

Eneida de Almeida

Orientador:
Prof. Dr. Luiz Américo de
Souza Munari

a

ARQUITETURA e MEMÓRIA

058

pós-

RESUMO

Este texto procura investigar as relações entre o projeto de Arquitetura e o restauro, tendo em vista a diluição da fronteira que distingue essas ações. O estudo detém-se na atuação de dois arquitetos contemporâneos: Lina Bo Bardi (1914-1992) e Aldo Rossi (1931-1997). A análise da produção concreta, aqui representada por uma obra de cada arquiteto – o Sesc Pompéia e o *Teatro Del Mondo* – baseia-se na possibilidade de refletir sobre o papel da memória na Arquitetura: não apenas a memória presente na materialidade dos edifícios e dos tecidos urbanos, mas também a memória como instrumento ativo no interior dos processos mentais adotados pelos autores dos projetos. Recorrendo aos escritos dos arquitetos, bem como a autores que analisam essas intervenções, busca-se reconstituir o percurso de elaboração do projeto, reconhecendo a estratégia que reinterpreta as experiências do passado com o intuito de superar a tradicional contraposição entre “antigo” e “novo”, entre tutela e inovação.

PALAVRAS-CHAVE

Memória e arquitetura. Projeto e restauro. Patrimônio arquitetônico.

DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.11606/ISSN.2317-2762.v22i38p58-77](http://dx.doi.org/10.11606/ISSN.2317-2762.v22i38p58-77)

PÓS V.22 N.38 • SÃO PAULO • DEZEMBRO 2015

RESUMEN

En este trabajo se investiga la relación entre el diseño de Arquitectura y la restauración, dado el desdibujamiento de la frontera que distingue a estas acciones. El estudio se detiene en el desempeño de dos arquitectos contemporáneos: Lina Bo Bardi (1914-1992) y Aldo Rossi (1931-1997). El análisis de la producción concreta, representada aquí por una obra de cada arquitecto - *SESC Pompeia* y el *Teatro del Mondo* - se basa en la posibilidad de reflexionar sobre el papel de la memoria en la Arquitectura: no sólo de la memoria presente en la materialidad de los edificios y tejido urbano, sino también la memoria como un instrumento activo en los procesos mentales adoptados por los autores de los proyectos. Utilizando los escritos de los arquitectos y de los autores que analizan estas intervenciones, se tratará de reconstruir la trayectoria de diseño del proyecto, reconociendo la estrategia que reinterpreta las experiencias pasadas con el fin de superar la oposición tradicional entre “antiguo” y “nuevo”, entre protección e innovación.

PALABRAS CLAVE

Memoria y Arquitectura. Diseño y restauración. Patrimonio arquitectónico.

ABSTRACT

This paper investigates the links between architecture design and restoration, considering the blurry frontier that distinguishes this actions. The study holds in two contemporary architects performance: Lina Bo Bardi (1914-1992) and Aldo Rossi (1931-1997). The analyses of the concrete production, presented here by a work of each architecture – *Sesc Pompeia* and the *Teatro Del Mondo* – is based on the ability of reflection on the role of the memory in architecture: not only the memory in the buildings and urban fabrics materiality, but also the memory as an active instrument inside the mental processes adopted by the projects authors. Resorting to architects writings as well as authors who analyses this interventions, they seek to reconstitute the design development path, recognizing the strategy that reinterprets past experiences in order to overcome the traditional contraposition between “old” and “new”, tutorship and innovation.

KEYWORDS

Memory and Architecture. Project and restoration. Architectural heritage.

INTRODUÇÃO

Por muito tempo, perdura entre os homens a postura de lidar livremente com os artefatos arquitetônicos do passado, no sentido de adaptá-los às exigências do presente, sem impor qualquer limitação às alterações ou mesmo às demolições. Essa conduta, no entanto, altera-se a partir do momento em que se configura uma nítida separação entre passado e presente, e, concomitantemente, os legados do passado passam a ser objeto, não apenas de estudo sistemático, mas, também, de interesse de conservação.

Indagar sobre as relações entre o ‘projeto’ e o ‘restauro’, entre a criação do ‘novo’ e a preservação do ‘antigo’, analisar a fronteira entre essas atuações e as possibilidades de conciliar o respeito à conservação com o anseio de criação são os focos centrais da investigação. Para tanto, procurou-se relacionar as reflexões produzidas no campo disciplinar da preservação e do restauro do patrimônio arquitetônico, com aquelas elaboradas no âmbito mais geral do projeto de Arquitetura.

Considerando que esse leque de relações é bastante amplo, procurou-se, inicialmente, estabelecer um recorte temporal que possibilitasse reconstituir as passagens históricas mais significativas, para compreender a formulação dos conceitos ligados à preservação do patrimônio arquitetônico, e o ambiente cultural em que se dá essa discussão. Com esse propósito, elegeam-se três momentos: o século 19, período de formulação das teorias e práticas de restauração; os anos 1930, quando se acentuam os contrastes entre a invenção do novo e a conservação do antigo; os anos 1960, época em que se reconciliam as tendências de criação do projeto contemporâneo e a preservação do patrimônio construído.

As Cartas de Atenas e de Veneza¹, de 1931 e 1964, são indicadores importantes dos acordos internacionais deliberados nos encontros de especialistas da conservação do patrimônio. A primeira delas é contemporânea à reunião do Congresso de Arquitetura Moderna (Ciam) de 1933, responsável pela elaboração do documento de mesmo nome, e, sem dúvida, mais difundido no meio arquitetônico, do que aquele elaborado pelos especialistas em preservação, por cristalizar os princípios do movimento moderno e a ideia da “cidade funcional”. (CURTIS, 2008, p.306).

Neste artigo, procurou-se aprofundar um dos enfoques da pesquisa do doutorado, que se detém na produção mais recente, a partir dos anos 1960, constituído pelo estudo da atuação de dois arquitetos contemporâneos: Lina Bo Bardi (1914-1992) e Aldo Rossi (1931-1997). A análise da produção concreta, aqui representada por uma obra de cada arquiteto – o Sesc Pompéia e o *Teatro Del Mondo* – baseia-se na possibilidade de refletir sobre o papel da memória na Arquitetura: não apenas a memória presente na materialidade dos edifícios e dos tecidos urbanos, mas, também, a memória como instrumento ativo no interior dos processos mentais adotados pelos arquitetos.

¹ Atas deliberadas no 1º e 2º Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, organizados pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS).

