

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

EDUARDO PIO DA SILVEIRA

Notícias de arquitetura nos jornais de São Paulo, 2000 a 2002

São Paulo
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

EDUARDO PIO DA SILVEIRA

Notícias de arquitetura nos jornais de São Paulo, 2000 a 2002

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura

Área de concentração: Projeto de Arquitetura
Orientadora: Pr.^a Dr.^a Marlene Yurgel

v. 2

São Paulo

2007

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

ASSINATURA:

E-MAIL: epsilveira@gmail.com

Silveira, Eduardo Pio da
S587n Notícias de arquitetura nos jornais de São Paulo,
2000 a 2002 / Eduardo Pio da Silveira. - - São Paulo,
2007.
2 v. : il.

Dissertação (Mestrado – Área de Concentração:
Projeto de Arquitetura) – FAUUSP.
Orientadora: Marlene Yurgel.

1. Arquitetura (Crítica) 2. Jornais – São Paulo (SP)
I. Título

CDU 72.072.3

Anexos**ANEXO A**

Lista de artigos referentes ao item 5 Artigos seleccionados	p. 89 - 90
Artigos	p. 91 - 125

ANEXO B

Lista de códigos e abreviaturas do DVD	p. 126
DVD com 140 imagens digitalizadas	p. 127

Lista de artigos

- Estudo flagra arquitetura das “quebradas” de Hélio Oiticica.**
São Paulo, 20 dez. 2001, Folha de São Paulo, Ilustrada.
Rodrigo Moura
p. 91
- Mostra conta a história da edificação do século 20.**
São Paulo, 24 set. 2000, O Estado de São Paulo, Caderno 2.
Maria Cecília Loschiavo dos Santos
p. 92
- Guggenheim de NY mostra reinvenções de Gehry.**
São Paulo, 15 ago. 2001, O Estado de São Paulo, Caderno 2.
Jotabê Medeiros e Tonica Chagas
p. 93 - 94
- A Ética na Arquitetura.**
São Paulo, 15 jun. 2000, O Estado de São Paulo, Caderno 2.
Ana Weiss et al.
p. 95 - 99
- Favelas&controvérsias.**
São Paulo, 6 set. 2002, Folha de São Paulo, Ilustrada.
Alcino Leite Neto
p. 100
- Livro documenta a reconstrução do Oficina.**
São Paulo, 20 jan. 2000, O Estado de São Paulo, Caderno 2.
Ana Weiss
p. 101
- Argan combate a arte que se exclui do mundo.**
São Paulo, 26 nov. 2000, O Estado de São Paulo, Caderno 2.
Teixeira Coelho
p. 102
- A arquitetura invoca os deuses.**
São Paulo, 23 dez. 2000, Jornal da Tarde.
Ana Elena Salvi
p. 103
- Arquitetura do País utiliza modelo do exterior.**
São Paulo, 10 set. 2000, O Estado de São Paulo, Caderno de Imóveis.
Elenita Fogaça
p. 104
- Mistura de estilos marca arquitetura de SP.**
São Paulo, 21 jan. 2001, O Estado de São Paulo, Caderno Construção.
Marcos Lopes
p. 105
- Questão de estilo. ‘Popularizado’, neoclássico sai de moda no alto padrão.**
São Paulo, 28 jul. 2002, Folha de São Paulo, Caderno Construção.
Elenita Fogaça
p. 106
- Álvaro Siza vem projetar a nova casa de Iberê Camargo.**
São Paulo, 11 mar. 2000, Folha de S. Paulo, Ilustrada.
Celso Fioravante
p. 107
- Reino Unido transforma-se em canteiro para a cultura.**
São Paulo, 21 jul. 2000, Folha de S. Paulo, Ilustrada.
Ricardo Grinbaum
p. 108
- Arquiteto é apenas testemunha, diz Mario Botta.**
São Paulo, 10 jun. 2000, O Estado de S. Paulo, Caderno 2.
Jotabê Medeiros
p. 109
- Esqueça tudo o que você já sabia sobre museus.**
São Paulo, 22 nov. 2000, Caderno 2.
U.B.
p. 110

- Museus estão virando shoppings.**
São Paulo, 3 jun. 2002, **Folha de São Paulo, Ilustrada.**
Cassiano Elek Machado
p. 111
- Tate Modern, entre a invenção e a opulência.**
São Paulo, 17 set. 2000. O Estado de São Paulo, Caderno 2.
Jotabê Medeiros
p. 112
- Os museus viram peças de museu.**
São Paulo, 21 jan. 2002, Jornal da Tarde.
André Nigri
p. 113
- Os primeiros pós-modernos.**
São Paulo, 6 set. 2001, Folha de São Paulo.
Rodrigo Moura
p. 114
- Arquitetura da Destruição.**
São Paulo, 9 dez. 2001, Folha de S. Paulo, Caderno Mais.
Maurício Santana Dias
p. 115 - 117
- E a arquitetura?**
São Paulo, 8 fev. 2000, Folha de São Paulo.
Décio Pignatari
p. 118
- Se o Brasil fosse lá...**
São Paulo, 7 mar. 2001, Folha de São Paulo.
Fábio Cypriano
p. 119
- É preciso enforcar os arquitetos?**
São Paulo, 21 abr. 2001. Folha de São Paulo.
Jorge Coli
p. 120
- MIS é demolido para que um novo MIS nasça.**
São Paulo, 01 fev. 2001, O Estado de S. Paulo, Caderno 2.
Jotabê Medeiros
p. 121
- Os Intestinos expostos do Arte/Cidade.**
São Paulo, 11 abr. 2002, O Estado de São Paulo. Caderno 2.
Aracy Amaral
p. 122
- Arte na medida de Gullar.**
São Paulo, 7 dez. 2002, Folha de São Paulo, Ilustrada.
Cassiano Elek Machado
p. 123 - 124
- Piano projeta catedral do 'The New York Times'.**
São Paulo, 24 dez. 2000, O Estado de S. Paulo, Caderno 2,
Herbert Muschamp.
p. 125

Estudo flagra a arquitetura das “quebradas” de Hélio Oiticica

RODRIGO MOURA
DA REDAÇÃO

E Hélio Oiticica não pára de dar frutos. Agora vem da arquitetura o olhar sobre a obra do artista carioca (1937-1980). Se Oiticica, para muitos, virou a página do modernismo plástico no Brasil, na arquitetura sua contribuição ainda pode se dar na mesma chave.

“Estética da Ginga” é o título de um estudo, originalmente gestado no meio acadêmico, que acaba de virar livro graças à editora Casa da Palavra e à Rioarte. Sua autora, a arquiteta Paola Berenstein Jacques, partiu da relação entre a arquitetura das favelas cariocas e as obras do artista.

Em 1964, Oiticica subiu a Mangueira e nunca mais desceu; aprendeu, nas quebradas dos morros, uma complexidade social e arquitetônica que, em termos visuais, se traduziu nos “Penetráveis” e “Parangolés”, obras de vocação ambiental que marcam sua produção daquela década: Becos, barracos e a malha da favela renascerem, deslocados, na sua obra.

“Ele descobre o outro lado da cidade e se encanta com uma marginalidade que, para ele, significava uma nova liberdade. A dança não coreografada faz parte disso. É uma questão de ginga, de ritmo do andar que já é quase um dançar ao subir e descer o morro. Ou-

tro dia vi fotos da instalação ‘Nas Quebradas’, dos anos 70. Quebradas do morro e quebradas de cintura, uma coisa leva a outra. Oiticica entendeu, e viveu, isso como ninguém. Deu o maior samba”, diz a autora.

Oiticica, artista oriundo da tradição construtiva, trocou a grade geométrica pelo traçado entrópico dos morros? “Seria muito simples dizer que a obra de Oiticica se inspira nas favelas e representa esses espaços artisticamente. Acho que é mais complexo que isso. É uma questão de experiência.”

Foi também uma questão de experiência que conduziu a arquiteta a seu objeto de estudo. Quando estudante da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, prédio modernista na ilha do Fundão projetado por Jorge Moreira, Jacques passava todos os dias pelo complexo da Maré e suas vastas favelas. O confronto dos dois registros arquitetônicos, de alguma forma, a desconcertava.

Ao ver a retrospectiva de Oiticica em Paris, ela teve a intuição de que queria estudar “a arquitetura do outro” pelo prisma oiticicuiano. A leitura dos textos teóricos do artista e o contato mais ceriado com a obra fizeram o resto.

Do ponto de vista teórico, parte de conceitos de filósofos contemporâneos franceses, como o rizoma de Gilles Deleuze e a descon-

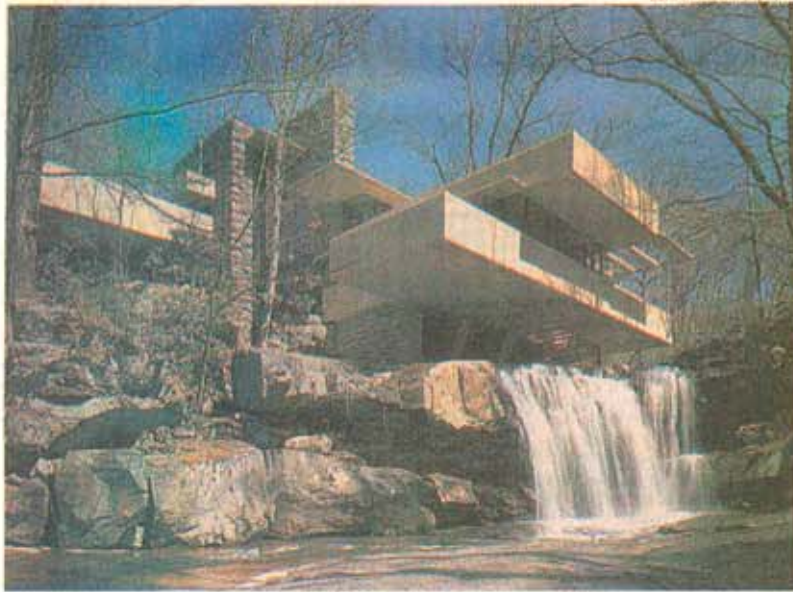
strução de Jacques Derrida, para falar das estruturas espaciais das favelas e de Oiticica. Pretende, com a aproximação, contribuir na revisão do modernismo.

“A arquitetura moderna brasileira ainda não foi devidamente desconstruída para que um debate dito ‘pós-moderno’ sério pudesse ocorrer, até mesmo pela qualidade dessa nossa arquitetura moderna e por toda a sua repercussão internacional”, diz. “Estou interessada em repensar essas disciplinas.”

ESTÉTICA DA GINGA - A ARQUITETURA DAS FAVELAS ATRAVÉS DA OBRA DE HÉLIO OITICICA
- De: Paola Berenstein Jacques. Editora: Casa da Palavra/Rioarte (tel. 0/xx/21/2220-5252, www.casadapalavra.com.br). 160 págs. R\$ 28.



Versão remontada de 1997 de “Tropicália” (67), obra de Oiticica



Projeto antológico do arquiteto modernista Frank Lloyd Wright, na Pensilvânia, em 1936



Mostra reúne projetos de todas as partes do mundo, como o de Hassan Fathy, de 48, no Egito

Mostra conta a história da edificação do século 20

Exposição ocupa, até hoje, o Geffen Contemporary, em Los Angeles

MARIA CECÍLIA LOSCHIAVO DOS SANTOS
Especial para o Estado

O legado da arquitetura do século 20 e sua influência sobre nosso modo de vida está exposto na megamostra *At the End of the Century: One Hundred Years of Architecture*, no The Museum of Contemporary Art - Geffen Contemporary, em Los Angeles, só até hoje. Apresentando mais de mil objetos, divididos em 21 blocos temáticos, a mostra inclui 150 maquetes, mais de 550 desenhos originais, 250 fotos, mobiliário, filmes históricos, provenientes dos principais arquivos de arquitetura. Há também uma extraordinária apresentação multimídia - *The Unbuilt* - que permite ao visitante entrar virtualmente no espaço de quatro projetos não construídos.

Sintetizar o panorama da cultura arquitetônica produzida no século 20 é tarefa desafiadora. Para isso o museu reuniu um time de pesquisadores e professores universitários e produziu a exposição, que se inaugurou em 1998, em Tóquio, tendo itinerado para a Cidade do México, Chicago e Colônia, na Alemanha.

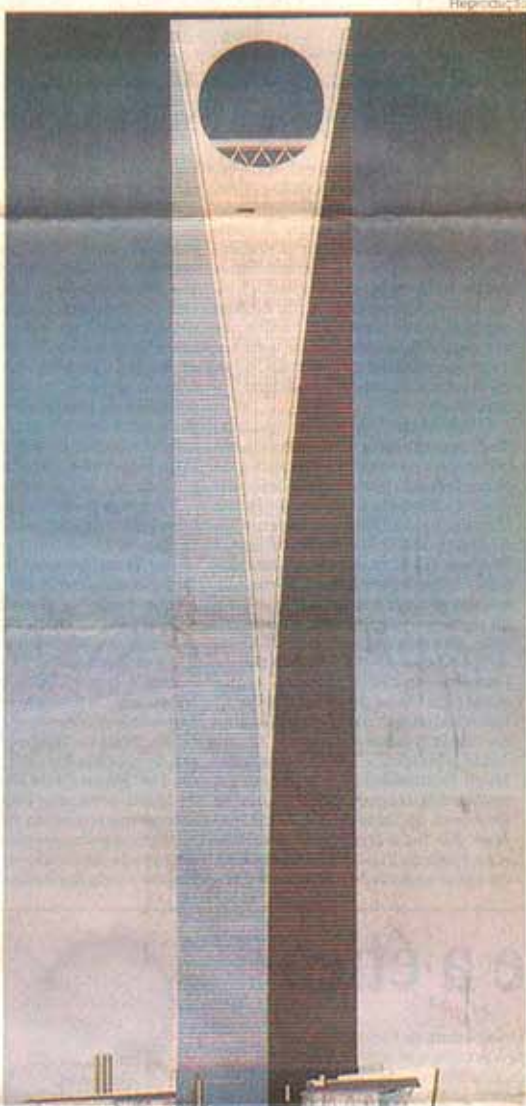
As tendências, os movimentos, os desenvolvimentos temáticos e o profundo impacto da tecnologia sobre a arquitetura e o urbanismo do século 20 estão extensamente documentados, o que resulta numa mostra didática que vem atraindo a atenção do grande público, propiciando, assim, uma conscientização sobre o papel decisivo da arquitetura e das responsabilidades dos arquitetos, em todos os contextos, do projeto do edifício aos espaços da cidade, à esfera doméstica.

A mostra reúne as mais expressivas visões dos projetos urbanos do século 20: as aquarelas delicadas de Tony Garnier, *La Cité Industrielle* (1901-1917), para a cidade de Lyon, na França, nunca construída; a maquete do projeto de Le Corbusier para Argel (1930-1933); o projeto de Edwin Lutyens para a cidade de Nova Délhi (1921-1931), ambos trazendo à tona a discussão sobre a dominância do colonizador em contextos culturais com tradições regionais.

O segmento intitulado *Destacação e Reconstrução: A Reconstrução das Cidades* oferece uma visão das diferentes abordagens da teoria e da prática do urbanismo, nos anos 50. Entre outros, está exposto o projeto para a reconstrução de *Hauptstadt de Berlim*, do grupo inglês Alison e Peter Smithson, que ficou conhecido pelas críticas às estratégias de planejamento modernistas, foi inovador. Esse projeto apresentou uma perspectiva de integração de diferentes escalas do edifício, rua, distrito e cidade, interacionando padrões de tráfego de automóveis e de pedestres.

A sensibilidade visionária dos projetos dos arquitetos futuristas italianos que sugestivamente rejeitaram a tradição em nome das possibilidades do modernismo, como Antonio Sant'Elia e Mario Chiattone integra um dos módulos da exposição.

Ainda que muito conhecida



Shanghai World Financial Center, da Kohn Pedersen Fox
Luz Horioka, Divulgação



Masp, de Lina Bo Bardi, que anava as tradições brasileiras

por sua contribuição para o design, a Bauhaus foi um extraordinário laboratório de novas atitudes estéticas que exerceu forte impacto em vários setores: na arte, na arquitetura, no design, na vida moderna. A mostra inclui rica documentação sobre a Bauhaus, inclusive seu programa de ensino e pesquisas. Sua premissa didática consistia em despertar no aluno a sensibilidade e criatividade. No curso básico, procurava iniciar os estudantes

na prática do projeto, estimulando aquilo que Tomás Maldonado definiu como "(...) um conhecimento que não seja exclusivamente intelectual, mas também emocional, não por meio dos livros, mas por meio do trabalho".

Num módulo chamado *Cochinas Racionais* estão os projetos inovadores para cozinhas, que visavam reduzir o tempo, o espaço e o esforço do trabalho doméstico, baseados em teorias de gerenciamento

MÓDULO REVERENCIA NIEMEYER E LÚCIO COSTA



O Guggenheim, de Bilbao, projeto polêmico de Frank Gehry

científico doméstico, como o projeto da cozinha da Casa Schröder, em Utrecht, Holanda, de Gerrit Rietveld, 1924. Apesar de todas as mudanças, a cozinha racional continuou mantendo a divisão sexual do trabalho.

Políticos da Monumentalidade na Arquitetura dos anos 30 apresenta uma série de projetos financiados por governos totalitários, que expressaram deliberadamente o poder e a ideologia do Estado, na Itália, na Alemanha e na antiga União Soviética. Lá está, desde o projeto para o Commissariado da Indústria Pesada de Moscou, de Konstantin Melnikov, de 1931, até os projetos grandiosos do arquiteto Albert Speer, para uma nova Berlim imperial, consolidado sob o poder de Adolf Hitler. Esse segmento ainda inclui alguns exemplos de edifícios públicos monumentais nos Estados Unidos, como o projeto da barragem Boulder, de Charles Scheeler, 1939 ou da barragem Hoover, do arquiteto Gordon Kaufmann, 1931-1936.

A criação de Brasília, com o projeto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer integra o módulo *Criação das Novas Capitais na Segunda Metade do Século*, em que também estão os projetos de Louis Kahn para Dhaka, Bangladesh (1962-71) e o de Le Corbusier para Chandigarh, na Índia (1951-65). No texto do catálogo, uma das curadoras da mos-

tra, Elizabeth Smith, afirma que Brasília, com o "insistente modernismo aerodinâmico de Niemeyer" representa "não só clara hierarquia arquitetônica mas também a presença simbólica do governo dominando a paisagem".

As várias adaptações e amarramentos do modernismo na Europa, no Japão e na América Latina constituem o módulo *O Centro e a Periferia: Interações e Hibridizações*, que procura mostrar a contribuição substancial dos arquitetos para a revitalização e extensão do International Style. A maquete e projeto do Museu de Arte de São Paulo (Masp) de 1968 estão expostos. Segundo o catálogo, Lina Bardi, mais do que ninguém, soube amar e estadar as tradições afro-brasileiras e "foi uma das primeiras a defender e reivindicar a ética e estética dos pobres".

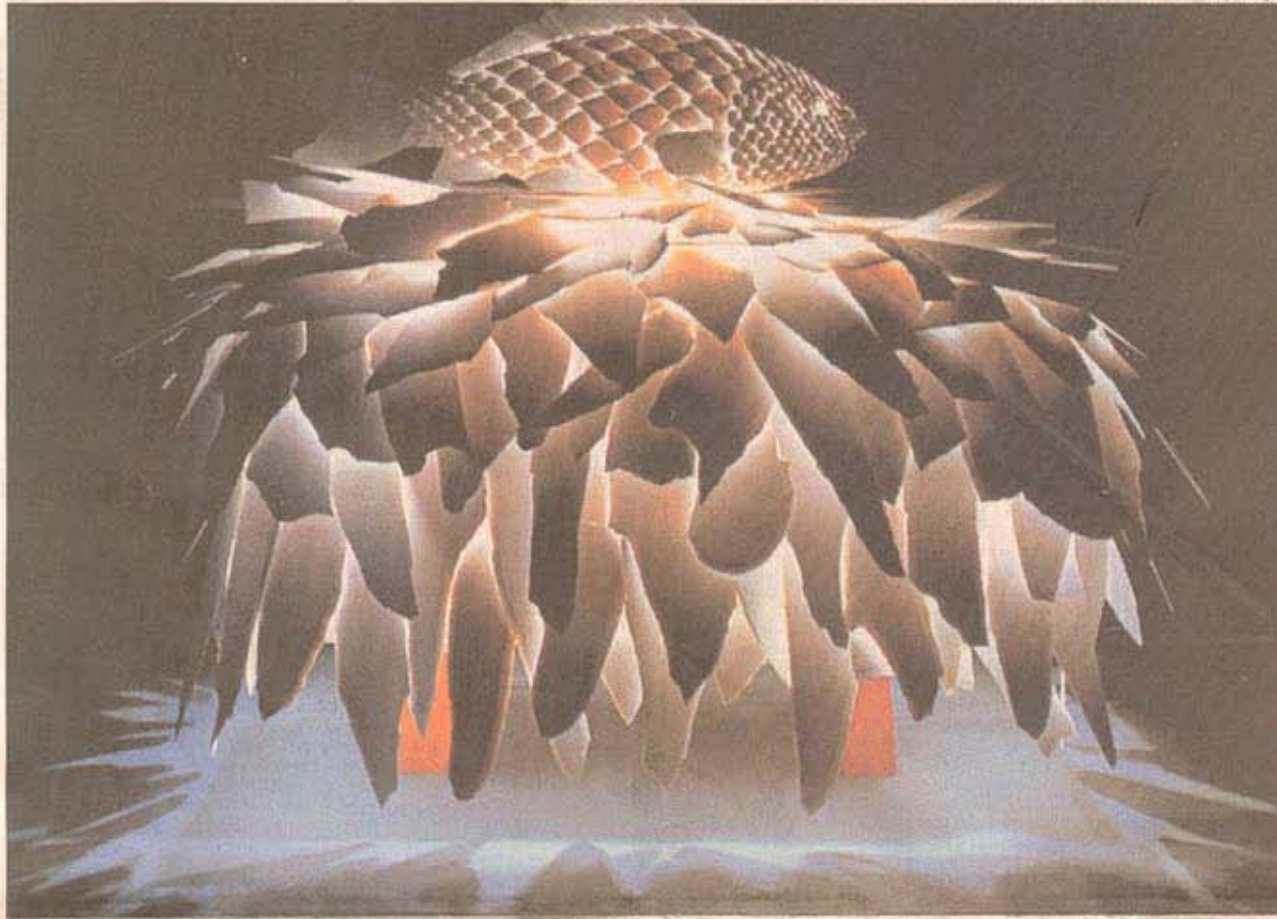
Forças sociais - A arquitetura do século 20 enfrentou desafios gigantescos, reconstruiu cidades no pós-guerra, projetou novas capitais, projetou arranha-céus, construiu cidades da fantasia, projetou museus milionários, consolidou a teoria e a crítica, revolucionou a vida doméstica, mas também projetou edifícios anti-heróicos e nada monumentais, capazes de abrigar a vida. Num dos ensaios publicados no catálogo, Jorge Francisco Liernur, da Universidade de Buenos Aires, refere-se à necessidade da arquitetura latino-americana construir novas estruturas de pensamento e análise, desenvolver laços regionais que aprimorem a economia de operações, de estabelecer ligações entre a cultura e as forças sociais. Certamente, essa tarefa compete a todos os arquitetos, não apenas aos latino-americanos.

Maria Cecília Loschiavo dos Santos é professora com mestrado e doutorado em arquitetura pela USP

CADERNO 2

ANO XVI NÚMERO 5.253 QUARTA-FEIRA, 15 DE AGOSTO DE 2001

Guggenheim de NY mostra reinvenções de Gehry



Criada pelo arquiteto Frank O. Gehry, em 84, a luminária 'Low White Fish Lamp': desenho final surgiu depois de a peça acidentalmente ser quebrada

Com móveis, objetos de decoração, fotografias, vídeos, desenhos, plantas e maquetes, retrospectiva do arquiteto, fica em exibição até o dia 26

TONICA CHAGAS
Especial para o Estado

NOVA YORK - Há 48 anos, numa instalação temporária erguida na esquina da 5ª Avenida com a Rua 89, a exposição *60 Years of Living Architecture* fazia a retrospectiva da carreira do arquiteto americano Frank Lloyd Wright. Nela era apresentado o projeto do que, seis anos depois, se tornaria um dos marcos arquitetônicos de Nova York, o prédio do Museu Guggenheim, construído no mesmo lugar onde foi feita a mostra. Agora, uma exposição semelhante instalada naquele prédio homeni-

geira Frank O. Gehry, o arquiteto que tem seu nome celebrizado em todo o mundo e definitivamente relacionado ao do museu desde a criação do Guggenheim de Bilbao, na Espanha. *Frank Gehry: Architect*, um show de formas arquitetônicas esculturais, é a maior mostra do trabalho de um arquiteto já realizada num museu americano. A retrospectiva, em exibição até o dia 26, ocupa rampas e galerias do edifício criado por Wright, exibindo cerca de 40 projetos. Entre eles está o do novo Guggenheim projetado pelo próprio Gehry, obra a ser erguida à beira do East River, no sul de Manhattan, e

inaugurada por volta de 2008. Numa das galerias por onde se estende a retrospectiva foi recriado o estúdio de Gehry. Ali é visto apenas um projeto, o do Ray and Maria Stata Center do Massachusetts Institute of Technology (MIT), que demonstra a forma de trabalho dele, desde a concepção até o início da construção. Com desenhos, plantas, maquetes, móveis, objetos de decoração, fotografias e vídeos, a exposição segue depois para o Guggenheim de Bilbao, onde será exibida entre os meses de outubro a fevereiro. Parte dela também pode ser vista na Internet (www.guggenheim.org/exhibitions/gehry).

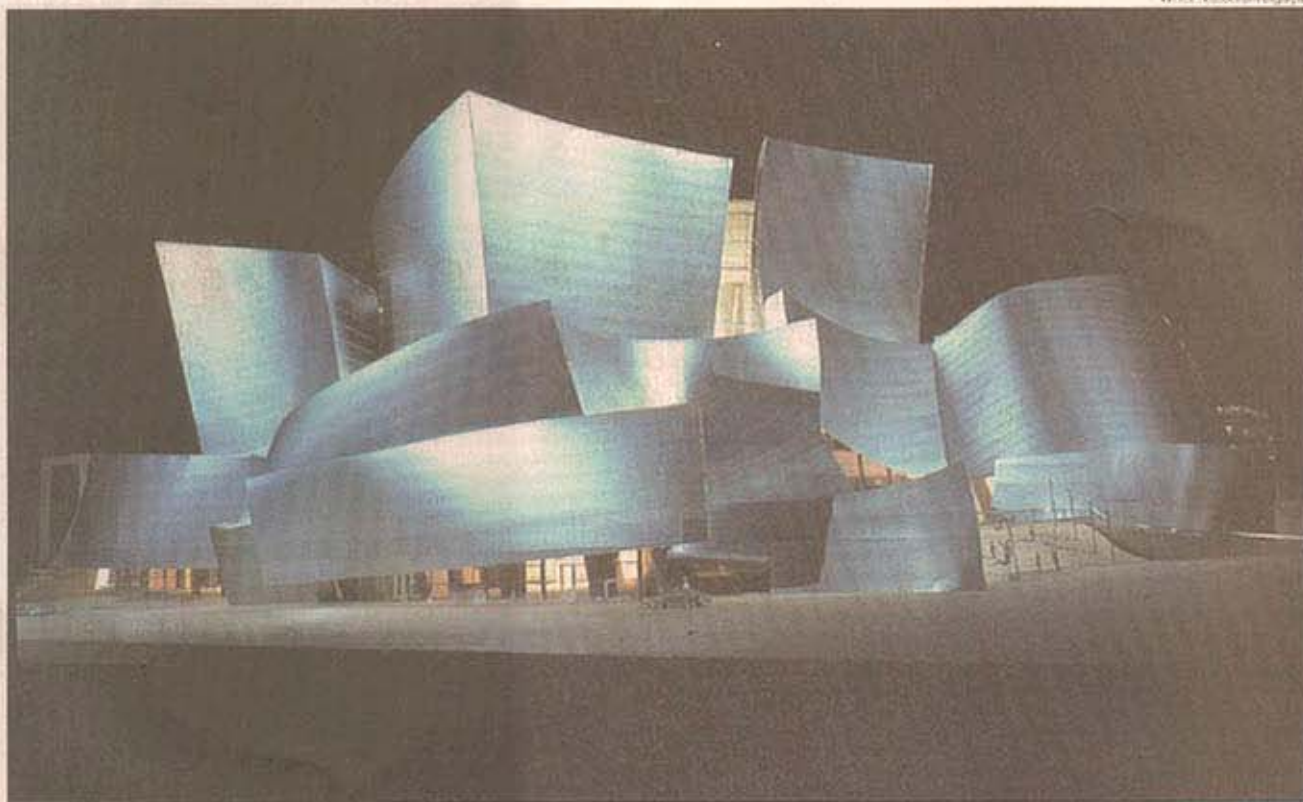
Disposta de forma mais ou menos cronológica, a retrospectiva reúne desde o primeiro projeto de renovação que o arquiteto fez, em 1977, para sua casa em Santa Mônica, na Califórnia, até os que estão sendo construídos atualmente, e comissionados por grandes corporações, como o do Walt Disney Concert Hall, em Los Angeles, e o do DG Bank, em Berlim. Ao longo das rampas, grandes fotografias estendem-se nas paredes, como um filme narrando a carreira dele. A própria montagem da mostra é um projeto com a assinatura de Gehry. A equipe que trabalha no seu escritório, em Los An-

geles, produziu um cenário arquitetural no interior do museu com enormes faixas de tela de alumínio onduladas - um dos traços mais característicos nas criações dele. Suspensas nas vigas da clarabóia, as faixas descem pelos sete andares da rotunda como um gigantesco móvel. Feitas para sugerir uma obra em andamento, elas refletem um dos conceitos de Gehry, o de que "edifícios em construção parecem muito mais bonitos do que edifícios prontos". **Curvas** - Frank O. Gehry, de 71 anos, é canadense nascido em Toronto e naturalizado americano. Sua família se mudou para os Estados Unidos quando ele tinha 17 anos. Formado pela University of Southern California, ele também estudou planejamento urbano na Harvard University Graduate

School of Design. Em 1961, foi trabalhar num escritório de arquitetura em Paris, onde ficou por um ano. Quando voltou para Los Angeles, abriu o próprio escritório. Na década de 60, ele produziu diversos trabalhos, mas o que lhe trouxe notoriedade mesmo foi a primeira reforma de sua casa, entre 1977 e 1978. Em torno do pequeno sobrado de madeira pintado de rosa, Gehry literalmente construiu outra casa, com piso de asfalto na cozinha, janelas cubistas para o céu, paredes de compensado, placas de metal corrugado e tela de aço galvanizado - um material que detestava ver nas cercas de proteção de construções. As dezenas de projetos residenciais que se seguiram lhe deram a liberdade de experimentar e inovar nas formas.

NOVO MUSEU COM SEU PROJETO É PARA 2008

Maquete final do Walt Disney Concert Hall, em Los Angeles: projeto desenvolvido desde 87 ainda está em andamento e local deve ser a sede da Los Angeles Philharmonic



Nas formas de Gehry, a magia da pintura sobre tela

Para o arquiteto que tem seu nome celebrizado em todo o mundo desde a criação do Guggenheim de Bilbao, a construção faz parte do processo artístico e as relações criadas com os fabricantes e operários são comparadas "à escolha que o pintor faz da cor numa palheta"

TONICA CHAGAS
Especial para o Estado

NOVA YORK – Outro campo de ensaio para o design dos edifícios do arquiteto Frank O. Gehry foi a criação de móveis curvilíneos feitos com material básico manipulado de maneiras diferentes. Para as cadeiras e mesas duráveis da série *Easy Edges*, desenvolvida entre 1969 e 1973, ele usou camadas do papelão enrugado com que fazia maquetes. As linhas curvas passaram a ser o marco estético principal na arquitetura de Gehry a partir do fim dos anos 80, com o primeiro projeto que ele realizou na Europa, o edifício sede da fábrica de móveis Vitra, localizado num subúrbio de Basileia, e o museu da mesma companhia, em Weil am Rhein, na Alemanha.

Na mesma época, num projeto para a vila dos Jogos Olímpicos de Barcelona e inspirado na figura do peixe, freqüente em seus trabalhos, Gehry acrescentou o uso do computador como elemento essencial para a realização de suas obras. Desde então, o desenvolvimento de seus projetos é apoiado no programa de computador da empresa francesa Dassault Systemes e pelo qual foi construído o avião Mirage. Sem esse programa, conhecido pela sigla Catia (Computer-Aided Three-Dimensional Interactive Application), seria quase impossível transformar o desenho imaginado para o Guggenheim Bilbao em obra real.

O Catia traduz a linguagem do desenho para a da construção. Quando cria um modelo de que gosta, Gehry entrega-o a um técnico que o contorna com um instrumento parecido com broca de dentista, desenvolvendo para usá-lo a coluna vertebral humana.

O programa destrincha as dimensões do modelo virtual e, com esses resultados, produz-se um outro modelo físico. Este também vai ser submetido ao Catia, capaz de interpretar as famosas curvas desenhadas pelo arquiteto em séries de linhas retas que, mudando de direção, formam um arco. O mesmo ocorre com cada elemento do modelo e os resultados são usados para a engenharia e fabricação de cada peça. Os fabricantes nem têm de pensar como fazer; executam o que o arquiteto lhes apresenta, numeram e mandam para o local da construção, onde as peças são montadas.

Gehry usou o programa Catia pela primeira vez para uma construção de grande escala nas curvas onduladas e geometrias singulares do Guggenheim Bilbao, inaugurado em 97. O uso do metal sempre foi outra marca do arquiteto e, na busca de um material de acabamento que respondesse à mudança de luz, foi no museu que, também pela primeira vez, ele usou o titânio. "Quando se olha para os meus edifícios não se percebe que sigo uma linguagem tradicional porque as formas não parecem as mesmas", observa o arquiteto,



Casa de Frank Gehry, na Califórnia, que lhe deu notoriedade em 1977



Cadeira feita com papel enrugado, criada pelo arquiteto entre 1969 e 1973, está presente em exposição no Guggenheim

lembrando que a tecnologia para fazer telhados de metal já é antiga. "A única coisa era fazer o metal baixar pelas paredes e elas se tornarem parte do telhado."

Museus – Um apaixonado pelas artes plásticas, Gehry procurar dar a seus edifícios a qualidade da pintura sobre tela. A tecnologia alcançada por meio da computação também lhe permitiu transportar o gestual da pintura para a superfície de um prédio. Para ele, a construção faz parte do processo artístico e as relações criadas com os fabricantes e operários são comparadas "à escolha que o pintor faz da cor numa palheta".

A relação do arquiteto com museus começou em meados dos anos 60, desenhando a instalação de exposições para o Los Angeles County Museum of Art. Em 1969, Gehry recebeu a primeira encomenda para projetar um pequeno museu público, o Frederick R. Weisman Art Museum, na Universidade de Minnesota.

Há cerca de 15 anos, ele conheceu Thomas Krens, atual diretor da Fundação Guggenheim, quando estavam envolvidos num projeto para o Museu de Arte Moderna de Massachusetts. Quando surgiu a oportunidade de construir-se um Guggenheim em Bilbao, Krens já sabia quem iria criá-lo. "Provavelmente nos deparamos com o maior gênio da arquitetura do século 20", diz Krens sobre o escolhido para o trabalho.

Desde Bilbao, a associação entre o Guggenheim e seu arquiteto tem proliferado em diversos projetos. Em 1998, Gehry foi o responsável pela instalação, no museu da 5ª Avenida, da exposição *The Art of the Motorcycle*, uma das mais populares já apresentadas pela instituição e a mesma que vai inaugurar, em setembro, o Guggenheim Las Vegas, instalado no Venetian Resort-Hotel-Casino. No ano passado, a Fundação Guggenheim, o escritório Frank O. Gehry & Associates e a firma de pesquisas Office of Strategy Solutions Architecture, de Rem Koolhaas, formaram um grupo para realizar estudos de viabilidade de projetos culturais nos EUA, na Europa e na América do Sul. O primeiro trabalho do grupo é o projeto de expansão do Museu Hermitage, em São Petersburgo. Outro poderá ser a construção de um Guggenheim no Brasil, ideia que vem sendo discutida há mais de um ano e tem provocado polémicas no País.

Além do novo Guggenheim em Nova York, o Walt Disney Concert Hall em Los Angeles, o Museu da Tolerância em Jerusalém, um centro de prevenção do câncer na Escócia, ou o desenvolvimento de uma antiga área urbana de Praga, Gehry e seus quase 150 assistentes estão envolvidos em projetos pelo mundo. "Faço tudo com a ajuda da minha caneta mágica e parceiros de grande talento em design e tecnologia", diz. "Preciso de muita gente para fazer funcionar um desses edifícios engraçados."

CONTRA

MARIA HERSZMAN

Festendo como um dos maiores nomes da arquitetura mundial do período recente, o arquiteto Frank O. Gehry encarna de maneira exemplar a lógica pós-modernista, em que a cultura se transforma em espetáculo e os museus passam a ser vistos como centro de entretenimento. Ao lado de Thomas Krens, o homem que transformou o Guggenheim em um modelo internacional de business cultural, com filiais espalhadas pelo mundo – e que vem atiçando o apetite de prefeitos brasileiros, encantados com a ideia de trazer o "primeiro mundo" para suas cidades – Gehry acabou por cumprir uma nova visão de museu.

O prédio que projetou para Bilbao se sobrepõe, em todos os comentários feitos sobre ele, ao conteúdo e à função de museu. Lá-se que ele ressuscitou a cidade que passou por um violento processo de desindustrialização e citam-se números estratosféricos para confirmar isso.

Realmente, houve um crescimento gigantesco no número de visitantes, mas eles passam um dia, vêm a alcaidofra de titânio de Gehry e se retiram com a sensação de dever cumprido, dificilmente voltando uma segunda vez. É difícil crer que os milhões investidos pelo poder público local para construir esse McDonald's da cultura não poderiam ser investidos de maneira mais eficaz do ponto de vista social e urbano, mesmo que bem menos espetacular. Fala-se muito do aspecto externo do museu e pouco de sua disposição interna e de seu acervo (que, aliás, é recheado de boas obras). Mas uma vez, o que importa é a aparência.

Essa primazia do espetáculo sobre o conteúdo se reflete de maneira exemplar no aspecto das obras de Gehry, o mestre das curvas e das formas retorcidas e hipnóticas, que cria com o auxílio de um maravilhoso programa de computador. Nada mais sintomático para um dos mais reconhecidos arquitetos da era da Internet e dos videogames.

A FAVOR

MOACIR AMÂNCIO

Um dos grandes méritos de Frank O. Gehry é o fato de ele ter feito da arquitetura um tema de debate, a partir da própria obra. Um debate vital: falar sobre arquitetura é falar sobre como o ser humano se instala e se incomoda no mundo. Seus projetos surgem não de uma batida de fórmulas, mas da discussão dessas mesmas fórmulas. Percebe-se de novo o espaço, a partir das suas residências de Santa Mônica, que surgiu do aproveitamento de uma casa antiga na qual Gehry deu um banho de imaginação e também de fantástico, transformando a burocracia do habitar numa obra de arte.

A esta altura, após décadas de trabalho e da consumação de um capolavoro como o Museu Guggenheim de Bilbao, pode-se observar o desenvolvimento dessa reflexão, suas buscas obsessivas na qual o artista recorre à tradição ao mesmo tempo em que, dentro dela, coloca em dúvida essa

tradição, na confluência de passado e futuro. Seu jogo com perspectiva é fundamental: distorcendo-a, ele faz com que estilos e épocas se confundam. É vertiginosamente lúcido: o titânio espacial torna-se matéria-prima e metáfora.

