

COLLAGE:

JUSTAPOSIÇÃO e FRAGMENTAÇÃO
em

arquitetura

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

CLEUSA DE CASTRO

COLLAGE:
JUSTAPOSIÇÃO E FRAGMENTAÇÃO
EM ARQUITETURA

Tese de Doutorado
apresentada a Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São
Paulo, para a obtenção
do grau de Doutor em
Arquitetura e Urbanismo.

ORIENTADOR

Prof. Dr. PAULO JULIO VALENTINO BRUNA

CO-ORIENTADOR

Prof. Dr. FRANCISCO BARATA FERNANDES
Universidade do Porto

Área de Concentração:
Projeto de Arquitetura

São Paulo
2009

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.

E-MAIL: cleusadecastro@uol.com.br

C355c Castro, Cleusa de
Collage: justaposição e fragmentação em arquitetura /
Cleusa de Castro. --São Paulo, 2009.
347 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: Projeto de
Arquitetura) - FAUUSP.

Orientadores: Paulo Júlio Valentino Bruna e Francisco
Barata Fernandes

1.Arquitetura moderna 2.Artes plásticas I.Título

CDU 72.036

para luisa e gabriel

para antonio, pela cumplicidade

Agradecimentos

Nestes quatro anos de duração deste Doutorado contei com a amizade e dedicação de pessoas sem as quais este trabalho não seria possível. Agradeço especialmente à minha família pelo apoio afetivo incondicional e por saber tolerar meus afastamentos. Agradeço muitíssimo ao meu orientador, professor Paulo Bruna pela paciência e dedicação para com minha pesquisa e pela inestimável ajuda junto a CAPES. Agradeço a CAPES pela Bolsa que me possibilitou desenvolver parte da minha pesquisa na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP). Agradeço ao meu co-orientador professor Francisco Barata por todo apoio e orientação em minha pesquisa na FAUP. Agradeço aos funcionários da pós-graduação da FAU-USP pelo grande apoio em especial a Cristina, a Isa e a Maria José. Agradeço ao pessoal da Biblioteca da FAUP, principalmente a Nuno Guerreiro pela amizade e apoio. Agradeço a Pedro França pela dedicação com que tratou todos os meus assuntos junto ao Secretariado do Conselho Directivo da FAUP. Agradeço a Regina, amiga de muitos anos, pelo apoio na visita a obra de Stirling em Stuttgart. Agradeço a minha sobrinha Andressa e a amiga Juliana pela companhia e apoio na visita a obra de Scarpa em Verona. Agradeço a amizade, afetividade e compreensão com que contei durante todo o doutorado de muitos alunos e ex-alunos da UFPR e da PUCPr. Agradeço aos queridos amigos do Porto: Édulo, Penélope, Thaís e Rafael, minha segunda família em Portugal, pelo carinho com que me receberam e pela companhia em tantas incursões arquitetônicas em terras portuguesas. Agradeço aos grandes amigos Bóris, Key e Marialba pelo incentivo e carinho. Agradeço com especial afeto a Tereza Cristina, Lizandro, Eneida e Humberto, meus queridos amigos, pela preciosa amizade.

Resumo

Este estudo propõe a discussão da arquitetura contemporânea e sua correlação com as artes plásticas dentro de uma abordagem específica da estética decorrente da poética da collage que invade o universo artístico desde sua descoberta no Cubismo até as mais diversas manifestações da arte contemporânea.

Na arquitetura a manifestação da poética da collage dá-se naqueles edifícios cujo caráter seja resultado da somatória de partes e de valores agregados que contribuem para a formação de um corpo arquitetônico que se distancia conceitualmente daqueles de nítido caráter unitarista.

A verificação da transposição de princípios fundamentais que definem a obra de arte de collage para a arquitetura por meio da análise de obras modernas e contemporâneas permite a aproximação destas distintas manifestações culturais e possibilita justificar certo descaso com que esta arquitetura é tratada pela crítica tal qual acontece com a collage nas artes plásticas, por serem consideradas como obras híbridas e conseqüentemente marginais.

Palavras chave

Arquitetura contemporânea,
artes plásticas, poética da collage,
edifício-collage.

Abstract

This study suggests the discussion of contemporary architecture and its correlation with fine arts within a specific approach of aesthetics due to the collage poetic that invades the artistic universe since its discovery in Cubism until the most several manifestations of contemporary art.

In the architecture, the expression of poetic collage takes place in those buildings whose character is result of sum parts and values that contribute for the formation of an architecture body that is far conceptually from the ones with clear character unitarist.

The verification of transposition of fundamental principles that define the work of art of collage to architecture through the analysis of modern and contemporary works allows approximate these different cultural events and provides some justification for negligence with this architecture is treated by criticism, that happens with collage in the fine arts, being regarded as hybrid works and therefore marginal.

Keywords

Contemporary architecture, art, poetic of collage, collage-building.

Índice

Apresentação	17
Introdução	19
1. O universo da arte	29
• A arte e a mudança do mundo	31
• Picasso e Braque - a invenção da collage	41
• A reinvenção Dada	53
• Kurt Schwitters - a sublimação da collage	67
2. Duas aproximações	83
• O bricoleur de Claude Lévi-Strauss	85
• O recorte em Gordon Matta-Clark	93
3. Das artes para a arquitetura	103
• Princípios fundamentais da poética da collage	117
4. A poética das citações: Collage referencial	121
• Collage na obra de Le Corbusier	125
• Neue Staatsgalerie de James Stirling	147
5. A justaposição de poéticas: Collage literal	169
• A casa de Frank Gehry	171
• O Castelvecchio de Carlo Scarpa	197
• Museu das Missões de Lucio Costa	217
• Experimentos Portugueses Contemporâneos	235
• A Casa dos 24 de Fernando Távora	241
• Pousada Santa Maria do Bouro de Eduardo Souto de Moura	255
• Aldeia de Idanha-a-Velha de Alexandre A. Costa e Sergio Fernandez	273
• O Chiado de Álvaro Siza	299
Considerações Finais	319
Bibliografia	329
Lista de Figuras - fontes	339

apresentação

Esta Tese refere-se a diversas preocupações que envolvem minha vida profissional e minha carreira como docente nos Cursos de Arquitetura junto à Universidade Federal do Paraná e à PUCPr.

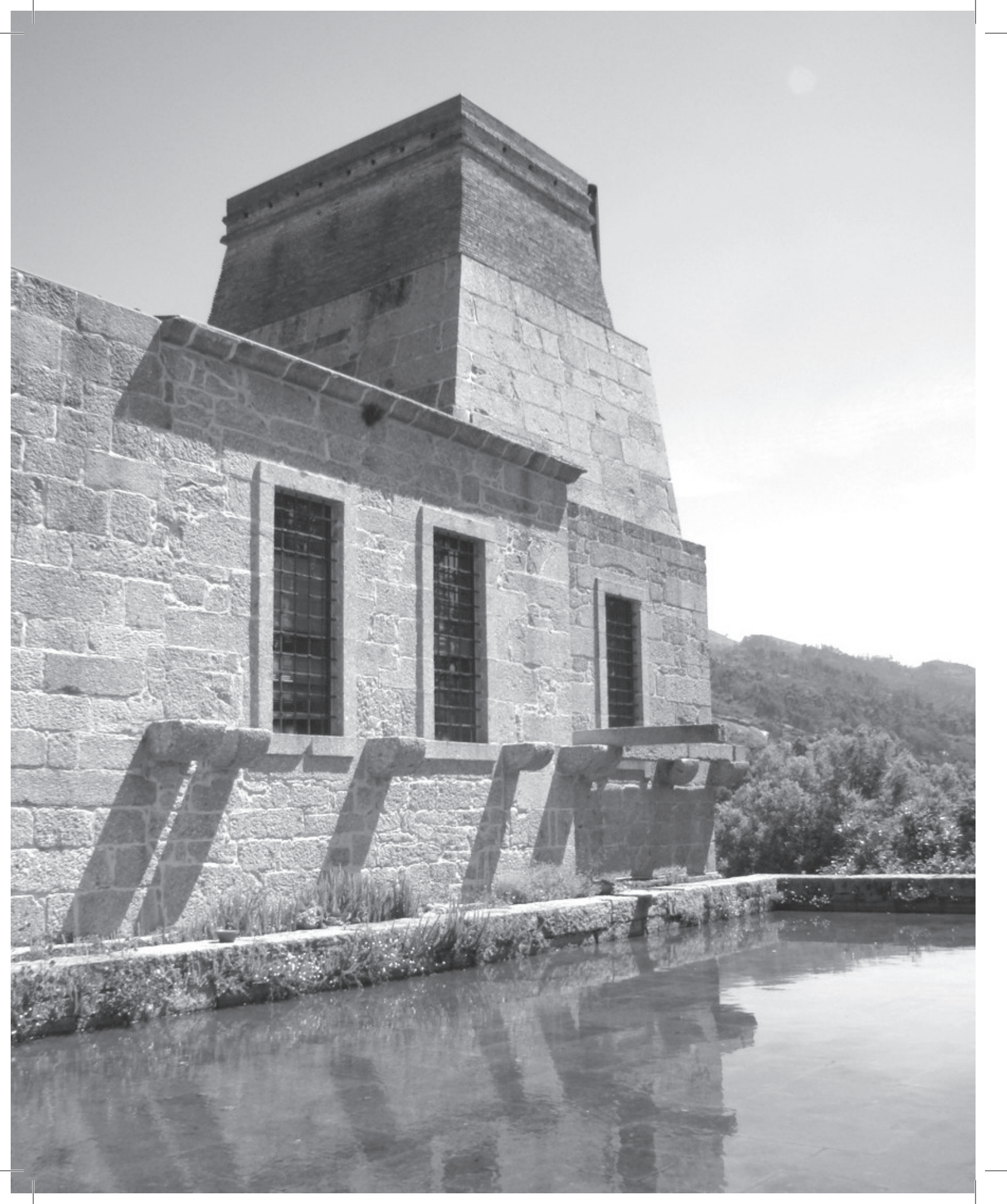
Como professora responsável pela disciplina de Projeto de Arquitetura no quarto ano na UFPr, em que se desenvolvem projetos de reciclagem de edifícios históricos prevendo a transformação de seus usos e o acréscimo de novas partes, tenho buscado novas reflexões acerca da abordagem da temática arquitetura X patrimônio que extrapolem os usuais paradigmas ditados pelas legislações preservacionistas de nosso país. A responsabilidade em transmitir ao corpo discente conhecimentos sobre o papel do arquiteto no trato da salvaguarda de nosso patrimônio e de dividir tal responsabilidade com professores das áreas de História da Arquitetura e Preservação do Patrimônio vem com a Especialização cursada, em finais da década de 80 na Universidade Federal da Bahia em Curso de Conservação e Restauração de Edifícios e Sítios Históricos que, em parceria com a UNESCO, curso este que tem como objetivo treinar profissionais brasileiros, latino-americanos e provenientes de outros países de língua portuguesa para atuar junto aos seus países na salvaguarda e intervenção sobre o patrimônio histórico edificado. Tal especialização permitiu-me atuar como arquiteta de intervenções sobre edifícios históricos por mais de vinte anos.

A carreira acadêmica trouxe, certamente, maturidade para refletir de maneira mais ampla sobre a questão da arquitetura X patrimônio e este foi o tema explorado no Mestrado desenvolvido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde na dissertação intitulada PERMANÊNCIAS, TRANSFORMAÇÕES E SIMULTANEIDADES EM ARQUITETURA, procurei investigar as possibilidades de criação decorrentes da fusão do novo com o antigo no trato da reutilização de edifícios históricos. Durante o desenvolvimento desta dissertação muitas questões foram levantadas e ainda que se tratasse de um assunto relativo à preservação do patrimônio, as questões estéticas e formais ali esboçadas apontaram para um universo investigativo sobre a possibilidade de abordar um assunto mais amplo que é o da fusão de linguagens em arquitetura, a partir de uma preexistência.

A questão da inserção do novo sobre o antigo, em nosso meio profissional e mesmo acadêmico, limita-se, na maioria dos casos, em seguir as recomendações das Cartas Internacionais de Preservação de Patrimônio, ao menos em nosso país. Certa de que este é um problema referente à disciplina de Projeto de Arquitetura, preocupa-me que as reflexões acerca das questões estéticas sejam deixadas em segundo plano e que o resultado formal do novo edifício não seja a relevante quando no momento de tomada de decisões projetuais.

Ao deparar com exemplos impressionantes de obras que chamarei aqui de collages, principalmente no cenário internacional, obras que compatibilizam a contemporaneidade com obras preexistentes sem desdenhá-las ou enaltecê-las exageradamente, acreditei ser possível trazer a discussão da sobreposição de linguagens e sua conseqüente fragmentação para o campo teórico através da aproximação com as artes plásticas.

Esta tese nasceu, portanto, da vontade de discutir uma tipologia arquitetônica que se refere aos edifícios híbridos decorrente de somatória de linguagens sobrepostas e de verificar a viabilidade de entendê-la sob a ótica da collage, aproximando a arquitetura da disciplina artística com a intenção de ampliar os horizontes interpretativos e criativos do arquiteto do futuro, cuja parcela de responsabilidade na formação divido, com entusiasmo, com tantos colegas professores.



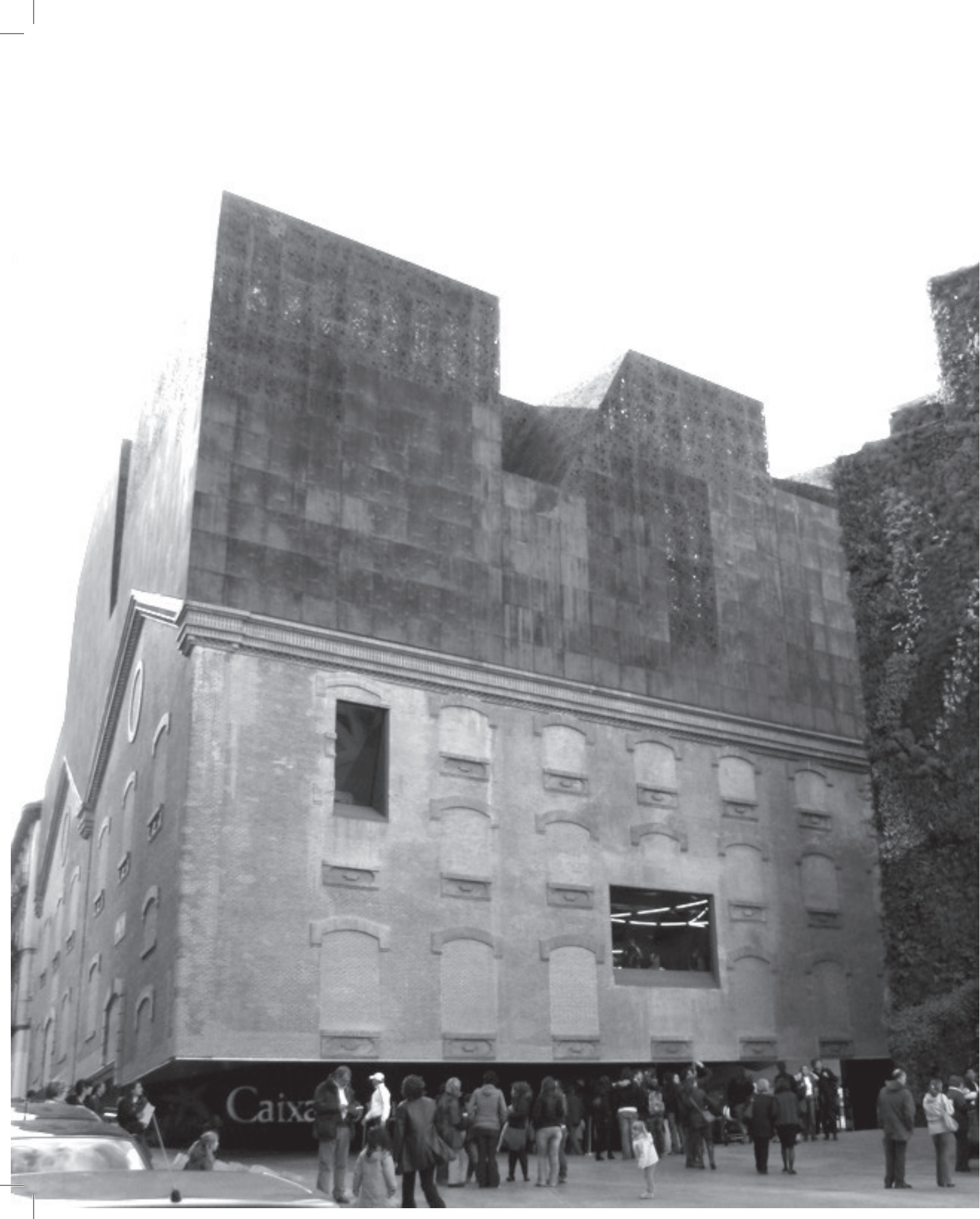
introdução

Fig.1 Pousada de Santa Maria do Bouro - Portugal

As grandes cidades apresentam-se dentro de uma rede de complexidades provenientes de seu crescimento desenfreado protagonizado por correntes migratórias e imigratórias em que a estrutura física busca acompanhar as necessidades vitais que se multiplicam dia após dia. Uma imagem qualquer tomada por um satélite explicita as extensas malhas que avidamente se espalham pelo território envoltório das cidades e se adensam num processo contínuo de transformações como um organismo vivo que se desenvolve. Da aproximação das imagens pode-se visualizar as diferentes texturas que formam as zonas diversas destas cidades e a notável caracterização dos antigos centros que enraízam a trama urbana e a partir destas zonas a intrincada trama que demonstra a complexidade do viver urbano.

A já complexa cidade que se compartimenta na acomodação de suas necessidades espelha sua fragmentação no microcosmo do edifício; resultado de intervenção ou não, a somatória de linguagens reais, palpáveis ou memoriais, referenciais, fragmentos complexos num tempo de dissolução da realidade através da simultaneidade de lugares, conhecimentos, culturas e tecnologias disponíveis virtualmente. Processo contínuo, invenções, substituições, intervenções, reprocessamento, criações, continuidades – aspectos inerentes à arquitetura enquanto conceito como operação do que se acomoda às vicissitudes da civilização ao incorporar e participar da construção dos seus significados.

As capitais européias que carregam a responsabilidade da transmissão às gerações futuras de sua história por meio da preservação de sua arquitetura, enfrentam o desafio de conciliar o antigo ao novo que se faz necessário diante das inúmeras solicitações dos novos tempos, programáticas, técnicas e funcionais. Não há arquitetura sem destruição, ou melhor, sem transformação, seja do lugar,



dos materiais ou do existente. Sobre estas demandas soma-se a afirmação formal que necessita espelhar o pensamento criativo de seu tempo e tal qual nos tempos passados, espelha a capacidade intelectual de cada povo, numa acirrada competição para demarcar seu território e sua grandiosidade. É a arquitetura que dá forma às cidades e é ela que permite introduzir às cidades o conceito de continuidade, como observa Rafael Moneo.¹

No complexo mundo atual de apurada tecnologia como também de desequilíbrios sociais e ambientais acirrados, pensar a arquitetura acerca do papel desempenhado enquanto reflexão estética sob a ótica das transformações proporcionadas pelo tempo que investe sobre seu casco parece preocupação fútil.

Paralelamente às investidas públicas, o capital privado participa desta renovação com o financiamento de uma produção arquitetônica que reflita o poder econômico da instituição por meio da criação de uma imagem de vanguarda e inovação tecnológica. Neste cenário, ainda que diluído no caos urbano, tais fragmentos pontuam uma produção arquitetônica que reflete o diálogo necessário entre o que fica e o que nasce no mundo da arquitetura. Novos ícones surgem assim por meio de diversos edifícios culturais já historicamente consolidados (museus, bibliotecas, teatros, etc.) ou do aproveitamento de antigos edifícios que são revalorizados através de sua reciclagem. A utilização da carga simbólica destes edifícios existentes é re-equacionada enquanto elemento formal que interage com a intervenção.

Esta investigação busca esclarecer a suspeita da existência de um elo entre a produção de uma diversidade considerável de autores que trabalham a fragmentação como resposta formal a determinadas solicitações programáticas ou decorrentes das contingências em que é postulado o edifício, ainda que as correntes a que se ligam tais autores sejam bastante distintas entre si. Cada vez é mais recorrente a necessidade de se compartilhar a nova obra com restos arquitetônicos de tempos passados e ao se depararem com a necessidade de trabalharem tal sobreposição de linguagens os arquitetos lançam mão de seu purismo formal e enveredam pelo tortuoso caminho da sobreposição de linguagens. As respostas, ainda que muito distintas, contém uma raiz formal que se associa àquela determinada pela estética pictórica. Como uma obra dentro de uma obra, o jogo de referências passa a ser o mote que desenvolve a idéia sugerida, abarca a linguagem própria do arquiteto e a subverte num labirinto de correlações que transformam cada parte em única e fragmentam de novos

Fig.2 Edifício Caixa Forum - Madrid. Projeto de Herzog & deMeuron.

1 in *Arquitetura Viva*, 110, 2006, p.25



Maria Schwilke.

1929

significados o conjunto.

Este estudo propõe a discussão da arquitetura e sua correlação com as artes plásticas dentro de uma abordagem específica da estética decorrente das poéticas experimentadas pela Arte Moderna por meio de suas vanguardas. Dentro das inúmeras possibilidades formais experimentadas pelas vanguardas artísticas foi escolhida a *collage* como campo específico de aproximação entre arte e arquitetura a fim de investigar a estética da fragmentação que traduz o caráter de determinados edifícios como resultado da somatória de partes e de valores agregados que contribuem para a formação de um corpo arquitetônico que se distancia conceitualmente daqueles de nítido caráter unitarista.

Da *collage*, uma experiência inerente à arte, reinventada no Cubismo, enaltecida pelo movimento Dada e tendo grande influência sobre as criações surrealistas, extrai-se a especificidade conceitual para interpretar a simultaneidade de arquiteturas, amálgama de elementos arquitetônicos e temporalidades, na busca da compreensão da complexidade desta investida arquitetônica.

O princípio operativo da *collage* nas artes plásticas consiste na justaposição de materiais estranhos à natureza da obra, na utilização de materiais extrapictóricos ou extra-artísticos, e sua descontextualização e incorporação ao novo contexto da obra de arte. Traduziu-se, na pintura, à agregação de pedaços da natureza à obra pictórica, desprovida de representação realista pelo cubismo. A base do conceito de *collage* determina uma técnica ou estratégia formal que busca resultado no agrupamento de elementos de natureza desigual para configurar um novo objeto ou edifício.

No princípio, a *collage* nasce como contrapartida à pintura clássica, preciosista, e inclusive para fugir da aridez da abstração geométrica. A *collage* pretende ser uma forma de aproximação ao objeto, mediante elementos integrantes do próprio objeto: materiais rudimentares, funcionais, utilitárias. Tudo, menos cair na pura representação pintada e, portanto, idealizada. No lugar de propor uma recriação da realidade, o autor de *collage* substitui essa realidade por outra.²

A *collage* experimenta, assim, a tensão entre materiais agregados à obra onde prevalece o destaque da diferença entre as partes através de uma confrontação entre os elementos dispostos. A considerada *collage* na arquitetura toma como natureza o material externo à obra como material específico, matéria real existente e preexistente como também aquela derivada de referências formais que são incorporadas à obra através de uma nova lógica organizativa. O passado e o presente interagem como matéria externa na proposta de arquitetura

Fig.3 Kurt Schwitters - Sem Título, 1929

2 ISCAN, Ferit. Asi se hace um collage. Barcelona, Parramón ediciones, 1985, p. 30.

como *collage*, tendo a arquitetura como das disciplinas que guarda uma das relações mais complicadas com o passado, como lembra Eloy Algory.³

Os *edifícios-collage* tais quais as *collages* nas artes plásticas são tomados pela historiografia e crítica como obra menor, desprovida de identidade própria e força estética que a notabilize como evento artístico ou arquitetônico de relevada importância.

A identificação da uma estética da *collage* em diversos momentos da história da arte e da arquitetura aponta para uma suspeita de que esta seria uma postura de transição, de flutuação entre estéticas e movimentos formais mais definidos em que há a aceitação da sobreposição de linguagens como uma soma, e não como uma exclusão, que não supõe a anulação dos valores passados, mas a inserção de pedaços do que passou a uma nova acomodação formal. *Collage* em arquitetura passa a ser a possibilidade de uma obra nova carregar fragmentos e significados de uma obra ou objeto antigo, preexistente.

Para fechar ainda mais o campo de trabalho, define-se a abrangência desta análise sobre o edifício, abrindo mão da questão urbanística que é tão firmemente acentuada na obra de Collin Rowe. O trato aqui se refere, portanto, ao *edifício-collage* que seria aquele resultante da somatória de elementos formais que constituam partes, que resulta de uma postura dualista que incorpora tempos distintos, um passado que é resgatado ou apropriado como um *objet-trouvè* e o presente, em que se dá a ação do projeto de arquitetura que proporciona a reunião destas partes.

Ao tratar a obra de *collage* como uma obra quase marginal no campo da arquitetura, argumento que sustenta esta tese quanto ao valor que tais obras atingem na crítica arquitetônica contemporânea, o pensamento de Adorno, aproxima esta arquitetura do pensamento estético da modernidade ao enaltecer o efêmero e o transitório, valores que trazem a questão do tempo ao centro da discussão da nova linguagem determinada pelo tempo atual. Nova sintonia entre o pensamento de Adorno e a proposta de investigação da arquitetura como *collage* dá-se na defesa que Adorno faz da interpretação da obra de arte como um não-sistema que reconhece como verdadeiro as rupturas e descontinuidades provocadas pelo caos do mundo moderno e reconhece nos fragmentos a única possibilidade de acontecimento da totalidade.

Vale, neste sentido, resgatar a noção de que a somatória de linguagens arquitetônicas num mesmo edifício é prática

3 in *Arquitetura Viva* 110, 2006, p.26

comum mesmo aos mais puristas dos arquitetos, quando defrontam com a necessidade de atuar sobre um edifício preexistente. Ainda que seguros de suas linguagens bem consolidadas como corrente arquitetônica, a hibridização resultante desta prática lança o edifício à outra família formal em que prevalece a ambigüidade e a fragmentação. A crítica e a historiografia da arquitetura despenderam pouca atenção a esta arquitetura, que a considera quase uma obra menor, como um acontecimento que acidentalmente ocorre na carreira do arquiteto, e quando se detém sobre este tipo de obra normalmente a leitura dá-se através das partes novas que são inseridas pelo arquiteto e a sutil relação criada, proposital ou despropositadamente entre a parte inserida e a parte preexistente é desconsiderada.

O *edifício-collage* constitui um universo à parte na produção arquitetônica desde a antiguidade. Neste momento atual em que a retomada dos preceitos modernos persegue a prática arquitetônica com a nitidez da construção de seus objetos e que o Minimalismo atua como depurador máximo da

Fig.4 Casa de Frank Gehry - Santa Mônica





linguagem, a proposta de se discutir a estética da imperfeição e da fragmentação pode parecer impertinente. Vale ressaltar, em defesa da escolha do objeto de pesquisa, que tal tipologia de edifício que resulta da sobreposição de distintas linguagens pela aglomeração de fragmentos é uma constante na história da arquitetura e prevalece como prática recorrente em todas as partes do mundo.

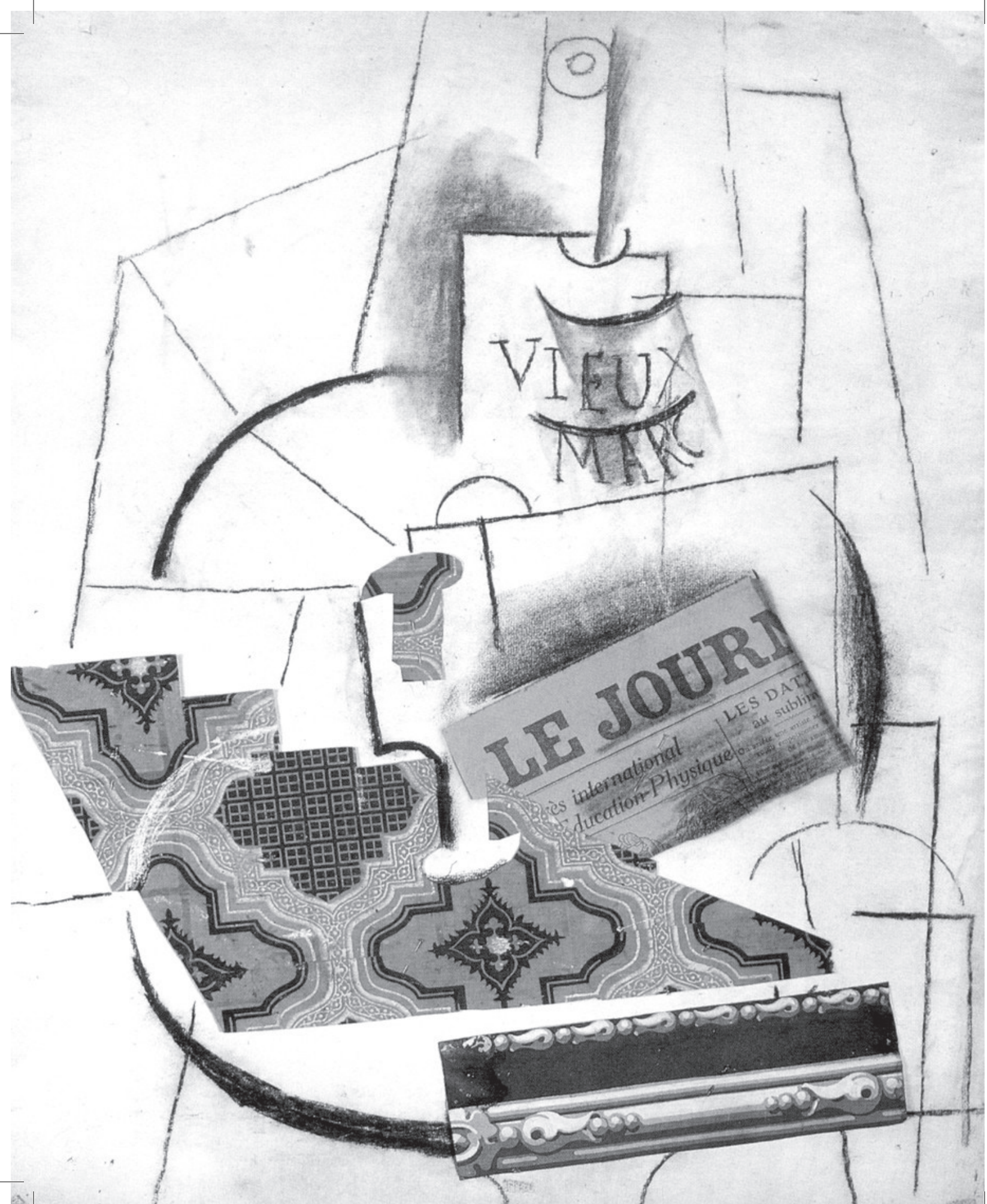
A partir destas premissas, esta tese tem como objeto de estudo, portanto, edifícios com nítido caráter fragmentário. Neste universo compreendem-se tanto aqueles edifícios que procedam da somatória de linguagens decorrentes de intervenções sobre obras pré-estabelecidas, geradas a partir de modificações de funções e alterações no resultado compositivo destes, quanto dos que contenham uma concepção arquitetônica que resulte da somatória de partes formais distintas e pré-estabelecidas em outros edifícios e que se caracterizem por um deslocamento estético com intenções bem definidas do seu emprego como citação.

Como procedimento metodológico, esta tese busca, primeiramente, investigar a estética da *collage* na arquitetura por meio de suas origens e fundamentos no campo das artes plásticas e do projeto do edifício confrontando com outras poéticas. A seguir, analisa obras de arquitetura que compreendem a sobreposição de linguagens, principalmente aqueles edifícios resultantes de intervenções sobre edifícios preexistentes, considerados aqui como *collage* literal, objeto central desta pesquisa, mas abrange também, àqueles que recorrem a citações de outros elementos distintos da poética balizadora do edifício que se pode considerar uma *collage* de referências e que trará uma compreensão mais abrangente às questões conceituais aqui pretendidas.

Fig.5 Castelvecchio de Carlo Scarpa

o UNIVERSO
da arte

a **ARTE** e a
mudança
do mundo



A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se.

T. Adorno

Este estudo tem um núcleo temporal bem delimitado no campo das artes plásticas ainda que encerre questões fundamentais que extrapolam esta delimitação no tempo. Quando da passagem dos conceitos da arte para a arquitetura, tais limites vão sendo ampliados na medida em que se identifique uma aproximação mais clara entre objeto e idéia. Tal poética justifica-se aqui, como campo de experimentação teórica de reflexão sobre o edifício lido como obra de *collage*. Sem pretender simplificar a arte por meio de sua história, este estudo lança mão de alguns conceitos e episódios desta história bem como das teorias que se traçaram para sua compreensão para pinçar, neste campo de conhecimento, argumentos que visam esclarecer os pontos de ligação entre o mundo da arte (mais especificamente o da pintura) ao da arquitetura, com o recorte determinado para a questão da *collage*. Certamente a Arte Moderna é a base para esta aproximação, ainda que obras arquitetônicas anteriores à modernidade possam ser apresentadas como resultado da poética da *collage*.

A *collage* como técnica e, sobretudo como poética, é apontada como descoberta feita por Picasso e Braque durante a convulsiva fase da criação artística que estes dois artistas estabeleceram em comum, nos densos anos da primeira década do século XX. O impacto provocado por esta inovação criativa foi tomada, a princípio, como mais uma intenção estética que se incorporava ao amplo espectro proporcionado pelo Cubismo. O desdobramento desta atitude atinge, entretanto, proporções inimagináveis e vai tornar-se um experimento quase que obrigatório para todos os artistas que sucederam a este momento até os artistas da atualidade.

A *collage* acontece na arte como uma conseqüência esperada e desejada, ainda que subverta o continuum proposto pela estética da Arte Moderna, assentada solidamente no propósito de romper com a representação fidedigna da realidade imposta desde o renascimento.

Para que se possa compreender o papel da descoberta da *collage* no cenário da consolidação da Arte Moderna é preciso retroceder a alguns momentos anteriores da história da arte

Fig.6 Picasso - Garrafa de Vieux Marc, Copo e Jornal, 1913

para resgatar determinados conceitos que são caros à poética da *collage*, tanto quanto à sua afirmação quanto à negação que faz deles.

A inserção da *collage* na história da arte pode ser interpretada como uma nova técnica que responde às ansiedades provocadas pela necessidade de mudança e transgressão do modelo antigo de representação e de concepção artística. Vale compreendê-la, entretanto, muito mais como uma poética que coaduna com a Arte Moderna, por conter todos os propósitos que justificam a consolidação da mudança dos novos tempos. Alguns termos como representação e figuração apresentam-se em diversos momentos da história da arte como referência de valor e desafiam o artista a reflexões e superações que impulsionam os movimentos estéticos como reflexos das preocupações do artista diante dos acontecimentos que o cercam.

A base da apreensão tanto artística quanto arquitetônica utilizada neste estudo será a analítico-formal.

Uma das mais antigas teorias da arte refere-se à arte como imitação. A compreensão deste termo é indispensável para que se possa encontrar o ponto de ruptura da arte antiga com a moderna, ruptura esta que possibilitou o afloramento da poética da *collage*.

Como tese central da Teoria da Arte como Imitação está a afirmação de que uma obra é arte se, e somente se, é produzida pelo homem e imita algo. Neste sentido, uma obra de arte seria tão boa quanto mais se conseguisse aproximar do objeto imitado. Ao esbarrar em questões que abarcam outras formas de arte tal qual a música, a teoria da imitação exigiu a substituição do conceito de imitação pelo conceito mais sofisticado de representação. Este ajuste conceitual pode receber em parte o conteúdo da arte moderna e contemporânea e dentro dela as diferentes poéticas que permitem a concretização da obra de arte. Ainda aí, a compreensão do que seja a arte resguarda-se em limites conceituais e deixa de fora todo um universo artístico em que os termos imitação ou representação esgotam a definição da obra.

A passagem do figurativo ao não-figurativo, ou seja, a abstração é o que separa definitivamente a arte do passado da moderna.¹

Na tentativa de encontrar maneiras de simbolizar e de apropriar-se do mundo de diferentes formas, a representação traduz-se como viabilidade da manifestação da idéia ou imagem que o artista tem do mundo ou de alguma coisa. A preocupação com a perfeita representação destas idéias e

1 Argan, em seu *Arte e Crítica da Arte*, lembra que a primeira aquarela abstrata pintada por Kandinsky, em 1910-11, é tida como a obra que define a passagem do figurativo ao não-figurativo.

2 *Du Cubisme* é publicado em 1912 de autoria de Albert Gleizes e Jean Metzinger, onde buscaram explicar algumas das concepções subjacentes ao movimento.

3 HARRISON, Charles, (et alii). *Primitivismo, Cubismo, Abstração – Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. P. 104.

percepções do mundo permeou a antiguidade e encontrou seu apogeu durante o Renascimento.

A condição necessária à realização plena da perfeita representação da realidade esbarra nas condições impostas pela visão e pela realização desta visão numa superfície bidimensional, quando na pintura. Ao buscar superar tais empecilhos o artista utiliza-se de algumas técnicas que possibilitam uma aproximação com a realidade, sendo a mais eficaz delas a perspectiva, um instrumento que indica ao intelecto os caminhos para a representação cientificamente fiel da realidade. O descobrimento da representação perspectiva é um dos momentos mais significativos da história da arte, ponto culminante na relação de aproximação da arte com seu modelo e o perfeccionismo que se traduz através do realismo como a legitimidade do cânone da beleza do renascimento. A força desta descoberta prende a atenção da arte por alguns séculos e ancora a sublimação do belo através da mimese com o mundo real.

Esta aproximação com a realidade não trata exatamente daqueles objetivados pelo Realismo enquanto movimento surgido como reação ao Romantismo, mas antes como apropriação máxima das características apreensíveis de uma cena tal qual é percebida no momento de sua efetivação no mundo:

“Realismo” é um conceito mutável e passou por transformações culturais no século XIX. A noção de “realismo” em *Du Cubisme*² é mais próxima da de Platão, o qual sustentava que as propriedades dos objetos, como a cor vermelha ou a forma quadrada, existiam independentemente dos objetos nos quais eram percebidos. Ademais, essas propriedades ou “Idéias” eram “mais reais” que os objetos nos quais eram encontradas, e constituía a “essência” ou realidade subjacente que o conhecimento busca alcançar.³

Aristóteles apresenta a imitação como uma ponte entre o conhecer e o fazer. Essa visão de Aristóteles difere da idéia platônica de que a cópia é inútil e nociva por tratar-se da "sombra da sombra", ou a imitação da imitação de algo que só existe em toda a sua essência e potencialidade no mundo das idéias em oposição ao mundo das sombras que só nos revela ilusões.

A discussão da representação da realidade e da fidelidade do artista diante desta representação é abalada pelo romantismo do séc. XIX. Nele, é transferida ao artista a chave da compreensão da arte, entendida agora como teoria da arte como expressão, onde a obra é tida como arte se esta exprime os sentimentos e as emoções do artista, que filtra e interpreta as cenas da realidade. Surge aí a base da arte moderna, no seio da cultura do Iluminismo definindo-se numa postura clara

de negação à figuratividade tradicional e rompe o elo com a alegoria histórico-religiosa em busca de uma autonomia. ⁴ Os paisagistas ingleses (Turner e Constable) apresentam a sua representação da natureza sob o olhar que privilegia a emoção e a relação do meio com o indivíduo. Ainda sob influência do discurso figurativo barroco a pintura espanhola experimenta os limites da dissolução através das obras de Goya e El Greco, expondo um romantismo exacerbado diante de uma Europa já totalmente neoclássica. O realismo romântico de Goya não se refere à cópia da realidade ou sua fixação na obra de arte e sim se apresentava como uma crítica ou uma ideologia sobre o real sonhado ou pretendido. Como ressalta Argan “o realismo, se verdadeiramente tal, é antinaturalista.” ⁵ Outra observação importante quanto ao realismo e que vai ancorar discussões relevantes na arte moderna refere-se à relação temporal da obra, da relação da imagem à transitoriedade, à fugacidade do tempo.

O romantismo vem pincelado de ideologias e em Delacroix vai experimentar novas possibilidades de expressar

4 ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 38

5 IDEM, p.41.



Fig.7 Paul Cézanne, Hortense Fiquet in a Striped Skirt, 1877-1878

as preocupações sociais que apresentam o artista como agente de transformação

A ponte com o passado é rompida pelos impressionistas que abrem caminho para a pesquisa artística moderna através da ciência do olhar em novo empenho para representar o mundo. O Impressionismo centra sua atenção na preocupação com a luz que traz também a liberdade com a representação fiel da cor em que até a sombra pode ser representada como cor. O Impressionismo deriva da ciência. Na investida sobre novas possibilidades de representação, destaca-se a inquietude com que Cézanne se depara diante das sensações apreendidas da natureza, o que o lança no caminho da pesquisa de uma ordem estrutural à imagem transferida para a tela; sua intenção é criar uma ordem de arte correspondente à ordem da natureza desconsiderando as impressões e sensações pessoais.⁶

As descobertas de Cézanne marcam a arte do século XX, como observa Read:

(...) como Venturi seria o primeiro a admitir, o rumo da arte moderna é inconcebível sem a façanha e o exemplo de Cézanne, e nenhum outro artista se encontra numa relação tão significativa com os seus sucessores.⁷

Uma das influências mais importantes da obra de Cézanne dá-se sobre Matisse que descobre através dele a importância que numa pintura a estrutura é dada pelo relacionamento entre as cores que a compõe. Cézanne sustenta a posição de que as cores devem ser usadas em sua plenitude, mantendo sua pureza sem contaminá-las com a mistura de preto ou cinza. Este distanciamento da representação pura da natureza é o passo que desencadeia as diversas experiências formais na arte que lhe sucede.

Entra em cena, neste momento de discussão da representação da realidade a fotografia, que passa a ser a representação do real, substitui o trabalho do retrato, da mão de obra do artista. A invenção da fotografia em 1839 vai ser, em termos tecnológicos, um dos estopins ao banimento da figuração, do realismo e da tematização na arte das vanguardas modernas. Com a fotografia, a obra de arte pode se furtar à representação.

O expressionismo dos países nórdicos traz a possibilidade de uma pintura de cor, de expressão, não mais interessada na idealização da realidade, mas em sua apreensão pelo sujeito, não mais do objeto que se vê, mas do que se sente. A abstração é uma reação, que somado à saturação do realismo, faz surgir esta nova expressão artística através de Malevich, Kandinsky e Mondrian.⁸

6 O Neoimpressionismo vai se pautar ainda mais no científico e no estudo da cor. O pontilhismo do Seurrar, Signat e Pissarro vai tratar com profundidade a pesquisa da composição da luz através da cor – a procura da representação com o suporte.

7 READ, Herbert. História da Pintura Moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 1980. P. 18

8 O russo Wasily Kandinsky (1866-1944) foi o primeiro artista a trabalhar com abstração geométrica pura, sem a referencia visual da realidade. Sua obra investigativa *Do espiritual na arte* (1912), foi uma das obras fundamentais para o entendimento da arte moderna e da abstração geométrica. Kandinsky, Mondrian e Malevich apresentaram uma obra que resultava de um posicionamento filosófico que, apesar da distância entre as formas de interpretação e utilização dessas teorias, buscavam eliminar sua imperfeição e alcançar a definição de um novo homem e de um novo mundo, estabelecer nova ordem, tanto espiritual quanto social, onde reinasse uma harmonia ideal. A busca comum aos três artistas dizia antes respeito ao período de crise representado pelo fim do século XIX e início do século XX. A soma do cubismo com o expressionismo permite que Kandinsky avance e entre no formalismo que vai gerar o neoplasticismo. Coincidência total da representação e suporte.



Paralelamente à abstração, o Cubismo ⁹ surge como um movimento artístico de coerência estilística que se inicia em 1907 e é tido como finalizado em 1914, com o início da Guerra. Sua influência original decorre do sentido de estrutura geométrica derivada da obra de Cézanne.

A pintura iniciada em 1907 - *Les demoiselles d'Avignon*¹⁰- de Picasso, é a obra que deflagra o surgimento do Cubismo, com a qual coloca em crise toda a tradição figurativa. Através de *Les demoiselles* Picasso propõe uma arte que se revela como essencialmente conceitual, e se funde ao conceito de “realização do motivo” enunciado por Cézanne. Para Argan, em *Les demoiselles* Picasso propõe-se a superar o limite histórico proposto por Cézanne sem restringir-se a transfigurar a realidade como faz Matisse e sua intenção não é nem mesmo acolher a estética africana para o interior da arte ocidental, mas:

(...) o necessário era resolver dialeticamente a contradição pela qual as duas soluções opostas, oferecidas por uma “civilidade extrema” e por uma “barbárie extrema”, apareciam como válidas no plano estético e no plano histórico, ou melhor, ligadas entre si numa estreita alternativa dialética. ¹¹

Das transformações propostas pelos cubistas, destaca-se a autonomia dos elementos formais da obra bem como o tema que deixou de ser predominantemente de caráter nobre, narrativo ou literário. A memória passa a ser utilizada como referência para a construção do objeto pictórico, que não mais depende da observação simples e direta. Souza Santos resume assim a participação do Cubismo na radical transformação da arte:

Consideramos a experiência cubista além de momento crucial na dinâmica das vanguardas heróicas, como uma expressão já madura dentro do processo da montagem. Culmina o esforço anterior do Expressionismo, Simbolismo, Impressionismo, etc., ao romper a integridade da representação espacial e as convenções do gênero pintura, como suporte ou representação. ¹²

Efetuada a travessia, o passo seguinte da ruptura com a tradição foi feita com a descoberta da *collage* como técnica de representação. O distanciamento da obra de *collage* das raízes da arte trouxe preocupações ao meio, ainda hoje surgem questionamentos referentes à pertinência da obra de *collage* como arte por gravitar em dois meios bastante distintos e aparentemente incompatíveis: o da vida real e o da arte. Pela materialização da vida cotidiana através de seus fragmentos e a transmutação destes em material artístico, apresenta a *collage* um estado duvidoso sobre sua natureza e sua intencionalidade.

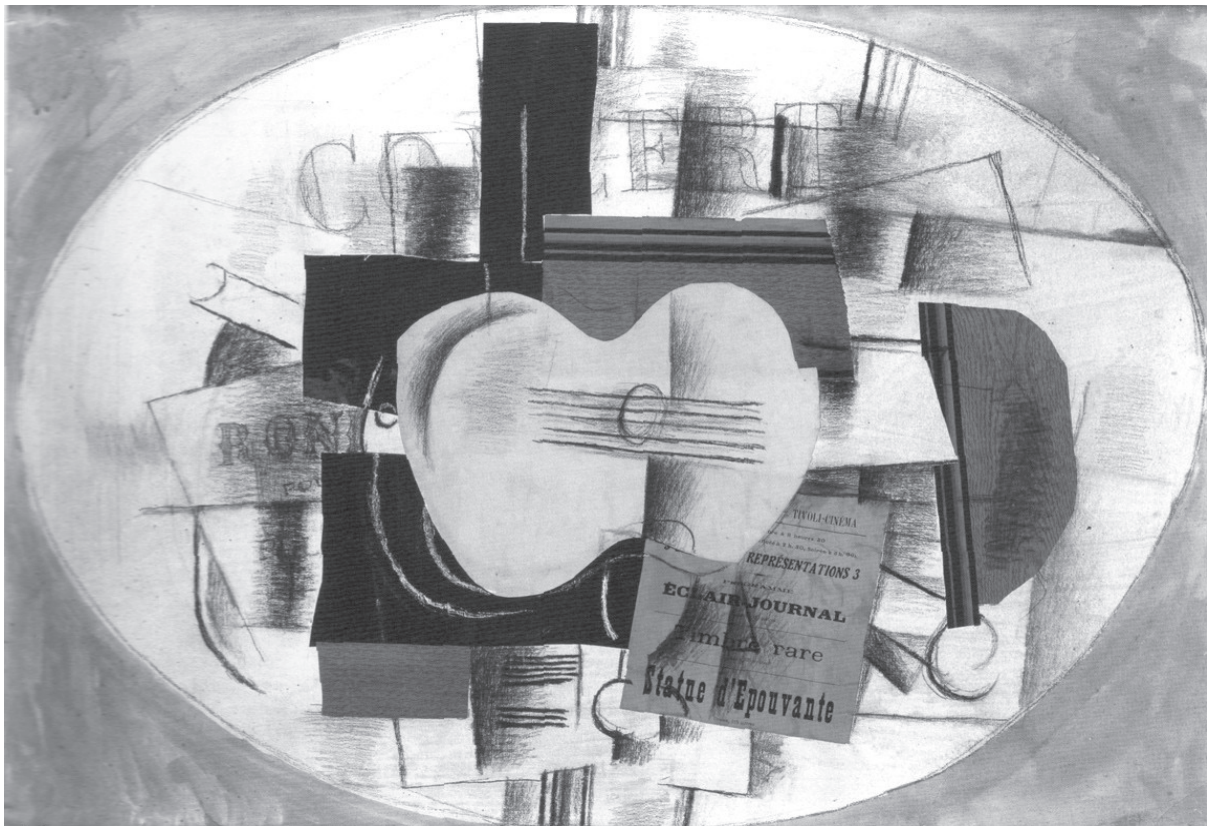
Fig.8 Picasso - Les Demoiselles d'Avignon, 1907.

9 Denominação atribuída a Matisse, derivada de uma observação feita em 1908 sobre uma obra de Georges Braque de que este reduzira as casas de um quadro a verdadeiros cubos.

10 Este quadro apresenta cinco mulheres, sendo que as duas colocadas na direita do quadro destacam-se das demais por expressarem forte influência da escultura africana, arte essencialmente conceitual, sob a qual Matisse havia chamado a atenção de Picasso.

11 ARGAN, Giulio Carlo. Op. Cit., p. 426

12 SOUZA SANTOS, Modernismo e visibilidade: relações entre as artes plásticas e a arquitetura. Tese de doutorado. São Paulo: FAU-USP, 2000.. P.9



Picasso e Braque a invenção da COLLAGÉ

Fig.9 George Braque - La Guitarre: statue d'épouvante, 1913

1 READ, Op. Cit. p.76

2 Herbert Read alerta para o sentido errôneo de tais denominações nestas duas fases do Cubismo por não corresponderem às características das obras produzidas nestas fases (READ, Op. Cit., p.76).

Na fase que sucedeu *Les demoiselles*, conhecido como Cubismo Analítico (1909 a 1912), as obras de Picasso e Braque apresentam uma estruturação geométrica do tema, mas, distinta daquela proposta e praticada por Cézanne que buscava a estruturação por meio da cor, tais artistas preocupavam-se em buscar uma modulação com a coordenação sensitiva dos planos constituintes do tema apoiando-se na luz e sombra. Nesta fase, a cor foi deixada de lado. O aspecto das obras deste período remete ao caráter escultórico nestes retratos e naturezas-mortas, mas é escultura fragmentada, como se refletida num mosaico de espelhos.¹

Após este período a nova fase fica conhecida como Cubismo Sintético² (1913 a 1914) onde predominam elementos já experimentados na fase anterior tais como partes de instrumentos musicais, fragmentos de tipografia, texturas

de madeira entre outros. As pinturas de Picasso e Braque nos anos 1910-11 apresentavam os desvios das obras da primeira fase, agora a estrutura da obra era apenas sugerida pelo objeto visto, e existia em virtude de sua própria coesão e força monumental.³ O objeto existe agora somente como referência direta ao tema, foi dividido em fragmentos e apresenta apenas algumas facetas do que fora e atuam agora como elementos estruturais da obra. A composição ainda deriva do objeto real, mas sua imagem perceptual imediata desaparece e vem dar lugar a um grupo de elementos visuais associados a uma imagem mnêmica.⁴ Prevalece ainda a combinação de formas figurativas e não figurativas, princípio fundamental do Cubismo, mas diferentemente da fase analítica em que a proposta visual é a do desmonte do objeto, estes agora são recompostos.

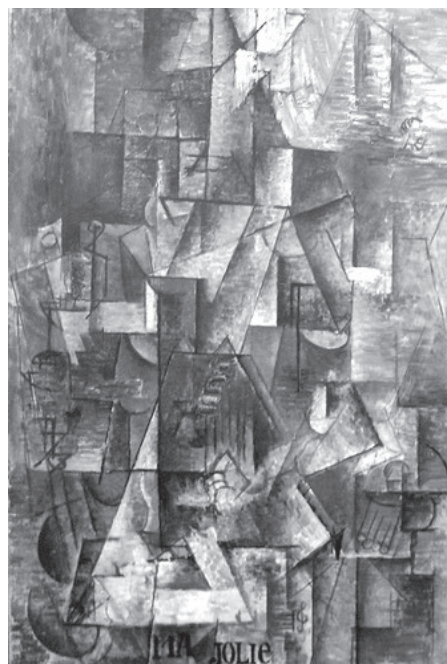
A dissociação do quadro da cena e do objeto real impele a pintura à liberação das controladoras leis da perspectiva que organizava as imagens visuais em uma coerência objetiva; o artista experimenta assim um processo de criação nunca antes imaginado onde a concepção plástica pode desfrutar da livre associação de quaisquer elementos visuais. Afasta-se das proposições de Cézanne quanto ao “foco concêntrico” do objeto no espaço ao deslocar o foco para o espaço pictórico de todo quadro. O objeto de percepção é agora a própria composição. A ruptura com as artes do passado está selada.

Após 1911, o uso de letras, de partes de palavras e de palavras é inserido às pinturas na obra de Picasso e Braque,

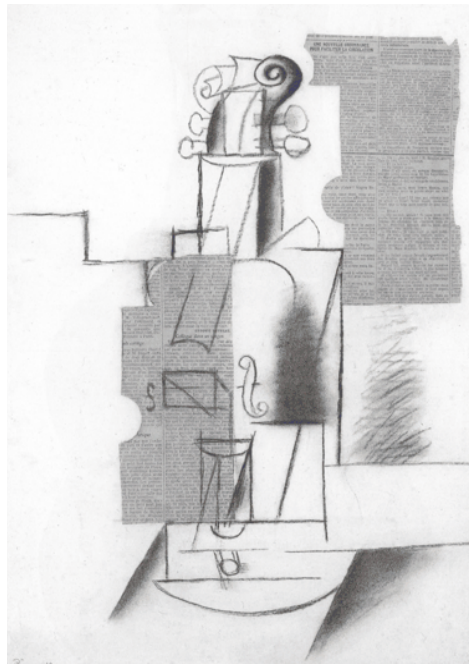
3 READ, Op. Cit. p.92

4 Ibidem , p.92

10



11



12



Fig.10 Picasso - Ma jolie, 1911

Fig.11 Picasso - Violino, 1913-14

Fig.12 Picasso - Wineglass and Ace of Clubs, 1914

Fig.13 Picasso - Viollon, 1912

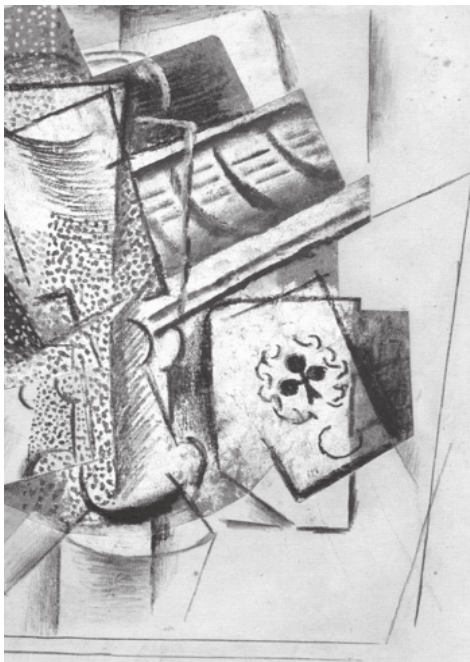
Fig.14 Picasso - Garrafa sobre uma mesa, 1912

5 Em 1913, Braque inventou a técnica do papel colado (*papier collé*): cortava retângulos de papel que imitava madeira, colava-os num papelão e esboçava ali uma natureza morta. A técnica foi adotada por Picasso e Matisse. Em geral, colavam-se em camadas sobre a tela imitações de xilogravura, letras traçadas com estêncil e pedaços de mármore falso. A técnica de colagem cubista foi depois usada por Max Ernst e outros surrealistas. Criava-se assim ampla variedade de efeitos, usando fotos, papel e recortes de jornal. (BECKETT, Wendy. História da Pintura. São Paulo, Editora Ática, 2002, p.350).