TRAJETÓRIAS PARTICULARES E REFERÊNCIAS COMUNS

A Arquitetura de Lina Bo Bardi desperta a atenção, especialmente sob um enfoque ligado às questões discutidas no âmbito da conservação do patrimônio cultural. Antecipa condutas e abre discussões, propiciadas por seus escritos elaborados no desenvolvimento dos projetos. Tendo em vista uma continuidade histórica, sua produção é aqui entendida como superação da fratura ente “antigo” e “moderno” (BARDI, 1957, p. 5). Em seus textos menciona as posições de Gustavo Giovannoni, diretor da Faculdade de Arquitetura de Roma nos anos de sua formação, que exerce importante papel na introdução dos temas da conservação e do restauro no currículo do curso e participa da redação da *Carta del Restauro Italiana* (1932). Embora o Sesc Pompéia não corresponda a uma ação de restauro *stricto sensu*, a intervenção se estabelece, a partir do reconhecimento do valor documental da preexistência e torna-se, ela própria, referência obrigatória nos debates sobre requalificação e reconversão de edifícios de interesse cultural.

A atuação de Aldo Rossi, por sua vez, revela-se pertinente, mesmo que situada fora do âmbito específico da conservação do patrimônio, seja pela capacidade latente de revisão crítica das proposições do movimento moderno, seja pela relação teórica e operativa estabelecida entre a análise urbana e o projeto de Arquitetura. Arquiteto, professor, alinhado ao Neoracionalismo da Escola de Veneza, alcança grande repercussão internacional com o livro *Arquitetura da cidade* (1966), cuja essência consiste no reconhecimento da cidade existente como chave de leitura para instruir a nova Arquitetura.

Convém ressaltar que as posições de Lina Bo Bardi e de Aldo Rossi manifestam firmes vínculos com a tradição crítica italiana, iniciada por Benedetto Croce (1866-1952) e continuada por Giulio Carlo Argan (1909-1992). É possível reconhecer também a afinidade com Ernesto Nathan Rogers, com quem, em momentos diferentes, ambos mantiveram contato.

Essas referências teóricas confirmam o interesse pela memória presente nos processos de elaboração de projeto, tanto de Lina Bo Bardi, quanto nos de Aldo Rossi. São fontes de estudo pouco divulgadas no Brasil na época que Lina Bardi desenvolve o projeto do Sesc Pompéia, passando a serem mais conhecidas recentemente, após a tradução das publicações desses autores em português. Sem fazer uso de uma mera transposição de doutrinas rígidas e fixas para um distinto contexto cultural, os projetos realizados adaptam esse conhecimento não só às circunstâncias específicas de cada situação, mas principalmente à sua convicção e interpretação pessoal.

O SESC POMPÉIA (1976-86)

Passados quase trinta anos de sua inauguração (1982)², há que se buscar uma síntese do que já foi destacado em inúmeros estudos sobre a intervenção e, quem sabe, arriscar uma nova leitura.

O projeto suscitou muita discussão, quer pela absolutamente reconhecível inserção de novos elementos nos espaços dos edifícios fabris, com o intuito de

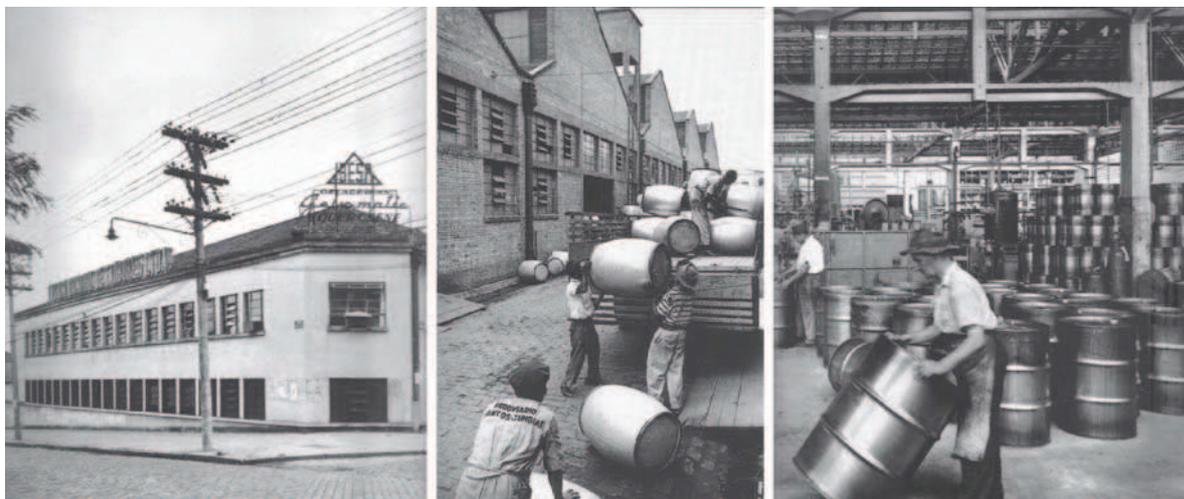
² A abertura das atividades nas dependências do conjunto fabril deu-se antes da finalização dos prédios novos.

dotar de novo uso aqueles ambientes, quer pelo contraste produzido entre os novos edifícios e os galpões preexistentes. Hoje, embora bastante conhecido e usufruído, o lugar conserva a mesma vitalidade dos anos 1980, época da sua inauguração.

OS EDIFÍCIOS FABRIS EXISTENTES

Situado em um bairro de origem industrial, em terreno anteriormente pertencente à Chácara Bananal, loteada pela Companhia Urbana Predial, – proprietária do terreno entre os anos de 1911 e 1913 –, o edifício principal foi projetado em 1938, para os Mauser, industriais alemães. No ano seguinte, foi vendido à Fábrica Nacional de Tambores Ltda., de propriedade da Indústria Brasileira de Embalagens (Ibesa), que passa a abrigar a linha de montagem de uma indústria de geladeiras [Figuras 1, 2, 3].

Entre 1962 e 1963 o prédio principal sofreu transformações e foram construídos outros dois galpões menores. Em 1967, a indústria ali instalada encerra suas atividades e, em 1971, o Sesc adquire o terreno de 17.000 m², iniciando suas atividades em caráter provisório, no ano de 1973. O projeto definitivo foi adiado, enquanto se definia o traçado da linha oeste do metrô que, eventualmente, poderia envolver a área em questão. As fotos aéreas evidenciam o caráter singular desses edifícios na massa heterogênea do entorno. A morfologia do conjunto pode ser decomposta em vários elementos: a tipologia comum do edifício fabril (vedação em tijolos, estrutura de concreto, cobertura de telhas de barro, com inclinação de quatro ou duas águas dotadas de lanternins); os volumes compactos de feições despojadas e uniformes; a disposição regular dos blocos independentes de planta retangular, que estabelece uma hierarquia entre edifícios e espaços abertos (o eixo longitudinal principal e os transversais secundários) e que, sem recuos frontais, acompanha o alinhamento das calçadas, reproduzindo o traçado urbano. [Figuras 4, 5]



Figuras 1, 2, 3: A antiga fábrica de tambores. Fonte: VAINER e FERRAZ, 1996, p. 14, 17 e 23.