Gehry produz ideogramas de um idioma próprio e coletivo, à espera de constante decifração – é chinês e judeu ao mesmo tempo. No seu Guggenheim, as margens do Rio Nervión, aos pés do Monte Archanda na terrorizada Bilbao, ele torna evidente algumas das mais urgentes interrogações da época. Transferindo para o País Basco a ideia novaiorquina de Lloyd Wright, ele submete essa ideia a uma humilhação platinada que de modo contraditório também consagra. Pisa essa ideia para revelar como ela, em sua beleza arredondada, nostálgica de um sentido harmônico, já contém o cogimento da bomba.

Frank O. Gehry, nascido Goldberg, ou a explosão organizada,



Pináculo de titânio feito para o Guggenheim de Bilbao, na Espanha

Cidades disputam novo prédio

Setembro é data-limite para Recife, Curitiba, Salvador e Rio levarem estudo à fundação

JOTABÊ MEDEIROS

Acaba no próximo mês o prazo que o Guggenheim Museum deu a quatro cidades brasileiras (Rio de Janeiro, Salvador, Curitiba e Recife) para apresentar estudos de viabilidade econômica para obter uma sede do museu no Brasil. Somente o estudo do Rio de Janeiro para ter um museu na Praça Mauá, na área portuária da cidade, custaria em torno de US\$ 2 milhões, segundo estimou o prefeito César Maia durante reunião com Thomas Krens, diretor da fundação Guggenheim, em abril.

O anúncio oficial da escolha final do Guggenheim no Brasil poderá ocorrer no dia 11 de outubro a 27 de janeiro, durante a abertura da mostra *Body and Soul*, em Nova York, no museu da 5ª Avenida.

O jornal inglês *The Guardian* estimou inicialmente em cerca de US\$ 282 milhões o preço total da empreitada do Guggenheim no Brasil. O prefeito do Rio, César Maia (PTB), estima gastar US\$

100 milhões para efetivar o projeto. Ele afirmou que até o fim de sua gestão deverá ficar na área portuária do Rio as fundações de um prédio do Guggenheim.

Sasha Nicholas, assessora de imprensa do Guggenheim, informou laconicamente ontem ao Estado que "infelizmente, não temos novidades para reportar neste momento". No Brasil, a empresa BrasilConnects, responsável pela mostra *Body and Soul* no Guggenheim de Nova York informou que não faz mais nenhum acompanhamento das negociações entre as cidades brasileiras e a fundação americana.

A exposição levará a Nova York obras de brasileiros (como Frei Agostinho da Piedade, Manuel Inácio da Costa, Francisco Xavier de Brito e Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho) e de viajantes estrangeiros (como os holandeses Frans Post e Albert Eckhout, artistas do século 17).

A seção de artistas modernos exibirá obras de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Bicecheret, Vicente do Rego Monteiro e Portinari. "Será a mais longa exposição de um país estrangeiro já montada no Guggenheim", diz Pedro Paulo Sena Madureira, da BrasilConnects.



Maquete final do projeto para o DG Bank Building iniciado em 1995



A ÉTICA NA ARQUITETURA

Veneza debate responsabilidades do arquiteto

Mostra traz contraste entre obras belas e monumentais e as feitas por ambientalistas

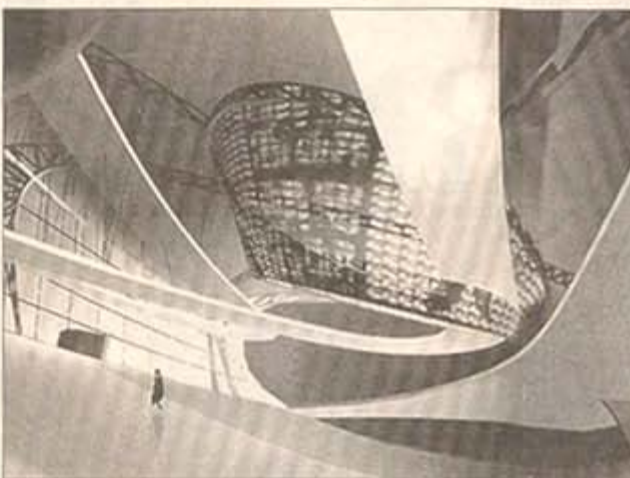
JOTABE MEDEIROS
Enviado especial

VENEZA - O tema é *Cidade: Menos Estética, Mais Ética*. Não é necessariamente uma surpresa, já que os temas das bienais de arquitetura de Veneza sempre são considerados um tanto "nebulosos", abstratos. Na biennial passada, por exemplo, o tema era *O Arquiteto Como Sistemógrafo*. Será que falam de alguma espécie de ciborgue da prancheta?

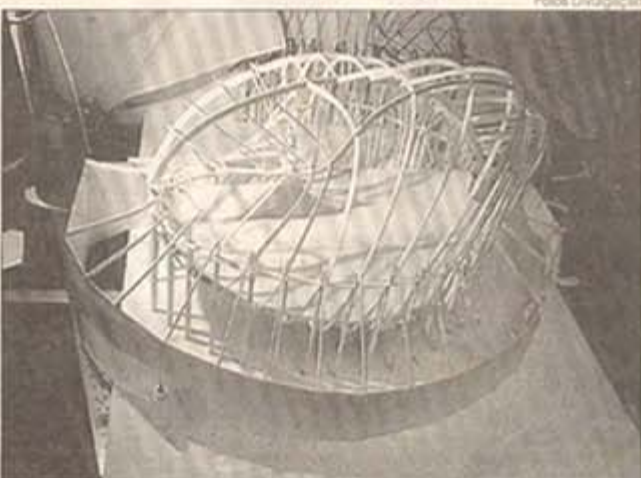
A parte a abstração do tema, a 7.ª Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza será aberta ao público domingo - e vai até 29 de outubro - com alertas importantes. Segundo o arquiteto britânico Richard Rogers, um dos convidados da mostra, o problema é mais concreto que conceitos de ética ou estética. "As cidades estão se dirigindo para uma crise de ambientalismo global", advertiu Rogers. Ele cita estatísticas: as cidades consomem mais de 75% da energia do mundo, causam a maior parte de sua poluição e concentram 50% da população do planeta. E há, hoje, 55 cidades cuja população está acima de 5 milhões de pessoas - em 1990 havia apenas 35 cidades com esse perfil.

"Arquitetos, engenheiros e designers urbanos têm responsabilidade social e ambiental", disse Rogers. Segundo ele, o design, por exemplo, pode reduzir consumos de energia em cerca de 40%. Novos planejamentos para edifícios, bairros e cidades podem levar à redução de gastos com luz e água, por exemplo. Certamente, esses serão os temas dominantes na Bienal de Arquitetura, que terá convidados célebres como Norman Foster, Isozaki, Renzo Piano, Jean Nouvel e Peter Cook. "Em italiano,

CIDADES CONSUMEM 75% DA ENERGIA DO MUNDO



Projeto de Lise-Anne Couture e Hani Rashid, da Asymptote Architecture, Nova York



A Embryological House, trabalho de Greg Lynn, exposto em Veneza, este ano

Menos Estética, Mais Ética é algo mais retórico", disse o curador da mostra, o italiano Massimiliano Fuksas. "E, por isso que usamos a expressão em inglês, 'Less Aesthetics, More Ethics', que remete à difícil situação na qual se encontra o arquiteto neste fim de século, atravessada por uma dupla crise: aquela do autor e aquela da *committenza*", afirmou.

A presumível responsabilidade do arquiteto ante o novo mundo não é uma unanimidade. Para o arquiteto suíço Mario Botta, a questão é mais acima: é necessária uma série de soluções políticas e econômicas. "O homem



O curador da 7.ª Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza, Massimiliano Fuksas, para quem o arquiteto vive uma crise de autoria no mundo

precisa das cidades e o arquiteto tem um poder limitado em relação a isso, só pode contribuir com sua reflexão", apontou Botta, em entrevista ao *Estado*, na semana passada. "A resposta técnica da arquitetura a esses problemas é uma resposta metafórica, construída a partir dos valores da memória e do espírito."

A posição de Botta é severamente criticada por um dos representantes brasileiros na Bienal, o arquiteto Paulo Mendes da Rocha. "Achei lastimável ele dizer isso, só mostra como é degenerescente o pensamento de Botta, que é portador de uma estética que mascara a rota do desastre na cidade", afirmou Rocha. "É uma arquitetura de monumentalidades, que não enfrenta

os problemas de caráter técnico das cidades", disse. Segundo Mendes da Rocha, a discussão proposta pela Bienal de Arquitetura de Veneza é essencial. "A questão sobre o que fazer num mundo onde se pode fazer tudo é fundamental." Ele e João Filgueiras Lima, o Lele (o

outro representante do Brasil), são arquitetos que, mesmo tendo profunda atenção para o urbano, a urbanidade e o contexto em que projetam, estão fundamentalmente atentos para a obra arquitetônica enquanto manifestação artística e tecnológica de autor.

"A escolha brasileira por João Filgueiras Lima e Paulo Mendes da Rocha adapta-se bem ao tema escolhido, já que os dois trabalham por uma arquitetura mais humanizada", disse o arquiteto Carlos Bratke, presidente da Fundação Bienal de São Paulo. A fundação é responsável pela representação brasileira, incumbência que lhe tem sido designada pelo Ministério das Relações Exteriores.

representação de maquetes e fotos das obras de Mendes da Rocha e Lele. Na última edição da Mostra de Arquitetura da Bienal de Veneza (em 1996), o homenageado foi Oscar Niemeyer.

O responsável pelo projeto de montagem e design do pavilhão este ano é o uruguaio Ernesto Tuneu, formado e com especialização na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), que vive no Brasil desde 1968. Trabalhando desde 1969, atua na área de museologia há cinco anos. Foi o responsável pela intervenção no Museu da Casa Brasileira, onde criou as salas expositivas. As curadoras são Glória Ilayvux e Rosa Artigas.

O Itamaraty também fechou um acordo para a itinerância da exposição de Lele e Mendes da Rocha. Após Veneza, a mostra vai para a sede da Embaixada do Brasil em Roma, na Piazza Navona. Depois, segue para a Alemanha e Holanda. Finalmente, volta ao Brasil e percorre São Paulo, Rio, Paraná e Rio Grande do Sul.

MENDES DA ROCHA E LELE REPRESENTAM O PAÍS



Pavilhão brasileiro não é mantido pela prefeitura de Veneza

Vandalismo obriga a uma eterna reforma de pavilhão

Foram gastos US\$ 40 mil para preparar espaço pertencente ao País para a exposição

VENEZA - A cada biennial de arte ou de arquitetura em Veneza, o Brasil é obrigado a praticamente reconstruir o pavilhão nacional. Para esta 7.ª Bienal de Arquitetura, a reforma custou US\$ 40 mil. Todos os vidros estavam quebrados e a madeira, podre. O problema é que o pavilhão fica localizado num parque público, mas não recebe manutenção nem é guardado pela prefeitura de Veneza. Falou-se em privatizar a área, mas a atual gestão, de orientação esquerdista, arquivou o projeto.

A direção da Bienal de São Paulo também acusa uma certa burocracia para fazer a reforma cíclica. Os italianos não permitem que seja feita por uma empresa brasileira e cobram muito caro para fazer os serviços. Há polêmica também sobre o projeto que deu origem ao pavilhão. Ele é tido como um projeto

do arquiteto brasileiro Henrique Mindlin. Mas, nos arquivos públicos de Veneza, não consta o nome do arquiteto. O arquiteto Lúcio Machado, curador da última Bienal de Arquitetura de São Paulo, encontrou projetos de Mindlin para o pavilhão que não correspondem ao resultado em Veneza. Mas o presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Carlos Bratke, por outro lado, argumenta que encontrou documentos que reiteram a autoria do projeto de Mindlin, arquiteto nascido em São Paulo, em 1911.

Bratke defende a reconstrução completa do pavilhão. "Ele é mal-ajambrado para qualquer tipo de mostra", diz Bratke. "Foi encomendado para um tipo de exposição específica e hoje já não é muito adequado."

Mas não cabe à Bienal de São Paulo opinar sobre o destino do pavilhão. Ele é de responsabilidade do Itamaraty. Para a realização dessa Bienal de Arquitetura, foi necessária a intervenção do embaixador Paulo Tasso Focha de Lima, por que o convênio com a Bienal de São Paulo havia caducado. (J.M.)

Bienal de Artes teve primeira edição no século passado

Este ano, Mostra de Arquitetura vai ocupar 12 mil metros quadrados

VENEZA - A Bienal de Artes de Veneza foi montada pela primeira vez em 1895. Já a primeira edição da Bienal de São Paulo, inicialmente promovida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado por Ciccillo Matarazzo, foi realizada em 1951, no local onde foi posteriormente construído o Museu de Arte de São Paulo (Masp), no Parque Triunfo.

Em 1973, foi realizada no Brasil a 1.ª Bienal de Arquitetura, organizada por Oswaldo Correa Gonçalves. Mas o País já tinha seu pavilhão em Veneza desde 1963, após longa polêmica com a prefeitura da cidade italiana. O local - o espaço dos Giardini dell'Castello, área intensamente arborizada, cortada por um canal e situada no final do canal da Praça São Marcos - abriga ainda pavilhões de outros 30 países, que foram construídos a partir do fim do século passado.

Vários países não têm local próprio para expor, caso da Argentina, do México, da China e de outros países surgidos após a queda do Muro de Berlim. O resultado disso é que os países detentores de pavilhões têm liberdade para expor o que bem entenderem, enquanto os que não têm espaço próprio ficam dependentes da organização da Bienal, tanto para encontrar espaço expositivo como para encaixar-se entre outros expositores.

Premio - No caso do Brasil, as representações no exterior, antes com bases estabelecidas pelo Itamaraty, são agora organizadas seguindo critérios da diretoria da Fundação Bienal de São Paulo. Em 1996, a exposição brasileira, uma retrospectiva da obra de Oscar Niemeyer, recebeu um Leão de Ouro, em homenagem ao conjunto da obra do arquiteto.



A cidade de Veneza abrigou pela primeira vez em sua história a Bienal de Artes no ano de 1895



Prédio da Fundação Bienal de São Paulo, cuja diretoria organiza participação do País no exterior

A Bienal de Arquitetura de São Paulo enfrenta curiosa periodicidade. Somente 20 anos após a primeira edição é que foi possível realizar a segunda e, quatro anos depois, a terceira. Só na 4.ª Bienal Internacional de Arquitetura, encerrada em fevereiro, cumprisse a periodicidade de dois anos.

Os venezianos também não puderam manter a periodicidade de dois anos. A edição anterior da Mostra de Arquitetura da Bienal de Veneza foi realizada em 1996.

A Mostra de Arquitetura deste ano deverá ocupar áreas antes só disponíveis para bienais de artes, como o Arsenal, a Corderie e a Artiglierie. No total, haverá um espaço de 12 mil metros quadrados para exposições. Número, no entanto, inferior ao de nossas duas últimas edições da Bienal de Arquitetura, que contaram com mais de 30 mil metros quadrados. (J.M.)

A ÉTICA NA ARQUITETURA

Representação brasileira une útil ao agradável

Curadoras da participação do Brasil na mostra de Veneza, que terá obras dos arquitetos João Filgueiras Lima (Lelé) e Paulo Mendes da Rocha, provam que é possível pensar nas questões sociais sem abandonar a preocupação com a beleza dos projetos

ANA WEISS

A representação brasileira na 7.ª Mostra Internacional de Arquitetura, a Bienal de Veneza, prova que é possível se pensar uma arquitetura vinculada a questões sociopolíticas de um bairro, de uma cidade ou um continente e fazê-lo com depuração visual artística. *Arquitetura e Território* reúne trabalhos de João Filgueiras Lima, o Lelé, e Paulo Mendes da Rocha, dois profissionais cujas trajetórias ensinam que ética e estética caminham juntas na boa arquitetura.

As curadoras da representação nacional, Glória Bayeux e Rosa Artigas, selecionaram para a participação de Lelé suas *Fábrica de Cidades, Fábrica de Escolas e Fábrica de Hospitais*. Não apenas o produto dessas fábricas, mas, principalmente, os resultados das invenções do arquiteto, estão à mostra por meio de três maquetes e dezenas de fotografias.

As fábricas de Lelé, um dos indicados para o Prêmio Multicultural 2000 Estádio Cultural, apresentam ao público da Bienal de Veneza técnicas e soluções criadas por ele para construir de pontos de ônibus de argamassa armada a sofisticados complexos hospitalares para doenças do aparelho lo-

comotor, a Rede Sarah.

Gracias ao custo reduzidíssimo de seus projetos, Lelé levantou, principalmente em capitais do Nordeste, hospitais que, entre outras características saídas de sua prancheta, prescindem de aparelhos de ar condicionado, utilizam energia solar e têm equipamentos que eliminam o transporte do paciente da cama para maca em cadeira de rodas. Esse foi um dos problemas que Lelé resolveu em sua fábrica de hospitais, criando a cama-maca, adaptada para a locomoção dentro dos hospitais.

O arquiteto acredita que esse tipo de solução está nas mãos de todos. "Basta quebrar um pouco a cabeça para desenvolver as construções em função das necessidades humanas e ainda assim baixar o custo das edificações", observou ele durante a exibição de seu trabalho na bienal brasileira. "A questão é que, muitas vezes, essas soluções desfavorecem o consumo de alguns produtos feitos por indústrias poderosas e, por isso, esse tipo de trabalho não é estimulado."

O público que for à exposição de Veneza poderá conhecer esses hospitais, edifícios construídos no sentido horizontal que foram uma das grandes atrações da Bienal Internacional de Arquitetura



Reprodução

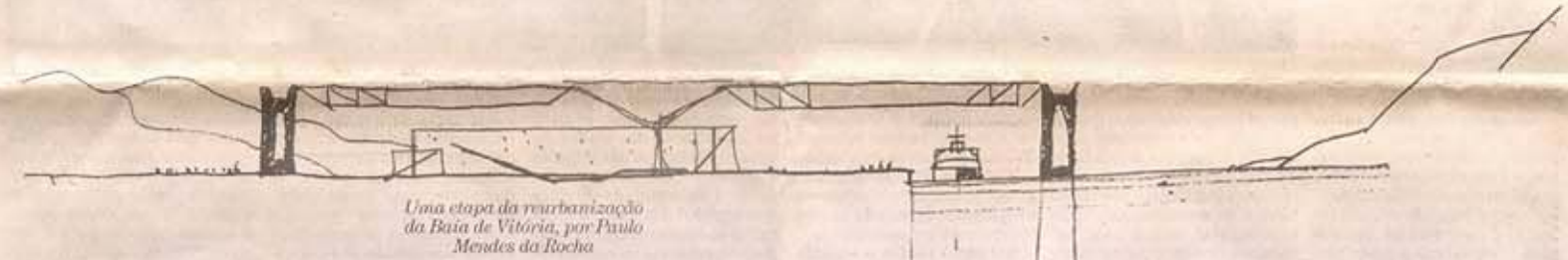
Estação de Transbordo do Iguatemi, em Salvador, é um dos projetos de João Filgueiras Lima, o Lelé, que poderá ser apreciado com detalhes em Veneza

de São Paulo. Não apenas pelas soluções, mas principalmente pela beleza das construções que, invariavelmente, dialogam com as paisagens a sua volta. Para Lelé, a questão da ética está intrínseca ao conceito de arquitetura: "A arquitetura é, por princípio, um conjunto de técnicas que servem às necessidades humanas e às questões humanísticas."

A exposição divide o pavilhão do Brasil em dois módulos. O menor, descreve a curadora Glória, é composto por uma espécie de prólogo da mostra. Mapas do País, apontando para a localização dos projetos e textos biográficos sobre os arquitetos, dão conta desse primeiro momento de *Arquitetura, Cidade e Território*. "Isso porque estamos apresentando a arquitetura brasileira para aquele público", explica a curadora.

Para entrar em sintonia com a proposta curatorial da bienal, que em sua última edição homenageou Oscar Niemeyer, a curadoria selecionou de Paulo Mendes da Rocha não belos edifícios projetados pelo autor do Museu Brasileiro da Escultura (MuBE) e da reforma do Pavilhão Lucas Nogueira Garcez (a Oca de Niemeyer), mas os projetos mais conceituais do também professor. A mostra de Paulo Mendes da Rocha é acima de tudo de idéias (*leia abaixo*). "Os seus trabalhos estão representados principalmente por desenhos", conta a curadora que organizou, com Ernesto Tunes, painéis que ocupam 54 metros lineares do pavilhão brasileiro.

Reprodução



Uma etapa da reurbanização da Baía de Vitória, por Paulo Mendes da Rocha

PAULO MENDES DA ROCHA

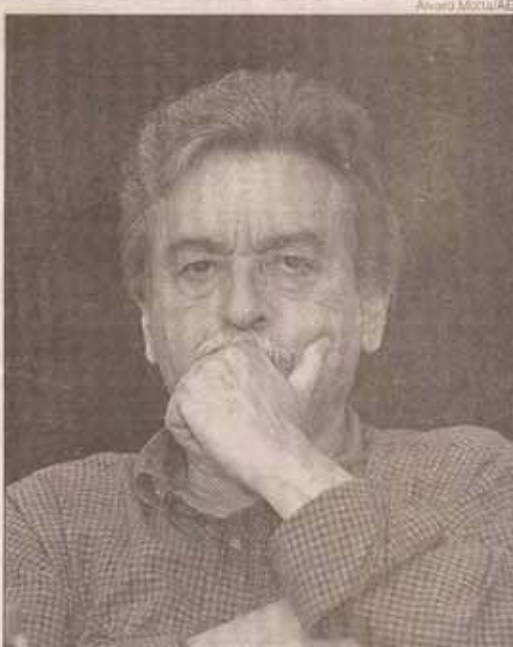
VENEZA - O arquiteto Paulo Mendes da Rocha, celebrado autor do projeto do Museu Brasileiro de Escultura, nos Jardins, é uma unanimidade entre os brasileiros. O Instituto dos Arquitetos do Brasil propunha uma representação maior de arquitetos em Veneza, mas jamais pôs em questão o nome de Mendes da Rocha.

"Eu trago para Veneza uma reflexão sobre a transformação do espaço", diz o arquiteto. "Já que Veneza é um pouco isso mesmo, o espaço transformado", pondera. Os projetos de Mendes da Rocha na mostra são três: a cidade-porto fluvial às margens do Rio Tietê (1980); a proposta de urbanização da Esplanada do Suá na Baía de Vitória (1993) e a reurbanização da área da Baía de Montevideu. "Enquanto a Europa reconstrói a cidade bombardeada, nós estamos nos debruçando com a questão da natureza, da paisagem", diz Rocha. "Isso é um contraponto, não uma diferenciação", afirma.

A cidade-porto às margens do Tietê é um projeto no qual o arquiteto propõe a retomada da viabilidade econômica de navegação em direção ao sudoeste e sul do País, unindo São Paulo à região dos países do sul do continente.

A urbanização da Esplanada do Suá, na Baía de Vitória, é um projeto de saneamento, preservação e ocupação da área. O arquiteto propõe a construção de grandes torres de vidro sobre o mar, acessíveis por meio de pequenos barcos.

Já a reurbanização da Baía de Montevideu é fruto de um workshop realizado pela Escola de Arquitetura da capital uruguaia. Rocha transforma a baía num praça de água, navegável por todos os lados, para o transporte leve de passageiros. Os bairros do entorno teriam tea-



Álvaro Mizutani/ABE

tores, cafés, cinemas.

É de Mendes da Rocha o projeto recente de recuperação do Pavilhão Lucas Nogueira Garcez (a Oca do Parque do Ibirapuera). Em abril, duas obras do arquiteto foram selecionadas pelo júri do Prêmio Mies van der Rohe entre as 17 melhores obras feitas na América Latina nos últimos dois anos. O prêmio é concedido pela Fundação Mies van der Rohe, com sede em Barcelona, Espanha.

Uma das obras é a restauração, reforma e adaptação do prédio da Pinacoteca do Estado de São Paulo, trabalho que Mendes da Rocha realizou em colaboração com Eduardo Argenton e Welinton Ricoy. A outra obra, o Centro Cultural

Fiesp, não é finalista, mas é uma das 11 obras destacadas pelo júri para publicação no catálogo e participação na exposição do 2.º Prêmio Mies van der Rohe de Arquitetura Latino-Americana. A decisão do júri será anunciada no fim do mês.

Formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie, em São Paulo, o arquiteto captou Paulo Mendes da Rocha recebeu em 1961 o grande prêmio da Exposição Internacional de Arquitetura da 6.ª Bienal de São Paulo. Ele nasceu em Vitória, Espírito Santo, em 1928. Formou-se arquiteto em 1954. Foi presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil de 1972 a 1973 e de 1986 a 1987. (J.M.)

JOÃO FILGUEIRAS LIMA (LELÉ)

VENEZA - O arquiteto João Filgueiras Lima, de 65 anos, foi um dos principais homenageados da 4.ª Bienal de Arquitetura, realizada em São Paulo no ano passado. Como disse o presidente da Bienal, foi uma oportunidade de apresentar detidamente para o público do sul do País o trabalho de um arquiteto que era mais conhecido do norte da Bahia para cima.

Mas ele surgiu para o mundo, por assim dizer, na década de 50, quando foi ajudar Niemeyer a construir Brasília (época em que entrava em buracos de 20 metros de profundidade).

Na Bienal de Veneza, ele terá três obras expostas em desenhos e maquetes: a *Fábrica de Cidades* (1978), a *Fábrica de Escolas* (1982) e a *Fábrica de Hospitais* (1982). Estimulado pela perspectiva de encontrar soluções simples, dinâmicas e, principalmente, estéticas para os problemas da arquitetura industrial, Lelé embrenhou-se em obras de concreto armado e fábricas e hospitais para arrancar beleza de um mundo geralmente cinza.

Lelé conta que tocava acordeão em botes e levava uma vida de boêmio quando um amigo o convenceu - por conta de umas boas caricaturas que fazia - a prestar vestibular para a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Não tinha a menor convicção de se tornar arquiteto. "Acho que essa coisa de arquiteto foi uma casualidade em minha vida, um acidente, como outros acidentes", diz o autor dos festejados projetos dos hospitais da Rede Sarah - entre outras obras fenomenais, como o Centro de Exposições do Centro Administrativo da Bahia e os Centros Integrados de Ensino (Ciacs) do governo carioca.

Para o arquiteto Marcelo Ferraz, Lelé é um dos profissionais que levou mais longe as proposi-



L.C. Leite/ABE

ções do modernismo arquitetônico - ou seja, o projeto de fazer uma arquitetura capaz de mudar o mundo para melhor. "Lembro-me, com saudades, daqueles tempos em que na Nova Capital juntos vivemos, do trabalho a nos ocupar dia e noite, e nós a resistir à solidão implacável, rindo, abraçados como se a vida fosse apenas um passeio", escreveu Oscar Niemeyer.

Lelé nasceu no bairro do Encantado e passou a infância na Ilha do Governador, filho de um postalista dos Correios e Telégrafos e de uma dona de casa. Ele conta que não foi a Brasília em 1957, dois anos após se formar, por acreditar no Plano Piloto: foi porque ninguém mais tinha coragem.

O apelido Lelé veio de um meia-direita do Vasco que tinha esse nome. Protagonista de uma juventude absolutamente comum, Lelé chega a perguntar aos seus interlocutores se não os estava desapontando se não os estava desapontando com sua história. Nos anos 50, ele passava o tempo tocando boleros, música cubana, samba e jazz nas botes do Rio de Janeiro.

"Eu sempre tendo a dar um peso maior à questão do destino, das coincidências que ocorrem na vida", diz Lelé, na entrevista. "Ninguém sabe por que as baleias, de repente, resolveram deixar a terra para voltar para o mar." Ele passou mais de 20 anos estudando a tecnologia da argamassa antes de iniciar sua jornada. (J.M.)

A ÉTICA NA ARQUITETURA

Novas maneiras de 'pensar o habitar'

O curador do pavilhão francês, Henri-Pierre Jeudy, fala sobre o papel do arquiteto hoje

MARIA CECÍLIA LOSCHIAVO DOS SANTOS
Especial

Cidade: Menos Estética, Mais Ética é o tema da 7.ª Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza, que será inaugurada no domingo na cidade italiana. Em entrevista ao Estado, o curador do pavilhão francês, Henri-Pierre Jeudy, questiona o "papel aumentado atribuído à ética" e fala sobre questões emergentes na arquitetura e nos espaços públicos contemporâneos.

Jeudy é sociólogo do Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS, em Paris. É também escritor. Trabalhou sobre fenômenos da insegurança urbana, sobre os movimentos de pânico coletivo, sobre o medo, sobre memórias coletivas e patrimônio cultural. Coordenou numerosos estudos para diferentes ministérios franceses sobre espaço público, design, comunicação, políticas culturais. Gosta do Brasil, onde já esteve várias vezes e vem colaborando na formação e orientação de alunos e arquitetos brasileiros em pesquisas sobre design e arquitetura.

Atualmente, Jeudy coordena projeto conjunto entre seu laboratório - Laboratoire d'Anthropologie des Institutions et des Organisations Sociales - Laos/CNRS e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sobre as transformações dos espaços públicos contemporâneos. Dois de seus livros estão disponíveis em português: *Memória do Social* (Forense) e *Arts da Comunicação* (Imago). Na França, ele acaba de publicar o livro *Les Usages Sociaux de l'Art* (Circé), antes publicou o livro *Corpus Comme Objet d'Art* (Armand Colin).

Estado - Por que a reflexão sobre a arquitetura e a produção do espaço desambigam um papel central no debate cultural contemporâneo?

Henri-Pierre Jeudy - O arquiteto encontra-se mais e mais confrontado a uma alternativa: criar uma obra que lhe é própria, uma obra que se inscreva na História ou tentar participar das modalidades de criação arquitetônica que se originam nos próprios habitantes. Ambas alternativas conduzem à patrimonialização, ao temor do aniquilamento da memória. No Brasil, há muitos anos já, se constata que certas favelas tornaram-se objetos de cobiça para a conservação patrimonial, nacional e mundial. Patrimonializar as construções dos pobres pode parecer uma operação puramente demagógica, sobretudo quando se sabe que predomina ainda o "espírito monumental" na gestão sem fronteiras dos exemplos históricos na transmissão cultural. A priori, aquilo que não dura, o que é considerado efêmero, não se presta à conservação. Com efeito, a arquitetura das favelas só atinge a plenitude de seu sentido es-



Contrastes entre centro e periferia conduzem arquitetos a impasse: criar uma obra autoral ou participar de criações que se originam nos próprios habitantes



tético se estiver em relação implícita a uma vida cultural e social, da qual ela é o reflexo. Sem dúvida, aí está um ponto forte de uma concepção arquitetônica - sem arquitetos - que faz do hábitat ele mesmo um ato coletivo singular. Não se pode, entretanto, ocultar o poder da necessidade econômica que impõe aos habitantes escolhas de materiais, a colocação da forma do espaço, a ocupação de um certo tipo de território. Edifício para os poderes públicos, que há muito praticaram a erradicação dos territórios e das habitações dos pobres, substituir o ideal de uma purificação higienista, pelo reconhecimento estético desses "lugares simbólicos" da cultura que se tornaram as favelas.

Estado - Quais são as principais transformações culturais e artísticas que caracterizam o espaço público contemporâneo?

Jeudy - Patrimonialização e estetização andam juntas. Todo o espaço público figura nessa perspectiva. Sem dúvida esse é o meio de despolitizar os conflitos sociais, os conflitos entre as classes sociais! E, talvez, a longo prazo, de conjurar

os riscos da guerrilha urbana. O espaço público é o território ideal das estratégias culturais. Exceto as intervenções institucionais dos artistas de grande renome, atualmente existe nas megalópoles do mundo uma estetização do espaço público.

Estado - Você e os arquitetos Jean Nouvel são os comissários desta edição da Bienal de Arquitetura, que tem como título *Menos Estética, Mais Ética*. Qual o sentido dessa afirmação no quadro da arquitetura europeia?

Jeudy - Nós dois estávamos desconfiados em relação a esse papel aumentado que se atribuiu à ética. Atualmente, a trilogia "estética-ética-política" comporta-se bem: quando a estética importa, evoca-se a ética e quando a ética se traduz por um moralismo que enegreça a vida política, evoca-se o retorno do político, do "verdadeiro" político, aquele do engajamento... Com efeito, face à extensão do estético, ouve-se fre-

quentemente dizer que é preciso "mais ética". Quer se trate da organização de cidades, do espaço público ou das próprias relações sociais, será que esse apelo à necessidade de ética tem sentido? A invocação imperativa da ética hoje em dia faz figura de um apelo ao moralismo eficiente, a esse moralismo que nos daria, enfim, boa consciência face à

FAVELAS TORNARAM-SE OBJETOS DE COBIÇA

apelo de um grande elã humanista, tal seria a saudação ética de uma salubridade pública e universal. Ou se fazer o apóstolo de uma arquitetura sem arquitetos exaltando a soberania plástica dos hábitos precários... Quem poderia dizer o que é mais ético? Toda perspectiva moral legítima os bons sentimentos e as metamorfoses sem moderação numa estética humanista. O excesso de estética não se combate com um excesso de ética, um e outro já estão em relação de dependência. Menos estética, mais ética, tal seria o supremo orgulho do rico (termo velho certamente, mas ainda significativo) que se corrigiria graças à sua compaixão pela miséria (a riqueza do pobre?). Como dizia Schopenhauer, o primeiro fundamento da moral é a compaixão. Outro termo, definitivamente mais delicado para o designer, a piedade. Em vez de nos contentar com a nossa "problemática do confortável", nós deveríamos, pois, nos inclinar sobre questões da miséria e da pobreza e sobre as possíveis soluções, como se nós as engendrássemos através de odiosos comportamentos (estéticos?). Para uma antropologia da modernidade, o "pobre" substitui o "primitivo" atraindo a mesma compaixão e a mesma curiosidade. O homeless nas megalópoles surpreende sempre pela engenhosidade, pela invenção cotidiana de seus modos de habitação pela recuperação hábil

dos dejetos, por suas táticas de apropriação do espaço público. E nosso olhar de consideração nos confirma que esses "novos primitivos" sabem viver na dignidade, com "quase nada". Assim, nós estamos repartidos entre a miséria da periferia e aquela dos grandes conjuntos. As favelas, e mais particularmente aquelas do Rio, não se constituem em um território com uma cultura própria, com suas escolas de samba? A cidade labiríntica, com seus hábitos encavalados, não oferece uma concepção singular do urbano? Mas será que esse olhar "estetizante da miséria" é mais odioso que a decisão de erradicar os "tumores da cidade" construindo grandes conjuntos na extrema periferia urbana? Como tratar a questão da alteridade, do outro, que nos parece, mas que "não é" como nós, ou que "não tem" como nós? O moralismo humanista, de um alcance universal, não visa a consagrar uma "alteridade média"? A riqueza é homogênea, enquanto a miséria, tem infelizmente graus de necessidade. Quando uma relação é restituída ao relativismo, ela serve igualmente aos apóstolos do moralismo universal. A ética só é um jogo de ilusões.

Estado - Sobre as relações Norte-Sul.

Jeudy - O arquiteto que se pergunta sobre os chefes políticos de seu métier se encontra confrontado ao sentido que lhe é dado pelos clichês dos discursos éticos e políticos. Clichês que se reencontram, aliás, em todos os domínios e que são constituídos como resíduos de nossas ideologias defuntas. Clichês que, muito infelizmente, são utilizados às vezes como os fundamentos e os fins desses tipos de discursos. Ninguém escapa ao seu poder implícito, apesar de todo o ceticismo. Assim, ocorre com o vocabulário requerido, com vocação frequentemente ecumênica, para falar das "relações Norte-Sul" na ascensão irresistível da mundialização. As "transferências de tecnologia" asseguram por exemplo, a boa aparência moral da homogeneização das culturas. Em relação ao mundo, a arquitetura parece ser estimada por suas obras acabadas e já consagradas. Nin-

guém duvida ainda que a mundialização neoliberal se sustenta por uma ordem patrimonial semelhante. Ora, o que resta às oposições entre as "temporalidades do Sul" e as "temporalidades do Norte" revela que as maneiras de "pensar o habitar" ou de "viver a cidade" não são destinadas a serem submetidas a uma uniformidade de modelos. Mas toda a interrogação política concerne às alternativas possíveis está cercada pelo "espírito de modelização" que espiona o reconhecimento da diferença ou da singularidade. Assim, uma "arquitetura sem arquitetos" criou um efeito de modelização, ela acaba por tornar-se um clichê do participacionismo. Denunciar esses clichês é confortar na mesma proporção seu exercício. É preciso, pois, "fazer com". Sem ser otário, levando em conta as realidades que eles definem. Trata-se de colocar em questionamento a arquitetura e as funções políticas, sociais e culturais que lhe são designadas, por meio de eventos e debates que lancem um desafio ao convencionalismo cego das equivalências e das oposições imobilizadas da globalização. Tentar, de qualquer modo, fazer emergir o jogo atual das temporalidades na metamorfose do espaço urbano. Essa "respeira viva" do tempo seria estabelecida, tornada visível, a partir de diferentes experiências. Nosso "universo mental" não está mais dividido em duas partes, uma que restabelece a crítica negativista, tingida de uma nostalgia mássã, se compraz na ironia cínica... e outra que caracteriza a histeria do positivismo, cujos princípios de legitimidade tiram a evidência da necessidade. Insinua-se deplorar a ausência de utopia. Ao contrário dos americanos, que estimam que toda discussão sobre a "imensa maioria de nossas crenças" é inútil, pergunta-se sobre o sentido ou a falta de sentido de nossas crenças. Invoca-se a necessidade de alternativas para vencer o ceticismo doentio, o ceticismo desabusado... O fato é que, quando não se confia mais no "real tal qual ele é", tal qual ele é colocado em ação, nisso ou no encontro dos discursos gestiona- rios que lhe dão sentido.