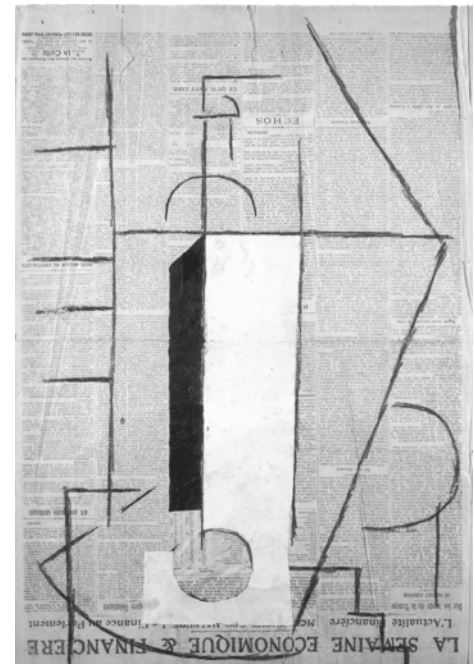
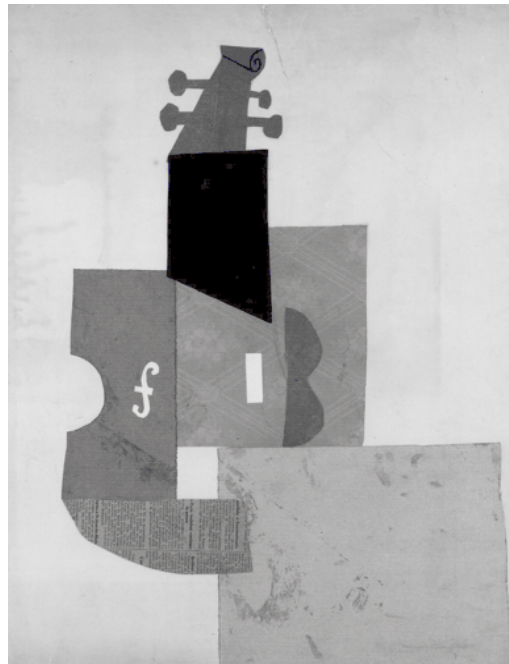
mas ainda utilizando o mesmo suporte pictórico das obras tradicionais. Destaca-se a obra *Ma jolie*, de Picasso (1911-12), como a obra que introduziu a tipografia na composição e que se tornou uma característica dominante nas pinturas destes artistas até 1914. O uso da escrita sobre a obra pictórica reforça o apelo ao significado da obra, ao mesmo tempo em que transgride a distorcida representatividade operacionada na pintura. As mensagens introduzidas pelos dois artistas através destes caracteres tipográficos são aparentemente precisas, mas que no contexto do quadro adquirem uma complexidade cuja decodificação depende do conhecimento do pensamento do artista.

No outono de 1912 os artistas desprendem-se da técnica pictórica e, fiéis ao motivo de seus quadros, buscam a ligação direta entre a representação e a técnica. Jornais, revistas, papéis pintados imitando materiais naturais como a madeira, partituras musicais e outros diversos materiais impressos são selecionados criteriosamente e dele são capturados, com a ajuda de uma tesoura, a matéria da nova obra de arte que vai assentar-se com cola junto ao restante do motivo pictórico no quadro. Esta é a fase dos *papier-collés*⁵, em que elementos recortados de materiais impressos com estrutura gráfica bem definida são empregados de maneira figurativa junto ao conjunto pictórico. Uma das obras primas desta fase é o quadro *Violino* (1913), de Picasso, onde se destaca a grande redução de elementos a que o autor submete o tema. A técnica não era nova, a inserção de materiais retirados do cotidiano

13



14



(ilustrações, cartões, texturas de materiais) existe como técnica não artística desde tempos antigos.⁶

A partir daí, aumenta o interesse dos dois artistas pelas texturas; inicia-se pela imitação destas e logo em seguida pela utilização das próprias texturas originais extraídas dos mais diversos materiais e objetos. Pedacos de jornais, oleados, tecidos e papeis de parede foram adicionados às telas incorporando-se à composição por meio da complementação da obra com tinta ou delineamentos de carvão. Surge assim a *collage*, que durante dois anos limitou-se à pintura sendo utilizada a seguir também nas esculturas. Como observa Argan:

(...) para os cubistas, a colagem servia para demonstrar que não existe separação entre o espaço real e o espaço da arte, de modo que as coisas da realidade podem passar para a pintura sem alterar sua substância.⁷

Esta nova forma artística tem como obra inaugural a obra de Picasso intitulada *Naturaleza muerta com silla de rejilla*, criada em maio de 1912, e é considerada pela historiografia artística como a obra que define os conceitos de *collage* que serão utilizados posteriormente. Com esta obra Picasso estabelece um diálogo entre a representação e a abstração, a pintura e a linguagem, a realidade e a ilusão, a cultura popular e as belas artes. Nesta composição derivada do cubismo analítico, os elementos pintados de uma natureza morta e fragmentos da palavra jornal dividem o espaço da tela com um pedaço de tela encerada que decalca a palha de um assento de cadeira. Jogo ilusionista e inédito invoca a aparência da realidade, de algo facilmente identificável no meio comum do dia-a-dia, utilizada pelo artista de maneira icônica. Referindo-se à colagem de Picasso, Rowe argumenta:

(...) a imagem de Picasso nos impulsiona a perguntar-nos o que é falso e o que é certo, o que é antigo e o que é atual, e precisamente por esta incapacidade de encontrar uma réplica semi-adequada a tão agradável dilema, finalmente, nos vemos obrigados a identificar o problema da presença complexa em termos de *collage*.⁸

A divisão entre as partes do quadro é estridente, o que era jogo de símbolos nos pedaços de jornais agora infere mais materialidade por meio da aproximação com o mundo, enquanto que a parte pintada mantém-se no mundo da criação e representação imaginária da composição artística. Estes materiais colados relacionam-se à representatividade da questão espacial.

A irrupção dos *papier-collès* provoca surpresa no campo da figuração clássica. De 1912 até 1925 generalizou-se com grande rapidez transformando-se num momento essencial da Modernidade.

6 Herta Weschel apresenta com preciosa pesquisa uma detalhada história da *collage* em sua obra publicada no final da década de sessenta, as origens muito antigas desta técnica resgatada por Picasso e Braque. Descreve que vários povos do Oriente se utilizaram da técnica da colagem para expressar sua arte e cultura a partir do século XIII através de ilustrações de livros, quadros e álbuns genealógicos cuja prática se estendeu até o século XVIII. A primeira publicação com informações técnicas sobre a prática da *collage* surge em 1686. A arte religiosa vai se utilizar desta prática para se afirmar nos mais diversos países. O povo russo usa-a na produção de seus ícones a partir do século XVII, baseados nas imagens de santos produzidas na arte bizantina, onde as imagens nos pequenos quadros são adornadas com pedraria e ouro na roupagem dos santos bem como finas chapas metálicas com arabescos florais marcam o contorno do quadro. A arte eclesiástica e monacal russa encobre quase que totalmente a imagem santa com tecidos ricamente trabalhados com apliques sobre o quadro e estas obras tornam-se ainda mais elaboradas à medida que se transformam em arte popular. Também a arte religiosa barroca da Europa Central trata com ornamentos colados suas imagens de santos e seus relicários. Pequenas *collages* em papel são executadas laboriosamente por monjas nos conventos do sul da Alemanha e países vizinhos, com imagens sacras que são colocadas nos livros de orações. Derivam daí os famosos Valentines dos países anglo-saxões para comemoração do dia dos namorados, confeccionados a partir da segunda metade do século XVIII, em pequenos cartas adornados com os mais diversos materiais com motivos sentimentais ou humorísticos. A versão francesa destes cartões é os cartões postais do Dia de Santa Catarina.

7 ARGAN, Op. Cit, p. 359

8 ROWE, Collin e KOETTER, Fred. Ciudad Collage. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 136.

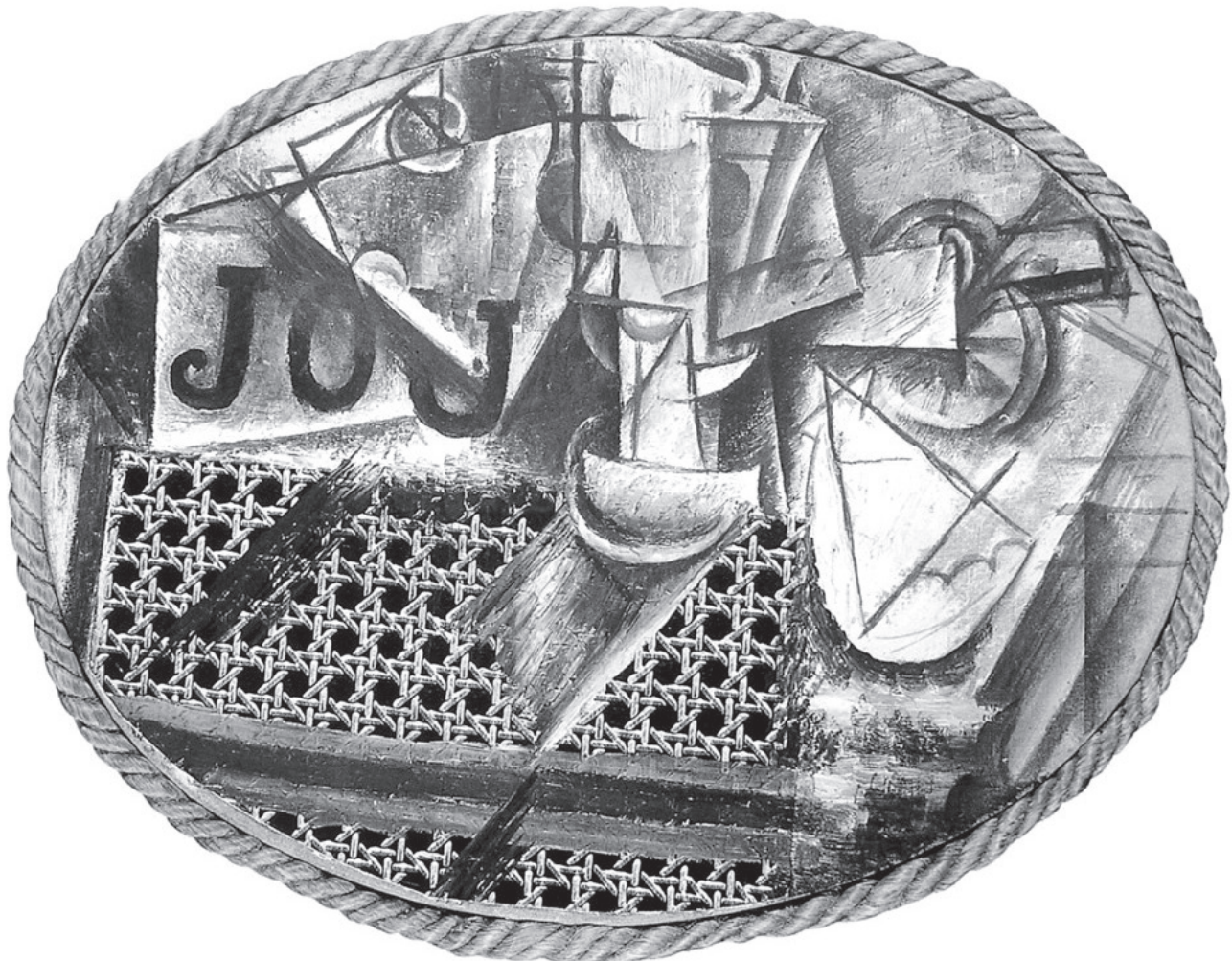
9 APOLLINAIRE, Guillaume. Les peintres cubiste: Méditations esthétiques. Citado em *Mestres Del Collage – de Picasso a Raushenberg*. Fundación Juan Miró, 2005.

A partir desta obra, artistas das várias partes do mundo reconhecem a força da descoberta e o potencial desta nova técnica, uma revolução no processo pictórico que passa a contar a partir de então, com a incorporação de uma matéria que vem já carregada de significação prévia, como observa Guillaume Apollinaire, “uns elementos que já estavam impregnados de humanidade”.⁹

Como síntese da *collage* cubista a obra apresenta camadas de matéria, carregadas de significados para o artista, signos determinantes de seu tempo como anúncios, embalagens, jornais e revistas, tecidos, madeiras, sempre aos pedaços.

Ser material pictórico é a função primeira da *collage* – da representação para a representação de si mesma. Ao incorporar elementos do mundo real à superfície bidimensional da pintura, os artistas cubistas arruinam o conceito do mundo tridimensional fictício da obra de arte que se consolidou como verdade desde o Renascimento. Mas não apenas a representação é colocada em questionamento através da *collage*, também os temas que antes eram suntuosos e heróicos

Fig.15 Picasso - Naturaleza muerta com silla de rejilla, 1912



são subvertidos e cedem espaço para a banalidade do cotidiano, imortalizada através do uso de pedaços de vidro, reproduções fotográficas, papéis diversos, ferro, crina de cavalo, pedaços de tecido, enfim, os refugos do mundo moderno, pedaços da vida humana que são transpostos de um estado transitório e insignificante a um reconhecimento e imortalização através da obra de arte. Agora, não mais o produto final é o que importa, tomam cena o processo e o conceito da obra. A collage foi, em síntese, uma grande violação da tradição.

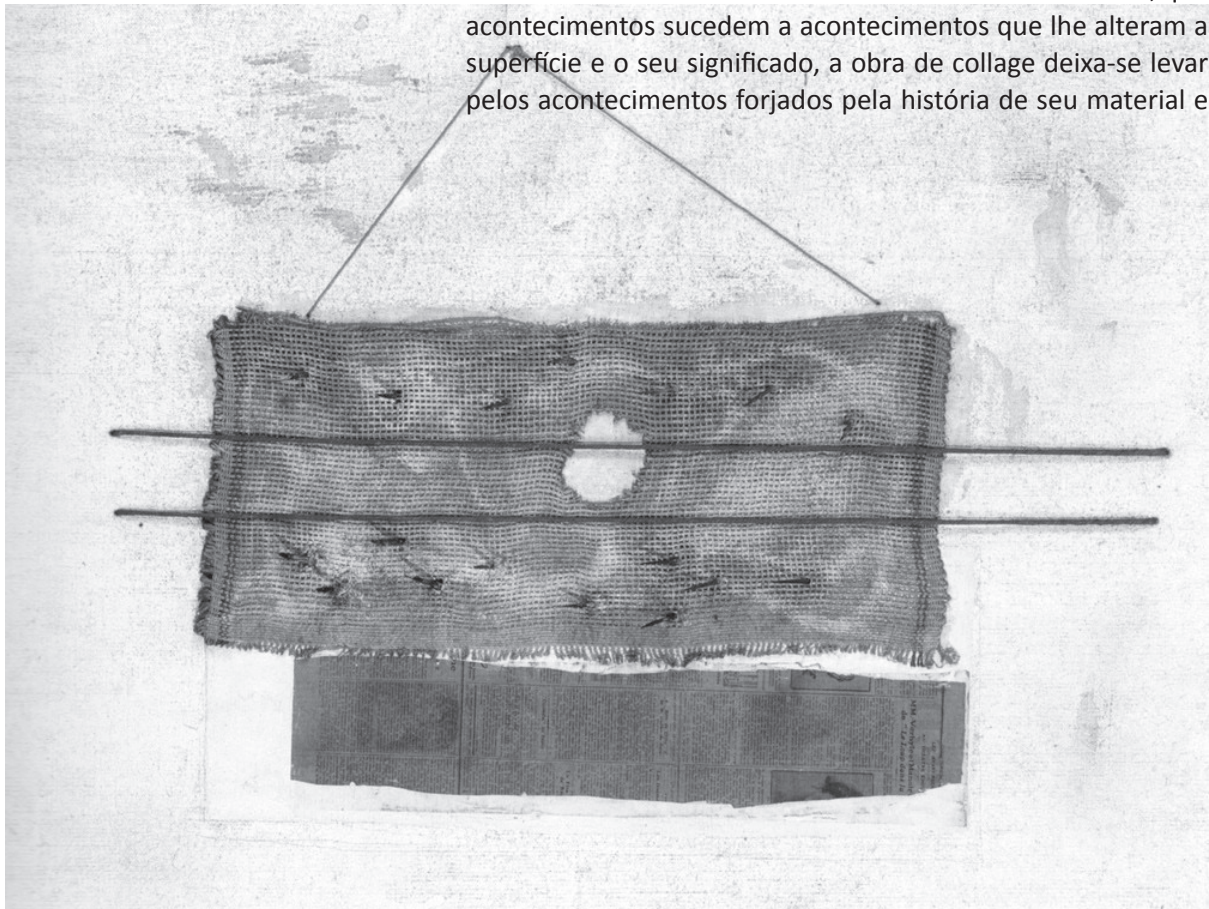
Como uma representação codificada, a collage vai de encontro da crítica ao paradigma da representação. O artista que não quer transmitir uma mensagem explícita faz isto através do viés da composição artística. A collage funciona com as duas vertentes, mas antes de tudo é uma obra de arte, subverte os meios tradicionais das “belas artes” para realizar através da obra o que lhe é dado a realizar.

Nos pedaços da matéria colada o processo de produção da arte é outro, distinto da mistura de tintas a que estava limitado à pintura até então. A superfície da matéria contém uma história, inerente à função para a qual foi criada; ao ser deslocada para nova função, adquire o status de matéria artística. Ainda sobre a matéria é inserido um acontecimento – como na história, que acontecimentos sucedem a acontecimentos que lhe alteram a superfície e o seu significado, a obra de collage deixa-se levar pelos acontecimentos forjados pela história de seu material e

Fig.16 Braque - Mandolin, 1914

Fig.17 Picasso - Guitarre, 1926

17



de seu criador.

Através da dualidade, a obra de arte cubista que já experimenta a fragmentação da representação do objeto através da multifocalidade propiciada pela revisão da relação tempo-espaço, assume agora um caminho definitivo que propicia a cisão da existência da obra como um todo indivisível, por favorecer a leitura de suas partes através da pluralidade de mensagens fornecidas pelos materiais agregados. Reforça-se aí uma idéia nuclear da estética de Adorno, segundo a qual existe na obra de arte uma dialética - interna - entre a totalidade e suas partes e outra entre a obra e o seu exterior.

As matérias coladas são sempre refugo, coletadas cuidadosamente entre tantas outras por suas características de cor, forma e mensagem inerente com história e passado próprio, produto industrializado, restos da sociedade de consumo que se consolida vertiginosamente, e na maioria das vezes, resultado de impressão tipográfica ou fotográfica. A escolha e o uso dos materiais colados não são arbitrários.

Autores como Francis Frascina muito discutiram sobre os significados e as mensagens enrustidas nas collages de Picasso, traduzidas em quase códigos de ideais políticos e sociais sentidos pelo artista sobre fatos de seu tempo: “As colagens de Picasso brincam com as convenções existentes e convidam à especulação e ao debate.”¹⁰

Ao traduzirem os fragmentos dos jornais que servem de matéria às obras de Picasso como *Ma Jolie* e *Nature morte Au Bon Marché*, o resultado são uma série de mensagens que fazem desde a crítica ao puritanismo disfarçado da classe burguesa até aos conflitos políticos que cercam e interferem no cotidiano do autor.

Os recortes colados às obras contém significados embutidos e o desejo de Picasso é para que estes significados sejam reconhecidos pelo observador, bem como a fonte destes fragmentos da realidade. Picasso tem como essencial para a arte a idéia de metamorfose. David Sylvester observa que quando Picasso começou a manipular material refugado para produzir obras artísticas, este “foi um dos grandes momentos do culto da pobreza pelo artista moderno”.¹¹

O artista transforma em tinta e textura recortes inteiros de jornais que transmitem notícias do seu cotidiano, cuidadosamente escolhidas, e a subversão maior é traduzida na transformação pela qual passa com sua intervenção ao escolher e recortar, bem como na finalização da obra com tinta, carvão ou grafite com que imprime sentido novo ou duplo sentido aos fragmentos (ou seriam os fragmentos que trariam duplo sentido à obra artística?), são camadas externas a toda a

10 FRASCINA, Francis. Realismo e ideologia: uma introdução à semiótica e ao cubismo. In: HARRISON, Charles, Et alii. Primitivismo, Cubismo, Abstração – Começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. P. 96.

11 SYLVESTER, David. Sobre Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. P. 468.

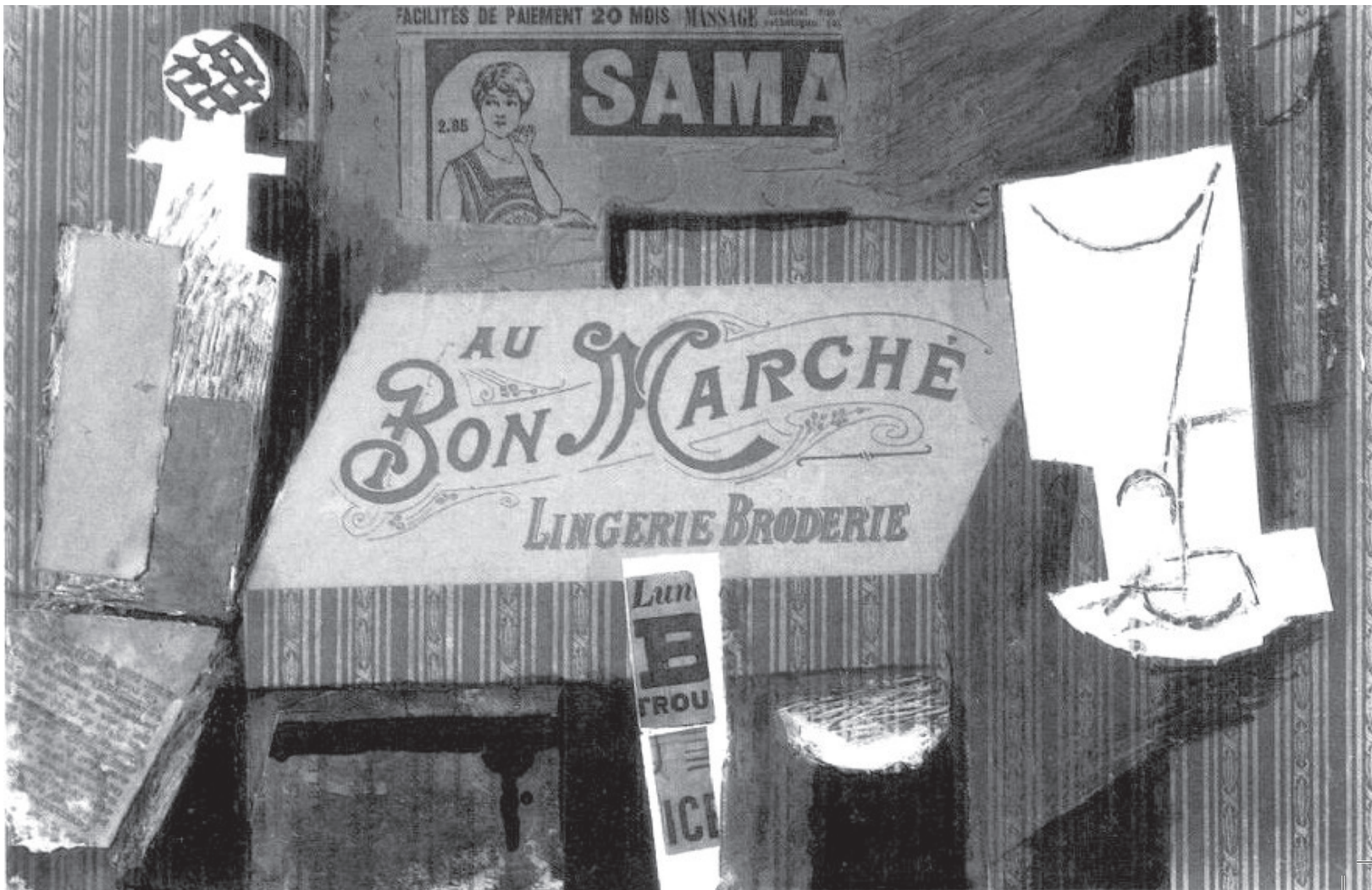
matéria colada, quase acabamento e transgressão.

A *collage* de Picasso carrega em si o espectro da obra cubista, arrisca-se à nova linguagem, experimenta, elabora, mas não abandona a linearidade do movimento. Picasso retorna às criações e investigações com a mesma vitalidade com que se inicia na pintura moderna, não se deixa interromper por uma ou outra descoberta, deixa a outros artistas que lhe sucedem a missão de explorar e entregarem-se aos limites da linguagem.

O passado por si só consome-se a si próprio, o sentido dado ao fato cotidiano do artista desloca-se com o tempo ao observador da obra, décadas depois, entretanto existe a consciência da necessidade da escolha, impossível dissociar a obra da história de seus fragmentos, entretanto este passado consumiu-se a si próprio, como sucede a todo passado.

A transformação de significados na *collage* é inerente à obra de arte, o que permanece é o sentido da criação estética, retrato congelado de seu tempo. Importante ressaltar que estas matérias são escolhidas “às claras”, vale aqui o que Argan observa sobre as *collages* de Alberto Burri, que ocorrem cinquenta anos depois das primeiras *collages* de Picasso e

Fig.18 Picasso - Au Bon Marche, 1913



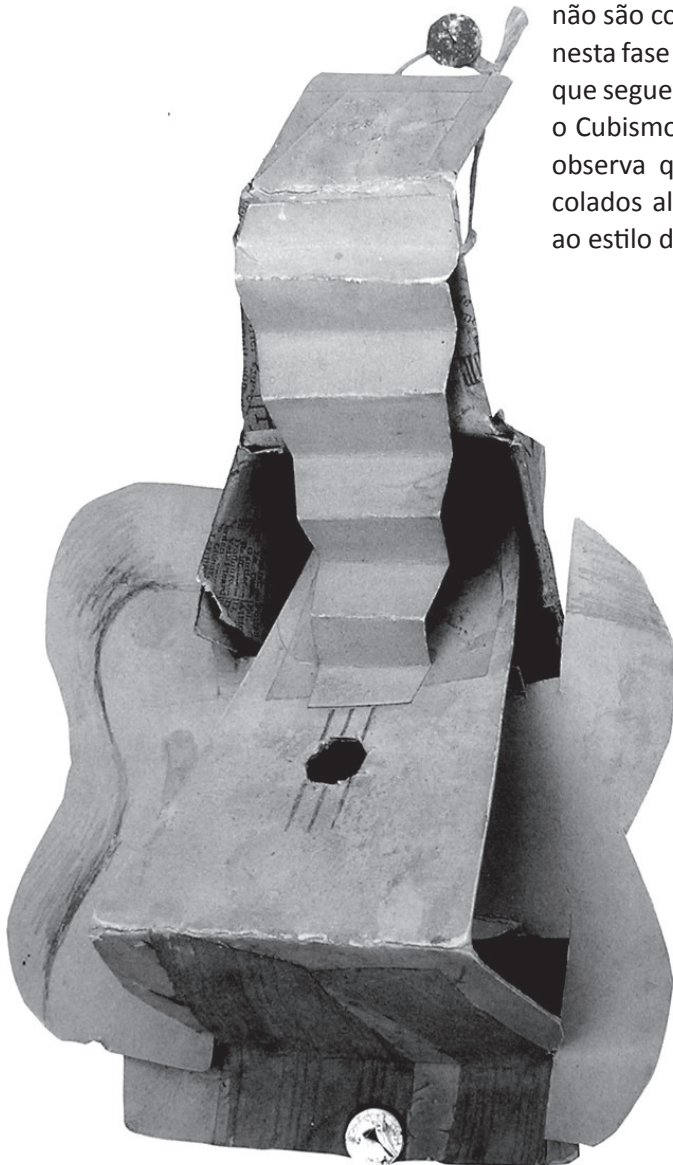
12 ARGAN, Op. Cit. P. 626.

13 READ, Op. Cit., p. 76.

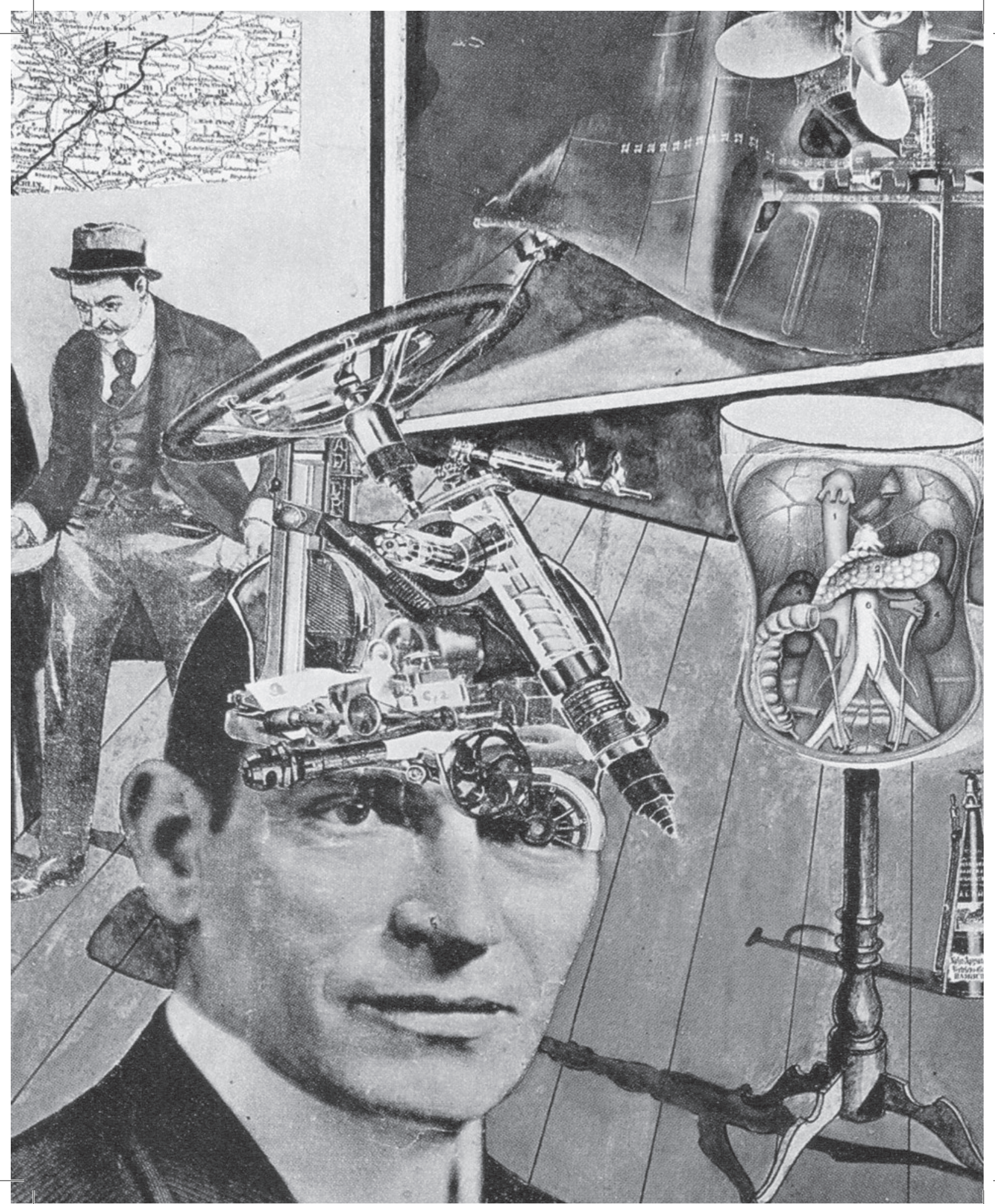
Braque, mas que contém ainda o mesmo impulso criativo, ainda que a matéria colada e a intenção artística sejam muito distintas dessas:

(...) é importante notar que a superfície, ainda que às vezes obrigada a dobrar-se ou intumescer, apresenta-se sempre como plano totalmente exposto à luz. Não há resquício de profundidade, de impulsos inconscientes: tudo ocorre às claras, no nível da consciência. Mas, assim como o “consciente” se identifica com o “presente” do acontecimento, identifica-se com a realidade da matéria. Por mais que a matéria seja posta à prova com os meios mais cruéis, não se perde a consciência; pelo contrário, ela se tornará, com o aguçamento do espasmo, cada vez mais lúcida.¹²

Fig.19 Picasso - Guitarre, 1912



A inserção da matéria externa à obra remete, assim, ao movimento revolucionário e inédito de trazer o conceito da arte africana ao quadro *Les Femmes d'Alger*; as inserções agora não são conceituais, mas físicas. Os experimentos com collage nesta fase da obra de Picasso produzem grande impacto na arte que segue ao longo do século XX. Enquanto esta obra consolida o Cubismo como a plena ruptura com a arte tradicional, Read observa que a gradual introdução destes outros elementos colados além da própria tinta produz uma variação adicional ao estilo de Picasso que o leva para bem longe do Cubismo.¹³



a reinvenção DADA

A liberdade trazida pelo Cubismo alavanca todo o novo universo de possibilidades aos artistas que vieram após este movimento. A fragmentação do objeto visualizado e o afastamento de sua imagem real leva ao crescimento de novas formas de arte onde impera a imaginação.

Respaldado pelas conquistas e pela inquietude provocada pelo Cubismo, o Dada surge como crítica ao próprio movimento, focada na continuidade da concepção de arte em vigor até então continua a produzir objetos de arte para serem consumidos como objetos de valor.

O dadaísmo começa como movimento bem definido, com local específico e finalidade clara, amplia-se e se estende por outras fronteiras. Zurique, por apresentar-se como cidade neutra durante a 1ª Guerra recebe, a partir de 1915, muitos artistas refugiados, entre eles Tristan Tzara, ¹ Hans Arp, Hugo Ball, Hans Richter e Richard Hülsenbeck. A revolta contra a Guerra era o sentimento de ligação entre estes artistas, como se observa na declaração de Arp:

Fig.20 Raoul Hausmann - Tatlin vive em casa,1920.

¹ Poeta romeno de grande vitalidade, agilidade mental, humor e agressividade, cuja presença alavancou o sucesso do Cabaré Voltaire.

Enojados pela carnificina da guerra de 1914, entregávamo-nos, em Zurique, às belas-artes. Enquanto ao longe troavam os canhões, nós cantávamos, pintávamos, colávamos e fazíamos poesia a mais não poder. Buscávamos uma arte elementar, que pudesse curar o ser humano da loucura de sua época, e procurávamos uma nova ordem que fosse capaz de estabelecer o equilíbrio entre o céu e o inferno. Sentíamos que haveriam de surgir bandidos, os quais, no desvario do poder, iriam utilizar-se até mesmo da arte para estupidificar seres humanos. ²

Da efervescência do Cabaret Voltaire, onde o grupo se reúne, nasce a idéia de organizar uma revista. Segundo o diário de Ball, foi ele que sugeriu o nome Dada para a revista, mas existe polêmica quanto a autoria do nome que identificaria para a posteridade o movimento. ³ Em junho de 1916 surge a publicação Cabaret Voltaire, organizada por Hugo Ball, apresenta uma capa desenhada por Arp e o conteúdo feito a partir de colaborações de Apollinaire, Marinetti, Picasso, Modigliani e Kandinsky, além do próprio grupo formador do movimento em Zurique.

Em Nova Iorque, forma-se um grupo de artistas independentes que contém as mesmas premissas do grupo suíço. Ao redor da Galeria 291, aberta em 1905 por Alfred Stieglitz, gravitam nomes que ancoram o Dada no continente americano. Marcel Duchamp ⁴ chegou a Nova Iorque, vindo de Paris, em 1915, e em seguida chega Picabia. ⁵ Outro nome relevante deste movimento em Nova York é o do americano Man Ray.

2 RICHTER, Hans. Dada: arte e antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993, P. 23

3 Alguns autores afirmam que o termo Dada foi uma palavra encontrada num dicionário de alemão-francês quando Ball e Hülsebeck procuravam um nome para o evento do grupo. Entretanto, o termo “da, da” significa “sim, sim” em romeno e era muito utilizado nas conversações entre Tzara e Janco. O próprio Ball afirma isso e ainda coloca que Dada significa cavalo de pau em francês e em alemão a palavra é sinal de ingenuidade tola. (RICHTER, Op. Cit., p. 35).

4 Em 1913 uma grande exposição em NY apresentou obras de arte moderna européias, entre as quais de Picasso e Cézanne. Mas foi a obra de Duchamp – *Nu descendant un escalier* – a grande sensação da exposição.

5 A obra de Picabia era muito apreciada por Stieglitz que organizou em 1913 uma primeira exposição das suas na galeria, acompanhados de seu catálogo que continha um manifesto intitulado “Consideração Estética”.



Fig.21 Primeira Feira Internacional Dada, 1920.

O Movimento Dada propõe através de grande agitação artística, afastar para longe todo qualquer vestígio de tradição artística. Responsabilizando a burguesia pela Guerra, propõe-se a abalá-la através da criação de obras que provocassem o dito bom senso desta classe.⁶ A proposta Dada é desvincular-se da tradição, num impulso vigoroso que impele o movimento a favor da destruição de todas as formas de arte e a contestação absoluta de todos os valores estabelecidos, a começar pela arte. Por negar qualquer possibilidade de relação entre arte e sociedade e não propor nenhuma nova relação entre estas partes é considerada como uma “vanguarda negativa” pelos críticos e historiadores de arte.

Nascido da arte da palavra, a poesia Dada, mesmo derivada do Futurismo que utilizava o livre emprego da tipografia, o discurso agressivo e provocativo, distancia-se deste movimento, por pregar a negação total do programa.

Dada tinha o programa de não ter programa... e foi exatamente este fato que, na época e naquele momento histórico do movimento, lhe deu a força explosiva de expandir-se para todos os lados, sem liames estéticos e sociais. A deficiência humana, por si só, era garantia suficiente para que tal estado “paradisiaco” não perdurasse. Mas por um breve momento, a liberdade absoluta haveria de ser preconizada... uma liberdade que, ao final, poderia levar tanto a uma nova arte como ao ponto zero...como realmente aconteceu.⁷

Sob a influência de Kandinsky, Ball defendia a arte total. Os espetáculos Dada passam a incluir exposições, conferências, danças, e outras manifestações artísticas. As artes plásticas seguem o movimento literário, mas percorrem uma trajetória própria, tendo a abstração como linguagem. Usam o termo “descontração” no sentido de tirar tudo do lugar, a negação total de tudo aquilo que existira até então – uma antiarte. Os símbolos são tomados como “linguagem do Paraíso”.

A collage vai traduzir com legitimidade o espírito Dada. Suas criações utilizam técnicas e materiais pouco ortodoxos como papéis, objetos diversos, gesso, tecidos, terra, areia, madeiras e plásticos que através de montagens e colagens definiam a nova obra. Os dadaístas, em sua vontade de eliminar o passado, sistematizaram a técnica da collage num sentido muito distinto da dos cubistas. Consideram os eventos banais do dia-a-dia como argumento de criação, como observa Marcel Janco:

Na medida em que adaptamos a arte à vida cotidiana e às experiências especiais, a própria arte se submete aos mesmos riscos das mesmas leis do inesperado, assim como aos acasos e ao jogo das forças vivas. A arte não é mais o sentimento ‘sério e importante’, nem uma tragédia sentimental, mas apenas o fruto da experiência de vida e da alegria de viver.⁸

6 Argan aponta para os dois caminhos traçados pela arte frente ao caos imposto pela Guerra: o primeiro deles que entende a Guerra como um desvio da linha racional da civilização para o qual se propunha uma volta aos eixos e um retorno a razão através da arte, defendida pelas vanguardas históricas, experimentada pelo construtivismo e pela arquitetura e design racional. O segundo caminho resulta na postura adotada pelos dadaístas que entendem a Guerra como consequência lógica do progresso científico e tecnológico e como saída propõe voltar ao ponto zero e negar o passado e o futuro que daí deriva.

7 RICHTER, Op. Cit. P. 38

8 Idem, P. 61

Produzem várias obras com detritos e decretam objetos banais como obras de arte. Herbert Read observa que tais atitudes podem parecer banais atualmente, mas não se pode esquecer a tarefa a que os dadaístas se propuseram a cumprir, que era a desintegração de todas as noções convencionais de arte a fim de emancipar completamente a imaginação visual.⁹

A collage Dadá representa o espírito de negação da arte tradicional e a postura política destes artistas, como observa Hermann Polig: “A colagem dos Dadaístas resultava mais e mais em provocante crítica que visava diretamente o observador e o ouvinte.”¹⁰ O que na collage cubista era experimentação de matéria e textura e uma aproximação com o mundo externo à tela, no Dada transforma-se em conceito, extravasa a pura materialidade e apresenta-se como retórica do movimento.

Ao arriscar-se através do momentâneo e do impetuoso, o artista Dada experimenta um procedimento que vai trazer novo significado ao conceito de collage - o “princípio do acaso”. Dispor do acaso (ou azar) como premissa de criação estende a obra de arte ao ilimitado, à imprevisibilidade. O acaso pode se dar através do encontro acidental, indicar desordem ou complexidade decorrente da ausência de causa ou provocação. “O azar é o purgatório da causalidade”, afirmava Jean Baudrillard.

A *collage* cubista que deu origem a todas as demais não prescindia do azar; os fragmentos de materiais que servem de matéria prima para as obras cubistas a partir de Picasso e Braque são cuidadosamente escolhidos pela forma, cor, textura ou imagem a que remetem a fim de completarem a idéia da obra pretendida – prevalece a intenção formulada no imaginário e só então transformada em obra a partir do recolhimento consciente das partes.

No Dada a incorporação do acaso à criação artística tem seu início efetivado a partir de um evento ocorrido na criação de uma obra de Hans Arp, intitulada Retângulos dispostos segundo as leis do acaso, de 1916. Nesta série elaborada por Arp, pedaços de papel colorido são recortados e deixados cair sobre uma base - a configuração resultante serve então de inspiração para a operação seguinte de ordenação. Mesmo aí, o acaso não é tomado como fim, mas como meio. Da característica figurativa da invenção cubista, a collage se transforma através de Arp em abstração. Antes da execução desta série de collages conforme a lei do acaso, Arp executa collages com forte teor abstrato, como na Composição Abstrata, de 1915, em que junta vários papéis e papelões de decoração, recortados e colados com sobreposição, mas sem nenhum motivo ou tema em destaque, sem a presença de

9 READ, Op. Cit, p.118

10 POLLIG, Hermann (org.). O Princípio Colagem. Catálogo da exposição. Stuttgart: Instituto de Relações com o Exterior, 1988. p. 15

tensões de significados.

Com a exceção à produção de Arp que tende claramente à abstração, os demais artistas Dada que trabalham com collage utilizam-se deste meio de criação para conceber obras figurativas. A significação do material utilizado para recorte agora não remete diretamente a notícias ou ícones reconhecíveis da sociedade que tragam uma intrincada revelação, mas produz um equacionamento de imagens que criam um enredo, uma quase ilustração de uma história, ainda que o sentido coerente não interesse aos dadaístas.

A collage dadaísta trata o material colado como tema, não mais como fundo, como prevalecia na collage cubista. O entrelace de imagens e escritas recortadas e coladas tecem a obra dadaísta através de um jogo provocante de referências cruzadas que mais buscam uma realização do que um significado. Estas collages atingem um alto grau de complexidade e elaboração, criam um labirinto de idéias dentro de idéias, distorções provocadas por re-significação de imagens coletadas das publicações encontradas a seu tempo. Estas imagens e textos coletados não são mais, como no cubismo, texturas e cores; atuam como personagens de complexas histórias contadas por estas collages Dada.

A Fotomontagem (ou fotocollagem) é outro modo de

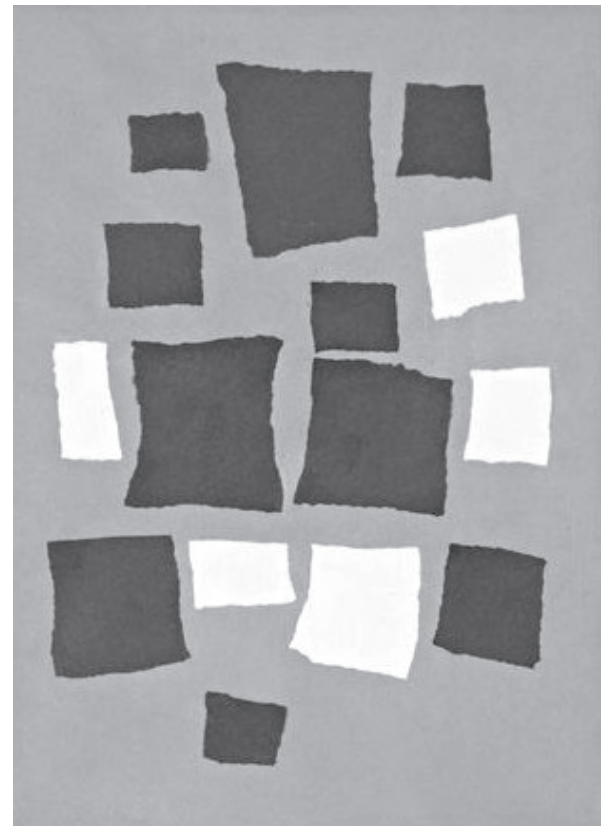
Fig.22 Hans Arp

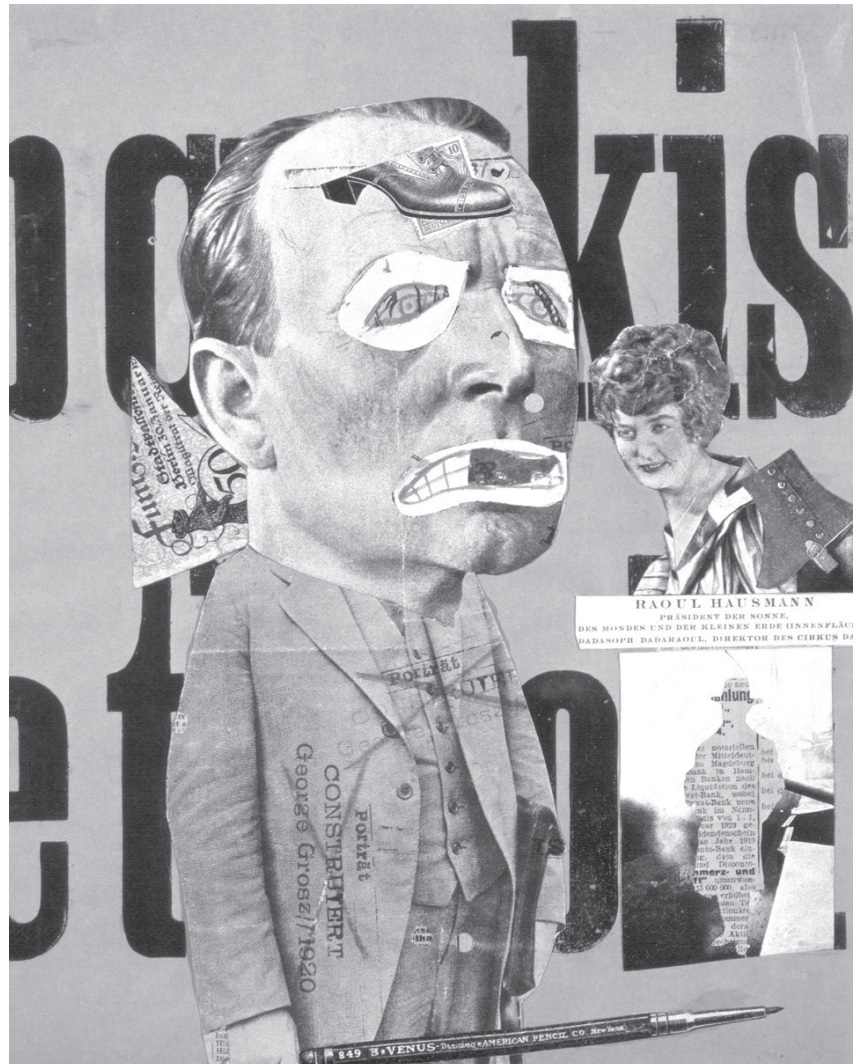
Fig.23 Hans Arp - Retângulos dispostos segundo as leis do acaso, 1916

22



23





expressão muito utilizada pelos dadaístas. Para capas de livros, revistas, manifestos e cartazes, utilizam-se da técnica de recortar várias fotos¹¹ e reproduções, juntar as partes por vezes aleatoriamente, recortá-las novamente, sobrepor desenhos, cartas antigas, impressos e outros materiais e novamente recortar e colar. Esta técnica vai ser amplamente utilizada como meio de representação da própria arquitetura.¹²

Hausmann foi considerado pelos dadaístas como o inventor da técnica da fotomontagem, tendo utilizado-a a partir de 1917, em Berlim. Suas composições eram selvagens e explosivas. A seguinte definição foi apresentada por ele em seu artigo “Definições da fotomontagem”:

Os dadaístas, que tinham ‘inventado’ o poema estático, o simultâneo e o puramente fonético, aplicaram, de maneira coerente, os mesmos princípios à representação plástica. Foram os primeiros a utilizar o material da fotografia para, a partir de partes da estrutura, de natureza material e espacial peculiares, muitas vezes opostas umas às outras, criar uma nova unidade que pudesse arrancar ao caos dos tempos de guerra e revolução uma imagem nova, do ponto de vista tanto ótico como intelectual.¹³

Como suporte dos poemas fonéticos ou como cartazes ilustrativos de divulgação do próprio Movimento Dada, a fotomontagem re-equaciona a collage através da inserção de comunicação de uma mensagem através de imagens fotográficas e palavras impressas.

Este processo gera obras que exploram uma infinidade de pontos de vista e signos imagéticos emaranhados, por apresentar uma complexidade tal que supera a proposta futurista de dinâmica e movimento. Como recurso versátil, a fotomontagem estabelece um discurso de possibilidades de correção do mundo existente, subverte ordens, restabelece hierarquias, compatibiliza imagens inconciliáveis, altera perspectivas e ilustra o imaginário através de imagens coletadas pela objetiva da câmara fotográfica. A fotocollagem permite ao olhar colocar-se fora dos limites da realidade.

Fuão observa que “para a collage, somente aquelas figuras que tenham sido bem separadas podem adequadamente voltar a ser unidas”.¹⁴ A escolha, recorte e colagem das partes é operacionalidade interdependente. Recorte do recorte, a fotomontagem escolhe sobre o já escolhido e processado pela câmara fotográfica.

A fotomontagem *ABCD* feita em 1920 por Raoul Hausmann ilustra a tipologia desta produção. Sem um espaço definido, a obra é composta de diversos fragmentos de imagens que formam diferentes planos pictóricos. As imagens e palavras entrelaçam-se; uma fotografia do próprio Hausmann

11 Ressalta-se aqui a importância que a fotografia adquire para a collage, por poupar o artista da pura representação. A fotografia toma a si o papel documental de registro da realidade, ainda que recria no interior da objetiva, uma realidade escolhida. O artista da collage encontra-se, assim, livre para trabalhar a investigação formal através de seu imaginário, de propor uma nova realidade a partir da ficção de somar realidades distintas e modificá-las. A fotografia, sem a intenção de substituir a pintura ou outra representação artística, seduz o artista pela ilimitada possibilidade de conter o momento, de congelar o tempo.

12 Mies foi um dos arquitetos que utilizou da collage para representar seus projetos, resultado de sua proximidade ao grupo Dada e sua amizade e admiração por Schwitters.

13 RICHTER, Op. Cit. P. 155

14 FUÃO. Fernando Freitas. *Arquitectura como collage*. Tese de Doutorado. Barcelona: Universidade Politécnica da Catalunha, 1992, P. 65

Fig.24 Hausmann - ABCD, 1920

Fig.25 Hausmann - O Crítico de Arte, 1920

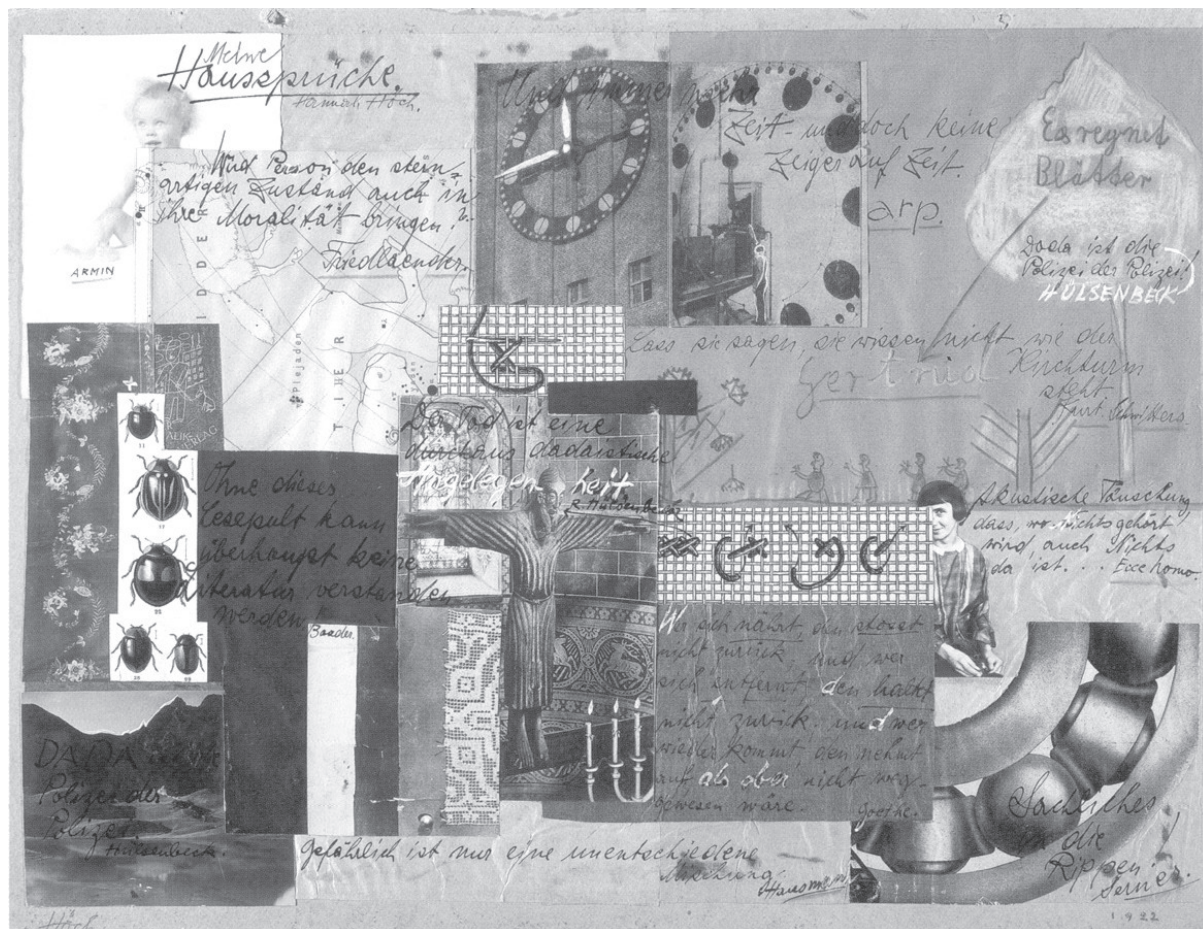
é colocada como foco da composição, sobre sua boca aberta foram coladas as letras ABCD, uma referência direta ao seu poema sonoro, a que a obra serve de suporte.

Em sua collage O Critico de Arte, novamente a figura de um homem domina a composição e chama a si as demais partes coladas. A collage aqui assume características de caricatura, onde Hausmann completa a idéia do personagem com atributos exagerados ou irônicos. A ordem dos recortes colados é clara, seguindo uma composição ortogonal em que os elementos não se sobrepõem a não ser sobre o rosto do personagem, para formar a crítica de seu papel.

Hannah Höch, companheira de Hausmann, recria através da fotocoloragem um diário do Movimento Dada. Em seu Os Meus Motes Domésticos, de 1922, apresenta um relato de suas recordações dadaístas, em que cita vários de seus amigos dadaístas ao mesmo tempo em que apresenta com ironia seu auto-retrato. As mensagens escritas, diferentemente do que fazem Hausmann e outros colagistas, são aqui escritas manualmente por Höch, que reproduz algumas citações dadaístas com o nome de seus criadores.

A questão da fotomontagem, ainda que se trate de

Fig.26 Hannah Höch - Os meus motes domésticos, 1922



suporte totalmente distinto da matéria arquitetônica, tem um apelo aproximativo com esta por trabalhar com referências imagéticas apropriadas e transformadas em nova obra. A fotocoloragem incorpora o sentido das imagens recortadas, sem destituí-las de suas características principais, é através da apropriação destas características e do significado delas que cria o novo sentido dado através da sobreposição das diversas imagens. As obras de Höch tratam as imagens coletadas com uma leve distorção para atingir o sentido que deseja dar à obra, e sobre elas ainda trabalha com elementos gráficos que alteram as informações coladas ainda que só façam sentido de existirem a partir delas. Tal efeito, como será visto posteriormente, é o que acontece com a collage em certas obras de arquitetura – a diferença fundamental entre as duas obras é que na arquitetônica, as partes encontradas e recortadas pertencem à mesma fonte – o edifício preexistente.