Lina Bo Bardi é convidada a apresentar sua proposta em 1976. Atuam como seus colaboradores os arquitetos André Vainer e Marcelo Ferraz. Com a aprovação do projeto em 1977, o Sesc interrompe o funcionamento provisório para dar início às obras.

³ Lina Bardi associa as características dos elementos estruturais de concreto armado ao pioneiro Sistema Hennebique, patenteado na Europa, no final do século XIX, pelo francês François Hennebique, e posteriormente difundido pelo mundo.

⁴ Essas declarações aparecem na revista Espaços & Debates n. 33, 1991 na seção Entrevista intitulada “Marcel Proust e a memória”, p. 80-81. Segundo a introdução, a entrevista foi concedida por Proust em 1912 e extraída da revista Globo n. 59, jul/ago 1991.

Durante a fase inicial de funcionamento, pode-se dizer que as construções, aliadas à ambientação, estavam arraigadas na memória das pessoas que, familiarizadas, estabeleciam vínculos afetivos com aquela estrutura existente. As instalações fabris revelam sua força expressiva associada à sobriedade e solidez dos primeiros exemplares industriais, à distinta estrutura de concreto³, como também à possibilidade de uso vislumbrada pela generosidade de seus espaços, após a demolição das divisões internas. Percebe-se a empatia instaurada entre a população e a atmosfera daquele lugar. Dificilmente um projeto *ex novo* teria suscitado o mesmo efeito.

Trata-se de uma espécie de memória profunda, uma memória involuntária, nos moldes proustianos, distinta da memória voluntária, dada pela inteligência, pela racionalidade.

Para Proust:

*[...] um odor, um sabor, reencontrados em circunstâncias diferentes, revelam em nós, a despeito de nós mesmos, o passado; nós sentimos o quanto esse passado era diferente daquilo que acreditávamos nos recordar, e que nossa memória voluntária pintava, como os maus pintores, com cores sem verdade.*⁴

Um misto de sabedoria e intuição indica um caminho distinto daquele a que levaria à vaidade ou presunção: a demolição dos edifícios antigos para dar lugar a um projeto totalmente novo. Indo na direção oposta, Lina Bardi chega à solução que entrevê o poder de evocação da memória impregnada nos muros daquelas construções, decidindo mantê-las. Recorrendo mais uma vez a Proust, o procedimento é avalizado:

[...] eu creio que é quase somente nas recordações involuntárias que o

Figuras 4, 5: Vistas aéreas do conjunto: antes e depois da intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 220.



artista deveria buscar a matéria-prima de sua obra. Primeiro, precisamente, porque elas são involuntárias, porque elas se formam por si mesmas, atraídas pela semelhança de um minuto idêntico: só elas possuem a marca de autenticidade. Depois, elas nos relembram as coisas numa dosagem exata entre a memória e esquecimento. E, enfim, como elas nos fazem provar uma mesma sensação numa circunstância inteiramente outra, elas liberam-na de toda contingência, dando-nos a sua essência extratemporal [...]»⁵

O escritor refere-se à literatura, mas não unicamente a ela. Se o autor usa a metáfora do pintor, possibilita estabelecer uma analogia com o procedimento do arquiteto.

Já nas primeiras visitas, declara Lina Bo Bardi, como num relato de memórias:

Entrando pela primeira vez na então abandonada Fábrica de Tambores da Pompéia, em 1976, o que me despertou curiosidade, em vista de uma eventual recuperação para transformar o local num centro de lazer, foram aqueles galpões distribuídos racionalmente conforme os projetos ingleses do começo da industrialização europeia [...]. Todavia, o que me encantou foi a elegante e precursora estrutura de concreto. Lembrando cordialmente o pioneiro Hennebique, pensei logo no dever de conservar a obra.»⁶

É como se a memória involuntária que ativa a criação de Lina Bo Bardi se sobrepusesse à memória involuntária dos usuários, que acolhem e confirmam o acerto da decisão de projeto. Assim continua o relato, arrolando os outros motivos, não menos importantes, referentes à manutenção, também, das práticas que animam aquele local:

Na segunda vez que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura “hennebiqueana”, mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos, passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. [...] Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda essa alegria.

Uma intervenção que faz “numa cidade entulhada e ofendida [...], de



Figuras 6, 7 - Totem sinalizador e rua interna com canaleta de seixos rolados. Fontes: VAINER e FERRAZ, 1996, p. 66 / FERRAZ, 1993, p. 223.

repente, surgir uma lasca de luz, um sopro de vento.”

Nada melhor do que retomar as palavras de Lina Bardi para descrever os elementos essenciais desse projeto:

“E aí está a Fábrica da Pompéia, com seus milhares de frequentadores, as filas na choperia, o ‘Solarium-Índio’ do Deck, o Bloco Esportivo, a alegria da fábrica destelhada que continua: pequena alegria numa triste cidade.”

Vale lembrar que não havia, naquela ocasião, nenhuma restrição à demolição dos antigos galpões. A decisão de mantê-los foi exclusivamente da arquiteta que ali reconheceu a autenticidade e dignidade de um conjunto fabril, um testemunho da história da industrialização da cidade de São Paulo.

AS OPERAÇÕES REALIZADAS

A intervenção começa no cimentado da calçada salpicado de seixos rolados – “*divertente*” – como repetia Lina Bardi àqueles que a ouviam descrever seu processo de trabalho “*amistoso e afetivo ofertado à sociedade.*” (JORGE, 1999, p. 87).

O acesso dá-se pela ‘rua-corredor’, no interior do lote, que assume importância estratégica de ligação entre as diversas atividades abrigadas em cada edifício, conduzindo, ao final do percurso, ao *solarium*, que, por sua vez, conduz aos novos blocos. Singulares canaletas, revestidas de seixos rolados, flanqueiam o caminho de paralelepípedos, captam e conduzem as águas pluviais. [Figuras 6, 7]

Após a liberação do espaço interno dos pavilhões, permanece o invólucro: inicialmente rebocados, foram descascados, deixando à vista as alvenarias de tijolos de barro maciços e a estrutura de concreto mantida e recuperada, assim como a estrutura de madeira que sustenta a cobertura de telha-vã (de barro, tipo francesa, intercalada a trechos de telhas de vidro).

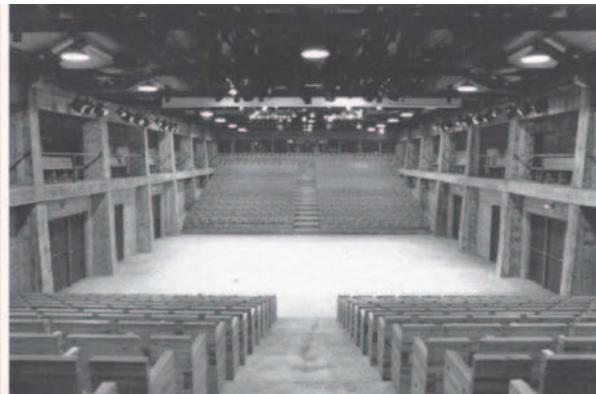
No maior dos galpões (com área de 50 x 70 m), módulos de concreto aparente, delimitados por muretas baixas, dispostos nos vãos centrais, independentes das estruturas preexistentes, criam espaços para leitura, reunião e projeção de



Figuras 8, 9: Espaço reservado à leitura e recreação. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 225.