A pesquisadora e professora de Arquitetura da USP, Maria Cecília Loschiavo dos Santos

A ÉTICA NA ARQUITETURA



Vista de Veneza, construída com a verdadeira estética é exemplo universal do feito humano



Avenida Paulista, cujos edifícios deveriam ter sido projetados com pavimentos térreos livres, cobertos para obrigar transeuntes e abertos em belvederes

A era atual é de 'jejum' de cultura arquitetônica

É preciso pensar que intervenções afetam um organismo vivo e complexo, a cidade

MARCELO FERRAZ Especial

Cidade, Menos Estética, Mais Ética é a palavra de ordem da 7.ª Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza que será aberta no domingo. A meu ver, deveria buscar-se mais ética, muito mais e, também, mais estética para nossas cidades, principalmente para nossas sofridas e ofendidas metrópoles. Afinal, o que hoje assistimos em nossa vida urbana é a falta de ambos. Podemos compreender a preocupação dos organizadores da Bienal de Veneza, ao adotar o termo "menos estética", como um combate às frescuras e perfumarias com que os arquitetos têm se envolvido nas últimas décadas, principal-

mente nos países ricos. Mas não deveríamos jamais aceitar o uso reducionista do termo estética. Muito menos querer menos estética. Se os europeus querem combater um certo exagero formalista, ou o modismo na arquitetura, design e afins, vá lá, nós também temos esses problemas. Intervenção - Até mesmo em países pobres de política urbana, como o nosso, isso vem acontecendo. Ou porque maqueamos a Europa e os Estados Unidos sem conseguir olhar à nossa volta ou, o que é pior, por total ignorância. Cada arquiteto quer fazer o seu predomínio (ou predílo), sua fachadinha de loja, deixar sua marca (ou sujeira), parecendo ignorar que está fazendo um pedaço de cidade; sem se dar conta de que sua intervenção, por menor que seja, faz parte de um organismo vivo e complexo. Vivemos o "jejum" de cultura arquitetônica. Jejum não só dos arquitetos, mas de toda a

sociedade brasileira. Por isso temos as cidades que temos. A invasiva mídia de hoje em dia, principalmente a televisão, nos trás esse modismo, ou essa pseudo estética, um dos pilares do lucro a qualquer custo, a que a arquitetura e o urbanismo não podem submeter-se; ambos lidam com uma enorme responsabilidade civil. Devem, portanto, apelar-se na ética e na estética. Mas, voltando aos europeus, nem tudo o que é bom para eles, deve ser bom para nós, mesmo em tempos de globalização. Não devemos querer sofrer das mesmas doenças. Nossos problemas, nossas mazelas são bem mais graves (o poço é mais fundo) e, por outro lado, de tão evidentes, são mais simples de diagnosticar, por mais paradoxal que isso possa parecer. Car-

recenas de serviços básicos como saneamento, água tratada, transporte público, habitação e por aí vai... Devemos, sim, invejar o conforto urbano das cidades europeias - pequenas, médias ou grandes -, o senso estético que garantiu a construção dessas cidades ao longo de sua história, com seus generosos espaços públicos que, mesmo quando sob posse privada, são de uso público. São os parques, praças, belvederes, galerias, calçadas, bares, cinemas, que dão o conforto necessário, vital para a saúde das cidades e de seus habitantes. Por aqui, assistimos à "privatização" total do espaço público: dos ricos e seguros edifícios que se fecham em grades e muros, às vezes até incorporando áreas da municipalidade, as

bancas de jornais (feitas até em alvenaria) e os camelôs que nos roubam a já míngua calçada. No nosso caso, a reivindicação deve ser de muita, muita ética e muita estética. Afinal, a estética, ou o senso estético, é também e, fundamentalmente, a compreensão, o entendimento, o "saber" o sentido das coisas. Esse "saber", esse conhecimento, que nos faz discernir, escolher um objeto ou outro, uma cadeira ou outra, que nos faz gostar de um quadro ou de outro, é o mesmo que nos faz eleger o que é bom e o que é ruim para nossas cidades, para nossas vidas de seres urbanos. Distribuição de renda - A julgar por nossas metrópoles, parece que o senso estético está escasso, para não dizer ausente. Nem precisamos falar de nossas periferias ou regiões mais pobres, vítimas da péssima distribuição de renda que nossas elites insistem em sustentar. Tomemos, como

exemplo, a Avenida Paulista, região onde estão renda e elites, orgulho do cidadão paulistano, tida como bela e charmosa. Você, leitor, pode imaginar como seria essa mesma Avenida Paulista se todos os edifícios tivessem sido projetados deixando o seus pavimentos térreos livres, cobertos para o aconchego do transeunte e abertos em belvederes sobre a vista da Serra da Cantareira de um lado e do vale do Rio Pinheiros, do outro? Aquilo que acontece no edifício do Masp estendido por 2 quilômetros de cumeada? Certamente seria um dos mais belos bulevares do mundo! A cidade de Veneza, construída com tanta estética - a verdadeira - é um exemplo universal do feito humano e prova, por sua simples existência, que o tema da Bienal de Arquitetura pode ser um grande engano.

Marcelo Carvalho Ferraz é arquiteto e presidente do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

DEVEMOS, SIM, DESEJAR O CONFORTO EUROPEU

Decretada falência do planejamento

Evento crítica as dificuldades de incorporar jovens e migrantes

LÚCIO GOMES MACHADO Especial

Massimiliano Fuksas propôs, na qualidade de seu curador-geral, como tema da 7.ª Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza (mais conhecida simplesmente por Bienal de Veneza), o conceito Cidade: Menos Estética, Mais Ética. Em algumas entrevistas e depoimentos tem procurado melhor explicar o que deseja para a mostra. Fundamentalmente, a partir de uma crítica à cidade contemporânea, com problemas que vão desde o conflito entre as funções próprias do século 20 e as cidades históricas, a falência dos processos de planejamento ou as imensas dificuldades de incorporar jovens e migrantes no ambiente econômico e cultural. Questões importantes para o Hemisfério Norte, mas que parecem irrelevantes em face da miséria, das desigualdades de renda e do desgoverno das cidades da América Latina ou da Ásia. Nesse contexto, coloca o arquiteto como centro de uma mudança de atitude, enfatizando a necessidade de ultrapassar o âmbito estético de sua atuação para adotar uma atitude profissional calcada na ética. Nesse entendimento, o arquiteto seria um elo ainda que involuntário de uma engrenagem que não controla, trabalhando frequentemente fora do mundo real, fora dos processos de transformação do território e da cidade. A magnitude dos problemas é tal que não é suficiente capacitar, com maior aprofundamento, os profissionais nas disciplinas tecnológicas ou mesmo nas habilidades específicas de desenho ou de teoria do projeto. Nem mesmo um maior preparar nas disciplinas humanísticas seria o caminho, embora todos esses campos sejam fundamentais para a formação do arquiteto. Trata-se de inseri-lo de outra forma e com outras responsabilidades no processo de

transformação do ambiente. Hoje, o arquiteto não é mais parte de um processo. O arquiteto é simplesmente uma figura marginal relativamente a todo o sistema de produção das idéias e da cidade. Por outro lado, devemos reconhecer e ter consciência que uma grande parte do mundo se ocupa de problemas de outra ordem, muito mais urgentes do que a arquitetura, como o crescimento demográfico, a superpopulação; pomposíssimos países têm consciência da importância da arquitetura. Se é possível construir uma cidade de autor como Shanghai ou Kuala Lumpur, cuja expansão é um fato absolutamente recente, quase sem arquitetura de autor, é evidente que estamos correndo hoje o risco apontado por Tafuri quando pediu tomar-se o arquiteto uma testemunha ineficaz, pior ainda, indiferente a uma catástrofe que acontece sob seus olhos. Hannes Meyer, Bruno Taut, Mendelson, Mies van der Rohe, entre muitos outros, contribuíram com propostas que quase um século depois ainda não foram inteiramente assimiladas. A ênfase que se deu, principalmente após a 2.ª Grande Guerra, ao se divulgar as experiências daquele período, primordialmente em torno das questões de renovação formal, deixando quase esquecidas as questões relativas às responsabilidades sociais e inserção econômica, talvez seja uma explicação para a apontada perda de prestígio dos arquitetos. Tendo em vista que Fuksas trata de retomada da ética, não vale a pena lembrar a importância dos arquitetos e, particularmente, de Albert Speers para a construção do 3.º Reich. Pode-se dizer, no entanto, que os arquitetos do "Movimento Moderno", isto é aqueles que conceitualizaram a arquitetura do século 20, entendiam que as novas soluções estéticas e técnicas somente poderiam ser possíveis com a preponderância da ética, ainda que, nem sempre, sua ação concreta tenha tido a mesma eficácia. Assim

de uma industrialização descontrolada, tinham condições de vida subumanas, comparáveis às piores áreas degradadas das metrópoles do Terceiro Mundo contemporâneo. Enunciação feminina - A solução, que mais uma vez envolvia técnica e estética, estava vinculada a um programa extremamente objetivo de racionalização dos processos construtivos, industrialização de componentes, racionalização dos trabalhos domésticos, possibilitando a emancipação da mulher para o trabalho, proporcionou soluções que revolucionaram as cidades e a arquitetura. Alguns historiadores colocam os arquitetos vinculados a esses programas como os verdadeiros fundadores da arquitetura moderna, mesmo que o papel de "autor" individualizado tenha, eventualmente, ficado um pouco sombreado.



Brasília, projeto de arquitetos que queriam soluções estéticas com preponderância da ética



Le Corbusier, com Bardi e Gino Pollini, que com suas habitações nem sempre conseguiu a eficácia esperada na junção de estética e técnica, com supremacia da ética

ocorre, por exemplo, com as propostas para as unidades de habitação de Le Corbusier, a Bauhaus de Walter Gropius, ou a Brasília de Lúcio Costa. Pensamos, por exemplo, nos arquitetos que ensinam longe de toda essa triste realidade e mesmo ao ensino reduzido a uma oratória privada de idéias e de conteúdos reais. Pensamos aos melhores arquitetos que realizaram projetos corriqueiros para um museu, uma ampliação de universidade ou uma biblioteca, limitando as in-

tervenções e os próprios interesses a um âmbito muito restrito, proporcionando a sensação clara que perdemos o interesse pelo urbano. De outra parte não é possível assistir impassivelmente ao que ocorre em muitas regiões do mundo: a destruição generalizada, o ar irrespirável, as florestas destruídas. No entanto, é importante lembrar que exatamente onde acontecem essas catástrofes (evidentemente, ali, incluindo o Brasil) nenhuma das atitudes é adotada: o arquiteto não tem controle do processo de proje-

to, em toda a sua dimensão, não existindo de fato uma arquitetura de autor, como entendida na Europa, nem tem se organizado para efetivamente assumir tanto na prática profissional quanto no ensino a atitude ética que Fuksas propõe como redenção das cidades e do arquiteto do século 21.

Lúcio Gomes Machado é professor do Departamento de História da Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e curador da 3.ª e 4.ª Bienais Internacionais de Arquitetura, em São Paulo

VENEZA

Polêmico pavilhão brasileiro na 8ª Mostra de Arquitetura é inaugurado hoje na Itália

Favelas & controvérsias

ALCINO LEITE NETO

ENVIADO ESPECIAL A VENEZA

Os comissários brasileiros na 8ª Mostra Internacional de Arquitetura, em Veneza, inauguram hoje o pavilhão do país, depois de enfrentarem uma forte oposição nos corredores diplomáticos ao tema que resolveram mostrar na Itália.

"Fuji de São Paulo. Deixei a polêmica para trás. Esperava-se que fosse mostrado aqui um Brasil moderníssimo, da alta tecnologia, que não existe tanto assim na verdade", afirma o arquiteto Carlos Bratke, ex-presidente da Bienal de São Paulo e comissário do Brasil em Veneza.

O país vai exibir suas favelas em fotos jornalísticas que estampam a degradação urbana e em painéis que mostram 25 projetos de melhorias nesses locais. A curadoria da exposição é das arquitetas Elisabeth França e Gloria Bayeux.

A Folha apurou que a principal oposição ao tema brasileiro partiu do embaixador brasileiro na Itália, Andrea Matarazzo. "Não sou contra nem acho que afeta a imagem do Brasil", diz. "Penso apenas que poderiam ter coisas mais importantes, que mostrassem o arrojo da arquitetura brasileira."

A preocupação com a mostra levou uma autoridade brasileira a pedir explicações sobre quanto

espaço haveria para as fotos que estampam a miséria das favelas e quanto para os projetos com soluções. A proporção de 30% para as imagens e 70% para as soluções tranquilizou as autoridades.

A 8ª Mostra de Arquitetura, com 37 países, abre amanhã para o público e vai até 3 de novembro. O tema deste ano é o desenvolvimento urbanístico futuro. O arquiteto Ricardo Ohtake, vice-comissário, explica o elo entre o tema brasileiro e o objetivo geral da mostra: "A questão habitacional é a mais importante a ser resolvida no Brasil nos próximos anos. Temos um déficit de mais de 10 milhões de moradias".

Os comissários precisaram também recuperar, improvisadamente, o pavilhão brasileiro. Ele foi invadido e depredado. O Brasil é um dos 24 países que têm pavilhão fixo no Giardini di Castello.

Uma instalação de Ernesto Neto que ficara no local foi destruída. Os restos da obra foram postos dentro de um casebre de madeira, parte da exposição atual, que reproduz uma casa de favela. Segundo Bratke, a manutenção do local compete ao Itamaraty. Para Matarazzo, é a Bienal que cuida do prédio. A mostra diz que a preservação é tarefa da embaixada.

Colaborou Fabio Cyrillano, da reportagem Local.

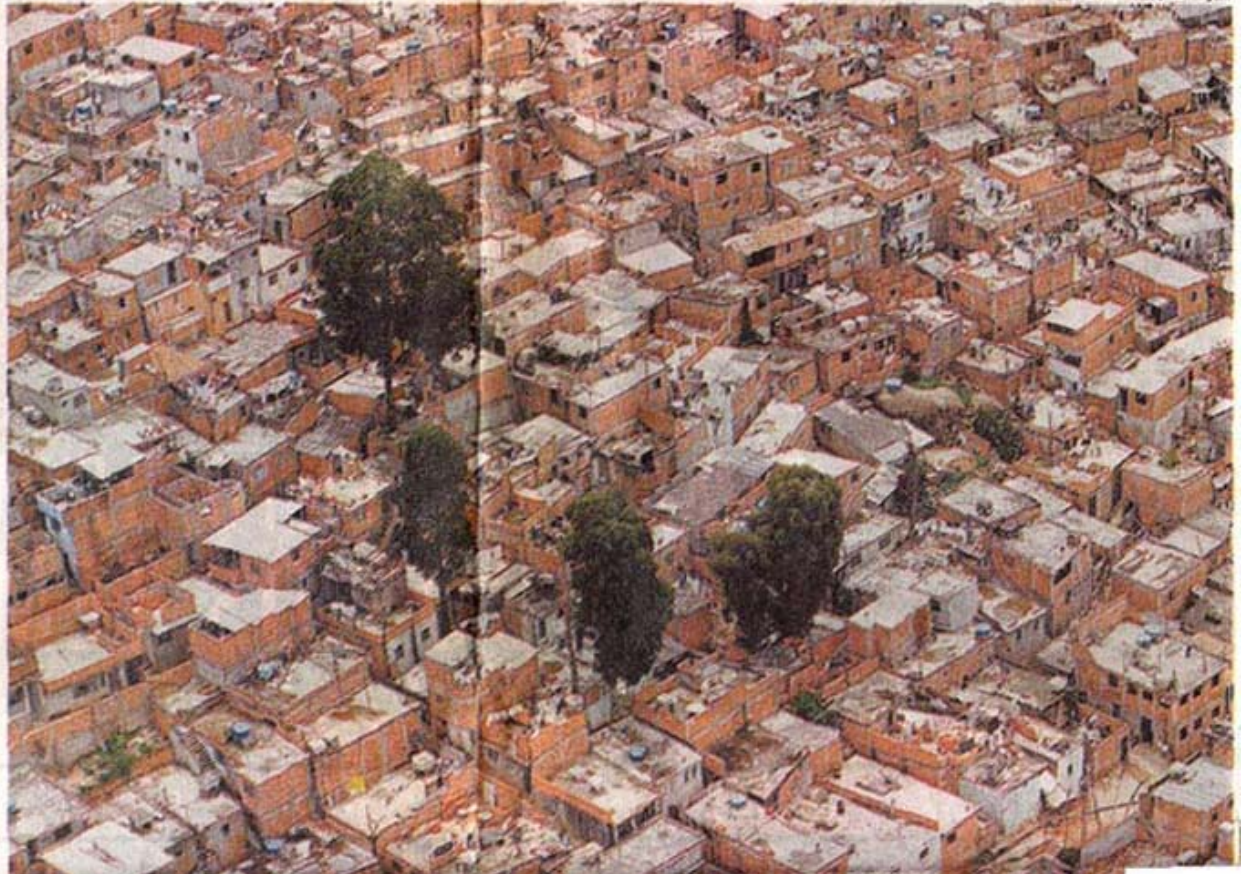


Imagem de loteamento clandestino no Jardim Vista Alegre, em São Paulo, que está presente na Mostra de Arquitetura de

Favelas & controvérsias.

São Paulo, 6 set. 2002, Folha de São Paulo, Ilustrada.

Alcino Leite Neto

Livro documenta a reconstrução do Oficina

Publicação reúne textos, desenhos e fotografias que narram o sonho do teatro público

ANA WEISS

Especial para o Estado

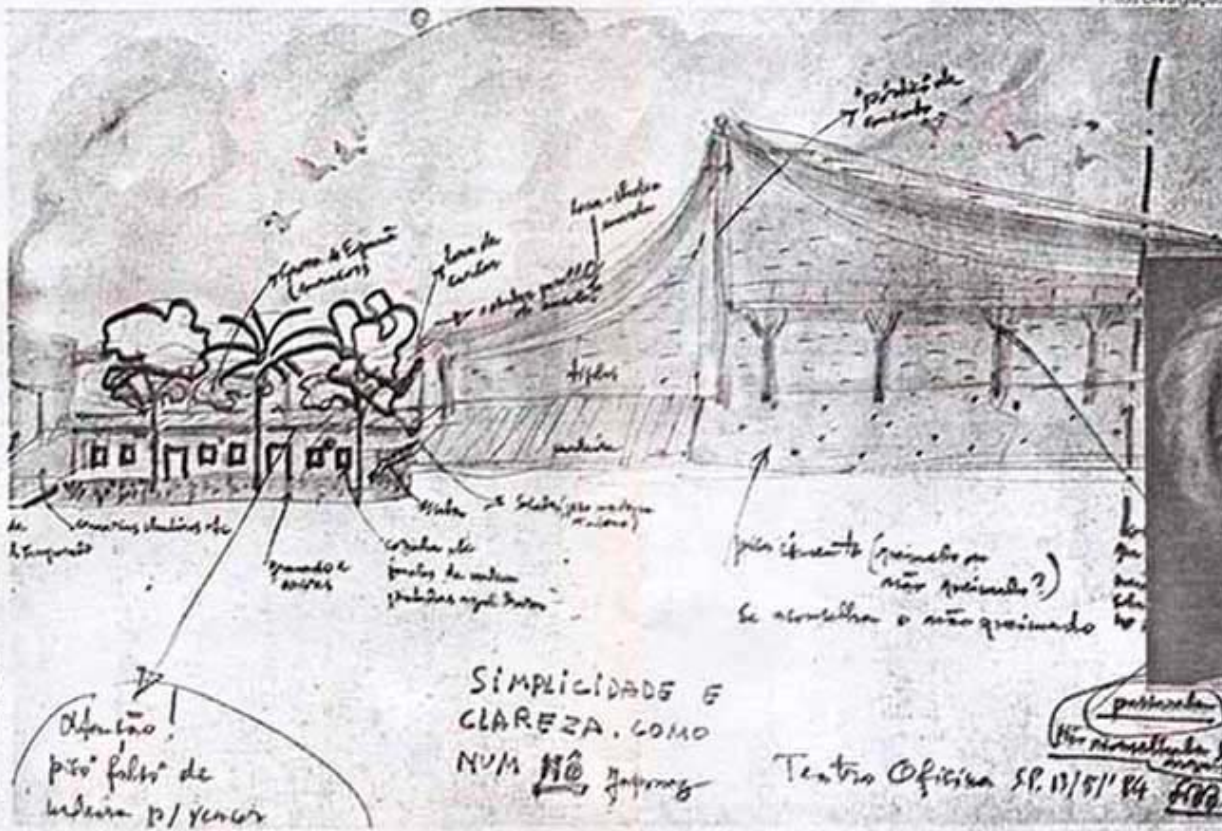
O título de Edson Elito para sua participação no livro *Lina Bo Bardi - Teatro Oficina 1980-1984* resume vocação de um projeto arquitetônico de vanguarda, mesmo se ele não tenha sido inteiramente concluído. Uma Rua Namada Teatro é o nome do exto que o arquiteto, responsável ao lado de Lina Bo pela configuração atual do edifício da Rua Jacaguay, escreveu para a publicação, que será lançada hoje à noite no Pavilhão Cicillo Matarazzo, como parte da programação da 4.ª Bienal Internacional de Arquitetura.

Em formato pequeno - quase de bolso - o livro documenta a empreitada na reformulação do edifício centenário por meio de textos assinados por Lina, Elito e pelo dramaturgo e diretor teatral José Celso Martinez Corrêa, idealizador do projeto, com fotos de períodos diferentes da reforma (que passou por celebrações e protestos) e, uma preciosa reunião de croquis desenhados pela arquiteta com pequenas observações como "simplicidade e clareza, como num Nô Japonez" (assinou com z mesmo).

São imagens e testemunhos que mostram a antiga luta de Zé Celso, abraçada pela dupla de arquitetos - e mais tarde também por Paulo Mendes da Rocha: a tentativa de fazer do teatro um espaço de passagem, uma via pública que, no caso, cruza um quarteirão do bairro do Bexiga formado pelas Ruas Jacaguay, Abolição, Santo Amaro e Japurá.

Quando, no início dos anos 80, Zé Celso chamou Lina, e Lina chamou Elito, para desenvolver o projeto, a idéia era exatamente criar um palco que se comportasse como via de ligação entre lugares. A idéia de Zé Celso era - e é até hoje - incluir não só as ruas do quarteirão, como o Teatro Imprensa e toda a área do Minhocão em seu projeto de teatro aberto. Criado por Paulo Mendes da Rocha, o projeto Agora, que articula os espaços em torno do Oficina com as atividades teatrais, está, segundo o diretor, em alguma gaveta da Secretaria Municipal de Cultura.

"É uma idéia que daria ao Bexiga uma praça, com eventos culturais abertos ao público, até mesmo o sacolão poderia ser incorporado às atividades teatrais de acordo com o projeto", observa Zé Celso. "E isso não ocorre apenas por falta de vontade política da prefeitura." Zé Celso conta que também tentou muitas vezes conseguir o apoio de Silvio Santos para realizar o projeto, já que o empresário é



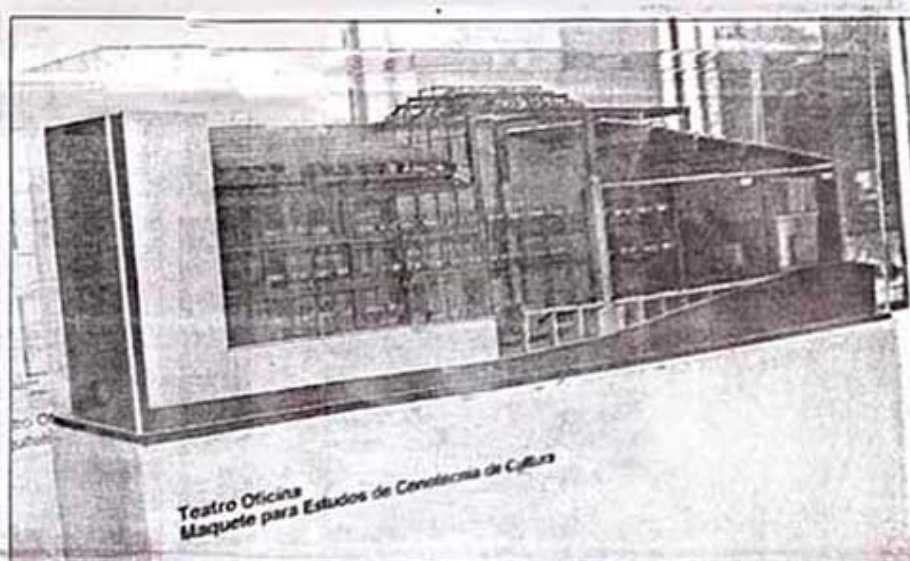
Croqui de Lina Bo Bardi para o projeto do Oficina: primeira idéia de Zé Celso era transformar o teatro em lugar de passagem

dono de boa parte dos imóveis do quarteirão do Oficina. "Mas ele nunca nos ouviu", conta o diretor, que chegou a mandar uma carta ao quadro *Porta da Esperança*, apresentado na época pelo dono do SBT. "Nem assim", acrescenta.

"Do ponto de vista da arquitetura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro - sua estrutura física e tátil, sua não abstração - que o diferencia profundamente do cinema e da tevê, permitindo, ao mesmo tempo, o uso total desses meios", vaticinou Lina Bo antes do início da reforma do teatro.

No projeto de Mendes da Rocha, duas torres são acrescentadas no quarteirão do teatro. Uma para abrigar pessoas que trabalhassem no projeto e morassem longe do bairro e a outra, um banco de dados eletrônico com a história do Oficina. "Estou eu do outro lado, na Jacaguay, há praticamente 40 anos, e agora imaginando nos terrenos remanescentes das casas do meu avô uma das torres do Agora, que o urbanista arquiteto Paulo Archimedes da Rocha projetou", escreveu o dramaturgo.

"Mas nem sequer somos reconhecidos pela Prefeitura", protesta o diretor, que até hoje trabalha "como posseiro no teatro". "Não temos sequer subsídios para os espetáculos, o que nos faz sobreviver apenas com o dinheiro de bilheteria, quanto mais apoio para levar adiante um projeto amplo como o criado pelo Paulo."



Maquete do teatro exposta na Bienal: projeto uniu simbolismo barroco a ideal modernista

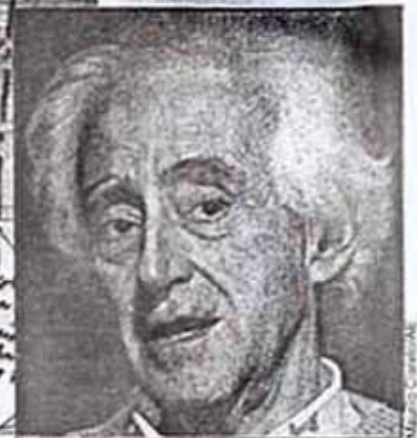


Desenho do projeto Agora, de Paulo Mendes Rocha: engavetado

Mas em parte, a criação de Lina e Elito, representada na Bienal por uma maquete cenotécnica, atingiu a primeira meta. A partir do projeto do arquiteto Joaquim Guedes, a dupla formulou e pôs em uso um espaço no qual tudo se comporta em função do exercício cênico. Exceto o banheiro, nada no Oficina é es-

condido dos olhos do público. Além disso, o projeto - que na placa da obra era descrito como "complementação do Teatro Oficina" - conseguiu concretizar o sentido ritualístico das atividades de Zé Celso e sua Uzina Uzona, com soluções tão simples quanto surpreendentes.

A presença dos quatro ele-



mentos naturais no edifício, um item considerado essencial pelo diretor, foi resolvido por Lina e Elito com a criação de uma bica de fogo, alimentada por tubulações de gás internas, representando o fogo; uma cascata alimentada por sete tubos de água, um jardim e um teto retrátil deram cabo dos outros três elementos. No livro, Elito descreve esse processo como "um saudável e por vezes complexo processo de integração de diferenças culturais e estéticas". "De um lado nós arquitetos e nossa formação modernista, os conceitos de limpeza formal, pureza de elementos..., do outro o teatro de Zé Celso, com o simbolismo, a iconoclastia, o barroco, a antropofagia, o sentido, a emoção e o desejo de contato físico com a platéia, o teatro."

SERVIÇO

Lina Bo Bardi - Teatro Oficina 1980-1984. Lançamento hoje, no Pavilhão da Bienal, Parque do Ibirapuera, portão 3. Ed. Blau, 49 págs., R\$ 10,00

VISUAIS



Obras de Andy Warhol retratando Marilyn Monroe, Mao Tse-tung e o próprio artista, um exemplo da deformação e pobreza da arte pop, que lida apenas com a imagem reificada do objeto

Argan combate a arte que se exclui do mundo

Coletânea 'Projeto e Destino' reflete a riqueza da reflexão do historiador italiano

TEIXEIRA COELHO
Especial

Giulio Carlo Argan é singularríssima figura no universo da crítica de arte e arquitetura e do pensamento e da ação social. Ele não apenas esteve em vários momentos da vida das ruas quando aceitou tornar-se prefeito de Roma sob a bandeira do socialismo. Muitos intelectuais evitam esse confronto não com o real (o mundo das ideias é tão real quanto o outro), mas com a esfera da transposição imediata das ideias para a prática. Consideram que sua função é falar sobre, produzir opiniões. E vêm a ida para a prática como um erro técnico. Claro, essa atitude pode ser vista como tentativa de poupar-se do erro.

Argan, pelo contrário, encaixa-se na tradição mais antiga do pensamento ocidental, defendida por Platão ao reclamar para o filósofo o dever de governar. Como Argan nunca se cansou da história e, portanto, em seus termos, nunca foi um utopista, decidiu que sair às ruas — não para protestar, mas para fazer — era o que lhe cabia. Seu sucesso em Roma é discutível — mesmo porque a ex-capital do mundo talvez seja ingovernável. O que importa é ter ido às ruas por em prática suas ideias sobre a ação política em estrito senso: a ação para a polis, para a cidade.

Mas, não é esse o tema de *Projeto e Destino* (Editora Ática, 330 págs., R\$ 29,90), coletânea de ensaios de variada extensão escritos entre o final dos anos 40 e o infamisto, aqui no Brasil, ano de 1964. Neste livro, trata-se de refletir sobre a arte e a arquitetura do momento. É Argan o faz de um modo abrangente, visceral. Ele não propõe esquemas teórico-técnicos secos, seus textos misturam arte e vida, religião e política, consciência e moral, história e literatura. O resultado é um material denso, pedindo leitura cuidadosa. Argan é um pensador poderoso, sofisticado, seus movimentos são de fundo. Mesmo quando se discorda dele, lê-lo é crescer na própria reflexão ainda que em rumo contrário.

O principal texto é o primeiro, de 1964, que empresta o título ao livro. Sua palavra de ordem — a importância central da arte para o problema geral da civilização contemporânea — é mais que animadora para quem, como este autor, acredita que a mola da existência humana em sociedade no século 21 será feita de cultura e arte. Esperar isso em 2000 pode não ser particularmente atrevido, embora a maioria das administrações públicas, mesmo as iluminadas, e dos intelectuais públicos, mesmo os engajados, continuem ancorados ao arcaico paradigma econômico. Mas escrever isso em 1964 tinha sua audácia. Mesmo os estudantes sempre felizmente insatisfeitos esperaram até 1968 para pedir a imaginação, portanto a arte, no poder.

Em 61, Argan constata uma forte crise na arte. Não a crise da falta de sucesso mundano (tema de outro pensador, Eric Hobsbawm, em outro livro, *Behind the Times*), mas crise no sentido que Argan chama de rigoroso, aquele envolvendo a artisticidade da arte. É que se traduz pelo fato de a arte colocar em dúvida sua razão de ser e fazê-lo despenda do impulso crí-



Dalí (acima), autor de retratos como o de Gala (ao lado), teve ao menos o "espírito de fazer um pacto com o diabo", segundo Argan

co. Nessas poucas palavras, Argan apresenta de outro modo seu credo — a arte como instrumento do conhecimento, não da diversão ou da decoração — e seu temor de que a arte não só estivesse se transformando em outra coisa como parando de se transformar para, possibilidade histórica, cessar de existir.

Os exemplos que toma para sua discussão são os da arte neocostrutivista (que chama também de gestáltica) e a arte de "reportagem social", que inclui a pop art, dois movimentos que marcaram os anos 50. Seu ponto de partida, para entender aonde quer chegar, é que a partir do século 17 a história da cultura toma-se a história do predomínio da prática sobre a teoria, da experiência sobre a ideia, em processo intensificado no século 20 até que "a teoria se transforma em teoria da prática e a prática, em ideia da experiência". E pergunta se ainda há lugar para a ideiação e, havendo, se seu modelo pode ser a ideiação artística — modo prudente de indagar se a arte pode pensar o mundo e se seu modelo de pensamento pode servir ao mundo.

A resposta não anima. A arte neocostrutivista se relaciona com o desenvolvimento tecnológico rigoroso e a pop art, com o aparato da informação e do condicionamento, os mass media. A primeira é seletiva, mas abstrata e a segunda "concreta", porém não seletiva. Aquela é programada e mostra-se em séries de imagens pré-ordenadas; esta é não programada, mas limita-se a extrair algumas imagens do acúmulo do mundo e dá-las como simbólicas (da situação e da impossibilidade de escolher por parte de quem está nessa situação, incluindo o artista). A primeira reduz a atividade artísti-

ca ao procedimento ideativo-operativo; a outra elimina o procedimento ou declara sua inutilidade. Assim, ambas poéticas se dissolvem sem influir no fazer. E ambas são inconscientes: o racionalismo da primeira é aparente, porque seu movimento é automático (como na indústria) e o da segunda é simplesmente inexistente. O neocostrutivismo torna perceptível não o objeto da percepção, mas a percepção em si, como processo, e a pop nem lida mais com o objeto, mas apenas com sua imagem reificada.

A coisa intencionalmente posta de lado pelo neocostrutivismo é reencontrada na pop art como "cuidado céu, aviltada, deformada, imprestável, consumida, apatibada no monte de lixo". As duas correntes são modos da arte não-ideológica e a pop é mesmo de um "apoliticismo reacionário". O resultado de ambas é desencorajar a reação moral. A arte de Oldenburg ("este Dalí que não teve sequer o espírito de fazer um pacto com o diabo"), de Lichtenstein ("um pedante"), Warhol, Segal, é uma arte da deterioração.

A arte do passado partia de um juízo de valor e conferia ao objeto uma mais valia; a de 50/60 parte de um não-valor e a ele acrescenta uma outra desvalorização, "aquela que degrada o objeto em coisa". Por tudo isso, nenhuma das duas correntes se mostrava como uma verdadeira poética, a qual implica uma concepção global da arte; ambas eram soluções unilaterais, sectárias. Diante delas, só cabia "torcer" por uma ou outra, como no futebol. Nada de sério. De sério, sim, a ausência de um projeto crítico para a arte (e para a arquitetura, em situação não muito diversa) e a consequente entrega passiva ao destino im-

posto de cima para baixo. O ato em si que faz a arte naquele momento é inquietante; pior é o que parece ser seu agir ulterior. A pergunta é: o que a arte traz agora em si, qual o problema que coloca para o futuro? É um problema que ainda pede a solução artística ou a exclui? Ou é a arte que se exclui do problema — e do mundo?

A partir desses comentários depreende-se seu modelo para a arte, que deveria pensar o mundo, promover a reação moral, mostrar-se contra todo tipo de conservadorismo, sem ambigüidades ideológicas — e pelo menos provoca a emoção. Não é exatamente assim que se tem mostrado a arte desde a data desse texto. Seria interessante conhecer a opinião de Argan sobre, por exemplo, o conceitualismo, que viria pouco depois armado sobre o princípio da superioridade da ideia sobre a prática e o processo, o que poderia tê-lo agrudado. Mas se ele partilhou a opinião de Hobsbawm — "conceitualismo é o prato do dia porque é fácil e porque é algo que mesmo aqueles sem nenhuma habilidade podem fazer (...) e, ter ideias, principalmente se não precisarem ser boas ou interessantes" — sua caneta ficaria em brasa novamente...

Argan tem consciência de que pode estar julgando uma cultura a partir de outra, a sua, a da arte moderna didática, do racionalismo. E tenta não ser maniqueísta. Mas, como não julgar uma cultura a não ser a partir de outra — ainda mais quando a cultura, no tempo de vida de uma pessoa, não pode deixar de ser uma mistura de uma e outra culturas, nunca se apresentando como uma cultura que se separou de outra? Argan faz o que pode: ver com os próprios olhos, como uma pessoa viva e deste mundo. Alguém com paixões e que às vezes esconde, como todos nós, seu principal argumento. Assim, rejeita Gaudí porque sua arquitetura "não produz emoção", só "excitação crescente". Quando se lê sua objeção a Le Corbusier por ter feito em Ronchamp uma arquitetura sacra é não apenas religiosa, percebe-se que na verdade Argan tem contra Gaudí religiosidade católica do castiço — que, no entanto,

ráo transparece na sua arquitetura laica.

Já temos agora em outros lugares objeções como as de Argan às duas poéticas citadas e alguns de nós já as teremos enfiado de várias maneiras. Como ele não cita muitos exemplos concretos de obras das duas correntes, fica a sensação de que por vezes exagera. Nem tudo da pop é lixo embora quase tudo dela de fato só produza excitação, como outras artes dos últimos 30 anos — e excitação nem sempre crescente.

Mas seus argumentos são fortes e deveriam ser examinados, sobretudo pelos artistas. Lendo Argan, cabe perguntar se, imerso no processo cotidiano da arte, realmente usamos o juízo crítico diante das novas propostas da arte e as relacionamos com o que está fora do mundo da arte. Em particular os que queremos que a arte transforme o mundo.

Hobsbawm acha que aquilo que a arte do século 20 deu em favor de uma sociedade melhor — incluindo a Bauhaus, fonte de muito neocostrutivismo que Argan repele — não foi suficiente. Talvez não. Mas talvez a arte possa continuar tentando, e nesse caso cabe perguntar pelo projeto que a arte



tem para ensinar. De outro lado, talvez Argan e todos espeçassemos demais da arte nos anos 60, talvez não fosse isso que podíamos esperar da arte, talvez seja melhor que ela não dê isso. É provável que a arte tenha um outro modo de ajudar o mundo e a vida. Mesmo assim, a pergunta de Argan, que de início parecia muito sessentista, revela-se, no fim, bem atual.

Teixeira Coelho é professor de teoria da comunicação na ECA-USP e autor de 'Filipinas em Crime' (Brasilianense) e 'Do Moderno ao Pós-Moderno' (Iluminuras), entre outros



ELE APONTA PARA UMA FORTE CRISE NA ARTE

A arquitetura invoca os deuses

Chega ao Brasil, 35 anos depois de seu lançamento, a tradução de *Projeto e Destino*, principal obra de Giulio Carlo Argan, um dos maiores historiadores e críticos de arte de nosso século

Por Ana Elena Salvi

A distância que separa a época de publicação de *Projeto e Destino* na Itália, em meados dos anos 60, e sua recente tradução, pela primeira vez, no Brasil, poderia comprometer de saída essa iniciativa da Editora Ática. Que contribuição pode dar hoje esse livro, em um mundo cujos valores e crenças, pautados pela ação dos artistas da primeira metade desse século, foram abandonados? Os editores intuam, contudo, o quanto nossa arquitetura e urbanismo, às portas do novo milênio, necessitam daquele reencontro com os "deuses" de que nos fala outro autor italiano, Italo Calvino: "...Cidades diversas sucedem-se e sobrepõem-se sob um mesmo nome de cidade, por isso é necessário não perder de vista qual foi o elemento de continuidade que a cidade perpetuou ao longo de toda sua história, aquilo que a distingue das outras e deu-lhe um sentido. Cada cidade tem um seu 'programa' implícito que deve saber reencontrar cada vez que o perle de vista, sob pena de extinção. ...Uma cidade pode passar por diversas catástrofes e medievos, ...ver pedra sobre pedra ser substituída, mas deve, no momento certo, sob diversas formas, reencontrar seus deuses."

O reencontro não deve contemplar apenas os mestres da arquitetura e urbanismo modernos brasileiros, que glorificaram nossa produção com exemplos primorosos - Lúcio Costa e Afonso Reilly, no Rio de Janeiro; Vilanova Artigas ou Lina Bo Bardi, em São Paulo, só para ficar em âmbito restrito, mas principalmente um autor da grandeza de Giulio Carlo Argan, sem dúvida um dos maiores historiadores e críticos da arte de nosso século, e que escreve "não se pode fazer a história da civilização sem fazer a história da arte".

Giulio Carlo Argan, nascido em Turim em 1909 - chegou a ser prefeito de Roma em 1976 e senador pelo ex-Partido Comunista Italiano em 1983 - distinguia-se de seu contemporâneo Roberto Longhi por estender suas análises à arquitetura, em especial ao Renascimento e ao barroco - debruçando-se sobre Brunelleschi e Borromini -, e principalmente à arquitetura moderna europeia e americana da fase heroica do entre-guerras. Ambos afastam-se dos pressupostos crocianos e alinham-se à uma interpretação da obra de arte tendente à "pura visibilidade" de Erwin Panofsky, método que investiga o significado da "mensagem" da obra de arte.