Na seqüência o Surrealismo surge como continuação e como ruptura do Dada, a partir do núcleo deste movimento em Paris, chefiados por André Breton, na literatura. Fortemente influenciado pelas teorias psicanalíticas de Freud, o surrealismo traz o inconsciente para dentro da criação artística. Adorno, ao comentar o movimento afirma que “o programa de seus sucessores surrealistas recusava a arte, sem contudo dela se conseguirem desembaraçar.”¹⁵

Os surrealistas trazem o mundo do sonho para a obra de arte. Valorizam em seus temas a não lógica, o humor, a loucura, os sonhos, as alucinações e o delírio. Não apenas o inconsciente é a contribuição de Freud ao Surrealismo; suas colocações sobre a questão da alegoria, a associação de imagens e o significado oculto vai respaldar o trabalho destes artistas com símbolos e figuras de significado cruzado através de suas obras de figuratividade muito mais expressiva que a dos dadaístas ou de seus antecessores cubistas.

Os fragmentos agora são partes conectadas a um novo objeto que obtém a personificação monstruosa. Cenários irreais ou absurdos são obtidos a partir de junções de lugares reais com elementos improváveis de se localizarem ali.

De Colônia surge Max Ernst, que faz a travessia do Dadá para o Surrealismo ao desenvolver a técnica da frottage, decalcando com lápis sobre papel texturas de matérias que lhe interessam. Este procedimento instiga a imaginação pelo dinamismo da ação que toma como ato automático o riscar e fazer surgir imagens reconhecíveis, uma aproximação quase mimética do objeto real, uma extração de sua essência.

Com espírito agudo, Ernst desenvolve collages que se destacam das conhecidas até então, pelo seu conteúdo

15 ADORNO, Theodor. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 1998. P. 43

literário e intelectual. Apresentando um universo imaginário, cria figuras que mesclam seres humanos, máquinas, objetos e animais, lugares irreais e situações inimagináveis. A utilização de fragmentos de imagens reproduzidas pela fotografia permite a exploração de um imaginário que colide com a captação das imagens da realidade. Enfatiza o processo de desnudamento do inconsciente, valoriza o sonho e o pesadelo como inspiração para suas obras, onde permite aflorar os demônios que acredita que habitam cada ser:

Para Max Ernst em especial, a heterogeneidade é a condição para as fagulhas poéticas. As suas colagens surgem num processo dialético acidental e intencional, no qual as idéias se complementam constantemente através de reflexões coerentes, transformando-se só então em idéia-imagem.¹⁶

A construção da obra de collage surrealista objetiva mais a obtenção de um objeto ou ser inexistente no mundo real. Tudo é permitido na collage, todas as fronteiras podem ser atravessadas e ainda assim, as partes que formam a figura possibilitam alguma identificação com o mundo. A obra *O Rouxinol Chinês* (1920) de Ernst exemplifica a potencialidade da collage para responder aos anseios surrealistas. Com a

16 POLLIG. Op. Cit. P.17

17 ELGER, Dietmar. *Dadaísmo*. Colônia, Taschen, 2005.

27



ilustração de uma bomba, partes de corpo humano e um leque, artista constrói um ser para parodiar o conto de Andersen, que tem o mesmo nome.

Na década de 20, os surrealistas transformam o acaso na sua premissa ao utilizar as técnicas aleatórias e incontrolláveis nos princípios de criação artística e literária.¹⁷ A principal expressão desta técnica é a escrita automática. O próprio Breton coloca que o acaso seria a forma de manifestação da necessidade exterior que traça um caminho dentro do inconsciente humano.

Na continuidade da ilustração dos personagens e fatos que marcam a questão da collage no que se refere a conceitos que serão apropriados às análises arquitetônicas, destaca-se aqui Marcel Duchamp, um maiores ícones da Arte Moderna, personagem único de um movimento artístico que deriva evidentemente do Dada. O seu *Nu descendant un escalier* (1912-16) equivale no pós-cubismo ao *Les demoiselles d'Avignon*, pintado meia década antes por Picasso – a obra que provoca a definitiva ruptura com os fauves e proporciona o grande passo para a arte no promissor século XX.

A recusa dos padrões convencionais de arte levou

Fig.27 Max Ernst - O rouxinol chinês, 1920

Fig.28 Marcel Duchamp - Roda de Bicicleta, 1913

Fig.29 Marcel Duchamp - A Fonte, 1917

28



29



Duchamp a empreender uma busca por novas linguagens que desmontassem os conceitos estabelecidos até então. Quase ironicamente, retira objetos utilitários industrialmente produzidos e os declara “obras de arte”, meramente através do processo de seleção e apresentação. Concede assim valor a algo destituído de valor, provoca uma alteração de juízo – nasce aí o ready-made. Com este ato, Duchamp consegue demolir o domínio da pintura sobre a escultura, e influencia gerações de artistas que o sucede.

A questão da escolha e a atitude do artista em reverenciar um objeto com a intenção clara de subverter os valores pregados pela criação artística até então estabelecem um novo paradigma ao olhar do público consumidor de arte. Ocorre aqui um distanciamento do objeto provocado pelo intelecto; não se trata mais da inserção de partes coladas a um suporte para completar uma pintura ou desenho, nem mesmo de partes justapostas de objetos que transfigurados componham um objeto artístico. Agora, prevalece a escolha diante do objeto nu. Consagrar um objeto a um olhar esteticamente educado prova que a imaginação e a razão podem subverter o gosto

30



estético; encaixa-se aqui a noção de relatividade, item caro ao período moderno. A partir de um ato simples e irreverente de Duchamp, ocorre uma revisão das posturas ortodoxas da arte, ao quebrar o mito romântico do criador.

Diferentemente da collage, do qual é devedor como premissa criativa, o ready-made não trabalha com a fragmentação sintática e sim com a relocação de significados. A relação dissonante entre objeto e contexto encerra a operação artística, retira da ambigüidade desta relação o estranhamento necessário que conduz o espectador por caminhos associativos que produzem finalmente o objeto estético. Esta dependência das associações exterioriza o deleite estético do objeto artístico e aponta o espectador como responsável pela conformação da obra como artística, ainda que o objeto resista a este olhar, por conservar ainda íntegro em suas características como objeto comum.

Tais escolhas de objetos não se referem a nenhum prazer estético e Duchamp recusa o deleite estético do público diante de tais produções. Uma roda de bicicleta presa a um banquinho,

Fig.30 Marcel Duchamp

Fig.31 Duchamp descendant un escalier

Fig.32 Marcel Duchamp - Nu descendeant un escalier,1912

18 RICHTER , Op. Cit. P. 119

19 SYLVESTER, Op. Cit. P. 471

20 ARGAN, Op. Cit, p. 358.



31

32



um urinol ou um secador de garrafas anunciava com clareza o que Picabia pregou com tanto entusiasmo em seus manifestos e em sua revista 391: “a arte está morta!” Como observa Richter:

Dessa maneira, o corpo da arte foi coberto pelas flechas do ridículo. Com os ready-made Duchamp demonstrou uma realidade, contraposta ao Laocoonte e à Vênus de Milo, como laxante a ser empregado contra um presente totalmente hipócrita.¹⁸

Sylvester, ao comparar as assemblages de Picasso aos ready-made de Duchamp lembra que Picasso utilizava os refugos de objetos para transformá-los em objetos úteis, como por exemplo na escultura Cabeça de Touro, onde pedaços de uma bicicleta transformam-se em escultura, através da sua força artística. Já Duchamp pega partes de objetos úteis como um banco e uma roda de bicicleta, destitui suas funções e os torna inúteis e, pela simples associação, sem acrescentar-lhes acabamentos, torna-os esculturas.¹⁹

Ao antecipar a discussão entre o belo e o útil, tomada como premissa pela Bauhaus, Duchamp vai propor o caminho contrário daqueles, ao indicar que a qualidade estética de um ambiente ou objeto depende do observador e não é atributo inerente ao objeto e busca a comprovação desta tese através da retirada do objeto de seu contexto. Argan considera:

Retirando-o de um contexto em que, por serem todas as coisas utilitárias, nada pode ser estético, situa-o numa dimensão na qual, nada sendo utilitário, tudo pode ser estético. Assim, o que determina o valor estético já não é um procedimento técnico, um trabalho, mas um puro ato mental, uma atitude diferente em relação à realidade.²⁰

As obras de Duchamp são assim resultantes de experiências intelectuais e não sensoriais. Diferentemente do grupo de Zurique, não aceita o acaso como premissa, ao contrário, usa a ciência e o conhecimento exato para definir suas obras. O ready-made é a efetivação plena do encontro e da escolha e a subversão total do sentido.

Kurt Schwitters

a sublimação da COLLAGÉ

O Merz não conhece nenhuma fronteira entre os gêneros artísticos, entre o que é significativo e o que é banal, entre a arte e a vida: Merz significa criar relações, de preferência entre todas as coisas do mundo.

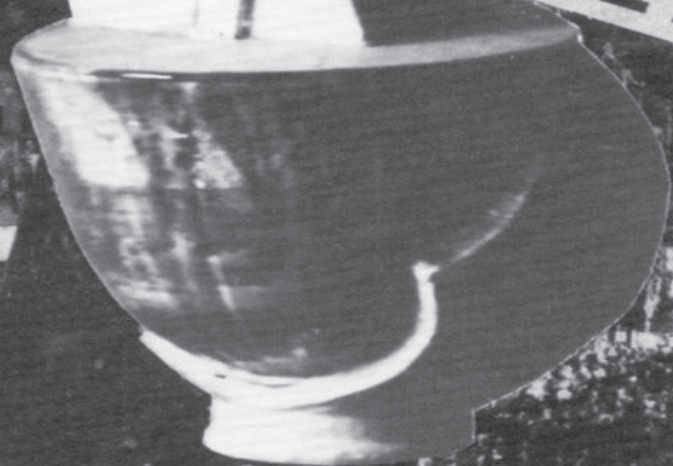
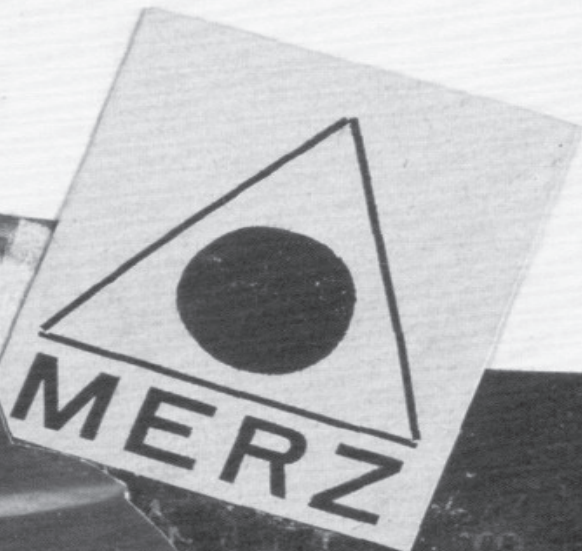
Kurt Schwitters

1 Este pintor, desenhista, escultor, colagista, poeta, e escritor de peças de teatro dedica-se à arte em tempo integral. Mesmo contemporâneo e participante de atividades comuns, não compartilha do espírito revoltoso do grupo Dadá que prega a morte da arte e a antiarte; entrega-se com paixão ao universo da arte e através dela experimenta novas fronteiras entre os diferentes gêneros artísticos.

2 Tanto Picasso, Braque ou mesmo Hans Arp utilizaram a collage apenas numa fase de sua produção, como técnica e experimentação e Schwitters, tendo iniciado sua produção na pintura, ao experimentar a collage fez dela seu objetivo artístico.

Kurt Schwitters é um colagista por excelência, transforma sua vida numa possibilidade de fazer collage.¹ Metódico e minucioso estabelece uma trajetória própria, com uma produção muito vasta em diversos meios de expressão, tendo o “princípio da collage” como norteador tanto de sua vida como de seu trabalho.² Funda, assim, o movimento de um homem só, na sua cidade Hannover.

O colapso da República de Weimar é refletido nas criações deste alemão, que capta a noção clara da fragmentação



WERBEZENTRALE

3 RICHTER, Op. Cit. p.186.

4 CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável e outros ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1977. P. 35.

5 Schwitters declara no catálogo MERZ 20, da exposição em Hannover de 1928: "... Dei à minha nova maneira, fundada no princípio do emprego desses materiais, o nome de MERZ, tirado da segunda sílaba da palavra KOMMERZ. Esse nome nasceu em um quadro, uma imagem sobre a qual se podia ler, recortada de um anúncio do KOMMERZ UND PRIVAT BANK, e colada entre formas abstratas, a palavra MERZ. Por uma espécie de unanimidade das outras partes do quadro, essa palavra em si mesma tinha-se tornado uma parte dele...E, quando eu expunha pela primeira vez na Galeria DER STURM, em Berlim, essas imagens feitas de papéis, de cola, de pregos, etc..., senti necessidade de encontrar um nome genérico para designar essa espécie nova. Meus quadros, na verdade, escapavam às antigas classificações, tais como: expressionismo, cubismo, futurismo ou qualquer outra. Denominei, pois, todos os meus quadros, considerados como uma espécie, quadros MERZ, do nome do mais característico. Mais tarde, estendi essa denominação à poesia – escrevo poemas desde 1917 – e, finalmente, a toda minha atividade correspondente. Eu mesmo, atualmente, me chamo MERZ." (CAMPOS, 1877, P. 35)

6 Octavio Paz (2002, p. 57) considera que essa palavra refere-se também a Ausmerzen (resíduos), Schmerz (pena) e Herz (coração). Merz foi também o nome que deu a uma revista editada por ele que continha trabalhos dele, de Arp, de Lissitzky e outros, e foi publicada de 1922 até 1932.

7 ARGAN, Op. Cit, p. 359.

européia durante a Guerra. Com Schwitters a collage entra em sua dimensão antológica.

Trabalha através da manipulação de objetos encontrados ao longo de seu caminho, no limiar do paradoxo entre o que é banal e o que é significativo, como observa Richter:

(...) cada bilhete de bonde, cada envelope, papel de embrulhar queijo, anel de charuto, solas de sapatos rasgados, fitas, arames, penas, panos de chão, tudo o que tinha sido jogado fora... tudo isso era envolvido pelo seu amor e reencontrava um lugar de honra na vida, isto é, na sua arte.³

Schwitters funda sua estética sobre os desperdícios, com materiais recolhidos em são detritos urbanos, objetos descartados, simplesmente jogados à sua própria sorte como coisas já consumidas e que não se presta mais a sociedade. Como observa Haroldo de Campos:

A redescoberta do mundo perdido do objeto – a parafernália de detritos, lascas, aparas, ferros velhos, cacos de vidro, jornais impressos sem uso, etc., que são o lastro rejeitado pela vida moderna em seu transito cotidiano – domina a obra de Kurt Schwitters e se constitui em ágil trampolim para a sua busca incessante do objeto em si, do eidos da expressão poética ou plástica.⁴

Os pedaços coletados ao longo de seus passeios e de seus dias, pedaços e restos do cotidiano – são incorporados, juntados a outros diversos, numa comunhão inimaginável antes de seu acontecimento. Um fragmento é incorporado a outro, e desta união derivada do deslocamento de seus locais de origem, criam a nova estética que oscila da apreciação das partes para o todo da composição.

A toda a sua produção de obras de collage e de outras formas de manifestação artística como a poesia, passou a chamar *Merz*.⁵ O *Merz* explicita a dissolução e a ruína da tradicional cidade pós-industrial, evidencia o detrito urbano e a dispersão do inconsciente coletivo. A palavra *Merz*⁶ aparece pela primeira vez como recorte impresso numa assemblage sua de 1919, intitulada L Merzbild L3 - Das Merzbild (L pintura Merz L3 - A pintura Merz).

A collage Merz de Schwitters difere-se da cubista por não acreditar na existência de um problema espacial na arte; para ele a obra é apenas um lugar onde se incrustam as coisas mais heterogêneas.⁷ Não pode assim, ser interpretada como um desdobramento do cubismo, pela atitude que assume perante a arte e o mundo e por constituir uma disposição artística de acentuada inclinação romântica. Mesmo próximo do grupo Dadá, Schwitters assume personalidade própria através de seu trabalho, menos político e mais estético que os do restante

Fig.33 Schwitters - Merz Werbezentrale,1934

do grupo. Difere-se ainda da produção Dada, por apresentar uma vertente não caótica, o que traz como resultado de sua proximidade com os neoplasticistas holandeses, principalmente com Theo van Doesburg.⁸ A proximidade deste artista e também de El Lissitski intensificam sua aceitação das formas geométricas como modelo contemplativo, que o aproximam da linguagem abstrata. Quanto a equivalência com relação a outros movimentos artísticos anteriores ou contemporâneos ao Merz, Souza Santos observa:

Escapando de vez da sombra dos gêneros tradicionais, os “Merzen” aproximam-se daquilo que seria o “grau zero” da collage, a reunião de fragmentos justapostos. Na totalidade suis generis configurada no campo visual dos Merzs emerge um microcosmos que espelha o cosmos maior em que se insere, a metrópole. Por meio dela, Schwitters representou a imprevisibilidade dos encontros urbanos, permitindo à atenção do observador deslocar-se dos detritos para os fluxos que conduziram estes objetos até a obra e narrar assim as (des)aventuras do sujeito moderno, crescentemente (des)estruturado por estas “correntes” que o atravessam.⁹

8 CAMPOS, Op. Cit, p. 42

9 SOUZA SANTOS, Op. Cit, p. 108.

34



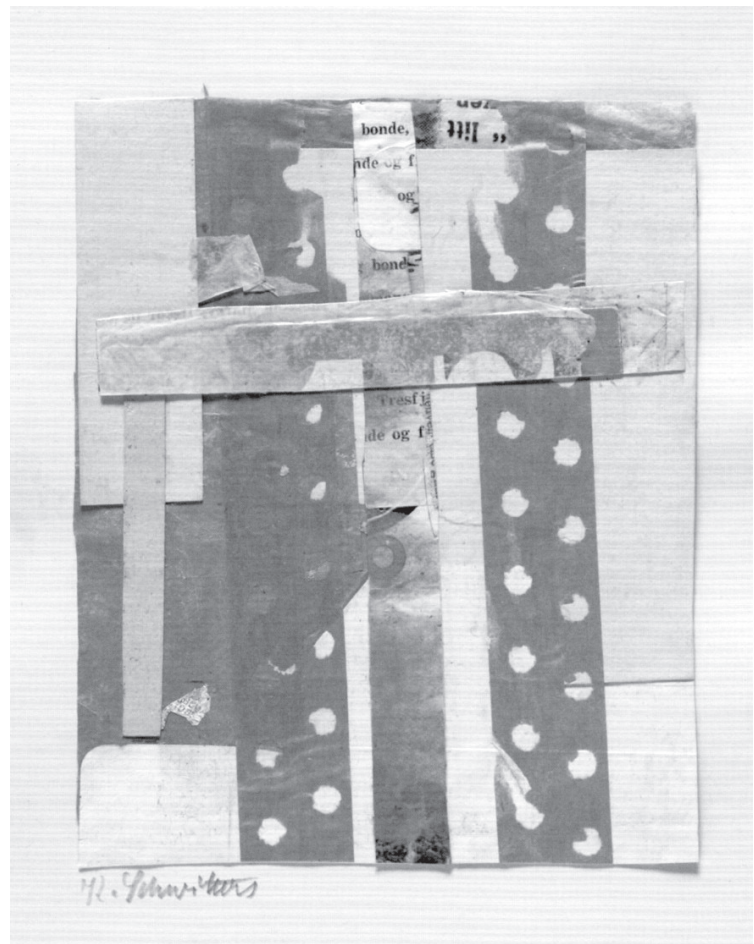
Fig.34 Schwitters - Convite para recital Merz, Hannover, 1921

Fig.35 Schwitters - Bonde, 1937

A pesquisa de materiais heterogêneos torna-se a premissa da sua obra. A escolha de tais materiais vai se dar, para Schwitters, pela valorização de características como a textura, a cor, a forma e historicidade, que exprimam novos valores óticos e táteis. A ordenação específica dos materiais em seu trabalho a partir da cor, textura e significado imagético estão para além da dimensão representacional, ação obviamente decorrente das conquistas efetuadas por Cézanne, onde ganha destaque a estrutura da pintura, que se apresenta explícita como foco de atenção incontornável.

Os pedaços recortados ou rasgados são colados seguindo uma lógica própria até apresentarem-se coesos e resultarem numa organização gestáltica do todo, que se explica através de cada fragmento, por mais díspares que pareçam um ao outro. Ritmos, cores, famílias tipográficas, interjeições formais são delicadamente harmonizadas, por vezes saturam uma pequena obra, outras vezes repetem-se como pano de fundo para

35



outro evento formal predominante. Algumas pinceladas de tinta surgem em algumas de suas colagens sem configurarem em aparições dominantes ou conceituais, mas tão somente finalizações como texturas, cor de fundo ou camadas semitransparentes que unificam partes ou destacam algum encontro entre diferentes matérias que se sobrepõem às colagens materiais. Cada obra sua de collage é uma surpresa, mas ao final, todas parecem ser surpreendentemente a mesma.

Schwitters permanecia totalmente no campo artístico. Foi somente com ele que a collage se tornou um quadro completamente novo (comparado com a pintura clássica).¹⁰

Ainda que utilize de imagens impressas e reproduções e fotografias, as collages de Schwitters afastam-se muito da estética proposta pelo grupo Dada de Berlin através das fotomontagens. Schwitters não propõe através de suas obras a criação de um enredo onde as figuras se entrelacem e transformem-se em personagens de determinada mensagem.

O artista vai, ao aproximar-se da abstração e mesmo da

36

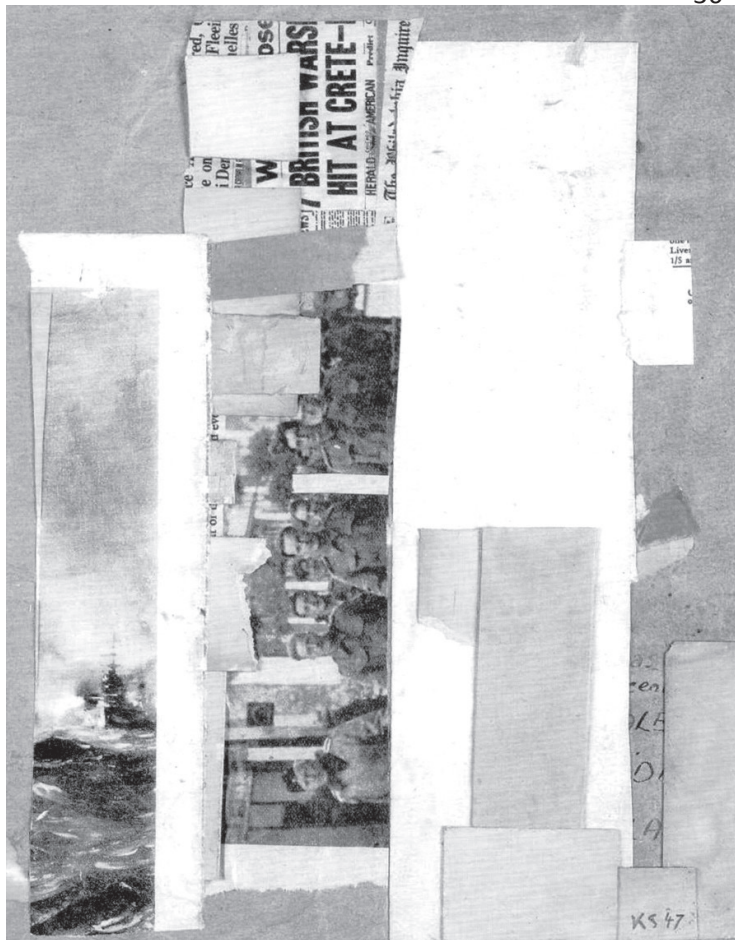


Fig.36 Schwitters - Hit at Crete, 1947

- 10 POLLIG , Op. Cit., p.16
 11 SOUZA SANTOS, Op. Cit., p.108
 12 ARGAN, Op. Cit., p. 360.

proposta construtivista, trabalhar as imagens e recortes como matéria plástica para suas composições.

O aspecto fragmentado de sua obra evidencia-se através da multiplicidade dos pedaços aplicados à obra; a articulação na montagem da obra traz aos fragmentos uma autonomia que afasta a possibilidade de uma leitura unívoca. Esta abertura da obra através da articulação radical bem como seu caráter processual são os fatores que diferenciam as colagens de Schwitters das obras cubistas, não lhe negando, porém, o débito.¹¹

A organização proposta por Schwitters é de ordenar uma sinfonia visual a partir de várias histórias contadas por cada um destes objetos, a sobreposição de comentários vivenciados por cada fragmento, como declara Argan:

(...) Mas, por serem coisas “vivas”, uma relação que não é consecutio lógica de uma função organizada, e sim a trama intrincada e, n entanto, claramente legível da existência. Ou, talvez, do inconsciente que, como motivação profunda, determina o fluxo incoerente da vida cotidiana.¹²

Sua produção foi muito intensa e por vezes uma collage sua foi continuada durante muito tempo ou retomada anos mais tarde. Resultado de sobreposições e fragmentos de materiais encontrados da mais diversa natureza, com o predomínio de pedaços de papéis coloridos, com imagens e tipografia impressas, bem como tecidos e objetos pequenos, onde busca dar novo sentido às figuras através do entrelaçamento de suas partes. As figuras são despedaçadas e coladas entre diversos outros fragmentos que apresentam certa ordem, de forma, cor ou textura, e fragmentos escritos atribuem outro sentido à nova ordem. A obra pode ser lida de várias maneiras, cada pedaço apresenta-se como vocábulo que se reorganiza segundo a ordem agrupada e vista. Incrustados uns dentro dos outros, os diversos pedaços não se colocam aleatoriamente – por vezes fluxos e seqüências norteiam a leitura da obra, outras vezes, figuras humanas, mesmo que muito pequenas ou demasiadamente fragmentadas, dominam a atenção encaminhando o olhar para um sentido - impossível não se ater às diversas histórias que se imagina acontecerem em cada obra.

O sentido das relações entre os fragmentos não é obvio e mesmo o significado de fragmentos específicos, ainda que contenham ícones reconhecíveis, não é facilmente decifrado.

Schwitters faz um movimento que oscila entre a abstração e a mímese e mais freqüentemente, mistura estas duas vertentes. A mímese em Schwitters, como nas demais collages dos artistas Dada e mesmo surrealistas, atua

através da utilização de imagens originadas de fotografias ou reprodução de outras pinturas e através delas são recriadas novas realidades, uma recriação no mundo das idéias através de idéias já criadas. Neste sentido, vale destacar algumas de suas collages que chamam a atenção pela depuração e o cuidado com que tratam de imagens consagradas pela memória coletiva.

A obra intitulada Ohne Titel - Mit Madonna und Engeln, (Sem Título – Com Madona e Anjos) de 1947, traz o recorte de uma ilustração de um quadro renascentista da Madona com o Menino em sépia, com emolduramento trabalhado e sobre esta são colados recortes os mais diversos, a maioria em tonalidades ocre que continuam a paleta cromática da ilustração e alguns poucos pedaços em azul, laranja e preto. Estes recortes, a maioria em forma de cunhas, retângulos e trapézios partem concentricamente das faces das figuras da ilustração, e encobrem parte da vestimenta e do fundo da cena. O olhar plácido destas figuras é assim poupado e enfatizado. Ainda a mão da madona aparece a segurar o menino por baixo – pernas e mão formam uma cena à parte. Em outro

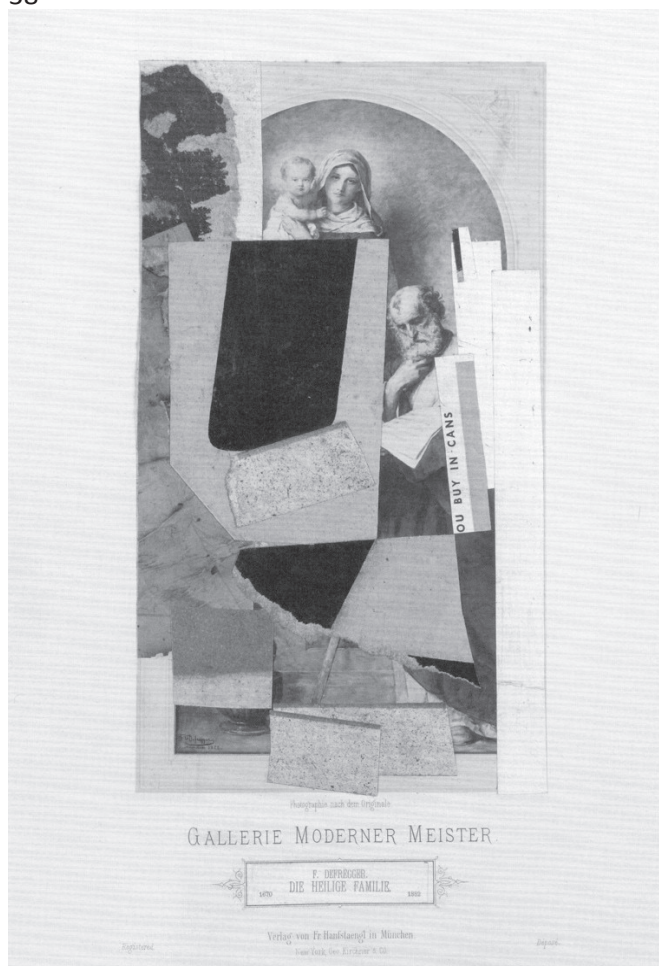
37



Fig.37 Schwitters - Mit Madonna und Engeln, 1947

Fig.38 Schwitters - Die Heilige Familie, 1941

38



enquadramento feito pelos recortes colados, um conjunto de mãos contorce-se sem explicitar seus donos, tem assim vida própria. O rosto do menino é separado das demais figuras e a cena que lhe contém deixa-se escorrer por entre as frestas das cunhas de papéis colados até a borda da ilustração. Através da inventiva e instigante colagem dos fragmentos de papéis e recortes de páginas impressas Schwitters cria cenas dentro de cenas, a idéia do sacro e do imaculado é aferida mais por imagens semelhantes que se tem guardado na memória que pela integridade da cena religiosa. O imaculado macula-se pelas incisões e sobreposições, torna-se pedaços, cenas corporais e material estético em estado puro. Ainda que a atenção seja conduzida para as figuras humanas ali representadas, ao se desfocar este vício do olhar, a composição abstrata, com intensa dinâmica decorrente da força centrífuga com que são dispostos os fragmentos em contraposição à estaticidade da cena de fundo apresenta-se límpida, com forte impacto compositivo e estético.

Numa obra anterior, sua *Ohne Titel – Die Heilige Familie* (Sem Título – A Sagrada Família), de 1941/42, esta mesma proposta compositiva é experimentada. De mesma natureza, a cena religiosa encobre-se de fragmentos de papel, em tonalidades neutras, deixam à mostra pequenos pedaços das figuras da ilustração, enfatizando mais uma vez mãos e faces. Para situar ainda mais o espectador, Schwitters deixa íntegro a base de onde provém a ilustração, e demonstra assim a possibilidade de intervir sobre obras ou objetos prontos e acabados.

Merz é para o artista um processo de vida artística, uma totalidade. Ainda em 1919 - ano de fundação do Merz - é publicado o seu poema *An Anna Blume (À Ana Flor)*, composto a partir de frases de jornais, revistas, frases ouvidas. Sem querer comunicar nada em específico, não apresenta coerência em suas mensagens, constitui-se num entrelaçamento de expressões idiomáticas:

O poema reflete a constituição espiritual do tempo, dilacerado cá e lá entre a desconfiança diante da tradição, uma perda de identidade e a falência de um modelo seguro de orientação.¹³

Sua poesia reflete a busca de matérias no desprezado e esquecido onde afloram termos antigos, modismos coloquiais, frases feitas, ditos populares e dialetos alemães residuais. Sua publicação gerou grande polêmica e muitas críticas.

O acaso permeia sutilmente seu trabalho, mas não se deixa levar despreocupadamente por ele.¹⁴ Prevalece a hierarquia da matéria encontrada sobre a busca da estética

13 ORCHARD, Karin. Kurt Schwitters – vida e obra. In Kurt Schwitters – O artista Merz. Catálogo da exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. P. 24.

14 Schwitters tem a seguinte frase sobre o acaso: “ Não há acasos. Uma porta pode bater, mas isto não é um acaso, é uma experiência consciente da porta, a porta, a porta, da porta...”



compositiva. Usa de forte reflexão intelectual e planejamento para todas suas obras, mas ainda assim em seu trabalho prevalece indiscutivelmente a intuição.

A obra de maior significado para ele, em toda sua exaustiva produção foi o Merzbau, uma escultura-arquitetura abstrata construída nos aposentos de suas residências. Trata-se da sobreposição de camadas de materiais fixados num canto de um aposento, que permitem uma constante transformação com o passar do tempo, à medida que a ele fossem fixadas novas camadas e novos objetos.

Merzbau é relação direta de aplicação da collage na linguagem da arquitetura; como pintura, escultura e arquitetura, atua em relação harmoniosa e igualitária nestas instâncias representativas. Merzbau é espaço interno transformado em arte.

Diferentemente de Ball e Kandinsky, Schwitters não se preocupa com a interação temporal de todas as artes e sim, com o esmaecimento das fronteiras entre estas em busca de um amálgama. Schwitters propõe uma visão mais radical que seus pares modernistas, por tratar o conflito entre representação e abstração, entre a cultura erudita e a cultura de massa com equanimidade.

O Merzbau foi influenciado por Erich Buchholz, artista construtivista que havia transformado o interior de seu apartamento em Berlim em 1921. Baseado nesta idéia preliminar acrescenta os conceitos Merz para trabalhar em seu próprio cômodo e extrapola todos os conceitos preexistentes. Incorpora à collage a idéia de renovação descontinuada e crítica impregnada pelo cotidiano, um congelamento temporal de reminescências significativas aprisionadas no mundo particular do artista, compondo templos aos fatos e personagens que lhe marcaram a existência.

O mais importante de seus três Merzbau foi o de Hannover, construído em sua casa de nº5 na Waldhausenstrasse, iniciada a partir de uma escultura intitulada Coluna da Miséria Erótica, construída em 1920. Composta por pedaços elaborados de placas e emplastos de gesso branco, a coluna compõe um instigante ambiente interno. Meio escultura e meio arquitetura, o Merzbau constitui um objeto artístico instigante e perturbador.

De nítida influência da estética construtivista, o Merzbau tem como característica principal a composição de fragmentos, ainda que interligados, apresentam uma visualização nítida de diversas partes. Prevalece, entretanto, a noção de conjunto, pois as partes não se contrapõem mutuamente. A compreensão do sentido da obra e do processo com que foi elaborada instiga

a leitura de suas partes através da condução de significados cruzados, ainda que cada parte compreenda um universo em si.

Composto de formas angulosas que derivam umas das outras, apresenta-se como camadas (tal como algumas escarpas derivadas de erosão de rochas sedimentares) e interseções desconexas, como se alguma explosão tivesse arranjado os estilhaços no ambiente. As formas ora são planas e chapadas, que extrapolam sua bidimensionalidade ao se pendurarem em outras superfícies, ora são sólidas, blocos amorfos ou com formas seccionadas. Fatias, cunhas, retângulos, poliedros diversos, triângulos, uma diversidade de volumes e superfícies que se amaciam pela limpidez do branco. Entre as cavidades esbranquiçadas, destacam-se algumas vitrines, ou grutas, posicionadas em locais estratégicos, que contém cenas montadas com reproduções fotográficas ou objetos reverenciados pelo autor. Os vidros destas vitrines, juntamente com pedaço de espelho ainda com sua moldura original, imprimem uma volatilidade fragmentada a trechos da obra, trazidos pelo reflexo de suas superfícies.

O Merzbau é como uma caixa de lembranças privadas. Em suas entranhas são guardadas objetos, fragmentos que se ligam a algum acontecimento ou alguma pessoa, caracterizam grutas temáticas. Algumas se referem a seus amigos, como a que contém um corte de cabelo de Hans Richter ou outra em que foi guardada uma lapiseira dada por Mies van der Rohe. Outras traduzem temas mais genéricos e complexos como a “gruta do amor”, a “gruta Goethe” ou o “canto de Lutero”.

Alguns elementos recebem a aplicação de cor, seja através da pintura ou através de sua própria característica ao ser anexado ao processo. Laranjas, vermelhos, ocres e cinzas pontuam aqui ou acolá determinadas formas e trazem destaque a uma angulosidade ou a algum elemento construtivo, e formam novas perspectivas e distintos pontos focais. Uma ou outra forma é retorcida ou recebe o amaciamento do arredondar de suas arestas, e distinguem-se das demais formas angulosas e afiadas.

As imagens que se tem do Merzbau de Hannover ou mesmo sua reprodução que é apresentada em exposições atuais, enfatizam a forma pronta, captada em determinado momento da criação através de fotografias. Importante, porém, ressaltar que Merzbau não é um fim, uma obra pronta, é um processo interminável, que tem na continuidade o seu conceito estético. Merzbau é crescimento e transformação contínuos. O resultado formal apresenta um complexo de cavernas-relicários, como relata Richter:

(...) Cada caverna continha detalhes muito pessoais da vida de todas essas pessoas. Ele cortou uma mecha do meu cabelo, e colocou-a na minha caverna. Um lápis grosso, recolhido da mesa de desenho de Mies van der Rohe, encontrava-se no espaço a ele reservado. De outras pessoas havia um pedaço de cordão de sapato, um cigarro fumado pela metade, uma unha cortada, um pedaço de gravata (Doesburg), uma pena quebrada. (...) Alguns de nós ocupavam várias cavernas, o que dependia da disposição de espírito de Schwitters a cada momento... e a coluna crescia.¹⁵

O Merzbau é criação de um mundo onírico, uma autobiografia construída, um edifício de reminiscências pessoais e históricas, enigmas figurados do passar do tempo. Tal qual em suas colagens em papel, Schwitters trabalhou o Merzbau a partir de dois eixos conceituais, o da escolha e o do arranjo. A leitura do todo é interrompida constantemente pelo encontro dos fragmentos visuais dos objetos colados e ocorre uma dinâmica interpretativa entre a semântica do material encontrado e de seu significado dentro da estrutura da obra. Sua coluna de Hannover cresce e ultrapassa os limites do andar de seu apartamento, sendo necessário romper o teto para dar continuidade a sua obra. As cavernas iniciais são encobertas por novas e passavam a “habitar” o interior da obra. Algumas cavernas são totalmente cobertas por outras camadas, e perdem-se dentro da construção, enquanto que outras são acessíveis através de portas ou portais.

Esta obra aproxima-se do Construtivismo enquanto imagem, mas afasta-se deste pela conceituação e dinamismo com que é concebida e se pretendia em constante transformação. Trata-se de uma colagem contínua de partes encontradas, provocando uma estética fortuita e aleatória, carregada de pluralismo histórico através dos conteúdos simbólicos anexados às cavernas. Os temas encapsulados numa aura atemporal estimulam o tema grotesco, que se apresenta como referência.¹⁶

Schwitters trabalhou no Merzbau de Hannover¹⁷ até 1936, quando fugiu dos nazistas e foi refugiar-se na Noruega, e lá construiu uma nova coluna. Transferiu-se para a Inglaterra e lá deu início a sua terceira coluna, no celeiro de uma fazenda, interrompida somente com sua morte. O tempo processado pela civilização é o único a interromper o continuum do Merzbau.

Merz e Merzbau são formas muito particularizadas concebidas por um único homem que soube traduzir o seu tempo e a arte de seu tempo e que se transformaram em referências marcantes para a produção artística que veio a seguir. De suas premissas são extraídos conceitos relevantes

15 RICHTER, Op. Cit., p.208

16 Diz-se de ou cada um dos ornamentos que representam objetos, plantas, animais, seres humanos e seres fantásticos, reunidos em cercaduras, medalhões e frisos que envolvem os painéis centrais de composições decorativas realizadas em estuques e em afrescos, característicos do chamado terceiro estilo de Pompéia ou estilo egípcianizante, em voga nas sete primeiras décadas do século de Augusto a Nero. Tais motivos e esquemas decorativos influenciaram decisivamente o Maneirismo, foram reinterpretados pelo Barroco e o Rococó, e retomados pelo Neoclassicismo.

17 A coluna de Hannover foi destruída por uma bomba dos aliados na Segunda Guerra Mundial.



que balizam construções teóricas sobre a collage como forma de pensamento construtivo para o tempo atual, uma opção à homogeneização cultural estabelecida a partir dos domínios imperialistas.

A idéia de obra em construção contínua, em constante transformação e superação, uma acumulação de fragmentos, incorporação contínua de novos significados, um perpétuo processo sem importar tanto o resultado; a incompleteza como estética, os fragmentos sobrepostos, a auto-referência como conteúdo.

Schwitters traduz-se naquele espírito apontado por Lévi-Strauss como bricoleur. O encontrar, recortar e colar aproxima-o do mundo fragmentário que o envolve. A apreciação dos detritos e das sobras aponta um caminho para uma linha de produção pela qual a arquitetura tem se aproximado nos últimos anos. Não se pode criar eternamente objetos e obras novas – é possível se olhar para as sobras, os fragmentos rejeitados e através deles ver o reflexo do tempo contemporâneo, do homem criador contemporâneo.

41

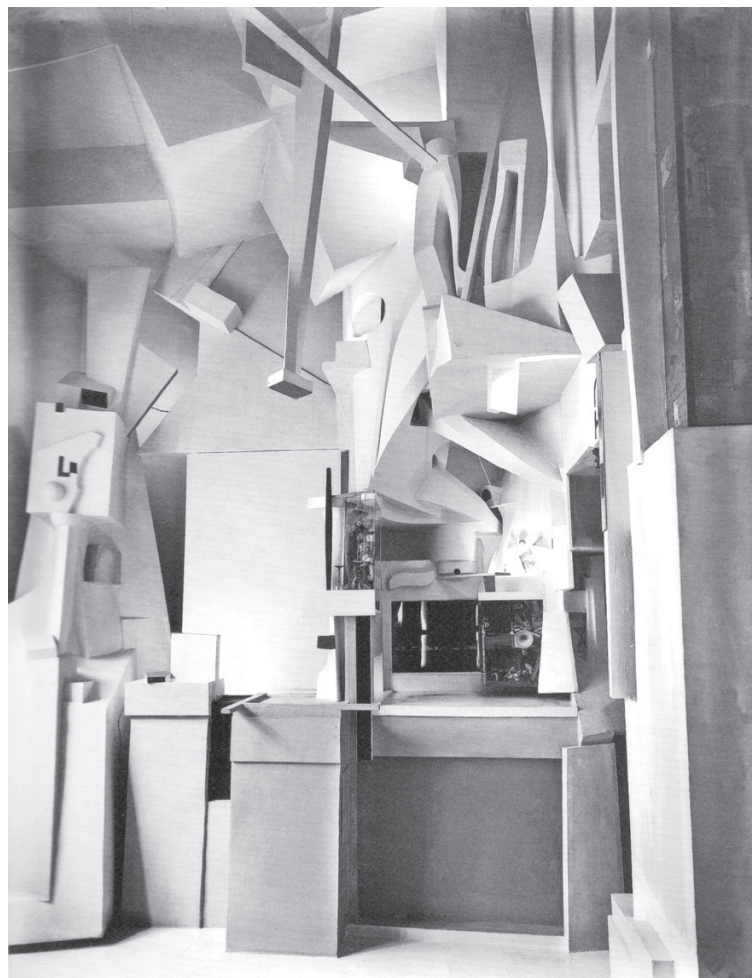


Fig.40 Schwitters - apresentação do Ursonate, Londres, 1944

Fig.41 Schwitters - Merzbau, 1933

duas aproximações

42



Fig. 42 Claude Lévi-Strauss à beira do rio Machado, 1938

BRICOLEUR de Claude Lévi-Strauss

Todos os estudos referentes à collage, tanto na arte quanto na arquitetura, tomam como referência intelectual o pensamento de Claude Lévi-Strauss apresentado na sua obra de 1962 - O Pensamento Selvagem - onde busca reconhecer uma lógica na ação de diversos povos primitivos da África e Américas.¹

Lévi-Strauss apresenta o bricolage como uma atividade que utiliza meios indiretos de criação ao desfrutar de matéria-prima reelaborada e encontrada pronta, como restos de algo que não mais é utilizado e ressalta o caráter mito-poético destas obras. A construção mais relevante deste seu pensamento refere-se à contraposição que estabelece entre o bricoleur e o engenheiro:

¹ Esta obra, dedicada a Merleau-Ponty, explora o que considera o reverso do totemismo, é a continuidade de Le totémisme aujourd’hui também de 1962, onde o autor desmistifica a visão dos antigos etnólogos referente ao totemismo.

² LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Campinas: Ed. Papirus, 1996, p. 33

O bricoleur está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os “meio-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo

com os resíduos de construções e destruições anteriores.²

Na apresentação de Lévi-Strauss o engenheiro é o ser determinado pela técnica, a ela confia o seu fazer e com ela apresenta-se como dominador do objeto; o bricoleur ao contrário, não está preso à técnica, mas entregue à sorte do encontro com o objeto, é este que vai determinar o seu fazer. O engenheiro tem um objetivo pré-determinado e segue o plano para a sua realização; o bricoleur monta seu plano à medida que procede o seu fazer, aberto a qualquer variação ou interrupção que o acaso lhe apresentar. Na tentativa de evitar o erro, o engenheiro faz com que as diferenças e diversidades sejam anuladas, trabalha assim, com o consenso; o bricoleur trabalha com a dissensão, busca anular a semelhança em busca do ineditismo, da variedade através da intuição. O acaso é parceiro do bricoleur e inimigo do engenheiro:

O acaso é parte integrante da idéia de bricolagem; é o incidente, ou seja, o pequeno acontecimento imprevisto, o “micro-evento”, que está na origem do movimento. Bricolar é, então, ricochetear, enviar, zigue-zaguear, contornar.³

O bricoleur aproxima-se assim do fazer do artista, ainda que o fazer do bricoleur vincule-se a uma obrigação de necessidade e de função que foge ao escopo da arte pura.

No cerne da questão investigada por Levi-Strauss está a matéria e o modo como os dois personagens dispõem dela. O domínio e o controle sobre a matéria é prática do objetivismo do engenheiro. A entrega à sensualidade apresentada pela matéria encontrada é possibilidade que pertence ao bricoleur. A matéria, como meio de realização da obra, subverte assim o fazer de dois modos muito distintos. Se a matéria não é aquela prevista, sonhada, elaborada não há como estabelecer um domínio sobre os acontecimentos futuros. O termo ‘heteróclito’ acentua a ausência de regras e de normas estabelecidas a que se permite o bricoleur mais do que a heterogeneidade dos elementos de que vai se utilizar para sua construção; a ausência de um padrão e de modelos pré-estabelecidos que norteiem sua ação é derivada da multiplicidade de possibilidades que se estabelecem a partir da variação do material disponível. Uma aparente desorganização perpassa a obra do bricoleur.

Dependente da matéria, o *modus operandi* da obra anunciada no Pensamento Selvagem dá-se através do projeto ou do não-projeto. Em princípio, os materiais de que dispõe o bricoleur podem ser substituíveis entre si, e assim alteram o resultado final, mas uma forma estrutural mental dá as amarras ao resultado, existe aí uma intenção e esta poderia se chamar de ‘projeto’, por conter uma idéia, um desejo de

3 JACQUES, Paola Berenstein. Estética da ginga – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p.24.

4 LÉVI-SRAUSS, Op.Cit., p. 34

realização. Os elementos que o bricoleur coleciona para utilizar em sua construção formam um universo pré-limitado e no arranjo das partes

a decisão depende da possibilidade de permutar um outro elemento na posição vacante, se bem que cada escolha acarretará uma reorganização completa da estrutura que jamais será igual àquela vagamente sonhada nem a uma outra que lhe poderia ter sido preferida.⁴

O trabalho do bricoleur dá-se através de um repertório fechado em relação ao instrumental e utensílios. Ao utilizar materiais pouco homogêneos, resíduos de outras obras ou objetos destruídos, produz uma obra heteróclita, decorrente das oportunidades que lhe dispõe o acaso. O princípio operativo da bricolage, em Lèvi-Strauss quanto à acumulação é o - isso pode servir - desvinculado de qualquer projeção mais

Fig. 43 Índia Kaiowa-guarani, 1951



específica da obra já finalizada. Os elementos coletados são, no entender de Lèvi-Strauss, semi-particularizados de modo que ao bricoleur não seja imposto um domínio de toda a obra para identificar a priori onde as novas partes se encaixariam nem tampouco exijam um equipamento específico para viabilizar o encaixe das novas partes. A escolha prioriza a não restrição, dá continuidade às possibilidades diversas e deve coadunar com a obra aberta em andamento.

Cada novo elemento escolhido e coletado vai representar um conjunto de relações que partem do possível virtual ao concreto realizado. As possibilidades de integração da parte à obra são limitadas à natureza da parte encontrada e da fase de desenvolvimento em que se encontra a obra.

A peça coletada é investigada pelo bricoleur que busca a compreensão de seus significados intrínsecos, desde os aparentes até os resultantes de sua história. Através de minucioso inventário, organiza e classifica o objeto para, já não contando com o acaso, tentar antever que impacto provocará no conjunto e que novos significados serão acrescentados ao conjunto em elaboração.

O fato de que os objetos coletados pelo bricoleur



derivam de resíduos de obras humanas, um subproduto cultural, é a primeira grande diferença que se estabelece entre ele e o engenheiro, que utiliza matéria prima destituída de significado ou história. O bricoleur opera no campo dos signos e o engenheiro opera no campo dos conceitos. A coleção do bricoleur não é apenas de objetos, mas de mensagens e significados. Tanto o engenheiro quanto o bricoleur estão à espreita de mensagens. No entanto, para o bricoleur trata-se de mensagem pré-transmitida e colecionada como códigos. Já o engenheiro usa outra mensagem antecipada como respostas que não foram dadas antes.

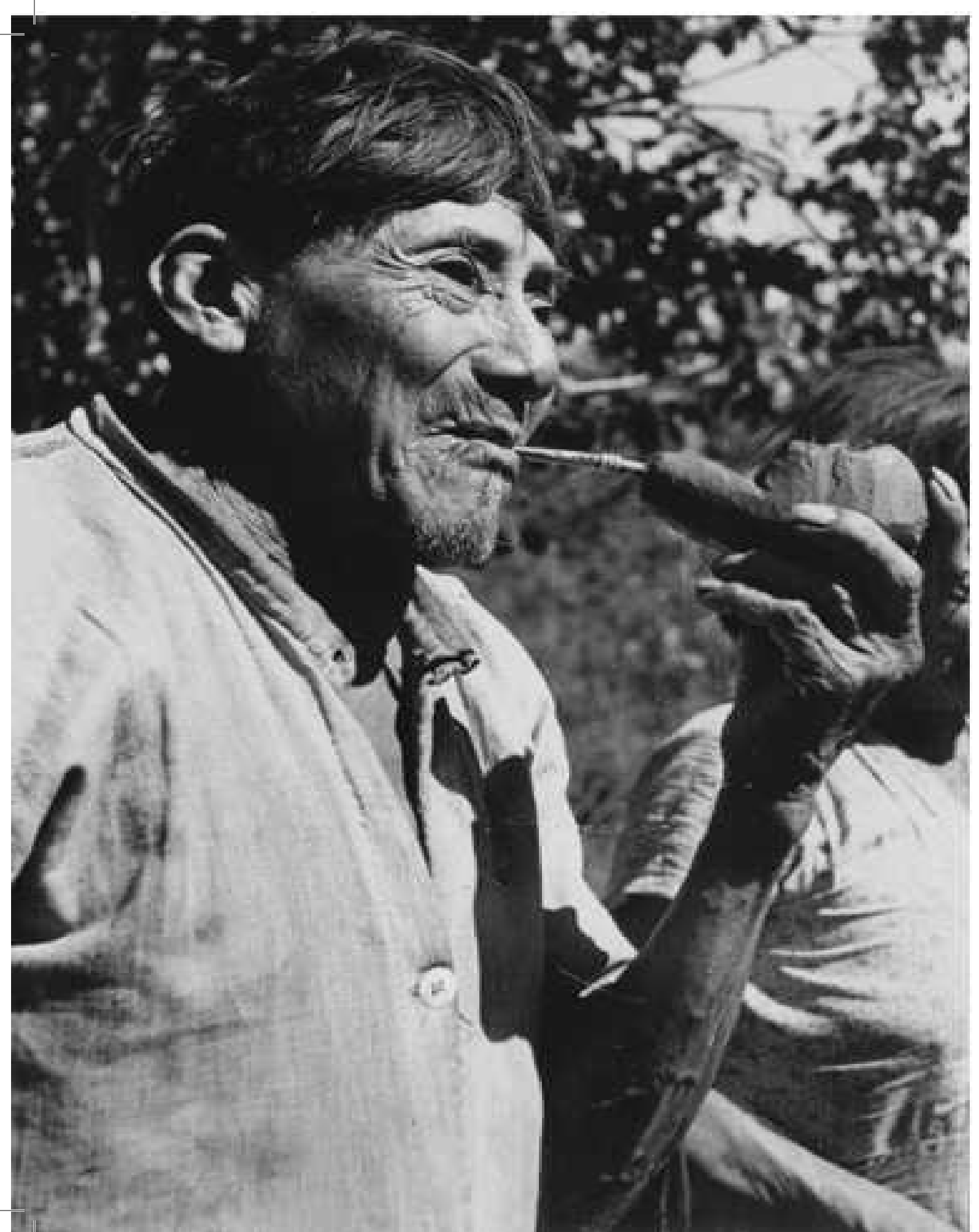
A questão temporal é apresentada como parte do diferencial entre o fazer do bricoleur e o do engenheiro, o que vai caracterizar a predominância ou não do projeto. Numa reflexão sobre o tempo do projeto, que antecede a ação, pode-se dizer que ele praticamente inexistente na ação do bricoleur, ou que é tão infinitesimal que praticamente funde-se ao tempo da ação. Planejar e executar acontece quase que simultaneamente. A idéia de que o projeto seria algo que necessita de reflexão sobre observações da repetição de diversas ações já realizadas, um planejamento do que virá a ser a partir do que já é, que considera as probabilidades de erros e acertos e a aposta no acerto não está presente na ação do bricoleur.

A subjetividade predomina a ação criativa do bricoleur, mesmo desprovido de projeto e dependente do acaso, sua obra não se define por uma neutralidade, uma vez que muito de si é colocado através das coisas escolhidas e a obra final será resultado desta interpretação e de sua própria história. A apropriação dos fragmentos não se dá sem nenhuma perda de significado, na escolha e reorganização bem como na justaposição a outros fragmentos ocorre uma transformação que possibilita o ajustamento do fragmento à obra que libertam o fragmento de seu referente.

O pensamento de Lévi-Strauss relaciona-se ao Estruturalismo⁵ enquanto corrente de pensamento antropológico. Para o Evolucionismo, outra corrente antropológica, a atividade do bricoleur poderia ser entendida como referente a um estágio menos evoluído da civilização humana e que assim que fosse incorporado um aprendizado relacionado ao acúmulo de conhecimentos sobre a melhor maneira de fazer, o projeto seria a etapa que logicamente se incorporaria à ação de construir.

Com estas reflexões não se poderia supor que a collage como atividade artística (e neste sentido também a arquitetônica) moderna e contemporânea é uma aproximação do ser ancestral, primitivo e selvagem que traça considerações

5 O conceito fundamental de Lévi-Strauss é o de estrutura entendida como o elemento invariável que permite todas as variantes e integra todas as variáveis. A sua obra principal, *Mythologiques*, é uma ilustração do seu conceito de estrutura servindo-se da América do Sul e do Norte e representa uma destruição da história. Sabe-se que baseou a elaboração de seu estruturalismo na lingüística estrutural.



6 As sociedades frias seriam as que se encontram “fora da história” e se orientam pelo modo mítico de pensar, onde o mito pode ser definido como “máquinas de supressão do tempo”; e as sociedades quentes são as que se enquadram na história e movem-se nela, com ênfase no progresso.

sobre o que encontra, e que acumula os objetos para utilizá-los quando fossem necessários? Poderia ser esse um dos elos que traria o reencontro do ser cultural com a natureza ou que ao menos indicasse o caminho para a uma parcial reconciliação?

Como base do pensamento estruturalista elaborado por Lévi-Strauss está o mito. Através de seus estudos ele demonstra que a estrutura dos mitos é idêntica em qualquer cultura ou grupo humano, o que confirma que a estrutura mental da humanidade é a mesma, independentemente da raça, clima ou religião adotada ou praticada. Ao contrapor o mito à história ele separou as sociedades humanas em “frias” e “quentes”.⁶

A comparação entre o engenheiro e o bricoleur em Lévi-Strauss aponta para os conceitos de ciência e técnica e aqui, trazem a chave do que distancia ou aproxima a arte da arquitetura em termos de collage.

