostos, a praça é também a intersecção do eixo central da cidade. Aqui, a secção vertical se expande no domínio horizontal. No Poupatempo, o arquiteto conecta esses dois conceitos.

Ao olharmos atentamente para esses edifícios, o que aparece como preferência do arquiteto pela espacialidade horizontal é também uma característica da arquitetura brasileira. Como ele mesmo diz, “... mas o que aquilo revela é uma distração, um descaso por qualquer idéia de proteção. As construções brasileiras não foram feitas pra defender ninguém de nada. Você sempre entra por uma porta e sai pela outra”³¹. Dessa forma, os edifícios brasileiros proporcionam um sentido de conexão mais forte com o espaço aberto do que o enraizamento com o chão. Movimento e ruptura são possíveis a qualquer instante. O espaço sem limites não se apresenta como uma ameaça, mas como uma demanda. Na obra de Paulo Mendes temos essa noção, ao entrarmos por uma porta que não será a mesma da saída. No Poupatempo a entrada quase não se percebe, é como se estivéssemos chegando em uma rua. Em suas residências temos essa liberdade também. A casa nunca é um forte, mas um pavilhão que oferece proteção, como uma tenda ou uma árvore.

Decididamente uma concepção arquitetônica contrária ao modelo nômade como um envoltório entreaberto: o ancoramento espacial no terreno acontece pela reforma do chão. Ambos, espaço e chão, encontram-se precisamente na linha do horizonte, onde o céu e a terra se tocam. A corpulência e a firmeza do relevo no terreno e o senso transitivo das casas abertas se juntam, formando um todo.

A vista do horizonte na arquitetura de Paulo Mendes da Rocha é programática. Apesar de ter uma postura crítica, sua arquitetura comunica um sentido de esperança. Esperança não aquela que se sente ao fim de uma conquista, mas aquela que espera um futuro melhor. É um começo, um despertar, como se a história tivesse apenas começado. Talvez, para concluir com um título para essa história: a terceira margem do rio de João Guimarães Rosa.³²

NOTAS

(1) SPIRO, Annette, *Paulo Mendes da Rocha. Bauten und projekte*. Zurique: Editora Niggli, AG, 2002.

(2) Texto escrito originalmente em alemão pela arquiteta Annette Spiro e publicado em seu livro: *Paulo Mendes da Rocha – Bauten und projekte*. Zurique: Editora Niggli, 2002. Essa tradução foi feita a partir da versão inglesa do texto que continha algumas imprecisões e, portanto, contei com a leitura atenta do original em alemão, empreendida, gentilmente, pelo arquiteto José Paulo Gouvêa, o qual ajudou na correção de alguns termos. Contamos, também, com uma leitura final da própria autora, Annette Spiro. (Nota da tradutora)

(3) Grifo meu. (Nota da tradutora)

(4) ROWE, Colin, La Tourette. *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge-Londres, 1985, p. 197.

(5) Tanto no texto original em alemão quanto na versão em inglês, a palavra que aparece é *artefato*; porém, para nós, ela tem mais o significado de um objeto produzido industrialmente, o que não se aplica ao texto. Normalmente, referimo-nos à produção arquitetônica como *obras* de arquitetura; mesmo a palavra *objeto*, muito utilizada por autores estrangeiros, não é muito utilizada por nós, pois entendemos que o significado de uma obra de arquitetura depende de sua relação com o universo que a cerca. Lucio Costa, no livro *Sobre uma arquitetura*, no texto “Projeto para a Universidade do Brasil em 1936”, diz: “*É esta a linguagem da arquitetura – aquela figura não está ali apenas para enfeitar, como um simples objeto, mas porque não se pode dela prescindir.*” (p. 82). Ainda sobre esse tema, a professora Sophia Telles, em um seminário na FAUUSP, no ano de 2006, alude à questão dizendo que um edifício não pode ser visto como um objeto porque ele precisa do todo para ser compreendido. Para a compreensão do texto, essa discussão não importa, mas considerei instigante sublinhar essa diferenciação semântica. (Nota da tradutora)

(6) Na versão em inglês está escrito *ground floor*: planta do térreo; porém, em alemão está *grundrisses*: planta; adotei a versão da língua original para todos os casos em que essa distinção ocorre, porque a autora se refere, nesses casos, à representação em planta de forma geral, e não do pavimento térreo especificamente. (Nota da tradutora)

(7) *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge-Londres, 1980.

(8) “*In this idea of disturbing, rather than providing immediate pleasure for the eye, the element of delight in modern architecture appears chiefly to lie.*” *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge-Londres, 1980, p. 29.