Filosoficamente, Argan aproxima-se da fenomenologia husserliana, para quem a intencionalidade faz parte do conhecimento do fenômeno. Preocupado em destilar as "intencções" e questões metodológicas de que se constitui a arquitetura moderna, *Projeto e Destino* é composto de escritos realizados entre os anos 30 e 64, formando um todo coerente com sua premissa de análise e interpretação dos conteúdos conceituais da obra de arte, mas já consciente da profunda crise em que está imersa.

A trama histórica tecida por Argan identifica os principais pontos de inflexão das intencções projetuais dos protagonistas europeus da arquitetura moderna. Apóia-se sobre o debate entre artesanato e indústria, indagando se é possível a existência da obra de arte produzida em um mundo tecnológico e artificial, investiga os aspectos metodológicos adotados pelos artistas para adequar-se à produção industrial, obrigando-os a abandonar o princípio da ideia, como sucedia no período do artesanato, para adotar o da ação, como ocorre no

nosso tempo tecnológico. Mas é uma ação dirigida à transformação social, qualquer que seja o campo da produção artística, mesmo tratando-se do desenho industrial desenvolvido na Bauhaus.

Argan identifica logo a principal implicação dessa nova maneira de produzir sobre a sociedade de massa. "A máquina não produz objetos, mas imagens", diz ele, ciente de que essa produção é comandada pela sedução ao consumo. Assim, a concretude do objeto desaparece e, substituído pela imagem, mediante a exacerbção do consumo, aniquila qualquer força transformadora da sociedade.

Busca as origens dessa crise no contraponto entre a produção artística europeia e a americana, iniciando com Frank Lloyd Wright na América. No primeiro pós-guerra, influenciados por Wright, os neoplasticistas holandeses elaboram sua teoria, na qual estabelecem o conceito de espaço a partir da construção de planos horizontais e verticais. Argan identifica, já nos anos 20, no seio da Bauhaus, a polémica entre o neoplasticismo e o racionalismo metodológico de Walter Gropius. Wright, nos EUA, "considera o homem diante da natureza, a arquitetura europeia considera o homem na coletividade humana".

Mais tarde, a ida dos mestres europeus aos EUA, por ocasião do fechamento da Bauhaus com a ascensão do nazismo, fará com que a produção nesse novo ambiente social afrouxe ainda mais suas intencções de transformação. A sociedade de Gropius e Marcel Breuer naquele país e as obras produzidas durante os anos 40 comprovam essa afirmação. Na Europa, essa distensão será evidente na Capela de Ronchamp, projeto de Le Corbusier, segundo o autor, obra emblemática para a compreensão da crise da arquitetura moderna, cuja "forma barroca e neoplasticista" expressa a perda de suas premissas políticas radicais.

Argan indaga se é possível a existência da obra de arte produzida em um mundo tecnológico e artificial

A publicação do livro de Argan ocorre dez anos antes da popularização do termo "pós-moderno", que não faz parte ainda de seu vocabulário. Mas *Projeto e Destino* faz pensar se não foi Argan quem melhor identificou essa passagem do "moderno" para o "pós-moderno", pois considera a aproximação da América aos mestres europeus e vice-versa o início de uma profunda mudança nas premissas radicais da arquitetura moderna.

A tradução cuidadosa de Marcos Bagno garante a densidade da linguagem que o conjunto da obra possui. Faz-se uma ressalva à tradução dos termos técnicos, presa aos significados do vocabulário, o que muitas vezes não condiz com os jargões técnicos. Ocorrem, assim, algumas imprecisões na tradução quanto a determinados elementos arquitetônicos. A distinção entre plano e volume é fundamental para a arquitetura ou o desenho industrial, assim "terrazzi a sbalzo" são "terraços em balanço", "pensilino" são "marquises", e "trulli" e "volante" mereceriam uma nota explicativa pois não têm correspondente em português. A primeira denomina determinadas construções em pedra, com planta circular e teto cônico, típicas da adela de Alberobello, no sul da Itália. A segunda corresponde ao reboque ou trailer.

Para aqueles que acreditam em uma história da arquitetura "pura", talvez esse livro não tenha muita utilidade. Mas, para os que se preocupam com os verdadeiros compromissos que a arquitetura e urbanismo possam ter em cada momento histórico, servirá, no mínimo, para refletir sobre a vida e responder, certamente com perplexidade, qual destino alcançaremos com o nosso projeto contemporâneo e aí, quem sabe, re-desenhem esse projeto!

LI PROJETO E DESTINO, de Giulio Carlo Argan, Ática, 336 págs., R\$ 29,90.

Ana Elena Salvi é pós-graduada da FAUZ, professora de Teoria da Arquitetura da FAUUS, coordenadora e professora de Teoria e História do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UNP, Campus Alphonse.



Arquitetura do País utiliza modelo do exterior

Novos empreendimentos apresentam estilos americanos e europeus, mas com quarto de empregada e terraço

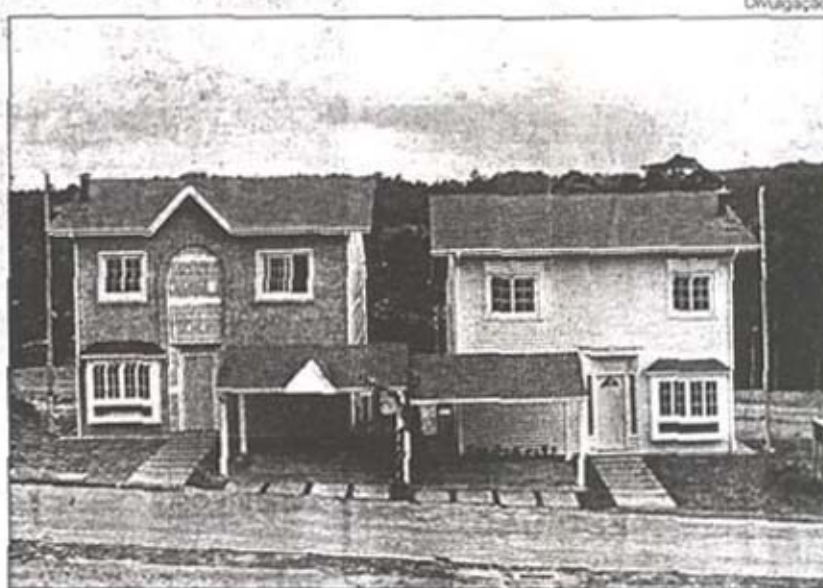
ELENITA FOGAÇA

Alguns dos lançamentos imobiliários dos últimos 12 meses apresentam em suas concepções arquitetônicas estilos estrangeiros. As casas do condomínio Jardim das Palmeiras, na região da Granja Viana, são um exemplo. Incorporadas pela Viabiliza e comercializadas pela Triunpho, elas oferecem um estilo americano de viver. "Fomos buscar nos Estados Unidos a tecnologia de construção", comenta o diretor da Viabiliza, Lair Krahenbühl.

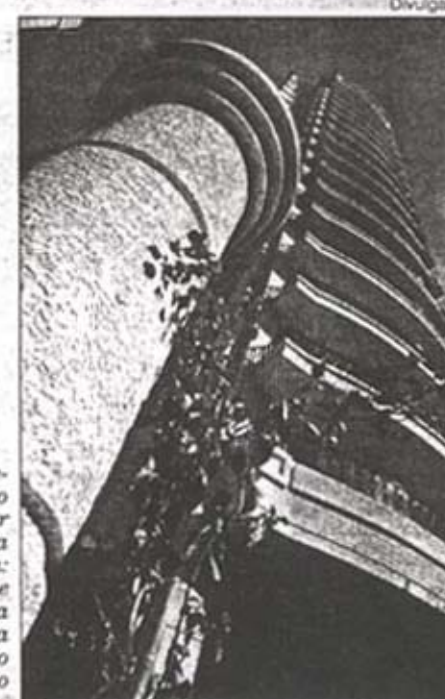
Além da arquitetura denominada de neo-americana, as casas de quatro suítes, 201 metros quadrados de área útil, vendidas por R\$ 300 mil, têm infraestrutura interna de alta tecnologia, como aspirador de pó automático em todos os cômodos, eletrodomésticos e aparelhos de ar-condicionado.

O que a maioria dos empreendimentos tem em comum, são estilos de arquitetura europeus ou americanos com "jeitinho brasileiro". "Temos de fazer algumas adaptações, como amplos terraços e quarto para empregada, pois em outros países isso não existe", diz o arquiteto Itamar Beresin, autor de cerca de 30 projetos, entre residenciais e comerciais, aprovados na cidade nos últimos 12 meses.

Segundo Beresin, atualmente, a predominância de estilos de arquitetura dos lançamentos, principalmente dos altos padrões, é o neoclássico. "Este estilo nasceu na Europa e foi muito usado aqui na cidade no início do século", conta. Neoclássico, segundo os arquitetos, são aqueles edifícios com requinte



Casas de quatro suítes da Viabiliza na Granja Viana têm tecnologia de construção importada dos Estados Unidos



Empreendimento assinado por Itamar Beresin, na Vila Olímpia: modelo de arquitetura neopós, uma adaptação do neoclássico

nos detalhes dos acabamentos, tais como balaustres torneados e esculpidos nas sacadas, como nos castelos europeus, um estilo bem clássico. "O neoclássico valoriza os empreendimentos", diz Beresin.

Em seus projetos, Beresin tem usado um estilo denominado neopós. "É um neo-clássico adaptado às necessidades e gostos dos brasileiros", destaca.

O neopós de Beresin tem requinte nos acabamentos, mas a concepção do interior e o terraço são bem brasileiros. Para entender melhor sua obra, vale uma visita nos bairros Itam, Vila Nova Conceição, Moema, Panambý e Vila Olímpia, locais onde existem várias

obras edificadas assinadas por ele. Na Vila Olímpia, por exemplo, tem o edifício The Pierre, de incorporação da Tecnisa. Recém-entregue aos moradores, trata-se de um alto padrão, com quatro suítes e 600 metros quadrados de área útil, que foi vendido por R\$ 2 milhões cada apartamento.

O arquiteto Jonas Birger, que também tem um número considerável de projetos aprovados nos últimos 12 meses, concorda que a tendência agora está por conta dos neoclássicos.

"Mas eu prefiro fugir desse conceito", ressalta. Na sua opinião, o modernismo passa rápido, e os estilos dos palacetes europeus não têm nada a ver com a vida dos brasileiros.

PARA
BIRGER,
NEOCLÁSSICO
É MODISMO

"Minha concepção de trabalho é o estilo contemporâneo", destaca. Birger explica que é errado pensar que o estilo contemporâneo é frio, ou seja, sem ornamentação. "O que o define é o uso de materiais contemporâneos, como a cerâmica e massas de revestimento; sua fachada é o retrato fiel do que de fato é o seu interior", diz.

De acordo com Birger, só de ver um edifício contemporâneo pelo lado de fora, dá para saber quantos quartos e salas tem. Os empreendimentos assinados por ele encontram-se em bairros como Jardins, Pinheiros e Moema. "Busco sempre trabalhar com o contemporâneo tanto nos residenciais

quanto nos comerciais", avisa.

Birger também destaca o fato de estilos estrangeiros serem adaptados ao modo de vida dos brasileiros. "Entanto, a cozinha americana é um exemplo de estilo do Primeiro Mundo que se incorporou plenamente às necessidades dos brasileiros", comenta.

■ Mais informações: Triunpho (0-11)5581-4445; Tecnisa (0-11)3069-9644.

Para enviar sugestões à redação do Imóveis via e-mail: imoveis@estado.com.br

Mistura de estilos marca arquitetura de SP

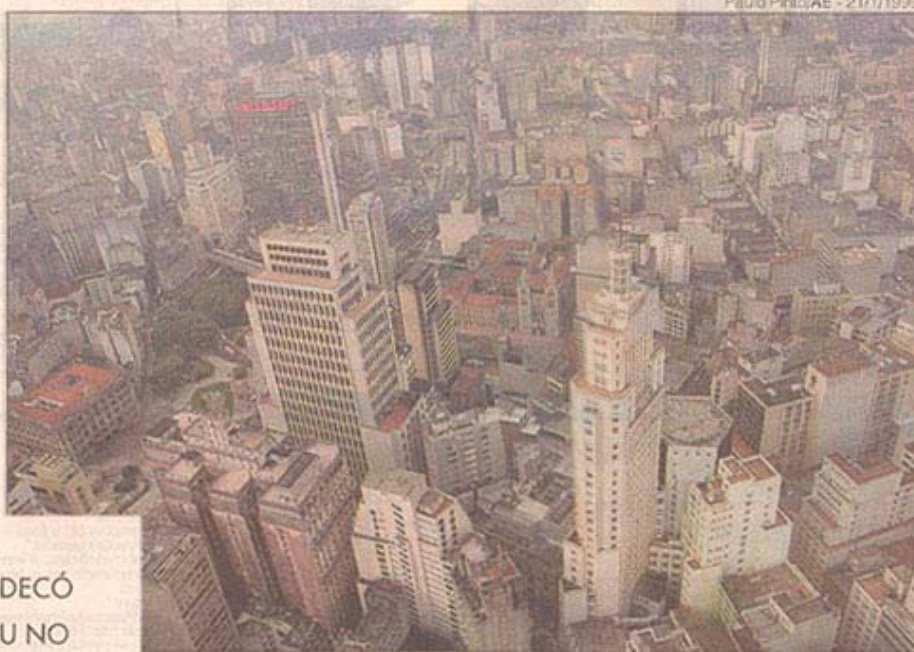
Segundo especialistas, construções da capital não obedecem a nenhum padrão ou escola

FERNANDA MEDEIROS
E MARCOS ROGÉRIO LOPES

"São Paulo é como Macunaima, um herói sem caráter." A frase do fotógrafo Iatã Cannabrava pode parecer um pouco agressiva, mas na verdade retrata a história da maior cidade do Brasil, que cresceu desordenadamente e se transformou numa mistura de estilos arquitetônicos, palco de experimentações e cópias. São Paulo não tem cara, suas construções não obedecem a nenhum padrão ou escola, mas nem sempre foi assim.

Nos últimos anos do século XIX, as casas paulistas se confundiam com as construções em estilo europeu, feitas nos moldes franceses da Art Nouveau — curvas exageradas e liberdade total de criação — e, mais tarde, da Art Decó — um pouco mais sóbria e dura, valorizando as linhas retas. Esta última teve forte influência no movimento modernista da década de 20, estimulando, o que foi feito pela primeira vez em São Paulo, o uso do concreto armado na construção.

No século XIX, a França era o berço da cultura e ditava as normas estéticas em várias partes do mundo. No Brasil não foi diferente. A ascendente classe dos fazendeiros da Era do



Paulo Pinto/AE - 21/1/1993

ART DECÓ INFLUIU NO MODERNISMO DOS ANOS 20

Movimento modernista estimulou a utilização do concreto armado nas edificações

Café foi buscar na Europa, a "civilização", inspiração para seu estilo de vida. Em busca de influência política e cultural, os novos ricos migraram de seus modestos chalés do interior do Estado e se fixaram na capital, em regiões como a Avenida Paulista e bairros como Higienópolis e Campos Elíseos, considerados na época áreas nobres e afastadas do centro da cidade.

Nessas regiões, personalidades como o brigadeiro Luis Antônio e as tradicionais famílias Paes de Barros,

Souza Aranha e Alvares Penteado construíram, nos moldes franceses, suas novas residências, verdadeiros palacetes, que chegavam a ter 1.000 metros quadrados de área útil.

A nova elite disputava com a burguesia local não só o espaço dos bairros ditos nobres na época, mas também se esforçava para ser mais requintada. Daí explicam-se alguns exageros que cometiam. A decoração das casas, por exemplo, recebia desde móveis em estilo Luis XVI, tapetes orientais e peças compradas em camelôs parisienses.

Os palacetes eram construídos no meio do terreno, ao contrário das casas da época. Desmembrando a antiga sala de jantar burguesa, surgiram as salas de almoço, de estudos, de estar e de costura. Também foram incorporados, posteriormente, o jardim de inverno, a biblioteca, as cachoeiras, salas de música com piano e bilhar e sala de armas.

De acordo com ele, o movimento modernista se desenvolveu na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). E de lá, afirma, saiu a maior parte dos bons arquitetos do País.

"Quem inovava no início do século virou professor na FAU, o que acabou elevando o nível da arquitetura da cidade."

"Hoje São Paulo é o que sobrou", diz Iatã Cannabrava, fazendo uma referência aos diversos estilos arquitetônicos. De acordo com ele, desde que a entrada dos edifícios deixou de ser próxima da rua, para aumentar a segurança dos moradores, por volta da década de 70, pouca coisa mudou.

Para o arquiteto Sérgio Tepperman, na verdade, São Paulo é uma grande "salada". Segundo ele, nenhum estilo se firmou e a cidade sempre esteve aberta a todos os tipos de experimentações.

Sobre restauração de casas antigas, Tepperman diz não ter nada contra, mas é enfático em afirmar que privilegiar a arquitetura europeia é um erro, "é não querer enxergar a vocação da capital". Em sua opinião, os prédios comerciais da Paulista e da Berrini é que são a cara da cidade. "São Paulo está mais para Los Angeles do que para Paris", diz.

Arquitetos Allan Malouf: (0-11) 3085-0661 e Sérgio Tepperman: (0-11) 3842-4555

O primeiro registro de uma obra dessa fase, na verdade, é de 1907, quando o arquiteto Victor Dubugras, numa modesta estação de ferro em Mairinque, no ano de 1907, utilizou elementos da modernidade estética, amparando-se nas normas da Art Nouveau, recorrendo também ao concreto armado.

O concreto armado que é, aliás, o símbolo da modernidade na construção brasileira. "Uma material que resistia às intempéries e que tinha personalidade, além de ser produzido

Para enviar sugestões à redação do Construção via e-mail: constru@estado.com.br

Questão de estilo

Embora seja sinônimo de imponência e luxo, neoclássico divide opiniões entre arquitetos e construtores

ELENITA FOGAÇA
FREE-LANCE PARA A FOLHA

O neoclássico, que nas últimas três décadas reinou sozinho em empreendimentos de alto padrão, ganhou novas versões e hoje está presente nos imóveis de classe média e até nos "populares".

"Ninguém mais está respeitando o rigor das proporções exigidas pelo neoclássico", diz o construtor Adolpho Lindenberg, 78, o primeiro a erguer espigões na ci-

dade neste estilo, nos anos 60.

"As reais dimensões exigem pé-direito alto, com três metros livres, janelas e balcões amplos", explica o engenheiro, que buscou inspiração na Argentina e na Europa, berço do neoclassicismo.

Embora seja sinônimo de imponência e luxo, esse estilo arquitetônico divide opiniões entre arquitetos, construtores e decoradores ouvidos pela Folha.

Henrique Cambiaghi, presidente da Associação Brasileira dos Es-

critórios de Arquitetura, diz que o neoclássico está com os dias contados: "Há muita oferta. Agora o desafio é sair do lugar-comum".

Para ele, os estilos moderno (cerâmica, metal e vidro) e temático (uso de tonalidades pastéis) vão substituir o neoclássico nos imóveis de mais de R\$ 200 mil.

Custo-benefício

Na relação custo-benefício para o consumidor, Cambiaghi exemplifica que o preço gasto com ce-

râmica numa fachada, com o passar dos anos, é compensador.

"Manutenção e durabilidade são mais vantajosas. Sai mais em conta cuidar de vidros e metal do que pintar novamente o prédio."

Maurício Bianchi, coordenador do Sinduscon-SP (sindicato da construção civil), explica que o maior custo desse estilo não é o material, mas a mão-de-obra.

"Hoje, o mercado oferece soluções mais econômicas, como os painéis prontos, que deverão

substituir o neoclássico, que, na verdade, é oneroso", adianta.

A fachada representa de 10% a 12% do preço final do imóvel, calcula Alberto Du Plessis, vice-presidente do Secovi-SP (sindicato de construtoras e imobiliárias).

"Mas é um investimento necessário, pois ela está totalmente ligada ao sucesso comercial do empreendimento. E o consumidor gosta do neoclássico", pondera.

→ LEIA MAIS na pág. 2

2 domingo, 28 de julho de 2002

ARQUITETURA Construtores e consumidores estão em busca de um novo estilo

'Popularizado', neoclássico sai de moda no alto padrão

Fotos Fernando Moraes/Folha Imagem

FREE-LANCE PARA A FOLHA

Assim como no mundo fashion, os estilos dos imóveis em São Paulo são ditados pela moda. Pelo menos é o que diz o arquiteto Roberto Candusso, 59, formado pela Universidade de Mogi das Cruzes e autor de 950 projetos. "O ser humano vive desse tipo de influência. Necessita de modismo."

O fato de o neoclássico ter imperado, nos últimos três anos, como um grande diferencial, nada mais é do que um resgate da moda lançada, nos anos 60, por Adolpho Lindenberg, opina. Segundo Candusso, o que era um produto exclusivo do alto padrão foi reeditado e hoje está até nos "populares".

"Quando a moda de roupas cai no gosto popular, as pessoas de melhor poder aquisitivo migram para as novidades", explica. Para ele, o arquiteto não tem de buscar novas referências de clássicos, modernos ou contemporâneos. "Ele precisa evoluir e apresentar novas propostas visuais."

Israel Rewin, 59, que assina pelo menos 500 projetos arquitetônicos na cidade, defende que a repetição do uso do neoclássico já venceu seu tempo. "Para oferecer o estilo para as classes média e média baixa, foi preciso baratear tanto os custos que a cidade está repleta de 'monstrinhos' anunciados como neoclássicos", critica.

Os dois arquitetos reconhecem que o Brasil não tem histórico de arquitetura própria e é preciso apresentar algo novo ao mercado. "Os construtores e os consumidores estão cansados das mesmas coisas", diz Rewin, que é formado pela Universidade Mackenzie.

Já o arquiteto Itamar Berezin, 40, também oriundo da Universidade de Mogi das Cruzes, diz que seu escritório, responsável por 800 projetos, busca sempre ter uma linguagem própria, mas, mesmo assim, é como dar uma nova leitura ao neoclássico. "As pessoas gostam do status proporcionado pelo estilo, e as construtoras vendem. Por isso, no alto padrão, ele é sempre atual."

Para os decoradores Brunete



MODERNO

"O estilo não influenciou minha compra. Mas outra fachada não combinaria. O Panamby é o Portal do Morumbi do século 21. Os equipamentos de lazer combinam com o jeito arrojado do prédio. Neoclássico não me incomoda, só acho que moderno tem a ver com a minha geração"

RICARDO BIACHI, 38
empresário



CLÁSSICO

"Sempre gostei do neoclássico. Acho imponente, com ares europeus. Quando optei por adquirir um apartamento, sem exageros, decidi, antes de mais nada, que seria nesse estilo. Para dizer a verdade, a forma arquitetônica foi responsável por 70% da minha decisão de compra"

CARLOS GUN, 44
médico

Fracaroli, 40, e João Armentano, 42, o estilo neoclássico da fachada não influencia na opção da ambientação interior. "São amplos e absorvem qualquer estilo", diz Brunete. "O fato de não terem bico e serem retos permite tudo."

João Armentano afirma que a

decoração tanto dos prédios modernos como dos clássicos pode ser da forma que o morador quiser, e os contrastes do antigo com o moderno são bem-vindos.

No entanto, o decorador faz algumas críticas. "Acho o pior do pior trabalhar, em pleno século

21, com estilos clássicos e inglês entre outros. Podemos lidar com a essência de um deles, mas não copiá-lo ou reproduzi-lo. S desvaloriza o imóvel, é triste, pequeno. Mas é a realidade", de sabafa Armentano.

(ELENITA FOGAÇA)

Questão de estilo. 'Popularizado', neoclássico sai de moda no alto padrão.

São Paulo, 28 jul. 2002, Folha de São Paulo, Caderno Construção.

Elenita Fogaça

Alvaro Siza vem projetar nova casa de Iberê Camargo

REPERCUSSÃO

"A produção de Alvaro Siza possui uma limpidez de espaços muito interessante, principalmente em seus museus. Ele tem uma monumentalidade singular. Acho comovente e interessante que esse intercâmbio entre Brasil e Portugal se estabeleça agora por meio de Siza"

Paulo Mendes da Rocha, arquiteto e autor do projeto do MuBE

"É um dos vários arquitetos interessados em fazer uma releitura do pensamento modernista do início do século. Também é um dos que notou a importância da arquitetura moderna brasileira nos anos 50. O seu projeto será uma contribuição diferenciada muito importante para o país"

Lúcio Gomes Machado, arquiteto e diretor da 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo

"Siza é o grande revolucionário português deste século. Siza é um craque na inserção de uma arquitetura moderna dentro de um contexto histórico. Ele consegue integrar muito bem o novo e o antigo. Ele tem um respeito muito grande pela paisagem urbana onde trabalha. E quando tem liberdade de espaço, acrescenta um arrojo arquitetônico fantástico às suas obras. Também é um minimalista, pois com pouquíssimos elementos, ele cria uma arquitetura fantástica"

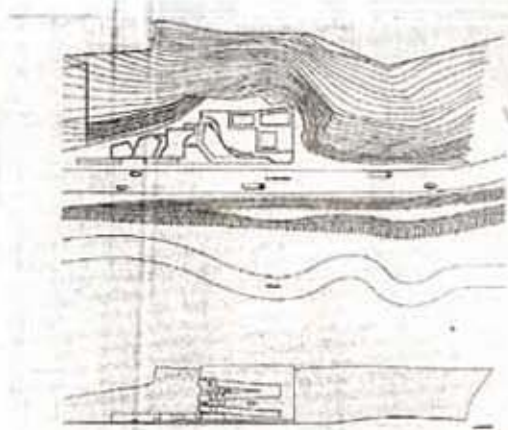
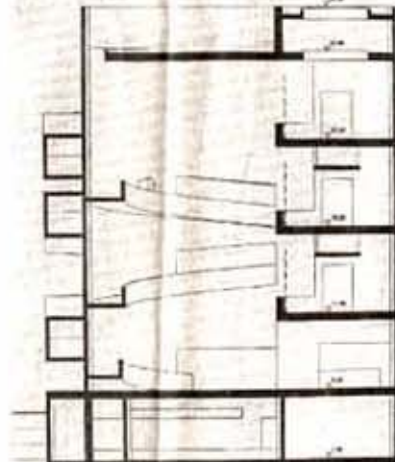
Carlos Bratke, arquiteto e presidente da Fundação Bienal

"Alvaro Siza é considerado um arquiteto 'regionalista crítico', ou seja, ele parte dos materiais, do clima, da topografia, das técnicas de construção disponíveis e da cultura específicas de seu país para desenvolver uma linguagem universal com referências regionais. Pessoalmente, considero Siza um 'urdo-modernista'. Ele não é um inovador ou um crítico das causas arquitetônicas estabelecidas pelos primeiros modernistas. É, sim, um obediente continuador do movimento moderno, ou seja, seus projetos muitas vezes caem nos mesmos problemas denunciados pelos primeiros detratores do movimento, décadas e décadas atrás"

Carlos Telesira, arquiteto e autor do livro "Em Obras: A História do Valejo em Belo Horizonte"

"Acho interessante uma citação do próprio arquiteto: 'Arquitetos não inventam nada, eles transformam a realidade'. Acredito ser uma grande característica o olhar sensível que reinterpreta costumes, espaços arquitetônicos e técnicas construtivas locais. Ele tem a consciência da poesia de um arquiteto latino e português"

Roberto Montezuma, coordenador do projeto "500 Anos de Arquitetura no Brasil"



Arquiteto relê modernismo

da Reportagem Local

O arquiteto Alvaro Siza nasceu na cidade de Matosinhos, em 1933, mas transferiu-se para a cidade do Porto, onde formou-se em arquitetura e estabeleceu seu escritório, a partir de 1954.

Nas duas décadas seguintes, com Portugal ainda sob o domínio da ditadura de António de Oliveira Salazar (1889-1970), Siza realizou poucas obras de repercussão no país, como as piscinas salgadas à beira-mar em Leça da Palmeira, na década de 60.

Suas principais obras começaram nos anos 80, como a Escola de Arquitetura do Porto, o Centro Meteorológico de Barcelona, a loja da fábrica de móveis da Vitra, em Weil am Rhein (Alemanha) e a reestruturação do bairro do Chia-

do, em Lisboa, obra que lhe rendeu repercussão mundial.

No terreno museológico, sua principal obra é o Centro Galego de Arte Contemporânea (1988-1995), em Santiago de Compostela, na Espanha.

Em seus trabalhos, o arquiteto promove uma releitura do modernismo da primeira metade do século. Suas obras caracterizam-se pelas linhas sóbrias e elegantes e pela adequação de um pensamento moderno a um sítio histórico. Também se preocupa com a recuperação e adequação de técnicas, materiais e formas arquitetônicas de outrora aos dias atuais.

Em 1988, Siza recebeu o prêmio Mies van der Rohe. Em 1992, foi agraciado com o prêmio Pritzker, principal deferência da arquitetura mundial. (CF)

No alto, desenho e corte lateral de pré-projeto para a Fundação Iberê Camargo; acima, o arquiteto Alvaro Siza; ao lado, visão aérea estilizada do terreno e do projeto

Pintor possui site exclusivo

da Reportagem Local

A produção artística do pintor gaúcho Iberê Camargo é tema de um site exclusivo na Internet (<http://www.uol.com.br/iberecamargo/>), no qual é possível encontrar, além de reproduções de obras, informações biográficas, fotografias e textos críticos assinados por Lorenzo Mammì, Lisette Lagnado, Wilson Coutinho e Fábio Magalhães.

O site é uma iniciativa da Fundação Iberê Camargo, entidade criada em 1995 e que funciona no antigo ateliê e residência do artista em Porto Alegre (r. Alcebíades Antonio dos Santos, 110, tel. 011/21/241-8416).

A fundação possui um acervo de cerca de 4.000 obras, algumas exibidas em rodízio nas três salas da fundação e nas quatro páginas do site (apenas 16 obras na Internet, todas da série "Carretéis", o que, convenhamos, é pouco).

O acervo da fundação provém do legado do artista e de doações de Maria Coussirat Camargo, viúva de Iberê e que ocupa a presidência de honra da fundação. O site ainda não traz informações sobre o projeto de Siza para a nova sede da fundação.

Arquiteto português chega em abril para mostrar projeto para a fundação do pintor gaúcho

CELSO FIORAVANTE da Reportagem Local

O arquiteto português Alvaro Siza está prestes a retornar no Brasil uma iniciativa que tem rendido muitos marcos arquitetônicos no mundo, mas poucos no Brasil.

Siza chega ao país no início de abril para assinar o contrato para a realização do projeto da futura sede da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre (RS).

Em 1936, a colaboração entre o arquiteto franco-suíço Le Corbusier e os brasileiros Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Hernandi Vasconcelos resultou no Palácio Gustavo Capanema, ex-sede do Ministério da Educação e Saúde, no Rio, um marco da arquitetura moderna do país.

Siza, que também mantém seus dois olhos voltados para o modernismo brasileiro, vem visitar o terreno da fundação, assinar o contrato e apresentar seu pré-projeto da obra à comunidade. Na ocasião, entrará em contato com a obra de Iberê e com o comitê consultivo da obra, criado para analisar e adequar o projeto às necessidades e especificidades da fundação.

Entre os membros desse comitê estão o engenheiro agrônomo e ecologista José Antônio Lutzenberger, responsável pelo paisagismo do terreno, que terá um conceito ligado à ecologia e ao meio ambiente; o arquiteto Pedro Simch, responsável pelo projeto executivo da obra; e o arquiteto Roberto Teitelroit, que cuidará da adequação da construção a questões ambientais e de auto-sustentabilidade do edifício.

"O projeto final deverá responder a questões ambientais, como o tratamento de esgotos e a captação e uso da energia despêndida em climatização e iluminação. O prédio deverá ser ecologicamente correto. A fundação não só ensinará artes plásticas, mas deverá se tornar uma referência nacional em questões arquitetônicas e ambientais", disse o empresário Justo Werlang, tesoureiro da Fundação Iberê Camargo. O presidente do conselho é o empresário Jorge Gerdau Johannpeter.

O terreno da fundação fica na zona sul de Porto Alegre, em um terreno de 8.200 metros quadrados à margem do rio Guaíba, em uma antiga salbreira (terreno de onde se extrai o salbro, tipo de rocha em decomposição).

O terreno possui um declive muito acentuado e uma parte plana. O prédio deverá ocupar essa parte plana, mas não ultrapassará a altura do terreno, para que ele pareça emoldurado pelo terreno. Terá entre 5.300 m² e 6.000 m², disse Werlang. O detalhamento

do projeto deve demorar de nove a 12 meses. A obra deverá estar pronta dois anos depois desse período, no início de 2003.

"O projeto faz parte de um processo urbanístico desenvolvido pela cidade às margens do rio Guaíba. Ele vai resgatar a relação da cidade com o rio", disse o arquiteto José Luiz Canal, responsável pela coordenação dos trabalhos de implantação do projeto.

A escolha de Alvaro Siza partiu do conselho da fundação e não passou por nenhum tipo de concurso. "A Fundação Iberê Camargo procurou se lançar em um projeto que não comportasse erros, que eles já tivessem sido detectados e resolvidos em museus anteriores. Por isso optou-se por um arquiteto que tivesse experiência, um currículo nesse tipo de projeto", justificou Werlang.

Outros arquitetos chegaram a figurar nas listas prévias do conselho, como o japonês Arata Isozaki (Guggenheim SoHo, em NY), Rafael Moneo (anexo do Museu do Prado, em Madrid), Richard

Meier (Getty Museum, em Los Angeles) e Alvaro Siza. "Todos eles poderiam fazer excelentes projetos, mas Siza levou vantagem pois saiu na frente e elaborou um primeiro estudo a partir de um programa básico de necessidades da fundação, que nos motivou muito. Moneo não tinha agenda disponível para um novo projeto. Outros aplicavam custos muito altos para o projeto, o que inviabilizaria o museu", disse.

Nenhum arquiteto brasileiro foi cogitado pela fundação. "O Brasil não tem tradição na construção de museus. Nos últimos anos, o país construiu apenas o MuBE e o MAC de Niterói. Corramos o risco de que fossem cometidos equívocos", disse Justo Werlang.

Já o projeto curatorial será desenvolvido por uma equipe fundamentalmente brasileira, que contará com consultores como Emanuel Araújo, Paulo Herkenhoff, Lorenzo Mammì e Angélica de Moraes.

O processo de implantação da fundação começou em 1995, um ano depois da morte de Iberê (1914-1994), quando começaram a ser levantados e discutidos seus objetivos, como a manutenção de acervo do artista e as perspectivas sociais da instituição.

"Queremos que a construção seja ainda muito discutida. É preciso que a fundação interaja com a comunidade e proponha modelos para a sua sustentabilidade. Se assim ele vai alcançar uma justificativa de existência e permanência no tempo", disse Werlang.

→ LEIA MAIS sobre intercâmbio e arquitetura à pág. 5-6



Museu de Siza em Santiago de Compostela, na Espanha

Alvaro Siza vem projetar a nova casa de Iberê Camargo. São Paulo, 11 mar. 2000, Folha de S. Paulo, Ilustrada. Celso Fioravante

ARTES País diz investir mais que a França e a Alemanha Reino Unido transforma-se em canteiro de obras para a cultura

RICARDO GRINBAUM

DE LONDRES

Os britânicos estão muito orgulhosos. Pela primeira vez em muitos anos, eles dizem que tomaram a frente de seus velhos rivais franceses e alemães no campo das artes e da cultura em geral.

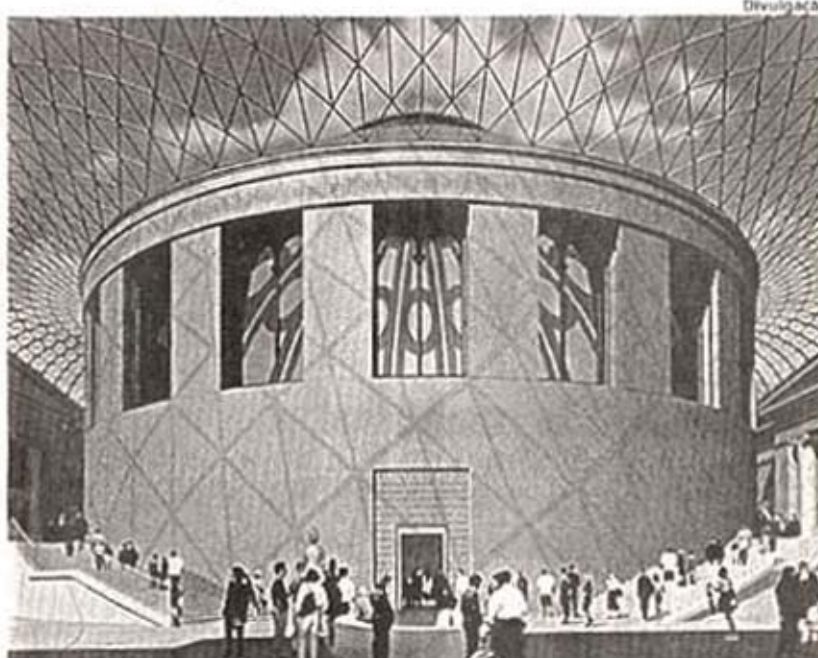
O país é um canteiro de obras, mas não é de viadutos ou estradas. O que está fazendo as máquinas trabalharem são museus, galerias de arte, teatros, salas de espetáculos e jardins botânicos.

No início do mês, foi inaugurada a nova ala do Science Museum, em estilo futurista. Já foram reformadas a Royal Opera House e a National Portrait Gallery. Até o fim do ano, será aberto o novo salão do British Museum, com uma enorme cobertura transparente, que os britânicos dão a mesma importância que à pirâmide de vidro do Louvre, em Paris.

"Estamos vivendo um renascimento cultural", festejou o jornal "Sunday Times". Em todo o país, existem 10 mil projetos em execução. As obras incluem desde a restauração de prédios históricos ao recém-inaugurado Tate Modern, um dos maiores museus de arte moderna do mundo.

Assim como ocorreu no Renascimento, a cultura britânica conta com um generoso mecenas. A loteria nacional foi criada há cinco anos para arrecadar fundos para os projetos de "boas causas", como dizem os britânicos. Desde 1995, a loteria já levantou mais de R\$ 12 bilhões para aplicar nos projetos com valor cultural.

Só os projetos dedicados a marcar época na virada do milênio receberam R\$ 6 bilhões, cerca de R\$ 3 milhões por dia. Com tanto dinheiro em caixa, os financiadores



Fachada da nova ala do British Museum, na cidade de Londres

puderam se arriscar em obras e serviços ambiciosos.