Ao arquiteto, ser que oscila entre a técnica e a arte, a função e o belo, a aproximação das figuras de engenheiro e bricoleur trazem a inquietação do seu fazer. No seu papel de colagista, o arquiteto estabelece uma relação com a matéria que o aproxima do bricoleur, conta com o encontrado para definir sua ação e este encontro esbarra ainda no acaso. Com seu senso de ordem e vinculado à sua formação de projetista, que deve antever o que será produzido, busca ordenar como pode os elementos dados e tenta prever os acontecimentos dentro de uma ordem pré-estabelecida. Define-se como organizador e busca no consenso das matérias - a encontrada e a buscada - uma ordem que se distancia da do engenheiro e da do bricoleur. Seu ato criativo oscila entre o racional do engenheiro e o intuitivo do bricoleur. A idéia geratriz da futura obra estabelece uma dependência inimaginada com a matéria encontrada. Vagando neste limbo criativo, a obra de collage na arquitetura empresta os conceitos dos dois personagens de Strauss e cria um universo próprio, indefinido e presente.

A aproximação possível de se estabelecer entre o bricoleur e o arquiteto do edifício-collage refere-se primeiramente, ao encontro da matéria que é, diferentemente daquela que constitui o edifício tradicional, uma matéria já elaborada em outro tempo e que vai ser reutilizada e reprogramada a partir da identificação das suas potencialidades pelo arquiteto. Como aquele, o arquiteto tem que se conformar a possibilidade de trabalhar com as partes. Foge-lhe, assim, o que há de mais precioso ao arquiteto no seu fazer: o domínio sobre a matéria .

Fig. 45 Índio Kaiowa-guarani, 1951

Fig. 46 Gordon Matta-Clark



o RECORTE em Gordon Matta-Clark

¹ Filho do pintor chileno Roberto Matta, ele estudou arquitetura na Universidade de Cornell quando esta era coordenada por Colin Rowe. Ele também passou um ano estudando literatura francesa na Sorbonne, em Paris, onde entrou em contato com as idéias desconstrutivistas dos filósofos franceses bem como com o conceito de *détournement* que referia-se a reutilização de elementos pré-existentes em um novo arranjo artístico. Tais conceitos influenciaram a concepção de seus trabalhos. Sua obra inclui *happynings*, construção de obras através de reciclagem de peças e de espaços. Utilizou-se de vários meios incluindo cinema, vídeo, textos e fotografia além das intervenções em edifícios abandonados.

Gordon Matta-Clark¹ (1943-1978) foi um artista americano cuja curta carreira foi marcada por inusitadas obras das quais aqui são destacadas seus edifícios cortados como gênese da idéia do corte que faz parte da obra de collage.

Para atuar artisticamente concentrou sua escolha em estruturas já existentes em áreas negligenciadas da cidade. Na década de 70 ele desenvolve intervenções em edifícios abandonados, uma atividade arquitetônica considerada negativa, que se dá através de cortes e escavações feitas sobre suas carcaças, desfazendo a analogia arquitetônica contida nos edifícios. Transforma-os em objetos artísticos-arquitetônicos antes de sua destruição final, de seu desaparecimento do tecido urbano.

Com esse gesto, traz uma nova existência, ainda que fugaz ao que já estava prestes a desaparecer e traz a sua memória um registro permanente, ao mudar a condição da obra. Com suas intervenções, busca detectar vazios, lacunas existentes na cidade, espaços que restaram – que permitem rever ou desintegrar a sintaxe arquitetônica e urbana.

Duas obras são aqui tomadas como referência para a abordagem do corte sobre uma edificação: *Splitting, Conical Intersect* e *Day's End*.

Day's End (1975) trata-se de uma intervenção em um galpão às margens do rio Udon, no Pier 52, em Nova Iorque, em que o artista abriu um enorme buraco curvo na parede de chapa metálica que dava para a margem do rio e outros na parede adjacente e na cobertura.

Splitting Four Corners foi realizada em 1974 sobre uma casa prestes a ser demolida, localizada em Englewood, N.J., onde ele faz um corte vertical direto em toda a casa separando-a em duas metades, levemente afastada uma da outra.

O *Conical Intersect*², foi uma intervenção executada sobre dois edifícios do século XVII localizados na rua Beaubourg,

2 Também chamada Etant d'art pour locataire, Quel Con, Quel é possível, e Cal Can.



em Paris. Estes edifícios estavam condenados à demolição para a modernização da área envoltória do Centro Georges Pompidou. Neles Matta-Clark executou um corte que tomou a forma de um cone com uma abertura de 4 metros de diâmetro sobre uma das paredes externas e atravessou a edificação através dos pisos até chegar ao telhado da construção vizinha, fazendo verter a luz através de seu vazio. O eixo do cone forma um ângulo de 45 graus para a rua abaixo, uma via importante de Paris, por onde passam milhares de transeuntes. De dentro, o buraco funcionou quase como um periscópio, apontado para baixo na rua.

Um simples corte ou de uma série de cortes atua como um poderoso dispositivo capaz de redefinir situações espaciais e componentes estruturais, gerando sobreposições visuais inéditas que propiciam múltiplas leituras do objeto e conexões mentais de suas condições no presente e no passado. A ação de Matta-Clark é drástica – corta efetivamente paredes, tetos, lajes, pisos, fundações com rigor cirúrgico, previamente planejado e executado meticulosamente. Com os rasgos, ele expõe as vísceras do edifício, através de uma dissecação estratégica, desprende-o de sua função de abrigo seguro e transforma-o em matéria solta no espaço, emoldurando a



Fig. 47 Gordon Matta-Clark - Bingo, 1974

Fig. 48 Gordon Matta-Clark - Splitting, 1974



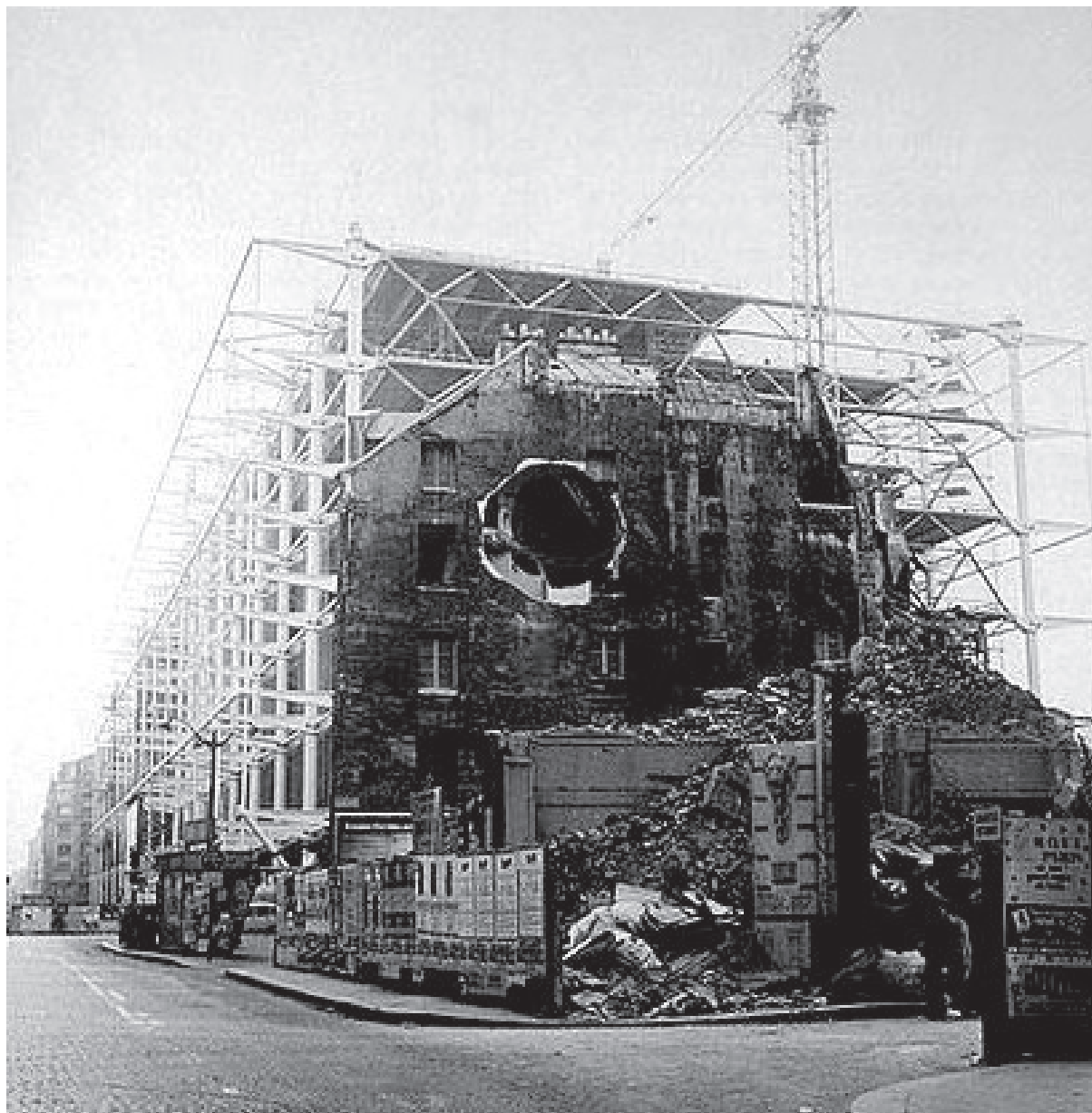
paisagem e proporcionando uma estética do perigo através da fragilização do que era sólido, uma ameaça concreta que evidencia o fim da estrutura – uma morte anunciada.

Uma mudança completa acontece na leitura dos edifícios a partir de simples cortes efetuados sobre sua matéria – os edifícios deixam de ser arquitetura por exporem-se à fragilidade que é incoerente ao abrigo. Nada é acrescentado sobre o que existia, seu ato é o da cisão e extração, o que faz com que se abram perspectivas novas que permitem o olhar através de paredes e lajes que jamais seriam possíveis sem sua intervenção. Ele exerce um tipo de desconstrução, no sentido da separação em partes do que deveria ser inteiro. O que resulta é um objeto fugaz, prestes a desaparecer, o que sobra de sua obra são registros fotográficos feitos pelo próprio autor, que descobre nela inéditos pontos de vista possibilitados pelas aberturas que expõe novas perspectivas do antigo edifício. A mudança é relevante, o corte é ação e reação, motivo e produto.

Os cortes efetuados sobre os edifícios criam espaços críticos, negativos, em que os vários planos, verticais e horizontais, se confundem, alterando continuamente a percepção do observador, enfatizando o caráter desagregado dos espaços que se sobrepõem em inesperadas percepções. Ele se desfaz assim, das analogias arquitetônicas contidas no edifício. A unidade e a sintaxe da construção são rompidas e transformadas em elementos individualizados, desconectados de sua matriz. Evidenciam-se assim as camadas que compõem a edificação e que comprovam a fatura da obra e a sua paralisação no tempo, pouco antes do desaparecimento como referência construída no meio urbano.

Mata-Clark mantém a leitura do edifício ainda clara após sua intervenção. Não é sua intenção desagregar a forma ou destituí-la de seu significado, o que pretende é acrescentar novos significados ao que existe a partir de cisões e exclusões. A forma do edifício permanece intacta após sua intervenção; é a composição dentro da forma que é modificada.

Os cortes nas paredes proporcionam a liberação de uma tensão referente ao dentro e ao fora, esta separação explícita que está no próprio conceito do que seja uma edificação, permitindo que os espaços antes enclausurados, ainda que contenham aberturas próprias de suas funções, possam então respirar através das novas perfurações no tecido, estabelecendo uma relação autêntica entre o dentro e o fora, uma distorção no sentido da caixa-abrigo que era o edifício. Isto provoca uma perturbação entre interior e exterior, que provoca outra tensão, que se estabelece então entre o fragmento e a totalidade,



3 No início dos anos de 1970, como parte do grupo Anarchitecture, Matta-Clark estava interessado na idéia de entropia, o que buscou através de metamórficas lacunas e de conceitos como a ambigüidade espacial. Entropia pode ser interpretada como a medida de desordem entre os átomos que compõem o sistema inicialmente ordenado. Gordon tinha uma visão utópica que se traduziu em diversos projetos. Muitos destes projetos e realizações se deram em colaboração com várias pessoas num sistema comunitário, o que muito interessava a Clark.

4 A fragmentação de paredes simbolizava uma quebra, uma ruptura quer também de barreiras de classe e interpessoais. Para Matta-Clark, a ação de fragmentação e recorte procuraram construir um diálogo aberto, que poderia provocar uma reflexão que construísse uma sociedade mais libérra e democrática.

entre a estrutura e a sua desintegração, entre a forma e a sua composição.

Outra idéia relevante levantada através das obras de Matta-Clark é a de centro, de borda e de limite. Todos estes conceitos que existiam já consolidados no edifício são então modificados ao sofrerem a interferência e adquirem novo significado bastante distinto daquele que justificava o edifício. Interessado no conceito de entropia³ retirado da física, busca aplicar esta teoria dentro do edifício escolhido para receber sua intervenção. Seus cortes buscam aumentar a entropia do edifício até o limite anterior ao colapso da estrutura, evitando a destruição da idéia do objeto.

Estas aberturas, atravessando o edifício como um periscópio, mostram a destruição de toda continuidade real entre a cidade histórica e as novas construções, o esgarçamento do tecido urbano aparentemente homogêneo. Enfatizando abruptas adjacências, revelam vínculos desfeitos e aproximações entre os lugares.

Os seus recortes oferecem novas passagens e pontos de vista, uma subtração, uma anulação da imagem prévia, subversão. Desta forma, os cortes atuam como metáforas para as camadas de referências no passado do edifício, e como quer fazer entender Matta-Clark, do indivíduo na sociedade.⁴

Fig. 50 Gordon Matta-Clark - Conical Intersect, 1975

Fig. 51 Gordon Matta-Clark - Conical Intersect, 1975

51



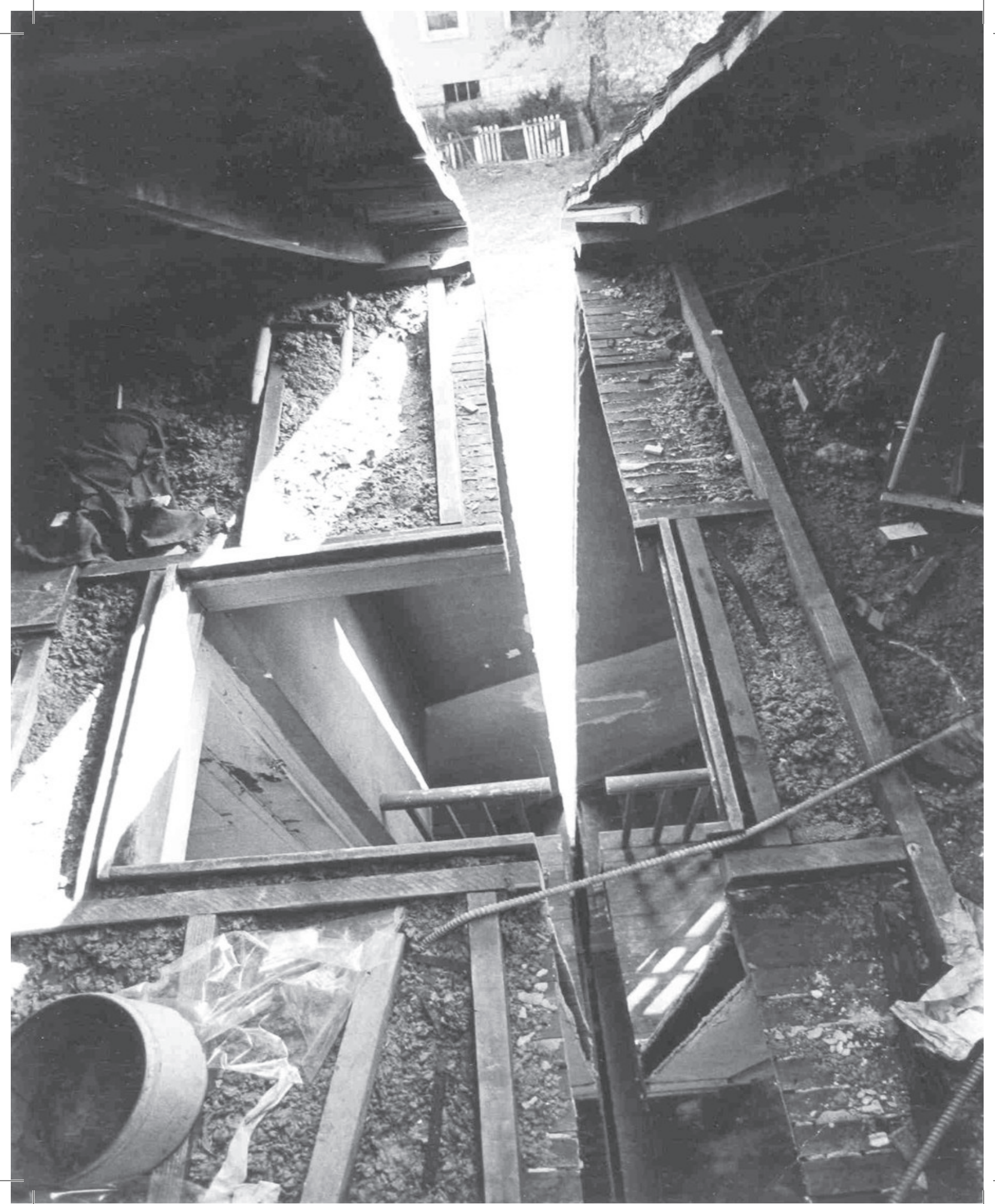


Fig. 52 Gordon Matta-Clark - Splitting, 1974

Fig. 53 Gordon Matta-Clark - Office Baroque, 1977

Fig. 54 Gordon Matta-Clark - Conical Intersect, 1975

Fig. 55 Gordon Matta-Clark - Conical Intersect, 1975

Incisões que permitem ir além do que pode ser visto, expõem os estratos, as diferentes coisas atravessadas. Sondas que desvelam informações socialmente escondidas sob a superfície. Uma criação de “ruínas” que revelam outras camadas de significados arquitetônicos e antropológicos, socialmente encobertos. Evidenciam outras maneiras de conceber a propriedade, o público e o privado.

A casa cortada ao meio aponta para as camadas de referências passadas inscritas nas edificações e, ao mesmo tempo, para as disjunções no funcionamento da cidade e da sociedade. Estes cortes evidenciam o poder do ausente, do vazio e da eliminação.

A obra de Matta-Clark coaduna com o conceito de ready-made de Marcel Duchamp por atuar sobre edifícios em estado de abandono e prestes a serem demolidos, e tirar deles novos significados que os transformam em obras de arte-arquitetônica, algo que tirado do cotidiano e do mundo banal passa a ter valor como referência do momento cultural e artístico de seu tempo. Na mesma medida que Duchamp, Matta-Clark critica a classe média, seus valores e suas referências.

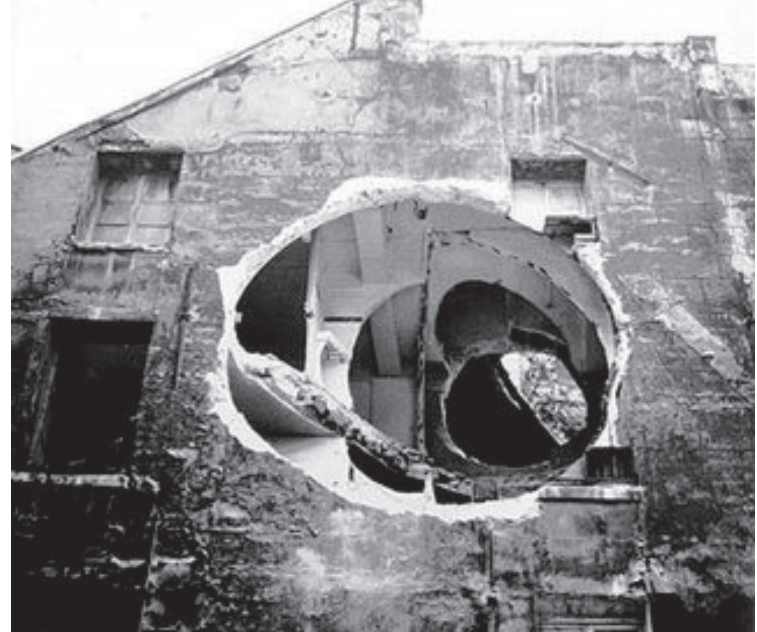
53



54



55



das **ARTES**
para a
arquitetura



A primeira questão que se anuncia aqui é a da aproximação proposta entre arte e arquitetura. Tantas vezes reconhecida, esta aproximação esbarra em conceitos teóricos que se auto-alimentam ou se anulam mutuamente. Experimentado desde a antiguidade, tal acercamento vincula-se à própria origem do termo arquitetura, que apresenta, para os gregos, obras providas de significado existencial maior que outras, são obras eleitas que se distanciam da mera construção pragmática.¹ Nesse distanciamento e nessa eleição a obra de arquitetura esbarra na definição de obra de arte.

É na tríade vitruviana - firmitas, utilitas e venustas - que a definição da arquitetura apresenta seu específico e gravita em órbita própria, ainda que pertença à mesma constelação original do mundo das artes. O entrelaçamento entre as três características definidas por Vitruvius é essencial, conceitua a arquitetura e distingue-a da construção comum. Firmitas e predominantemente utilitas, distanciam a arquitetura do conceito de obra de arte pura.

Torna-se pertinente refletir sobre qual seria este “mundo das artes” a que a arquitetura se vincula, ainda que com certas fragilidades e ressalvas. Adorno sinaliza para a legítima autonomia do universo artístico em contraposição ao real, primeira fragilidade na relação arte-arquitetura:

Fig. 56 Detalhe da Igreja de São Miguel das Missões

¹ Arquitetura: do grego arché — αρχή — significando "origem, primeiro, principal, autoridade" e tékton — τέχνη — significando "construção, carpinteiro, fabricante".

As obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade.²

Neste universo, a arquitetura ao amparar as atividades humanas e dela ter o seu fundamento, apropria-se de uma realidade da qual a obra de arte apenas esbarra. A arquitetura, assim, por assentar-se no empirismo, não detém um distanciamento necessário para lhe proporcionar autonomia ainda que uma parte de sua essência flutue no abstrato mundo das artes.

Lucio Costa em seu *Registro de uma Vivência*³ aponta para as diversas questões abrangidas através da proposição projetual da obra arquitetônica que esclarecem a vinculação desta ao mundo real e empírico das vivências humanas bem como reafirma as aproximações conceituais que possam ser travadas entre a arquitetura e o universo artístico.

É inevitável reconhecer a dúvida acerca da propriedade de se estabelecer uma aproximação tão estreita entre os conceitos de obra de arte e arquitetura. Danilo Matoso⁴ ao refletir sobre tal aproximação questiona em que instância pode a arte e a arquitetura interpenetrar-se, de modo que a arte possa servir como ferramenta analítico-interpretativa da arquitetura.

Pignatari⁵, ao tratar a questão do simbólico na arte, recorre à obra *Fenomenologia da Arte* de Hegel que aponta que seria a arquitetura a primeira realização da arte correspondente à forma simbólica, como arte da exterioridade, do continente que pede um conteúdo, da “externalidade” dialética em busca de sua “internalidade”.

Segundo Wölfflin, a arquitetura preserva sempre a sua medida de equilíbrio tectônico, de clareza e tangibilidade, e reside aí o traço distintivo da arquitetura frente às demais artes.⁶

Ao longo do século XX a arquitetura atreveu-se em diversos caminhos e foi buscar respostas ao seu tempo que traduzissem o espírito moderno e seu novo homem, sobrevivente às guerras e desafiador da história com suas intermináveis inovações tecnológicas. Balizada por novas tecnologias, pelas novas realidades populacionais, sociais e econômicas; respaldada por correntes filosóficas e movimentos artísticos, a arquitetura experimentou estados formais que buscavam traduzir seus ideais. A Arquitetura Moderna teve nos seus exemplares mais clássicos de busca do ideal, o caráter unitarista, decorrente das posturas clássicas que foram enaltecidas no renascimento.⁷

Por trás do formulismo, dos ideais de objetividade e

2 ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. P. 12

3 Escreve Lucio Costa: “Arquitetura é antes de mais nada construção, mas, construção concebida com o propósito primordial de ordenar e organizar o espaço para determinada finalidade e visando a determinada intenção. E nesse processo fundamental de ordenar e expressar-se ela se revela igualmente arte plástica, porquanto nos inumeráveis problemas com que se defronta o arquiteto, desde a germinação do projeto, até a conclusão efetiva da obra, há sempre, para cada caso específico, certa margem final de opção entre os limites - máximo e mínimo - determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio, reclamados pela função ou impostos pelo programa, - cabendo então ao sentimento individual do arquiteto, no que ele tem de artista, portanto, escolher na escala dos valores contidos entre dois valores extremos, a forma plástica apropriada a cada pormenor em função da unidade última da obra idealizada. A intenção plástica que semelhante escolha subentende é precisamente o que distingue a arquitetura da simples construção.”

4 Espaços da arte e da arquitetura. Reflexão acerca de sua relação (1)
Danilo Matoso Macedo – *Arquitextos* 027 – ago 2002

5 PIGNATARI, Décio. *Semiótica da Arte e da Arquitetura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 2.

6 WÖLFFLIN, Henrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1984. P. 258

7 Em seu tratado *De re aedificatoria*, Leon Battista Alberti (1452) concebe a beleza como uma correspondência tal entre as partes e o todo que nada pode ser acrescentado, subtraído ou alterado sem comprometer a unidade do conjunto. A definição de Alberti para perfeição baseia-se na harmonia do conjunto dependente da existência e posição de cada elemento, sendo impossível modificar ou excluir qualquer um destes elementos, onde o complexo arquitetônico é uma unidade perfeita. Tal definição é válida tanto para o Renascimento quanto para o Barroco.

racionalidade declaradas, a rigidez clássica do modernismo encontrou, entretanto, algumas fendas por onde foi possível extravasar outra expressividade formal ao se deixar levar por estados de espírito mais complexos, que evocavam momentos sobrepostos de conhecimento e de expressividade. Poucos são os momentos neste período efervescente dos primórdios da arquitetura moderna onde a linguagem purista abre espaço para uma manifestação de caráter híbrido. Este estado de fusão de linguagem foi aceito e incorporado à linguagem tradicional até o ponto onde não interferisse com muita afirmação na leitura do objeto arquitetônico, restringindo-se à parte da composição.

O Movimento Moderno enfrentou o desafio da *collage* com moderação, sendo filtrada pela normalização que possibilitou a canalização desta nova experiência para seus objetivos.⁸

A primeira referência teórica de transposição dos princípios da *collage* da pintura para a arquitetura foi apresentada por Colin Rowe e Fred Koetter no livro *Collage City*, 1978. Esta importante obra de crítica ao movimento moderno e a sua proposta de se desvincular do passado, principalmente no que se refere ao seu urbanismo. Influenciada pelos escritos anti-totalitários de Karl Popper e comprometida com questões éticas, a teoria de *Collage City* defende a utilização da técnica da colagem como solução para a convivência de distintas linguagens numa cidade onde o novo teria lugar junto ao antigo. Somam-se à filosofia de Popper as idéias de Lévi-Strauss sobre o bricoleur na concepção desta possibilidade de arquitetura e urbanismo para a cidade que os leva a ver nas possibilidades complementares da consciência e do conflito sublimado uma opção às idéias sobre uma unidade futura permanente.⁹

Para Iñaki Ábalos, a cidade-colagem de Rowe e Koetter se apresentará análoga à cidade de Aldo Rossi que é resultado de uma colagem de associações autobiográficas, a cidade fenomenológica:

A cidade fenomenológica terá, assim, um caráter fragmentário, cenográfico e complexo, como uma soma densa de peças que a experiência e o tempo viriam destilando. 'Por que nos veríamos obrigados a preferir a nostalgia do futuro à do passado? Não poderia esta cidade modelo que concebemos considerar nossa conhecida constituição psicológica? Não poderia esta cidade ideal comportar-se ao mesmo tempo, e explicitamente, como um teatro da profecia e com um teatro da memória?' O que Rowe e Koetter propõem na Cidade-colagem é um retorno à memória e à experiência, mediante a técnica da justaposição descontextualizada.¹⁰

Ao criticarem a arquitetura moderna, defensora de uma

8 SANTOS, Fábio Lopes de Souza. Modernismo e Visibilidade: relações entre as artes plásticas e a arquitetura. Tese de Doutorado. FAU-USP, 2000.p.100.

9 ROWE, Op. Cit. p. 116

10 ÁBALOS Iñaki. A Boa Vida – visita guiada às casas da modernidade. Barcelona: Gustavo Gili, 2001., p.102

postura de unidade, continuidade e sistema para a compreensão e atuação sobre a cidade e a sociedade, apresentam outra modernidade não simpatizante de “princípios básicos” para sua arte, representada pelas obras de Picasso, Stravinsky, Eliot e Joyce. Afirmam ser a *collage*:

(...) freqüentemente um método de dar atenção às sobras do mundo, de preservar sua integridade e conferir-lhes dignidade, de combinar o informal com o cerebral, a convenção e a quebra da convenção, opera necessariamente de modo inesperado.¹¹

Ao se utilizar de coisas encontradas, nem por isso a estratégia da *collage* se submete a elas, por vezes propõe o seu uso como uma negação do próprio sentido destes objetos, incorrendo aí a ironia do método. Esta característica é lembrada pelos autores como uma alternativa à rigidez das propostas utopistas platônicas ou marxistas para sociedades, que poderiam então ser utilizadas como imagem através de seus fragmentos, sobrepostos a uma realidade mais flexível e pluralista e mutável.

A partir da obra de Picasso, Rowe e Koetter apresentam a *collage* como técnica e estado de espírito. Seu comentário sobre a obra *Cabeça de Touro* (Picasso, 1944) sintetiza a importância da *collage*:

11 NESBITT, Kate (org). Uma nova agenda para a arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p.317.

Fig. 57 Picasso - Cabeça de Touro, 1943.



Lembrança da função e do valor anteriores (bicicletas e minotauros); mudança de contexto; uma atitude que estimula o compósito; exploração e reciclagem do sentido (já se fez disso o bastante?); desuso da função com a correspondente concreção de referências; memória; antecipação; elo entre memória e espírito – eis aí uma lista de possíveis reações à proposta de Picasso. (...) Partindo da imagem de Picasso, nos perguntamos: o que é “falso” e o que é “verdadeiro”, o que é “antigo” e o que é de “hoje”? E por causa da impossibilidade de dar uma resposta conciliatória a essa agradável dificuldade é que nos vemos obrigados, por fim, a identificar o problema da presença do compósito (já prefigurado na Villa Adriana) em termos de colagem.¹²

Rowe e Koetter afirmam ser a *collage* uma das mais importantes descobertas do século XX e atribuíram a não aceitação desta por parte dos arquitetos modernos por subjetivamente alegarem uma “falta de sinceridade” na estratégia da *collage*, como se atentasse aos princípios morais defendidos pelos arquitetos ou fossem proporcionar uma grave adulteração destes. Apontam para o dilema do arquiteto ao deparar com a dupla faceta apresentada pela *collage* que é simultaneamente inocente e astuciosa, um “entrave deliberadamente interposto ao rígido curso da evolução”.¹³

Fernando Fuão alerta para o fato de que os autores não vêem a *Collage* como uma linguagem poética que provoca uma alteração na ordem dos objetos arquitetônicos:

Collage City se apresenta como uma forma de acomodação e integração entre passado e futuro, entre formas distanciadas pelo tempo. Uma retórica que se pretende neutra. Uma feliz maneira de não ter de suportar o peso da política utópica.¹⁴

Para Fuão a retórica pretendida a partir da exposição de Rowe e Koetter é a neutralidade formal quando enfatiza a integração e acomodação entre as distintas temporalidades, o que é contestado pelo autor, e enfatiza que:

A pretendida neutralidade das formas, disfarçada pelo discurso da temporalidade, encobriu uma vez mais a velha retórica da tratadística, e ignorou que a *Collage* não é, e nunca foi, uma linguagem de acomodação, neutralidade, uma técnica de preencher vazios com fragmentos consagrados historicamente pelo tempo. Muito ao contrário, a *Collage* é uma linguagem de inovação, de contestação, de violentação de códigos, de aproximação dos objetos, uma desacomodação, uma inacomodação diante da ordem das coisas. Uma técnica de reunir.¹⁵

A obra de Charles Jencks e Nathan Silver de 1972¹⁶ sobre o *Ad hoc* é apontado como uma premissa aos escritos de Rowe e Koetter no ano seguinte. Também Jencks refere-se a Lévi-Strauss e ao seu bricoleur. Fuão alerta para o fato do termo *ad hoc* ter tomado literalmente o lugar da palavra *Collage* nesta obra.¹⁷ Tal como a obra de Rowe, a obra de Jencks

12 NESBITT, Op. Cit., p.315

13 NESBITT, Op. Cit., p.317

14 FUÃO, Op. Cit., p. 29

15 FUÃO, Op. Cit., P.29

16 A obra *Ad hocism, the case for improvisation*, foi publicada em Londres em 1972. O termo *ad hoc* significa algo destinado a determinada finalidade, feito para, uma solução lógica e imediatista para o problema que se apresenta, uma arquitetura produzida de maneira vernacular, com os materiais disponíveis e para resolver o problema imediato da necessidade.

apresenta-se como uma crítica severa ao International Style, ao condenar a standartização da arquitetura proposta pelo modernismo. Tal qual *Collage City, Ad Hocism* aponta para a coexistência de múltiplas linguagens arquitetônicas nas grandes cidades e ressalta a sobreposição de manifestações culturais e temporais distintas, composto por subsistemas do passado e do presente que desafiam as propostas racionalistas totalizantes do modernismo.

A avaliação da *collage* como partido arquitetônico para edifícios é lembrada por Rowe e Koetter como uma estratégia pouco utilizada pelos arquitetos do século XX. A obra arquitetônica de Le Corbusier, e não sua urbanística é apresentada por eles como uma quebra na rigidez doutrinária do modernismo e uma aceitação da pluralidade formal, por entenderem que seus edifícios, através da aplicação de referências cruzadas, seguem um processo mais ou menos equivalente ao da *collage*.

Para a arquitetura contemporânea esta postura não mais causa intimidação; a fragmentação proporcionada pela somatória de elementos formais de distintas origens resulta agora num partido tão válido quanto o era a postura unitarista, como observa Montaner:

Frente aos mecanismos dos classicistas que perseguem a ordem e a harmonia, dos organicistas que geram desenhos universais baseados na unidade dos organismos vivos, e dos estruturalistas e minimalistas que buscavam as formas básicas e intemporais, a cultura vanguardista do fragmento adotou formas baseadas na acumulação, na inclusão e na articulação de partes isoladas. Estas últimas mantinham uma autonomia própria na obra final, estavam separadas do sentido inicial que tinham antes de se converter em fragmentos, e já procediam do mundo dos objetos, das séries tipológicas ou dos repertórios de imagens.¹⁸

Inserida no contexto da pós-modernidade, a obra de *collage* demonstra ser, em síntese, eminentemente alegórica e submetida a uma estruturação de referências cruzadas. A estrutura metafórica da obra pode indicar, num primeiro momento, uma relação fragmentada ou caótica; mas a essência de sua composição determina que uma parte seja lida através de outra, tornando-as inseparáveis.

Se na arte a *collage* implica na transformação do material da vida cotidiana em matéria de arte, na arquitetura o processamento da matéria que se transforma em edifício-collage provém também do cotidiano, do vernacular e fundamentalmente, do passado. Através da utilização de fragmentos ou restos de edifícios já existentes (material ou formalmente) e da inserção destes na concepção do

17 FUÃO, Op. Cit., 26

18 MONTANER, Josep Maria. As formas do século XX. Editorial Gustavo Gili, AS, Barcelona, 2002, p.186.

novo edifício ocorre uma transformação no significado dos fragmentos empregados, que passam da condição de edifício pré-existente ou de ruína abandonada à nova condição de parte de uma arquitetura contemporânea. A transmutação ocorre no jogo de significados cruzados que se estabelece entre as partes e o enaltecimento do resultado é obtido pela erudição acumulada e processada pelo arquiteto que manipula formalmente as partes. Do processo de construção do edifício-collage decorre a celebração do banal, do vernacular.

O julgamento da obra de arte pela crítica e pelo público nem sempre é congruente; na verdade tal concordância não é esperada uma vez que a criação de nova linguagem artística proporciona sempre um estranhamento e tão somente após a consagração desta pela crítica é que se dá a aceitação dela pelo público. A obra de arte de collage ainda que tenha sempre o atestado de reconhecimento pela crítica, continua na

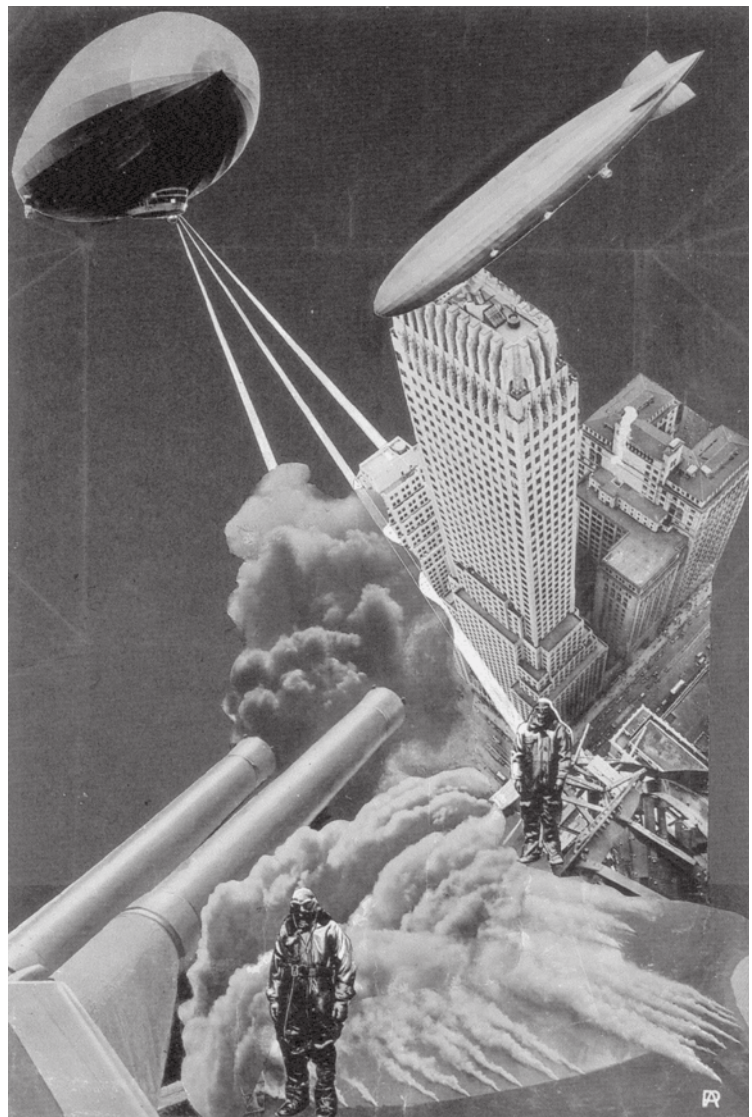


Fig. 58 Aleksandr Rodchenko - La guerra del futur, 1930

maioria das vezes a ser rechaçada pelo público. Valor inverso ocorre com a obra de arquitetura como *collage*: ainda que o público reconheça nela um valor o reconhecimento da obra pela crítica ocorre tão somente se associada ao histórico de produção do arquiteto e transfere a ela os valores idealizados na sua obra anterior. Se o público apresenta dúvidas quanto se a obra de arte de *collage* seja ou não obra de arte, à crítica sobrevém a dúvida de se a arquitetura do *edifício-collage* é ou não arquitetura erudita se desassociada da produção do autor que recria através dela sua linguagem.

Na arte, a *collage* levanta dúvidas sobre ser ou não obra de arte pela aproximação e cumplicidade explícita que seu conteúdo estabelece com o mundo real. A fusão da arte com a vida e sua tradutibilidade de significados entre um e outro subverte a esperada pureza e distanciamento da obra de arte. O aspecto abstrato que deriva da proposta desta fusão depende ainda da inserção de certos subterfúgios que encaminham a obra para o campo definitivo da arte, sejam estes aspectos compositivos, inserção de determinados símbolos nitidamente referentes à arte e certa pátina artística traduzida em pinceladas, desenhos, manchas, referências



Fig. 59 Antoni Tàpies - Creu de paper de diari, 1946

próprias do autor que mancham o conteúdo com a aura espetacular da obra de arte. Esta não tem explicitamente uma definição, mas incorpora a obra com nitidez. Postos lado a lado, estes “sinais” artísticos e os fragmentos da vida cotidiana se auto-purificam, se transformam e se modificam mutuamente. Os fragmentos da vida que são colados para formarem a obra são assim elevados a outro nível de significado, a que são trazidos a um nível de consciência mais contemplativo do que é habitual na vida cotidiana. Como observa Donald Kuspit:

Uma vez “lavados e passados”, os fragmentos de vida têm – por utilizar um termo crítico supostamente indicativo de um elevado nível de consciência estética- uma “frescura” que não tinham quando estavam vivos. Esta frescura é signo de sua autonomia, de sua nova presença, tão inefável como supostamente eterna. Os fragmentos de vida têm sido transportados de um estado transitório a um presente eterno do modo menos traumático possível.¹⁹

Ocorre à arquitetura, entretanto, um fato que nas artes plásticas é, aos olhos do público não especializado, uma característica pejorativa à obra de *collage*: na arquitetura, quase sempre, a parte adicionada ao novo projeto provém de edifícios com carga sentimental incorporada no imaginário do público. Tal característica eleva a obra do eruditismo de sua concepção ao conceito de “obra de consideração” pelo valor de reminiscência de objeto memorável, retomado e já sem tempo valorizado pela classe culta do lugar. Os restos empregados na concepção do edifício-collage não são como os restos da obra de arte de *collage*, em que o conceito de “refugio e lixo” deturpa a aceitação da obra pelo público, que exige da arte ainda o seu tradicional papel de embelezadora do mundo real. Este papel é muitas vezes atribuído, contraditoriamente, ao *edifício-collage* uma vez que o que era quase já detrito foi recuperado e revalorizado. O apego sentimental às estruturas arquitetônicas do passado remete à importância da arquitetura como referência à perpetuidade da espécie, ao sentimento de continuidade frente ao passar do tempo e mesmo ao de estar no mundo.

O dito “efeito incongruente” que caracteriza a obra de arte de *collage* não prevalece na arquitetura como um aspecto definidor do caráter do edifício-collage. A idéia de incompatibilidade, inconveniência ou despropósito quase que desaparecem nesta arquitetura também devido ao condicionamento traçado acima. Como a reutilização de edifícios que caíram em desuso é uma prática comum às civilizações, este tipo de arquitetura surge como fato de total normalidade dentro dos pressupostos da sociedade. Neste universo, escapam dentro de uma vala comum aqueles

19 KUSPIT, Donald B. El principio organizador del arte en la era de la relatividad del arte. In: Mestres Del Collage – de Picasso a Raushemberg. Barcelona: Fundação Juan Miró, 2005. P.248.



edifícios que buscam uma identidade própria através da articulação entre as partes nova e antiga como estratégia projetual consciente e definidora de um caráter particular em que o diálogo entre as partes é tomado como prioridade.

Na definição de *collage* partindo-se, portanto, da arte para a arquitetura, as palavras chaves que permitem conceituar a obra são: aglomeração, fragmentação, justaposição, incongruência, abstração. Diante desta relação, torna-se difícil supor a possibilidade de encaixar a idéia de TODO a uma obra que se submeta a tais conceitos sobrepostos. A visão de uma obra constituída de partes é muito mais aceitável se forem consideradas a somatória de características enunciadas e imaginá-las todas aplicadas a uma única obra. Pode partir-se, portanto, do princípio que uma obra de *collage* não forma um todo, que seu o princípio operativo atua em relação às partes e que o seu caráter provém da relação estabelecida entre estas partes.

A obra assim configurada forma um indivíduo artístico ou arquitetônico e, com premissas bem definidas, firma-se por meio do arranjo proposto seguindo uma ordem preliminar de fragmentária natureza. Entretanto, as diversas possibilidades destes arranjos são definidas pelas partes coladas, que têm significado próprio.

Ao conjunto destas somatórias que resulta na obra não se exige harmonia que dependa da existência ou posição de cada elemento inserido ou encontrado, tal qual a necessária para definir uma obra clássica do Renascimento ou do Barroco, como também do Modernismo. Desfaz-se assim o conceito de unidade absoluta como a apontada por Wölfflin.²⁰ Ainda que o valor de cada parte seja absorvido pelo conjunto, as partes não estabelecem uma submissão ao todo, mas criam uma relação de interferência estética umas sobre as outras e trazem à obra um conceito, este sim único mas passível de mudança. Nenhuma das partes pode ser considerada como motivo menor pois participa igualmente da concepção do sentido final da obra.

As modificações decorrentes das sobreposições materiais e estéticas e o cruzamento de distintos significados fazem dela uma obra aberta, em que as leituras possibilitam diversas interpretações. Assume assim, a obra, um caráter de independência como ser artístico, cada parte atribui um determinado significado e solicita uma atitude ao criador e ao espectador. No *edifício-collage* o sentido de obra fragmentada é nítido, ainda que a interrelação entre a parte nova e a colada seja explícita e determinante do conceito geral da obra.

Fig. 60 A casa de Frank Gehry - fachada.

20 WÖLFFLIN, Henrich. Op. Cit., P.203

Princípios
Fundamentais
da **COLLAGE** poética

A compreensão da *collage* como princípio criativo e não apenas como técnica é constatada por meio da abordagem histórico-crítica feita nos capítulos iniciais desta tese. Desde o surgimento da *collage* com Picasso e Braque, passando pelo colagista maior que foi Kurt Schwitters até se disseminar pela arte contemporânea, as obras de arte de *collage* apresentam características comuns que permitem que se estabeleça uma relação de princípios compositivos de sua poética. As obras de *collage*, principalmente na pintura, detêm alguns dos princípios relacionados e por vezes todos simultaneamente.

Da análise das obras estudadas pode-se relacionar os seguintes princípios fundamentais na concepção da obra de *collage*:

- Defesa da fragmentação em contraposição a um caráter unitarista da obra;
- exploração dos fragmentos como unidades estéticas independentes;
- ênfase na relação entre as partes em contraposição ao domínio do todo da obra;
- exploração da interdependência entre as partes criada pela inserção de objetos externos ou preexistentes;
- aceitação da tensão existente entre os objetos pertinentes a sua constituição em contraposição à harmonia;
- exploração da diversidade em contraposição à defesa da unidade;
- aceitação de junção de materiais nobres com banais;
- aceitação do belo como inacabado contra a aceitação única do acabado;
- aceitação da beleza do imperfeito em contraposição à perfeição;
- exploração da matéria bruta contra o uso da matéria quase sempre polida e beneficiada, no caso das obras renascentistas;
- defesa da estética abstrata da matéria prima em contraposição à estética da figura;
- ênfase ao detalhe em contraposição à ênfase ao décor.

Tais princípios serão aplicados para identificar a poética da *collage* na arquitetura, nos exemplos que serão apresentados a seguir, na última parte deste estudo.

a POÉTICA
COLLAGE das citações
referencial

Para efeito de sistematização neste estudo foi estabelecido a separação das obras de collage em arquitetura em duas categorias: a literal e a referencial.

A collage literal abarca a justaposição de duas arquiteturas de distintas origens: uma primeira preexistente, integral ou fragmentadamente e uma segunda concebida no ato da collage, vinculada à primeira por elos físicos e plásticos.

A collage referencial trata da inserção de elementos formais, criados no momento da concepção do edifício, que insinua ou simulam outro edifício ou parte dele, ou outro contexto, aparentemente destoantes em relação ao conjunto – trata-se de uma composição em que a poética é dada por meio de citações em que o significado é dado por meio de referências cruzadas. Ainda que a collage referencial aponte para um universo amplo que abrange a influência de determinadas arquiteturas sobre outras ou mais especificamente a produção de determinado arquiteto sobre outros, cabe aqui acolher a citação tomada como collage referencial por incluir alguns dos princípios fundamentais das obras de collage.

COLLAGE na obra de
Le Corbusier

Le Corbusier

Dir-se-ia que os universos mitológicos estão destinados a ser desmantelados assim que formados, para que novos universos possam nascer de seus fragmentos.

F. Boas

1 FUÃO, Fernando. *Arquitetura como Collage*. Tese de Doutorado. Universidade Politécnica da Catalunya, 1992, p. 121.



Collage City, de Rowe e Koetter, no seu capítulo final, após propor uma defesa sobre a cidade de colisão, detém-se sobre o que se pode chamar de edifício-collage examinando algumas obras de Le Corbusier. Mais tarde, Robert Venturi e Peter Eisenman também comentaram a presença de elementos descontextualizados utilizados como citações na arquitetura de Le Corbusier. Mais recentemente Fernando Fuão reafirma ser Le Corbusier ser um dos poucos arquitetos que sempre mostrou uma simpatia ao processo da colagem em suas obras arquitetônicas.¹

Le Corbusier, com seu espírito inquieto, vai se expressar por meio desta possibilidade de conceber um edifício, utilizando-se de diversos elementos que coabitam seu imaginário, seguindo, ainda assim, as restrições impostas pela rigidez do Movimento Moderno que ele mesmo ajudou a criar. A percepção desta nova ordem em suas obras só será sentida na observação atenta da obra e de determinadas partes desta, que explicitam a sobreposição de linguagem e de elementos na composição que oferecem um prazer visual em seus episódios individuais, caracterizando uma obra resultante de um estado fragmentário.

Da leitura das obras de Le Corbusier pode-se observar a utilização tanto literal quanto a referencial dos princípios da

collage, sendo que a literal é menos usual.

A tradução dos princípios da collage da pintura para a arquitetura pode ser considerada como um facilitador para que Le Corbusier investisse nesta técnica para suas obras, tendo em vista que a pintura e a escultura eram uma atividade tão presente na sua vida quanto a arquitetura.

A interpretação dos princípios da collage para a arquitetura de Le Corbusier passa necessariamente pelo Purismo e de sua relação com o cubismo, como observa Fábio Santos:

Como nas pinturas puristas (ou nas de Lèger), a figuração descontextualizada foi explicitada em diversas edificações, em que afloram traços da dívida do Purismo à collage cubista.²

Em 1917 Charles-Edouard Jeanneret foi apresentado ao pintor e escritor Amédée Ozenfant por August Perret, com quem trabalhou ao chegar em Paris em 1908. Esta amizade reordenou o impulso criativo de Le Corbusier, que admitia estar no ponto inicial da descoberta enquanto Ozenfant estava no estágio de realização. O Cubismo vai ser, inegavelmente, a força geratriz que impulsionou o espírito de mudança que impregnava o caráter criativo de Corbusier, como ocorreu com todo o Movimento Moderno, como escreve Rowe:

2 SANTOS, Fábio Lopes de Souza. Modernismo e Visibilidade: relações entre as artes plásticas e a arquitetura. Tese de Doutorado. FAU-USP, 2000.p.101.

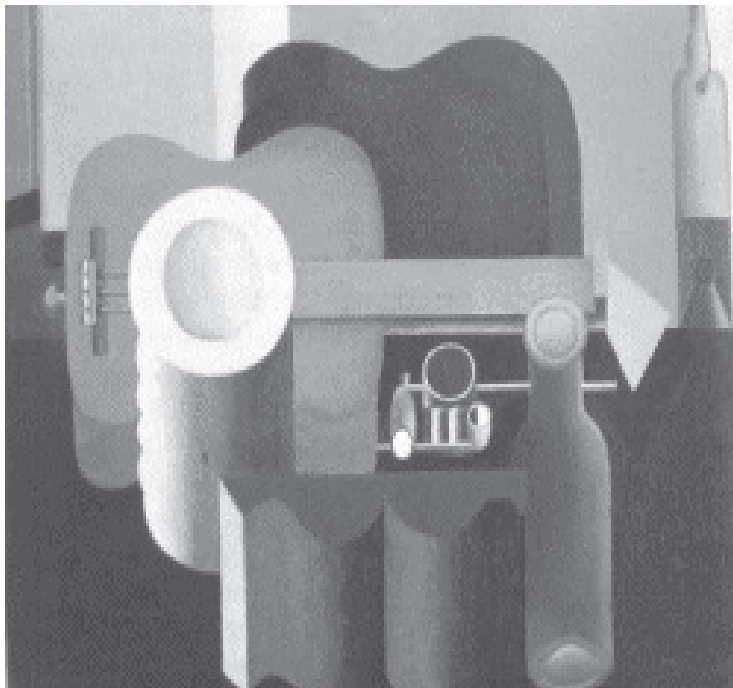


Fig. 63 Le Corbusier - Natureza Morta, 1922

3 ROWE, Colin. Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 45

4 SANTOS, Fábio Lopes de Souza. Op.Cit., p.100.

5 FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 271.

O experimento cubista – que agora pode ser entendido não como uma ruptura caprichosa com a tradição, senão como o desenvolvimento necessário de uma situação existente – é o acontecimento artístico mais surpreendente do início do século vinte. Sua influência, e a da pintura abstrata em geral, sobre o moderno movimento arquitetônico tem sido acentuada em numerosas ocasiões e suas conseqüências são evidentes: simplificação e interseção, plano como oposto a massa, execução de formas geométricas e prismas; enfim todo o modo de agir do movimento moderno durante os anos vinte.³

Ozenfant e Jeanneret tinham muito em comum, ambos admiravam a ordem e a harmonia, expressa em formas geométricas rigorosas e cores puras, ambos enfatizavam a importância da máquina. O cubismo, a principal influência de sua pintura parecia-lhe, aos poucos, muito distante dos interesses contemporâneos e veio, com Ozenfant a expressar esta controvérsia quando escreveram o Manifesto 'Après le Cubisme', em 1918, condenando o cubismo sintético, como uma arte decorativa e degenerada, onde o empirismo estava próximo ao romantismo. Em 1920 publicou o ensaio Le Purisme na revista L'Esprit Nouveau, onde definiam a doutrina e estética purista, referindo-se mais que a formal à sua dimensão moral, preocupados com a simplicidade e a economia de meios. Este sentido de ordem vai atravessar também os princípios da collage, como observa Fábio Santos:

As obras puristas constituem a mais cristalina vontade de normalizar a collage, segundo uma visão fortemente idealista que enfatizou o aspecto objetivo, racional e geométrico de sua construção pictórica.⁴

Le Corbusier atuou exaustivamente como desenhista, gravurista, pintor e escultor até o final de sua vida. Suas experiências com a collage nas artes plásticas apontam para uma produção de aproximadamente cem trabalhos utilizando distintos materiais nesta técnica, identificados pela Fundação Le Corbusier.

As composições puristas prevaleceram até 1926 quando deram lugar a composições mais figurativas e sensuais, quando aparecem as primeiras figuras femininas. O rompimento com a estética purista repercutiu também na sua arquitetura “coincide com o ponto conceitual de sua carreira em que ele começou a abandonar sua crença no funcionamento inevitavelmente benéfico de uma civilização da era da máquina”.⁵

A produção arquitetônica das primeiras fases de Le Corbusier pode ser entendida como uma continuação da tradição clássica cuja disciplina e princípios fora buscar nas suas viagens feitas no início de sua carreira para estudar a arquitetura do passado. Deste aprendizado, procurou reduzir a arquitetura a sua expressão mais simples, tomando o cubo e

suas variantes como ponto de partida, o que impulsionou uma grande fase de sua produção. A isso somou uma interpretação de um sistema de proporções para relacionar as medidas dos edifícios com as do homem.

O tema da arquitetura de Le Corbusier derivada do volume cúbico viria a ser o arcabouço de suas variações subsequentes. Estas variações é que permitiram a inserção de volumes e texturas extra-compositivas, somadas ao volume como referências a lugares ou objetos que traduziam outra atmosfera ao ambiente que os recebia. Sobre a obra de Corbusier, Rowe diz:

Seus edifícios e mesmo os seus planos urbanos estão repletos dos resultados de um processo ao que caberia considerar como mais ou menos equivalente ao da collage. Objetos e episódios são importações inseridas e ainda que conservam as matizações de sua fonte e de sua origem, conseguem também um impacto totalmente novo a partir de seu contexto modificado. (...) Objetos díspares reunidos por diversos meios, físicos, óticos e psicológicos.⁶

O abandono do Purismo em meados dos anos vinte trouxe nova fase à sua arquitetura, prevalecendo experiências com uma estética mais livre, desfrutando de técnicas e materiais vernaculares resultando em expressiva justaposição de materiais contrastantes que enfatizavam seu caráter de bricoleur.

A interpretação da collage na obra de Le Corbusier, neste estudo, considera aspectos que sugerem uma ambigüidade visual de algumas de suas inquietantes obras, não se detendo aos conceitos e princípios formulados pelo arquiteto que se tornaram célebres e que resultaram em projetos e edificações paradigmáticas para a história da arquitetura.