(9) Na versão em inglês está *skeletal*, cuja tradução literal seria esquelética, vertebrosa, mas acreditei melhor, nesse caso, usar *ossatura*, como Lucio Costa: “*As técnicas construtivas contemporâneas – caracterizadas pela independência das ossaturas em relação às paredes...*” O arquiteto e a sociedade contemporânea. *Sobre uma arquitetura*. XAVIER, Alberto (Org.). Porto Alegre: Editora UniRitter, 1ª reimpressão em fac-símile, 2007, p. 246. (Nota da tradutora)

(10) Em inglês: “*... provide the eye with a source of enjoyment*”. (Nota da tradutora)

(11) ROSA, João Guimarães, *Grande Sertão – Veredas*. Rio de Janeiro, 1956, p. 32. Na edição da Nova Fronteira de 1988, veja p. 21. (Nota da tradutora)

(12) “*He is one of the few architects who have suppressed the demands of neither sensation nor thought. Between thought and sensation he always maintained a balance.*” Rowe, *La Tourette*, p. 202.

(13) MOTTA, Flávio. Paulo Mendes da Rocha. *Revista Acrópole*, São Paulo, n. 343, p. 17, 1967.

(14) “Casa bandeirista” é um tipo de casa construída nos séculos 17 e 18 durante a formação do estado de São Paulo.

(15) Nome para habitação indígena na língua tupi.

(16) A tradução direta da palavra *landscape* é paisagem. No inglês, porém, a definição da palavra é: uma vista sobre um panorama; e ainda, *land* significa: *the solid ground of the earth* – a parte sólida do chão, mas também: território, região, país, nação... Com isso, parece-nos que *landscape* tem um significado mais amplo que *paisagem*. Essa amplidão ganha importância, sobretudo na obra Paulo Mendes, pois ele se refere à paisagem como algo além da superfície do chão, algo que pode ser modelado e transformado fisicamente, a possuir dimensões históricas e sociais. Assim, a noção de paisagem parece insuficiente, como se fosse o arranjo das coisas sobre o plano da superfície, não atendendo a uma noção mais ampla. Mas, como não encontrei uma palavra melhor, traduzi como se faz usualmente; fica aqui, porém, a observação. (Nota da tradutora)

(17) Em espanhol no original. VILLAC, Isabel. *La construccion de la mirada – Naturaleza, ciudad y discurso en la arquitectura de Paulo Archias Mendes da Rocha* (Tese de doutorado, Barcelona, 2002, p. 226).