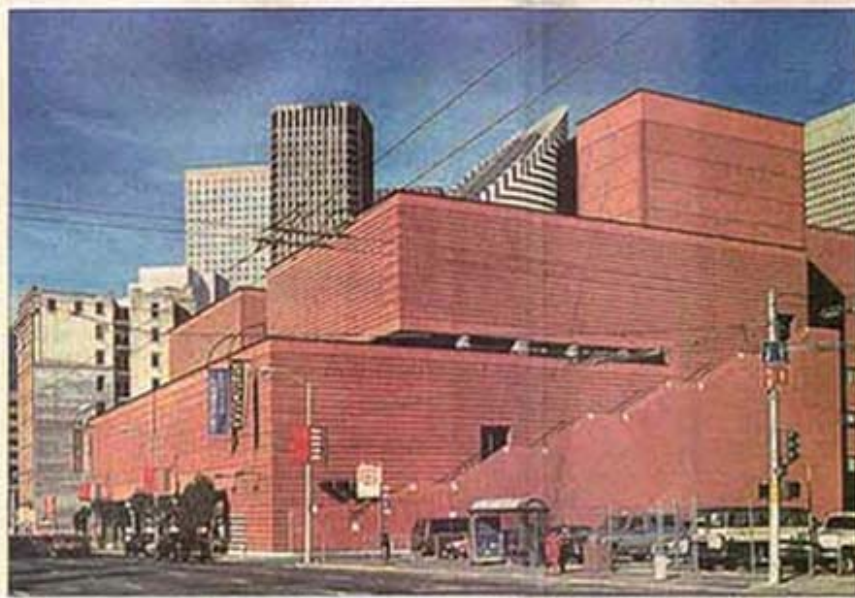
"Nossos projetos precisam marcar época e apontar para o futuro", diz Anne Baxter, da comissão dos projetos do milênio. "Por isso, investimos em obras arrojadas e escolhemos arquitetos que trazem contribuições originais."

O mapa do Reino Unido está sendo pontilhado por construções de vanguarda, como o Projeto Eden, um espetacular jardim botânico protegido por bolhas de vidro, em Cornwall. Mas nem sempre a ousadia vale à pena.

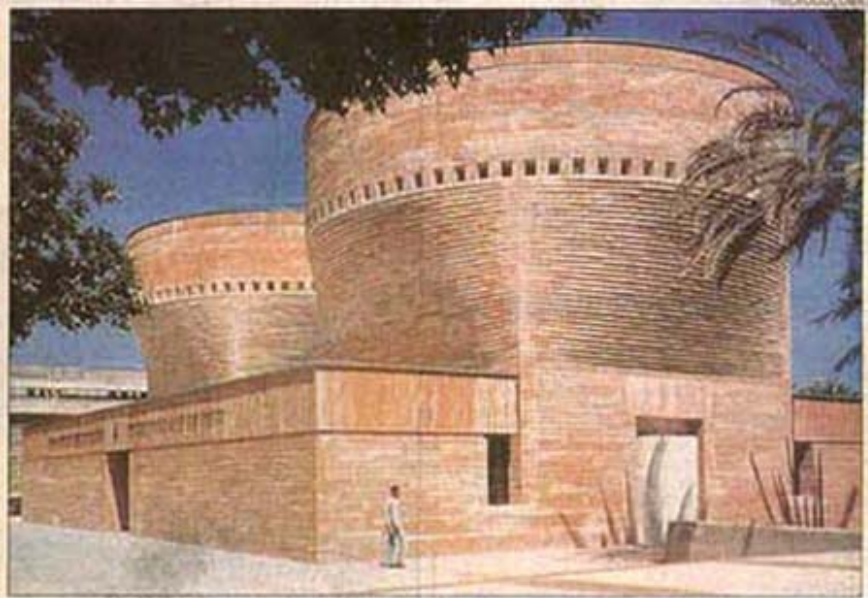
O Millennium Dome, em Londres, era para ser um parque temático visitado por 12 milhões de pessoas por ano. Mas as previsões de público caíram pela metade e o Dome está sendo vendido.

O investimento de maior sucesso é o do Tate Modern. A cada dia, 20 mil pessoas visitam o museu para ver obras ousadas, de artistas modernos e contemporâneos.

O sucesso do Tate Modern provocou entusiasmo em torno do meio artístico. Há uma onda de abertura de galerias de arte e artistas como Tracey Emin são reverenciados como os músicos populares no Brasil. "As obras financiadas pela loteria ajudaram a criar esse ambiente de renascimento cultural, mas o movimento ganhou força porque havia um interesse do público pela arte", diz o crítico Mathew Collins.



O Museu de Arte Moderna de São Francisco, obra do arquiteto, é uma âncora institucional



Sinagoga de Mario Botto, que criou também igrejas e um convento para os capuchinhos

Arquiteto é apenas testemunha, diz Mario Botto

No Brasil, famoso artista suíço critica a Bienal de Arquitetura de Veneza, 'que mostra de tudo e de onde não se extrai nada', e diz que o caos de São Paulo — como em qualquer metrópole — superou os esforços de coordenação e organização

JOTABÊ MEDEIROS

O arquiteto suíço Mario Botto, o celebrado autor do projeto do Museu de Arte Moderna de São Francisco (Estados Unidos), é um homem avesso ao lugar-comum. Embora moderno como poucos, ele não reconhece um ideário coerente na arquitetura moderna e pós-moderna. Acha que prevaleceram, na sociedade industrial, as leis da tecnologia e da mecanização. E não vê como o arquiteto possa assumir um papel de arauto das transformações necessárias.

"O arquiteto é apenas uma testemunha, ele não escreve a História", disse o arquiteto, em entrevista exclusiva ao Estado, na quinta-feira, em São Paulo. "O arquiteto é a última instância de um projeto que começa com o político e o econômico." Ele também criticou a organização da Bienal de Arquitetura de Veneza, que começa na sexta-feira.

"O mundo é bobo. 'Mais ética, menos estética', mas não há correspondência entre uma coisa e outra", disse o arquiteto. "A Bienal de Veneza é um lugar onde se põe de tudo e de onde se tira muito pouco", afirma. Ele vê com preocupação o alerta do arquiteto Richard Rogers, participante da bienal, que define como "terrível" a concentração cada vez maior das populações nas cidades. Mas não vê solução a curto prazo.

"O homem precisa das cidades e o arquiteto tem um poder limitado em relação a isso, só pode contribuir com sua reflexão", aponta Botto. "A resposta técnica da arquitetura a esses problemas é uma resposta

metafórica, construída a partir dos valores da memória e do espírito", afirmou.

Botto veio a São Paulo a convite do evento Suíça 2000 - 1.º Festival de Cultura, Turismo e Negócios da Suíça. A mostra, que envolve cultura, arquitetura, dança, jazz, fotografia, artes plásticas, gastronomia, esportes, turismo e negócios, é organizada pela empresa Fare Arte e promovida pela Embaixada da Suíça e Consulado-Geral da Suíça-São Paulo. Ontem pela manhã, o arquiteto suíço falou para estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

Segundo Botto, o arquiteto precisa trabalhar no "território da memória" e se ater à própria disciplina pessoal para ter algum papel efetivo. "O território da memória é um espaço privilegiado para o arquiteto, é algo que se projeta para as gerações futuras — porque o arquiteto não é só a testemunha das atividades do homem contemporâneo, mas de uma História milenar", ponderou.

Nascido em Mendrisio, na Suíça, em 1943, o arquiteto começou a estudar desenho técnico no Liceo Artístico, em Milão. De 1965 a 1969, ele estudou no Instituto Universitário di Architettura de Veneza.

Durante o período em que estudava, também trabalhava como assistente de Le Corbusier e depois de Louis I. Kahn. Ele começou a fazer projetos em Lugano, na Suíça, em 1970, e foi fortemente influenciado por Carlo Scarpa e Louis Kahn.

Inicialmente, Botto aderiu à filosofia pela qual se creia a arquitetura como um espelho de seu tempo. Mas depois, ligado ao grupo neo-racionalista Tendenzen, parece aprofundar suas conclusões. "Todos os modernistas acreditaram que a arquitetura poderia assumir um papel de destaque na transformação da sociedade", ele diz. "Na minha opinião, o movimento moderno não traiu sua crença, mas traiu-se em si mesmo", afirma. "A sociedade industrial perdeu de vista seus objetivos originais e forçou o homem a se conformar com as leis da tecnologia e da mecanização."

Entre suas obras mestras, estão o museu Jean Tinguely em Basel, a catedral de Evry, o convento dos Capuchinhos de Lugano, o Craft Centre de Balerna e o edifício administrativo do Staatsbank de Friburgo.

Desde a segunda metade dos anos 70, suas casas se tornaram mais clássicas no plano e na elevação e nos 80 ele passou a construir uma reputação internacional — principalmente depois que projetou o Museu de Arte Moderna de São Francisco.

Seu trabalho com o pós-moderno San Francisco Museum of Modern Art é considerado exemplar. Não só pela arquitetura em si, mas também porque o edifício funciona como uma âncora institucional para a recuperação do bairro de Yerba Buena, além de oferecer entretenimento e cultura.

O dono de uma empresa de teleférico ofereceu-lhe o cume

de sua montanha, o Monte Tamaro, para que Botto projetasse uma capela. Claro, não poderia ser uma capela qualquer. E o arquiteto construiu a Capela de Santa Maria do Anjo como um monumento arquitetônico, criado como uma continuação da montanha, apontando para o céu. Assim, ele se recusou a projetar um ponto estático e optou por uma sequência natural que recebeu um símbolo do artista Enzo Cucchi. "A efemeridade do espaço arquitetônico responde à eternidade dos lugares da natureza", escreveu um arquiteto sobre o projeto.

Mas suas obras não são — como de resto toda a arte moderna — uma unanimidade. Em Campione, perto de Lugano, sobre uma plataforma instalada

na superfície do lago local, ele fez uma grande réplica da igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, de Roma. A prefeitura gastou cerca de US\$ 1 milhão na homenagem, mas a população detestou. Tanto que já se fala até num plebiscito para pôr abaixo o edifício.

"É óbvio que se os novos arquitetos, os novos engenheiros, pensarem em termos tecnológicos, o conflito com os ecologistas só tende a aumentar", ele diz. "Construir significa destruir a natureza e intervenção de qualquer natureza será sempre vista como algo negativo", pondera. "O problema real, de qualquer modo, parece para mim ser cultivar e entender que a construção transforma somente uma parte da natu-

reza, que pode se engatar um diálogo com a natureza e que isso, tanto para nós como para essa geração, pode levar a achar um caminho para resolver o conflito", afirma.

Botto esteve pela última vez no Brasil em 1994, a convite de Carlos Bratke. Naquele ano, o Museu da Casa Brasileira organizou a exposição *Arquitetura de Mario Botto - 1980/1990*. Construiu-se um arco na entrada do museu, onde o arquiteto pichou seu nome e a data. A exposição mostrava painéis fotográficos com projetos do arquiteto, além de vídeo com detalhes de suas obras. "São Paulo é como qualquer metrópole, com concentração extraordinária e contrastes profundos", diz o arquiteto.

**CAOS
SUPERA
ESFORÇO EM
SÃO PAULO**



O arquiteto Mario Botto durante palestra na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ontem pela manhã, que teve mais de 1.500 inscritos e telão do lado de fora da escola

Esqueça tudo o que você já sabia sobre os museus

Ralph Appelbaum mudou o conceito de museologia e a forma de organizar exposições

Especialistas detectaram uma gradual mudança no conceito dos museus norte-americanos. Primeiro surgiram os circunspetos, longos corredores cercados por pinturas ou plantas e animais mortos. Depois, aqueles que mais pareciam cercadinhos para crianças: preocupados com a tendência infantil em tocar em tudo, designers criaram museus com exibições interativas e displays táteis. Agora, há os museus de Ralph Appelbaum. Ele e sua equipe de mais de 70 designers criaram cerca de cem espaços públicos em mais de 50 cidades nos últimos 20 anos, espaços modernos e inovadores, que tornam a história real, estimulam a imaginação, criam emoções e, mais importante, expandem a inteligência.

"Não gosto de apenas cuidar do design de uma exposição, mas quero ajudar as instituições a criar um senso de missão", comenta Appelbaum, um senhor barbudo de 57 anos, cabelos ligeiramente grisalhos e particularmente emotivo. "Museus são, na verdade, um siste-

ma ético, pois apresentam à sociedade ideais que acredito serem de valor."

Appelbaum utiliza todas as ferramentas de tecnologia, design, cinema e arquitetura para alcançar o que ele descreve como "bem social", ou seja, compartilhar significativas informações que apresentem o potencial da sociedade humana. "Acredito que todo projeto deveria começar com palavras, que são o melhor meio para um museu expressar suas idéias e impressões."

Assim, no Museu do Holocausto de Washington, uma de suas mais famosas criações, cartões de identidade permitem que os visitantes sigam, ao longo das instalações, o destino de uma vítima ou um sobrevivente – as experiências individuais são narradas a partir dos objetos rotineiros, como canecas em que judeus da resistência escondiam material que documentava o horror do holocausto.

Invenções – Já no Corning Museum, displays contam a história de diversos inventores e suas descobertas: o desenvolvimento do vidro seguro, que pode ser acompanhado a partir da visitação de uma fábrica, instalada dentro do museu.

Também todas as fases que levaram à fibra de vidro e ao cabo de fibra ótica. A obsessão de contar histórias é uma marca do designer, que desde 1987 comanda o Ralph Appelbaum Associates, escritório especializado em levar serviços interdisciplinares aos museus.

Por causa disso, aceitou desenvolver a ala dos mamíferos do Museu Americano de História Natural. "Era uma forma de apresentar às pessoas a razão fundamental da nossa espécie a partir da nossa própria evolução", conta Appelbaum, responsável pelo mais diversos projetos como o Museu de História Afro-Americana.

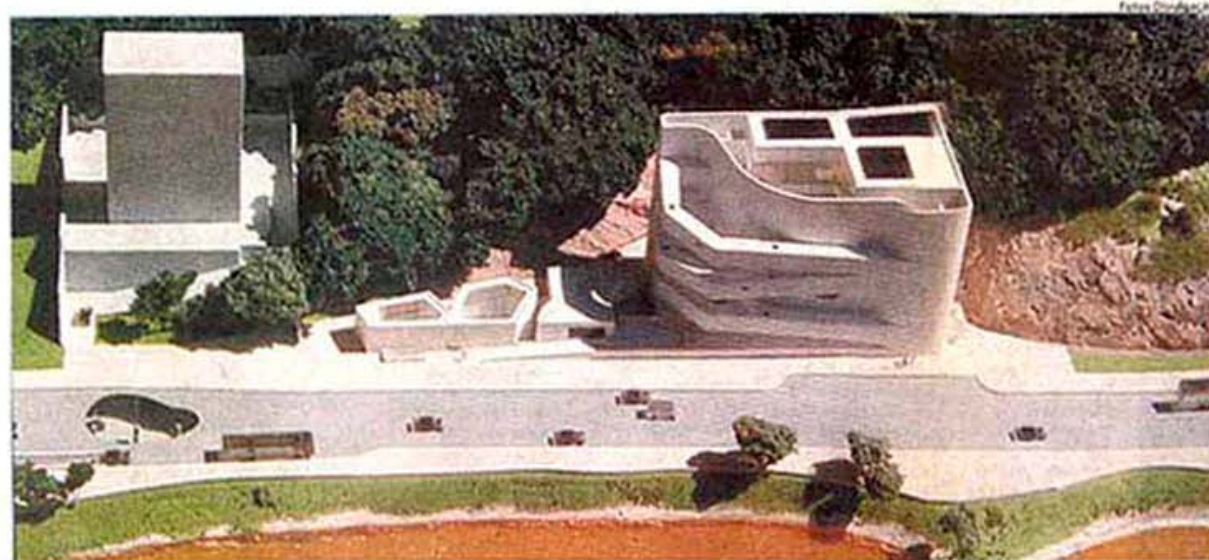
"Busco controlar a seqüência de experiências apresentadas ao visitante, projetando cuidadosamente os espaços entre uma exposição e outra", conta Appelbaum. "Com isso, as histórias são contadas de forma clara e linear e permitem ao visitante explorar os vários aspectos de uma exibição."

O cuidado extremado com a elaboração de uma exposição é justificada pelo fato de um museu ser uma espécie de porto seguro, em que a sociedade dispõe de um material dificilmente encontrado em outros lugares públicos. "Procuo fazer com que as pessoas descubram que essas instituições não são simples", argumenta Appelbaum. "São habilmente administradas e orquestradas e suas exposições são obsessivamente planejadas e cuidadosamente escritas; algo como uma lição social." (U.B.)

**MUSEU DO
HOLOCAUSTO,
EM
WASHINGTON,
É UMA DE SUAS
CRIAÇÕES
MAIS FAMOSAS**

ARQUITETURA Um dos principais arquitetos vivos, português vem ao Brasil para lançar o projeto do Museu Iberê Camargo

'Museus estão virando shoppings', diz Siza



CASSIANO ELEK MACHADO
DA REPORTAGEM LOCAL

Um dos homens mais disputados do mundo para construir museus não anda muito satisfeito com o formato que essas instituições estão tomando.

O português Álvaro Siza Vieira, 68, dono de todos os prêmios que uma prancheta pode conseguir, incluindo o Pritzker, o "Nobel" arquitetônico, diz que os museus têm ficado "um bocadinho semelhantes aos shopping centers".

É exatamente contra essa ideia que o autor dos traços de grandes instituições artísticas em diversos países se debruçou para realizar seu primeiro projeto no Brasil.

O arquiteto está no país para dar, na manhã de hoje, o pontapé inicial na construção do Museu Iberê Camargo, em Porto Alegre (leia texto ao lado), dedicado ao artista gaúcho morto em 1994, um dos grandes nomes da história da pintura no Brasil.

Critico do "agigantamento" dos museus, Siza não chegou a fazer um projeto minimalista. Para receber quase 4.000 obras de Camargo e exposições temporárias nacionais e estrangeiras, ele rabiscou um espaço de cinco andares, em área de 8.000 m².

Nesta semana, o arquiteto e sua equipe luso-brasileira de técnicos deve definir o calendário da obra, inicialmente prevista para terminar no próximo ano.

Antes de começar o trabalho pesado, o arquiteto deu um pulo em Salvador, que só conhecia por fotos e livros de Jorge Amado. De lá, o arquiteto conversou por telefone com a Folha sobre seu projeto gaúcho, esboçou suas ideias sobre a museologia contemporânea e fez um auto-retrato do seu modo de criar. Leia trechos a seguir.

★

Folha - O sr. já declarou que só conheceu pessoalmente as obras de Iberê Camargo depois que começou a fazer seu museu. De que forma o projeto vai refletir características do pintor gaúcho?

Álvaro Siza - O contato que tive com a obra de Iberê Camargo me impressionou muito, com seu misto de momentos de grande densidade e dramatismo com momentos de jovialidade. Isso certamente deixará reflexos no museu. Ainda não sei muito bem quais. Não posso dizer que me inspirei nisso ou naquilo de Iberê. Muito diretamente o que me influenciou foi o local em que foi construído o museu, que é belíssimo. Um oco, um aberto, um buraco em uma encosta abrupta. É um lugar muito difícil. Mas as dificuldades muitas vezes são apoios para a criação.

Folha - Quais as dificuldades específicas de projetar um espaço voltado para a arte contemporânea, uma das especialidades do sr.?

Siza - Um museu relacionado com a arte contemporânea não é fixo. Mesmo quando o museu se dedi-

ca apenas a um artista, como no caso de Iberê Camargo, essa obra é mostrada de formas diferentes, muito mais dinâmicas. Os museus hoje são desenhados pensando em exposições temporárias, em flexibilidade.

Folha - Umberto Eco defendeu no ano passado em um seminário no Guggenheim de Bilbao que o museu ideal do futuro deve ter apenas uma obra. Disse que a abundância de trabalhos fazia com que o espectador não visse nenhum deles com atenção. O sr. concorda?

Siza - Ele expôs uma ideia com a qual estou de acordo, mas de uma forma bastante provocatória. Não há dúvida de que a visita aos museus e o modo como essas instituições se preparam para ela tornou a coisa um bocadinho semelhante ao shopping center.

Há uma tendência de fazer museus enormes, o que torna a manutenção muito cara. Para finalizar isso, começam a surgir lojas cada vez maiores e o museu passa a alugar seu espaço para atividades que dificultam a concentração. Eco, como eu, critica a superficialidade e defende a criação de possibilidades de concentração, de compreensão e de reflexão.

Folha - O desenho de museus espetaculares, como o Guggenheim de Bilbao, também não pode roubar a atenção que seria das obras para a contemplação do prédio?

Siza - O desenho de um museu deve criar as melhores condições para as obras de arte. A melhor luz, o melhor ambiente, a melhor acústica. O essencial, não se discute, é a exposição das obras, ainda que também possa haver momentos puramente lúdicos ou de festa. A resposta a dar tem de ser a de um certo distanciamento em relação ao que é a essência do museu, para dar abertura e flexibilidade, mas também de uma certa contenção.

Folha - Contenção é uma das palavras que se usa com regularidade para falar do trabalho do sr., assim como elegância, busca pelo simples, minimalismo. Como o sr. definiria seu estilo de criação?

Siza - Não me atrai nada a avalanche de "ismos". Minimalismo é um deles. Não me reconheço como pessoa encarcerada em um certo tipo de ideias. O que acho é que o trabalho do arquiteto tem de responder a circunstâncias muito diferentes e, portanto, pode ser simples ou mais extrovertido, de acordo com o objetivo que está a responder do ponto de vista do protagonismo na cidade.

A base do que posso racionalizar de minha arquitetura é o desejo de proporção, essa atenção para que um edifício ou uma área urbana possa representar em relação a sua cidade algo de mais íntimo ou mais público. Não estou de acordo que se classifique minha arquitetura como simples ou complicada, minimalista ou extrovertida. Depende das circunstâncias. O arquiteto, como o poeta, tem de ter seus heterônimos.

Réplica de pincel marca lançamento

DA REPORTAGEM LOCAL

Iberê Camargo se despediu do mundo em 1994, pouco depois de terminar a pintura "Solidão". É com uma réplica em bronze do pincel que o artista usou nesse último trabalho que sua viúva, Maria Coussirat Camargo, faz hoje o lançamento da pedra fundamental do Museu Iberê Camargo.

A artista, acompanhada do presidente-executivo da instituição, Jorge Gerdaui Johann-

peter, e do arquiteto Álvaro Siza, vai depositar a peça dentro de um bloco de concreto de uma tonelada.

Com esse ato simbólico, começa a construção do ambicioso projeto, orçado em R\$ 15 milhões (arrecadados com empresas) e previsto para ser concluído no final de 2003.

Além de nove salas de exposições, o prédio, que será feito em terreno às margens do rio Guaíba, deverá ter auditório, ateliê de gravura, salas para cursos e biblioteca. (CEM)

MUSEU IBERÊ CAMARGO - Quando: hoje, às 11h30. Onde: av. Padre Cacique, 2.000, Porto Alegre. Inf.: www.uol.com.br/iberecamargo.



No alto, maquete do Museu Iberê Camargo, em Porto Alegre, projeto do arquiteto português Álvaro Siza (na montagem acima)

Tate Modern, entre a invenção e a opulência

Museu de arte moderna inaugurado em maio ajuda a revitalizar a área urbana de Londres

JOTABÊ MEDEIROS

LONDRES - O novíssimo museu de arte moderna britânico, a Tate Modern, de fato insere mais um exemplo dessa nova e dominante ideia de marketing museológico na paisagem londrina, mas traz também lições de racionalidade, invenção e critério.

Inaugurada no dia 12 de maio, a Tate Modern está instalada numa antiga estação de força de 63 anos criada por sir Giles Gilbert Scott, o mesmo arquiteto que projetou a impressionante Usina de Battersea (aquela que aparece na capa de *Animals*, LP do Pink Floyd de 1977), a ponte de Waterloo e aquela cabine telefônica vermelha que se tornou um símbolo de Londres.

A recuperação do velho edifício é produto do trabalho dos arquitetos suíços Jacques Herzog e Pierre de Meuron, e custou 134 milhões de libras (cerca de R\$ 345 milhões). Com 12,5 mil metros quadrados de área, tornou-se a maior instituição museológica do gênero no mundo. E ajudou a revitalizar toda uma área urbana de Londres.

Aranha gigante - A Tate Modern está localizada ao sul do Tâmisa, perto da ponte Blackfriars e do lado oposto da Catedral de São Paulo - também próxima do Globe Theatre. O visitante já entra no prédio por uma antecâmara monumental, a Sala das Turbinas, com 99 metros de altura, na qual encontra imediatamente três obras de Louise Bourgeois. Uma delas é a fantástica aranha gigante da artista, sua interpretação pessoal do conceito de feminilidade e maternalidade da espécie humana.

A aranha de Louise - em que pese a aparência irônica dessa frase - é bem conhecida, e o nosso Museu de Arte Moderna do Ibirapuera tem uma versão reduzida da que está na Tate Modern, acima dos olhos do visitante que entra no edifício.

As outras obras de Louise Bourgeois são colunas de ferro fundido projetadas como simulacros dos antigos batistérios renascentistas. A diferença é que não há paredes. O visitante - um por vez - sobe por uma escada em caracol e, quando chega ao alto, depara-se com uma cadeira solitária sob espelhos.

É como se madame Bourgeois pretendesse criar uma antiga máquina de purgação da mitomania e do culto ao ego do mundo contemporâneo. Exposto à solidão e a um retiro forçado naquela antecâmara faraônica, lhe são oferecidas duas opções: a de contemplar o próprio reflexo nos espelhos acima de sua cabeça, ou de projetar o olhar para longe, para algo ulterior e indefinido.

Reconstrução - A modernidade do prédio da Tate Modern não está definida por uma exuberante intervenção arquitetônica. Pelo contrário: tudo é feito de modo a preservar as características originais da antiga usina de força. Herzog e De Meuron, nascidos em Basel, na Suíça, têm ambos 50 anos. Criaram-se sob aquele conceito de arquitetura da reconstrução, muito bem resolvido por gente como Aldo Rossi (de quem foram alunos) e do holandês Aldo Van Eyck, que mudou a cara de Amsterdã com suas escolas e creches revolucionárias.

Para chegar a Herzog e De Meuron, foi organizado um concurso internacional que teve 148 escritórios de arquitetura inscritos. Entre os seis finalistas, estavam os veteranos Renzo Piano, Tadao Ando e Raphael Moneo e os novatos David Chipperfield e Rem Koolhaas.

"Eles propuseram uma verdadeira união de seu desenho com aquele de Giles Gilbert Scott, transformando aquela caixa em um novo edifício", escreveu Michael Craig Martin, integrante do conselho artístico da Tate Modern. O conceito "aberto, flexível e pragmático" da dupla vingou e venceu o certame.

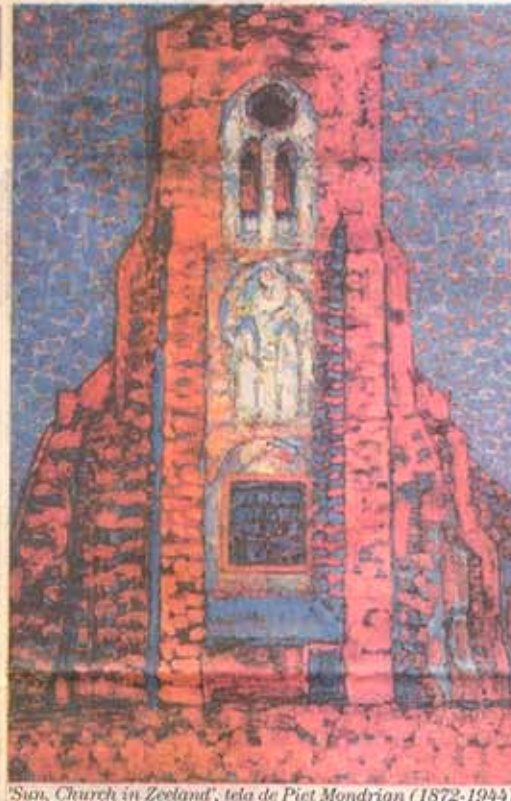
O escritório dos dois foi montado em Basel em 1978 e desde então vêm colecionando vários prêmios, como o Max Beckmann Award (em 1996) e o Shock Prize (1999). Eles têm como sócios também Christine Binswanger e



A Tate Modern vista da margem do Rio Tâmisa; museu foi construído para abrigar a coleção de arte moderna da Tate Gallery



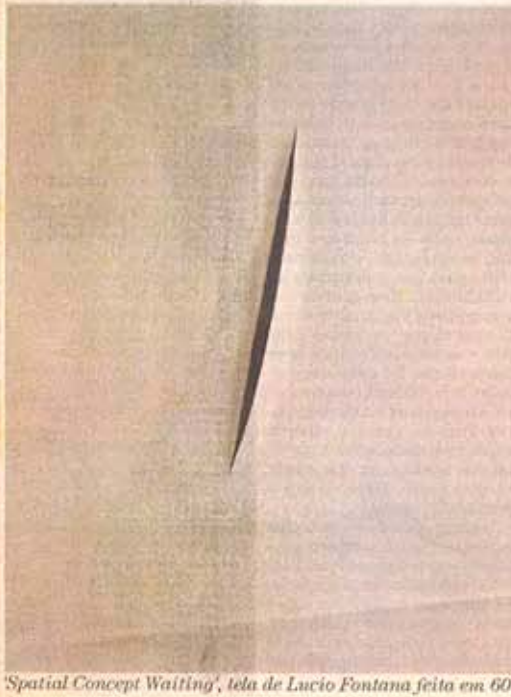
A aranha-mãe de Louise Bourgeois está no hall de entrada



'Sun, Church in Zeeland', tela de Piet Mondrian (1872-1944)



'The Gardener Vallier', de Paul Cézanne, do acervo do museu



'Spatial Concept Waiting', tela de Lucio Fontana feita em 60

Harry Guggler.

Entre os prédios que já projetaram incluem-se a Goetz Gallery de Munique, Alemanha (1991-2), o Ricola Europe Factory Building (1993), o prédio de apartamentos Schützenmatstrasse, em Basel (1993). Em 1997, eles estavam entre os três escritórios de arquitetura contratados para as obras de expansão do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).

As galerias de exibição são distribuídas em três andares, todos com vitrines de vidro para o grande hall central, a Sala da Turbina. As portas são abertas entre um e outro ambiente e exibem, no momento, todo o acervo de arte moderna do museu, que surgiu quando da divisão da antiga Tate Gallery.

As obras da Tate Modern, vistas em profusão e em visitas rápidas, podem parecer uma megaxibição de clichês artísticos, dado o número de obras emblemáticas de determinados períodos e fases artísticas ali reunido. Mas só quando o visitante se dá conta da particularidade daquilo que passa a observar com outros olhos.

Poucos trabalhos são desconhecidos. A sua notoriedade, vista em série e num desafio quase "carrefouriano", não lhes tira os méritos e até acrescenta o desafio de dispô-los com uma historicidade particular, cada um com uma releitura única - e todas essas releituras em sucessão, sem desmembramento.

Acervo - A célebre tela *Composição com Cinza, Vermelho, Amarelo e Azul*, de Piet Mondrian (1872-1944), realizada entre 1920 e 1926, parece ilustrar apenas um livro de história da arte até que o visitante se depara com ela em toda a sua perplexa ausência de representação. A pintura de Mondrian, estruturada em retângulos, cores primárias e as não-cores (preto e branco) traz em si os princípios do abstracionismo geométrico - mas antes de reivindicar um corte abrupto, ela readmite fruição e ocupa espaço de arte.

Assim também ocorre com o único Malevich da coleção, *Suprematismo Dinâmico* (1915-1916). O pioneiro russo da arte abstrata tem na coleção um dos exemplos mais bem acabados de seu conceito, por assim dizer, "político" de arte. Mas é também um trabalho de grande lirismo de Malevich, uma festa de disposição geométrica que intermedia a relação entre cor e espaço, entre vazio e cheio, entre o que ele chamava de "anel do horizonte", o que "confina o artista e a natureza", e a percepção mesma, poética, do mundo.

Os clichês da arte pop estão todos ali também, como *Whaam!*, a grande obra pós-publicitária do americano Roy Lichtenstein (1923-1997), realizada em 1963. A dupla - pirotécnica Gilbert e George (o italiano Gilbert Proesch e o inglês George Passmore), a mais celebrada dupla britânica das artes visuais, aparece com a colagem sobre fotos colorizadas *Death Hope Life Fear* (1984), outro clichê - dessa vez da arte descritiva, performática.

Piada revolucionária - O humor de Marcel Duchamp está representado por cópias do seu famoso vaso urinário, a célebre *Fountain*, uma réplica em porcelana daquele vaso que ele enviou a uma exposição de arte em 1917 sob o codinome R. Mutt. A piada revolucionária de Duchamp está exposta ali com duas outras obras dele, *Fresh Widow* (1920) e *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (1915-1923).

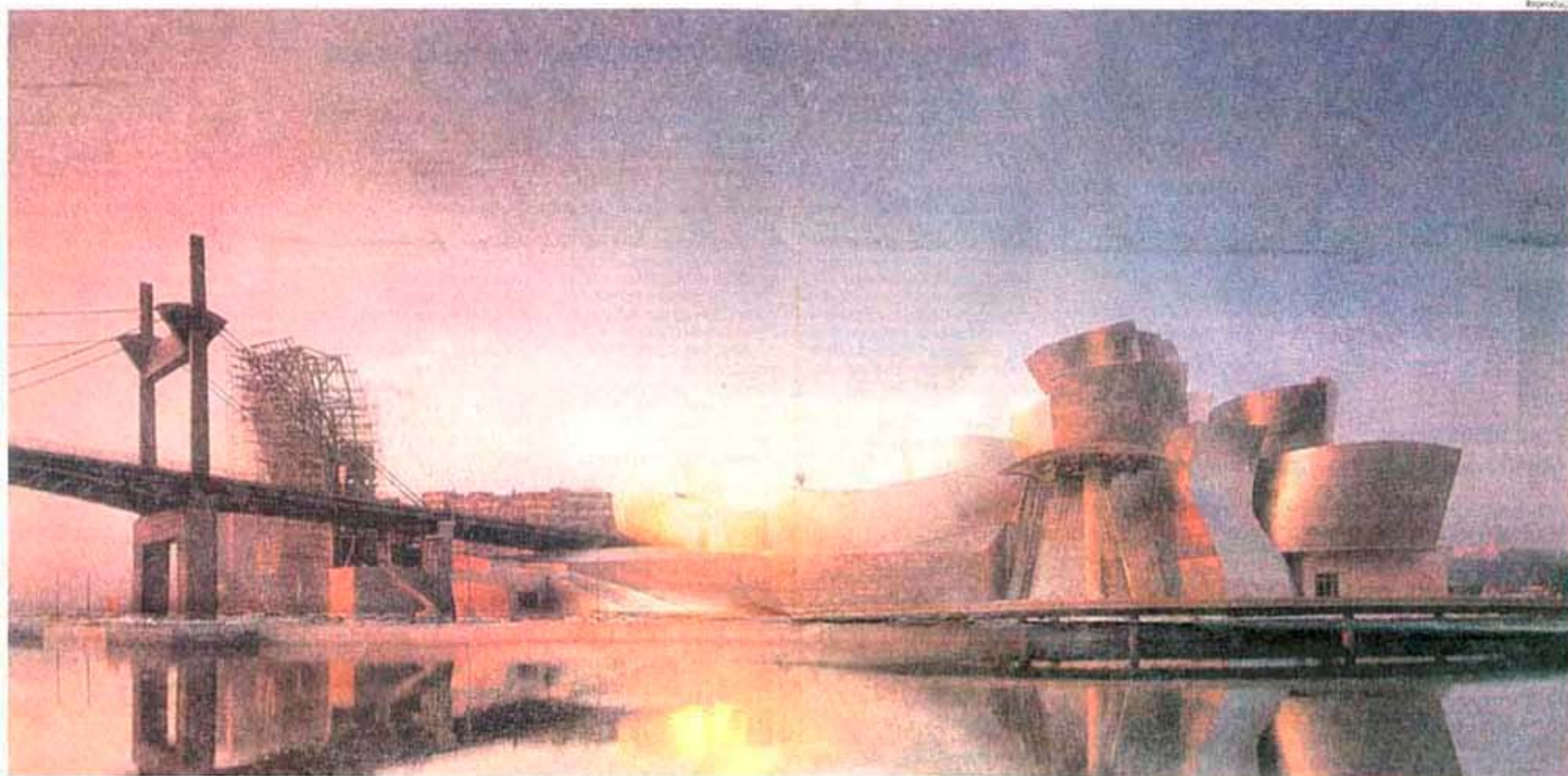
A facada na tela do argentino Lucio Fontana (1899-1968) ainda impressiona, reivindicando o mérito do efeito, do "assalto à racionalidade", mas principalmente por constituir imagem, símbolo, exemplo. Do artista, está em exibição *Spatial Concept Waiting*, de 1960.

Entre visionários (Giacometti), fanfarrões (Salvador Dalí, Lucien Freud) e militantes (Nan Goldin, Damien Hirst) aparecem também os que superam a própria condição de proponentes e ajeitam-se na de criadores, como é o caso de Rothko. Dele, estão lá *Black on Maroon* (1959) e *Untitled* (1951).

A Tate Modern conta os últimos cem anos de história da arte moderna, equilibrando-se com bom senso entre a opulência e a invenção.

Os museus viram peça de museu

Acervos e exposições parecem ter se transformado em artigos de segunda mão nestes tempos em que os museus são um alto negócio: suas instalações agora abrigam boutiques, festas e guerras de egos



O Guggenheim de Bilbao é o principal exemplo da crise que atinge muitos dos museus contemporâneos: a arquitetura grandiosa e exuberante acaba prevalecendo sobre qualidade do acervo.

ANDRÉ NIGRI
Jornal da Tarde

Para que servem os museus? Para muita gente soa como um sinal de barbárie questionar a utilidade dessas instituições na sociedade moderna. Os museus são espaços privilegiados para a transmissão do conhecimento a um grande número de pessoas. Essa clássica definição – que está na origem da consolidação dos grandes museus no século 19 – tem sido desmentida na prática nos últimos anos.

“O museu contemporâneo transformou-se em um local que serve, ao mesmo tempo, para diversão pública, boutique, meio publicitário e empresas que patrocinam exposições, ou para promover turismo e estimular políticas de urbanização ou recuperação de determinadas regiões urbanas”, escreveu o jornalista José Arbetx Jr. em recém-publicada tese de mestrado sobre a espetacularização dos meios de comunicação e da cultura.

Na semana passada, o crítico de arte americano e também jornalista Hilton Kramer temperou a discussão com um ataque violento a uma série de novos museus que estão sendo construídos nos Estados Unidos.

Num artigo publicado no *The New York Observer* – intitulado *Esqueça a arquitetura. Esqueça a arte, também. Isso é show business. A síndrome de Frank Gehry faz museus show biz* – Kramer diz que o principal objetivo desses em-

preendimentos é chamar a atenção da mídia. “Todo mundo quer repetir o sucesso e a atenção dispensada ao Guggenheim de Bilbao”, escreveu referindo-se à ex-cêntrica filial espanhola do museu nova-iorquino, projetada pelo arquiteto americano Frank Gehry.

Para Kramer e um grande número de críticos de arte, o Guggenheim basco é o melhor exemplo da crise vivida pelos museus em todo mundo. Os empresários investem em empreendimentos caríssimos, arquiteturas “vanguardistas”, mas poucas pistas dão do que será penclorado nas paredes.

O Guggenheim é uma franquia?

Coincidentemente, na mesma semana da publicação dessa crítica, a Prefeitura do Rio de Janeiro deu início ao planejamento da construção de uma sucursal do Guggenheim na zona portuária da cidade. Para alívio do secretário de Urbanismo, Alfredo Sirkis, ficará encarregado da tarefa de projetá-lo o francês Jean Nouvel, que esteve no Rio na segunda-feira passada. Nouvel derrubou o favoritismo de Frank Gehry, a quem Sirkis se opôs por temer que erguesse um “repolho deconstrutivista” no Pier Mauá – uma referência às formas retorcidas de cristal e titânio da filial de Bilbao.

Também dessa vez nenhuma palavra foi dita sobre acervo e exposições. Apenas números e exigên-

cias. O Rio deverá conseguir US\$ 120 milhões para a obra e garantir – imposição do diretor-geral do Guggenheim, Thomas Krens – número de visitas superior a 200 mil pessoas anualmente.