Figuras 10, 11: Espaço de convivência. Fonte: VAINER E FERRAZ, 1996, p. 78 e 79.



Figuras 12, 13: Foyer e interior do teatro. Fontes: VAINER E FERRAZ, 1996, p. 90 / FERRAZ, 1993, p. 227.

Figura 14: A “praia” e os dois novos blocos unidos por passarelas. Fonte: VAINER e FERRAZ, 1996, p. 101.



audiovisuais. Implantados em nível acima do piso térreo, em dois lances com alturas diferentes, como uma espécie de mezanino, esses recintos possibilitam ter uma visão de conjunto do pavilhão. [Figura 8, 9]

O mobiliário de madeira, a lareira, o traçado sinuoso do espelho d'água – “o rio São Francisco” – desenhado no piso de pedra Goiás e preenchido com seixos rolados (os mesmos da calçada e das canaletas), como convém a um rio, complementam a ocupação desse amplo ambiente de estar, que acolhe exposições temporárias, espetáculos, salão de jogos e brinquedoteca. [Figuras 10, 11]

Os acréscimos, elementos criados para propiciar os novos usos, distinguem-se com clareza das estruturas existentes e, a rigor, podem ser removidos sem prejuízo da construção primitiva. O caráter de simplicidade desses ambientes foi preservado com a manutenção das instalações à mostra, com a colocação de elementos singelos e, ao mesmo tempo, duráveis, como os painéis em treliças ou as básicas portas de correr em madeira que, isentas de guarnições e acessórios desnecessários, deixam à vista roldanas e trilhos.

⁷ Idem, p. 220.

Restaurante, teatro e oficinas-ateliês são os usos previstos para os outros edifícios menores, dispostos ao longo do eixo principal. Ao descrever o projeto do “teatro-auditorium”, espaço organizado a partir do palco central e de duas arquibancadas dispostas em lados opostos, Lina Bardi expressa a ideia da chamada “Arquitetura Pobre, isto é, não no sentido da indigência, mas no sentido artesanal que exprime Comunicação e Dignidade máxima através dos menores e humildes meios.”⁷ [Figuras 12, 13]

Com esse mesmo espírito de resgate da dignidade da cultura popular, organiza-se o espaço dos ateliês/oficinas, visando à articulação entre a formação técnica e o “saber-fazer” enraizado nos costumes. A Arquitetura extrai da escassez de meios a sua expressão genuína: recintos autônomos distribuídos ordenadamente no espaço livre, de um lado e outro da fileira central de pilares, com formas e dimensões diversificadas, constituídos de alvenaria em blocos de concreto aparentes, de altura limitada, permitem a visão de conjunto do recipiente arquitetônico de tipo fabril, e propiciam a percepção do desenvolvimento das atividades a quem circula entre os recintos dos ateliês. O procedimento utilizado possibilita distinguir a inserção mais recente do espaço das oficinas em relação à estrutura preexistente.

A imposição da área *non aedificandi*, de empecilho à acomodação do novo programa de uso, converte-se em importante espaço lúdico constituído pelo extenso deck de madeira, também chamado de praia. [Figura 14]

Assim explica Lina Bo Bardi o raciocínio que conduz o projeto:

Uma galeria subterrânea de ‘águas pluviais’ (na realidade o famoso córrego das Águas Pretas) que ocupa o fundo da área da Fábrica da Pompéia, transformou a quase totalidade do terreno destinado à zona esportiva “non aedificandi”. Restaram dois ‘pedaços’ de terreno livre, um à esquerda, outro à direita, perto da ‘torre-chaminé-caixa d’água’ – tudo meio complicado. [...] Reduzida a dois pedacinhos de terra, pensei na maravilhosa Arquitetura dos ‘fortes’ militares brasileiros, perdidos perto do mar [..]. Surgiram, assim, os dois ‘blocos’, o das quadras e piscinas e o dos vestiários. [...] E... como juntar os dois ‘blocos’? Só havia uma

*solução: a solução aérea, onde os dois 'blocos' se abraçam através de passarelas de concreto protendidos.*⁸

Uma intervenção que se nutre de memória e invenção, com projeto de profundo sentido poético⁹, compreendido como um “fazer”, um *modus operandi*, que se ampara em conhecimento, técnica e experiência vivida, uma operação que articula o universal ao particular.

O TEATRO DEL MONDO, VENEZA (1979–80)

Enfrentando o projeto de Arquitetura como extensão da análise teórica, Aldo Rossi transita entre a cidade real e a cidade do imaginário para criar o seu *Teatro del Mondo*. Um projeto que combina dois conceitos fundamentais: a Arquitetura como “fato urbano”, inseparável da vida civil; a “construção analógica”, resultante de um exercício de imaginação situado entre a memória individual e coletiva.

Assim, o *Teatro del Mondo* apresenta-se como fato novo, disposto a dialogar com a cidade, a recompor sua paisagem e a reinventar a imagem que dela se tem.

Oportuna a descrição de Marta Bogéa:

*Como um fragmento que se destaca do corpo do qual faz parte, o Teatro del Mondo navega pelas águas e aporta em diferentes locais com a naturalidade de quem é parte do lugar. Projetado enquanto corpo itinerante, autônomo, o Teatro del Mondo traz em seu desenho elementos da cidade, transformados, porém reconhecíveis. Constitui-se assim como parte de Veneza, uma forma a um só tempo nova e familiar, que reinterpreta os dados da cidade, e ao se reinventar, reinventa também a cidade.*¹⁰

Construído sobre uma balsa, o teatro de madeira em estrutura metálica desmontável, nasce como Arquitetura efêmera que, porém, se conserva na memória e na iconografia da cidade, essencialmente pelo poder de síntese do caráter veneziano que congrega em sua própria imagem. [Figuras 15,16]

Inspirado na antiga tradição veneziana dos teatros flutuantes, documentada na iconografia dos séculos 16 e 17, Rossi retoma a ideia, reinserindo-a em uma reflexão mais ampla que se desdobra em três aspectos: a meditação sobre o teatro, sobre a cidade e, por fim, sobre a memória, através da possível relação com o ‘teatro da memória’, uma alegoria da Arquitetura do conhecimento.

Inaugurado oficialmente em 1979, por ocasião da Bienal de Veneza, o Teatro instala-se, inicialmente, diante do prédio da antiga Alfândega. A estrutura tubular soldada à balsa, revestida de madeira, define geometrias justapostas: o cubo central ladeado pelos volumes das escadas; o sólido de planta octogonal das galerias superiores, apoiado no volume central e encimado por uma cobertura piramidal. No alto da cobertura destaca-se a haste com uma esfera e uma bandeira, motivos que reverberam o coroamento de edifícios vizinhos, identificados por Rossi como “*elementos primários*”.