- (18) UTZON, Jorn, Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect, *Zodiac*, Milan, n. 10, 1962.
- (19) Sigfried Gideon, na introdução do livro de Henrique E. Mindlin: *Neues Bauen in Brasilien*, Munique, 1956.
- (20) Durante o desenvolvimento desse projeto os direitos civis do arquiteto foram cassados pelo governo militar. Porém, a construção do edifício não poderia ser interrompida. A exposição projetada por Flávio Motta foi cancelada e, o edifício, demolido logo após o encerramento do evento.
- (21) Em entrevista a Jupira e Sophia Telles (não-publicada, São Paulo, 1996, p. 4). Tradução da autora. Não encontramos a fonte dessa entrevista. (Nota da tradutora)
- (22) “Os bordéis e as colônias são dois tipos extremos de heterotopias. Mas, atenção. Um navio é um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que existe por si só, que é fechado sobre si mesmo e que ao mesmo tempo é dado à infinitude do mar. E, de porto em porto, de bordo em bordo, de bordel em bordel, um navio vai tão longe como uma colônia em busca dos mais preciosos tesouros que se escondem nos jardins. Percebemos também que o navio tem sido, na nossa civilização, desde o século dezesseis até aos nossos dias, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (ao qual não me referi), e simultaneamente o grande escape da imaginação. O navio é heterotopia por exceléncia. Em civilizações sem barcos, esgotam-se os sonhos, e a aventura é substituída pela espionagem, os piratas pelas policiais.” Michel Foucault, Paris: *Autere Räume* (1967).
- Trecho retirado do texto: “Des espaces autres”, apresentado por Michel Foucault em uma conferência no Centro de Estudos de Arquitetura na Tunísia, em 1967, cuja publicação só foi autorizada por ele em 1984 na revista *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5. Tradução para o português de Pedro Moura. (Nota da tradutora)
- (23) Villac, Maria Isabel. *La construcción de la mirada*, p. 427.
- (24) *ibid*, p. 431.
- (25) SPIRO, Annette, *Paulo Mendes da Rocha – Bauten und projekte*, 2002, p. 254.
- (26) No original francês. (Nota da tradutora)
- (27) A noção de abstrato não se aplica comumente à arquitetura, apesar da freqüência com que ela aparece para descrever obras como as de Mies van der Rohe e de Paulo Mendes. Como faz, por exemplo, Josep Maria Montaner quando diz que os projetos de Paulo Mendes baseiam-se “no domínio do saber técnico, na intensidade conceitual, no mecanismo da abstração”, em: *Mendes da Rocha*, p. 6. Se existe uma arquitetura abstrata, então existe uma figurativa? Claro que não. No livro *Arte moderna* de Giulio Carlo Argan, ele aproxima a obra de Mies do grupo Der Stijl, sobretudo de Paul Klee e Mondrian, mas o faz justamente descrevendo a materialidade de seu edifícios: “... como Klee, Mies opera com infinita delicadeza, estuda com extremo cuidado as maneiras de dar à imagem espacial uma substância visual que não tenha o peso físico da matéria”, em: *Arte moderna*, Companhia das Letras, p. 397. Para Argan, os edifícios prismáticos de Mies possuem uma massa que aprisiona e reflete a luz, daí sua leveza. Esse tipo de paralelismo entre arquitetura e pintura parece-nos mais justo, pois aproxima as obras por sua constituição, raciocínio e lógica, e não por um adjetivo genérico. (Nota da tradutora)
- (28) Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Lina Bo Bardi (São Paulo, 1993), p. 252.
- (29) “Aconteceu que a primeira lei que assimilei foi o princípio da conservação de energia, que possui uma absoluta validade, independentemente do homem, como uma mensagem vinda do paraíso para o mundo. A descrição que Muller (professor de matemática) nos disse ficou pra sempre em minha lembrança de um pedreiro se esforça em levar o tijolo até o telhado da casa. O trabalho que ele faz ali não é perdido; fica armazenado de forma intacta, talvez por anos, até que o tijolo fica fraco e cai do telhado sobre a cabeça de alguém”, Max Planck, *Wissenschaftliche Selbsbiographie*, Leipzig, 1948, p. 7. Texto retirado do livro *Autobiografia científica e outros ensaios*. Tradução da autora. (Nota da tradutora)
- (30) Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1937-1943. Arquitetos: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Azevedo Leão, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy e Ernani Vasconcelos (arquiteto consultor: Le Corbusier).
- (31) VILLAC, Maria Isabel, *La construcción de la mirada*, p. 440-441. A continuação da frase destacada contém uma visão positiva acerca do futuro, e talvez explique o fato de ela ter sido eleita como título do texto: “Eu acho isso um reflexo belíssimo de uma condição distraída e legítima. Tomara que todo o mundo pudesse ser assim, quanto a uma invasão, a uma agressão que possa vir do outro.” (Nota da tradutora)

(32) Este trabalho é parte de minha pesquisa de pós-graduação que está em andamento no Departamento de História e Fundamentos da FAUUSP, sob orientação da Prof. Dra. Ana Maria M. Belluzzo, a quem agradeço a leitura atentíssima deste texto. (Nota da tradutora)

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARTIGAS, Rosa (Org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.
- COSTA, Lucio. *Sobre uma arquitetura*. Porto Alegre: Uniritter, 2007.
- FOUCAULT, Michael. Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*. Tradução de Pedro Moura, Paris, n. 5, 1984.
- GIEDION, Sigfried. In: MINDLIN, Henrique E. *Neues Bauen in Brasilien*. Munique: Spring Verlag, 1956.
- MONTANER, Josep Maria; VILLAC, Maria Isabel. *Mendes da Rocha*. Barcelona / Lisboa: Gustavo Gili/Blau, 1996.
- MOTTA Flávio. Paulo Mendes da Rocha. *Acrópole*, São Paulo, n. 343, 1967.
- _____. Arquitetura brasileira para Expo-70. *Acrópole*, São Paulo, n. 372, 1970.
- ROCHA, Paulo Mendes. *Maquetes de papel*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão – Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ROWE, Colin Rowe. *The mathematics of the ideal Villa and other essays*. Londres/Cambridge: The MIT Press, 1985.
- SPIRO, Annette (Org.). *Paulo Mendes da Rocha Bauten und Projekte*. Zurique: Verlag Niggli AG, 2002.
- UTZON, Jorn. *Platforms and plateaus: Ideas of a danish architect*. Zodiak, Milão, n. 10, 1962.
- VILLAC, Maria Isabel. *La constucción de La mirada. naturaleza, discurso y ciudad en La arquitectura de Paulo Archias Mendes da Rocha*. 2000. Tese (Doutorado) – Universitat Politècnica de Catalunya – UPC, Barcelona, 2000.

Nota do Editor

Data de submissão: junho 2008
Aprovação: março 2009

Catherine Otundo

Arquiteta formada pela FAUUSP, em 1993, e aluna de pós-graduação pela mesma universidade.
Rua Hilário Magro Júnior, 204. Butantã
05505-020 – São Paulo, SP
(11) 8289-7761
catheotundo@yahoo.com