A obra mais explícita do uso de colagem de elemento retirado de outro contexto é o Apartamento de Charles de Beistegui (Paris, 1929-31), com seus três jardins suspensos em terraços revestidos de pedra e grama artificial onde se distribuíam escadarias, planos e volumes curvos. No último destes terraços-jardim, foi inserida uma falsa lareira-Magritte,⁷ elemento escultórico surreal que dialoga com o Arco do Triunfo ao fundo e se destaca radicalmente da linguagem moderna dos demais elementos arquitetônicos do apartamento. Frampton escreve que “esse exercício de sonho – reminescente dos interiores de Adolf Loos para a casa de Tristan Tzara de 1926 – manifestou suas disjunções ‘estéticas’ em mais de um nível”.⁸

Esta *collage* literal atua como um *ready-made* ou mais propriamente um *objet-trouvé*.⁹ A inserção da lareira provoca estranheza no conjunto da obra ao mesmo tempo em que é

6 ROWE, Collin e KOETTER, Fred. Ciudad Collage. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 139.

7 “Um dos motivos pelos quais o Surrealismo assinala uma guinada na história da arte moderna manifesta-se em seu procedimento mais típico: imagens absolutamente verossímeis, até óbvias, são associadas e combinadas num contexto escandalosamente incongruente, inexplicável, absurdo.” ARGAN, Giulio Carlo. Op.Cit., p.480.

8 FRAMPTON, Kenneth. Op. Cit., P.272

9 “O próprio Duchamp distinguia entre *ready-made* e *objet-trouvé*, assinalando que enquanto que o *objet-trouvé* é descoberto e escolhido por suas interessantes qualidades estéticas, sua beleza e sua originalidade, o *ready-made* é um qualquer dos numerosos objetos indistintos produzidos em série, sem individualidade ou originalidade. Assim, pois, o *objet-trouvé* implica a intervenção do gosto na seleção, mas não é assim com o *ready-made*.” (OSBORNE, Harold. Guia Del Arte Del Siglo XX. Madri: Alianza, 1990, p. 683)



um elemento visualmente tão tradicional aos ares parisienses. Corbuser cria mais um cômodo no apartamento onde o céu é o teto e a grama o piso; o aconchego é trazido pela distribuição tradicional do mobiliário representado por cadeiras e almofadas que se acomodam ao lado da lareira colocada a céu aberto. A paisagem parisiense ao fundo completa a decoração das paredes ilusórias e o apelo surreal completa-se com o ar blasé da cena. Não fosse a desproporção quantitativa entre todos os elementos modernos que compõem o apartamento e a solitária lareira historicista, poder-se-ia questionar qual dos elementos estaria estranho na paisagem vista através dos amplos terraços: o apartamento ou a lareira. A lareira age neste contexto como uma ponte, um elo que estabelece a ligação entre dois tempos que ainda coabitam Paris, memória e referência são acomodadas na sua inserção.

Anterior ao apartamento Beistegui, o já destruído Pavilhão de Exposição da Nestlé (1927-28) em Paris, apresenta-se como collage explícita onde diversos elementos são justapostos concebendo um verdadeiro *decorated shed*. Não era incomum utilizar a arquitetura como suporte de informações neste período, principalmente nas exposições nacionais de produtos. A caixa arquitetônica proposta por Le Corbusier foi usada como suporte de comunicação visual, onde se aderiram palavras escritas e desenhadas, logotipos e embalagens na forma de latas gigantes que se sobressaem à fachada. A parte envidraçada transformou-se em vitrine e o vidro foi explorado em sua total transparência, virou película protetora dos produtos expostos no interior do edifício. O edifício transforma-se em outdoor e pode ser lido em camadas de informação. A arquitetura pode

65

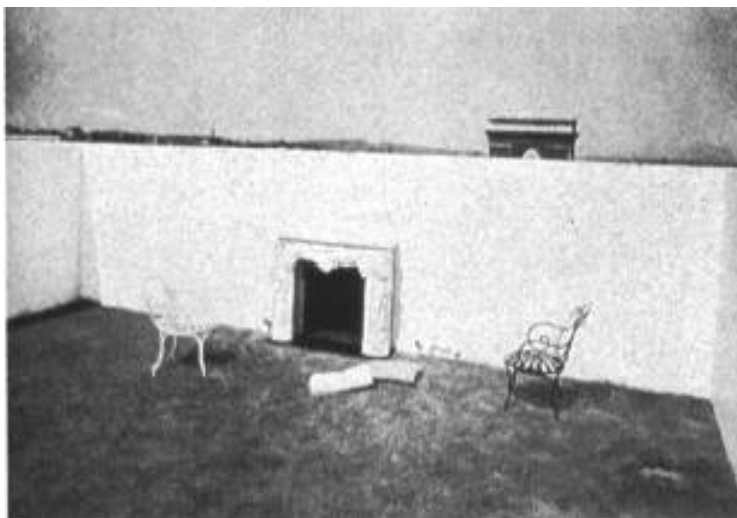


Fig. 64 Le Corbusier - Modulor

Fig. 65 Le Corbusier - Terraço do apartamento de Charles Bistegui



66



67

10 VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise. *Aprendiendo de Las Vegas – El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p.167.

ser vista por meio dos ícones mercadológicos e segue com rigor a simetria marcada pela cobertura em asa-de-borboleta e a descida centralizada da platibanda ressaltando os letreiros na fachada principal. Este edifício atinge com eficiência seu objetivo de ser um comunicador, um expositor numa feira, e neste sentido aproxima-se da arquitetura comercial de Las Vegas.

Uma das mais emblemáticas obras de collage referencial de Le Corbusier seria o Atelier Ozenfant (Paris, 1922) que concebeu para o amigo e artista Amédée Ozenfant. Produção da fase clássica do Purismo, o Atelier Ozenfant concentra um arsenal de referências cruzadas tendo como tema principal as formas industriais e navais que foram enaltecidas por Corbusier em *Vers une Architecture*. A utilização da arquitetura industrial como referência vai se tornar uma alavanca para a arquitetura moderna, como foi colocado por Venturi:

A arquitetura do movimento moderno desenvolveu, nas primeiras décadas e através de bom número de seus mestres, um vocabulário formal baseado em uma variedade de modelos industriais cujas convenções e proporções não eram menos explícitas que as de ordens clássicas do Renascimento. (...) Os arquitetos do começo do movimento moderno, ao descartar o simbolismo, decididamente obsoleto do ecletismo histórico, o substituí pelo da indústria vernácula.¹⁰

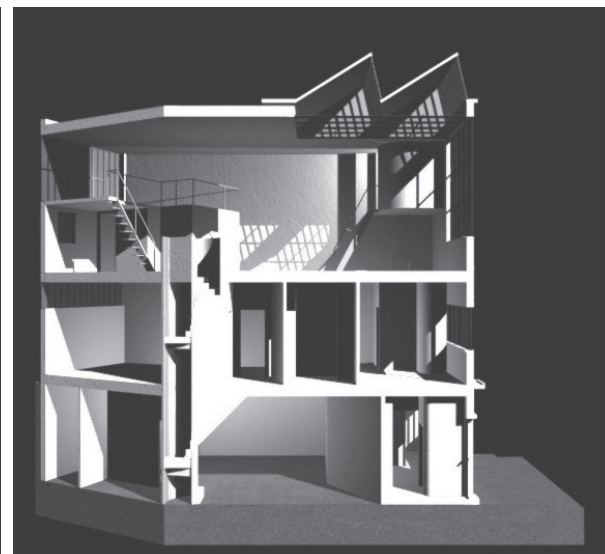
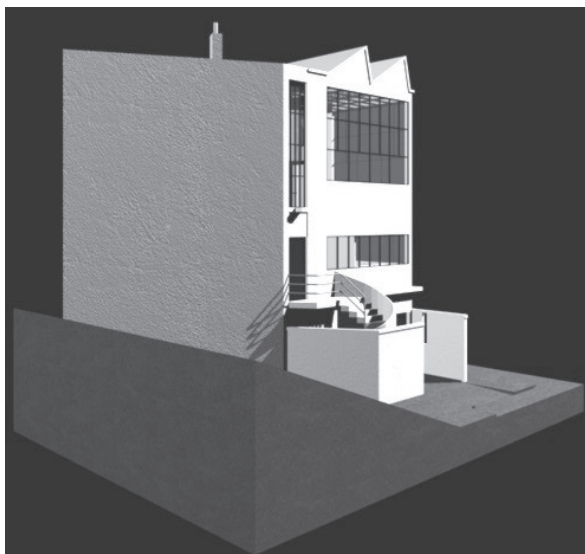
O Atelier Ozenfant resulta da somatória de elementos icônicos sobrepostos à caixa arquitetônica compacta, ainda desprovida dos “cinco pontos” que seriam concebidos mais tarde por Le Corbusier. O elemento colado mais explícito trata-se da cobertura em shed que coroa o edifício e deixa seu desenho denteado marcar as fachadas da esquina, e

Fig. 66 Le Corbusier - Pavilhão Nestlé na exposição de 1928

Fig. 67 Le Corbusier - Pavilhão Nestlé

Fig. 68 Le Corbusier - Atelier de Ozenfant

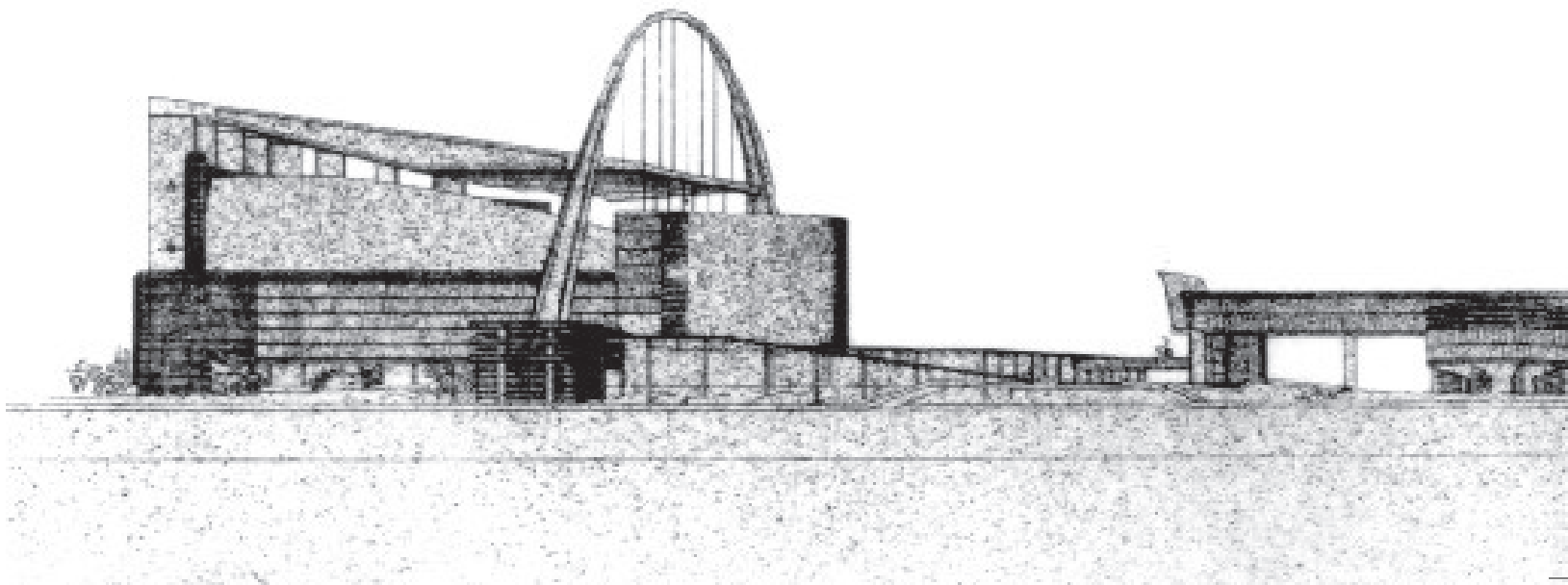
68



internamente é dissimulado por um painel de vidro translúcido horizontal no espaço do atelier. As demais referências nesta collage incluem as janelas em diversos tamanhos que inundam de luminosidade o interior do edifício sendo suas esquadrias metálicas desprovidas de ornatos e de formas geométricas puras; as escadas helicoidais com seus guarda-corpos de alvenaria limpos explicitando a volumetria e a função; os demais guarda-corpos de barras metálicas lineares repetindo aqueles encontrados nos navios bem como as outras três escadas de um só lance bastante inclinadas que reproduzem novamente aquelas encontradas nos navios. Esta arquitetura vai ser o resultado deste inédito e multiforme amálgama de citações e fragmentos cuja distribuição é muito bem organizada seguindo os princípios do purismo e, como observa Fábio Santos, “a presença das citações pode passar em branco, absorvida pela obediência às regras puristas”.¹¹

11 SANTOS, Fábio Lopes de Souza.
Op.Cit.p.101

O terraço-jardim, que supostamente recriava o terreno coberto pela construção, foi um tema constante em suas obras. Quase sempre vai ser o espaço onde aflora a relação de liberdade da estrutura organizadora dos edifícios, seguida do pavimento térreo liberado pelos pilotis e ocupado por um elemento de acesso. Ali sob o sol, diversas formas são colocadas evocando várias citações e exploram várias possibilidades propondo relações formais que permitem estabelecer novos vínculos compositivos. A estrutura ordenadora permite o destaque destas formas, resultado do contraste da ordem com a expressão libertária dos elementos dos terraços. Assim foi desde as habitações dos Quartiers Modernes Frugès (Pessac, 1924-26) e continuou ousado na Ville Savoye (Poissy, 1928-31), determinando novas relações do edifício com a paisagem a partir do emoldramento desta pelas aberturas dispostas



12 SANTOS, Fábio Lopes de Souza.
Op.Cit.p.103

no terraço; mas são os curvilíneos pára-ventos que trouxeram maior notabilidade ao solário, fazendo alusão aos conveses de transatlânticos com suas chaminés bojudas.

A aproximação de Corbusier do construtivismo russo manifestou-se no projeto do Palácio dos Soviets (Moscou, 1931). Já demonstrando um distanciamento da normalização purista, Corbusier experimentou com liberdade a justaposição de elementos e formas industriais descontextualizados. Os diversos elementos dispostos sem ênfase ordenadora mantêm, entretanto, um eixo de simetria. Corbusier define que o princípio arquitetônico que regem o conjunto das edificações é o tumulto, o mesmo identificado no conjunto do Duomo, de Pisa, onde a unidade é dada pelo detalhe. O Construtivismo não exclui, em princípio, a collage. Fábio Santos observa que “a tensão entre construção e collage era latente na experiência das vanguardas russas, na qual esta última foi paulatinamente ‘normalizada’ pela teoria da ‘construção’ ”.¹²

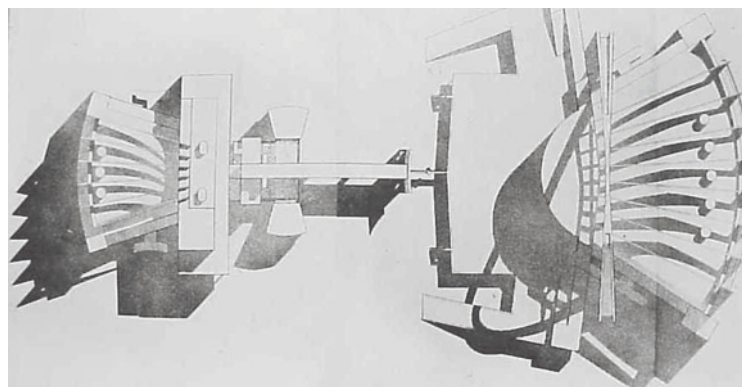
O *Pavillon des Temps Nouveaux*, na exposição mundial de Paris (1937) continua a experiência construtivista articulando estruturas contrastantes e materiais de diferentes naturezas, mas com menos sobreposições formais que as apresentadas no Palácio dos Soviets. Inserindo uma forma dentro de outra numa idéia de edifício-embalagem, numa combinação de

Fig. 69 Le Corbusier - Palácio dos Soviets

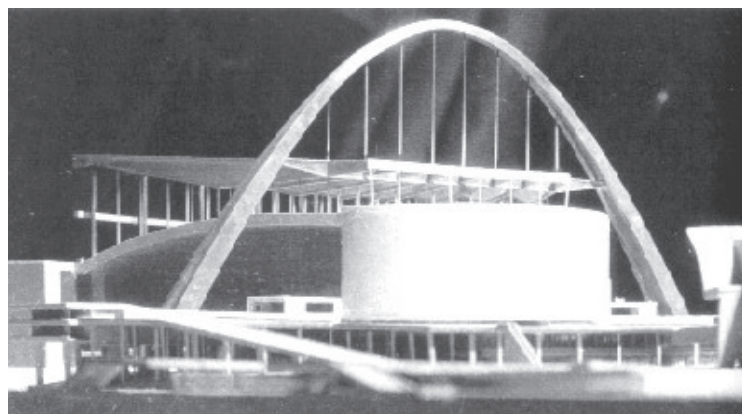
Fig. 70 Le Corbusier - Palácio dos Soviets

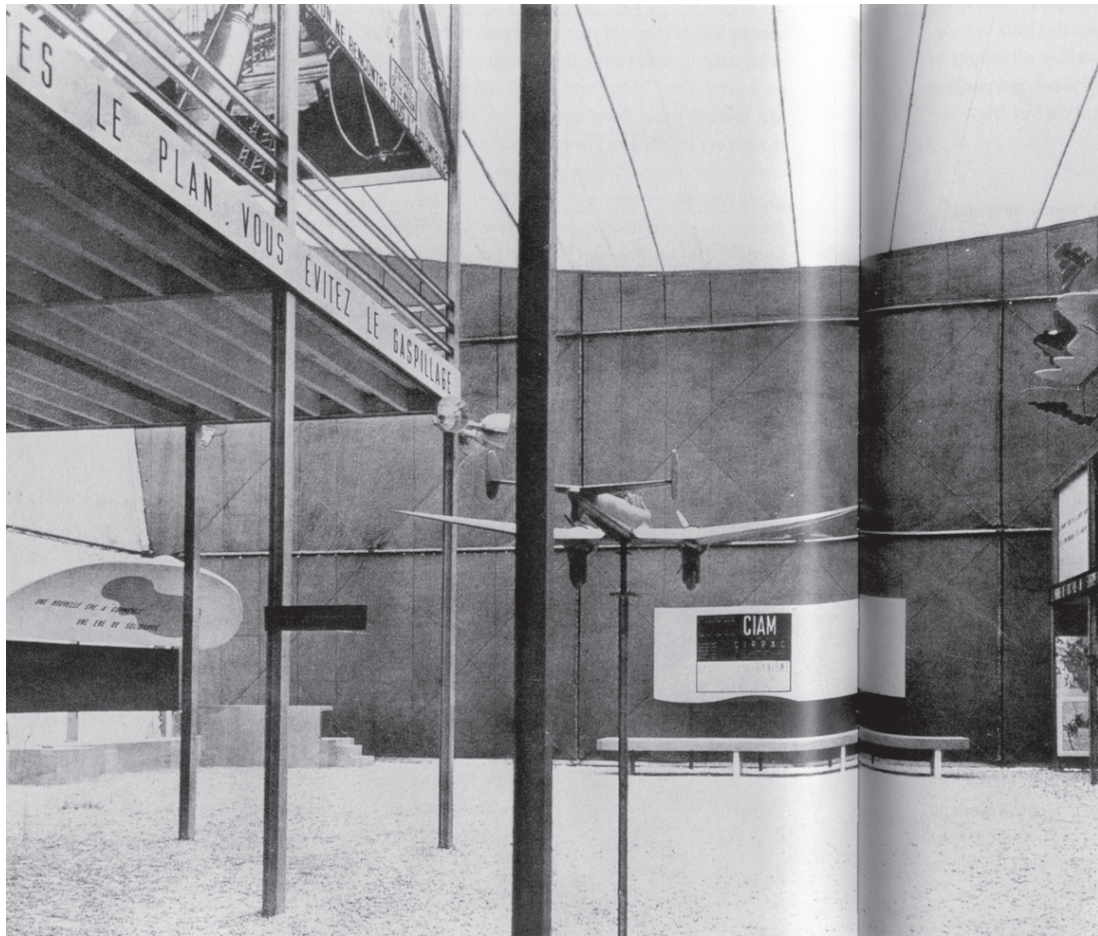
Fig. 71 Le Corbusier - Palácio dos Soviets

69



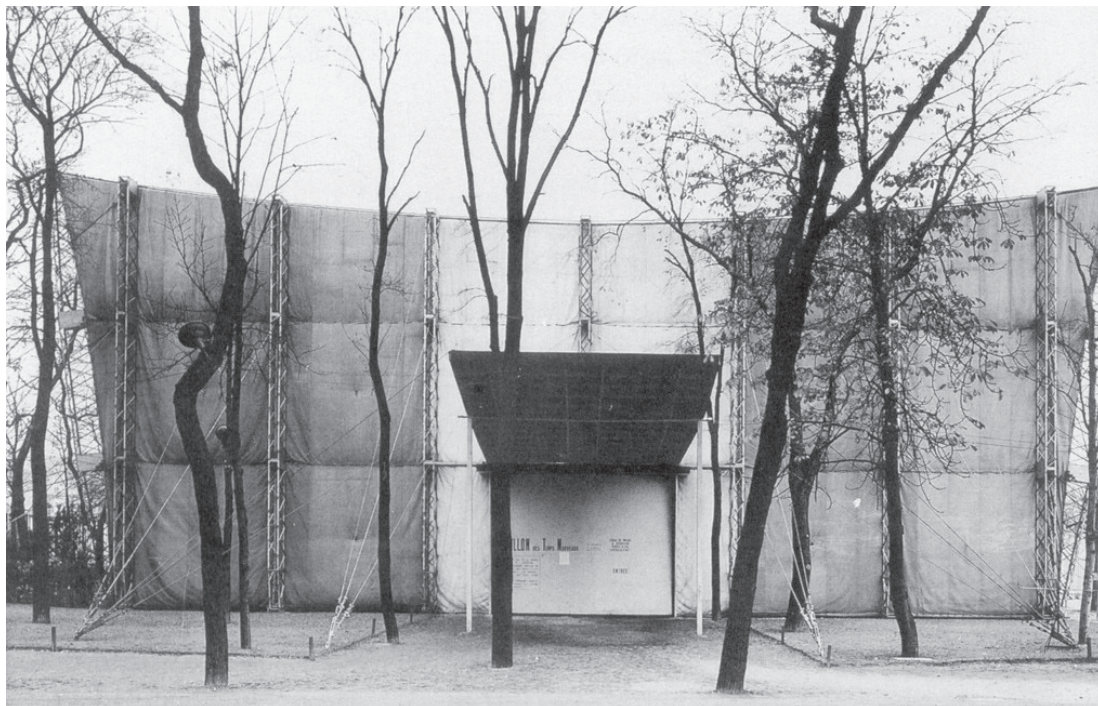
71





72

Fig. 72e 73 Pavillon des Temps Nouveaux



73

tecnologia arcaica e moderna. A inspiração sugere a de um templo hebreu, cuja ilustração encontra-se no seu *Vers une architecture*, de 1923. A caixa envoltória é composta por estrutura metálica e cabos de aço que sustentam a cobertura e o fechamento lateral de lona. A metáfora aqui evocada é a aeronáutica onde o pavilhão rememora um dirigível preso ao solo por cabos. A porta de entrada, pivotante no seu eixo, tem o desenho do perfil de uma asa de avião e, um modelo de avião suspenso finaliza o eixo visual do interior do edifício, alinhando-se à porta. O interior desta capa é ocupado por estrutura metálica ortogonal que contém outros espaços de exposição. Um bem composto projeto gráfico é aplicado aos elementos arquitetônicos internos remetendo ao Pavilhão Nestlé e reforçando o caráter da colagem na obra. O piso é natural com pedras reforça a dualidade entre os elementos naturais e artificiais desta arquitetura e da sobreposição de linguagens e inspirações transformando o conjunto num complexo de heterogeneidades cujos componentes funcionam entre si em numerosas relações de interdependência ou de subordinação.

O desenho das asas dos aviões retornaram como citações em outras obras de Corbusier, como nos pilotis da *Unité d'Habitation de Marseille* (1945-52), cuidadosamente perfiladas em *béton brut*. Mas será na cobertura desta *Unité* que se concentrará o maior volume de formas aleatórias e descontextualizadas, uma erupção de formas esculturais distribuídas por todo o terraço-jardim que remete, por seu caráter lúdico ao Jardim das Delícias de Hieronymus Bosh. Expressando uma sofisticada composição, motivos náuticos, montanhosos, vulcânicos e pétreos personificam chaminés, play-ground, ginásio de esportes, capela e jardim de infância, resultando num diálogo perspicaz de elementos discordantes.

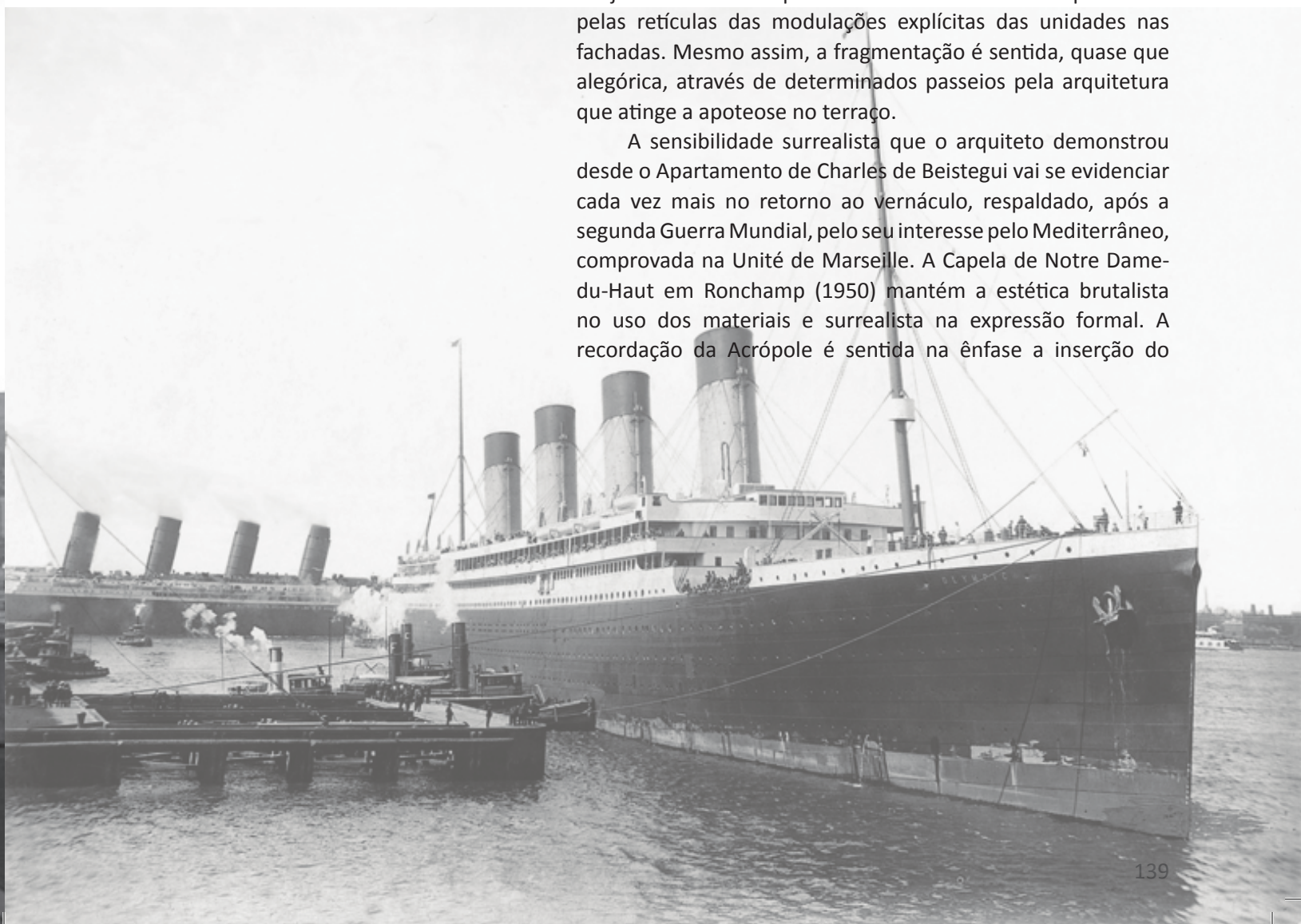


Fig. 75 Teraço jardim da Unitè d'Habitacion de Marseille 75



As formas cilíndricas utilizadas por Corbusier tinham ainda como inspiração as chaminés e tubos de ventilação dos navios, que marcaram a memória do autor. A noção de uma obra quase à parte da concepção do corpo do edifício é insinuada na concepção do projeto onde se depara com a imagem de Le Corbusier e uma maquete do terraço como uma obra isolada, um território destituído de nacionalidade. Totalmente mergulhado na linguagem brutalista da qual é um dos fundadores, Le Corbusier experimenta uma profusão de texturas propiciadas pela modelagem do concreto com formas de madeira que lhe impregnam a superfície com sua identidade e as distintas granulações que se expõe na superfície dos elementos figurativos. A existência dos diversos elementos arquitetônicos, a presença de texturas e materiais com certa diversidade por todo o edifício, permeado por elementos coloridos de múltiplas naturezas são ordenados por um traçado regulador que determina uma segunda poética sobreposta à estética monumental do edifício. A unidade do conjunto é mantida pelas nuances do concreto aparente e pelas retículas das modulações explícitas das unidades nas fachadas. Mesmo assim, a fragmentação é sentida, quase que alegórica, através de determinados passeios pela arquitetura que atinge a apoteose no terraço.

A sensibilidade surrealista que o arquiteto demonstrou desde o Apartamento de Charles de Beistegui vai se evidenciar cada vez mais no retorno ao vernáculo, respaldado, após a segunda Guerra Mundial, pelo seu interesse pelo Mediterrâneo, comprovada na Unité de Marseille. A Capela de Notre Dame-du-Haut em Ronchamp (1950) mantém a estética brutalista no uso dos materiais e surrealista na expressão formal. A recordação da Acrópole é sentida na ênfase a inserção do



edifício como elemento escultórico na paisagem. A principal citação atribuída a Ronchamp indicam as formas crustáceas que determinam sua morfologia; na relação de referências que suas formas incitam vale ressaltar a própria comparação que Le Corbusier fez da cobertura da capela de Ronchamp com a carapaça de um caranguejo, ou da atribuição que se lhe fez sobre a semelhança da parte interna desta cobertura com a parte inferior de uma embarcação. A forma desta cobertura repete aquela utilizada no Pavillon des Temps Nouveaux, de lona suportada por cabos metálicos. Como observa Frampton, e a modelagem da maquete feita pelo arquiteto para refinar a forma da capela e a forma final resultante desta laje de cobertura lembra ainda a forma aerodinâmica de uma asa de avião, argumentando ainda:

Esta conjunção retorna-nos a uma oscilação entre o náutico e o aeronáutico - a uma polaridade sempre intrínseca a parte do trabalho de Corbusier e que parece supor aqui um conotação particular enquanto se desloca entre a origem aquática de toda a vida e da transformação final deste estado aquoso em aéreo, uma metamorfose paralela do ciclo diário da evaporação e da condensação.¹³

13 FRAMPTON, Kenneth. Le Corbusier. Lonres: Thames & Hudson, 2001, p. 174.

14 SANTOS, Fábio Lopes de Souza. Op.Cit.p.104

Fig. 77 Notre Dame du Haut - Ronchamp

Fig. 78 e 79 Caracóis

Fig. 80 Notre Dame du Haut - Ronchamp



78



79



80



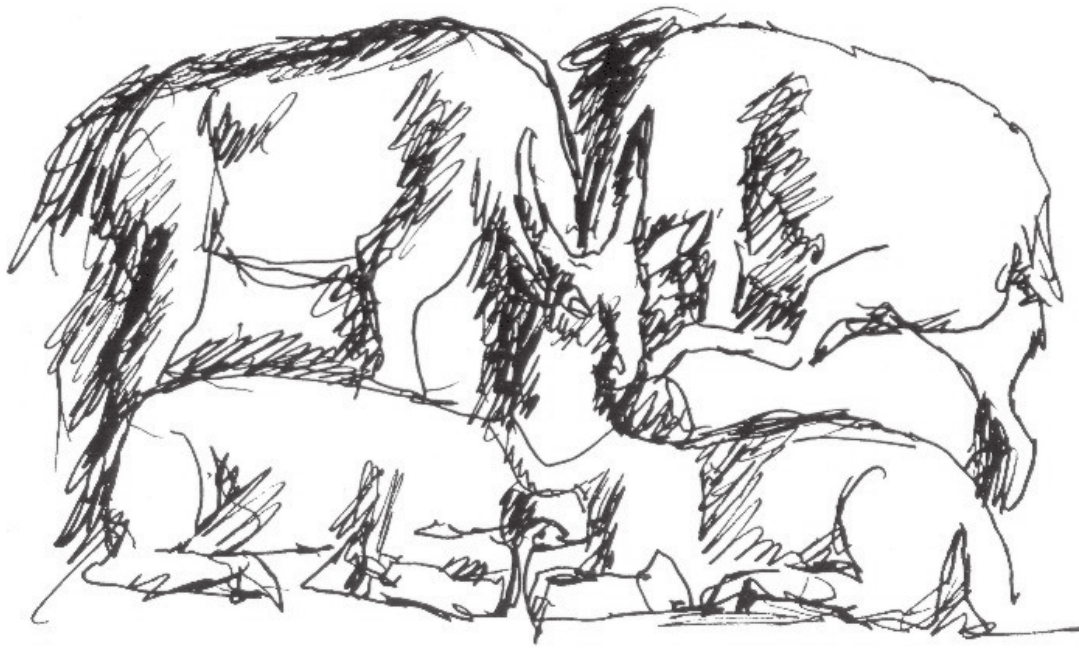
A arquitetura de Ronchamp carrega muitas referências de antigos edifícios como a Vila Adriano em Tívoli, que inspirou as aberturas de luz na cobertura da capela. Outras referências podem ser insinuadas sobre toda o complexo edifício, mas vale ressaltar que todas estas alusões e citações estabelecem uma relação de total harmonia ao se fundirem para compor o edifício, excluindo a possibilidade de uma leitura fragmentária do mesmo.

A forma de concha foi retomada no monumental projeto de Chandigarh (Punjab - Índia, 1951), em várias escalas personificações, no dossel de entrada da Assembléia, na cobertura abobadada do Tribunal Superior e no coroamento do Palácio do Governador, em forma de brise-soleil. Este concheado se refere a paisagem da região e mais propriamente à cabeça do gado, figura que assume uma importância simbólica e sagrada de grande extensão na Índia. Toda a expressividade bruta do concreto foi explorada neste conjunto de edifícios, amenizada por alguma cor que surge entre a modulação dos brises ou definida por alguns planos dos edifícios. A ortogonalidade modulada dos edifícios, evidenciada pela divisão das aberturas e pelos expressivos pára-sóis organiza a leitura do conjunto; onde se destacam alguns elementos de maior expressividade formal pontuando determinados valores na composição. O mais relevante conjunto destes elementos concentra-se no Palácio da Assembléia onde as formas utilizadas são de origem diversa; estas referências incitadas por estes elementos colados são comentadas por Fábio Santos:

Três volumes irrompem expressivamente desde sua cobertura. As formas escultóricas do pórtico de entrada fazem referência tanto à stoa grega da colunata de Schinkel quanto à tradições locais. Mas em sua modelagem ressoam outras metáforas: a curvatura da cobertura, semelhante à de Ronchamp, remete à idéia de cúpula. Coroamento que, visto de perfil, ecoa os desenhos de touros, procedentes de Picasso, mas retomados em solo Hindu, englobando desde o mítico touro Nandi, cavalgadura de Shiva, até o onipresente animal propulsor de carroças.¹⁴

Muito distante das notáveis obras que celebrizaram o mestre franco-suíço, um pequeno complexo pensado para um estúdio de artista com galeria, conhecido como Estúdio de Saint-Baune (1962, próximo de Marselha), foi descoberto em 1987 e atribuído a Le Corbusier por Guillaume Jullian de Fuente, arquiteto-chefe do estúdio de Corbusier de 1958-65, baseado numa série de croquis feitos por Corbusier bem como em correspondência onde menciona o projeto.

Este edifício é a realização mais literal de colagem em toda obra de Corbusier. O edifício é composto de um conjunto



81



82

de objetos encontrados, sendo um galpão abobadado de metal corrugado, uma torre de controle de concreto e uma escada de ligação, cuja datação é identificada como sendo da Segunda Guerra. Corbusier acrescentou uma edificação térrea em forma de barra para abrigar os estúdios, com cobertura plana e um volume com uma cobertura também em concreto em forma de onda. Escadas externas fazem a conexão entre a parte antiga e a nova, muito mais do ponto de vista da composição formal que fisicamente. As partes distinguem-se em suas formas e referências, e uma tênue articulação entre os volumes determina uma relação sutil. A complementação do conjunto com a inserção das partes novas justapostas às remanescentes revela a despreocupação em se atingir uma unidade, ousando-se ainda uma complementação surreal na cobertura de parte do novo volume. O diálogo entre as partes atinge certa cumplicidade no silêncio com que cada um desponta, a aridez do entorno reforça este silêncio.

Nos exemplos apontados foi realçada uma das características compositivas das obras arquitetônicas de Le Corbusier sem querer evidenciá-la como a preponderante no complexo processo criativo do arquiteto. É reconhecida a notabilidade com que o conjunto da obra de Le Corbusier marcou toda a arquitetura do século XX e ainda permanece presente nas linguagens experimentadas no novo século sem

83



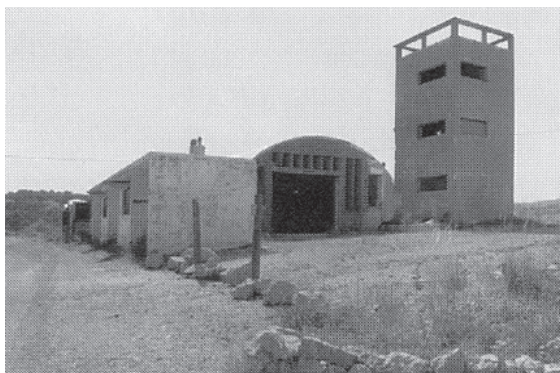
Fig. 81 Desenho de Le Corbusier

Fig. 82 Assembléia de Chandigarh

Fig. 83 a 85 Estúdio de Saint Baume

84

85





sinais de desgaste ou superação. Entretanto, os fatores que prevalecem neste reconhecimento não privilegiam os aspectos apontados como resultante de somatória de elementos formais das mais distintas naturezas e que se sobrepõem para formar uma das mais importantes construções de linguagem da arquitetura moderna.

A linguagem corbusiana foi amplamente utilizada, para além dos princípios enunciados pelo mestre, também como fragmentos que se incorporaram aos mais diversos edifícios elaborados como homenagem ou citação explícita. A collage referencial é processo que não se especifica com clareza, poética que se apreende quase intuitivamente e que se alastra por caminhos labirínticos que encobrem a fonte original ou a finalidade última; gera desdobramentos exponenciais em que as bordas referentes ao objeto de origem se esvanecem. Le Corbusier usou desta poética fundindo-a a outros processos criativos e reside aí a dificuldade em separar cada referência ou citação dos seus demais princípios operativos de que lança mão ao conceber seus edifícios.

neue
STAATSGALERIE
de JAMES
Stirling



Fig. 87 Imagem de satélite da Staatsgalerie



A Neue Staatsgalerie de Stuttgart, obra do inglês James Stirling é aqui apresentada como uma obra máxima da arquitetura de collage referencial por resultar numa obra de extrema complexidade, resultado de referências e citações de elementos arquitetônicos e obras do passado numa profusão de linguagens sobrepostas.

A inserção de Stirling no contexto deste estudo justifica-se pelos questionamentos projetuais apresentados em sua produção e que coadunam com a discussão da estética fragmentária do objeto arquitetônico da *collage referencial*. Toda sua obra resulta em significativa e inquietante produção arquitetônica que reflete um espírito investigativo e com destacada densidade intelectual que se apresenta como uma crítica materializada da produção arquitetônica de seu tempo e da própria história.



Fig. 88 Entrada da Neue Staatsgalerie com escultura de Henry Moore

Fig. 89 Simulação de arruinamento da parede do estacionamento

1 MONEO. Inquietud teórica y estratégia proyectual. P.8

2 JACOBUS, John. James Stirling – Edifícios y Proyetos: 1950-1974. Barcelona: Gustavo Gili, 1975. P. 14

3 Stirling interessa-se particularmente pela arquitetura francesa e italiana, reconhecendo nelas uma superioridade histórica. Da arquitetura tradicional de seu país, dedicou-se ao estudo do barroco inglês, mas especificamente à produção de Vanbrugh, Hawksmoor e Archer. Do neoclássico inglês deteve-se mais apuradamente sobre a obra de Soane e Hope. Ainda a obra de engenharia foi resgatada por ele através de seus estudos destacando-se a de Brune e Paxton.

4 ROWE, Colin – apud JACOBUS, John. James Stirling – Edifícios y Proyetos: 1950-1974. Barcelona: Gustavo Gili, 1975

5 Stirling apresenta em seu trabalho no início de sua carreira sua empatia ainda com Aalto, Breuer e Mies, bem como de várias figuras da Europa Central, como Giuseppe Terragni. Ainda que reconhecendo a dívida destes autores para com a arquitetura ele não se deixa intimidar pelo peso histórico dos mestres modernos. Um dos pontos centrais do afastamento da produção arquitetônica inicial de Stirling, que vai até a década de sessenta, em relação à postura de Le Corbusier consiste no reconhecimento deste da importância do corte na concepção do projeto, enquanto que Le Corbusier privilegia a planta.

6 Mesma atitude foi revelada pelos arquitetos Alison e Peter Smitson, seus contemporâneos. Rafael Moneo aponta para um quadro propício ao questionamento dos padrões modernistas na Inglaterra que vão provocar-lhe fissuras, e que atraem os arquitetos simpatizantes dos mesmos questionamentos provocados pelos Smithsons; sendo eles o urbanismo medieval, a arquitetura pitoresca do séc. XVIII, as construções industriais do séc. XIX e os projetos dos construtivistas russos.

Rafael Moneo ¹ acentua que é difícil encontrar outro arquiteto cuja obra ilustre todo um ciclo da história recente da arquitetura com tanta eloquência como a de Stirling; já John Jacobus afirma que o conjunto da obra de Stirling manifesta uma homogeneidade inesperada entre as obras do século XIX e XX, por mostrar igual interesse por arquiteturas tão diversas, desde as consagradas obras clássicas até o vernacular, principalmente o do séc. XIX. ³

A aproximação que estabelece entre linguagens tão distintas não se deu apenas no campo teórico, mas, sobretudo na concretização de obras que, ainda que experimentais, resultaram em ícones para a história da arquitetura. A arquitetura de Stirling, respaldada por toda a história da arquitetura, vai resultar um amálgama de interesses formalistas, como observa Colin Rowe. ⁴

Tal quais os demais arquitetos deste período, Stirling detém com profundidade amplo conhecimento das propostas do Movimento Moderno principalmente das obras e postulados do mestre suíço Le Corbusier. ⁵ Sua carreira apresenta o contraponto pertinente da obra do mestre buscando, todavia desde o princípio de sua carreira, encontrar um novo caminho para a arquitetura além daquele proposto pelo modernismo. ⁶

O espírito criativo de Stirling deixou-se influenciar, além da área específica da arquitetura, por movimentos artísticos que se apresentavam em ebulição na Inglaterra simultaneamente à formação da linguagem de sua arquitetura e neste contexto vale destacar a influência do movimento Pop inglês na sua formatação. A apropriação com imagens absorvidas do passado



ou de outros contextos é experiência usual dos artistas que inspiraram antes de Stirling, ao *Independent Group*.⁷

Outra mudança acontece em seu modo de pensar a arquitetura a partir da década de sessenta, estimulada pelas novas tendências que despontam e a prevalência da planta sobre a seção ocorre como resposta à compreensão da cidade como elemento importante na definição do projeto.⁸ A interferência nesta nova postura é resultado também da aproximação de Stirling da leitura da obra *Collage City*, de seu professor inglês Collin Rowe. Em outro sentido, a aproximação com o pensamento de Le Corbusier através de outro princípio seu que vai de encontro às novas preocupações do arquiteto inglês – a *promenade architecturale* que, como observa Moneo, vai se converter no fio condutor do desenho.⁹

A trajetória projetiva da carreira de Stirling não segue uma linha contínua e sim fragmentada. A obra desenvolvida em episódios sedimenta-se através de seus projetos até a estratégia poder ser considerada como uma *collage*, em sua fase mais madura. Stirling desenvolve com maestria a técnica projetiva de simultaneamente manter a idéia unitária e produzir uma grande variedade de episódios, como observa Moneo,¹⁰ o que vai caracterizar a sua arquitetura.¹¹

Nesta nova fase em que se revela o triunfo da planta, surge sua trilogia de museus propostos em concursos na Alemanha: o museu de Düsseldorf, o de Colônia e o de Stuttgart.

Neste período, que acontece a partir da década de 1970, Stirling aproxima a massa visual de seus edifícios do passado histórico tradicional ao utilizar enfaticamente materiais mais tradicionais como a pedra e o tijolo aparentes. Mas esta aproximação visual da arquitetura do passado não se dá através de uma entrega plena – o arquiteto inglês desfruta da empatia do antigo através do enfrentamento junto a materiais

7 O Independent Group foi um grupo de artistas ingleses, fundado em 1952 no Institute of Contemporary Arts. O início das atividades do grupo coincide com a atuação profissional de Stirling que contou com artistas, arquitetos e críticos de arte do qual fizeram parte o casal Smithsons, Reyner Banham, Lawrence Alloway (líder do grupo e criador do termo Pop art), Richard Hamilton e Eduardo Paolozzi.

8 Como fator decisivo para tal mudança aponta-se a entrada do jovem Leon Krier em seu escritório que lhe traz os estdos sobre a cidade discutidos pelos arquitetos da Tendenza italiana, liderados por Aldo Rossi.

9 Idem, p. 10.

10 Op. Cit. , p.22

11 Já na década de setenta, soma-se à influência da Tendenza a da arquitetura e escritos de Robert Venturi que discute o valor do anômalo e do singular em arquitetura.

90



91



12 MONTANER, Josep Maria. Depois do Movimento Moderno – Arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 2001, p. 206.

13 Montaner afirma ainda que Stirling busca uma arquitetura figurativa ainda que abstrata como contraposição à arquitetura repetitiva pregada pelo modernismo.

e cores explicitamente de seu tempo – o metal, as cores vibrantes e os volumes ousados de vidro, que são empregados de maneira muito mais reduzida que na sua arquitetura da fase anterior. Da tensão gerada deste sincretismo extrai a possibilidade de exprimir a inquietude de seu espírito, que reflete intensamente o momento cultural por que passa a arquitetura. Para Montaner,¹² Stirling utiliza-se do paradoxo e da dissonância como estratégia estética, uma resposta à sua insatisfação com o descaso da arquitetura moderna para com o entorno histórico das cidades.¹³

Na proposta projetual consolidada a partir das obras da década de sessenta, Stirling enfatiza a utilização de elementos-ênfase que pontuam o edifício. Tais elementos permitem-se apreciar isoladamente, formam um universo arquitetônico à parte, ainda que definam personalidade ao edifício como um todo. A estratégia de dar autonomia a elementos instrumentais que são processados como figuras com valor formal em si, provoca uma inquietude inovadora na apreensão arquitetônica, o que agrada a Stirling. Este jogo inusitado de dependência e independência entre partes do edifício vai caracterizar sua plasticidade e a maneira ímpar de projetar do arquiteto inglês.

A experiência de se trabalhar com elementos históricos mesclados com outros elementos eleitos da arquitetura vernacular vai ser acrescentada ao trabalho de Stirling através de Leon Krier.

Um projeto não realizado desenvolvido por Stirling em 1970 – o Centro de Artes da Universidade de St. Andrews em que é proposto o acréscimo ao lado de um edifício de inspiração palladiana é apontada por Rafael Moneo como a derradeira obra em que a collage torna-se estratégia projetual para Stirling, em que o arquiteto propõe uma construção que reverencia o edifício preexistente, ainda que modesto, e a

Fig. 90 A praça elevada com o portal de entrada.

Fig. 91 A rampa de acesso com a fachada envidraçada da entrada do Museu.

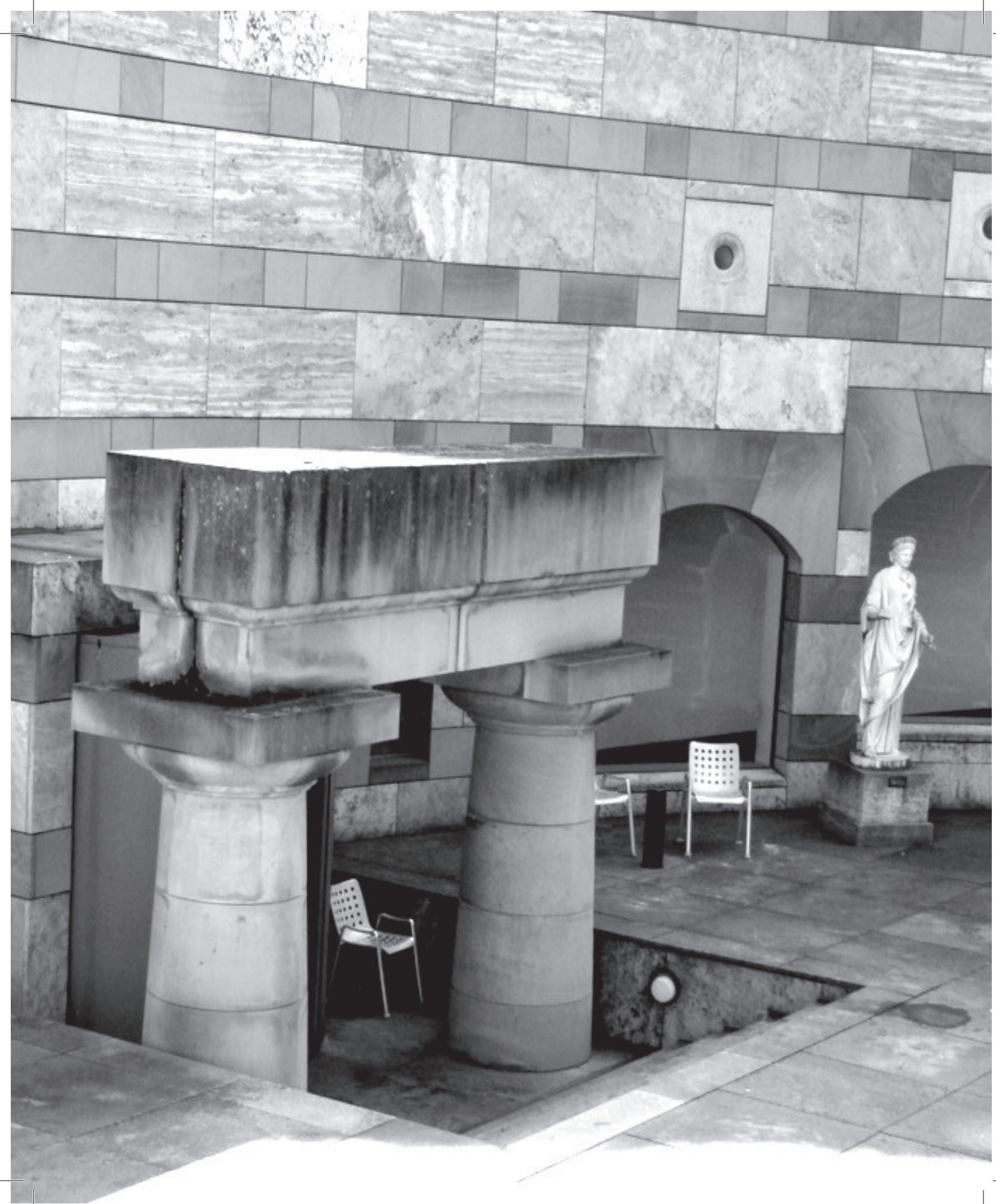
Fig. 92 Detalhe de passagem de acesso ao pátio

Fig. 93 A rotunda com pátio e rampa.

92



93



partir dele toma as diretrizes formais para sua concepção.

A Neue Staatsgalerie de Stuttgart (1977-83) compreende ao terceiro museu da série elaborada em território alemão por James Stirling e seu sócio Michael Wildford, iniciado pelo de Düsseldorf (1975) e seguido do Museu Wallraf-Richartz de Colônia. Os três museus trazem como característica a aproximação enfática com a cidade que a cerca. Moneo considera que a postura estabelecida por Stirling neste período de entender o edifício e a cidade como uma mesma coisa, trata-se de um paralelo da postura buscada por Aldo Rossi. A Neue Staatsgalerie configura-se como o projeto mais maduro da tríade proposta e afirma sua posição na história da arquitetura como obra emblemática que se distingue por uma série de conceitos postos em prática.

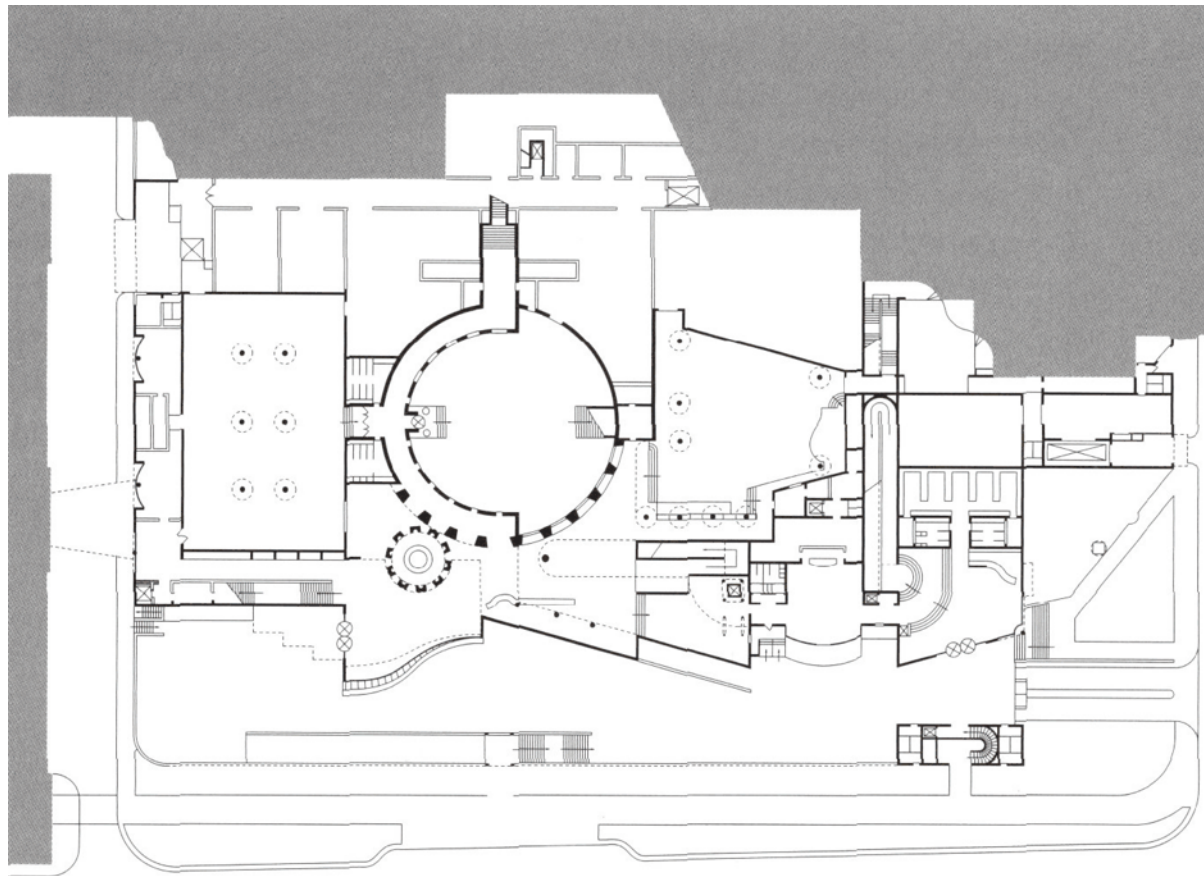
Jogo de elementos geométricos, a definição da planta prevalece sobre todos os demais elementos do projeto. A leitura é clara e aponta para o cilindro extraído como estruturador da planta, o pátio ali formado é o centro do projeto. Aqui se encontram ecos dos projetos anteriores, num amadurecimento explícito.

A Neue Staatsgalerie acontece como o extremo da integração de edifício e do ambiente urbano envoltório, como continuidade da cidade através do edifício. Esta posição tratada como contextualista, valida a rejeição de Stirling pelo distanciamento da cidade existente proposto pela arquitetura moderna. Afinando-se também neste sentido junto ao chamado Movimento Pós-moderno, Stirling assenta a disposição e conformação funcional do edifício a partir do percurso feito pelo pedestre que atravessa esta parte da cidade através de seu museu. A topografia e o entorno urbano determinam a planta e esta se segmenta em espaços que são desfrutados em episódios específicos. O caminhar e o ficar são sincronizados e determinados por espacialidades que se definem a partir de elementos arquitetônicos bem demarcados.