Tipologicamente, o teatro combina o sistema de arquibancadas desenvolvidas em lados opostos do palco central, com o de galerias aéreas dispostas em três andares, configurando uma capacidade de 250 lugares. [Figura 17]

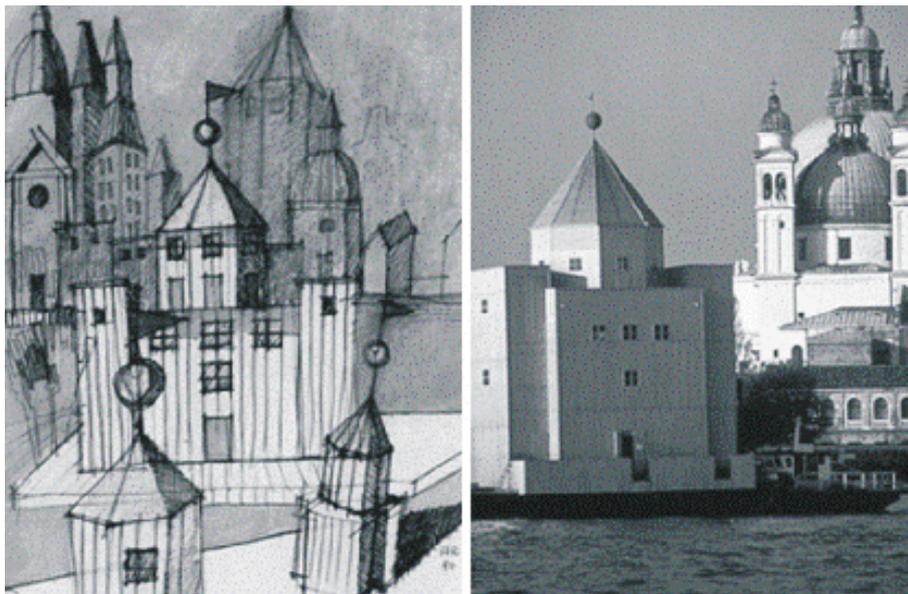
Otília Arantes¹¹ assim o descreve:

⁸ Idem, p. 231.

⁹ Nos termos expressos por Alessandro Castroviejo Ribeiro, em sua Dissertação de Mestrado, *Arquitetura: poéticas nos anos 90 vistas através da Arquitetura*, FAUUSP, 2001.

¹⁰ BOGÉA, M. *Cidade errante: Arquitetura em movimento*. Tese de Doutorado, FAUUSP, 2006.

Figuras 15, 16 - Desenho de Aldo Rossi e vista do Teatro del Mondo no Canale della Giudecca, atrás da igreja Santa Maria della Salute, Veneza. Fonte: <http://www.the-booklist.com/2012/12/un-saggio-su-rossi.html>



pós-
690

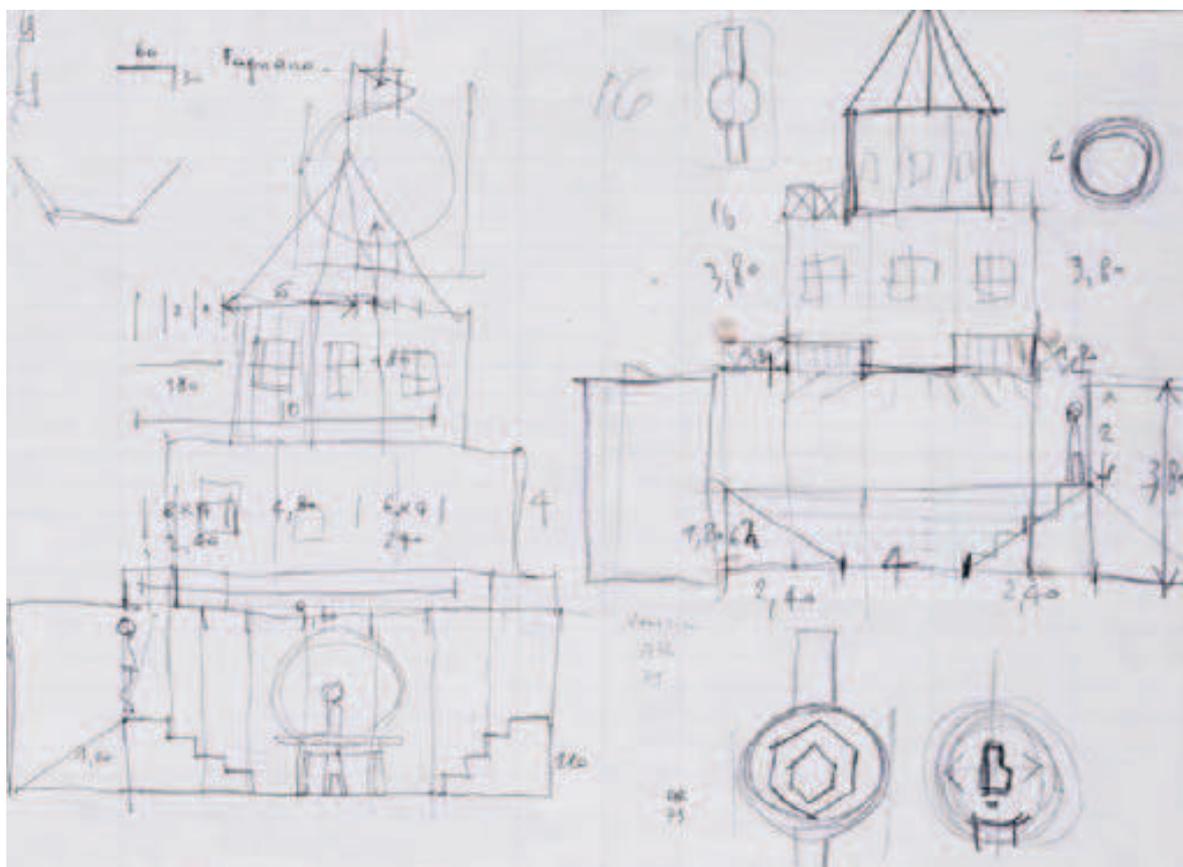


Figura 17: Desenho de Aldo Rossi, 1979. Coleção permanente F. Moschini e G. Vaduva A.A.M. Architettura Arte moderna. Fonte: <http://www.aamgalleria.it/cfm-collezione.php?id=2147-Aldo-Rossi&img=17>

Com sua planta em forma de cruz, encimada por uma cúpula octogonal, esse Teatrinho, ancorado ao lado da antiga Alfândega, [...] rima com a igreja de San Giorgio ao fundo, ao mesmo tempo que reproduz parcialmente as formas e planos do prédio aduaneiro em estilo barroco, que, situado na entrada de Veneza, se não tem a função, aos poucos foi assumindo a fisionomia familiar de um farol.¹²

Importante reexaminar as relações entre a Arquitetura do Teatro e o contexto cultural do qual é parte integrante, a Bienal de Veneza de 1980, como faz Otília Arantes. [Figura 18]

O título do evento, – “Presença do Passado” – lembra Arantes, anuncia uma aparente contradição em relação ao que se espera dessas mostras: novidade. É preciso observar, no entanto, que o imperativo do novo, ostentado pelo movimento moderno desde o início do século 20, transformado numa “tradição do novo”, mostra-se naquele momento um tanto desgastado. Nada mais compreensível, portanto, que explicitar na denominação da mostra o dissenso em relação à repetição das fórmulas identificadas com o “Estilo Internacional” e reconhecidas como “*ortodoxia servil*” aos princípios da Arquitetura moderna¹³.