“É um absurdo pagar essa fortuna por uma grife”, opina Maria Cecília França Lourenço, da comissão

de patrimônio cultural da USP e autora de *“Museus Acolhem o Moderno”* (Edusp, 1999).

“Os museus hoje estão funcionando como um negócio para promoções pessoais ou visam apenas o lucro. Ninguém parece pensar na importância social deles.”

Segundo ela, os museus do mun-

Jean Nouvel, arquiteto das discussões

Ele é conhecido como o enfant-terrible da arquitetura francesa pela maneira intransigente com que participa de discussões sobre grandes projetos. Jean Nouvel, aos 57 anos, é um dos nomes mais conhecidos da arquitetura contemporânea.

Defensor de projetos que respeitem o ambiente em torno do qual são construídos, costuma dar murros na mesa para denunciar a ausência de debate no campo de construções.

Numa polêmica famosa, Nouvel criticou o modelo de estádio de Saint-Denis, para a Copa da França de 1998. Do mesmo modo engajou-se na resistência à destruição dos magníficos Halls de Paris, em 1976. Seus projetos suscitam discussões.

Nouvel tomou-se internacionalmente conhecido em 1987, quando Paris ganhou uma sede para o Instituto do Mundo Árabe – projeto dele no qual empregou alta tecnologia mas respeitou a tradição e cultura muçulmanas. No mesmo ano, inverteu o conceito de habitação popular ao conceber o conjunto de residências em Nîmes, na França, onde desenvolveu a idéia de que “uma bela habitação é uma grande habitação”.

Consolidou sua reputação com obras de grande sucesso como a Fundação Cartier em Paris, a Ópera de Lyon e o Centro Cultural de Lucerna, na Suíça.

Na semana passada, Nouvel visitou o Rio de Janeiro, que o escolheu como autor do projeto para a filial brasileira do Museu



Nouvel em entrevista no Rio

Guggenheim. Não foi sua primeira vez no Brasil. Em 1997, Nouvel esteve em São Paulo para abrir uma exposição e ministrar uma aula magna na Faap. Passou quatro dias na cidade, que analisou em passeios de carro e helicóptero.

Obcecado pela idéia de humanizar o espaço público – “função primordial da arquitetura” – ficou impressionado com a marcha urbana da metrópole e disse que a cidade oferece trabalho para centenas de profissionais da arquitetura e do paisagismo.

Questionado sobre o papel do arquiteto hoje, Nouvel respondeu: “Ele não pode fazer um projeto se não tiver consciência do mundo. É essencial que tenha contato com os problemas da sociedade. A arquitetura deve resolver questões sociais. Ela não é destinada apenas à elite”.

do estão querendo recuperar credibilidade com megaeventos e construções espetaculares.

“Há um furor construtivo e devemos nos perguntar: qual a utilidade dos museus? Vamos descartar logo de uma vez; aceitar que eles são principalmente bons negócios para quem investe e constrói.”

E para ser bom negócio é preciso apresentar números. E para apresentar números é preciso montar as chamadas megaexposições, capazes de atrair atenção da mídia e garantir longas filas e recordes de bilheteria. É o que pensa Cecília Lourenço, com quem concorda Martim Grossman, do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. “A espetacularização dos museus se coloca acima das discussões culturais, que são as que realmente importam”, diz. “A inversão de valores é total”.

O império dos museus shopping-center

Estamos longe de uma preocupação com os acervos. Se nos Estados Unidos – onde 12 museus estão sendo erguidos ou ampliados no sul do país – a dúvida é como constituir coleções consistentes, no Brasil a questão é agravada pela precariedade dos poucos museus existentes e, na maior parte, concentrados no eixo Rio-São Paulo.

“Nossos museus estão desatualizados e desaparelhados. Nós pulamos a etapa da consolidação de acervos e caímos direto no modelo

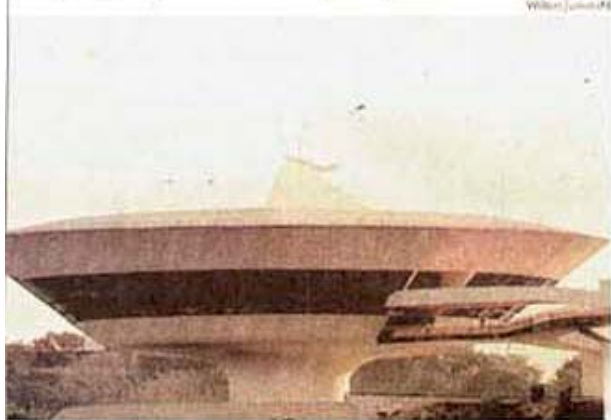
de museu como shopping center”, alerta Aguinaldo Farias, curador da 11ª Bienal de São Paulo.

No lugar de instalar uma franchising (Farias se refere ao Guggenheim), segundo ele o Brasil deveria pensar de forma mais séria em estabelecer uma séria política museológica. “No caso dos Estados Unidos, e isso está chegando aqui a julgar pelo caso Guggenheim, o que me parece é que quem está por trás desses novos empreendimentos não está nada preocupado com arte.”

Farias critica também a utilização de museus como abrigo de exposições de jovens artistas, resultado de interesses do mercado de arte. “A lógica econômica atacou os museus de tal modo que você faz deles galerias de arte ou palco de megaexposições que pouco acrescentam ao público. O mais importante é tornar a arte de qualidade visível para as pessoas”.

Cecília Lourenço explica as grandes exposições como uma aposta menos arriscada para quem investe e precisa de retorno em números contabilizados nas catracas. “Parece fantástico ver milhares de pessoas numa exposição. Mas nunca se questiona o que isso representa para elas”.

Arquitetura chocante, licenciamentos de produtos, exposição na mídia são os ingredientes para uma boa receita de museu contemporâneo. A arte tem restado apenas ser a cereja que decora o bolo.



MAC: museu instalado em Niterói é marco da arquitetura do País



Projeto para a nova sede do Guggenheim em Nova York, EUA

Os museus viram peças de museu.
São Paulo, 21 jan. 2002, Jornal da Tarde.
André Nigri

ARTES PLÁSTICAS

Os primeiros pós-modernos

Mostra no Rio traz produção dos anos 60, com 21 inventores da arte contemporânea

RODRIGO MOURA
E VIADO ESPECIAL AO RIO

De um lado da galeria, o terno cinzento, de feltro, áspero e soturno, pendurado na parede a uma altura quase inacessível; do outro, capas coloridas, de tecidos leves e translúcidos, repousadas sobre um cabide do qual devem ser retiradas e vestidas pelo espectador.

O diálogo entre o "Terno de Feltro" (1970), do alemão Joseph Beuys (1921-1986), e os "Parangolés" (1964), do carioca Hélio Oiticica (1937-1980), dá a eloquente medida do que a curadora tcheca Milena Kalinovska pretendeu com suas escolhas para a exposição "Além dos Preconceitos - A Experiência dos Anos 60", que faz sua primeira escala em território nacional hoje, no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, depois de ter sido vista em Praga, Varsóvia e Buenos Aires (a mostra virá ao MAM-SP em janeiro próximo).

A curadoria enfoca a produção dos anos 60 em quatro pólos geográficos — Leste Europeu e Europa Ocidental, América do Norte e do Sul — para mostrar como novas poéticas visuais surgiram nesses locais, de maneira mais ou menos assimétrica, mas tocando objetivos parecidos.

É o momento em que, como anuncia o crítico brasileiro Mário Pedrosa, em 1966: "Não há mais lugar (...) para a arte moderna, com suas exigências de qualidade e não-ambiguidade. Uma arte pós-moderna inicia-se".

Obras essenciais entre os "primeiros pós-modernos", como as de Oiticica e Lygia Clark (1921-1988), estão em sintonia, esvaziando o caráter "sacro" do objeto de arte ao considerar que experiências no campo da ação (como os "Parangolés", que, infelizmente, não poderão ser manipulados) alcançam status de arte.

Outros ramos da genealogia da arte contemporânea presentes na mostra: Sol Lewitt, Piero Manzoni, Bruce Nauman, Eva Hesse, Ilya Kabakov, Marcel Broodthaers — os mais divulgados de uma lista de 21 nomes e 125 obras que inclui artistas menos conhecidos, como o croata Dimitrije Mangelos e a canadense Betty Goodwin, e uma exceção aos critérios geográficos, o japonês On Kawara.

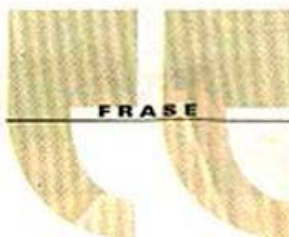
"São trabalhos que guardam grandes afinidades entre si, mas foram feitos, muitas vezes, sem conhecimento uns dos outros", diz Kalinovska. "O Brasil foi um dos centros dessa revolução."

Entre os brasileiros, há ainda Cildo Meireles e Ana Maria Maiolino; o argentino Victor Grippo completa a representação sul-americana. "Naquele momento, fim dos anos 60 e começo dos 70, o artista brasileiro tinha uma situação privilegiada: Hélio e Lygia como solo histórico e uma série de novas coisas internacionais. Para mim, era importante dar um passo à frente", diz Meireles.

Milena Kalinovska, ela própria uma exilada de seu país por 20 anos, enfatiza a importância do contexto político para o florescimento dessas linguagens. "Os anos 60 não foram utopia, mas o resultado de várias situações políticas diferentes e determinantes." Que agora, na elegante curadoria de Kalinovska, se encontram.

ALÉM DOS PRECONCEITOS - A EXPERIÊNCIA DOS ANOS 60 - exposição com obras de 21 artistas plásticos. Curadoria: Milena Kalinovska. Produção: Independent Curators International. Onde: Paço Imperial (pça. 15 de Novembro, 48, Rio, 01002/21/2533-4407). Quando: vernissage hoje, às 18h30; até 28/10; de ter. a dom., das 12h às 17h30. Quanto: entrada franca.

O jornalista Rodrigo Moura viajou a convite do Paço Imperial



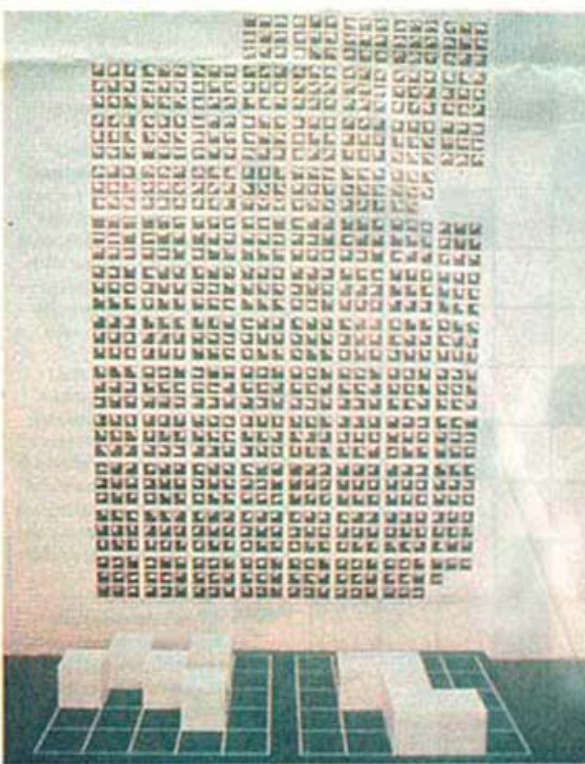
FRASE

"Nos anos 60, o artista brasileiro tinha uma situação privilegiada para dar um passo à frente."

CILDO MEIRELES,
artista plástico



"Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola" (70), trabalho do brasileiro Cildo Meireles



"Five Cubes on Twenty-Five Squares", do americano Sol Lewitt

INDEPENDÊNCIA Curadorias em parceria são tendência

DO ENVIADO AO RIO

"Além dos Preconceitos", uma das 12 mostras que o Paço inaugura hoje, faz parte de um conceito de curadoria que cada vez mais conquista espaço como modelo alternativo para a produção de exposições.

A curadoria independente funciona como parceria entre curadores "free-lancers" e instituições. O Independent Curators International, instituição produtora da exposição, trabalha desde 1975 convidando curadores para executar projetos.

"Quando me chamaram, me disseram que podia fazer a mostra que quisesse", diz Milena Kalinovska. "Os curadores fazem tudo com a maior liberdade", completa Judith Richards, diretora do ICI.

Uma outra experiência em curadoria independente, esta radical, acontece a partir de 10 de setembro. A Bienal de Tirana abre as portas na capital albanesa propondo a interação entre 34 curadores independentes (nomes que vão do crítico Hans Ulrich Obrist ao fotógrafo Oliviero Toscani) e a Galeria Nacional da Albânia, que abriga e patrocina a mostra.

Entre os curadores, o alemão Jens Hoffman conta o que espera da experiência: "Devido ao baixo orçamento e à situação da Albânia, teremos que repensar totalmente nossa experiência em fazer exposições".

Entre os artistas que irão a Tirana, estão os brasileiros Laura Lima, convidada por Hoffmann, e Marepe, indicação do italiano Francesco Bonami. Todo o trabalho da bienal está sendo feito com um orçamento de US\$ 30 mil. "Provavelmente é o que a Bienal de Veneza gastaria com pesquisa e viagens preliminares", compara Hoffmann.

(RM)

ARQUITETURA



DA RECONSTRUÇÃO



Para Paolo Portoghesi, arquitetura dos EUA, e não apenas os filmes de ficção científica e de catástrofe, já trazia prefigurações claras dos ataques ocorridos em setembro

Maurício Santana Dias
da Redação

Nestes tempos pós-11 de setembro, em que o mundo parece ter entrado de vez numa fase de anomia que já vinha sendo anunciada por um conjunto de mudanças abruptas —o fim das ideologias, a globalização econômica, a biotécnica, o ciberespaço, as intervenções humanitárias—, muitos têm enveredado pelo discurso apocalíptico, outros apelam para a força bruta e a maioria simplesmente cruza os braços para ver o que vai acontecer. Nenhuma dessas atitudes seduz o arquiteto e historiador italiano Paolo Portoghesi, 70, um dos principais teóricos de sua área, de quem a editora Martins Fontes deve lançar no primeiro semestre do ano que vem o importante livro "Depois da Arquitetura Moderna".

Nesta entrevista ao *Mais!*, Portoghesi chama a atenção para algumas questões básicas e quase óbvias que talvez tenham passado despercebidas na enxurrada de comentários que têm sido feitos nos últimos meses. Para ele, a associação entre ultraliberalismo e uma obsessão cega pela técnica estaria levando a um rápido esgotamento das condições ambientais que possibilitam a vida no planeta. "No ritmo em que vamos, daqui a menos de duas décadas a Terra se tornará um lugar inabitável. Um exemplo disso seria a arquitetura que tem sido praticada e incensada hoje, uma arquitetura da violência", diz ele. "Creio que toda a cultura norte-americana estava cheia de prefigurações dos ataques de setembro, não só nos filmes de ficção científica e de catástrofe mas também na própria arquitetura."

Nova aliança. Essas considerações poderiam ser tomadas por um discurso tipicamente apocalíptico, não fosse a crença de Portoghesi em uma "nova aliança" entre cultura e natureza. "A própria Terra nos educará a novas práticas, mesmo que passemos por um tempo inevitável de incompreensão; além disso, a nova ciência já dá sinais de perceber a complexidade dos fenômenos que nos envolve."

Quanto ao pós-modernismo, o arquiteto acha que o movimento abriu portas com a mesma velocidade com que as fechou, esgotando-se rapidamente em modis-

mos que se prestam mais a celebrar o mercado do que a repensar os problemas contemporâneos.

No entanto, no prefácio que escreveu em 1998 para a décima edição de "Depois da Arquitetura Moderna", o autor reitera —em polémica com Habermas e outros defensores do "projeto moderno"— que "o pós-modernismo está apenas começando e permanece inacabado". Suas principais atribuições são resumidas por ele em quatro pontos: "Superar a equação desenvolvimento = progresso; redimensionar o valor redentor atribuído à produção industrial; frear os processos parasitários do consumo energético e da poluição; e recompor, numa visão global, a relação entre Ocidente industrializado e o resto do mundo, protegendo ao mesmo tempo a identidade dos grupos étnicos e seu direito à integração".

Resistência. Portoghesi acredita ainda que uma das respostas à "cultura da violência" deve vir da arquitetura e do urbanismo. Assumindo uma posição aparentemente conservadora, ele defende a retomada de tradições que foram sufocadas pelo "projeto modernista de construir a partir do zero, segundo abstrações universalistas que se esqueceram das peculiaridades culturais de cada lugar". Sua proposta é voltar aos modelos da cidade antiga, combinando-os a recursos técnicos propiciados pela modernidade. Mas o arquiteto reconhece que há muita resistência a esse tipo de projeto, que esbarra tanto na nova ordem econômica quanto na atitude arrogante e depreciativa do Ocidente —especialmente EUA e Europa— em relação a outros povos e culturas.

Criador da grande mesquita de Roma inaugurada em 1995, encarregado do projeto de outra grande mesquita a ser construída em Estrasburgo (França), Portoghesi acredita que a sobrevivência da humanidade passa antes de tudo pelo entendimento entre Ocidente e Oriente e pelo reconhecimento recíproco de suas diferenças.

Para discutir essas e outras questões, Portoghesi está lançando na Itália a revista "Abitare la Terra", que tem o mesmo título de sua coluna dominical no diário "Avvenire" (www.avvenire.it).

Leia a partir da página seguinte a entrevista que Paolo Portoghesi concedeu à *Folha*, de seu estúdio em Roma, por telefone.

A destruição das torres gêmeas em Nova York, entre os muito impactos que causou, produziu um intenso debate entre os arquitetos. Muitos, especialmente os norte-americanos, defendem a reconstrução dos edifícios tal como eram. Outros propõem um complexo de quatro ou mais prédios no local. O sr., discordando de todos, declarou ao jornal italiano "Avvenire" que "o vazio seria mais eloquente que um ovo cheio". Essa alternativa seria mesmo viável?

Criar um amplo espaço aberto seria a atitude mais correta a ser adotada. Mas é evidente que, pelo valor do terreno, terminarão optando por uma alternativa menos sensata e mais lucrativa. Quando surgiu a proposta de construir quatro edifícios com a metade dos andares do WTC, escrevi que seria uma solução banal. Minha crítica a esse tipo de projeto está relacionada com a interpretação de Jean Baudrillard em um texto de 1976, no qual ele dizia que as torres eram uma espécie de duplo do sistema de poder dividido em dois blocos, o que ele chamava de "duopólio". Ou seja, minha frase tinha mais a ver com uma interpretação simbólica dos desmoronamentos, já que, de um ponto de vista realista, seria quase impossível deixar de fato aquele espaço vazio.

O sr. também disse que, observando os escombros do WTC, era impossível não fazer uma analogia com certas construções da nova arquitetura, como alguns projetos de Frank O. Gehry, por exemplo.

Daqui a pouco sairá o primeiro número da revista "Abitare la Terra" (Habitar a Terra), com um dossiê dedicado à "comparação de imagens". A deformação violenta das formas, usada por Gehry de modo original, se baseia justamente no processo da explosão, da destruição, da desconstrução. Não tenho dúvidas de que toda a cultura norte-americana, nos últimos anos, estava cheia de prefigurações do que aconteceu em 11 de setembro. E não só nos filmes de ficção científica e de catástrofe mas também na própria arquitetura e nas letras das canções. De algum modo, o que ocorreu estava alojado no inconsciente da América. Espero que esta seja uma ocasião para que se encontre de vez essa arquitetura de monstros.

A arquitetura, a meu ver, deve dar uma resposta aos problemas do homem, sobretudo aos problemas das cidades —que neste momento vivem um momento dramático. Enquanto isso, há aqueles que se ocupam de coisas que não têm nada a ver com esses problemas. Às vezes eles até fazem obras de arte de valor inquestionável, de grande qualidade estética, mas que, em certo sentido, extrapolam os domínios da arquitetura, já que manifestam um intencional alheamento em relação aos problemas da cidade.

Então, voltando à analogia entre as imagens das ruínas do WTC e a sua prefiguração na arquitetura e nas artes contemporâneas, a capa do primeiro número da revista traz um curioso desenho de Daniel Libeskind em que há uma fragmentação de elementos quase suspensos na atmosfera, e é impressionante constatar a semelhança entre esse desenho e uma foto feita no instante dos desabamentos.

Além das possíveis implicações de caráter psicológico ou simbólico, que outros elementos teriam contribuído pa-

ra que a arquitetura e a arte contemporâneas terminassem espelhando essa destruição real?

As imagens que vimos na TV têm o seu significado. Penso que a arquitetura a que me referi, assim como uma certa vanguarda artística, reflete a rendição do homem diante da onipotência da técnica. Há um livro de Umberto Galimberti ("Psiche e Techné. L'Uomo nell'Età della Tecnica", ed. Feltrinelli, 1999) que aborda todos os problemas da situação atual e analisa em particular as implicações dessa arquitetura da destruição. A ideia básica é que, hoje, quem governa o homem é a técnica, e por isso a humanidade não pode se rebelar porque está fundamentalmente determinada pelas contínuas transformações que a técnica lhe impõe. Sem dúvida a técnica tem a sua lógica específica, na muitas vezes persuasivas e fascinantes sobre isso. Mas o fato que é, a esse ponto, sentindo-se impotente diante de um movimento que aparentemente o ultrapassa, o homem aos poucos vai se eximindo de toda responsabilidade.

A certa altura passou a ser legítimo contemplar o próprio umbigo e exprimir o que cada um tem lá dentro... Em outras palavras, a auto-referencialidade da arquitetura atual é nefasta, porque parte do pressuposto de que o homem é impotente diante da onipotência da técnica —e, pior, de que ele não quer nem mesmo tentar um caminho para se opor a essa ideia fatalista.

Sou enfaticamente contra essa perspectiva, mesmo porque, sendo arquiteto e historiador, pude verificar que em mil ocasiões o homem parecia estar governado por forças assombrosas que o constrangiam a reagir de alguma maneira; mas depois essas forças se deterioravam a tal ponto que os recursos de que o homem dispunha para se opor às condições históricas se tornavam cada vez mais fortes.

No seu livro "Depois da Arquitetura Moderna" há uma crítica violenta à obsessão pela técnica, que teria se intensificado a partir do que o sr. chama de "ortodoxia modernista". Ao mesmo tempo, o livro faz a denúncia de uma vulgarata pós-moderna. O que sobra das experiências arquitetônicas do século 20?

Creio que este é o momento de fazermos um balanço geral. O pós-modernismo abriu muitas perspectivas, mas também as fechou em pouco tempo. Por exemplo, o pós-moderno havia iniciado um diálogo com a noção de lugar, com as condições específicas de cada lugar; agora o diálogo está sendo negado. Continuo a acreditar que as indicações mais preciosas para a superação da crise vinham da arquitetura italiana, em particular de Gardella, Albini, Rossi e Scarpa. Eles indicaram um caminho que estava atento aos problemas da cidade e, ao mesmo tempo, descobriram a humildade necessária a um arquiteto que enfrenta grandes problemas.

Agora voltou à moda a arrogância do moderno, essa vontade de chocar e de mudar o mundo com fogos de artifício, de acreditar que de fato o mundo mudou; mudou, mas não segundo a vontade dos homens, mas sim da de poucos, que terminaram impondo seus grandes interesses.



Qual seria uma saída razoável para esse impasse?

Acho que o reforço das religiões tradicionais, neste momento, pode ser motivo de esperança — contanto que não sejamos todos exterminados numa guerra religiosa, algo em que queremos nos fazer crer e que até poderia estar em curso. Mas temos todos os instrumentos para superar os conflitos e, ao mesmo tempo, encontrar nas religiões aqueles sistemas que explicam as razões da vida e que, portanto, dão confiança aos homens para que eles possam construir alguma coisa.

Em seu livro e em vários artigos recentes o sr. se refere a uma "nova aliança" entre o homem e o planeta, que se traduziria numa "geoarquitetura". Como isso seria possível atualmente — haja vista, por exemplo, a recente retirada dos EUA do Pentágono de Kyoto neste ano?

Minha tese é a de que há duas razões para acreditar-mos que, depois de um período inevitável de incompreensão, o homem acabará se dando conta de que a única saída é considerar com cuidado a sua relação com o planeta. Primeiro, porque a Terra se rebela cada vez mais, e há fenômenos preocupantes que assinalam uma piora exponencial das condições ambientais — como as mudanças climáticas que temos assistindo nas últimas décadas, que não mais ocorrem no curso de milênios ou séculos. Infelizmente esse é um fato destinado a explodir. Acredito que em menos de 20 anos o homem será coagido a mudar, se não quiser sucumbir aos fenômenos naturais.

Em segundo lugar, a nova ciência nos ajuda a entender que um dos problemas centrais de hoje, que é justamente "habitar a Terra", passa pela recuperação da harmonia perdida.

Em particular, penso que o novo paradigma científico, que redescobriu a complexidade e adotou uma lógica sistêmica segundo a qual tudo influencia tudo, acabará transformando a própria tecnologia, que ao final será condicionada por esse novo modo de pensar. A perspectiva holística é revolucionária em relação à tradição científica ocidental, e não é por acaso que nela se encontrem elementos da tradição oriental. Ou seja, ao lado da globalização puramente econômica há também um confronto global de culturas que é algo bastante salutar.

A esse respeito, gostaria que o sr. comentasse o seu projeto da mesquita de Roma e, agora, os trabalhos na mesquita de Estrasburgo. É possível fazer efetivamente uma ponte entre culturas tão díspares?

Muitas das razões deste clima de guerra que estamos vivendo se devem à falta de respeito do mundo ocidental em relação a tudo o que não seja "progresso". Não me refiro ao campo da cultura, em que houve pessoas que dedicaram a vida inteira a tentar entender o que não era ocidental. Mas na política, na economia e, digamos, no costume da sensibilidade europeia há uma falta total de respeito por outras culturas. Isso se revela quando vemos alguém que se ajoelha no meio da rua sobre um tapetinho e logo damos uma risadinha. Isso ofende gravemente quem reza segundo uma tradição.

Fico feliz por ter construído a mesquita de Roma porque de certa forma ela é um símbolo da abertura

da cultura ocidental à compreensão e ao respeito àquilo que é diferente. E agora a Igreja Católica, em seu último concílio, considerou o diálogo uma parte da evangelização e, portanto, isso é um fato fundamental para a reaproximação entre tradições distantes. Uma das únicas pessoas no mundo que hoje fazem essa política é o papa, porque é o único que está um pouco acima de grupos, os quais por sua vez são influenciados por visões partidárias, interesseiras e preconceituosas.

Como as manifestadas recentemente pelo primeiro-ministro Silvio Berlusconi, que proclamou a superioridade da cultura ocidental sobre as demais?

A idéia de inferioridade ou superioridade é uma coisa trágica, entre outras coisas, porque não leva em conta a dimensão temporal. Não podemos viver todos em um mesmo período histórico. Na realidade há defasagens colossais. Há ainda pessoas que vivem como se vivia há dois milhões de anos. Portanto é preciso perceber que o tempo é uma dimensão quase subjetiva, que não se impõe como uma objetividade para todos, acima das culturas.

Sua tese sobre a ortodoxia modernista em arquitetura insiste em que, em certo ponto, houve uma tentativa de romper com o tempo e construir a partir do zero. Mas esse movimento a princípio libertário teria levado a abstrações que nem sempre correspondiam à demanda daqueles que iriam habitar aquelas construções ou cidades. São Paulo, por exemplo, tornou-se uma espécie de símbolo de cidade caótica e, no limite, inabitável...

Eu, que estive em São Paulo, posso dizer que essa modernização forçada acabou criando monstros. É uma situação trágica. Mas mesmo as belas cidades italianas, que até algum tempo atrás eram muito vivíveis, hoje não o são mais, salvo aquelas de dimensões limitadas, como Siena e outras parecidas.

O terrível de tudo isso é que a lógica do desenvolvimento é puramente econômica, as indústrias fazem apenas o que lhes possibilita ganhar mais. E a liberdade, aliás, o liberalismo, se tornou um dogma: parece uma panaceia extraordinária, mas na verdade nos dirige para o abismo. Com isso, os grande valores modernos, como a liberdade, já não significam mais nada, porque eles só existem se estiverem inseridos no espaço e no tempo, adquirindo significados específicos. Por exemplo, os jovens ocidentais são livres para se drogar, praticamente se destruir. Enfim, creio que após um período de ausência de ideologias e de idéias surgirá uma época — que eu certamente não vejo — em que se voltará a pensar em mudar o mundo de acordo com um projeto humano, e não segundo um projeto da técnica.

Falando em projetos, não sei se o sr. conhece Brasília. Qual a sua impressão sobre a capital projetada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer?

Nunca a visitei, mas obviamente a conheço por meio de imagens e de textos. Sou um pouco contrarrente nesse assunto, porque considero Brasília uma experiência de enorme interesse.

Continuação pág. 7

Das novas cidades que foram construídas do zero, é a única projetada a partir de estruturas da cidade antiga, mesmo que suas formas sejam frequentemente superficiais etc. Porém o modelo urbano implantado ali é algo que fala às pessoas, a gente se reconhece nele. Até a metassubdivisão ("zoning") do espaço urbano em cidade dos monumentos, cidade-residência, cidade-administrativa, cidades-satélites etc. é um momento que tem a sua verdade.

Ao contrário do que se pensa, Brasília é uma cidade ligada à história das cidades e, além disso, ela coincide com um momento histórico de esperança e de abertura. De certa forma ela representa algo mais que uma simples cidade. Acho que há muito o que aprender com Brasília, naturalmente sem abdicar de uma visão crítica.

Em um certo momento, o sr. foi muito associado à figura de ideólogo do pós-modernismo no campo da arquitetura. Como estão as coisas hoje?

Na verdade eu sempre fui bastante claro: considero o pós-modernismo em uma ocasião muito interessante porque havia, no início, uma tentativa de retomar o diálogo com o passado, algo que havia sido praticamente suprimido desde as vanguardas do início do século 20 e, quanto à arquitetura, sobretudo a partir dos projetos de Le Corbusier, Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright nos anos 20.

Mas os desdobramentos do pós-modernismo, principalmente na obra de vulgarizadores — como a de certos arquitetos ingleses —, demonstram uma superficialidade espantosa. No pós-moderno inglês não há nada de inglês, nada que esteja ligado ao lugar, exceto raríssimas exceções. Desse ponto de vista, o pós-modernismo foi uma experiência completamente negativa. Por outro lado, o que a princípio tinham algum interesse em seguir o diálogo com a tradição ficaram parados no meio do caminho.

Já descrevi a obra de vários arquitetos muito interessantes, como Robert Venturi e Louis Kahn, os quais para mim permanecerão, assim como os italianos Aldo Rossi, Gardella e Ridolfi. Mario Ridolfi (1904-84), aliás, é um personagem quase desconhecido e, no entanto, foi uma espécie de farol para muitos arquitetos. Ele se ocupou durante toda a vida de residências populares e conseguiu em muitos casos construir fragmentos de cidade que são realmente notáveis, os quais têm as mesmas qualidades da cidade antiga. Sua obra sem dúvida será redescoberta daqui a um tempo.

Por outro lado, o Clam (organização internacional de arquitetos criada por Le Corbusier em 1928) construiu em 1951 um conjunto residencial no subúrbio de Paris que teve de ser implodido (em 1972) porque as pessoas estavam se destruindo lá dentro. Qual foi o equívoco?

Le Corbusier foi uma figura de enorme envergadura. Era praticamente um poeta que tinha relações muito fortes com a cultura clássica e renascentista. Depois, a sua vontade de atingir um grau zero de todas as formas e o seu reformismo à Fourier — que achava



Assistimos a uma clonagem, em vez de mudarmos, acentuamos o caráter típico do século 20, uma divergência radical entre os artistas e a sociedade, muito isolamento e individualismo

que um arquiteto pudesse indicar às pessoas o modo como elas deviam viver — se tornaram manifestações muito distantes de nossa experiência. Hoje nós nos damos conta de que as pessoas sabem muito bem como querem viver. Obviamente elas não sabem como chegar tecnicamente aos resultados, mas certamente sabem o que não querem.

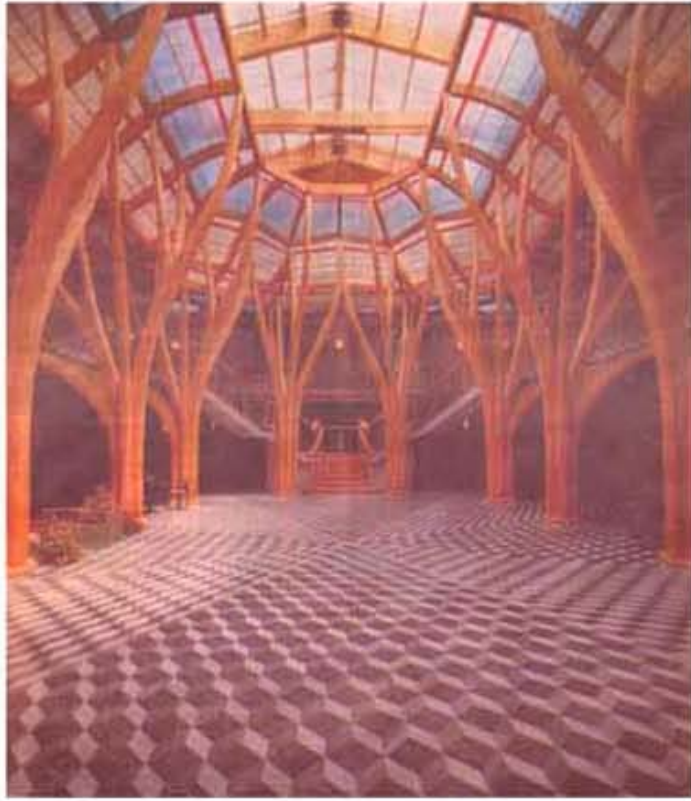
Em seu livro o sr. diz que os projetos de vanguarda foram elitistas. Por outro lado, hoje não haveria um neopopulismo politicamente correto, que pretende atender às demandas das classes "menos favorecidas", mesmo sabendo que o sistema econômico não permite isso?

Cosas desse gênero estão surgindo, não necessariamente populistas, mas também como fenômenos de auto-organização de grupos. O próprio Venturi trabalhou nessa direção, dando respostas pessoais à relação entre arquitetura e sociedade. De qualquer modo, eu diria que há bem poucas experiências das quais se possa afirmar que houve um verdadeiro entrosamento com a sociedade. O populismo é sintoma de uma falta de qualidade; isto é, quando as demandas sociais são tomadas superficialmente, aí se pode falar de populismo. Quando os interesses sociais são reais, concretos, creio que a sintonia entre arquitetos, urbanistas e usuários seja um mérito, e não um defeito. Mas de fato são raras as ocasiões em

Arquitetura da Destruição. (2/3)

São Paulo, 9 dez. 2001, Folha de S. Paulo, Caderno Mais.

Maurício Santana Dias



A deformação violenta das formas, usada por Gehry de modo original, se baseia justamente no processo da explosão, da destruição, da desconstrução

Ela, que estive em São Paulo, posso dizer que essa modernização forçada criou monstros — e uma situação trágica, mas, mesmo as belas cidades italianas, até algum tempo muito vivíveis, hoje não o são mais



que esse entendimento ocorre. **"Hoje a arquitetura vive uma situação dramática." Gostaria que o sr. comentasse essa frase do seu livro.**

Penso que estamos assistindo a uma espécie de clonagem do século passado. Em vez de mudarmos, acentuamos o caráter típico do século 20: uma divergência radical entre os artistas e a sociedade, muito isolamento e individualismo. Hoje vários artistas confessam abertamente que, para eles, toda relação com a sociedade é negativa. Estou falando sobretudo de criadores do campo da pintura e da escultura, já que os arquitetos, como trabalham a partir de demandas concretas, sempre precisam ter algum tipo de vínculo com a sociedade. Mas, mesmo entre os arquitetos, há uma tendência a abandonar as relações com clientes privados, de tipo mais tradicional, e a voltar-se para grandes obras do Estado ou para concursos ou, principalmente, a engajar-se em grandes multinacionais.

Ou seja, a arquitetura de hoje, como a do modernismo, também sofre as limitações de uma sociedade industrial ou pós-industrial — como querem alguns. E talvez até com mais força.

No fim das contas, a sociedade industrial apoiou as transformações sugeridas pela arte moderna porque a arquitetura tradicional pressupunha um grande aporte do artesanato, e isso entrava em conflito com os novos modos de produção. Os fenômenos são bastante complexos, ainda existe uma arquitetura artesanal em várias partes do mundo, mas os edifícios modernos ostentam uma conexão direta com a produção industrial, mesmo quando edifícios de Gehry pressupõem um trabalho em grande parte artesanal. Mas a relação dessa arquitetura com o artesanato é meramente instrumental: reproduz-se o que foi feito no computador. E esse é um fato novo: o computador foi investido de um poder quase criativo por sua capacidade de deformação de modelos clássicos, plasmados por meio da distorção.

Essa mistura e deformação de modelos modernos e clássicos, facilitada pelo computador, não implicaria um cancelamento da memória, isto é, não um "diálogo com a tradição", como o sr. propõe, mas uma paródia kitsch de grande apelo visual e comercial?

Exatamente. Eu acho que essa arquitetura da deformação se alimenta especialmente dos valores publicitários do objeto arquitetônico. Por ser deformado, é diferente — e assim, de certo modo, se contrapõe à regularidade da estrutura urbana. Agora, por exemplo, estão projetando esses arranha-céus que se lançam para o alto, multiplicando seus impactos sobre a cidade. De um lado, eles respondem a uma lógica especulativa, de outro, indicam uma intervenção selvagem sobre o tecido urbano. Grande visibilidade midiática combinada a grande violência. Minha crítica ao arranha-céu de vidro, do tipo criado por Mies, é que ele de fato não leva em conta as necessidades humanas.

Continuação da pag. 9

Toda essa arquitetura da violência, que agora está tão na moda, tampouco leva em consideração os problemas da ecologia. É uma arquitetura do desperdício, da violência e do desperdício. Para obter resultados espetaculares, gastam quantias assombrosas de dinheiro em prédios que no fim das contas não duram nada. Por exemplo, o museu Guggenheim feito por Gehry (em Bilbao, inaugurado em 1997) já está em restauração e durará na melhor das hipóteses uns 30 anos.

Em um dos seus artigos, o sr. se refere à "via italiana para a arquitetura". Que caminho seria esse?

A contribuição fundamental dada pela cultura italiana à modernidade se deve ao fato de que, na Itália, a modernidade chegou tarde. E, graças a isso, muitos arquitetos italianos tiveram meios de impor uma marca própria na assimilação crítica do modernismo. Oriente eu estava lendo um estudo sobre a arquitetura moderna, publicado em 1932, e nele não havia sequer um italiano citado — a única exceção era Alberto Sartoris [arquiteto da escola racionalista]. Desde o início os italianos chegaram ao consenso de que não se devia fazer tábula rasa da tradição.

A proposta tendia mais a operar uma "transcrição simplificada" de elementos tradicionais. Giuseppe Terragni (1904-43), por exemplo, projetou no final dos anos 30 o *Danteum*, que é um edifício absolutamente anômalo em relação aos modelos do racionalismo. Infelizmente Terragni e Giuseppe Pagano (1896-1945) morreram cedo, mas no pós-guerra os seus alunos — Albini, Gardella, Roger, Scarpa — buscaram durante 30 anos estabelecer um diálogo com a tradição, recuperando importantes valores construtivos.