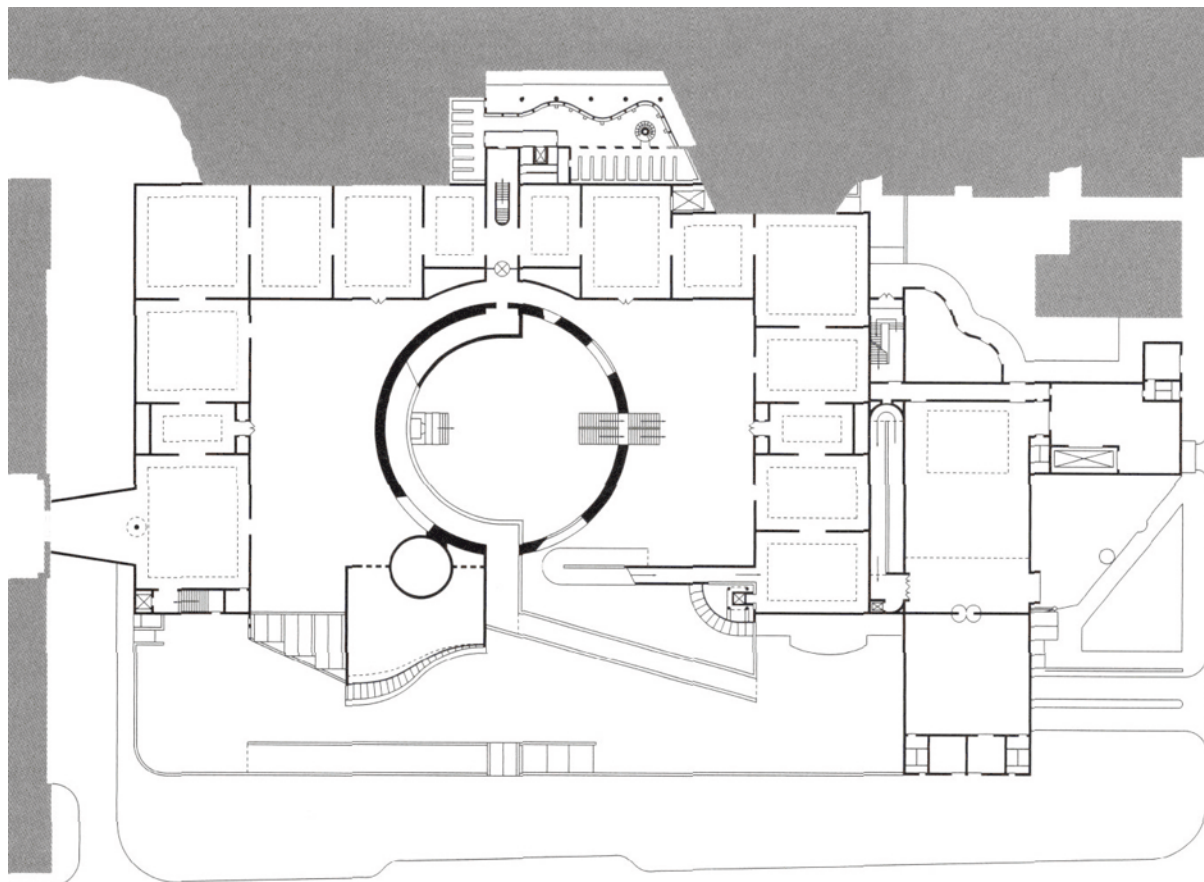
O edifício de Stirling apresenta-se como uma quase-cidade artificialmente construída, comodamente assentada no desnível decorrente da topografia,¹⁴ simula cenas urbanas retomadas da memória – ladeiras, empenas, passeios, amontoados de edificações, uniformizadas pelo tratamento de suas superfícies. Esta similaridade com cenas urbanas de cidades medievais é respaldada ainda na inexistência de fachadas que caracterizem o edifício como uma caixa arquitetônica fechada, como elemento único e destacado na paisagem. A complexa volumetria com que dispõe o programa deste edifício é solução comum aos edifícios anteriores em que estabelece rica relação entre partes constituintes de um edifício que sempre será um

Fig. 94 Pórtico dórico no pátio da rotunda

14 A preocupação com a topografia é herança do Brutalismo inglês que tinha aí uma de seus temas programáticos. Este é um dos itens sobre o qual se dá uma das contestações sobre um dos pontos principais da arquitetura moderna proposta por Le Corbusier que é a planta livre e a repetição tipológica do modelo. Vale ainda lembrar ao se considerar a importância dada à topografia pelo arquiteto inglês, o valor dado à natureza que é inerente ao povo anglo-saxão, como coloca Cesare de'Seta. (La storicità dialettica di Stirling – in: IZZO, Alberto e GUBITOSI, Camilo. James Stirling. Roma: Officina Edizioni, 1976, p.23)



95



96

jogo de volumes contrapostos, com hierarquia estabelecida intrínseco ao conjunto.

Ainda que o projeto decorra de organização claramente *beaux-arts* em que eixos definem a disposição da planta ordenadamente simétrica, a concepção hedonista dos espaços decorrentes do percurso aproximam a obra da tradição pitoresca inglesa como seqüência de espaços de notável apelo sensorial e cenográfico, em que cada espaço traz em si uma experiência nova ao visitante. A simetria acadêmica não atua aqui, como no passado, como agente simplificador da leitura arquitetônica, tal axialidade é dissimulada pela imposição dos fragmentos formais.

A fragmentação da obra se explicita pelas divergentes posturas estilísticas argüidas em simultaneidade, que experimentam tonalidades da arquitetura antiga (greco-romana ou renascentista), da Moderna, do Construtivismo e do *high-tech*. Tais evocações identificam a obra com um ecletismo atemporal, distante daquele praticado no século XIX, adquire um caráter contestador que traz como resultado um denso edifício de caráter híbrido que marca um período histórico específico para a arquitetura contemporânea, pelo conteúdo teórico que carrega, pela ousadia e pelo resultado plástico inovador e marcante.

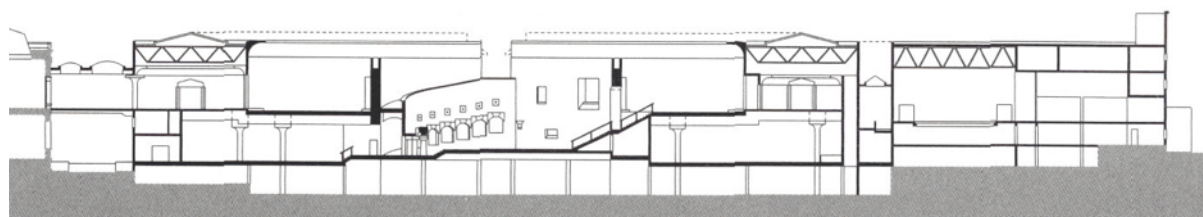
Ainda que as partes utilizadas por Stirling sejam todas facilmente reconhecidas como partes de edifícios e de cidades, toda a estrutura arquitetônica montada pelo arquiteto adquire um distanciamento da própria cidade que o envolve ou ainda das reminiscências confiscadas de outros tempos ou outros lugares. Uma artificialidade é velada pela uniformidade trazida ao edifício através do uso dos materiais e das cores, que aproximam a obra ao seu autor e às suas intenções. Na definição do partido adotado, que traduzem o movimento

Fig. 95 Planta do Pav. Térreo da Neue Staatsgalerie

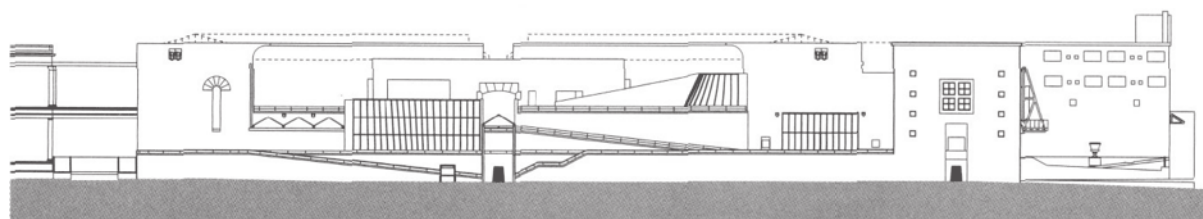
Fig. 96 Planta do Pav. Superior da Neue Staatsgalerie

Fig. 97 e 98 Corte e Elevação da Neue Staatsgalerie

97



98



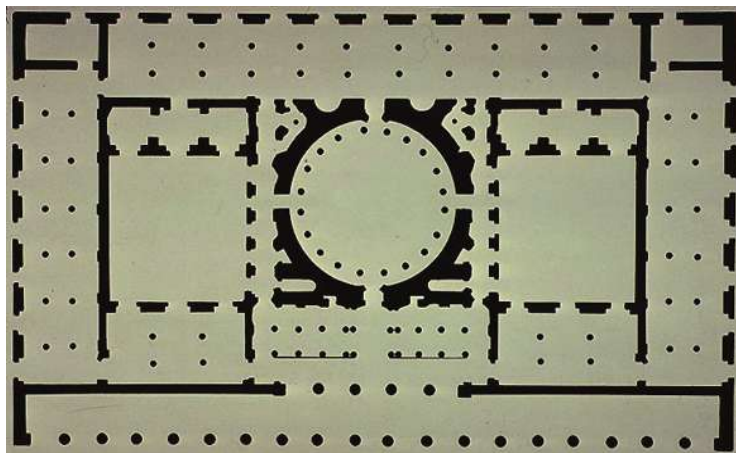
investigativo do arquiteto e de Krier, distante de querer simular qualquer transposição de tempo ou espaço, reverenciam a cultura arquitetônica ocidental através de escolhas que hierarquicamente conduzem o espectador através do cenário elaborado.

A Neue Staatsgalerie é concebida como edifício adjacente ao Alte Staatsgalerie (1843), e conecta-se a este em um nível elevado através de um passadiço. Apresenta planta em U onde os dois braços formam dois pavilhões que avançam perpendicularmente à avenida como na galeria preexistente, mas com um recuo onde se acomoda a praça elevada por onde se acessa o museu. Para o leste, o bloco que abriga o teatro de câmara se projeta adiante da ala das galerias, enquanto para o norte, estão a biblioteca e os escritórios.

O terrapleno da praça elevada é contido por parede de blocos pedra aparentes e aparelhados, e é aí que se detecta uma das primeiras citações que anuncia o tom lúdico com que se dará a obra – sobre um pequeno trecho desta parede é feita uma simulação de arruinamento, pedras são colocadas aleatoriamente sobre o chão como se tivessem se desprendido da parede e através dela se vê a garagem no interior do edifício.

O pavilhão em U da galeria de exposição, posicionado paralelamente ao antigo museu, apresenta suas faces revestidas com as mesmas pedras do embasamento da garagem, mas este acabamento não se aplica à face voltada para o antigo museu, aqui o acabamento é em emboço e reboco, pintado na mesma cor da Alte Staatsgalerie, como que a se aproximar da linguagem do edifício existente. O passadiço que une os dois edifícios serve também de elemento-passagem entre as duas linguagens, é a demonstração do respeito e reverência ao preexistente. O passadiço mantém a mesma altura do pavimento superior da Alte Staatsgalerie, repete com precisão os frisos da parte inferior e simplifica os da parte superior, reduzindo completamente o capitel preexistente às suas

99 100



linhas de contorno. O diálogo e a transição entre os edifícios se evidenciam nestes pequenos detalhes e anunciam o cuidadoso trato com a inserção de toda a Neue Staatsgalerie no contexto da quadra e da cidade.

A inquietude proposta pelo arquiteto não permite que o espectador se deixe repousar pacificamente ao desfrutar do edifício. As diferentes partes de que é composto são incitadas a serem percorridas através de uma seqüência de rampas, passarelas e passagens tendo como cenário o edifício e a cidade, num continuum entorpecedor. O edifício apresenta-se como reminiscência do Altes Museum (1823-30), em Berlim projetado por Karl Friedrich Schinkel. O átrio central formado pelo cilindro vazio atua como elemento centrípeto, agrega os distintos elementos e dá-lhes coesão e lembra ainda a arquitetura de Asplund na Biblioteca de Estocolmo. Ainda que as partes do edifício expostas ao longo do percurso de sua travessia sejam tantas e tão fortemente marcantes, este espaço circular possibilita através de sua monumentalidade e do trato de sua superfície estabelecer uma leitura clara do espaço que contém.

Para acessar a Neue Staatsgalerie pela Konrad-Adenauer-Strasse deve-se transpor um pórtico metálico de forte expressão figurativa que, ainda que de presença frágil, emoldura todo o volume que vem a seguir. Do pórtico tem-se acesso a uma rampa ou escadaria, localizadas frente-a-frente, pelas quais se sobe até a esplanada onde se encontra o volume de acesso à galeria, marcado por plano sinuoso envidraçado. A entrada da galeria é protegida por cobertura também envidraçada em volumetria plissada. O conjunto destes elementos destaca-se dos volumes revestidos em camadas de pedra por serem realizados em metal pintado com cores vibrantes e incomuns à arquitetura.

O metal é na Neue Staatsgalerie um forte protagonista; assume funções plásticas de grande expressividade mais do

Fig. 99 Planta do Altes Museum de Schinkel

Fig. 100 Portal de acesso a Neue Staatsgalerie

Fig. 101 a 103 A ligação entre a Altes Staatsgalerie e a Neue Staatsgalerie

101



102



103





104



105



106

que estruturais. Todo o conjunto do edifício é pontuado por tais elementos que surgem como acontecimentos inesperados ainda que permitam uma leitura contínua da extensa e densa obra. Já fora da obra original de Stirling, nos anexos que foram incorporados com o passar do tempo, projetados tanto por ele quanto por Wilford, os elementos metálicos atuam como elo entre as partes, trazendo identidade ao fragmentado conjunto. Mesmo quando se sai da Neue Staatsgalerie e se passeia pela Urbanstrasse, são os elementos metálicos coloridos que permitem identificar no quase camuflado volume da Escola de Música a continuidade da obra.

Outros elementos importantes e que acontecem por toda a obra são as passagens e aberturas que simulam a arquitetura antiga, formados por arcos abatidos revestidos por pedras com falsas pedras de fecho

As citações embebidas de notória erudição apresentam cenas da arquitetura histórica como relatos de um viajante que declara as sensações obtidas ao longo dos lugares e épocas que viveu ou fez conhecer. O autor esbarra obviamente aqui em incursão pós-modernista a que não nega a simpatia. Embute, entretanto, às peças de que se utiliza, um refinado reducionismo com que reelabora as formas e os ícones para deles desfrutar com liberdade calculada. Assim surgem colunas, capitéis, aberturas e outros episódios arquitetônicos que criam uma história própria ao aproximarem-se uns dos outros numa inusitada relação de parceria. A inserção de ícones históricos da arquitetura através da recriação formal de suas características e a disposição destes em um contexto completamente diverso do que lhe seria esperado, não dispersa a intenção final de seu projeto que conta com tais elementos para estabelecer interrelações da semântica arquitetônica. Estes elementos arquitetônicos ao encontrarem tais disposições e interpretação formal ao serem desenhados para a obra adquirem novos valores e personalidade e integram-se ao organismo arquitetônico. São eles, entretanto, que garantem a leitura da obra através de episódios e fragmentos, que instituem uma ordem na apreensão da obra que passa a ser memorizada através dos momentos vivenciados em cada uma das partes que contém tais fragmentos.

Na atitude inovadora que decorre de experimentos e reflexões estéticas e mesmo filosóficas na arquitetura que nasce no território americano por meio da proposta estética pós-modernista, Stirling justifica sua obra que reflete as preocupações e insatisfações para com a produção arquitetônica desta década de setenta. A proposta de Stirling é de transformar a semântica da arquitetura, ancorado no

Fig. 104 Passagem coberta do Teatro para o café

Fig. 105 e 106 Entrada do Teatro e bilheteria



107



108



109

binômio história-utopia. Ainda que a coesão proposta entre as partes tenha amarras sólidas, a preocupação de Stirling foca-se sobre a manutenção da própria identidade de cada parte, e conta com a pluralidade de significados trazidos da história para codificar a nova mensagem arquitetônica. Dispondo assim da história por meio destes ícones arquitetônicos o autor propõe ainda o enfrentamento desta mesma história por um plausível futuro insinuado pela escolha de materiais e tecnologias contemporâneas. Tempos que se sobrepõe ainda que insinuados, citados como sendo de outras épocas, evocações que simulam a materialização de um pensamento, da crença na coabitação de gerações formais distintas. Passado e futuro são reportados numa arquitetura que em seu próprio tempo provoca inquietação.

A articulação e a simultaneidade caracterizam a exuberância da proposta formal que ainda assim não se destitui de coerência e apresenta uma unidade permeada pela diversidade de suas partes. A articulação de cada um dos elementos propostos faz com que contracenem com personagens cuja convivência é inédita, e deste ineditismo nasce o frescor de sua obra, a surpresa, o impacto, resultado de uma obra altamente significativa. Stirling transita comodamente por distintos vocabulários a partir de um ecletismo que ancora suas intenções plásticas que experimentam o *pós-moderno*, o *high-tech* ou mesmo da linguagem da *pop-art*. Os materiais tensionam a intenção protagonizada pelas formas. Os elementos metálicos exageram em sua personificação e não apenas dirigem-se à estrutura como pontuam o conjunto através de cores vibrantes contrapondo-se à clássica disposição do revestimento em pedra em camadas horizontais tão próxima às imagens guardadas na memória da arquitetura secular.

111

Fig. 107 Cobertura de metal e vidro da entrada da galeria

Fig. 108 Detalhe da rampa de acesso à rotunda

Fig. 109 Rampa circundando a rotunda

Fig. 110 Rampa interna do foyer da galeria

Fig. 111 Vidraça ondulada do foyer da galeria

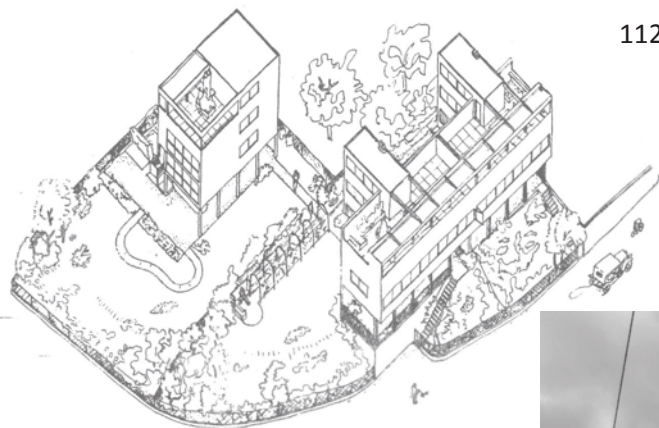
110



A incorporação de elementos clássicos na arquitetura da Neue Staatsgalerie acontece desvinculada da solução tratadista de criação de um corpo sólido e regularmente elaborado, com apresentação de fachadas bem determinadas e espaços internos ordenados segundo lógica renascentista, como faz crer a citação externa. Stirling é astuto ao configurar sua arquitetura dentro de temporalidade própria – ainda que as citações incitem a memória a outros tempos arquitetônicos, os detalhes tectônicos com que executa o museu afirmam claramente a que tempo se refere a construção. Assim observa-se a maestria com que elabora o revestimento em pedra e os feitos dos detalhes arquitetônicos que pontuam a obra.

No centro da composição está uma rotunda aberta contendo uma ruína. Este é, definitivamente o episódio de maior destaque em todo o Museu. Esta rotunda foi projetada para ser rapidamente engolida por trepadeiras o que a aproxima do pitoresco inglês. Num passado imaginário, poderia ter tido um domo, mas agora forma um espaço externo para a galeria e um dramático incidente juntamente com a rota do terreno.¹⁵ Stirling trabalha assim sem a intenção de criar novas tipologias para seus edifícios. A idéia da re-elaboração é pertinente ao sistema operativo de sua criação que se assenta sobre novas soluções figurativas com conhecidos elementos ou tipologias,

15 WESTON, Richard. Plans, Sections and Elevations. Key Buildings of the Twentieth Century. London: Laurence King Publishing Ltd, 2004, p. 182



112

Fig. 112 Perspectiva de implantação dos dois volumes projetados por Le Corbusier em Weissenhofsiedlung



113

Fig. 113 A Maison Double de Weissenhofsiedlung



114

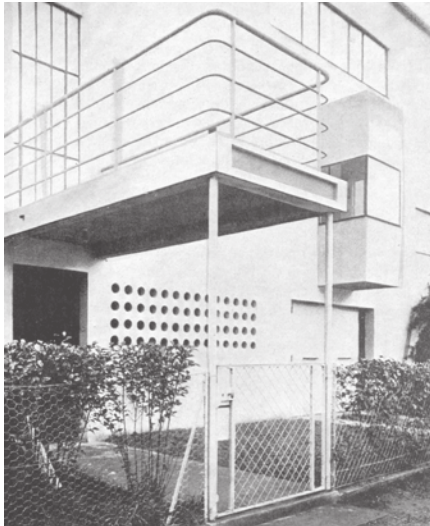
Fig. 114 O volume de escritórios da Neue Staatsgalerie

Fig. 115 Balcão sobre a entrada na Ville en Vaucresson de Le Corbusier

Fig. 116 Balcão sob a área dos pilotis na Neue Staatsgalerie

Fig. 117 Pilotis com vidraça sinuosa na área administrativa da Neue Staatsgalerie

16 A *Deutsche Werkbund Weissenhofsiedlung*, inaugurada em Stuttgart em 1927, foi dirigida por Mies van der Rohe. Ali foi proposto um conjunto de edificações que constituiu a segunda exposição da *Deutscher Werkbund* como síntese de todas as idéias relativas à arquitetura industrializada da qual participaram diversos arquitetos ligados à *Werkbund* como Walter Gropius e Hans Scharoun, como também arquitetos estrangeiros entre eles Victor Bourgeois, J. J. P. Oud e Le Corbusier.



115

116

117

através da manipulação de elementos conhecidos, peças do jogo da memória de Stirling. A rampa-passarela que faz a travessia marginal à rotunda faz com que o visitante desempenhe um papel de mero espectador do espaço e da história que num simulacro, se dissolve diante de seus olhos. O acesso ao pátio dá-se a partir do interior das galerias onde esculturas são dispostas no terraço superior e no coração da rotunda estátuas e vãos arcaicos completam o cenário trágico-romântico em que um pórtico de colunas dóricas anãs e arquitrave parece afundar no solo simulando uma descoberta arqueológica.

A homenagem ao mestre Le Corbusier é identificada na série de elementos dispostos ao longo da obra como nas diversas gárgulas de concreto que remetem àquelas de Ronchamp e, principalmente, de La Tourette; ou como a rampa interna do hall da galeria onde volumetria pura com planos e curva e até mesmo o corrimão assemelha-se à escada da Maison Savoye.

Mais adiante, na Urbanstrasse o volume administrativo do Museu remete à maior das duas casas construídas por Le Corbusier ali mesmo em Stuttgart para a exposição de Weissenhof de 1927¹⁶— Stirling em uma homenagem explícita ao mestre suíço, insinua a caixa arquitetônica proposta por Le Corbusier adaptando às necessidades do programa da galeria, inserindo mais pavimentos e alterando as proporções, mas mantém os pilotis no térreo e as janelas em fita. No espaço dos pilotis Stirling insere um pequeno balcão citando aquele proposto por Le Corbusier na Villa em Vaucresson, de 1922. Ainda ali, junto aos pilotis que mergulham num fosso nivelado muito abaixo da rua, Stirling insere sua fachada envidraçada com esquadria verde reluzente, sinuosa como aquela da entrada principal do Museu que aqui quase toca abusadamente



os pilotis seriamente enfileirados. Na lateral deste mesmo volume um volume cilíndrico de cor laranja é coberto por uma marquise envidraçada de duas águas suportada por exagerada estrutura metálica também colorida juntamente com o plano sinuoso de vidro sobre os pilotis é uma variação do tema da entrada do Museu localizada no nível inferior da quadra.

Do outro lado da rua que separa o volume administrativo da quadra normal da cidade antiga, os edifícios seguem sua rotina de típica cidade europeia com seus edifícios de 4 a 5 pavimentos tratados ecléticamente e com seus sótãos ocupados como determina a cultura germânica e europeia de uma maneira geral. Também nessa relação identifica-se uma proximidade com aquela situação ocorrida na Exposição de 1927 onde mesmo depois das revolucionárias propostas construtivas ali exibidas a cidade segue construindo com a forma e os materiais tradicionais. A inserção deste volume por Stirling é homenagem ao evento da *Weissenhofsiedlung* e principalmente a Le Corbusier, mas não deixa de levantar suspeitas sobre que esta obra incluía secretamente certos traços de paródia e de ironização intelectual.

Situado adjacente à Neue Staatsgalerie, o edifício principal da Academia de Música também foi projetado por James Stirling mas só foi concluído após sua morte sendo que os demais volumes foram completados por Michael Wilford. O bloco sugere uma forma de um piano ainda que suas linhas sinuosas dialoguem com os planos de vidro da entrada da galeria e da base do bloco administrativo. Esta parede ondulada e com recortes modulados de janelas lembra vários edifícios de Alvar Aalto.

Atravessar o portal que audaciosamente marca a entrada do complexo da Neue Staatsgalerie é como atravessar um

118



Fig. 118 e 119 Gárgulas em concreto na Neue Staatsgalerie

119



portal do tempo, e passar de um mundo cotidiano para um de ficção. Stirling concebe um universo paralelo da arquitetura que ali, no coração europeu germânico, é como um universo dentro de um universo, uma referência comentada de todo o passado de glória da arquitetura e da arte ocidentais. A sensação de se estar numa citação do mundo real é clara e se evidencia a cada evento fragmentado da arquitetura criada. Para além do portal de acesso através da Konrad-Adenauer-Strasse uma passagem para a Urbanstrasse traz a ilusão de travessia, de que o edifício é mera passagem de uma parte a outra da cidade. O que se percebe ao se penetrar no complexo formado pela Escola de Música (projeto também de Stirling e Wilford 1992-96) e pelo Museu de História de Baden-Württemberg (Wilford 1998-2002) que sucedem a Neue Staatsgalerie na continuidade da quadra, é que é impossível perfurar a bolha formada por este universo stirliano, que a cidade é mais uma citação da obra, mais uma parte fragmentada do conjunto e que está ali para enfatizar o diálogo com o passado e o presente. Como película elástica, a superfície da bolha distorce a cidade que a cerca, traz estranhamento ao que antes era conhecido e uma dúvida de sobre qual é o universo real. Nesta ótica contaminada pelo inusitado mundo proposto por Stirling, chega-se finalmente a perceber que o mundo – ao menos o da arte – é todo ele collage e citação, a bolha se estende para além dos limites do vivido e do conhecido.

A obra acontece assim numa série de inter-relações entre os diversos fragmentos desde a galeria neoclássica até as pequenos elementos que resultam de referências e citações de diversas culturas arquitetônicas acumuladas e que são trazidas ao edifício enquanto episódios. Como collage alusiva de formas, a Neue Staatsgalerie foi sofisticada e erudita, mas como muitos ensaios no Maneirismo, ela marcou um fim, não um novo começo.¹⁷

A escala ainda é a do homem, o mesmo vitruviano que trouxe o centro do universo para bípede pensante. E se pensar é a ênfase, Stirling concebe uma arquitetura de puro pensar que, mesmo material, é alusão explícita ao mundo que a cerca e exige do seu observador um esforço para acessar os códigos que permitem compreender a história da própria cultura. No centro do buraco negro criado por Stirling, no pátio circular, repousa serenamente a esfinge em forma de falsa ruína greco-romana, com suas musas a fazer-lhe a guarda. Esta, com complacência, não se dispõem a devorar nada nem ninguém, apenas observa e conforma-se de estar num mundo em que os códigos foram todos violados.

a justaposição de
POÉTICAS

Collage Literal

a casa de
Frank GEHRY

Fig. 120 Fachada frontal da Casa de Frank Gehry



Precipitar-se nas profundezas do abismo, a fim
de encontrar algo de novo, seja o abismo o
inferno ou o céu, o que importa?

Baudelaire



Fig. 11 Fachada com a porta principal da Casa de Gehry em Santa Mônica, Califórnia.

Sua obsessão pelos peixes que se tornariam temas em luminárias e na própria arquitetura, vem também da infância, quando tinha como incumbência ir com os colegas ao mercado judeu para comprar carpas vivas e, ao chegarem em casa colocavam-na na banheira e com ela brincavam até a hora em que deveria ser preparada para a refeição. (COBB, 1988,p. 16)

A apresentar a Casa de Frank Gehry como edifício âncora para discorrer sobre a estética da collage em arquitetura compreende enfrentar o desafio do gosto comum que se dá facilmente aos deleites do belo. É preciso mergulhar num universo de conjugações intelectuais que buscam captar a beleza além da simples aparência física, mais profundamente, onde a essência do conceito aflora em possibilidades de união entre o mundo das artes e o da arquitetura.

A Casa de Frank Gehry, obra realizada por ele em 1977-78 para abrigar sua família na cidade de Santa Mônica, na Califórnia, é resultado do espírito inquieto do arquiteto. Expressão da sensibilidade e do espírito aberto do arquiteto, esta casa declara uma intenção de se integrar à linguagem da arte, preocupação permanente do autor. Esta obra permite a Gehry aplicar experimentos formais que povoavam sua mente, consciente ou inconscientemente. Sem despertar grande atenção dos críticos quando foi feita, ela contém aninhada em sua elaboração uma constelação de idéias e preceitos estéticos que alavanca a carreira posterior do autor. O caráter experimental desta obra torna-se patente.

Gehry vai compor sua obra arquitetônica a partir de uma série de fragmentos e reminiscências de passagens de sua infância e juventude. Seu repertório de materiais vem desde a loja de ferragens de seu avô, em que trabalhou dos 10 aos 17 anos onde se via rodeado de ferramentas e os mais diversos materiais para cercas, telhados e pintura. Teve aí o interesse pela natureza dos materiais despertado, estimulado pelas brincadeiras propostas pela avó, que recolhia restos de metais do torno e outros materiais para com o neto construir, por horas, cidades futuristas.¹

Como observa Thomas S. Hines, Gehry tem consciência da origem das forças que modelam sua obra como a sua origem



121

Fig. 121 O antigo bangalô, antes da intervenção de Gehry.

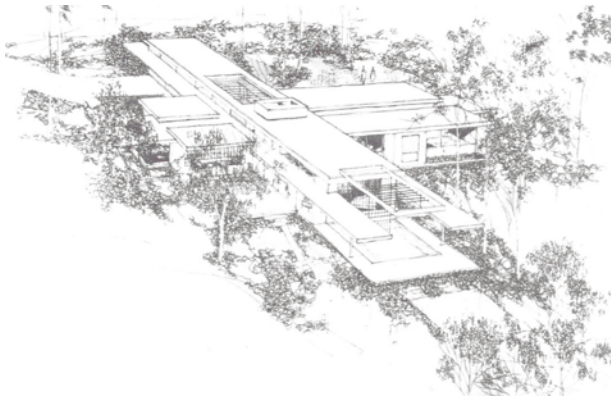
Fig. 122 Residência da família Steeves –1958-59

Fig. 123 Kay Jewelers – Los Angeles, 1962-63

Fig. 124 Estúdio e residência dea família Danziger

Fig. 125 Celeiro para Richard O'Neill, Califórnia, 1968

Fig. 126 e 127 Croquis de Gehry para estudo da volumetria



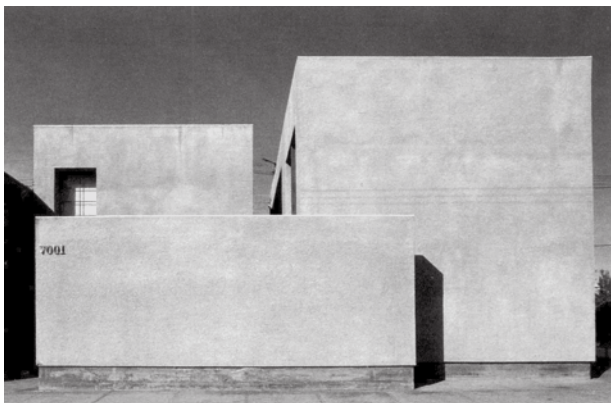
122

124



123

125



3 BLETTER, Rosemarie Haag, et all. La arquitectura de Frank Gehry. Barcelona: Gustavo Gili, 1988, p.11

4 Estudou depois em Harvard, de 1956 a 1957, e fundou seu próprio escritório em 1962.

5 Thomas H. Hines, in COBB, Henry N. (int.). La Arquitectura de Frank Gehry. Barcelona: Gustavo Gili, 1988. , p. 18.

judaica, a imersão no mundo da arte, a identificação com pintores e escultores, a obsessão permanente por texturas e materiais e a fascinação pelos detritos da civilização urbana.²

Ao estudar na U.S.C. School of Architecture (1949-51)³ deparou com um quadro docente instigante, entre eles Gregory Ain que se destacava por estabelecer uma relação da arquitetura com a cultura e as manifestações artísticas, tal qual simular a estratégia criativa de James Joyce para fazer uma referência arquitetônica. Outro professor seu, Gregory Walsh, co-discípulo de Ain, compartilhava da mesma abordagem e propunha um paralelismo entre a música e a arquitetura. Com tais referências, abriu-se para Gehry uma porta por onde traçou uma longa caminhada por um novo e vasto território da criação.

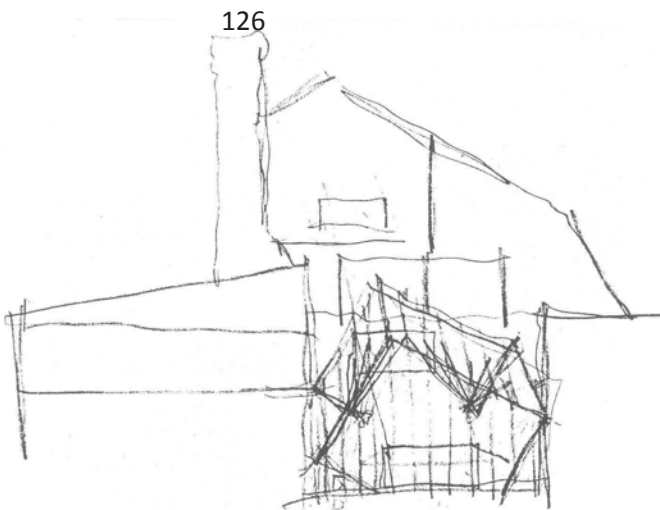
Gehry esteve isolado do ambiente geral da arquitetura contemporânea. O início de sua carreira, na década de sessenta, ainda seguiu os cânones da arquitetura moderna, mas já na década de setenta iniciou estudos sobre as possibilidades expressivas das referências históricas, assim como da relação que unia a arquitetura com a pintura e a escultura.⁴

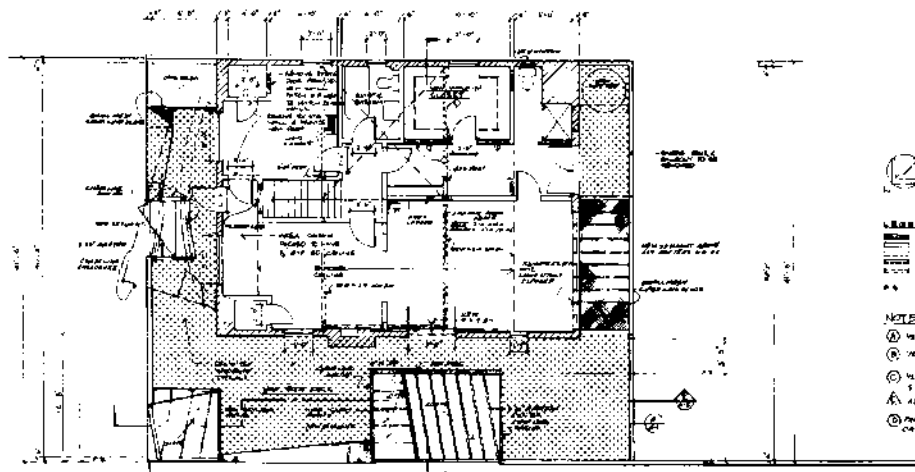
Sua carreira como arquiteto inicia-se na década de 50 com uma série de pequenas obras que percorrem experimentações nas diversas linguagens, de Frank Lloyd Wright cujo vocabulário formal foi aplicado na residência da família Steeves, passa por certo pós-modernismo esboçado na Kay Jewelers (1962) e mesmo pelo minimalismo na residência e estúdio para o casal Danziger (1964).

É de 1968 o celeiro que projeta para Richard O’Neill, obra que marca o início das experimentações com a linguagem que irá marcar uma série de obras posteriores, onde Gehry explora uma geometria não ortogonal e joga com as possibilidades ilusionistas e expressivas da distorção da perspectiva, experiência trocada com o artista Ron Davis, para o qual fará o projeto de seu estúdio e residência em 1968-72, obra que contém os princípios que mais tarde utilizará na sua própria casa.

Em 1977 Berta, esposa de Gehry, resolve comprar uma casa para a família em Santa Mônica, Califórnia, onde já moravam e onde o arquiteto tinha seu escritório de projetos. A casa comprada pela esposa, um bangalô cor-de-rosa de dois pavimentos, não agrada inicialmente a Gehry. Decididos a habitá-la, Gehry propõe uma intervenção sobre ela, mas sem destruir a leitura que se faz da antiga casa no estilo “colonial holandês”, tipicamente californiano que agradou a Berta:

(...) Queria que a antiga casa ficasse intacta dentro da nova para que se visse que ainda estava ali. Notar-se-ia sua presença e que alguém





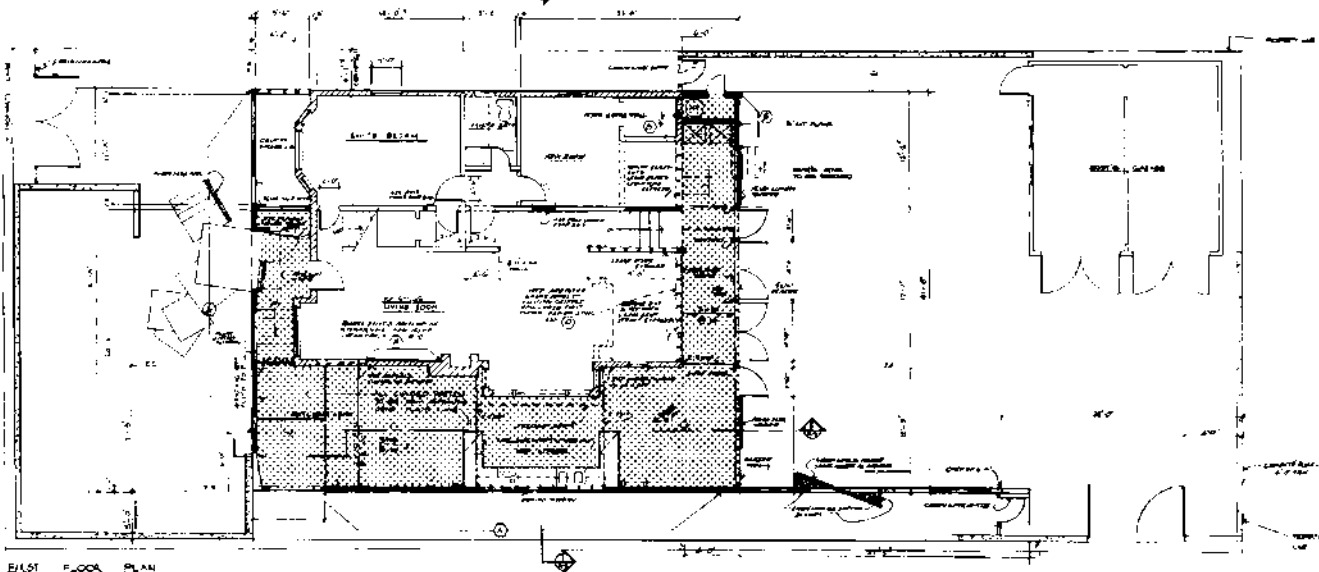
LEGEND

[Symbol]	WALL
[Symbol]	DOOR
[Symbol]	WINDOW
[Symbol]	STAIR
[Symbol]	CEILING
[Symbol]	FLOOR
[Symbol]	ROOF
[Symbol]	FOUNDATION
[Symbol]	CONCRETE
[Symbol]	BRICK
[Symbol]	WOOD
[Symbol]	GLASS
[Symbol]	METAL
[Symbol]	INSULATION
[Symbol]	MECHANICAL
[Symbol]	ELECTRICAL
[Symbol]	PLUMBING
[Symbol]	LANDSCAPE
[Symbol]	ASPHALT
[Symbol]	GRAVEL
[Symbol]	SOIL
[Symbol]	ROCK
[Symbol]	WATER
[Symbol]	SEWER
[Symbol]	TELEPHONE
[Symbol]	CABLE
[Symbol]	POWER
[Symbol]	GROUND
[Symbol]	LEVEL
[Symbol]	FINISH
[Symbol]	EXISTING
[Symbol]	NEW

NOTES

1. ALL DIMENSIONS UNLESS OTHERWISE NOTED.
2. ALL WALLS TO BE CONCRETE.
3. ALL FLOORS TO BE CONCRETE.
4. ALL ROOFS TO BE ASPHALT/FLY ASH.
5. ALL WINDOWS TO BE DOUBLE GLAZED.
6. ALL DOORS TO BE SOLID CORE.
7. ALL STAIRS TO BE CONCRETE.
8. ALL MECHANICAL AND ELECTRICAL TO BE INSTALLED AS SHOWN.
9. ALL FINISHES TO BE AS SHOWN.
10. ALL MATERIALS TO BE APPROVED BY THE ARCHITECT.
11. ALL WORK TO BE DONE IN ACCORDANCE WITH THE LATEST EDITIONS OF THE BUILDING CODES.
12. ALL WORK TO BE DONE IN ACCORDANCE WITH THE LATEST EDITIONS OF THE NATIONAL ELECTRICAL CODE.
13. ALL WORK TO BE DONE IN ACCORDANCE WITH THE LATEST EDITIONS OF THE NATIONAL PLUMBING CODE.
14. ALL WORK TO BE DONE IN ACCORDANCE WITH THE LATEST EDITIONS OF THE NATIONAL MECHANICAL CODE.
15. ALL WORK TO BE DONE IN ACCORDANCE WITH THE LATEST EDITIONS OF THE NATIONAL FIRE PROTECTION ASSOCIATION (NFPA) CODES.
16. ALL WORK TO BE DONE IN ACCORDANCE WITH THE LATEST EDITIONS OF THE NATIONAL BUILDING ORGANIZATION (NBO) CODES.
17. ALL WORK TO BE DONE IN ACCORDANCE WITH THE LATEST EDITIONS OF THE NATIONAL ASSOCIATION OF ARCHITECTS (NAA) CODES.
18. ALL WORK TO BE DONE IN ACCORDANCE WITH THE LATEST EDITIONS OF THE NATIONAL ASSOCIATION OF ENGINEERS (NAE) CODES.
19. ALL WORK TO BE DONE IN ACCORDANCE WITH THE LATEST EDITIONS OF THE NATIONAL ASSOCIATION OF CONTRACTORS (NAC) CODES.
20. ALL WORK TO BE DONE IN ACCORDANCE WITH THE LATEST EDITIONS OF THE NATIONAL ASSOCIATION OF HOME BUILDERS (NAHB) CODES.

SECOND FLOOR PLAN



FIRST FLOOR PLAN



5 Entrevista de Frank Gehry a Rosemarie Haag Bletter no filme documental *Beyond Utopia: Changing Attitudes in American Architecture* – 1983 (BLETTER, 1988), p.32.

6 Gehry conta que quando foi iniciar a obra, as pessoas do bairro foram até ele e suplicaram para que não derrubasse a casa, que era um marco arquitetônico no bairro (GEHRY, Frank. *Suburban Changes: Architect's House, Santa Monica 1978*. in: *International Architect*, nº2, Vol. 1, 1979.0, p. 36).

7 Ao tratar da Loyola Law School Rosemarie H. Bletter traça aproximações entre o interesse pela iconografia dos restos do passado da obra de Gehry com a obra tardia de Louis Kahn. As colunas tratadas por Gerry nesta obra são propostas logo após uma viagem sua a Roma, onde se impressionou com a presença de fragmentos de colunas pelo sítio do Fórum Romano, como comenta Rosemarie: “as colunas são uma metáfora ‘piranesiana’ do transcorrer do tempo, equivale às atuais imagens que representam a transitoriedade.” BLETTER, Rosemarie H. *Las reconstrucciones espaciales de Frank Gehry*.– in: (COBB,1988) p.41.

a havia envolvido com novos materiais, mas sempre, de dia e de noite, poderia se contemplar como se alguém olhasse pela janela. Meu desejo foi que fruto desta combinação, ambas as casas se enriqueceram mutuamente...⁵

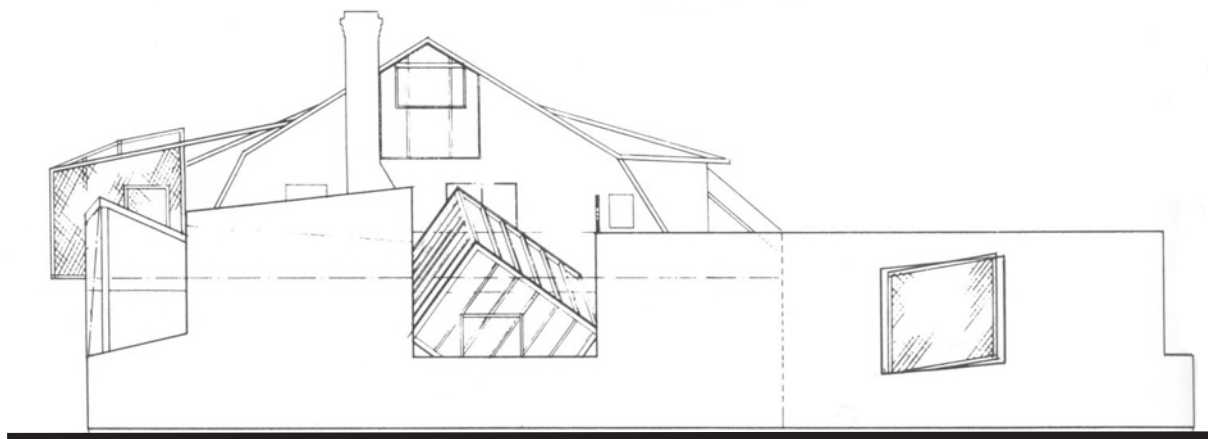
A casa de Santa Mônica traz a Gehry declarada recordação da pequena sinagoga instalada num edifício reformado que seu avô presidia em Toronto, logo após sua imigração da Polônia.

A casa preexistente é então recortada, aberta e expandida para receber novos cômodos e novo conceito. As paredes externas permanecem, entretanto, intactas, por trás do encapsulamento das formas que lhe são adicionadas. A idéia de envolver a casa existente com novos volumes de distintas texturas aparece desde os primeiros esboços para a casa. Estes volumes e superfícies atuam como um mascaramento ou como um envelopamento da antiga casa na intenção de travesti-la parcialmente, protegê-la e aos seus usuários, afastá-la do meio externo que é o espaço público, através de camadas e véus.

Pedaços inteiros da casa anterior foram mantidos não como simples referência para a memória,⁶ cujo apego sentimental não existia para a família Gehry que acabara de adquiri-la, mas como possibilidade de diálogo estético, como contraponto ao inacabado sugerido pela nova linguagem da arquitetura. Como elemento de contraste, as partes remanescentes estabelecem uma dialética formal junto ao novo, cujo estranhamento se acentua pelo uso inusitado de materiais não convencionais à arquitetura doméstica. O conflito é a base da ressonância estética, a dúvida se estabelece e se afirma na contradição.

A referência histórica nunca foi acidental na obra de Gehry, desde os capitéis da tenda Kay Jewelers (1963) e acentuadamente na Loyola Law School (1981-84)⁷ em que a arquitetura do passado é rememorada sem que tenha que recorrer a citações literais, tão confortavelmente utilizada

Fig. 128 Plantas e elevações da Casa de Frank Gehry





129



130

8 VILADAS, Pilar. La década de los ochenta., In: (COBB, 1988), p. 176.

pelos arquitetos da geração do Beaux-Arts, ou audaciosamente experimentada pelos pós-modernistas; ao contrário, trabalha com formas arquetípicas traduzidas para formas construtivas minimalistas e vem a demonstrar, assim, que os termos ABSTRAÇÃO e SIGNIFICAÇÃO não se excluem mutuamente.⁸

Justapostas estas duas linguagens, a casa só tem sentido quando compreendida uma por meio da outra - personificação que não mais se separa sem romper com o conceito dado, de originalidade legítima, não tanto pela somatória de partes, mas pela ousadia da confrontação do novo, em desalinho, quase desarranjo provocativo ao aceitável.

As duas linguagens – antiga e contemporânea - por si só traduzem o espírito da obra-collage pela dinâmica com que foi concebida a intervenção; soma-se a isso a diversificação de elementos, materiais e conceitos da parte nova da casa, que dá a obra uma aparência de colcha de retalhos, pelas distintas partes com que se apresenta.

Gehry tensiona o que está dado e acabado, extrai da casa preexistente uma expressividade com a qual não havia se dado conta, escolhe o melhor ângulo a partir do exterior e, como se lhe tirasse uma foto, enquadra-a numa objetiva que lhe traz amarras e emoldura-a com a acidez do presente. O que era inteiro faz-se em partes, cada pedaço toma nova posição no resultado final, cada moldura é única e diferenciada. A divergência de materiais novos utilizados acentua os pedaços, que ainda por baixo da vestimenta, é um corpo inteiro, cirurgicamente alterado, mas inteiro.

A fragmentação da obra, procedimento constante em sua arquitetura onde prevalecem os objetos isolados com identidades segregadas, cada qual com sua estética exclusiva, tem sua linguagem resultante do fracionamento de elementos compositivos, e foi interpretada por alguns críticos, como uma resposta ao que percebe da crescente fragmentação da família, da comunidade e do espaço urbano. O caráter fragmentário da obra se acentua através da descontinuidade das formas e dos materiais das partes nova e antiga. A própria diferença dos materiais aplicados sobre a casa existente e a personalização formal de cada volume definido por um material diferenciado evidencia o estilhaçamento formal que parece emergir da superfície envoltória desta casa.

Tal qual uma obra transfigurada pela passagem de um tornado ou forte tempestade, onde pedaços de obras foram trazidos pelo vento e se deixaram acumular à própria sorte, a primeira apreensão da obra nos sinaliza para uma aparente desordem, impressão esta que se dilui após se depositar sobre ela um olhar mais atento. As partes estilhaçadas, então,

Fig. 129 O volume de vidro inserido na parede de chapa ondulada.

Fig. 130 O antigo bangalô com os novos volumes sobrepostos



apontam para uma ordem clara, de volumes e materiais que se aplicam a finalidades bem específicas. Os ângulos acentuados reforçam a soldura das partes novas, mesmo assim, a prevalência dos ângulos retos e do paralelismo do plano principal que foi inserido junto à calçada acomoda a parte nova em boa sintonia com o antigo. A multiplicidade de pontos de fuga gerados pelos volumes angulosamente desequilibrados, de abstrata resiliência, geram inúmeras perspectivas.

Considerar o preexistente como parte da nova casa demonstra a flexibilidade das idéias compositivas de Gehry. A participação do passado é explícita e é trabalhada como foco central da casa; os novos elementos giram ao redor da casa existente e emolduram-na com fragmentos do presente. A preexistência atua como elemento ordenador, de onde centrifugam as ousadas peças recortadas de material industrial. A caixa antiga assenta-se em sua tranqüilidade e como observadora contempla a nervosa agitação de placas, painéis, volumes e texturas que se confrontam para devorar-lhe a estabilidade. Assimetria e empilhamento, o contorcionismo das formas enfatiza a fragmentação da ordem do que era pelo que vem a ser. Anulação de toda ordem esperada, a equação do funcionamento da estética provocada provém de conceitos claros aplicados sobre a caixa arquitetônica: o encapsulamento definido por paredes-painéis de chapas onduladas com recortes para as aberturas, a inserção de volumes acristalados como enfatizadores de espaços-chaves e a criação de filtros telados, máscaras de painéis de tela metálica que evocam volumes e pretendem esvanecer a imagem da casa existente.

Perceber a casa agora como todo se torna percepção passageira, que abre quase que instantaneamente espaço para outra percepção mais tranqüilizadora – a das partes. O olhar percorre os pedaços como que a tentar montar imaginariamente o quebra-cabeças que pode esclarecer a lógica com que se está acostumado a compreender um edifício com certa coerência de formas que dialogam em harmonia. O autor utiliza do inusitado como recurso compositivo - a surpresa proporcionada pela contemplação de cada novo elemento dá-se pelas formas recortadas, angulosas e não contínuas, pelos materiais que se agregam em volumes distintos e pelo tratamento desprovido de ortodoxia quanto aos elementos construtivos – janelas, portas, vedações, coberturas apresentam-se em variadas tipologias.

A inserção de volumes angulosos pontua a obra em locais estratégicos, definidos pelos volumes de vidro e pelos planos telados; são estes os elementos que definem mais acentuadamente a subversão à ordem formal existente. Ainda as paredes de chapa ondulada insinuam algum movimento

FIG. 131 Quintal da casa, com a nova fachada inserida sobre o antigo bangalô e o painel do muro que da para a rua.



através da dobra de duas pontas, uma junto à gaiola telada ao lado da porta de entrada, que intercepta um dos planos telados e outra, situada entre os dois sólidos facetados de vidro, que se dobra sobre si mesma e assim aproxima-se da linguagem angulosa dos volumes envidraçados. Ainda que os planos ortogonais e paralelos entre si predominem a composição da obra, são estes planos, arestas e volumes angulosos que trazem à obra seu caráter áspero e um tanto quanto agressivo.

As partes que foram mantidas da casa antiga não seguem igualmente uma lógica. Externamente, a volumetria do telhado, como personificação do estilo da casa colonial holandesa permanece quase íntegro, como elemento mais alto da edificação, coroa o intrincado jogo de volumes e texturas que brota do chão e avança paredes acima.

A paleta que escolhe Gehry para ali trabalhar é a oposta ao *high tech*, um anti-refinamento, uma vez que opta por usar materiais não nobres como telas metálicas, chapas onduladas, madeira compensada, vidro e asfalto.⁹ Estes materiais tornam-se quase agressivos na composição proposta dada a agudeza das formas e ao confrontarem a antiga casa rosa. Os ricos espaços e interstícios que estes novos planos e volumes geram provocam uma evidente dissonância entre forma e conteúdo.

9 Ainda quanto às escolhas de materiais com que iria trabalhar na década de setenta, recorda que lhe causou grande impacto as construções existentes no quartel em que serviu o exército na Geórgia (1955) que eram de chapas onduladas, compensados e placas asfálticas e seriam retomadas por Gehry. Estes materiais foram utilizados por Gehry na montagem de uma exposição para o pintor Billy Al Bengston, no County Museum of Art de Los Angeles, em 1968

Fig. 132 Detalhe do volume de vidro que foi inserido na cozinha.

Fig. 133 Espaço intersticial entre o bangalô e a nova camada da casa, na fachada posterior.

132



133



10 O expressionismo abstrato é associado a toda pintura abstrata baseada em formas não-geométricas produzida nos EUA nos anos 40 e 50, sob influência do surrealismo, do fim da II Guerra Mundial e da Guerra Fria. Um dos principais nomes é o norte-americano Jackson Pollock (1912-1956). Surgido em Nova Iorque, exerceu forte influência sobre a Europa nas décadas de 60 e 70; entretanto este termo já era utilizado para alguns trabalhos de Kandinsky, em especial os do começo de sua carreira.

11 (BLETTER, 1988), p. 28.

12 ACTON, Mary. Learning to Look at Modern Art , NY, Art & Art Instruction, 2004. P. 207

A força destes novos materiais e as formas que geram leva à equiparação desta obra com o expressionismo abstrato,¹⁰ em que as formas não-figurativas apresentam-se ainda mais acentuadas pela ênfase dada às qualidades táteis da pintura por meio das visíveis pinceladas.¹¹

Ainda que a casa retenha algum conteúdo minimalista em suas partes, pela redução com que trabalha cada elemento isoladamente e pelo encontro direto entre as partes, sem atenuações, o resultado da ousadia de Gehry nesta obra apresenta uma evidente força expressionista onde sobressai sua sensibilidade artística e intuitiva que aparenta um acidente não resolvido. A obra adere ao espírito *ad hoc*, é resultado de uma colisão de partes; construída para permanecer apresenta ainda uma estética do inacabado.