A presença do passado aparece nas elevações da *Strada Nuovissima*, uma rua cenográfica, composta de citações da Arquitetura italiana incorporadas à memória coletiva. Situada no espaço da Cordoaria do Arsenal, ao longo dos 320 metros da nave central, essa “rua-manifesto” é resultante da intervenção de vinte arquitetos.

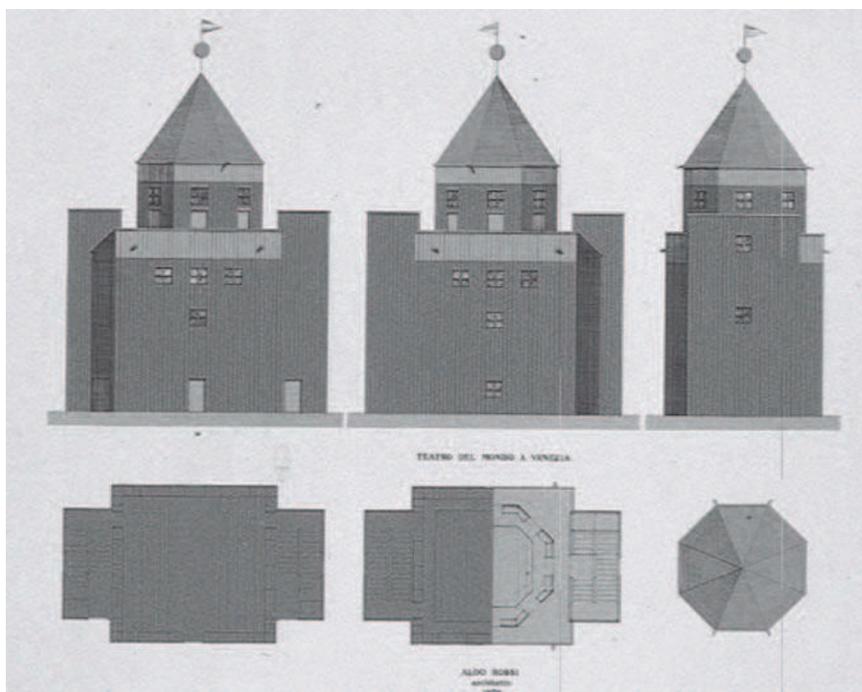
Não há, nessa proposta, o rigor de uma reconstituição fiel. Ao contrário, é a ironia o que move a iniciativa dessa colagem de fachadas de diferentes contextos urbanos. Uma alegoria que ressuscita a “rua corredor”, cuja morte tinha sido decretada pelo novo Urbanismo racionalista-funcionalista apregoado

¹¹ Em ensaio intitulado “Arquitetura simulada”, inserido no livro, *O lugar da Arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 17-72.

¹² ARANTES, op. cit. p. 43.

¹³ Cf. CURTIS, 2008, p. 547, a expressão “ortodoxia servil” exprime a repetição de formas esvaziadas de seu conteúdo polêmico inicial e vulgarizadas por interesses comerciais ou burocracias estatais, resultando na adoção de clichês, uma espécie de academicismo moderno.

Figura 18 – Plantas e elevações do teatro. Fonte: <http://areeweb.polito.it/didattica/01CMD/catalog/034/1/html/026.htm>



na Carta de Atenas do Ciam, de 1933.

O portal de entrada da exposição, obra de Aldo Rossi, relembra um fragmento de muralha antiga que se ajusta discretamente ao espaço disponível do acesso principal e, enquanto componente da “cidade análoga”, temporariamente incorporado à cidade existente, estabelece uma ligação com o Teatro.

Se por um lado, a entrada aparentemente antecipa a proposta da rua desenhada no interior, por outro se distingue, da mesma forma que o Teatro, daquilo que Arantes denomina “*Arquitetura simulada*”.

Otilia Arantes, assinala a inserção desses elementos – portal e teatro – ao contexto urbano, não apenas com respeito às relações físicas, mas também do ponto de vista das articulações estabelecidas entre a morfologia local e uma tipologia atemporal, entre as formas puras e as Arquiteturas concretas. Nesse sentido, refere-se ao Teatro de Rossi como um significativo exemplo de Arquitetura “*situada*”, em contraponto com a Arquitetura “*simulada*”, nascida no ambiente cultural do pós-modernismo, que abusa das colagens e das citações historicistas, em uma atmosfera “*descontextualizada*” de culto ao humor *pop*.

Na esteira do pensamento italiano do grupo *Tendenza*¹⁴, a ação de Rossi é afirmação de uma Arquitetura comprometida com o lugar. Assim como, ao navegar pelas águas do Canal Grande, redefine a paisagem, o *Teatro del Mondo*, através de pequenas aberturas dispostas no corpo do edifício, possibilita que o espectador assista do seu interior, ao espetáculo da própria cidade. [Figura19]

Teatro, mirante, farol, o edifício navegante de Rossi encerra muitos significados e evoca outro mais antigo, obra de um curioso personagem veneziano: Giulio Camillo Delminio (c.1480 – 1544), também conhecido como “il Divino Camillo”. Trata-se do *Teatro della Sapienza*, do qual há relatos de que tenha

¹⁴ Vertente dos anos 1960, criada no IAUV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia) da qual faziam parte Rossi, Gregotti, entre outros, inspirados por uma combinação entre a tipologia arquitetônica e a morfologia urbana.

Figura 19: Imagem do Teatro flutuante de Aldo Rossi aportado junto à *Punta della Dogana*, Palazzo Grassi, presente na Mostra “*Venezia e lo spazio scenico*”, curadoria de M. Scaparro, 1979. Fonte: www.labiennale.org/it/news/mostra.



sido elaborado um modelo em madeira, documentado no texto: *L'Idea del teatro*. Seus escritos denotam a figura de um estudioso que se alinha com o ideal renascentista de criar um sistema de conhecimento desvinculado da hierarquia do modelo teológico medieval, recorrendo à cultura antiga, especialmente ao modelo retórico.