Por isso as obras construídas no pós-guerra resistiram tão bem à ação do tempo, porque foram construídas com uma sabedoria artesanal. Entre outras coisas, aquela geração abandonou a regra racionalista das fachadas de reboco e revalorizou materiais antigos, combinando-os com outros, modernos, sem privilegiar apenas as inovações técnicas. Naquele momento eles já reconheciam que, num certo sentido, o momento revolucionário da arquitetura já havia terminado e que era necessário recorrer mais uma vez ao bom senso. Nesse sentido, acho que eles abriram uma estrada que se encontra com a da ecologia, porque fazem um uso sensato dos materiais — inclusive em razão do consumo de energia — e abandonam os princípios inflexíveis da modernidade. Deixam de lado essa ideia de grau zero das tradições e da inovação como fim em si mesma.

E como os jovens arquitetos se relacionam hoje com essa escola italiana a que o sr. se refere?

Infelizmente os jovens italianos, afetados por um complexo de inferioridade, preferem dar as costas à identidade italiana e aderir à vulgaridade da violência.

Essa é a sua constatação como professor?

Vejo que os alunos, quando são orientados a tomar conhecimento da tradição italiana, a aceitam com entusiasmo. O problema é que são os professores que os empurram para o abandono. A situação é la-

mentável, mas acho que ela está destinada a acabar rapidamente. Um dos elementos que certamente influirão sobre mudanças imediatas é o que aconteceu às torres gêmeas. Há um livro recente de Antonino Terranova, "Mostri Metropolitan" (ed. Meltemi, 2001), que mostra como todos os fenômenos da contemporaneidade enfatizam a virtualidade, a transitoriedade, que são elementos importantes do mundo moderno, mas nem por isso cancelam outros valores que são indispensáveis à vida.

É preciso reorganizar a humanidade, que está mergulhada numa condição de desordem assustadora. É inacreditável, por exemplo, que não consigamos resolver há mais de 50 anos, com os organismos internacionais de que se dispõe, a situação crítica do Oriente Médio. Falta vontade de mudança.

E que cidades poderiam surgir desse cenário de capitalismo tardio?

Há duas possibilidades básicas: ou as cidades surgem e crescem refletindo passivamente as condições de vida impostas pelo liberalismo econômico ou surgem como crítica, buscando alternativas a partir de dentro do próprio sistema em que estão inseridas.

Em vários momentos da história a construção da cidade foi um elemento de crítica. A cidade-jardim, por exemplo, foi certamente um movimento crítico diante das condições de vida criadas pela cidade in-

dustrial. Por isso insisto que é preciso recorrer de novo à crítica, propor modelos que, mesmo levando em conta as condições econômicas que não podem ser ignoradas, atuem no interior desses sistemas como elementos corretivos. Modelos e edifícios que levem em conta as condições do mundo contemporâneo e, ao mesmo tempo, forneçam instrumentos para que as coisas mudem. Só assim poderemos voltar a morar em cidades de rosto humano, que correspondam às necessidades e aos desejos das pessoas.

O sr. pensa que a cidade antiga seja realmente um modelo viável a ser seguido?

As pessoas que estão contentes com o lugar em que vivem são quase todas moradoras de cidades antigas — ou que usufruem em parte os benefícios de centros históricos de cidades antigas. No Ocidente, e mais ainda no Oriente, uma grande parte da população continua morando em estruturas tradicionais.

Em número cada vez maior de pessoas que vivem nas grandes cidades modernas mora, de fato, nas periferias e trabalha no centro...

O que é uma constatação muito negativa, porque implica um enorme desperdício de tempo, energia etc. Esse é um problema que em parte pode ser resolvido pelo trabalho feito em casa, o chamado "teletabalho". Obviamente a tecnologia também tem aspectos libertários e não só ameaçadores. Mas é preciso saber separar estes daqueles e cultivar os que possam beneficiar os homens. Tudo isso depende de sistemas ideais, mas o mais importante é que as ideias circulem. Acho que, depois de um afastamento das ideologias, haverá uma recomposição de novas ideologias que se preocupem com os problemas reais. E uma das ideologias que começam a surgir é certamente a da aliança com a Terra, entendendo por Terra não apenas o campo ou a paisagem, mas também as cidades.

Não estou falando de algo idílico, simplesmente me refiro à condição espacial em que a vida se expande. Muitas vezes as cidades — especialmente agora, com todos esses sistemas virtuais — tendem a distanciar os homens da Terra, a colocá-lo em um espaço fictício. Mas será a própria Terra que afinal nos educará a novas práticas, já que a humanidade cresce num ritmo exponencial, criando com isso problemas cada vez mais graves. Do jeito que vamos, daqui a 50 anos estaremos vivendo uma situação talvez insuportável.

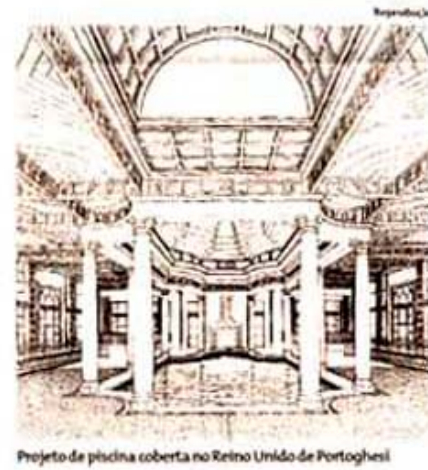
Um grande problema para arquitetos e urbanistas.

Mas também um desafio estimulante, sentir a própria responsabilidade de técnico habituado a refletir sobre essas questões.

O sr. percebe esse sentido de responsabilidade e urgência em seus colegas?

Eu, particularmente, encontro muita dificuldade. Devo dizer que muitos dos meus alunos, que estavam a princípio empenhados em projetos que eu considero mais positivos, agora se converteram quase todos à moda da violência predatória. Mas, no meu curso de composição [na Universidade La Sapienza, de Roma], ainda percebo neles uma forte propensão a se inserir nessa linha de pesquisa. Enfim, só nos resta esperar as gerações futuras. ■

As pessoas que estão contentes com o lugar em que vivem são quase todas moradoras de cidades antigas — ou que usufruem em parte os benefícios de centros históricos de cidades antigas



Projeto de piscina coberta no Reino Unido de Portuguesi

E a arquitetura?

DÉCIO PIGNATARI

Apenas tangencialmente estou entrando nessa polêmica entre Mario Garnero e Pedro Cury, presidente do IAB (Instituto dos Arquitetos do Brasil) —departamento de São Paulo—, a propósito do São Paulo Tower, onde se tocou em tudo, do desemprego à identidade nacional —mas onde faltou arquitetura. Lembra-me um conto de Hemingway, que trata de uma reunião onde se fala de tudo, menos da razão e da causa subjacentes (naquela situação): o dinheiro. Assim, nesta "reunião arquitetônica", o assunto subjacente é o arquidinheiro.

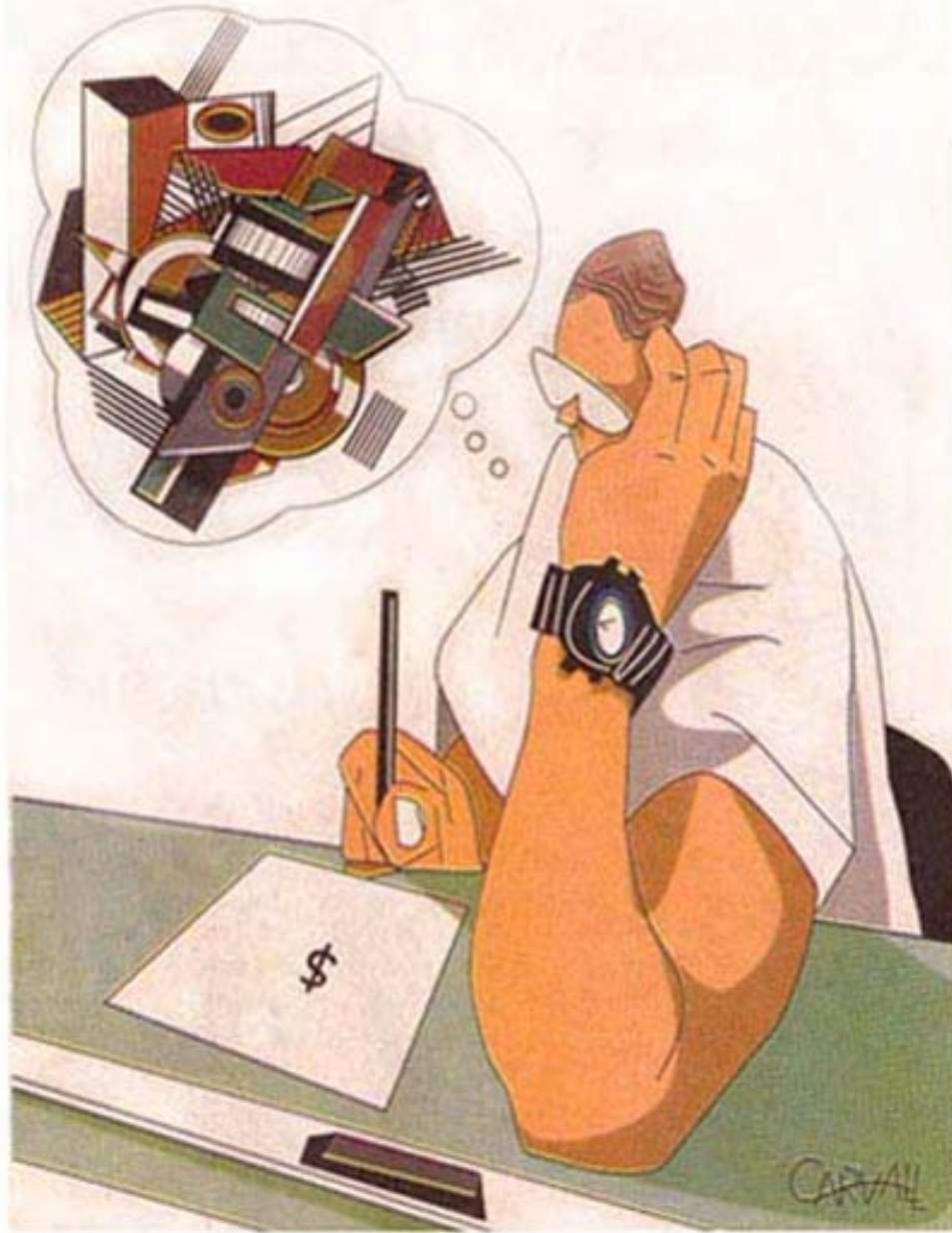
É natural que um diretor de entidade de classe defenda e exalte as realizações de seu órgão e de associados; é compreensível que um empresário busque produzir um rombo na muralha de interesses ideológicos que se opõe ao seu empreendimento, que vai movimentar cerca de 1 bilhão de dólares em alguns anos, forçando, com estardalhaço monumental, a entrada de São Paulo e do Brasil no universo da globalização, que tanto temor e ódio provoca em sinceros socionacionalistas, como em socionacionalóides.

Não sou arquiteto, sou (desculpe a estranha classificação) um professor-semióticista do design e da arquitetura —e esse foi o tema de minha tese de livre-docência, em 1979, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, onde lecionei por duas décadas (minha primeira aula foi sobre Robert Venturi). Considero-me, hoje, um constante batalhador-perdedor e único sócio de uma associação inexistente: a Associação dos Críticos de Arquitetura e Design do Brasil.

O que me espantou e espanta, até hoje, desde os tempos de minha amizade com Villanova Artigas e Cláudio Araújo (IAB-RS) até a minha atuação atual como orientador acadêmico, é um fenômeno que eu chamaria de empedernimento do arquiteto e do designer brasileiro, especialmente os atuantes no âmbito universitário.

Os pioneiros da arquitetura moderna tornaram-se inimigos da renovação, ficaram emparedados no concreto-e-vidro, enquanto a nova arquitetura, pós-moderna e pós-pós-moderna, mudava a paisagem urbana, de Paris a Hong Kong, de Tóquio a Bilbao.

Para os nossos governantes ignorantes, só há um arquiteto, Oscar Niemeyer, criador historicamente importante, mas que não tem a mínima idéia,



por exemplo, do nervuramento eletroeletrônico de um edifício.

Há poucos anos, em Buenos Aires, houve um raro encontro de críticos de arquitetura de todo o mundo. Afora os relatos de praxe, o Brasil não tinha nada a dizer no capítulo, por uma razão única: não há crítica de arquitetura no Brasil.

Por quê? Por uma lei pétrea, não escrita, que vigora nesse universo, especialmente no mundo acadêmico: a crítica de arquitetura prejudica o mercado. E a outra lei, que deriva dessa: não se devem promover concursos internacionais de arquitetura no Brasil.

Do mercado à cultura, o pulo é fácil: não se ensina arquitetura oriental nas escolas brasileiras. E mais: temos tecnologia metálica (ferrosos e não-ferrosos) e de conforto ambiental de ponta —mas os nossos arquitetos a ignoram. Edifícios pesados de concreto: é o que sabemos fazer. Sem a graça de uma simples ca-

pela católica de Tadao Ando, situada nos fundos de um hotel.

A arquitetura brasileira (refiro-me àquela minimamente criativa) não chega a ser medíocre: é mediana. Por que agora se espantam que uma fantástica e fantástica Borobudur possa vir a ser implantada em São Paulo? A última obra positiva que conseguiram realizar foi a do metrô de São Paulo. Nada fizeram pela renovação da arquitetura, nos últimos 30 anos —e agora se vêem ameaçados no seu ponto de honra: o mercado. Melhor dizendo: a reserva de mercado.

O futebol brasileiro continua de primeiro nível porque soube enfrentar as comparações, as inovações e os embates de todos os futebolis do mundo. Mirem-se no seu exemplo, meus caros arquitetos, designers e engenheiros.

Décio Pignatari, 72, é poeta, escritor, ensaísta e tradutor. Foi professor de semiótica do design e da arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (Universidade de São Paulo) e do curso de pós-graduação de comunicação e semiótica da PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica). É autor de, entre outros, "Poesia, Pois É, Poesia" (Ed. Brasiliense) e "Panteon" (Ed. 34).

A arquitetura brasileira não chega a ser medíocre: é mediana



...na Grécia

"UM MICO EM MIKONOS", O PROJETO PARA A ILHA GREGA

O "estilo mediterrâneo", um ícone da arquitetura brasileira, é exportado para Mikonos na forma que aqui se aprimorou. "Temos tudo a ver com eles, a cor branca das casas mediterrâneas e no fundo superbrasileira: nossas nuvens são brancas", dizem os arquitetos Isay Weinfeld e Marcio Kogan.



...no Tibete

A PROPOSTA "TIBETE NO REINO DE DEUS"

É anexada ao Palácio dos Mil Quartos, símbolo do Tibete, uma réplica dos templos pentecostais do Brasil. "Com a invenção desses painéis de alumínio, é possível cobrir rapidamente milhares de fachadas antigas, dando um ar totalmente contemporâneo e deixando a história para trás", dizem os arquitetos.



Weinfeld e Kogan abrem mostra que explicita o jeitinho brasileiro na arquitetura

Se o Brasil fosse lá...

FÁBIO CYPRIANO
DA FOLHA DE SÃO PAULO

Se você for à mostra "Umore and Architektur", que os arquitetos Isay Weinfeld e Marcio Kogan abrem hoje, no Museu da Casa Brasileira, e não se chocar com suas propostas estapafúrdias, não é de estranhar. Afinal, um paulistano está bem acostumado ao jeitinho brasileiro na arquitetura.

O Minhocão, sobre a São João, reina absoluto na categoria "como destruir uma avenida", mas é só observar atentamente que se constata: a improvisação domina a paisagem da cidade. Diariamente, por toda a parte, pululam novos atentados ao bom gosto: é só passar pela avenida Pedrosa de Moraes, em Pinheiros, para perceber que um novo elefante em rosa e azul está prestes a entrar para a lista.

"Outro dia, num pequeno trecho da rua da Consolação, eu contei 74 tipos diferentes de vasos, é uma poluição incrível", conta Weinfeld à Folha.

Diante dessa enxurrada de tragédias, os dois decidiram imaginar como seria a transposição dessa típica tecnologia para marcos arquitetônicos do exterior.

"Já que há tantos arquitetos estrangeiros, como Álvaro Siza e Frank O. Gehry, querendo vir construir por aqui, resolvemos fazer algumas sugestões", diz Kogan. Surgiu daí o nome da mostra, uma construção em três línguas: "Umore and Architektur".

São bilas para todos os lados, ou, para ser mais preciso, li maquetes. Em Paris, no Arco do Triunfo, os arquitetos conseguem "resolver" o problema de circulação em torno do monumento construindo vários viadutos no local. O Big Ben londrino recebe o

relógio que marcava o tempo que faltava para os 500 anos do Brasil, e o Hyde Park, na mesma cidade, tem toda a sua área concretada, o que, em São Paulo, dá um efeito estranho. Para a Park Avenue, em Nova York, a dupla projetou um imenso edifício com material

de barracos de favelas. "A exposição é uma forma de protesto", afirma Weinfeld. "Há 30 anos apenas um arquiteto faz grandes obras públicas e, por isso, três gerações ficaram sem oportunidade de se expressar."

De fato, recentemente uma re-

pórter da importante revista francesa "L'Architecture Aujourd'hui" esteve no Brasil em busca de novos arquitetos. Voltou com três nomes: Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Paulo Mendes da Rocha. Sem dúvida, todos representativos, mas que despontaram na

década de 50!

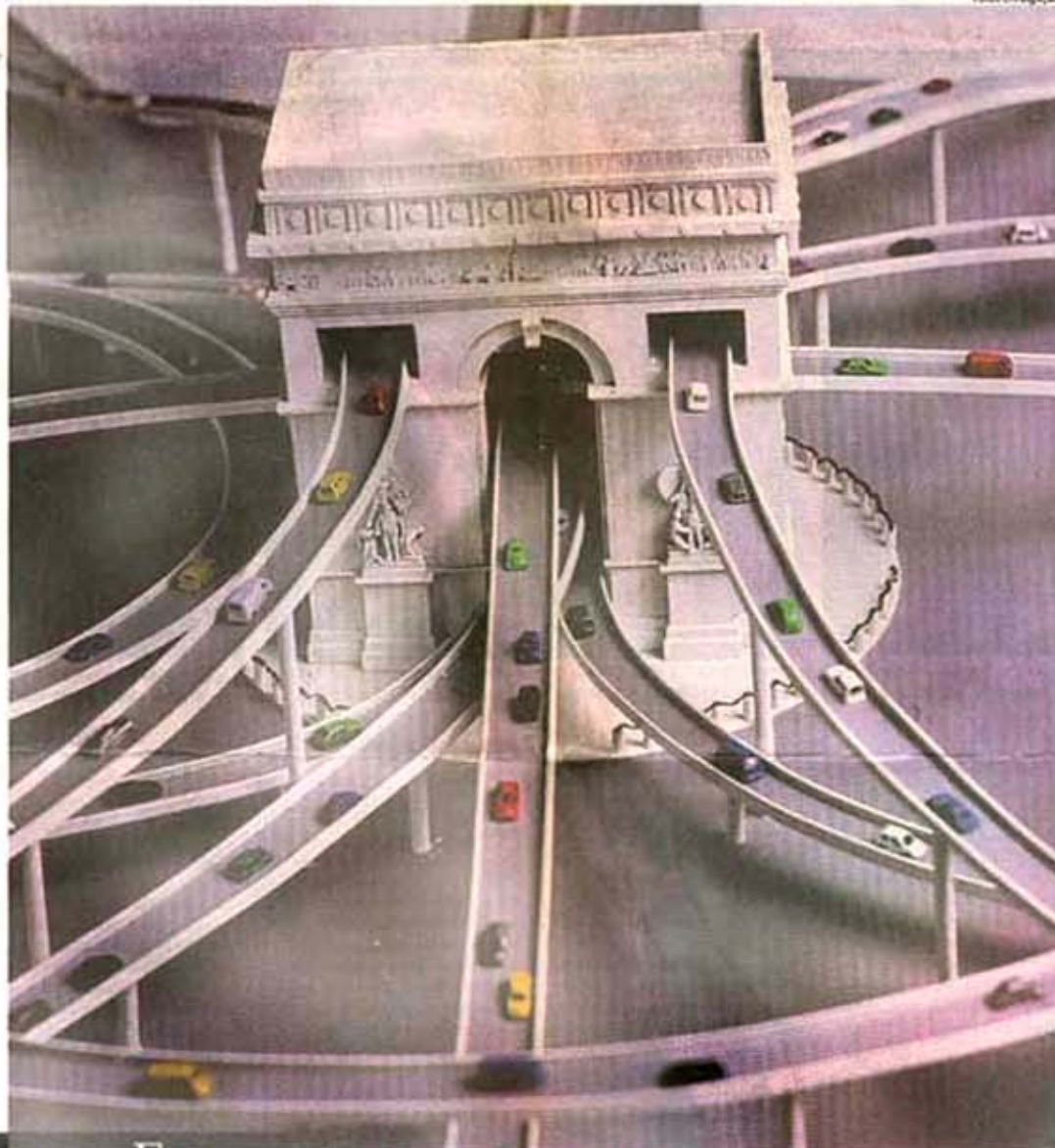
"Enquanto no resto do mundo a arquitetura ganhou um status de arte, aqui ela deixou de ser comunicativa", afirma Weinfeld.

Lúdica, a mostra aponta para uma questão real, cujas razões são de complexa explicação. "Por aqui, a falta de charme é o charme, esse horrível é o que acaba encantando", afirma Kogan.

A dupla de provocadores trabalha em conjunto há mais de 30 anos. Participaram de exposições de arte conceitual na década de 70, produziram 14 curtas e ainda um longa, o filme "Fogo e Pálio", em 1988, vencedor do Festival de Gramado. Atualmente, os dois preparam um novo filme sobre a cidade. No ano passado, Weinfeld ganhou o Prêmio Rino Levi, do Instituto dos Arquitetos, pelo projeto de uma residência e ainda um outro prêmio pelo interior da loja da Fórum, nos Jardins.

A exposição que começa hoje é uma sequência a outras duas, realizadas também no mesmo local, e que já trabalhava a arquitetura de maneira irônica. "Todo mundo gosta de maquetes, elas têm uma comunicação fácil, e nosso objetivo sempre tem sido criar um debate", pontifica Kogan.

Exposição: Umore and Architektur
Onde: Museu da Casa Brasileira (av. Brigadeiro Faria Lima, 2.705, tel. 0xx11/3032-3727)
Quando: abertura hoje, às 20h; de ter. a dom., das 13h às 18h. Até 23 de março.
Quanto: R\$5



...na França

"ARCO DO TRIUNFO VIÁRIO" Para acabar com os acidentes nas avenidas que circundam o Arco do Triunfo (Paris) propõe-se a construção de grandes viadutos

AS OUTRAS PROPOSTAS

"FAVELA'S BUILDING"

■ O edifício, projetado para a Park Avenue (Nova York), leva aos EUA a mais alta tecnologia brasileira na implantação de painéis de madeira e alumínio em fachadas

"PUBLICIGSTAAD"

■ O projeto pretende exportar pa-

ra uma instalação de esqui nos Alpes suíços o plano PVT (Poluição Visual Total) com 3.500 outdoors

"RESPEITA-FILA"

■ Implantação do fura-fila em Genebra, na Suíça. Em respeito aos costumes locais, mudou-se o nome para "respeita-fila"

"ROOSEVELT PARK"

■ O Hyde Park, em Londres, é concretado em toda sua extensão, deixando-se apenas espaço para uma ou duas árvores

"VIDA EM VENEZA"

■ Resolve-se o risco de inundações da cidade italiana utilizando a

tecnologia dos piscinões e pavimentando os canais da cidade. As gôndolas passam a ter rodas

"SECURITÉ-AUX-BAINS"

■ Um projeto de arquitetura eclética procura contemplar próximo ao mar todos os estilos de guaritas que povoam as cidades brasileiras

...na Inglaterra



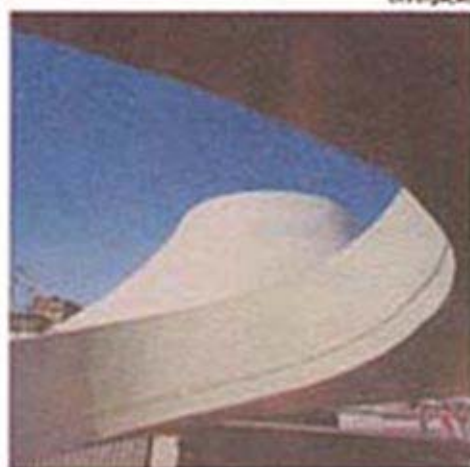
"BIG BEN PLINIA" Troca-se o Big Ben (Londres) pelo relógio latinado dos 500 anos

...em Cingapura



"SINGAPURA EM SINGAPURA" Propõe-se a construção de 78.426 moradias em torno de grande edifício

Ponto de fuga



Casa de Cultura do Havre (França), obra de Oscar Niemeyer

É preciso enforcar os arquitetos?

Jorge Coli

especial para a *Folha*

O escritor francês Daniel Pennac, mestre do humor negro, acha que não. Bastaria, de cada dois, guilhotinar um. O preconceito contra essa profissão não é de hoje. Flaubert, no seu "Dicionário das Idéias Feitas", os define assim: "Todos imbecis. Sempre esquecem de pôr escada nas casas". Renoir, quando queria insultar alguém, dizia: "Você não passa de um arquiteto".

Um livro editado na França em 2001 traz por título "É Preciso Enforcar os Arquitetos?". Foi escrito por Ph. Trétiack (Seul), ele próprio arquiteto e jornalista. Superficial, provocador, o texto vale o que vale, isto é, de fato, não muito. Limita-se a um universo estritamente francês. Seu mérito, porém, é trazer à baila uma questão mais rara do que parece: qual a posição do arquiteto no universo moderno? Para tanto, a análise sociológica não bastaria. Seria preciso, antes, a perspectiva de uma história da cultura.

Ela pode dar conta dos conflitos, profissionais e formais, entre pressões concretas e correntes estéticas; abarcar as inflexões militantes, sociais e modernas, nas quais os arquitetos foram envolvidos. É capaz de traçar as determinantes intrincadas que os levaram a afirmarem-se enquanto artistas e demiurgos, oniscientes diante de problemas cuja complexidade acaba escapando sempre, mesmo aos gênios maiores.

Enfim, interrogaria, em modo justo, por que a arquitetura corrente do século 20, que entulha as cidades modernas, é tão infame.

Dupla - Paris teve, no começo deste ano, uma exposição consagrada a Jean Nouvel e outra a Oscar Niemeyer. Não é simples organizar mostras satisfatórias de arquitetura. A primeira, no Centro Pompidou, era uma espécie de ensaio visual, resultando em confusão impiedosa. O visitante tinha um trabalho enorme para se orientar ou identificar aquilo que via. Na desordem, as percepções, imprecisas, perdiam o nexo: difícil aprender ali alguma coisa. Ao contrário, a mostra Niemeyer, no Jeu de Paume, era, ao menos, límpida. Nada, porém, de muito profundo nem de muito novo e, na verdade,

nem de muito estimulante. As diferentes etapas e projetos se sucediam, cronológicos.

Por mais diversas que fossem, havia, no entanto, um ponto comum às duas exposições. Eram "homenagens". Isto é, afastaram toda e qualquer veleidade de interrogação crítica. O público ia lá para reverenciar gênios criadores, e basta. Há uma história antiga, sobre o escultor Donatello (1386-1466), imenso entre os imensos, nos tempos do Renascimento florentino. Certa vez, foi trabalhar em Pádua. Costumava se queixar: "Aqui, só ouço elogios. Em Florença era muito melhor. Lá, ninguém nunca fica satisfeito, todos criticam". Ele pensava que a adequada homenagem e estímulo à criação é o inconformismo e o debate.

Duelo - Ao construir a Casa de Cultura do Havre, Niemeyer, com formas circulares, cônicas, afirmava seu edifício diante da cidade retilínea e angulosa. Em Niterói, ao contrário, o museu que ele inventou interpela a natureza, esplêndida e amplíssima, pela semelhança nas ondulações e nas curvas: são dois criadores que se defrontam. O edifício ergue-se como um mirante. Nas salas de exposição, fecha-se sobre si, salvo por uma faixa de vidro escuro que filtra a visão. Fascinante flor esquizofrênica, o museu se impõe enquanto objeto cego e misterioso diante da mais bela paisagem do mundo.

Poeira - Ninguém quer, de fato, enforcar ou guilhotinar arquitetos, mas, por via das dúvidas, é melhor que isso fique aqui esclarecido. A beleza que nos oferece a arquitetura, única na ordenação dos espaços, na larga escala de formas harmoniosas ou surpreendentes, é tão comovedora quanto frágil. Por sólidos que sejam seus materiais, muitas vezes ela desaparece, vítima da mudança de usos e gostos, de necessidades e interesses. Boa parte da história da arquitetura moderna encontra-se somente como lembrança, na imagem conservada em velhas fotografias.

Jorge Coli é historiador da arte.
E-mail: jorgecoli@uol.com.br

MIS é demolido para que um novo MIS nasça

Prédio erguido em 1975 será derrubado em agosto; reconstrução vai custar R\$ 5 milhões

JOTABÊ MEDEIROS

Mais ativa instituição cultural de São Paulo nos anos 80 e uma das maiores reservas audiovisuais do País, o Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo vai ser demolido em agosto. Das ruínas do velho museu da Avenida Europa renascerá um novo edifício, cujo projeto está entregue ao Escritório Brasil de Arquitetura e deverá estar pronto em 45 dias.

"É uma decorrência natural da evolução, para que o MIS se torne também o museu das novas tecnologias e receba todas as áreas da arte industrializada", explica Annelise Godoy, diretora-executiva da Sociedade Amigos do Museu da Imagem e do Som, que coordena o projeto. Atualmente, diz Annelise, o MIS não oferece condições físicas para abrigar as novas tecnologias da era da informática.

"É como o País das Maravilhas de Alice - a cada porta ou parede que se abre surge um mundo novo", diz a diretora. "Não queria usar o termo 'gambiarra', mas é o que predomina hoje no edifício, que nem sequer tem um mapa claro da distribuição das partes hidráulica e elétrica", afirma.

"Está tudo ainda muito no início", diz o arquiteto Francisco Fanucci, do Escritório Brasil de Arquitetura, a quem caberá dar forma ao novo museu. "O que tentaremos é certamente criar um espaço mais especializado."

O grande desafio dos arquitetos, no entanto, deverá ser a grita dos moradores do Jardim Europa, onde fica o museu. Logo após a sua instalação, em 1977, um grupo de pessoas do bairro foi à Justiça contra o edifício recém-construído, alegando que o prédio, de três andares, infringia a lei de zoneamento (que só permite até dois pavimentos).

Um juiz chegou a ordenar a demolição do museu, em primeira instância. No seu despacho, ele argumentava que a construção, "além de desvalorizar os imóveis vizinhos, por descaracterizar o local como zona estritamente residencial, o que bastaria para legitimar a presente ação, ainda causa os inconvenientes decorrentes do fluxo de elevado número de pessoas, entre funcionários e usuários do prédio, do tráfego e estacionamento de veículos, do natural aumento de ruído, etc". Na verdade, o que se viu nos anos seguintes foi uma tranquila acomodação do MIS à vizinhança.

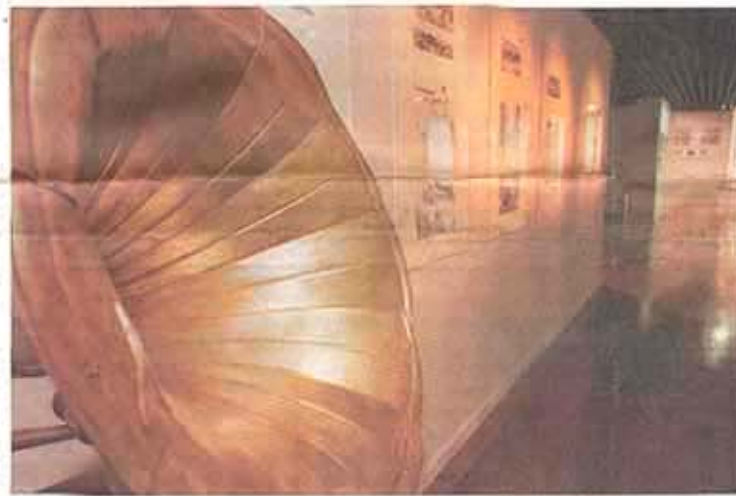
Na época, o arquiteto Carlos Alberto de Cerqueira Lemos, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e integrante do Condephaat escreveu saboroso artigo em jornal de São Paulo intitulado *O MIS e os Ricos*, no qual ironizava os esforços dos endinheirados de São Paulo em fuga pela urbe, em busca dos melhores lugares de moradia.

"Essa é a condição do progresso e do tempo, que inexoravelmente vai obrigando a reciclagens periódicas os bens culturais que desejamos conservar", escreveu Lemos. "Para o patrimônio ambiental urbano é vital essa adaptação às novas situações e aos novos programas."

A nova concepção do MIS já envolve, desde já, a construção de dois pavimentos subterrâneos, que serão utilizados como garagens - uma das defi-



Fachada do Museu da Imagem e do Som de São Paulo na Avenida Europa, 156, local onde foi instalado em 1975 sob fortes protestos de moradores do Jardim Europa



Áreas internas do MIS, tido por sua direção como um "museu labiríntico, de corredores" e que abriga um dos maiores acervos audiovisuais do País

ciências do museu atualmente. Mas todo o projeto ainda está por definir.

"As sucessivas adaptações transformaram o MIS num museu labiríntico, um museu de corredores que não propicia eventos específicos, inviabilizados pelo próprio espaço físico", argumenta Annelise Godoy. A reconstrução do MIS está estimada em R\$ 5 milhões e o dinheiro deverá ser totalmente captado na iniciativa privada, numa campanha que começa em 15 dias. A captação de recursos,

espera Annelise, deverá ser facilitada pela mudança jurídica que o museu sofrerá em março, quando se tornará uma Organização Social.

O MIS foi criado em 1970 e, até 1974, perambulou por diversos endereços. Inicialmente, ocupou alguns salões do Palácio dos Campos Elísios. Pe-

pois, passou para um sobrado em vias de demolição na Alameda Nollman, onde ficou sem eletricidade durante um bom tempo, por motivos de segurança.

Dali, o museu foi transferido para a Avenida Paulista, onde funcionava na época a Secretaria de Cultura e Turismo. O museu só chegou à Avenida Europa em janeiro de 1975, ocupando um palacete moderno já em construção e que começou a ser adaptado para receber a instituição.

As sucessivas adaptações não resultaram em algo funcional. Segundo a Sociedade Amigos do Museu da Imagem e do Som, não há como passar pelas paredes novos cabamentos e uma rede de fibras óticas, adequada às novas tecnologias.

Durante a reconstrução, o MIS deverá ficar fechado por um ano. Para que seu acervo não fique ocioso, a associação quer montar diversos "MIS avançados" pela cidade, levando o acervo para exposições em locais diferentes.

REPERCUSSÃO

● **Carlos Lemos, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP** - "Para justificar uma demolição, tem que dar a contrapartida, ter o projeto pronto e mostrar por que tem de demolir. Certos edifícios permitem uma adaptação. Por exemplo: o antigo Matadouro está recebendo hoje a Cinemateca, com certa eficiência. A fábrica da Lina Bo Bardi na Pompéia hoje abriga o Sesc Pompéia. Não é assim: vamos demolir e pronto. Por que não fazer um prédio novo em outro lugar e adaptar aquele para outra circunstância? Não se pode rasgar assim dinheiro. A arquitetura não é brinquedo."

● **Renato Anelli, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos (EESC) e atual secretário de obras de São Carlos** - "Não acho o prédio do MIS muito relevante, não é um exemplar de ponta do pon-

to de vista da qualidade arquitetônica. Por outro lado, sou um pouco reticente quanto ao argumento das novas tecnologias. Os parâmetros de cabeamento e flexibilidade do espaço foram estabelecidos já pelas vanguardas dos anos 10 e 20. Mas eles podem estar certos. O Brasil teve um desenvolvimento maior na tecnologia construtiva e alguns projetos modernos têm problemas. Um novo prédio, mais aberto, pode propiciar um diálogo com o Museu Brasileiro da Escultura e criar uma esplanada de museus, o que é bem legal."

● **Lúcio Machado, arquiteto, ex-curador da Mostra Internacional de Arquitetura de São Paulo e presidente nacional do Docomomo (Documentação e Conservação do Monumento Moderno)**. "Aquele prédio nunca foi adequado a um museu. Acho correta a ideia. Nunca serviu para a

seu finalidade. E o projeto não tem nenhum mérito especial, foi resultado de uma reforma de algo já pré-existente."

● **Hugo Segawa, arquiteto e membro do Docomomo (Documentação e Conservação do Monumento Moderno)**. "Se a demolição convém ou não depende das questões técnicas, das justificativas para a demolição. A arquitetura do prédio do MIS não é muito apreciada, não é uma obra marcante por suas soluções arquitetônicas, não tem uma qualidade intrínseca. Embora isso não seja tão importante, uma obra não se sustenta só por isso. Mas eles podem estar certos. Uma adaptação pode se tornar tão cara que inviabilize a obra de reforma. Essas decisões já são comuns fora do País. Veja o caso do Estádio de Wembley, um templo do futebol inglês que vai ser demolido para a construção de um novo estádio."

Os intestinos expostos do Arte/Cidade

Evento em sua 4.^a edição expõe a deterioração da megalópole a partir de intervenções na zona leste

ARACY AMARAL
Especial para o Estado

Diante das formas intestinais, viscerais e brutalistas, que sobem se agarrando à fachada desgastada pelo tempo do edifício do Sesc Belenzinho (como em visão rebelada de um Centro Pompidou do Terceiro Mundo), do autor de Avery Freeman, do Surinam, está dada a marca da força de Arte/Cidade, para doer a quem tiver a coragem de vê-la em todos os seus locais. Para mim, os eventos mais marcantes nos anos 90 neste país como manifestações contemporâneas foram, sem dúvida, as três edições de Arte/Cidade (1994, 1995 e 1998).

Este ano (muito mais eloquente que uma Bienal, enfadada e/ou esotérica com ênfase em vídeos, design, arquitetura e ruidosas artes visuais), acontece a quarta edição desse evento sensível a nossas hemorragias, letais para um país que deveria preocupar com sua qualidade de vida. Idealização de Nelson Brissac, ele propõe "intervenções urbanas", artistas realizando interferências no tecido urbano da zona leste de São Paulo, ou melhor, Brás, Belém, Pari, Sesc Belenzinho.

Empregando cerca de 100 pessoas para a montagem e execução dos projetos de autoria de 25 artistas (estrangeros e brasileiros), em evento que está custando cerca de R\$ 2.500.000 em patrocínio, além de uma parte em doação de materiais, ele remexeu no lixo da cidade. Na deterioração da megalópole. Toca nas feridas dos espaços abandonados e esquecidos. Encosta e altera - sem a preocupação de reconstrução - algumas das áreas mais espantosamente degradadas da maior cidade da América Latina.

É assustadora a visão da cidade a partir dos espaços em que atuam os artistas convidados. Se para Anselm Kiefer a visão apocalíptica de São Paulo foi inspiradora para uma série sômbria de obras, este Arte/Cidade 4 é um grito. Pode não trazer nenhuma resposta urbanística "aspeticizante", mas é indubitavelmente um brado assustador.

Só possível de ser ouvido por aqueles que tiverem a coragem, o tempo e o interesse de percorrer os locais selecionados pelo realizador para a intervenção dos artistas.