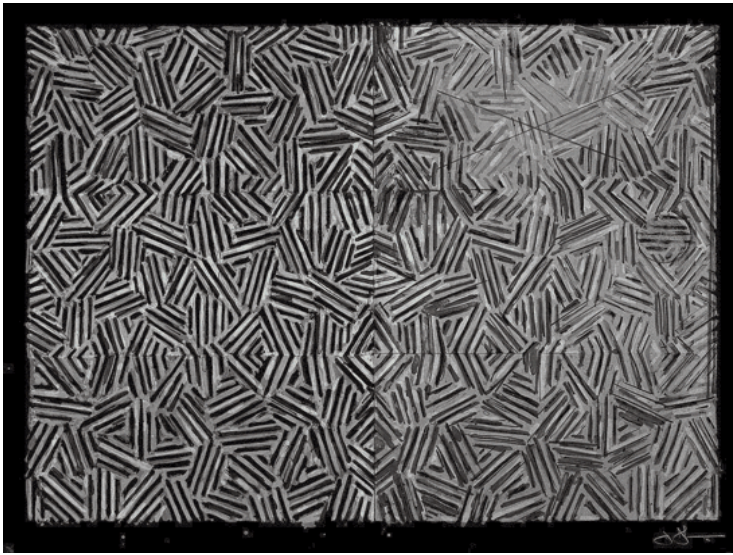
A obra de Gehry foi considerada por alguns teóricos como sendo mais conectada com o deconstrutivismo, ramificação extrema do pós-modernismo, por ele não usar o método tradicional de construção e de desenho, e pelo resultado plástico de suas obras, principalmente a partir da década de setenta, onde prevalecem as partes ao todo, que aceitam incisões e inserções. Mas, como observa Mary Acton,¹² Gehry não lê os escritos de Jacques Derrida, ele é um pragmático que usa de tentativas entre acertos e erros nos seus desenhos e experimentações em campo. Nesta fase, cada obra é uma nova experiência, que acumula conhecimentos tanto das obras anteriores como das experiências artísticas de seus contemporâneos.

Conhecedor da história da arquitetura, não procurou inspiração direta na arquitetura do passado, mas deixou-se conscientemente influenciar pelo mundo da arte e em particular pela Arte Pop, pelo Minimalismo da década de 50

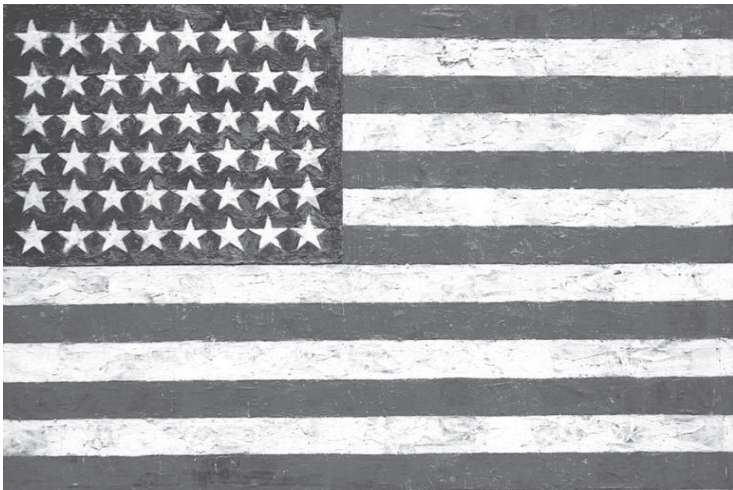
134

Fig. 134 Espaço da cozinha da Casa de Gehry – à esquerda, a janela antiga que foi mantida no interior da casa.





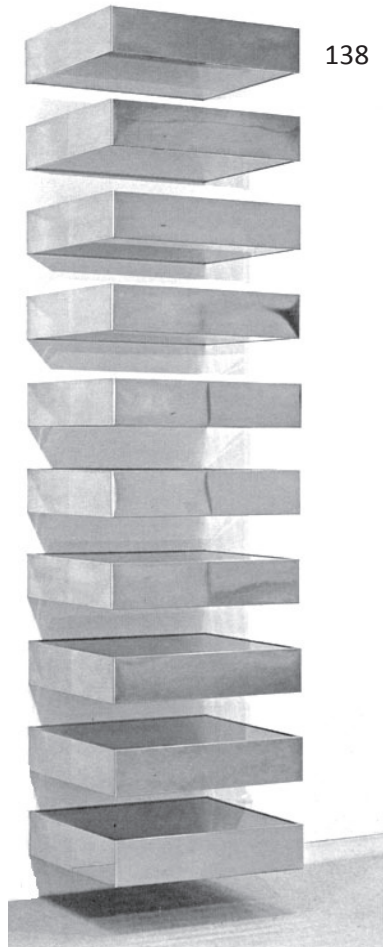
135



136



137



138

13 CHOLLET, Laurence B. The Esencial Frank Gehry. Nova Iorque: The Wonderland Press, 2001. p. 8

14 JODIDIO, Philip. Contemporary Califórnia Architects. Köln, Taschen, 1996. p.33

e 60 e pelo experimentalismo que se propagava no universo artístico livre da América. Teve especial interesse pelos artistas que revelavam caminhos para experimentações com novos materiais,¹³ como Jasper Johns e Robert Rauschenberg e escultores como Carl Andre e Donald Judd.

Nas declarações e entrevistas sobre sua obra, Gehry deixa clara a relação de sua obra com a arte, e reafirma a influência retida a partir de idéias de criação artística desenvolvidas ainda por Richard Serra, Ron Davis, Larry Bell, Ed Moses, Claes Oldenburg e Gordon Matta-Clark. Francesco Dal Co observa que estes nomes demonstram a diversidade de experiências com as quais Gehry teve contato, e isso diz algo sobre estas distintas escolhas dentro da arte contemporânea, observadas com o mesmo olhar desencantado com que ele seleciona material para elaborar suas obras. O mundo das artes plásticas não é absorvido passivamente pelo arquiteto, que com ele redefine a natureza e utilização da linguagem da arquitetura.

Tinha, portanto, na pintura e escultura suas referências mais imediatas como afirma:

Os meus amigos artistas, como Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Ed Kienholz e Claes Oldenburg, estavam a trabalhar com materiais muito baratos – madeira partida e papel – e a criar beleza. Estes não constituíam pormenores superficiais: eram concretos e levantaram-me a questão do que era beleza. Resolvi utilizar o que tinha à mão, e trabalhar com artesãos, tornando em virtude as suas limitações. A pintura tem um impacto imediato que eu almejava na arquitetura. Experimentei explorar os novos materiais de construção tentando dar sentimento e alma à forma. Ao procurar achar a essência da minha expressão, imaginei ser um artista de pé em frente de uma grande tela em branco, a decidir por onde havia de começar.¹⁴

Fig.135 Jasper Johns – Corpse and mirror 2 – 1976.

Fig.136 Jasper Johns – Flag – 1954.

Fig. 137 Rauschenberg – Monogram, - 1955-59

Fig. 138 Donald Judd - Sem Título, 1990.

Fig. 139 Claes Oldenburg - Spoonbridge

139



Na sua residência, Gehry aprisiona o espaço externo com telas metálicas, mascara o inevitável passado com a banalidade do mundo contemporâneo através de materiais marginais da sociedade industrializada – evoca o detrito, a divisão, o emolduramento do nada e a acentuação do invólucro – arqueologicamente acrescenta camadas sobre o tempo passado, amontoa, cria distorcidos volumes acristalados para transpor a visão para o que está dentro, o segredo que se revela através de conturbadas visões do que pode ser, sem o compromisso da regra descrita pela aceitável beleza do senso erudito ou mesmo popular.

Aproxima-se das collages de Robert Rauschenberg, especialmente no período de suas assemblages dos anos setenta, expressa assim, sua íntima relação e sua curiosidade para com a arte de seu tempo, mesmo que ele não faça diretamente esta afirmação, uma vez que prefere não teorizar sobre sua própria obra, ao ser questionado sobre suas referências e preceitos teóricos apresenta respostas em tom menor, finge uma ingenuidade e apresenta reações intuitivas que não encaixam em nenhum programa ideológico.¹⁵

Há que se imaginar o caminho que percorre aquele que escolhe uma obra a outra como inspiração para sua própria criação. Jasper Johns e Rauschenberg são ligações claras, palpáveis na concepção da casa de Santa Mônica. A colagem e encáustica das bandeiras de Johns, facilmente adivinhadas como herdeiras da amizade com Duchamp, ancoram as camadas propostas por Gehry na casa, bem como suas colagens tridimensionais que abrem a arte para a utilização de imagens e objetos inscritos no cotidiano. Já a afinidade com as obras de Judd e Andre, não é aqui diretamente reconhecível. O emaranhado de teias que são tecidas através de determinadas obras e que sustentam a criação de outras se torna adivinhação. Soma-se a esta ascendência, a interferência provida do lugar; a escolha de Gehry pelos Estados Unidos foi profunda e assumida, envolvem-no as redes cada vez mais abstratas da realidade americana. Distante da pureza criativa dos grandes centros europeus, as idéias que então chegam a Los Angeles têm de atravessar quilômetros de terras áridas para então serem processadas, e aí encontram território fértil, descompromissado com o peso de séculos de história da arte. Gehry com certeza é judeu errante, mas não seria o desapego desta cidade pouco levada a sério, toda a Hollywood, a proximidade com o México e o calor californiano responsáveis pela permissividade da obra de Gehry?

Não se pode desprezar a importância definitiva que teve a viagem que fez à Europa em 1961, onde lhe impressionaram

15 BLETTER, Rosemarie H. Las reconstrucciones espaciales de Frank Gehry) – in: In: (COBB, 1988),p.46.

Fig. 140 Rauschenberg - Sem Título, 1963

Fig. 141 Perspectiva com a intervenção sobre a casa antiga.

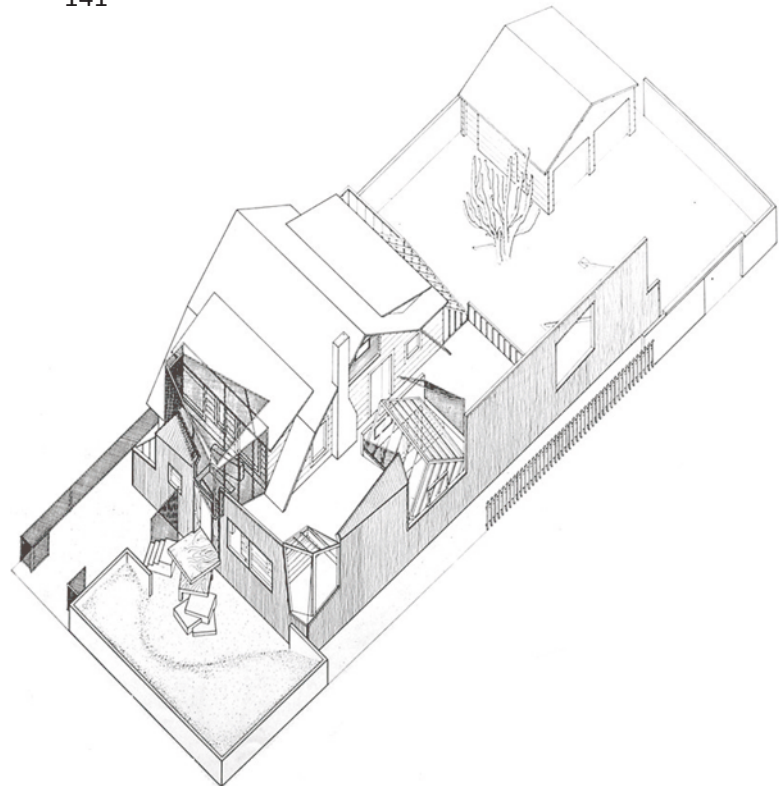
140



o contraste entre as igrejas românicas francesas e o rococó bávaro, que continuaram a abastecer sua imaginação. Esta forte constatação impregna-lhe a noção da nova concepção espacial, desconhecida até então, gerada de um estado de tensão decorrente de um forte antagonismo. Os mistérios do barroco são assim experimentados. Soma-se a essas referências, o culto que deferiu à Ronchamp, à voluptuosidade de sua forma e à tensa espacialidade decorrente desta. De volta à América, espera-lhe a Pop Art, decorrente de certo deslumbramento pelo american way of life através da mitificação da cultura estadunidense, concebida por artistas ingleses. A América era seu porto e nela mergulharia para da arte retirar o que lhe faltava como inspiração para sua arquitetura.

O grande volume de tela metálica na fachada principal forma um poliedro aberto e assemelha-se aos fragmentos colados semitransparentes das collages de papel de seu tempo, faz surgir uma forma, uma nova imagem sobreposta à outra, que passa a ser fundo contra esta figura espectral, a casa preexistente dilui-se, confunde-se e esmaece-se. O painel superior deste poliedro telado desloca-se como uma tampa de caixa entreaberta que deixa o ar – a matéria de que é cheio - escapar. As arestas de tubo metálico que lhe estruturam afirmam a forma e a tela em si é quase vapor, aquarela aplicada sobre a collage. Esta leve e instigante volumetria contrapõe-

141



se a oclusa base de chapa metálica ondulada que emoldura a porta de entrada. O novo traduz-se em dissimulação.¹⁶ Gehry não dialoga o segredo, revela o que é visível e oculta sua mais íntima intenção que nem mesmo é visível ou compreensível a si próprio, pois contém os mistérios de anos de história da arte herdados pela sua memória celular. Enquanto não quer negar o passado banal emprestado por aquele que edificou seu antigo lar, procura afirmar o que a estética de seu tempo coloca como questionamento do existente. Afasta-se, assim, da clareza típica da obra clássica e aproxima-se da complexidade do maneirismo:

O Maneirismo extremista dos nossos tempos, utilizando-se da técnica da confissão, pretende abolir o “segredo”. Ao mesmo tempo, ele quer chegar a um novo “humanismo” e, através deste, à compreensão do homem.¹⁷

Esta transparência experimentada por Gehry por meio dos painéis telados remete à gaiola da estrutura de madeira de algumas construções de vedações leves, uma expressão do transitório, de uma etapa que antecede a forma terminal. Elevada a categoria de elemento formal, este tratamento de volume como sugestão do que poderia vir a ser, encaminha a imaginação do observador para dois estados de percepção: um da inexistência do volume, do que seria a obra se fosse retirada esta parte e outra de como se comportaria a obra se esta transparência fosse substituída por uma opacidade. A dúvida é o estado emocional provocado pela pretensa imaterialidade destes volumes que se sobrepõe aos demais, somado a possível inutilidade funcional dos mesmos – uma existência como que dispensável, mas que produz tamanha alteração na obra final que se torna indispensável – com suavidade, mas convicção altera-lhe irremediavelmente o caráter.

A estratégia de utilizar tanto os volumes telados quanto os de vidro permite explicitar a collage feita com o antigo edifício ao assentir que este assuma uma relativa presença na composição. Os novos volumes parecem sobrepostos a ele por meio de camadas, nitidamente acrescentados e ajustados ao que preexiste. Estas adições envidraçadas e teladas fazem a antiga casa parecer um objeto dentro de uma caixa, um monumento em exposição.¹⁸ Para este ajuste, o pequeno bangalô tolerou uma série de incisões que lhe adaptaram ao novo programa e à nova incursão formal. Ele muda radicalmente de status a partir da intervenção de Gehry. Mason Andrews¹⁹ faz uma comparação desta obra com os readymades de Duchamp que transforma objetos comuns em obras de arte, pela simples escolha. A aproximação é cabível,

16 O ser que, ao mesmo tempo, é algo que se manifesta e se disimula, (vem) à luz através da maneira dividida de sua aparência.” HOCKE, Gustav R. Maneirismo: o Mundo em Labirinto. São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 316.- APUD -WESCHEDEL, Wilhelm. Die Tiefe im Antlitz der Welt, Entwurf einer - Methaphisik der Kunst. Tübingen, 1952.

17 HOCKE, Gustav R. Maneirismo: o Mundo em Labirinto. São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 309.

18 ANDREWS, Manson e CELANT, Germano. Frank Gehry – Buildings and Projects. Nova Iorque, Rizzoli International Publications Inc., 1990. p. 134

19 IBIDEM, p. 134

20 Apontada na obra de Colin Rowe e Robert Slutzky – “Transparência: literal e fenomenal”, em *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

entretanto é importante ressaltar que a escolha do objeto não foi feita exatamente por Gehry e sim pela sua esposa Berta; a Gehry coube a pertinente tarefa de transformar o bangalô em um edifício mais interessante, por se tratar de sua própria casa e pela possibilidade de fazer experimentações numa obra real sem a interferência de um cliente.

Limitações econômicas, leis da física e um programa a ser seguido são condicionantes reais que afastam qualquer obra arquitetônica do admirável mundo das artes plásticas e que distanciam tão cabivelmente a casa de Gehry das obras provocativas de Duchamp – em comum têm o objeto preexistente e corriqueiro, pinçado do mundo pragmático e lançado ao estético. Mas a simples eleição do que se tornaria obra de arte não funciona para a arquitetura tal qual sucedeu com ‘A Fonte’ de Duchamp, a aproximação é muito mais pertinente às assemblages de Picasso como a Cabeça de Touro em que selim e guidão de bicicleta recebem elaborada montagem para criar uma escultura, ainda que tal escultura remeta muito mais ao imaginário popular de uma cabeça de touro do que a Casa de Gehry à uma residência de classe média. No paralelismo das obras de Duchamp com a Casa de Santa Mônica tem-se ainda a eleição dos elementos que complementam o objeto focal: em Duchamp tem-se a banqueta de ‘Roda de Bicicleta’ e o bigode na ‘Mona Lisa’, tal qual banqueta e bigode, são elementos conhecidos e introduzidos em posições que lhe são referentes – a banqueta se apóia sobre o piso e dá sustentação a algo e o bigode está legitimamente inserido sob o nariz da famosa personagem, o estranhamento decorre da escolha de uma mulher e ainda figura tão famosa para receber o bigode e de que sobre a banqueta não se assenta uma pessoa e sim um objeto que só existe para formar outro; também na Casa de Gehry o antigo bangalô comporta-se como tal, mas as novas paredes e coberturas são constituídas por elementos estranhos a esta concepção. É esta estranheza que aproxima na verdade o mundo da arte ao da arquitetura.

Seguindo de perto os passos das artes plásticas de seu tempo, Gehry entusiasma-se pelos efeitos da distorção provocados pela perspectiva experimentada a inicialmente no Estúdio do artista Ron Davis, onde propõe a transposição de ilusões geométricas aos espaços, o que é apontado por Rosemarie H. Bletter como um paralelismo metodológico com a estratégia compositiva de Le Corbusier na década de 20, cuja obra apresenta efeitos de estratificação extraídos do cubismo (e do purismo) traduzidos a um vocabulário arquitetônico.²⁰

Cirurgicamente, intercepta novos volumes e valores ao que existe, forma painéis, transparências e véus que a

142



Fig. 142 Pintura de Ron Davis

Fig. 143 Picasso: Cabeça de Touro - 1943

143



envolvem, como observa Rosemarie:

(...) O desenho de Gehry cria a imagem dual prevista: um palimpsesto no qual um observador pode ler, quase literalmente, pelas formas novas da casa, a história da velha. Assim, pois, temos uma concepção moderna das possibilidades historicistas, mas sem o ecletismo ocasionalmente nostálgico, do pós-modernismo.²¹

Gehry declara a intenção de criar um escudo ao redor da antiga casa, para torná-la mais interessante como sua própria moradia, que tomou a antiga casa como um objeto e passou a trabalhar a partir deste conceito.²² Ao admitir especial interesse no surrealismo, justifica a intenção de que sua casa fosse lida como surreal e para tal buscou a visualização dos dois tempos da casa simultaneamente. Por ser esta sua própria obra, depositou nela uma coletânea de idéias sobrepostas, prevalecendo a intenção de provocar conflito e colisão entre o novo e o antigo. Expõe a obra em camadas, uma espécie de arqueologia ao contrário, que evidencia a passagem do tempo sobre o morar. A nova casa veste a antiga como envelope ou embalagem, moldada sob medida, uma casa-tese, em que o arquiteto ousa trabalhar com experimentos formais.

Como observa o crítico Paul Heyer, a nova obra de Gehry envolve a velha casa como numa obra de Christo.²³ A constatação desta experiência é reforçada pela dupla passagem de portas ao adentrar à casa, uma primeira porta é formatada sobre um plano de madeira contrachapada, localizada logo após a equivocada escada de acesso, através desta um estreito

21 BLETTER, op. cit., p. 32

22 GEHRY, Frank. Suburban Changes: Architect's House, Santa Monica 1978. in: International Architect, nº2, Vol. 1, 1979.

23 Citado em CHOLLET, Laurence B. The Essential Frank Gehry. Nova Iorque: The Wonderland Press, 2001. p. 42



espaço separa-a da outra porta, agora iconograficamente bem definida, por tratar-se da porta da antiga casa. O original encontra seu duplo e nele se anula – é preciso entrar duas vezes, em dois mundos distintos, e dentro, volta-se à dúvida de onde se está.

A obra, em sua complexa totalidade, resultado da apreensão sintética das partes fragmentadas, esboça profusão e festividade; sincretismo e conciliação de correntes aparentemente contraditórias, fusão de cultos estéticos e de tradições díspares que se reinterpretem mutuamente.

Diferentemente das colagens de Kurt Schwitters, Gehry não traz para a obra os detritos encontrados na rua, nem fragmentos de objetos que tenham ligações com seus relacionamentos ou seu dia-a-dia. A matéria colada é, também como em Schwitters, cuidadosamente escolhida dentre tantos que possibilitam uma combinação expressiva. Sua paleta é a dos materiais de construção não habituais, usadas ainda de forma mais inusitada, o que aproxima ainda mais os dois autores. Tal qual o artista alemão, Gehry busca uma coerência entre a matéria colada, são de origens semelhantes e o estranhamento de seu uso traz coesão entre as partes. Nada aqui é fruto do acaso, como não o é nas obras de Schwitters. O acaso para Schwitters dá-se no encontro dos detritos na rua ou no dia-a-dia, mesmo assim, o ato de recolher estes objetos encontrados é carregado de consciência, como o são os recortes provocados sobre a matéria a ser colada. O processo é similar na feitura da casa de Santa Mônica, a estética provocada pelos materiais remete ao detrito e os cortes feitos proporcionam um conflito instigante entre as partes.

Agora, a matéria encontrada, que é a casa preexistente, é a que sofre o maior efeito da tesoura – ela não faz exatamente o papel da tela da obra de Schwitters, mas é ela que vai receber os elementos externos, e a partir deles, se transfigurar. O tema central da obra que é tratado pelos colagistas, como Picasso, Braque e mesmo Schwitters, que buscam relacionar a obra com o tema trabalhado no sentido de uma comunicação com o público. Este tema aflora, muitas vezes, a partir da intervenção do artista através de pinceladas ou traços na fase final da concepção da obra. Na obra de Gehry, o tema revela-se pela afirmação e concepção espacial – esta é a porção compreensível e cotidiana da obra, ela tem que ser, antes de tudo, usável, e assim o é.

Externamente prevalece a estética da cola, enquanto que internamente, é a tesoura que dita a concepção espacial. Resultado de muita subtração, os espaços do térreo permitem uma contemplação caleidoscópica da sucessão de ambientes

Fig. 144 Obra de Christo - Le Diable, 1963

Fig. 145 Kurt Schwitters - Magic circa – 1936.

145

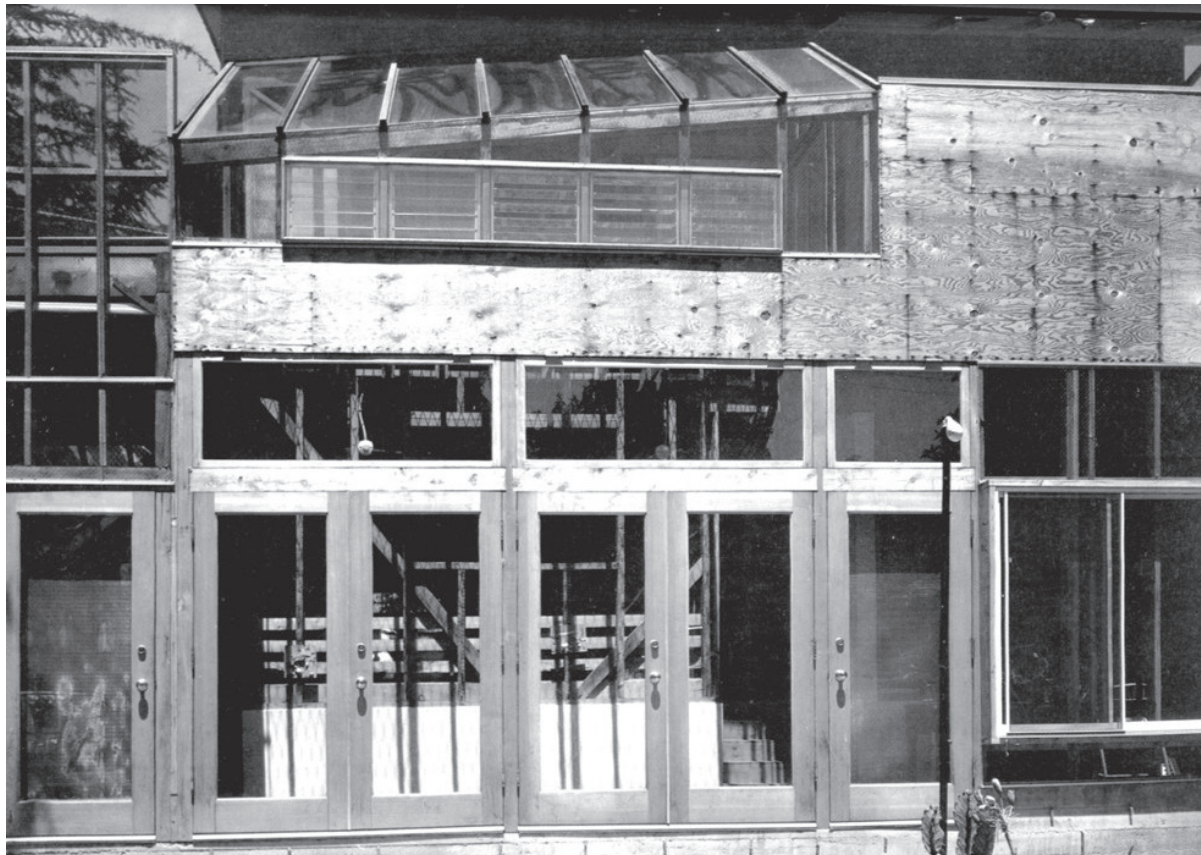


integrados. No limite da saturação de informações formais, os ambientes orquestram fragmentos de materiais e elementos arquitetônicos – ora inseridos e resultantes das colagens exteriores, ora relidos, a partir do que existia e foi recolocado expressivamente.

Os espaços gerados pelos volumes telados provocam um limbo, um quase não lugar que não se define como nem dentro nem fora – uma transição necessária a interpretação dos tempos passado e presente. O encantamento é provocativo e decorre desta falsa transitoriedade das formas. O encontro entre as partes não é esquivo – adivinha-se a aproximação e esta é seca e direta, não prevalecem aqui as atenuações – o que é, é!

Internamente, as angulosidades das novas janelas dominam a dinâmica espacial como fator predominante da mudança. O volume principal, formado pela caixa acristalada que coroa o espaço da nova cozinha, tem como linguagem as esquadrias em madeira aparente que seccionam os planos do volume em faixas, contrapondo-se ao canto envidraçado da sala de jantar que apresenta os planos de vidro sem divisões, sendo que a esquadria de madeira emoldura apenas as arestas do volume. Ao longo dos demais espaços, alternam-se planos

146



de esquadrias novas de madeira aparente e vidro, planos vazados que dividem espaços com caixilharia de madeira, forro de madeira com o barroteamento do piso superior aparente e algumas vedações lisas como simples paredes que fazem o fundo às figuras elaboradas dos elementos citados. Todas estas inserções dialogam com o que foi escolhido para permanecer da edificação antiga, ora esquadrias que eram externas e passam a separar ambientes, ora pedaços de paredes que são cortadas ou interceptadas por novas. O que mais muda com a intervenção é a pluralidade de perspectivas permitidas através dos recortes efetuados, imprimindo ao pavimento térreo uma permeabilidade visual integradora entre os novos e os antigos espaços. Outra transformação espacial provocada pela intervenção dá-se na relação do espaço interno com o externo, desde a visualização inédita que se tem do exterior através das caixas acristaladas que emolduram a paisagem e enfatizam uma vista para o céu até os acessos que se tem a partir dos terraços dos pavimentos superiores.

147

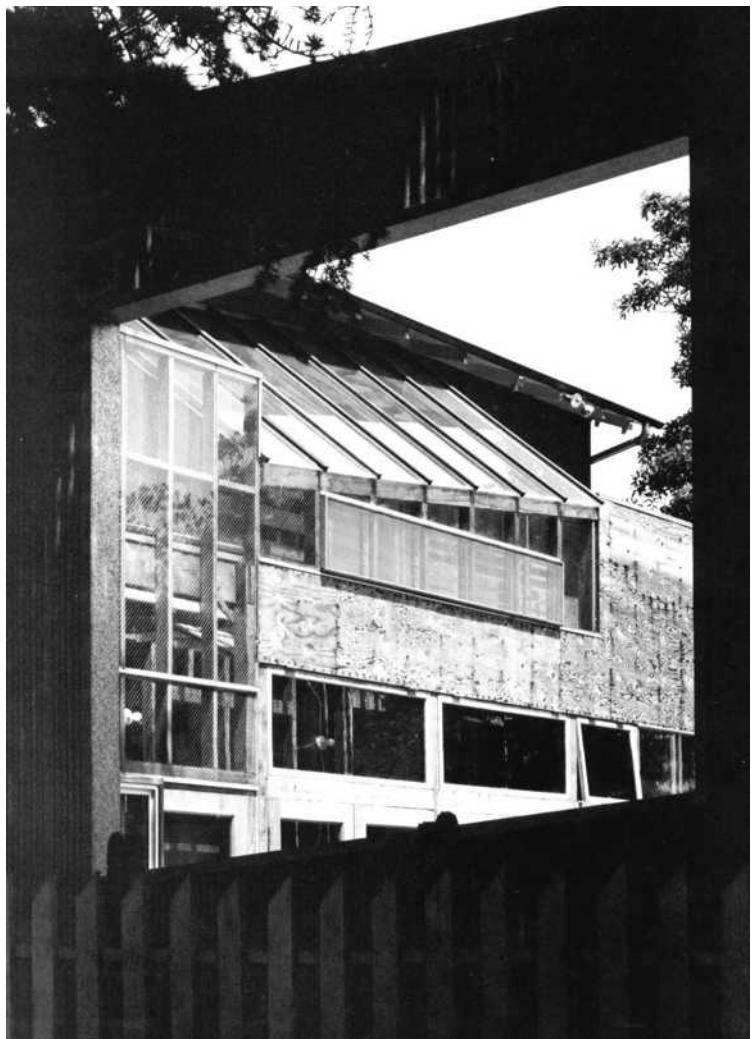


Fig. 146 Fundos da Casa de Frank Gehry.

Fig. 147 Vista da Casa a partir da rua, através da abertura do muro lateral.

A casa da família Gehry provoca surpresa e incompreensão, a controversa obra afasta o conceito de beleza em arquitetura de seu cômodo consenso; esbarra no sentido do inacabado e do incoerente enquanto da falta de coesão entre as partes. A casa-tese incomoda ao mesmo tempo em que conforta ao aliviar a obrigatoriedade à ordem e ao unitarismo. Obra conceitualmente inacabada, aceita transformações sucessivas como aceitou as tantas experimentações propostas pelo arquiteto, que não temeu correr riscos e aventurar-se a percorrer caminhos até então desconhecidos no mundo da arquitetura. De caráter inédito, a obra que nasce dos conceitos experimentados na arte aproxima-se de pura subversão.

Mesmo contestada pela vizinhança como ameaçadora da harmonia visual do bairro, a casa recebe uma série de visitas de estudiosos de arquitetura e algumas celebridades como o arquiteto Philip Johnson, os escultores Richard Serra e Claes Oldenburg que ao serem conquistados pela inédita obra a ovacionam. A publicação em diversas revistas faz o trabalho final de celebração da obra como um marco da nova arquitetura e faz de Gehry um arquiteto de reconhecimento internacional. Com esta obra Gehry proclama corajosamente sua visão de arquitetura como escultura, como observa Chollet.²⁴

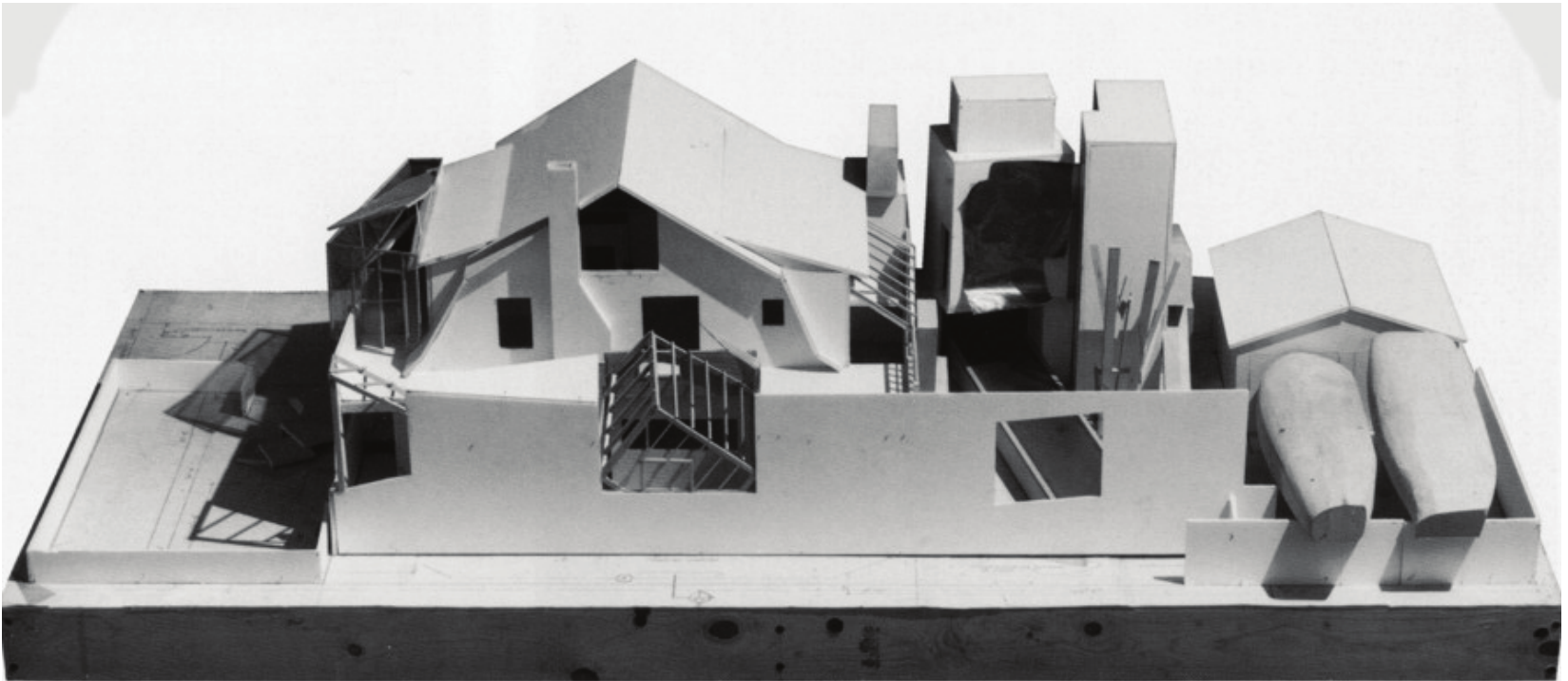
A Casa de Gehry aparece no cenário um tanto quanto atormentado e simultaneamente previsível da arquitetura americana como um susto. Tomado como afronta pelos que transitam pelo bairro ou brincadeira pelos que analisam a obra, as primeiras impressões desta casa soam como experimento

24 CHOLLET, Laurence B. The Essential Frank Gehry. Nova Iorque: The Wonderland Press, 2001. p. 45

Fig. 148 Os volumes propostos por Gehry para o terreno aos fundos da casa, mas não executados.

Fig. 149 Alexandre Nikolaevich Benois - A costume for Petruschka -1911

148



transitório, ensaio e protótipo extingüível após análise e depuração. A casa, entretanto, permanece, dia após dia, e gera inquietação. O desafio passa de estético a temporal – o que se supunha transitório lança-se ao permanente e, assim, agride ainda mais. As suas formas e materiais, a maneira como se relacionam entre si, com a casa preexistente e com o bairro, a lida insignificância dos aramados e das janelas desordenadas agride o senso comum ao incitar um desequilíbrio questionador, que põe em cheque a pretensa estabilidade da classe média americana. O olhar é de preocupação: se isso é possível, o que viria depois?

Gehry continua a obra nos anos que se seguem. Faz propostas de inserir novos volumes, continua a pensar em propor transformações que, para ele, seriam aceitas passivamente pela obra aberta que conceitua. Em 1991-94 faz uma nova intervenção na obra, e trabalha a área externa no quintal da casa. Este ato contínuo de criação aproxima a casa do Merzbau de Schwitters.

A casa de Gehry contém num espaço tão pequeno uma seqüência de referências provocativas que a sociedade se nega a reconhecer ou insiste em esquecer; apresenta-se como o olho do furacão, sua ousadia é a velocidade que joga as partes estilhaçadas por ventos da mudança, proporciona um tempo instável que não aceita a calma do que já é aceitável, a estranheza que se traduz em aconchego de tantas lembranças numa memória que não tem especificamente um personagem que o lembre.

O parcial desmonte produzido por Gehry sobre o antigo bangalô e os fragmentos e lascas de materiais e formas a ele agregados, evocam um mundo em desmoronamento, o final de uma história e começo de outra. Lembra esta obra o amontoado de madeira quebrada em que se transformou o corpo do pobre Petrouchka após levar o golpe fatal da espada do Mouro, ovacionada pela música de Stravinsky, com seus ritmos e energia selvagens e a ausência de melodia, que vem marcar o início da música do século XX. O silêncio provindo do choque de se visualizar a Casa de Santa Mônica pela primeira vez, tendo como pano de fundo a gloriosa história da arquitetura, é aterrador, como aquele provocado pelo do impacto da morte fictícia do fantoche de São Petersburgo. O espírito agora liberto da casa, também iluminado por uma luz clara e fria, tal qual o fantasma de Petrouchka que para sempre irá culpar e perseguir o mágico seu criador, irá perseguir as idéias de Gehry e atormentar a arquitetura ocidental daí em diante. A tragédia está concebida.

149



○
CASTELVECCHIO
de Carlo Scarpa





A obra de Carlo Scarpa sobre edifícios preexistentes é exemplar do ponto de vista da collage literal em arquitetura, por considerar o projeto como resultado da premissa do preexistente enquanto matéria arquitetônica seja este um fragmento ou um edifício completo. Esta arquitetura produzida por Scarpa em meados do século XX pressupõe, como nas obras de collage, a investigação de distintas proposições projetuais cuja estética consiste na sobreposição de linguagens distintas, sejam temporais ou formais.

Em Scarpa, falar de arquitetura é falar de tempo e de matéria. No trato da matéria e sua tutilidade Scarpa aproxima-se de Alvar Aalto, o mestre moderno finlandês que em seu isolamento nórdico confronta os materiais da natureza às formas equacionadas da arquitetura moderna. Scarpa vai, porém, mais longe que Aalto ao priorizar o detalhe à forma. No microcosmo do elaborado mundo detalhado da arquitetura de Scarpa enruste-se o diálogo entre a matéria e o tempo.

Grande conhecedor de arte, exímio desenhista e atento observador, Scarpa extrai da percepção da matéria e forma preexistentes a orientação para a criação de sua arquitetura que se torna assim, intrincada rede de cumplicidade e complementação entre o novo e o antigo. Scarpa absorve de Hoffmann e Wright a lição fundamental da importância do detalhe e da liberdade na concepção do espaço interno, no tratamento da superfície, na concepção do objeto. De Le Corbusier apreende que a expressão da atividade criativa do arquiteto se manifesta lá onde o desenho da forma arquitetônica atinge uma autonomia carregado de emoção e valor plástico. Scarpa atua entre estas duas posições e sua obra expressa a síntese buscada nestes extremos.

O conjunto da obra de Carlo Scarpa traz exemplares significativos de intervenções sobre edifícios históricos, em que são inseridos elementos cuja linguagem firma-se no diálogo entre as partes – antiga e nova. Destacam-se, neste contexto as seguintes obras:

- Galeria Nacional no Palácio Abatellis, Palermo – 1953/54
- Gipsoteca de Antonio Canova, Treviso – 1956/57
- Loja Olivetti, Veneza – 1957/58
- Museu de Castelvecchio, Verona - 1958/64
- Fundação Querini-Stampalia, Veneza – 1961/63

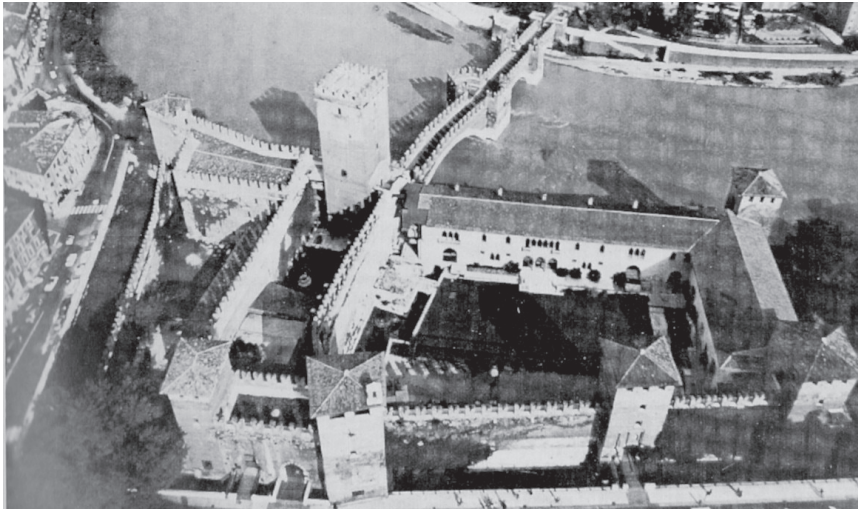
Este conjunto de obras assume uma posição relevante como um todo à história da arquitetura contemporânea e à arquitetura de intervenção sobre edifícios históricos. Matéria específica da arquitetura, a intervenção sobre edifícios

Fig. 150 Pátio interno do Castelvecchio

151



152



200

históricos sofre da premissa da hierarquia do antigo. Os edifícios antigos trazem a si a atenção e o respeito devidos ao contexto do tempo passado, resultado da apropriação do espaço por culturas precedentes.

Estas obras atuam como auto-referentes umas às outras, complementam-se enquanto linguagem e utilizam-se das mesmas premissas formais já consolidadas como linguagem própria do arquiteto, elaborada desde os anos 20 em projetos de edifícios, mobiliário e objetos. Seu vocabulário formal ancora-se na utilidade e na profusão de detalhes criando uma cumplicidade e coerência entre as diversas obras.

A intervenção sobre o Castelvecchio vai servir aqui como referência às reflexões acerca da definição da obra de Scarpa como collage, onde elementos novos são propostos como estruturadores da linguagem contemporânea e distribuem-se pelo sítio tecendo amarras que permitem a leitura do conjunto da intervenção; a proposta interventiva de Scarpa é obra extensa e densa que se distribui por toda a cidadela medieval edificada.

Propositadamente, o arquiteto deixa-se contaminar pelo antigo, bebe dele para conformar sua arquitetura que se embala na pátina e nela continua como na mesma frequência, uma paleta de cores e texturas que concubinam com as complexas formas inventadas por ele para se aconchegarem nos intervalos permitidos pelo vetusto edifício. Desta união livre e estável, nasce uma arquitetura nova, que não mais é

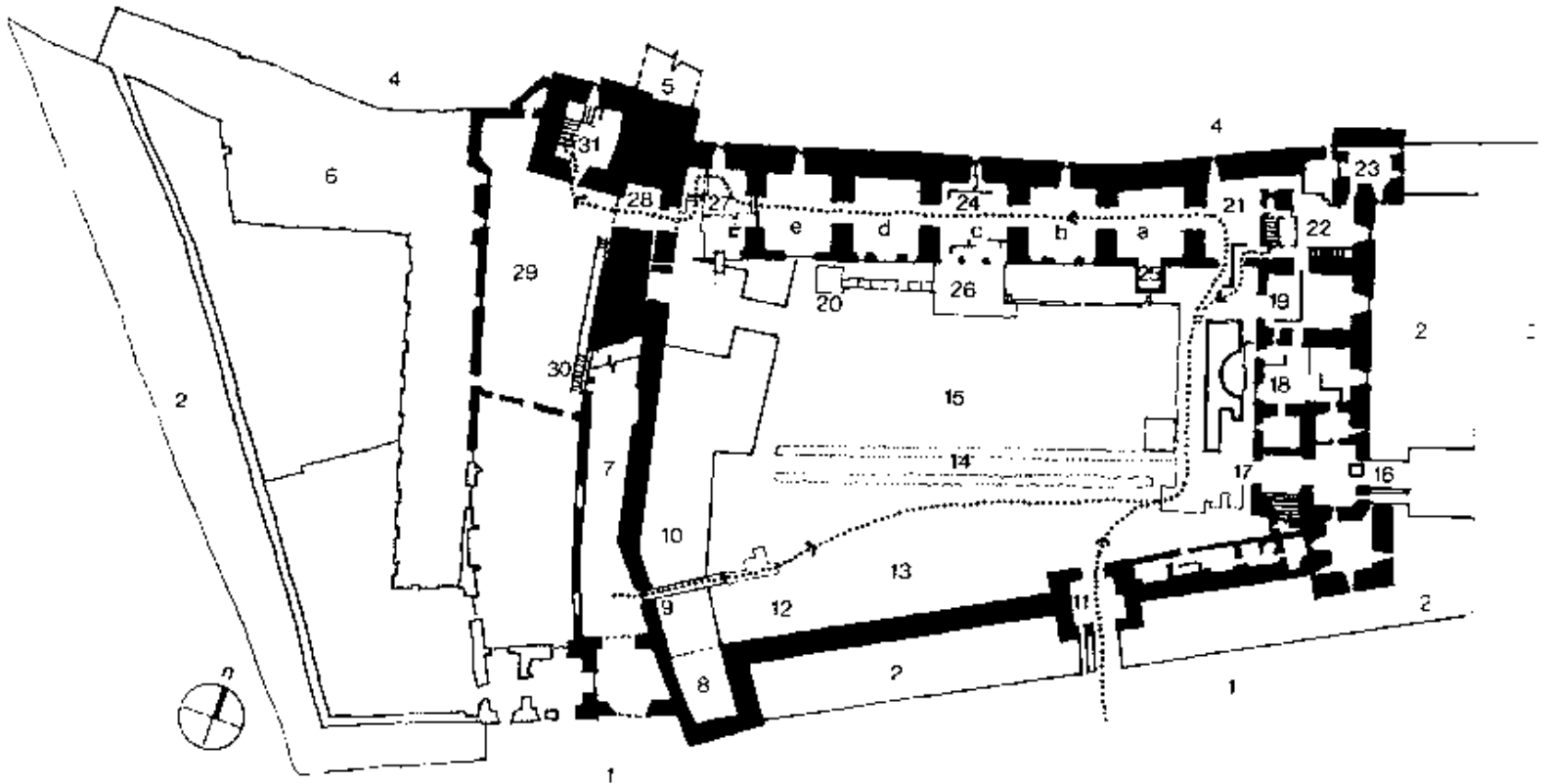
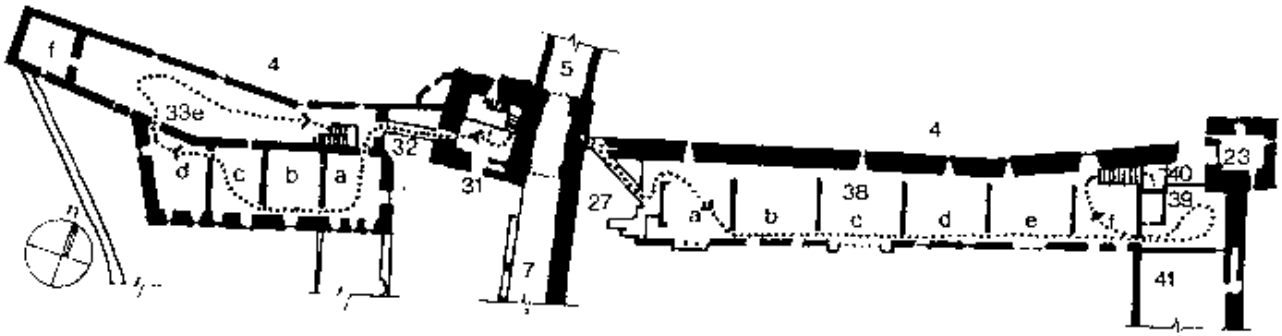
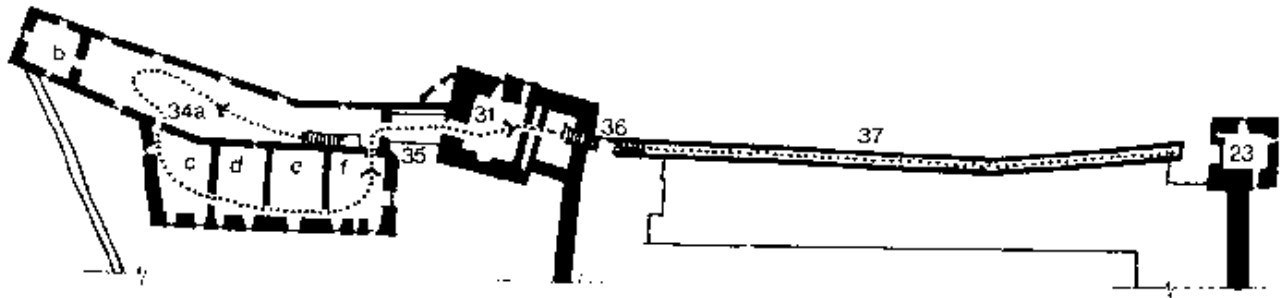
Fig. 151 Vista de satélite do Castelvecchio

Fig. 152 Vista aérea do Castelvecchio

Fig. 153 Desenho de Carlo Scarpa

153





a que existia e nem é uma independente. A dependência é o estado que define a collage na obra de Scarpa.

A espacialidade provocada por Scarpa preenche-se de materialidade tátil e profusa. Tal qual no labirinto de Borges, os ambientes de Scarpa são tecidos de caminhos sensoriais e de referências sutilmente amarradas que conduzem a um emaranhado de tempos ainda que deslindável. Se para Henri Bérghson a matéria se faz e se desfaz seguindo suas próprias leis, em Scarpa a intenção primeira é a da tentativa de transgressão a esta premissa, por retirar da matéria envelhecida o vigor para propor a nova arquitetura. O processo de intervenção compreende a interrupção do processo de deterioração do edifício preexistente, um congelamento temporal feito a partir de escolhas quanto ao que fica e ao que deve ser retirado, o que deve ser enaltecido e o que deve ser anulado. A intervenção, neste sentido, exalta a arquitetura antiga, suas formas e a expressividade de seus materiais. Um vínculo interdependente estabelece-se entre memória e matéria. A memória, em Scarpa, é tratada como argumentação e a matéria como suporte à transgressão.

O Castelvecchio é o nome conhecido do castelo medieval de San Martino in Acquaro e foi construído em 1354 no lugar onde se localizava a Porta del Morbio já fortificada por Alberto della Scala (1298) e onde provavelmente já existia uma fortificação desde os tempos do Império Romano para controle da travessia do rio Adige.

A leitura que hoje se faz da obra do Castelvecchio é dominada pela linguagem já determinada pelo conjunto da obra de Scarpa. Aí, revela-se toda a personalidade arquitetônica do autor. Sujeito e objeto coincidem e identificam-se mutuamente.

155



Fig. 154 Projeto de intervenção do Castelvecchio

Fig. 155 Vista do pátio interno

Já no pátio interno do Castelvecchio ao contemplar-se a magnitude da cidadela, observa-se para além das torres, das muralhas com suas ameias, dos fossos e das edificações internas, uma atitude firme de contemporaneidade dada na inserção de planos envidraçados sob as aberturas góticas existentes ou no volume cúbico revestido por mármore que se assenta junto ao acesso do Museu. Ali o tempo presente se explicita e conquista uma função compositiva junto ao tão complexo conjunto edificado.

O discurso da collage de Scarpa inicia-se no trabalhado jardim interno, deixa-se mostrar ainda timidamente nas fachadas góticas do museu, mas é no interior dos espaços do antigo castelo que vai dominar a cena e estabelecer uma nova ordem, uma linguagem que se justapõe à existente e completa através desta uma nova obra.

O antigo castelo recebe a obra de Scarpa com gentileza e oferece a este um suporte fértil onde toda a sensibilidade do arquiteto emerge. As diversas alterações sofridas pelo castelo apresentam-se como forte argumentação à nova modificação proposta. Os extratos históricos são explorados como articulação de um sítio arqueológico— as camadas são reveladas e profanadas, trabalhadas a favor da obra preexistente, de seu resgate e preservação e, a favor da obra nova que trata da adaptação ao novo uso, razão da intervenção. A decisão de intervir é, assumidamente, ato crítico e dotada de significação.

A leitura do que já é dado não facilita a interpretação histórica do edifício. Os enigmas das diversas adaptações sofridas transcritas em volumes, materiais e espaços são esclarecidos e hierarquizados por Scarpa a fim de utilizar-se deles como suporte de sua própria obra. O recorte proposto

156



Fig. 156 Vista do pátio interno com a fachada gótica

Fig. 157 Detalhe da janela gótica com a esquadria elaborada por Carlo Scarpa

1 Los, Sergio. Carlo Scarpa. Köln, Taschen, 2002, p. 73.

sobre a obra dada define que fragmentos do passado devem ser enaltecidos pela presença da sua intervenção e quais podem ser anulados ou desfocados. Não acontece aí, como na obra de James Stirling, o apelo pós-moderno de reconciliação com o passado ou de desencanto com o tempo presente, e sim uma integração do passado no presente, da memória e da matéria e, em última instância, da presença e da ausência.

A clareza prevalece na leitura, tal qual estabelecido pela Carta de Veneza que resulta da Teoria do Restauro de Cesare Brandi. A este estudo não cabe discutir as teorias restaurativas por tratar-se de disciplina à parte e por estas não aprofundarem a questão da estética arquitetônica como premissa projetual, enfoque este pertinente a este estudo. Cabe, entretanto, ressaltar que a postura scarpeana foi a que mais aproximou a arquitetura da teoria de Brandi, por traduzir ao universo dos elementos arquitetônicos o que foi pensado para a pintura.

Como na observação Sergio Los de que “Scarpa interessava-se mais pela teoria do restauro do que pela transparência histórica, isto é, explicar a história pela justaposição ordenada dos fragmentos”¹, a obra de Scarpa sobre o Castelvecchio revela a sensibilidade intelectual e artística do arquiteto. Todo o castelo preexistente apresenta-se como matéria encontrada, um objet-trouvè dotado de tamanha complexidade que inequivocamente domina a cena da composição. Scarpa não se ilude quanto ao seu papel; deixa, com tranqüilidade, toda a obra antiga expressar o caráter definitivo do edifício. Com sutilezas pontuais, permeia o edifício com a interseção de sua linguagem, adapta-o ao novo uso com reverência declarada. Os novos elementos introduzidos contêm a clareza de sua respeitabilidade e de seu espírito criador que atua na revalorização da escala temporal da obra como um todo.

157



A intervenção deriva de aprofundada investigação sobre as etapas construtivas da cidadela. De origem romana, a construção passa ao longo dos séculos, por diversas intervenções que trazem adaptações físicas a fim de ajustarem o castelo às novas circunstâncias políticas, assume desde o papel de sede da aristocracia como posto militar das tropas napoleônicas. A interferência mais significativa do ponto de vista de modificação no caráter do edifício dá-se em 1923 quando a cidadela é transformada em museu e recebe uma vestimenta gótica para transformá-lo em palazzo. Por si só o castelo resulta, assim, em uma grande collage de épocas e estéticas distintas.

A collage gótica a que foi submetido o Castelvecchio é a premissa que alavanca a intervenção de Scarpa. Incomodado com a linguagem inserida ali mesmo que pertencente ao passado do edifício, Scarpa introduz elementos à fachada a fim de quebrar a simetria proposta, uma vez que o gótico, sobretudo o veneziano não é simétrico. Para tal, o acesso é mudado em relação ao centro da fachada, para uma das laterais. Para marcar decididamente esta etapa da modificação do castelo, todas as aberturas góticas desta fachada recebem esquadrias muito elaboradas, onde prevalece o vidro sobre a esquadria, ainda que esta seja extremamente detalhada. Elemento nitidamente contemporâneo a toda tipologia arquitetônica da cidadela, o vidro destaca a fachada do volume edificado. É criada assim uma superfície infinita por meio da escuridão proporcionada pelo vidro, que projeta uma sombra na soltura da fachada na colunata do pórtico do térreo, e uma artificial luminosidade proveniente do reflexo do céu sobre a ritmada seqüência de janelas do pavimento superior. Ao provocar o

Fig. 158 e 159 Detalhe de suporte de escultura elaborado por Scarpa

Fig. 160 Detalhe das aberturas góticas com as esquadrias sobrepostas elaboradas por Carlo Scarpa

Fig. 161 e 162 A galeria de esculturas.