O Teatro da Sabedoria do Divino Camillo baseia-se no modelo clássico descrito por Vitruvius, com o propósito de reunir e organizar toda a sabedoria humana, incorpora as noções da mnemotécnica antiga. Constituído por sete ordens horizontais, subdivididas em sete partes correspondentes aos planetas, encerra quarenta e nove compartimentos (câmaras de memória, *loci* do saber), cada um deles identificado por uma imagem extraída da mitologia.

Frances Yates (2007, p. 205-218) descreve não só as peripécias de Giulio Camillo, em busca de patrocínio para sua invenção, como também particularidades do projeto, detraídas de documentos examinados. Como relata Yates, o bom orador antigo seria aquele capaz de mover-se em imaginação, durante seu discurso, através de uma edificação construída mentalmente, extraindo dos lugares memorizados as imagens ali colocadas de objetos, argumentos e personagens.

Tal estratégia baseia-se na concepção de que a memória é constituída a partir de um processo de espacialização, como um espaço mental em que as imagens são arquivadas, exatamente como no Teatro da Sabedoria. Um modelo que articula os lugares da memória à construção de esquemas de relações, como se a memória pudesse corresponder à reprodução esquemática do mundo exterior.

A aproximação dos teatros de Rossi e de Camillo permite relacioná-los às associações que estabelecem entre memória, conhecimento e invenção. Camillo transforma o conhecimento em espaço. O teatro de Rossi é invenção, qual peça de uma cidade análoga, de um território presente no imaginário, que se converte em herdeiro das Arquiteturas de Veneza. [Figura 20]



Figura 20: Interior do Teatro. Fonte: <http://www.designboom.com/history/teatromondo.html>

MEMÓRIA E HISTÓRIA, MEMÓRIA E RECORDAÇÃO

Em seu texto 'Memória e História'¹⁵, Le Goff apresenta uma ampla análise sobre os aspectos que envolvem a memória em suas relações com a história, da oralidade à escrita. Em época arcaica, os gregos fazem da memória uma deusa, *Mnemosine*, mãe das nove musas procriadas após nove noites passadas com Zeus. Divinizada, a memória:

*Lembra aos homens a recordação dos heróis e dos seus altos feitos, preside à poesia lírica. O poeta é, pois, um homem possuído pela memória, o aedo é um advinho do passado, como advinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos 'tempos antigos', da idade heroica e, por isso, da idade das origens. A poesia, identificada com a memória, faz desta um saber [...] para Homero, versejar era lembrar.*¹⁶

Em uma passagem da 'Metafísica', Aristóteles afirma que o seu exercício torna os seres mais prudentes e mais aptos para aprender (980 a 28); é da memória que nasce a experiência para os homens (980 b 27).

É, no entanto, em um texto pouco conhecido: "Parva Naturalia" ou "Mikra Physika" ou "Pequena Física", que se encontra um capítulo em que Aristóteles trata da memória e da recordação. Distingue a memória propriamente dita, a *mneme*, faculdade de conservar o passado, da reminiscência, a *mamnesi*, faculdade de invocar voluntariamente o passado.

Esclarece que não existe memória do presente. O presente é atualidade, unicamente percepção, enquanto a memória refere-se a tudo que está contido no passado; não apenas o que se refere à existência pessoal, mas o vivido por toda humanidade.

A memória, então, não é nem sensação nem julgamento, mas é um estado ou qualidade (afeição, afeto) de um deles, quando o tempo já passou. [...] Toda memória, então, implica a passagem do tempo. Portanto só as criaturas vivas que são conscientes do tempo podem lembrar, e elas fazem isso com aquela parte que é consciente do tempo. (Aristóteles, 1986, p. 291).

Todo o conhecimento tem origem a partir das impressões sensoriais. As percepções formadas pelos sentidos, operadas pela imaginação, transformam-se em imagens, que se configuram como material essencial para a faculdade intelectual. A imaginação é vista como elemento intermediário entre a percepção e o pensamento, capaz de produzir imagens mentais que possibilitam chegar aos processos superiores do pensamento. A ativação da memória e a apreensão do transcórrer do tempo não são faculdades pensantes, mas correspondem a capacidades sensitivas primárias. O acontecido produz uma impressão, o fato é como um sinete que imprime sua marca na cera. Essa marca é a memória, mais forte e profunda em alguns que em outros.

É óbvio, então, que a memória pertence àquela parte da alma à qual a imaginação também pertence. Todas as coisas que são imagináveis são essencialmente objetos da memória, e aquelas que necessariamente envolvem a imaginação são objetos da memória apenas incidentalmente. A pergunta que pode ser feita é: como se pode lembrar alguma coisa que não está presente, se é apenas o afeto (sensação) que está presente, e não o fato? Porque é óbvio que se deve considerar o afeto que é

¹⁵ Enciclopédia Einaudi. Vol. 1, 1984.

¹⁶ Idem, p. 20-21.

produzido na alma pela sensação, e naquela parte do corpo que contém a alma (o afeto, o estado duradouro o qual chamamos memória) como um tipo de figura/retrato; porque o estímulo produzido imprime uma espécie de semelhança do percepto [...].

Falta ainda falar da recordação [...] ela não é nem a recuperação nem a aquisição da memória; porque quando se aprende ou recebe uma impressão sensória, não se recupera qualquer memória (porque nenhuma aconteceu antes), nem se adquire pela primeira vez; é somente quando o estado ou afeto foi induzido que existe memória [...] (Aristóteles, 1986, p. 293).

Na memória o que se recorda? A afecção presente, ou a causa que deu origem a isso? Se não for a afecção, como recordar um fato passado e não percebido? Existe algo análogo à impressão e à percepção disso: a recordação, a percepção da impressão. O autor recorre a uma alegoria: a memória é uma pintura que pode ser considerada por si só ou como representação de algo. Embora pintura e representação seja uma só coisa, suas essências não são idênticas. Desse modo, a representação mental é um objeto de contemplação em si, e, a um só tempo, uma imagem mental de uma coisa distinta. Duas abordagens em um mesmo fenômeno.

A recordação é como alguma coisa que está distante, mas não é nem recuperação, nem aquisição de memória. Entretanto, o processo de recordação compreende a memória e vai acompanhado dela. Os atos de recordação acontecem quando um movimento sucede naturalmente a outro, evocando elementos próximos da lembrança perdida, como coisas que antecederam ou sucederam aquilo que se quer lembrar. Ao recordar, reexperimentam-se os primeiros movimentos em relação àquilo que é procurado. Segue-se um rastro, partindo do presente em direção ao objeto da busca. Para recordar é necessário encontrar um ponto de partida, o início da série daquilo que se quer lembrar.