Fado de uma cidade desprovida de projeto urbanístico. Me refiro a São Paulo, entregue a seu próprio destino

de luxo e miséria, grandeza e exclusão, da riqueza mais insuportável frente ao desespero dos perdidos que se grudam na grande urbe. Insistem em sugar o pouco que seus detritos lhes oferecem para continuar a sobreviver. São Paulo, cidade de milhões (de outros centros menores deste país-arquipélago). Uma cidade onde a onipotência dos poderosos do universo da cultura parece dominar, impiedosamente, e onde os arquitetos aparentam ser dotados de vara de condão que altera os "comportamentos" - pensam eles - e no entanto, sua ação, e a vontade política dos nossos dirigentes parece inexistir nessa aranha megalópole que cresce sem cessar e se espalha com absoluta falta de planejamento urbano ao longo de décadas.

Em sua faina diária pela sobrevivência, troquei algumas palavras com uma mulher, Maria, com as mãos sujas e descalças, em meio ao lixo do túnel de concreto de exclusão sob o viaduto na praça do Glicério, a reparar papéis comuns de papéis higiênicos usados, colocando-os em enorme saco plástico para revenda por peso. Indiretamente à construção que se erige a seu lado sob o viaduto, de autoria de Vito Acconci, que onhebeu dois contêineres, um em banheiros e tanques para



Sebastião Veroza/AE

uso da população de moradores de rua das redondezas e outro com equipamento televisivo para lazer desses mesmos moradores (ao lado do viaduto há um albergue que hospeda moradores de rua para a noite). Ao mesmo tempo, ficou no ar a indagação: quem cuidará da manutenção desses equipamentos após o encerramento da iniciativa Arte/Cidade?

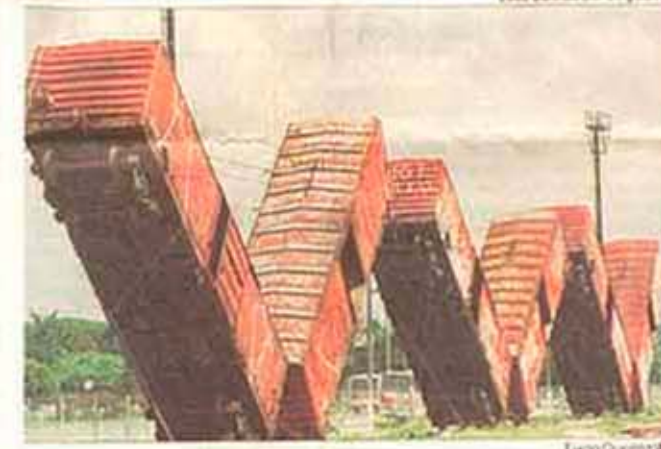
Poder - 25 artistas realizaram projetos. Desses projetos, numa cidade tão espantosa, des-cuidada em grande parte de seu território imenso, horrenda em sua fascinação preservada, porém mágica em seu poder energético, com uma população desempregada de cerca de 2 milhões, aproximadamente, indiferentes a esses dados, 15 artistas optaram por projetos que poderiam estar sendo apresentados em galerias de arte, museus, documentários, parques ou bienais.

Apenas dez apresentaram projetos que evidenciam uma preocupação com o social, com o choque com o entorno humano e urbano, à flor da pele na área delimitada. Desses dez, apenas três são de brasileiros: Grupo Casa Blindada, Carlos Vergara e Dias-Riedweg. Os primeiros fazem proposta irônica de "design" de "camas-armá-rios" para os quinquês do Edifício São Vito, um cortiço vertical de 27 andares; Carlos Vergara ocupa - com interrogantes sobre o futuro de espaço - o camelôlôromo que não vingou na praça da Estação Brás, abandonada aos vendedores de cigarros contrabandeados e drogas (conforme a burocracia da noite, e da

madrugada, antes da sopa servida ao lado do albergue sob a estação do metrô, às 6 da manhã) e quase ao lado do Largo da Concórdia, onde diariamente fervilha um camelôlôromo natural e não "proszido"; Mauricio Dias e Walter Riedweg, no mesmo Largo da Concórdia fizeram vídeos gravados com cerca de uma dezena de camelôs falando de suas vidas e seus produtos. É grave: de 15 brasileiros presentes ao evento, apenas 3 se preocupam com o entorno urbano e social. Os demais, se limitam a criar propostas que poderiam estar situadas em outro espaço qualquer.

Qual é hoje o lugar da arte? É o que venho abordando desde incios dos anos 80 com mais ênfase. Qual é a função do artista? Dizia Mário de Andrade - em texto que li há pouco graças a Abílio Guerra - que se de 100% dos artistas apenas 1% é genial, os 99% que não são deveriam colocar sua criação a serviço da sociedade. É uma posição. Que pensar hoje quando a tecnologia, de alto custo, também está em jogo quando o artista concebe um trabalho?

Como aceitar que aos estrangeiros choque mais nossa realidade que aos brasileiros, já anestesiados diante da miséria, do sexo, da droga, do tráfico banalizados como lugar-comum?



Luiz da Conceição/AE



Sebastião Veroza/AE



Sebastião Veroza/AE

Não é uma barbárie que isso ocorra no meio infelizmente luminoso das artes e dos patrocínios? Daí porque interessa ver a intervenção dos arquitetos holandeses (Paul Meurs e Tom Matton) que transformaram o antigo cinema Piratiníngua, na Avenida Rangel Pestana, em parque urbano para fruição da população residente em seu entorno. Utopico, quicê, porém respeitável como projeto.

Como esquecer depois de vê-lo, o Pátio do Pari, uma não-área, esquecida pelas municipalidades e que poderia ser local de lazer da população da cidade, alvo que um paisagista sensível poderia ter transformado em espaço aprazível para vendas e exposição de mercadorias - legumes, plantas e frutas -? Como borrar da memória visual o belíssimo edifício de 1891 (do ex-setor de Pinhanças da Refesa), situado como uma entidade miraculosa em meio a esse ambiente miserável, de vagões quase empilha-

dos, um edifício que orgulharia qualquer cidade da Europa ou Estados Unidos, invejável como espaço expositivo, educativo ou de lazer, com seus pilares importados em ferro?

Esquecendo um pouco os artistas que fizeram "o seu trabalho", alguns realmente provocantes, quase como em seqüência à sua produção individual, percebi, ao percorrer alguns dos locais de Arte/Cidade 4, que as intervenções que mais me interessaram por instigantes, foram aquelas de preocupação com o entorno social, em geral projetadas por estrangeiros que responderam com vivacidade às carências e "desastres urbanos" observados.

Confronto - Deixei-me conta também de que Arte/Cidade 4 não é um evento cujo objetivo seja sua data de "abertura". É, antes, um projeto cujo processo é "o projeto" do confronto, da negociação, do desgaste para a obtenção dos meios, das autoriza-

Intervenção de Avery Freeman criada na torre leste do Sesc Belenzinho: formas viscerais e brutalistas que se agarram na fachada desgastada pelo tempo

Obra de José Rezende no pátio ferroviário vizinho à Radial Leste: "Este grito, que é o Arte/Cidade 4, é um projeto sem término"

Trabalho do norte-americano Vito Acconci situado em meio ao lixo do túnel ambiente do viaduto da praça do Glicério: exclusão e abandono

"Eu Sou Dolores", painel luminoso de Carlos Gross instalado no Sesc Belenzinho: reflexão sobre a crise de identidade

no espaço urbano sem conseguir essa nova grande escala. Menciona também o "surgimento de grandes projetos urbanos arquitetônicos promovidos pelo capital internacional", e arde que esta afirmação é por certo referente ao que se fez na gran de área de Potsdamer Platz, em Berlim. Ora, Berlim é Primeiro Mundo, e São Paulo como Cidade do México, Nova Délhi, Rio de Janeiro ou Caracas, se nos Terceiro Mundo - e dist não sairemos nunca.

Não creio que Arte/Cidade 4 na este se proponha, como eu diz, a "discutir novas estratégias urbanas e artísticas de intervenção em megacidades", que diferencia uma megacidade de Primeiro Mundo de um megacidade do Terceiro Mundo? Pelas notícias que acompanhamos pelos jornais, de Guatamá e Afeganistão, o Oriente Médio, por exemplo creio que é a cor de nossa pele e nossa procedência, as duas coisas juntas. É a dignidade de cidadão de primeira classe e pouca valia do cidadão de segunda classe (intervenção a base no Primeiro Mundo talv seja Rothko poder realizar a e pela ecumênica de Houston Já, aqui, há tanta coisa básica frente a implantar...

Grito - O que pode ser alcançado, através desse projeto audacioso, é o grito. E para ouvir tentar levar (em vans, em lousas, no que for) um público bem amplo a ver com seus próprios olhos o choque da miséria, sem banalização, através intervenções por artista sem filosofias ou retórica. Apas frente ao estado de abandono desta cidade que clama por reconhecimento.

Esse caráter da zona dominada pelo "informe e o indetermi-nado", como diz Brissac, e "o menos um território vazio inerte. Ela é ocupada por elementos mutantes e nóvades, capazes de engendrar novas linkagens e acontecimentos imprevisíveis". Mas de minha parte, não posso me deter em jogos de pensamento, pois não sendo filósofo, me espanto em caráter permanente diante do estado da cidade. Em todos os bairros. Todos.

Se a proposta de Muntadas me pareceu, executada, extremamente tímida, como saber se não ocorreu aí um cerceamento em sua possibilidade de ser explícito? Suas palavras de bronze, elegantes em seu convencionalismo, registrando os desastres arquitetônicos da cidade de São Paulo são mais um festejamento desses locais que uma denúncia... Estarei equivocada?

Este grito que é Arte/Cidade 4, que expõe os intestinos da cidade (e cheiram mal... ou nos assombram por sua vitalidade), é um projeto sem término. É um processo. Que deve ser discutido entre seu realizador, sua equipe de produção e engenharia, e os artistas e arquitetos que dele participam. Pois embora para um teórico como Nelson Brissac não seja esse o resultado imediato de suas intenções, dessas discussões e desse grito podem nascer idéias, e poder-se-ia motivar poderes públicos. Que têm força para atuar e alterar essa inféria que, à meu ver, existe e denuncia urgência para uma alteração de rumos.

As intervenções urbanas têm, assim, uma razão de ser. Se a poética do artista é necessária, assim como a utopia, a dignidade do ser humano é sua contrapartida. A poética existe porque o ser humano que a concebe possui uma dignidade que lhe foi conferida. Tu conquistada.

Aracy Amaral é crítica de arte, jornalista e historiadora. Foi diretora da Pro-nóstica do Estado de São Paulo de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

SERVIÇO

Arte/Cidade 4: Zona Leste. De terça a sexta, das 14 às 21 horas; sábado, domingo e feriado, das 10 às 17 horas. Informações pelo 0800-771-1132. Serviço de visitas guiadas pelo 0800-770-3116. Grátis. Sesc Belenzinho, Avenida Alvaro Ramos, 991, tel., 6005-8133. Até 30/9.



Foto: Marco Antônio Bezende/Folha Imagem

A ARTE NA MEDIDA DE Gullar

CASSIANO ELEK MACHADO
ENVIADO ESPECIAL AO RIO

O maior poeta vivo do país apresenta leitura de obras de artistas no inédito "Relâmpagos", que sai em 2003

Desses poucos que conhece a palavra por dentro e por fora, como poeta e crítico que é, Ferreira Gullar, 72, pinçou o vocábulo justo para batizar seu próximo trabalho. "Relâmpagos", seu primeiro livro de ensaios em dez anos, que a Cosac & Naify lança no início do ano que vem, reúne textos sobre arte rápidos, claros e intensos como raios em noite de tempestade.

Escritos ao longo de quase 50 anos, os quase 50 ensaios propõem um passo novo na trajetória do autor de trabalhos marcantes na crítica de arte, como o "Manifesto Neoconcreto" (1959) e os livros dos anos 60 "Cultura Posta em Questão" e "Vanguarda e Subdesenvolvimento" (recém-reeditados pela José Olympio).

Se relâmpagos nascem no choque de duas nuvens, estes "Relâmpagos" são filhos do embate do ensaio e da poesia. "São ensaios que ficam no meio do caminho entre a crítica e a poesia", diz a voz barítona de Gullar.

Os escritos, quase todos inéditos, não seguem uma ordem rigidamente cronológica. O volume começa com ensaio sobre o pai dos móveis, Alexander Calder (1898-1976), "um de meus prediletos", e termina com análise da "Casa da Flor", construção em São Pedro da Aldeia (RJ) do arquiteto "nair" Gabriel Joaquim

dos Santos (1892-1985). Nessa trajetória, Gullar vai cruzando com ensaios que expressam "vivências" marcantes, "deslumbramentos poéticos" que teve com obras específicas de boa parte dos nomes do panteão artístico dos últimos 200 anos.

Os brasileiros ganham quase metade dos "clarões". São temas de ensaios desde três expoentes da chamada arte do inconsciente — um deles, Emygdio de Barros, traído como "um dos raros gênios da pintura brasileira", até neoconcretistas como Franz Weissmann e Lygia Clark e o amigo Oscar Niemeyer ("ele nos ensina que a beleza é leve"). Para cada texto, o livro traz reprodução da obra sobre a qual ensaia Gullar.

"São observações inteiramente originais as que reúno neste livro. Em alguns momentos você aprende coisas que há de essencial no artista", fala o ensaísta-poeta, afastando a modéstia.

A modéstia também sai da sala

quando o assunto é a poesia. Desde a morte de João Cabral de Melo Neto, em 1999, Gullar é classificado como o poeta número 1 do país. "É engraçado a coisa de o maior poeta vivo. Daqui a pouco vou morrer e vai ser outro o primeiro. O que sempre lembro nessa coisa é uma resposta dada pelo Drummond quando vieram lhe perguntar se ele era o maior poeta vivo. 'O sr. mediu isso como?'" lembra risonho.

E o criador de "Poema Sujo" e de "Luta Corporal", marcas da poesia nacional, anuncia que está produzindo bastante, de novo. Depois de ter enfrentado seca poética de 12 anos, de 1987 a 1999, ele diz que está de volta ao Reino da Poesia. "Outro dia fiz seis."

Mas primeiro vêm os "Relâmpagos". E para que não se desafie a natureza, e cumpra-se a ideia de que relâmpagos procedem trovões, Gullar também faz barulho.

Em entrevista à *Folha*, em seu apartamento em Copacabana, acompanhado do siamês Gatinho e das falsificações que pinta de Mondrian e Léger, o ensaísta fala mal das vanguardas, chama "Ulisses" de James Joyce de satânico e diz que "Lygia Clark ao colocar fios na boca e ficar tirando vira só sensorialidade", em "nihilismo típico da vanguarda". Leia a seguir entrevista com o poeta e alguns de seus "clarões" inéditos.

→ LEIA MAIS às págs. E3 e E4



O poeta Ferreira Gullar com seus quadros em sua casa, no Rio

FRASE

"Certas coisas meramente cerebrais são meio satânicas. 'Ulisses' é uma delas. Demônio não tem afeto. É só cérebro. A arte não, tem alguma coisa de anjo. Você faz uma obra tím, ton (imitando sons) e diz que é arte. É nada."

RECORDE DA FOLHA



'A vanguarda está morta e só falta enterrar'

DO ENVIADO AO RIO

Leia a seguir trechos da entrevista com Ferreira Gullar. (CEM)

Folha - Escrevendo em "Relâmpagos" sobre Degas, o sr. diz que a arte verdadeira é sempre nova. Existe arte verdadeira hoje?

Ferreira Gullar - Existe, mas certamente não é a arte conceitual. Eles ficam zangados quando dizemos que não é arte. Mas o criador deles mesmo, o Duchamp, disse isso. É um artista importante, mas não me toca. É cerebral. Costumo dizer que certas coisas meramente cerebrais são meio satânicas. "Ulisses", de James Joyce, é uma delas. Demônio não tem afeto. É só cérebro. A arte não, tem alguma coisa de anjo. Você faz uma obra tím, ton (imitando sons) e diz que é arte. É nada. Há quem chame de gênio o John Cage e aquela coisa toda da música feita de silêncio. Que gênio que nada. Vá tomar banho.

Folha - E o que seriam as vanguardas de hoje?

Gullar - A vanguarda está morta e só falta enterrar. E não sou o primeiro a falar isso. A vanguarda é um fenômeno do século 20, com um peso extraordinário na renovação das linguagens artísticas e na revelação de novas dimensões da percepção. Mas se esgotou. Como o barroco se esgotou e tantos outros movimentos também.

Folha - A vanguarda pode ter morrido, mas existe algo de novo na arte, ou não?

Gullar - A arte sempre é nova. Não existe obra de arte que não tenha algo de novo. Mas o novo não precisa ser explícito. Não precisa ser paletó de três mangas. Pode ter duas e ser novo.

Folha - O sr. foi um dos mentores de um movimento que propunha um novo explícito, os neoconcretos. Quando o sr. fala que a arte boa é a emocional e que o conceitual não tem valor, o sr. está descartando esses artistas?

Gullar - Quando falo em arte conceitual, não me refiro aos concretos. Mesmo a Lygia e o Oiticica, na sua fase final, fazem uma arte muito mais sensorial do que conceitual. E isso é uma questão sobre a qual eu ainda precisaria escrever mais. O movimento neoconcreto é extremamente radical. Parte do fim da vanguarda. Se Malevitch pinta o branco sobre o branco, Lygia chega ao quadro em branco, no qual nem se pinta mais. Ora, se o quadro está em branco e não quero mais pintar, das duas, uma; ou vou embora ou faço o que ela fez, que é cortar o quadro. E Lygia foi além. Entregou-se ao experimentalismo sem limite. Colocar fios na boca e ficar tirando vira só sensorialidade. É um nihilismo típico da vanguarda.

Folha - E mais uma vez voltamos à "morte da vanguarda"...

Gullar - A vanguarda questiona a linguagem e a fantasia, e esse é o grande problema dela. Ela não foi adiante não é por acaso. É porque depois disso não é mais arte. A época moderna tem a presunção de achar que a ciência é mais importante que o sentimento e a emoção, de pensar que a civiliza-

ção industrial ia ser uma maravilha - e se viu que não é, deu em guerra e campo de concentração.

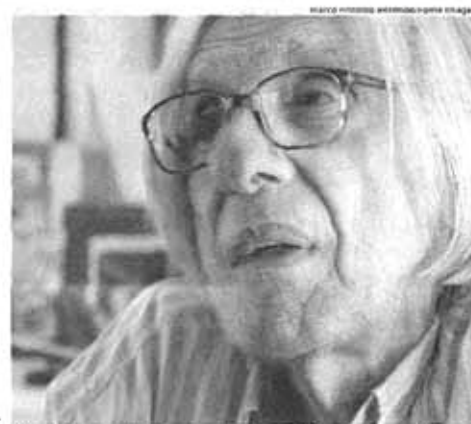
A ciência é formidável, a medicina evoluiu, o computador é extraordinário, mas o homem não é só isso. É sonho, é fantasia e isso tem de ser preservado. O que faz com que se leia hoje Homero é que ele contava as pessoas.

Folha - Paulo Coelho comove as pessoas, mas não é considerado pelos críticos boa arte.

Gullar - Paulo Coelho é um escritor, não há dúvida. Mas o caminho pelo qual toca as pessoas envolve outras questões, que dependem muito menos da qualidade literária do que do que está sendo dito. Não é Machado de Assis, claro. Mas ele é um escritor. No fim, enquanto M. Delly vendeu milhares e hoje ninguém lembra, Baudelaire saiu com 500 cópias de "Flores do Mal" e virou best seller.

Folha - Como o sr. se relaciona hoje com seus livros dos anos 60 "Cultura Posta em Questão" e "Vanguarda e Subdesenvolvimento", recém-relançados em um volume? Como o sr. interpreta, à luz da globalização, a tese de que os brasileiros não deveriam aderir às vanguardas mundiais?

Gullar - O que digo no livro é que a arte nasce do particular. Não existe arte cosmopolita. Mário de Andrade já dizia que o internacional é nacional de algum país. Não existe o ser universal. Ele nasce em algum lugar, tem uma história, e a arte nasce dessa história. Uma arte que parta das influências externas, das influências cosmopolitas não é boa. Ela pode ser absorvida e transformada, como no caso dos neoconcretos.



O poeta Ferreira Gullar em sua casa, em Copacabana, no Rio

Folha - E como a globalização influencia esse processo?

Gullar - A globalização valoriza minha posição de valores que não são cosmopolitas, porque até para defender o seu país, economicamente, você tem de valorizar o que é próprio dele, de sua literatura e arte. Valéry já dizia que não descobriu nada no mundo que não estivesse no seu quintal.

Folha - E como o sr. vê hoje "Cultura Posta em Questão"?

Gullar - Esse sim, é um livro um pouco da época em que foi feito, é um livro de luta, que defende engajamento político, desejo de fazer da arte instrumento da conscientização social. Era um erro.

Folha - Hoje a arte não tem função social?

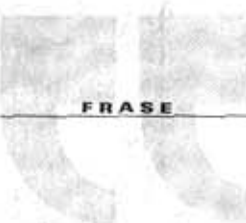
Gullar - Até se pode usar, mas você fará uma arte de segunda.

→ Leia continuação à pág. E4

Poeta ganha prêmio holandês

DO ENVIADO AO RIO

Ferreira Gullar está conquistando a Holanda. O poeta e escritor acaba de ganhar o Prêmio Príncipe Claus, dado anualmente por uma fundação que também leva o nome do nobre holandês. Criada em 1997, a distinção é entregue a nomes "com conquistas excepcionais no campo da cultura e desenvolvimento". O valor do prêmio é de € 25 mil. (CEM)



FRASE

"Eu me meti na crítica de arte pela alegria que ela me dá desde garoto. Descobri a pintura antes da poesia e lá em São Luis, onde nem havia pintura."

FERREIRA GULLAR,
poeta

INÉDITOS



Quadro de Iberê Camargo (1914-1994), um dos artistas cujas obras são comentadas pelo poeta Ferreira Gullar

Leia nesta página textos que fazem parte de "Relâmpagos", livro inédito em que Ferreira Gullar comenta obras de artistas plásticos como Iberê Camargo, Diego Velásquez e Leonardo da Vinci

PINTURA DE IBERÊ: ESSA LAMA ESTELAR

Durante quase 30 anos, Iberê Camargo se atou a um objeto recuperado da infância distante — um carretel — e iniciou com ele uma caminhada para trás. Mas não para a sua própria infância, o seu próprio começo: iniciou uma caminhada para o começo da expressão plástica. Um começo que não é o começo histórico da pintura nem o próprio começo da arte deste pintor. Um começo que se tornará começo porque é quase o fim da expressão plástica: o instante em que as formas identificáveis se dissolvem no fundo, fundem-se na pasta primitiva em que o artista transforma a matéria da pintura. Uma pasta escura e no entanto luminosa, uma espécie de lama estelar, plena de energia, donde deve ressurgir a fala ameaçada do homem que arriscou perder-se na matéria.

A experiência de Iberê foi isto: uma descida vertiginosa do co-

nhecido ao desconhecido, da ordem à desordem, da superfície ao abismo, movido pela necessidade de fundar a linguagem da arte em algo irreduzível, além do truque, além da habilidade, do belo consagrado e aceito. Aparentemente, Iberê seria mais um pintor que aderiu ao expressionismo abstrato ou a outra qualquer tendência em voga no fim da década de 1950 e começo de 1960. É certo que sua aventura começa nesse período quando o tachismo e o informalismo invadem o país. Seria falso afirmar que esses movimentos não tenham influído sobre a sua arte. Creio que influíram, junto com outros fatores de caráter pessoal, estético e biográfico. Naquela época, raros foram os pintores que não sofreram essa influência e, verdade seja dita, muitos passaram para esse lado, do dia para a noite, com armas e bagagens.

A respeito de Iberê, há uma di-

ferença fundamental: aquelas novas tendências artísticas, possivelmente, tenham suscitado nele a possibilidade de reorientar sua procura poética; e mais que isso, tenham revelado a seus olhos o esgotamento de uma certa linguagem figurativa e o estimularam a mergulhar em busca de seus fundamentos. Ele não adere à nova moda: parte dela para uma indagação radical que o tornará um dos recriadores dessa mesma linguagem — o sujeito de uma aventura estética que, por seu radicalismo, não tem equivalente na pintura brasileira. Não se trata de estabelecer um parâmetro de valor: mas poucos terão assumido com tal paixão e gravidade a aventura de pintar e terão descido tão fundo na busca dessa ilusão que quer transcender a matéria, o instante, a morte.

A OBRA

- Livro: Relâmpagos
- Autor: Ferreira Gullar
- Editora: Cosac & Naif
- Quanto: preço não definido



"As Meninas", tela do pintor espanhol Diego Velásquez

AS MENINAS

O quadro está de costas e está de frente: de costas para você (que o vê por trás ao lado esquerdo) e de frente para Velásquez que o pinta. Mas a verdade é que está de frente para você e já pintado. Aliás, desde 1656. Não obstante, Velásquez (você o vê) o está pintando.

Aparentemente, você está atrás do quadro e de frente para o pintor, que tem ao lado o seu motivo: a princesa e as damas de companhia, que ele pinta. Mas não as pinta diretamente: pinta a imagem delas refletida no espelho — um espelho que não se vê, de cuja existência se sabe apenas pelas coisas que reflete: o pintor, as meninas e as mulheres, o cão e também, lá no fundo, um homem que se detém numa escada; ao seu lado, refletidas noutro espelho pe-

queno, as imagens do rei e da rainha, que entram na sala, no outro extremo do aposento, fora de nossa vista. Assim, o quadro contém o que se vê e o que não se vê, num jogo de espelho e de espaços e tempos. É o quadro dentro do quadro, imagens de imagens. Realidade e ilusão que se confundem. Miragem, pintura...

Um momento da vida, mínimo episódio da história humana — pessoas que, numa sala, posam para um pintor que as retrata — aí na Espanha, num certo dia do século 17. E parece uma visão irreal esta cena real (com sua luz doce) que Velásquez fixou na tela para sempre. Mas que, na vida, se desfaz, naturalmente em seguida, como qualquer outra, entre palavras e risos talvez.



"A Madona da Encarnação" (1480), de Leonardo da Vinci

Livro reúne textos que "pegaram na veia" de Gullar

Em suas análises curtas, poeta e ensaísta reafirma na obra a necessidade de fazer uma forma forte da arte

DO ENVIADO AO RIO

Leia a seguir mais trechos da entrevista com Ferreira Gullar. (CEM)

Folha - Os artistas de "Relâmpagos" são seu cânone ou são os artistas sobre os quais o sr. acredita ter feito melhores análises?

Ferreira Gullar - Acho que uma coisa é ligada à outra. Você sente quando escreve algo com muita identificação. O texto que pega na veia é aquele que reflete que a obra te pegou na veia também. Não fiz seleção de meus artistas

prediletos. Mas de alguma maneira os que estão no livro o são.

Folha - Por que o sr. não escreveu nada sobre os modernistas brasileiros? Não te pegaram na veia?

Gullar - Não é isso, é que este livro não foi escrito de caso pensado. Foi escrito pela emoção. Não fiz assim: fulano entra, outro não. Entra quem me comoveu e me fez escrever coisas de que gostei.

Folha - Em ensaio sobre Emygdio de Barros (1895-1986) o sr. chama esse interno do hospital psiquiátrico d. Pedro 2º, no Rio, de "um dos raros gênios da pintura brasileira". Quem são os outros?

Gullar - A palavra gênio eu não

gosto muito de usar, não. Mas é que Emygdio é excepcional e gênio conota uma excepcionalidade que não está apenas no nível da qualidade da arte. Mas há artistas que são muito talentosos. O Iberê Camargo é de um talento fora do comum. Sem Franco também.

Folha - Com seu texto sobre "Guilherme", de Picasso, o sr. volta a uma questão marcante de sua obra: "O material pode ser nobre ou pobre, não importa, mas a forma, qualquer que seja, tem que se impor à nossa visão por sua expressividade, tem que se destacar entre todas as formas pela força inusitada que só os verdadeiros artistas sabem

imprimir à matéria do mundo". Não existe arte de ímpeto sem forma forte?

Gullar - A emoção você tem em qualquer situação. Mas para transformar uma emoção ou uma experiência de vida em arte é necessário que isso ganhe forma. E aí está a originalidade da obra. Se você é Picasso, vai criar uma forma contundente. Renoir criaria uma forma doce. A forma se impõe por uma energia que está dentro dela.

Folha - Falando em forma, por que o sr. optou em "Relâmpagos" por ensaios tão curtos?

Gullar - Sempre tive tendência

de escrever pouco. Não gosto de escrever muito. Sobretudo quando se trata de arte. Não escrevo mais de dez laudas sobre artista nenhum. Estaria correndo risco de dizer coisas desnecessárias. No Brasil, existe a mania de escrever livros enormes de arte. Calhamações que ninguém lê. Gosto de reflexão efetiva, não embromação. É chato ficar fazendo literatices sobre as coisas.

Folha - O livro praticamente não tem citações. Citação é literatice?

Gullar - Sou um leitor contumaz de teoria artística e crítica, de história da arte. Posso dizer que ao longo de minha vida li muito mais

sobre arte do que sobre literatura. Mas só gosto de usar certos pensamentos que são tão lapidários que ficam em minha cabeça, sobretudo frases de artistas.

Folha - O livro é bastante claro. O sr. teve algum esforço por fazer algo simplificado, educativo?

Gullar - Nunca penso nisso. Se você observar meus textos sobre arte, verá que são sempre muito claros. Não é que queira vender barato. É que eu procuro pensar claro. Aquilo que não está claro para mim acho que não ficara para o outro, então não embromo. Tenho lido textos sobre arte que duvido que quem fez entenda.

Arte na medida de Gullar. (2/2)

São Paulo, 7 dez. 2002, Folha de São Paulo, Ilustrada.

Cassiano Elek Machado

CULTURA

ARQUITETURA

Piano projeta cathedral do 'The New York Times'

Um dos raros representantes da tradição humanista, o arquiteto italiano venceu um longo processo de seleção e terá a rara chance de fazer arquitetura onde ela é necessária.



HERBERT MUSCHAMP
The New York Times

NOVA YORK - Temos recebido muita correspondência de leitores reclamando que eu nunca escrevo sobre os prédios de Nova York. Assim, meus empregadores decidiram construir um. Não apenas no prédio qualquer, mas um trabalho de arquitetura, um projeto com potencial para elevar a qualidade dos edifícios de Nova York. Quando soube que Renzo Piano tinha sido escolhido para projetar o novo quartel geral do *The New York Times*, percebi que tínhamos tal projeto.

O local pretendido é o lado este da Oitava Avenida, entre as ruas 40 e a 41, em frente ao terminal de ônibus da Port Authority. O projeto depende da aprovação do conselho da The New York Times Co., assim como de licenças da prefeitura e do Estado para arrendamento do local. Piano foi escolhido entre três finalistas. Os outros foram o arquiteto britânico, sir Norman Foster e Cesar Pelli, de New Haven. Os arquitetos tripartite propôs, Frank Gehry e David Childs, da Skidmore, Owings & Merrill, se retiraram do concurso várias semanas antes da escolha final.

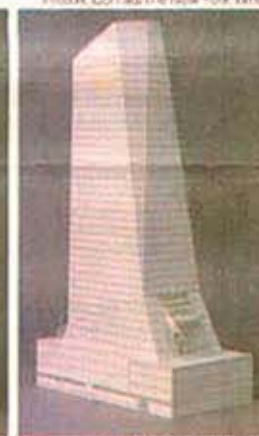
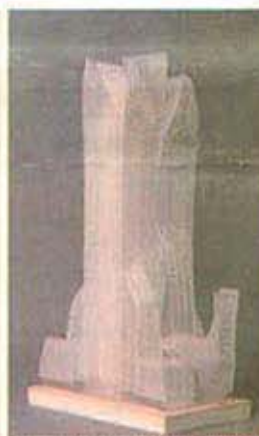
A meta do processo de seleção foi escolher um arquiteto em vez de um projeto. Em um processo como esse, é comum que a proposta passe por uma revisão substancial depois da escolha do arquiteto. O arquiteto e o cliente podem decidir começar do zero. O cliente está buscando um conjunto de coisas indistinguíveis: uma feitura de personalidade; um sentimento de compatibilidade; e a sensação de que algo histórico foi posto em ação no primeiro encontro.

Ainda é muito cedo para avaliar o projeto de Piano e nunca será possível examinar o que os outros finalistas poderiam ter feito. Mas não é prematuro falar sobre as questões levantadas pelas propostas e pelo próprio processo de seleção. Também, não é cedo demais para declarar que foi dada a Piano a chance, e inquestionavelmente ele tem os talentos, de projetar o mais importante arranha-céu empresarial de Nova York desde a criação do prédio da CBS por Eero Saarinen, em 1965.

Faço parte dessa história, como uma espécie de nota de rodapé que vai contar a história. A



Projetos para o arranha-céu que promete ser o mais importante construído na cidade desde 65 (com o vencedor assimilado)



convite de Michael Golden, vice-presidente do conselho da The New York Times Co., e com a aprovação de meus editores, reuni-me periodicamente, por um período de seis meses, com o grupo responsável pela escolha de um arquiteto para o prédio do *Times*.

Interesses - Tenho sérias reservas em cruzar a fronteira que separa a redação da área empresarial do jornal. O *The Times* não permite que seus críticos participem de juris de arte. Esta política é sabia porque nos impede de abusar da autoridade do jornal e nos afasta de possíveis conflitos de interesse. Além disso, sentar em um júri nos tira de nosso habitat natural - o domínio das idéias e valores e sua expressão artística - onde vamos em busca de reportagens. Esse domínio é a nossa realidade.

Não sou um crítico desprezado. A dimensão prática da arquitetura é uma das coisas que faz com que seja interessante escrever sobre ela, mas não faltam defensores manifestos dos aspectos práticos. A dimensão metafórica é mais difícil de ser captada, especialmente em uma cidade como Nova York, que tem visto tão pouca arquitetura fruto de reflexão e ponderação nos últimos anos.

E aí que um crítico pode ser útil. O nível simbólico é onde a própria arquitetura se insere,



Piano, que tem em seu currículo projetos como o do centro Georges Pompidou, em Paris, lidou com maestria com os valores relacionais da arquitetura

Quando isso acontece, o uso do terreno eleva-se acima do nível da especulação imobiliária. Os prédios fazem jus ao espaço que ocupam em outros termos que não os econômicos. Definir esses termos é o que faz um crítico. Mais importante, a tarefa dele é insistir que esses termos, embora não quantificáveis, sejam tão substanciais quanto os materiais dos quais são feitos os edifícios e o dinheiro que custa para construí-los.

Lidando com a realidade - Minha tarefa é dizer: A arquitetura é real. No decorrer desses meses, tive ampla oportunidade de fazer o meu trabalho. Também tive conhecimento dos fatores que erodiram o status de Nova York como uma cidade onde a arquitetura séria é possível.

A escolha de um arquiteto para o prédio do *Times* foi conduzida em uma parceria meio a meio entre a The New York Times Co. e a Forest City Ratner, uma incorporadora imobiliária cujos

projetos incluem o Metrotech, um complexo de escritórios na região central do Brooklyn. O prédio do *Times* terá cerca de 213 metros e 45 andares. A metade inferior será ocupada pela redação do jornal, sua divisão empresarial e escritórios corporativos. O espaço na metade superior será alugado para locatários de fora. Uma base com seis andares incluirá um espaço destinado a lojas e restaurantes e para um auditório para palestras, fóruns e outros eventos públicos. A Forest City planeja ocupar um andar de escritórios. A The Times assumiu a responsabilidade primordial de escolher um arquiteto.

Assisti as reuniões do grupo consultor do projeto, composto de membros da The Times e da Forest City, e que contou com a presença ocasional de representantes da 42nd Street Redevelopment Authority (Autoridade de Redesenolvimento da Rua 42), uma subsidiária da Empire State Development

Corp. e da Economic Development Corp., um órgão municipal. Um pequeno grupo foi designado para chegar a um consenso sobre a escolha final.

Movidoço - Não vou relatar o que aconteceu por detrás das portas fechadas. O que pretendo aqui é destacar alguns pensamentos que me ocorreram durante o exame dos projetos dos quatro finalistas. Na última reunião da qual participei, quando houve um movimento para resuscitar uma proposta que antes tinha sido descartada, alguém entre os presentes observou que parecíamos estar nos movendo em terreno movediço. Eu senti que estava em terreno movediço ao longo de todos esses seis meses.

Na verdade, a própria arquitetura está sempre em terreno movediço. Os arquitetos tentam captar idéias que estão fluindo na atmosfera cultural. A principal delas talvez seja a relação em evolução do indivíduo com a comunidade em uma democracia moderna. Não há nada inentemente estável nessa relação ou nos processos que arquitetos e clientes usam para articulá-la em um espaço urbano.

As diretrizes para o processo de seleção foram preparadas por parceiros do cliente e apresentadas em livros impressionantemente grandes e bem-cuidados. As diretrizes me passaram a impressão de mapas rodoviários para a mediocridade. Nos critérios para avaliar os trabalhos anteriores das firmas concorrentes, a "arquitetura" foi misturada com objetivos pa-

drões, entre eles saber se a firma produziu obras dentro do orçamento e se tem ampla experiência com projetos de arranha-céus. A verdade é que a arquitetura não pode ser quantificada. E, a julgar pelos últimos acréscimos à cidade de Nova York, experiência anterior com arranha-céus me pareceu uma possível base para desclassificação.

Convite aos estragos - A arquitetura, neste interim, foi definida como "projeto compatível/convicente". Se compatível significa contextual, este padrão foi um convite aberto a todos os tipos de estragos. A arquitetura deveria contribuir para seus arredores em vez de ser concebida para se encaixar neles. Convicente, além de ser geralmente incompatível com compatível, sugeria-me um padrão de valores formais mais adequado à fotografia e representação arquitetônica do que à própria arquitetura. O conceito ignora os valores relacionais dos quais a arquitetura é feita. Do exterior para o interior; de cima para baixo; da estrutura para a expressão; do conteúdo para a forma.

De alguma forma, porém, partimos desse início pouco promissor para um resultado assombroso. O projeto de Renzo Piano incorpora esses valores relacionais e outros de forma espetacular.

Piano, que tem escritórios em Gênova e Paris, é o maior praticante vivo do mundo do que eu chamo de arquitetura "normativa". Outros a chamam de "a tradição humanista clássica", que soa como algo mais digno. Mas por que não se apresentar e dizer isso? Ele é italiano. A estética de Piano é tanto urbana quanto arquitetônica. Todos os italianos sabem que, quando você obtém um pouco de dinheiro, você faz alguma coisa para ornamentar a cidade. Constrói uma igreja, cria uma agradável praça cívica, encomenda uma estátua. Depois, quando o dinheiro acaba, a igreja ainda está de pé e a estátua permanece. Como disse Piano para mim: "Mesmo quando as pessoas são pobres, elas não precisam viver de uma forma pobre". Elas ainda têm a riqueza das áreas circundantes. Ele levou sua filosofia para projetos em Berlim, Paris, Sydney e outros centros de vida cosmopolita. (Tradução de Maria de Lourdes Botelho)

PRÉDIO TERÁ
213 METROS
DE ALTURA E
45 ANDARES

DVD com imagens de todos os artigos escaneados

(um DVD encartado na página 127)

As imagens no DVD estão nomeadas com os seguintes códigos e abreviaturas:

00.00.00	(ano/mês/dia)
ESP	(O Estado de São Paulo)
FSP	(Folha de São Paulo)
JT	(Jornal da Tarde)

As três pastas contêm:

- artigos 2000
- artigos 2001
- artigos 2002

(DVD encartado na versão impressa)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)