O recordar consiste na existência potencial do movimento efetivo na mente. Por isso recordam-se rapidamente as coisas que estão no pensamento, tal como na natureza, um fenômeno sucede outro na ordem do tempo. Recordar difere da memória não só no aspecto temporal. O recordar é como uma espécie de silogismo, pois infere ou deduz o que antes viu, ouviu ou experimentou. Recordar é, portanto, deliberar a respeito daquilo que se busca.

Ao analisar as considerações de Aristóteles sobre a memória, Ana Luiza Smolka destaca como elementos particularmente relevantes: as sensações e o afeto, a imaginação e o tempo. A autora articula memória e invenção ao aproximar *mimesis* e *poiesis*:

[...] a mimesis adquire novo estatuto: é imitação da natureza; representação; forma de conhecimento. A poesia é recuperada: como imitação e prazer; como catarse e purgação das emoções; como techné (arte).

Da Poética, a autora extrai:

Não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer [...] Não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa diferem, sim, que um diz as coisas que sucederam, e o outro, as que poderiam suceder [...] (Poética, IX, 50).

A partir da dimensão propositiva de que se investe o arquiteto, caberia aqui identificar a ação de Lina Bo Bardi e Aldo Rossi, como operação poética que, ancorada na memória, reelabora a experiência e a reinventa, vislumbrando uma possibilidade futura.

ARQUITETURA, RESTAURO E RECRIAÇÃO

Cada um a seu modo elabora o projeto a partir de um processo de ativação da memória: se Lina Bo Bardi prioriza reexaminar o procedimento técnico como manufatura, Aldo Rossi persegue a estrutura permanente, os 'tipos' da Arquitetura reapresentados no decorrer dos tempos. Um se atém às questões mais concretas de um fazer, enquanto o outro evade para um território fugidio do imaginário coletivo. Lina Bardi, dionisíaca, diz que o interessante são as pessoas e, portanto, a Arquitetura deve amparar as atividades que animam a vida e favorecem encontros. Rossi, trágico, apesar de afirmar que a Arquitetura é inseparável da vida civil, acaba por admitir que *“os lugares são mais fortes que as pessoas”*. Dessa atitude decorre, em sua obra, a insistência nos motivos atemporais.

A análise de Bardi é centrada em um projeto que envolve preexistência de valor documental e figurativo; o estudo de Rossi é focado no método que extrai, da observação da cidade, os elementos essenciais para a formação de um repertório empregado no projeto do novo. Com os mestres italianos ambos aprenderam a reatar os vínculos com a memória, a considerar os exemplos concretos da produção arquitetônica, a apropriar-se das expressões do monumento e do cotidiano.

É possível entender essa ação como “recriação”, algo indicado como pertinente por Cesare Brandi¹⁷, não obstante sua postura rigorosa referente à noção de restauro: *“apesar de não entrar no campo da restauração, pode ser perfeitamente legítimo também do ponto de vista histórico, porque é sempre testemunho autêntico do presente de um fazer humano e, como tal, monumento não dúbio de história.”*

Entre as proposições dos debates recentes, Giovanni Carbonara dá indicações, a respeito de uma possível ação de restauro que supera o limite da conservação, para afrontar o problema da criação:

*A diferença entre o antigo agir espontâneo e instintivo sobre os monumentos e a ação requisitada pela cultura moderna, consiste no constante controle crítico sobre o projeto; nesta perspectiva, [...] o restauro poderia ser também pensado como operação crítica desenvolvida fazendo-se uso do mesmo sistema lingüístico que caracteriza o objeto da investigação-restauro [...] recorrendo-se ao sistema verbal: sob este aspecto a operação de restauro se apresentaria como ato de 'metalinguagem', isto é, como meditação e reflexão, figurativamente expressa, sobre outro fato figurativo.*¹⁸

Coloca-se assim em discussão uma concepção de restauro como ação complexa e aberta a adições criativas, tal qual uma página de crítica literária que pode ser plena e legítima literatura. Uma ação análoga àquela chamada por Brandi de “recriação”, mas que o autor situa fora do âmbito da restauração.

¹⁷ Cesare Brandi, autor da *Teoria da restauração* (1963), é um dos intelectuais italianos mais expressivos do século XX, no campo da crítica de arte. Sua reflexão teórica acerca do restauro, não obstante ter completado mais de quarenta anos, continua essencial e ainda atual. Faz-se referência à edição em português de 2004 (p. 74).

¹⁸ CARBONARA, 1976, p. 108. (Tradução da autora.)

Vale destacar que a posição de Carbonara é elaborada no interior do campo disciplinar do restauro, certamente mais restritivo às transformações que as reflexões do campo do projeto de Arquitetura. Uma tendência contemporânea corrobora a diluição da fronteira entre restauro e projeto: enquanto o restauro é chamado a requalificar, modificar para atender às necessidades vitais de transformação, o projeto é chamado a considerar as preexistências, a atentar à experiência do lugar, a avaliar com parcimônia cada destruição.

Apresenta-se, desse modo, uma concepção de Arquitetura de caráter duradouro, que contemple a estratificação de diferentes temporalidades, segundo a qual a faculdade de conservar e reinterpretar dados e experiências passadas possa equivaler a um instrumento de projeto que consinta a superação da tradicional contraposição entre 'antigo' e 'novo', entre tutela e inovação.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Eneida de. *O "construir no construído" na produção contemporânea: relações entre teoria e prática*. 2009. 236 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- ARANTES, Otília. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EDUSP, 1993..
- ARISTOTELE. *Opere*, vol. II, M. Gigante e G. Colli (org.), Roma-Bari: Laterza, 1982.
- ARISTOTELE. *On the soul – parva naturalia – on breath*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: ILBPMB, 1957.
- BOGÉA, Marta. *Cidade errante: arquitetura em movimento*. 2006. 250 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- CARBONARA, Giovanni. *La reintegrazione dell'immagine*. Roma: Bulzoni, 1976.
- CURTIS, William. *A arquitetura desde 1900*. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993.
- JORGE, Luís Antônio. *O espaço seco: imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América*. 1999. 315p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- LE GOFF, Jacques. Memória-História. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa nacional: Casa da Moeda, 1984.
- ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SMOLKA, Ana Luísa Bustamante. *A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v21n71/a08v2171.pdf>. Acesso em: 12/02/2012.
- YATES, Frances. *A arte da memória*. Tradução de Flavia Bancher. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

Nota da Autora

Este artigo foi elaborado a partir da Tese de Doutorado intitulada *O construir no construído na produção contemporânea: relações entre teoria e prática*, orientada pelo Prof. Dr. Luiz Américo de Souza Munari, defendida em 2010.

Nota do Editor

Data de submissão: Junho 2015

Aprovação: Outubro 2015

Eneida de Almeida

Arquiteta pela FAUUSP, mestre pela *Sapienza* de Roma, doutora pela FAUUSP, professora da graduação e pós-graduação da Universidade São Judas Tadeu.
eneida.almeida@uol.com.br