158



159



160



estranhamento para quem observa o castelo a partir do pátio central, esta intervenção denuncia, juntamente com a extensão dos pisos internos para uma superfície contígua às aberturas do térreo, um acontecimento inovador no interior do edifício.

A atenção, que se acomoda ao conjunto antigo edificado do Castelvecchio pela leitura proveniente do passeio do observador a partir de todo caminhamento necessário para adentrar ao museu é reivindicada pelo arquiteto na postura interventiva. Juntamente com a Ponte Cangrande, a grande marcação da fachada gótica compõe a afirmação da intervenção de Scarpa sobre a superfície.

Adentrar ao Museu pela Galeria das Esculturas, no pavimento térreo, é penetrar na intimidade do universo de Scarpa; ali toda a genialidade e esmero no trato de formas e materiais encontra uma expressividade máxima por meio dos diversos elementos que compõem a seqüência de espaços expositivos. A obra apresenta características bem definidas para cada grupo de elemento definidos em aberturas, passagens, pisos, tetos, expositores, esquadrias e luminárias; cada qual minuciosamente elaborado e em diálogo profícuo com o edifício antigo que os recebe. A collage aqui simula um quase encobrimento, uma geologia que se explicita em camadas sobrepostas que se aproveita do molde gerado pela arquitetura antiga para se acomodar. O antigo é aqui percebido nas espessuras generosas das paredes vistas nas passagens em arco de uma sala para outra ou nas janelas que permitem reconhecer a posição do espaço no sítio, o antigo é sentido na proporção dos espaços ocupados e sobre eles a arquitetura de Scarpa vestiu de contemporaneidade cada fragmento existente.

161 162





163



167



164

Fig. 163 e 164 Detalhes da galeria de esculturas.

Fig. 165 e 166 O volume que salta ao edificio antigo, na galeria de esculturas

Fig. 167 Janela da galeria de esculturas.



165



166

Difícil apontar para qual o destaque nesta admirável composição, entretanto adentrar no pequeno volume cúbico que de fora se evidenciou ao brotar de dentro de um dos vãos góticos da fachada é experiência inusitada. De fora a caixa de mosaico de mármore instiga pela delicadeza de seu revestimento e pela firmeza de sua forma pura e fechada aplicada sobre a delicada fachada gótica. No interior, o vão de porta vira agora túnel e janela alta; tudo ali acontece: o piso se modifica, as paredes são tratadas diferentemente do restante das salas, o teto desta passagem acontece como laje de concreto aparente e mais adiante a luz natural banha todo o pequeno recinto, vinda da abertura zenital deixada plena na parte que avança a fachada do castelo. Mais adiante, o trato das aberturas das antigas portas góticas da fachada vai repetir em parte este acontecimento arquitetônico na inserção de outro plano horizontal em concreto que compõe as esquadrias novas.

A Galeria de Esculturas do pavimento térreo dá continuidade à proposição estética anunciada no pátio que então invade com firmeza todo o ambiente interno. As paredes recebem em todas as salas um reboco texturizado e pintado, o que traz uma luminosidade que destaca o caráter contemporâneo da obra. Característica reconhecida na obra de Scarpa, as solturas propostas entre teto e parede e entre parede e piso individualizam estes elementos essenciais na concepção espacial. Esta soltura é a atitude mais sintética da postura arquitetônica de Scarpa, conceitua o detalhe como ausência; evento inesperado, esta separação distingue a parte nova da antiga.

Na continuação da visita da galeria do térreo, atravessa-se uma passagem que dá acesso à escadaria embutida na torre do relógio e que leva às galerias do pavimento superior. Nesta travessia insere-se o conjunto arquitetônico-escultórico mais relevante de toda a obra de Scarpa. Para acentuar a intervenção e deixar aflorar diversos extratos ocultos da história do edifício, Scarpa demole uma faixa estreita da interseção da ala gótica com a muralha interna no canto esquerdo do pátio, onde a sobreposição histórica é mais evidente e aí, como marco da ruptura, insere um complexo elemento arquitetônico que sintetiza toda a obra e pontua a inserção com a estátua de Mastino II, o Cangrande della Scala, o senhor do castelo. Aqui se explicita o recorte como operação necessária à plena efetivação da collage – uma subtração que traz a ênfase pretendida ao elemento colado ao conjunto como pontuação enfática de uma pretendida supremacia do novo sobre o antigo.

Acontecimento inesperado, este momento arquitetônico



168

169 170



apoteótico compõe-se de escadas, cobertura, ponte, laje, pedestal, coluna, esquadria, guarda-corpo, frisos, solturas, angulações, enfim, uma profusão compactada de formas, materiais e texturas que suspendem o tempo e o espaço e chamam a si toda a complexa genialidade de seu criador. Obra dentro da obra, o momento do espaço Cangrande ainda que totalmente inusitado ou inquietante, assenta-se com grande sincronia ao espaço histórico; respeita-lhe a escala, a continuidade das camadas verticais da edificação histórica, a vibração cromática do entorno, a rusticidade de todo o conjunto. Acomoda-se legitimamente sobre o tecido histórico e segue a premissa de reverenciá-lo.

O conjunto arquitetônico-escultórico do Cangrande parece se estabelecer sobre o castelo como um *grand finale*, entretanto a obra continua andar acima com a mesma complexidade com que se apresenta no andar térreo. Seguem-se galerias e passagens com grande diversidade de características trazidas já dos tempos passados e que são tratadas por Scarpa com legítima coerência em toda a obra. Algumas salas expositivas do andar superior contam com preciosa ornamentação antiga composto por pinturas decorativas em afresco que caracterizam as edificações do Vêneto e trazem à consciência o caráter de collage que a obra já apresenta antes da intervenção contemporânea. As demais salas da galeria principal do andar superior mantêm a linguagem das do piso inferior embora aqui o piso apresente-se mais neutro que naqueles espaços por não conterem destaques ou solturas elaboradas.

Um passeio por sobre as muralhas permite contemplar a obra do Castelvechio como um todo e a relação de domínio que estabelece com a cidade. Desta ótica, a arquitetura preexistente aparenta soberania sobre o tempo presente, nenhum dos acréscimos ou intervenções de Scarpa atinge a unidade estética do antigo castelo em sua robusta e estática edificação de alvenarias seculares de tijolos e pedras.

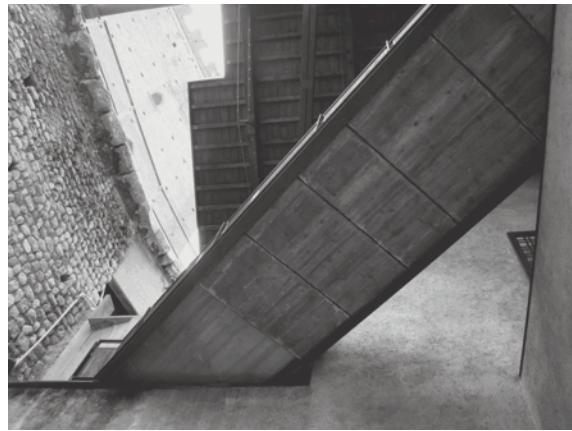
A presença tão marcante das intervenções de Scarpa faz-se sentir no ambiente interno, mais sutilmente a partir do pátio e enfaticamente nas galerias de exposição. Ali, em muitos espaços, a supremacia do novo ancora-se na dependente vinculação que estabelece com o edifício preexistente. A coerência com que Scarpa sustenta a temporalidade de sua intervenção dá-se pela firme postura de modernidade de seu desenho. Toda delicadeza de suas escolhas confirmam a profundidade da reflexão sobre a obra dada e sobre a sua própria obra.

A obra passada cresce incessantemente sob a mão do arquiteto veneziano, transforma-se em presente e alimenta as

Fig. 168 a 170 O evento arquitetônico para abrigar o Cangrande.



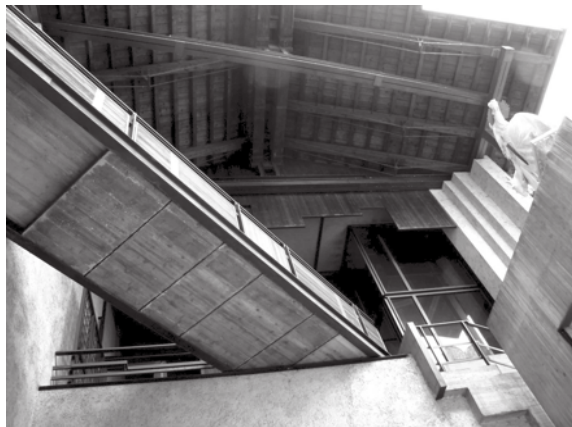
171



172



173



174

percepções do espaço e do tempo. Ainda que a identificação do autor seja explícita em toda a obra e a intervenção atinja um caráter datado, a eloqüência da intervenção torna-se paradigmática à arquitetura contemporânea. A datação procede da fatura de detalhamento dos novos elementos inseridos, fatura esta que se torna quase convulsiva ao se alastrar com profusão por determinadas partes do edifício. Mais que representativo de uma época, refere-se ao caráter projetual do autor. Obra esmiuçada no pormenor fragmenta-se em detalhes dos detalhes, num continuum entorpecedor.

O caráter acentuadamente afirmativo dos elementos inseridos é definido pela delimitação das marcas formais utilizadas como referencia ao tempo da intervenção. Da matéria, a propriedade mais explorada por Scarpa é a da textura. Ainda que a cor seja responsável pela apreensão primeira da obra como foi dada pelo tempo, é através do refinado trabalho de texturas que Scarpa vai explorar a dualidade entre o tempo presente e o passado.

Na busca da paleta sincrônica que traduza a interpretação atualizada do tempo passado, esbarra numa ambigüidade fugidia, que se dissipa ao atingir uma proximidade consciente da obra. Materiais ainda que atemporais como a pedra e a madeira são trabalhados com uma depurada linguagem a fim de não se mimetizarem ao antigo. A pedra, referenciada em toda a obra, é empregada como elemento de ligação entre os tempos, refinadamente cortada e assentada, expressa sua contemporaneidade ainda que permita uma grande aproximação do tempo passado. Nela a memória é desdobrada pelos sentidos e levada à ação transformada em fato criativo.

O pormenor é a ponte estabelecida na collage para fazer a passagem dos elementos formais de distintas naturezas. Estabelece-se como borda, confina expressividades antagônicas e reforça o princípio da fragmentação. Define-se como elemento de passagem, deriva do elemento novo e por meio deste delimita a sua linguagem, atua como complemento essencial à intervenção e ameniza as tensões resultantes da sobreposição de sistemas formais distintos.

O mundo do pormenor de Scarpa revela a complexidade do seu pensamento e a importância dada ao esmero da arquitetura como construção e elaboração. Derivada da admiração explícita que reservava à obra de Frank Lloyd Wright, o detalhe vai tomar importância na obra de Scarpa tal qual aconteceu na obra do arquiteto organicista americano. Por meio do detalhe, Scarpa controla a seqüência dos acontecimentos arquitetônicos e organiza as possibilidades de apreensão da intervenção. O pormenor na obra de Scarpa confere complexidade à obra no

intrincado mundo da pequena escala, onde materiais diversos encontram-se sem chegar a confundirem-se.

Enquanto moldura, o pormenor estabelece o encontro entre planos distintos, reforça com a sua forma uma saliência, uma fresta, um recorte ou uma dobra; concebe com o pormenor a marcação do limite na incidência elaborada da luz sobre si.

A separação material trazida pelo afastamento gerado pelo pormenor entre as partes antiga e nova permite ao observador ler a obra preexistente em sua totalidade. Ainda que não produza uma ruptura, tal afastamento possibilita a expressão das distintas personalidades formais e faz com que a imponência da edificação histórica seja enaltecida.

Elaborado a partir de atenta observação do local em que se insere, o detalhe em Scarpa manifesta a estrutura hierárquica do espaço e a valoração da composição. Responsável pela articulação entre o elemento novo inserido e o edifício antigo, o detalhe revela a minúcia do entrosamento entre a materialidade de tempos distintos enquanto apresenta com clareza a separação dos dois mundos arquitetônicos. Por vezes, o elemento arquitetônico novo incorpora em sua totalidade o caráter do detalhe, o pormenor amplia-se e domina a interpretação do diálogo.

O pormenor evidencia a relação entre as partes e o todo, enfatiza a separação ainda que pretenda estabelecer uma amarração permanente entre as partes. O detalhe em Scarpa contém por si uma unidade própria e carregada de significados tecidos arduamente no emaranhado de sua existência e da existência do próprio edifício.

Toda a interferência de Scarpa sobre o Castelvecchio resulta num conjunto harmonioso e respeitoso perante o preexistente. De coerência enfática, mantém o discurso da linguagem da separação entre os tempos e caracterização firme do que é intervenção. A dúvida não é permitida como processo de leitura do conjunto arquitetônico que, ainda que resultado de um todo, apresenta nitidamente suas fragmentações.

O comportamento respeitoso da arquitetura de Scarpa, seu posicionamento clássico enquanto clareza de visualização e ênfase dos espaços e de suas origens afasta a collage de Scarpa da de Schwitters; aproxima-se mais das collages cubistas, como as primeiras de Picasso e Braque que utilizam a matéria colada como matéria prima para sua própria composição, mas não é ainda o argumento da composição. Neste sentido, prevalece o sentido etimológico da palavra composição como “por junto, reunir” e não fundir ou confundir, como o que acontece em Schwitters, onde a ligação entre as ainda “partes” estão tão estreitamente ligadas que quase não



175



176



177



178

é possível distinguir o que é a obra do que é a coisa colada. Tal qual em Schwitters, a matéria encontrada é o acaso da obra de Scarpa; esta não existiria sem aquela. O acaso é toda fatalidade transcorrida desde o surgimento da primeira intenção de edificar a cidadela. No decorrer de todo o passar do tempo as varias circunstâncias que se sucederam à história do Castelvecchio travestiram a edificação como personagens que desempenham distintos papéis, deixando vestígios das diversas etapas que se sucederam. A edificação que chega até Scarpa é assim como uma sucessão de acasos, acontecimentos que poderiam ser ou não os que ali se deixaram prender por marcas. A relação entre matéria e acaso é íntima e do encontro da obra com o olhar do arquiteto resulta a nova intenção criada sobre a criação, continua a história com uma intenção extra, a de elucidar o que se passou e o que vai se passar.

A obra do Castelvecchio realiza-se em ambiente de reconhecido e particular valor histórico e testemunhal, matéria de domínio de Scarpa e torna-se um clássico no panorama da arquitetura contemporânea ocidental. No extenso universo de obras de collage na arquitetura adquire uma posição ímpar onde se destaca pela excelência e notabiliza seu autor pela primazia no trato conjugal de linguagens distintas no tempo e na forma, fugindo assim da marginalidade em que constantemente são colocadas obras desta natureza.

179



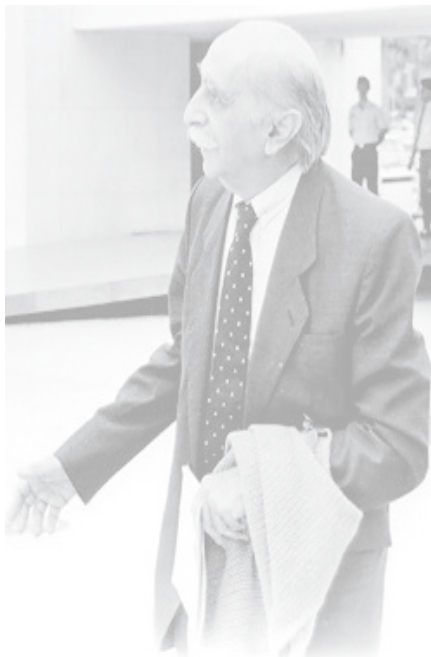
Fig. 175 a 179 Passagens, pontes e passarelas compõem o repertório arquitetônico da collage de Scarpa.

MUSEU das **MISSÕES**
Lucio Costa



Com tais fragmentos foi que escrevi
minhas ruínas.

T.S. Eliot
A terra desolada, V



No cenário da arquitetura brasileira muitas são as obras que poderiam ser apresentadas como collage por responderem às premissas estabelecidas neste estudo. De obras emblemáticas como o Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi e a Pinacoteca de São Paulo de Paulo Mendes da Rocha a inúmeras outras espalhadas pelo extenso território brasileiro, encontram-se obras que seguem o jogo de sobreposições e referências entre arquiteturas e fragmentos de distintas temporalidades para responder a uma estética particular.

Neste universo amplo e disperso foi aqui escolhido o Museu das Missões por tratar-se de uma obra cuja importância na história da arquitetura recebeu maior reconhecimento pelo conjunto de obras e notabilidade de seu autor quando se tratando da crítica e como obra de patrimônio pelos preservacionistas, mas pouca atenção recebeu quanto aos aspectos estéticos e inovadores que sua arquitetura propôs.

Em 1937 o recém criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN encarrega Lúcio Costa de vistoriar o conjunto de ruínas dos antigos Sete Povos das Missões, localizado em terras gauchas. O profundo conhecimento que o arquiteto detém sobre a arquitetura tradicional brasileira e o grande interesse pela sua preservação atestam-lhe competência para atender à solicitação de Rodrigo Melo Franco de Andrade



Fig. 181 Vista de satélite do sítio de São Miguel das Missões

para vistoriar as ruínas das reduções e dar seu parecer para encaminhar sua preservação. Estes povos reuniram, no auge de sua ocupação, mais de 30 mil indígenas que foram convertidos ao catolicismo. Destas reduções nasceram algumas cidades, e nelas quase muito pouco restou da redução que lhe deu origem, quase sempre a praça, ainda configurada à maneira jesuítica que segue determinação da Companhia das Índias e uns poucos vestígios arqueológicos – reutilizados como material de construção. Na descrição de Lúcio Costa:

Cada povo, isto é, cada burgo, - era constituído pela igreja que compunha com a residência dos padres, o asilo, a enfermaria, as aulas, as oficinas, as cocheiras, etc., e também com o cemitério, um grande conjunto arquitetônico, servido por vários pátios, tudo murado, muros que continuavam para os fundos das construções, abraçando a enorme área ocupada pelo pomar e pela horta, ou seja, a quinta dos padres.¹

Um museu é então concebido para abrigar a estatuária missioneira dispersa pela região e o acervo de fragmentos arquitetônicos remanescentes destas sete reduções encravadas em território brasileiro, que faziam parte de um sistema que quase trinta reduções, concebidas pelos padres da Companhia de Jesus na Província Jesuítica do Paraguai durante os séculos XVII e XVIII. Este acervo constituía, segundo a opinião do próprio Lucio Costa, um dos conjuntos mais significativos da arte de nosso passado:

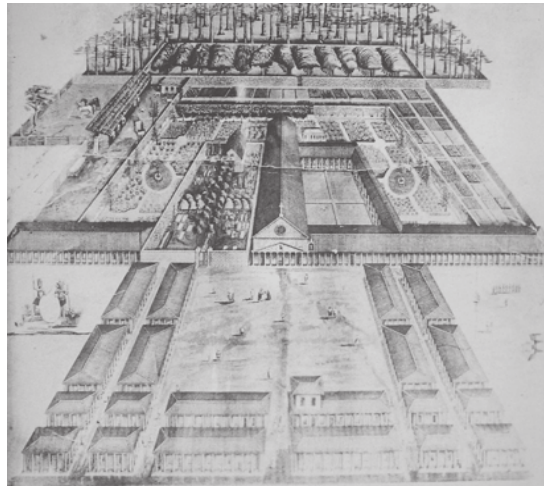
(...) peças que, sobrevivendo à catástrofe, por assim dizer, “deram à praia”: capitéis, cartelas partidas, ainda com o IHS, os três cravos e a cruz, imagens mutiladas e já sem cor, - peças cuja vista nos deixa uma impressão penosa e certo mal-estar, como se realmente estivéssemos diante dos destroços de um naufrágio. 2

1 COSTA, Lúcio. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. P. 488.

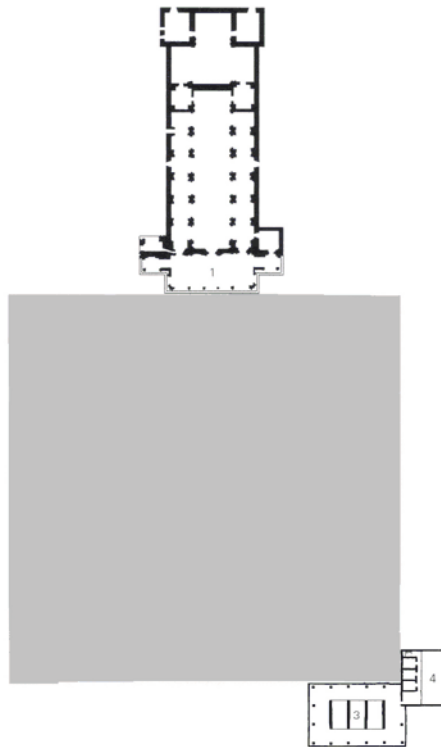
2 COSTA, Lúcio. Op. Cit., P. 489.

Fig. 182 O Museu das Missões com o volume da casa do zelador a frente.

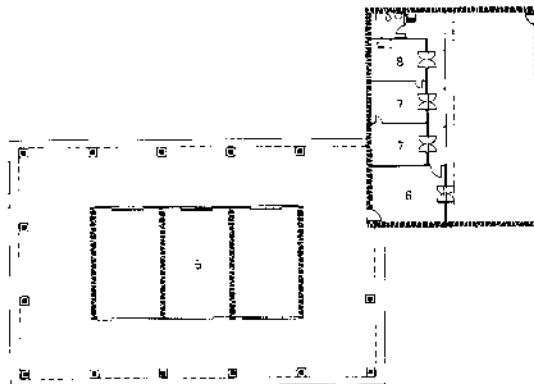




183



184



185

3 COSTA, Lúcio. Op. Cit., p. 496.

4 Lucio Costa supõe que a autoria do projeto da igreja seja de João Batista Primoli, arquiteto jesuíta responsável pela antiga catedral de Buenos Aires, cuja fachada é muito semelhante a esta de São Miguel.

São Miguel das Missões, a mais intacta das reduções, foi o sítio escolhido para receber o Museu que reúne peças coletadas nos demais sítios missionários - as reduções jesuíticas de Santo Ângelo, São João Batista, São Borja, São Lourenço, São Luís e São Nicolau.

É como colaborador na formação do movimento preservacionista brasileiro, junto a Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade que Lucio permite-se interferir neste sítio que vai se tornar uma das principais relíquias arqueológicas e arquitetônicas do Brasil.

Sobre a concepção do edifício do Museu das Missões, Lucio Costa faz as seguintes considerações:

O "museu" deve ser um simples abrigo para as peças que, todas de regular tamanho, muito lucrarão vistas assim em contato direto com os demais vestígios; e como a casa do zelador precisa ficar no recinto mesmo das ruínas, é natural que os dois sejam tratados conjuntamente, ocupando a construção, de preferência, um dos extremos da antiga praça para servir de ponto de referência, e dar uma idéia melhor de suas dimensões. Conviria mesmo, aproveitando-se o material das próprias ruínas e os esplêndidos consolos de madeira do antigo Colégio de São Luis, reconstituir algumas "travées" do antigo passeio alpendrado que se desenvolvia ao longo das casas.³

A decisão é certa: conceber um espaço para abrigar as peças recolhidas das ruínas das reduções a fim de consolidar este pedaço da história na memória do povo brasileiro. O lugar escolhido é o sítio de São Miguel, pela expressividade da ruína remanescente da igreja das primeiras décadas do século XVIII, a maior e mais elaborada de todo o sistema.⁴ Este sítio arqueológico apresenta as ruínas da igreja, do colégio, da morada das viúvas, do estábulo, do cemitério, dos muros que compõem os pátios da quinta dos padres e de diversas bases das colunas do alpendre das moradias dos gentios. Conjunto determinado por forte expressão da matéria desgastada formada por alvenarias de pedra, a Igreja domina o cenário.

Neste contexto fragmentado resultante de abandono, depredação e ação devastadora do tempo, a obra do Museu surge como elemento reintegrador. Conceitualmente feito de partes reunidas e re-conceituadas do sítio de São Miguel e das outras reduções, o Museu das Missões propõe um valor aglutinador através da interpretação dos fragmentos e da reunião de diversos vestígios. A obra do Museu constitui por si só, uma parte, e só pode ser lida como um todo por meio da apreensão dos fragmentos dispersos do sítio arqueológico.

Na interpretação do partido escolhido por Lúcio Costa para realizar o Museu é necessário lembrar seu profundo conhecimento sobre a arquitetura tradicional brasileira. O

Fig. 183 Gravura com ilustração da redução de São Miguel

Fig. 184 Implantação da Igreja, quadra e Museu.

Fig. 185 Planta do Museu e da casa do zelador.

Fig. 186 Detalhe do apoio reutilizado no Museu.

186



passado arquitetônico do Brasil é incitado pelo arquiteto que vê, no início de sua carreira, o neocolonial como uma possibilidade de cristalização de uma linguagem própria brasileira. É sobre esta ótica que empreende o desafio de edificar um museu sobre sítio tão valioso.

Consideração histórica importante quanto à análise arquitetônica que resultou desta incumbência consiste em lembrar que o projeto do Museu das Missões é da mesma época do projeto do Ministério da Educação e Saúde, marco soberano da arquitetura moderna brasileira. Outra amarra histórica relevante é a de que no ano da conclusão das obras do Museu iniciava-se a obra do Grande Hotel de Ouro Preto, edifício paradigmático quanto ao trato da inserção de edifício moderno em sítio histórico, cuja participação de Lúcio Costa no encaminhamento final do projeto junto ao SPHAN foi decisiva.⁵

A quadra concebida pelos jesuítas para abrigar as moradias dos gentios não mais existe uma vez que as edificações que determinavam seus limites já desapareceram. O vazio assim determinado e por outras ausências detectadas no conjunto de São Miguel incorpora-se ao projeto de Lucio Costa como dado, como quase matéria a ser trabalhada.

O lugar voltou a ser terra desolada, estado anterior ao da ocupação religiosa. Existir e não existir, a sina desta arquitetura, existir como matéria, como forma, como lembrança, como interpretação. Neste contexto, Lucio Costa propõe seu edifício como continuidade a uma história que não se encerra. Seu Museu acontece como descendência dos fatos ali ocorridos, como interpretação e conclusão, como seqüência às etapas que se sucedem. Estudos, relatos e iconografias são necessários para respaldar a concepção imaginária do lugar, um saber dedutível, não apreendido pelos vestígios que são, ainda que impressionantes, insuficientes.

5 Rocha, Ricardo. De museus e ruínas. Os liames entre o novo e o antigo. In: http://www.romanoguerra.com.br/arquitextos/arq008/arq008_02.asp



Lucio inicia o projeto do Museu como abrigo, fim essencial da necessidade de se edificar em condição tão peculiar; a idéia primeira de oferecer proteção à exposição das peças encontradas e que constitui o acervo é a de edificar um local coberto que proteja do sol e da chuva as obras e o público. Destacar a importância do caráter utilitário na intenção de Lúcio na elaboração do Museu ressalta a coerência buscada com suas reflexões acerca do conceito de arquitetura, que demonstra com clareza no seu texto de 1934 - Razões da Nova Arquitetura - onde “ao contrário da vanguarda européia dos anos 20, afirma sereno que construção utilitária com intenção plástica é composição arquitetônica.”⁶

As escolhas quanto a estratégias compositivas possíveis para o Museu são muitas. Lucio toma, a princípio, algumas decisões acerca da implantação do Museu. Entre ocupar parte do edifício arruinado da igreja e construir uma nova edificação no sítio, opta pela segunda alternativa. Uma nova edificação é proposta no canto oposto à frente à ruína da igreja, com a intenção de marcar a configuração da antiga praça, elemento característico da implantação destas reduções. Como as habitações dos índios não mais existem nesta praça, esta perdeu sua configuração e para retomá-la, faz-se necessário reconfigurar a sua delimitação. Para tal Lucio Costa insere a edificação do Museu em um dos cantos da antiga praça.

O edifício proposto é composto de duas partes, uma referente ao museu em si e a outra à casa do zelador. Colocadas ortogonalmente uma à outra, a casa do zelador é uma caixa cega murada que apóia o canto direito do telhado do museu. Edificação carregada de referências e citações, para a edificação do museu, Lucio constrói um alpendrado, à maneira das antigas habitações dos indígenas nas reduções, com telhado formado

Fig. 187 e 188 O Museu de Lucio Costa

6 COMAS, Carlos Eduardo Dias. Lucio Costa: da atualidade de seu pensamento. In: Textos sobre Arquitetura Moderna Brasileira, UFRGS.



por estrutura de madeira e coberto com telhas capa-e-canal, sem forro, em quatro águas, tal qual nestas antigas moradias. Com esta atitude estética, reforça a manutenção dos laços com a tradição da arquitetura e com a memória do lugar. As proporções propostas para esta edificação seguem àquela das edificações missionárias. O vão intercolúnio é o mesmo identificado pelos restos dos sóculos localizados ao longo sítio, que marcam o avarandado das habitações indígenas dando para a praça. O apoio do alpendre resulta do reaproveitamento das peças encontradas no sítio e da utilização do desenho do consolo em madeira da estrutura do telhado sobre o capitel de pedra tal qual um original encontrado no antigo colégio da redução de São Luiz, e que compõe a seqüência da continuidade da cobertura às colunas.

Também de São Luiz origina-se a coluna monolítica em cantaria, original, e mais cinco bases, as demais colunas são recompostas com material encontrado nos restos das

189



ruínas. Como reforço à idéia de concepção da obra a partir de material encontrado no sítio arqueológico, o lajeado do piso do alpendre é resultado do emprego de peças de pedra dos próprios pisos coletados nas reduções de São João Batista e São Miguel.

A contemporaneidade da obra proposta por Lúcio é sutil, embora perceptivamente explícita através de sua sutileza. Afirma-se na justaposição dos dois volumes, na presença marcante da caixa murada e na excessiva transparência do museu. As paredes brancas, ainda aí alvenarias de pedra caiadas que fazem fundo ao acervo iconográfico, em seu paralelismo conduzem o olhar ao tema principal da exposição – a imponente ruína da igreja de São Miguel e reforça a qualidade dos remanescentes arquitetônicos da igreja missioneira.

Como observa Comas:

Com um único volume Lúcio mostra o que desapareceu, sem de fato o ter reconstruído. De longe, o edifício parece antigo, com o telhado e a galeria. De perto, porém, as paredes brancas feitas de placas e os painéis de vidro denotam a contemporaneidade da intervenção.⁷

No sentido transversal, a transparência é cortada por estas paredes brancas e pelo denso volume de alvenaria de pedra aparente da casa do zelador. A vista nesta direção impõe a arquitetura proposta pelo arquiteto, o edifício em si é o valor. Para quem chega ao sítio, a imposição do Museu é predominante.

190



Fig. 189 A Igreja de São Miguel

Fig. 190 Detalhe da Igreja de São Miguel

7 COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Precisões Brasileiras: Sobre um estado passado da arquitetura e do urbanismo modernos*. Tese de Doutorado. Universidade de Paris VIII, 2002, p.144.



191



192

193



194



228

Oculto a vista da grande praça e da ruína monumental e apresenta o sólido da caixa de pedra da residência do zelador como incógnita, mistério que não se revela. A similaridade da textura e cor desta alvenaria com a da ruína, instiga outra dúvida quanto à sua temporalidade. Caixa de Pandora, não se permite ser aberta. Contém mais curiosidade que conteúdo. A banalidade de sua ocupação não se revela ao público, fecha-se em si mesma através dos cômodos que dão para o pátio interno intramuros, derivada de necessidades programáticas interpreta um papel coadjuvante na composição. Sua opacidade acentua a transparência proposta ao edifício do museu e permite que o visitante seja surpreendido pela apreensão da vista da igreja que se descortina através do alpendre.

Uma intrincada rede de significados foi tecida pelo arquiteto na concepção do Museu. O diálogo entre o tempo passado e o presente estabelece-se com respeito. A compreensão dos valores ali estabelecidos dá-se por meio de uma reflexão instigante, não facilitada por soluções óbvias e diretas. O jogo dos materiais e das formas conduz o observador por um labirinto de reflexões, tempo antigo e tempo atual sobrepõem-se; este entrelaçamento que pode despertar dúvidas permite, ao ser decifrado, apreender toda a complexidade do sistema preexistente.

O conjunto novo proposto pelo arquiteto dialoga com pertinência no contexto histórico e imprime-lhe suporte referencial. Traz à luz valores memoriais, relata fatos já inexistentes. O silêncio das estruturas desaparecidas ao longo da praça é comentado por meio da recomposição do avarandado do Museu e retoma assim seu significado.

O conceito de *edifício-collage* conecta a obra do Museu ao cenário instigante das obras de Schwitters bem como das primeiras collages de Braque e Picasso. Do bricoleur de Lévi-Strauss Lucio Costa se aproxima ao conceber a obra como resultado da acumulação de restos e fragmentos do passado bem como de uma série de referências tanto ao lugar quanto à história, entretanto é tão somente o lado reflexivo e planejador do engenheiro que permite estabelecer as relações repletas de erudição entre as partes do Museu e da antiga redução de São Miguel.

O cubismo é fortemente evocado pela sobreposição temporal e pela multifacetada visibilidade das cenas arquitetônicas. A fusão do que é o quê, de a que tempo pertence cada material e cada forma, do que é preexistente e do que é proposto, de qual forma é inventada e de qual é copiada ou referenciada.

A forma da cobertura e a textura antiga de suas telhas,

juntamente com a cadência e materialidade dos apoios que lhe sustentam são os responsáveis pela dúvida a respeito de a que tempo pertence o edifício do museu. Risco ousado, a obra extrapola as seguras recomendações de trabalhar com a diferença explícita a fim de não se fundir ao objeto histórico.

A apropriação consciente do material histórico na recomposição das colunas de sustentação do avarandado do museu traz o inusitado para mesmo às obras de collages dos artistas renomados. Usar a matéria encontrada onde ela mesma fora retirada, ludibriar a ação destrutiva do tempo e suas vicissitudes, dar à matéria e às peças um novo sentido que é simultaneamente o mesmo sentido a que foram propostos, esta inventividade transcende a obra em si, liberta-a à simples contingência funcional da arquitetura e lança-a ao reconhecimento como obra de arte. Neste sentido, o Museu das Missões aproxima-se da obra de Picasso - Natureza Morta com Cadeira Empalhada, de 1912, obra que inaugura na Arte

Fig. 195 Crianças guaranis no avarandado do Museu

Fig. 196 Vista da praça e da Igreja de São Miguel

195



Moderna a técnica da collage e que coloca um fac-símile de uma tela de cadeira para representar a própria cadeira. Esta estética evoca significados cruzados, traz como realidade um simulacro de si mesma.

Outra propriedade imanente à obra de *collage* e a que o autor lança mão na concepção do museu é a sobreposição referencial de imagens que evocam uma cadeia de relações e sentidos ao citar simultaneamente umas às outras. Esta propriedade é alcançada através da imposição decidida dos grandes panos de vidro para vedarem o espaço do museu. Através da total transparência deste edifício, espaço interno e espaço externo fundem-se, paisagem torna-se acervo, edifício vira paisagem. A utilização do vidro em fatura como dissolução do que deveria ser numa das antigas construções menores da redução no galpão do museu, incorpora a grande ruína da igreja ao edifício. A parede que deveria existir contígua ao telhado primorosamente edificado vai acontecer muito além; o tempo e o espaço estendem-se, permitem que a imaginação de cada um interprete o que poderia vir a ser, ainda que a referência visual não mais exista.

As ruínas da igreja que penetram visualmente nos espaços internos do Museu desencadeiam uma simultaneidade temporal que é assim reafirmada, fundida e confundida. O fundo incorpora-se à figura. Como matéria colada à vista de dentro do museu, a antes igreja vira cenário e objeto museográfico, relata-se a si próprio como objeto histórico enquadrado junto à imaginária disposta lado a lado como numa procissão. O emolduramento dado pela cadência das colunas que se fazem simulacro de si próprias transporta o observador do tempo presente ao tempo passado, o silêncio do vento e das imagens traz os sons de um tempo que não é lembrança, mas é relatado como memorial. A cena emociona, transcende à simples visita.

196





197



198



199

Ainda que Lucio Costa explicita sua veneração à arquitetura proposta por Le Corbusier, registrada em “Razões da Nova Arquitetura” onde declara ser este o estilo verdadeiro do século, é a arquitetura de Mies van der Rowe que vai ser utilizada como citação por ele para explicitar a contemporaneidade da obra do Museu das Missões. Como obra de collage referencial, o espaço interno do museu remete, assim, à caixa de vidro mieseana, em que o interior não estabelece limites ao olhar e onde a parede murada da casa do zelador, contígua a este espaço, corresponde aos planos opacos e finamente elaborados à pedra do Pavilhão Barcelona de Mies, da exposição de 1929. Como este, o edifício do museu também é um pavilhão.

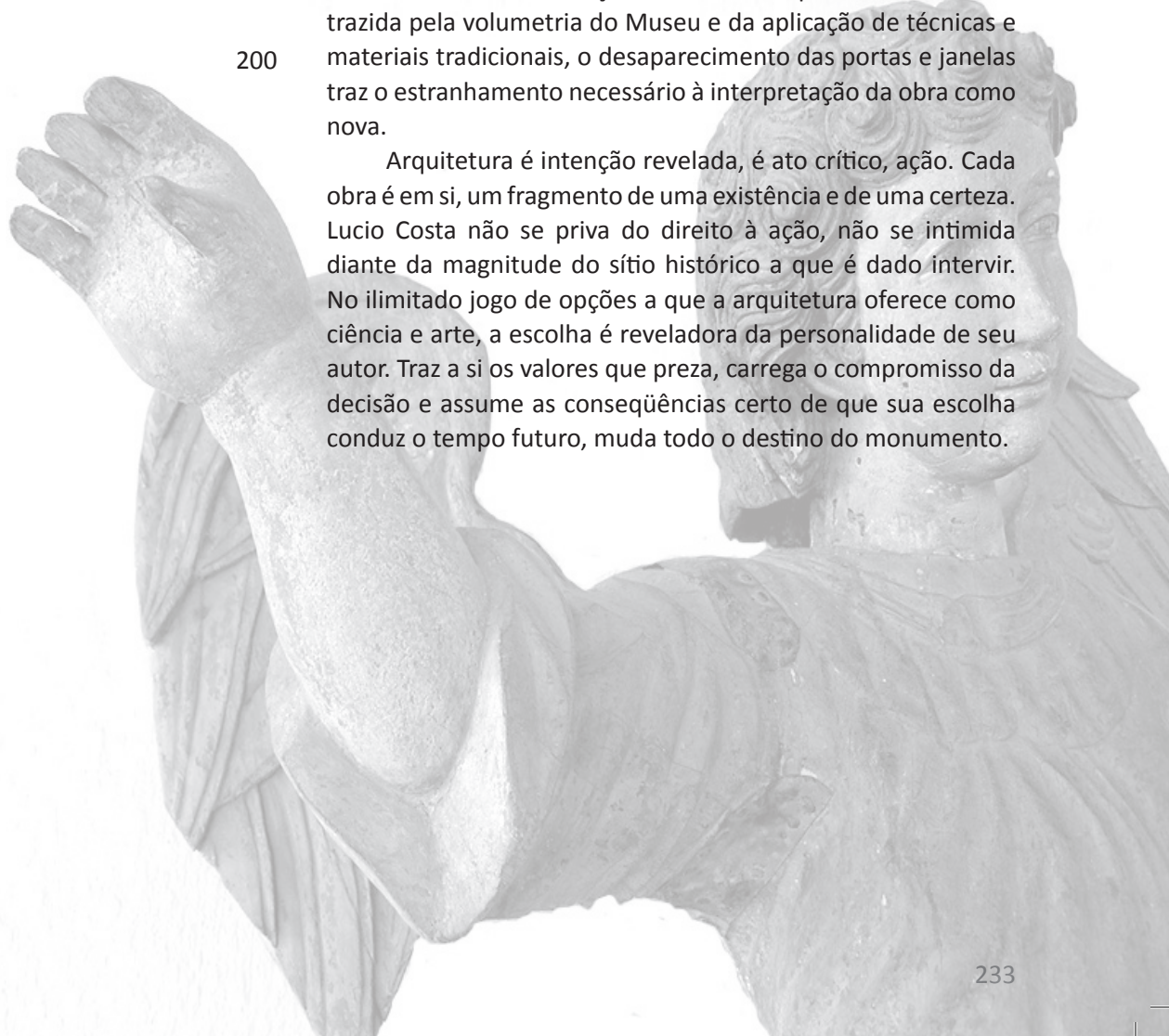
Conceitos corbusieanos fundamentais como as janelas em fita, os terraços-jardim ou estrutura independente, não participam da concepção deste pavilhão, que antes é releitura de edificação tradicional colonial que incorpora o fator da transparência como transgressão a tal releitura. Como nas casas com pátios mieseanas ou em seu pavilhão, portas e janelas são abstraídas até a dissolução total. Ainda que toda referência trazida pela volumetria do Museu e da aplicação de técnicas e materiais tradicionais, o desaparecimento das portas e janelas traz o estranhamento necessário à interpretação da obra como nova.

Arquitetura é intenção revelada, é ato crítico, ação. Cada obra é em si, um fragmento de uma existência e de uma certeza. Lucio Costa não se priva do direito à ação, não se intimida diante da magnitude do sítio histórico a que é dado intervir. No ilimitado jogo de opções a que a arquitetura oferece como ciência e arte, a escolha é reveladora da personalidade de seu autor. Traz a si os valores que preza, carrega o compromisso da decisão e assume as conseqüências certo de que sua escolha conduz o tempo futuro, muda todo o destino do monumento.

Fig. 197,198 e 200 Peças de imaginária recolhidas nas reduções jesuíticas, expostas no Museu das Missões

Fig. 199 Peças de imaginária recolhidas nas reduções jesuíticas, expostas no Museu das Missões

200



experimentos
Portugueses
CONTEMPORÂNEOS





A idéia de ecletismo ressurge com significado amplo e de grande complexidade quando o olhar expande a reflexão para tempos remotos da história da nossa arquitetura ocidental. Quanto à oriental, as questões não são tangíveis ao pensamento ocidentalizado que traz cultura tão distinta daquela que se enraíza em conceitos fundados com parâmetros muito diversos daqueles acessíveis ao nosso pensamento.

A possibilidade de ter presente ao cotidiano testemunhos materiais de diversos períodos históricos da civilização permite uma compreensão mais ampla quanto à construção heteróclita de tais vestígios e esta apreensão evidencia novos sentidos àqueles obtidos pelo olhar. A arquitetura é magistral em conduzir a percepção das camadas construídas pela história da civilização por perpetuar-se através dos tempos e de transformar-se à medida que novas necessidades ou anseios assim o solicitem. Por se constituir de matéria durável, materiais quase sempre pouco perecíveis escolhidos para permitirem a permanência do abrigo pelo maior tempo possível, os edifícios atravessam a época em que foram gerados e por vezes infiltram-se no novo tempo como foco de resistência às mudanças que se anunciam. Ainda que inertes ou deslocados do *Zeitgeist*, os vestígios históricos da arquitetura do passado são presenças silenciosas que trazem a certeza da continuidade dos tempos e da presença definitiva do homem sobre o território; demonstram o dito avanço cultural a que se submeteu aquele povo, se observados por meio de uma perspectiva evolucionista da sociedade; trazem as marcas das conquistas, das vitórias e derrotas dos povos que ocuparam aquele lugar.

Os testemunhos materiais que consolidam a história podem ser de diversas naturezas, entretanto os produzidos com intenção estética são os que carregam a maior carga de significados por conterem embutidos em sua produção uma reflexão simbólica sobre o existir naquele momento.



203



204



205

Fig. 203 Castelo de Trancoso

Fig. 204 Aldeãos de Belmonte.

Fig. 205 Aldeia de Piódão.

Portugal constitui um exemplar rico para investigações relativas a sobreposição de fases históricas sobre um território. A escolha deste país específico deu-se, sobretudo, devido à relevância que sua arquitetura contemporânea conquistou no cenário internacional somado ao fato de que esta arquitetura tenha sido fomentada sobre a égide de um relativo isolamento cultural a que foi submetido o país no século XX. Entendido que a produção de uma expressividade própria no campo cultural decorre da relação entre a história e seu presente, vale estender o olhar para um campo mais amplo do que o da produção contemporânea para analisar os resultados criativos deste frágil país.

Das tribos proto-célticas que sucederam aos homens primitivos no território ibérico destaca-se, no século VII a.C., a dos lusitanos, que vieram a constituir o povo que formalizou as características de Portugal. A partir daí uma sucessão de invasões e conquistas modelam o que mais tarde irá se transformar num país, tal qual a ocupação romana que deixou um importante legado cultural sobre o território. As Invasões Bárbaras ocorrem sobre a península ibérica no século V onde os povos visigodos, suevos, vândalos e alanos fixam-se em diversas partes da hispânia. No século VII a península ibérica sofre a invasão dos muçulmanos do norte da África. A reconquista da península que oficialmente deu-se em 1492 com a tomada de Granada pelos Reis Católicos foi antecedida de diversas disputas de poder interno em Portugal até a conquista de sua soberania em 1139. O que vem a seguir é relato mais próximo de nosso conhecimento pois trata da construção do Império Colonial Português. O fim do sistema colonial coincide com o desmonte do mito de Portugal como potência e o silêncio desta nação retoma a proximidade com o modo de ser reservado de seu povo.

A história de Portugal foi traduzida por pesquisadores, poetas ou artistas e pode, através deste resumo histórico, ser estendido pelas cidades, aldeias, vilarejos, bairros e ruas deste introspectivo país. Em cada lugar que se percorra descubrem-se vestígios da densidade trazida pelos séculos de história. As diversas lutas pelas conquistas e as próprias conquistas que se sucederam umas às outras deixaram registros imateriais através de usos e costumes, bem como provas materiais que se explicitam na conformação das cidades e da arquitetura. Vale notar que a maioria destas sucessões traduziu-se em sobreposições culturais e reside aí a proximidade com o tema desta tese: fragmentação, sobreposição, recortes, collages, aproveitamento de resíduos edificados, incorporação do preexistente à obra nova e citações.



a Casa dos 24 de Fernando TÁVORA

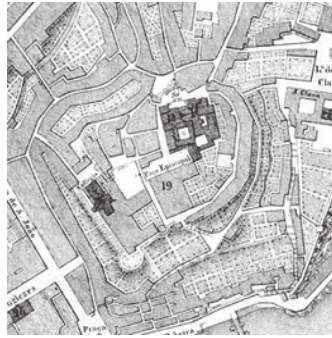


Fig 206 Vista da Casa dos 24 - a torre com a Catedral Sé ao fundo e a escadaria que dá acesso da Rua de São Sebastião até o adro. Na base da Torre, a ruína remanescente da antiga edificação.

1 A Igreja Catedral Sé da cidade do Porto, em Portugal é um dos principais monumentos da cidade. Sua obra foi iniciada no século XII correspondendo ao estilo românico. No século XIV foram introduzidos elementos góticos em seu interior e o seu exterior foi modificado no século XVIII com o estilo barroco.

O olhar desinformado de quem se dirige à Sé do Porto¹ e descansa no adro do Paço Episcopal deleita-se com o domínio da paisagem que daí se obtém. A imponência da sólida construção da igreja dirige a cena urbana sem hesitação e acolhe o extenso edifício do Paço com sobriedade. A esplanada é generosa e traz sossego a todo aquele que se enredou pelas vielas medievais da cidade lá embaixo.

A contemplação da trama complexa da cidade histórica que escorre pela escarpa até o leito do rio Douro, fixa a atenção neste segundo momento. O olhar volta-se para a cenografia deste terraço a partir do extremo do adro e domina-lhe o espírito certa inquietude provocada por pequeno torreão que disputa a atenção com a digna igreja. Em sua suposta camuflagem de pátinas e materiais, a imposição formal e sua cantaria traduzem o destoadado dos tempos e revelam a contemporaneidade da intervenção. Pedras, vidro, metal formam um volume prismático de base quadrada com uma massa construída que se aproxima das proporções das torres da Igreja e com altura que lhe chega ao nível da sua galilé. Bloco e granito sólido ao ser contemplado do Terreiro da Sé camufla-se na imponente massa arquitetônica de pedras da Igreja Matriz e parece dela zombar, dada a irreverência com que desta se aproxima.

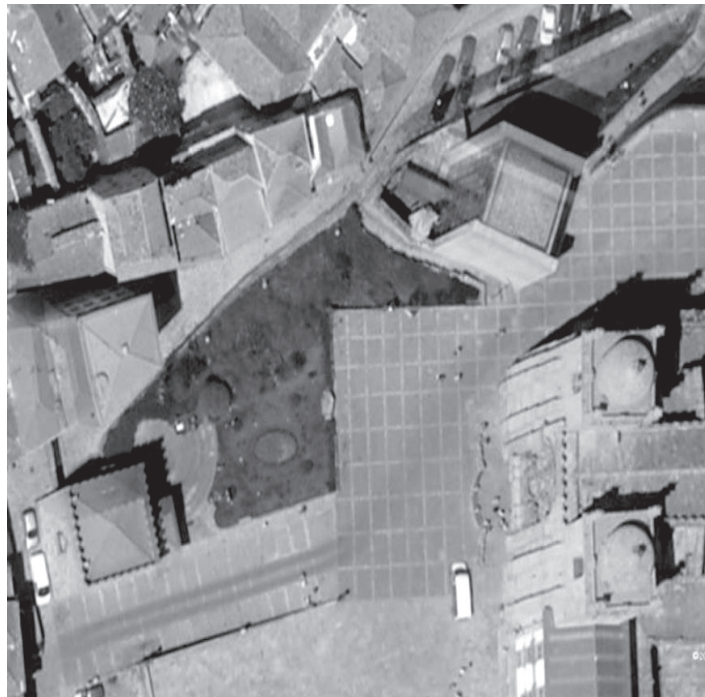


207

208



209



210

2 Sabe-se que este outro torreão não se localizava onde agora está inserido. Foi feita um deslocamento do edifício original e uma reconstrução que esbarra no conceito de “falso histórico”. Trata-se de uma proposição do arquiteto Rogério de Azevedo, no quadro do descongestionamento proposto no plano do Arranjo Urbanístico da Zona da Sé e dos Paços do Concelho, de 1939.

3 A história deste ambiente urbano remete a tempos anteriores à presença romana e desempenha um papel protagonista nas épocas das invasões bárbaras, muçulmanas e da reconquista.

A primeira reação é de indignação - como tal edificação ousa repartir a atenção com tão nobre igreja? A volumetria assustadoramente impositiva perturba a limpidez da cena urbana e interfere na leitura tranqüila da Sé e de seu adro. Inquietude instigante, ainda que perturbadora.

Ali se instala um memorial e centro de informações turísticas, contendo dados e referências sobre a cidade do Porto atual e do passado.

Tão somente uma investigação minuciosa pode amenizar e desvelar as ocultas intenções que levaram a tal inserção, massa pétreia em evidente relação com a igreja e seu adro, elemento incomodo que fere a placidez do lugar, aparentemente desnecessário e provocativo.

Collage urbana, deslocada do ambiente, a inserção deste torreão dialoga em tom conflituoso diretamente sobre o conjunto e dele passa a fazer parte. Ainda que incomodativo, traz nítidos sinais formais de parentesco e filiação ao *genius loci*. Como broto que deriva do enraizamento extensivo da planta-mãe traduzida aqui pela Catedral Sé, a torre evoca erudição e forte personalidade.

Sabendo-se obra do arquiteto Fernando Távora, o decano dos arquitetos portugueses e progenitor da Escola do Porto, é preciso cuidado e muita atenção no julgamento do impacto provocado pelo estranhamento quanto ao encontro com tal objeto arquitetônico.

A apreensão desprovida de dados explicativos sobre a obra aponta para a leitura primeira de um volume e de uma estética que explicita o léxico medieval e ecoa valores plásticos constatados um pouco adiante em outro torreão, este sim de matéria e forma aparentemente autênticos em sua antiguidade.²

A investigação traz à luz a profundidade da intervenção que se respalda em uma teia de significados e reflexões. A primeira das elucidações refere-se à memória do lugar. O conjunto da Sé Catedral tem origem muito remota na consolidação da urbe portuense³ e era constituído por um aglomerado de edificações residenciais assentadas em ruas sinuosas que envolviam a construção românica da igreja. Este conjunto era cercado pelas antigas muralhas suevas e próximo a ele encontravam-se duas das quatro portas do burgo medieval que davam acesso à área protegida. Como em toda malha medieval, a Sé não apresentava um adro ou praça que destacasse o conjunto religioso, mas sim despontava com vigor através da escala monumental em um exíguo espaço urbano.

Entre as décadas de 30 e 40 do século XX, ocorre uma

Fig. 207 e 208 Mapas antigos com a área da Praça da Sé e arredores

Fig. 209 e 210 Vista aérea da Catedral da Sé e a Torre dos 24.

intervenção abrupta sobre o sítio – uma seqüência de demolições e arranjo urbanístico é efetuada, ordenada pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, e segue um conceito higienista com critérios de monumentalização, segundo a política de intervenção nos monumentos do Estado Novo. Com o objetivo de limpar a área e abrir uma perspectiva mais nobre para a Sé Catedral e o Palácio Episcopal para formar o Terreiro da Sé, vários edifícios ali localizados desapareceram, juntamente com a torre conhecida como Casa dos 24. Surge assim um adro avantajado em forma de terraço que se debruça por sobre as vielas medievais envoltórias e descortina a paisagem urbana de toda a malha junto ao rio Douro.

Esta cirurgia urbanística de extirpamento da parte então incomodativa traz a nova monumentalidade para a Catedral e Residência do Bispo, colocando-as em evidência. A ferida e a anulação da história foi o argumento utilizado sob a bandeira da valorização de monumentos selecionados, operada com o custo de desaparecimento do tecido urbano histórico que era característico desta que era uma das partes mais antigas da cidade.

Como toda ação interventiva deste porte corresponde a uma reflexão crítica e segue o momento cultural de cada povo e governo, a abertura do Terreiro da Sé é dado histórico. O julgamento sobre a pertinência ou validade de sua criação

211



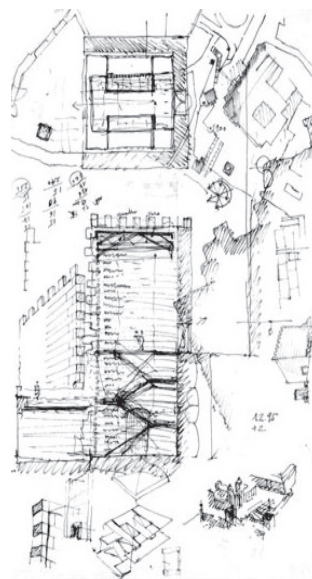
Fig. 211 Maquete com a reconstituição da configuração antiga da região da Catedral Sé do Porto - as muralhas medievais e os torreões implantados junto à igreja com a Casa da Rolaçom.

Fig. 212 Croquis de Fernando Távora para a Casa dos 24

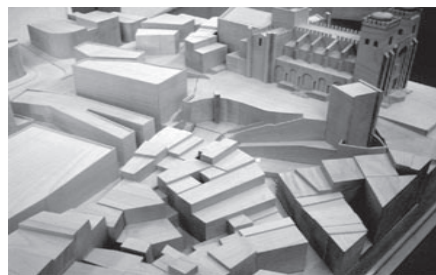
Fig. 213 Maquete de estudo para a Casa dos 24

Fig. 214 e 215 Projeto da Casa dos 24

212



213



4 Este nome de origem popular refere-se ao número de 24 representantes dos ofícios que existiam na cidade. As suas funções eram de representação do senado ou assembleia da Câmara, considerada como primeira sede do poder autárquico ou municipal e era designada por Casa da Rolançom ou torre da relação.

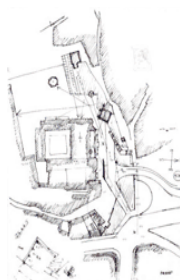
não justifica uma tentativa de retorno ao passado e anulação da história através da reconstrução de toda a área envoltória demolida a fim de devolver a ambiência de séculos passados ao sítio. Como opção à idéia de referencia ao fato histórico da existência de uma massa construída que caracterizava a ambiência urbana totalmente distinta da atual, a evocação de indícios visíveis a tal fato pode amenizar a trágica demolição, ao menos no que tange à memória. Obviamente não se recomporia uma construção qualquer com o simples propósito de aferir uma memória ao lugar – nesse sentido, a construção de uma edificação que além do significado referencial ao conjunto desaparecido trouxesse a memória de uma das importantes funções da organização civil e política da cidade na história acrescentaria valor à ousada ação.

A proposta de reposição de uma referência construída foi uma das opções cogitadas para referenciar historicamente o sítio, e para tal foi escolhida uma antiga edificação que se ergueria sobre uma ruína ali existente, sobrevivente da devastação provocada. A concepção desta edificação foi designada ao arquiteto português Fernando Távora, em 1988, pela importância que este assume diante da cultura arquitetônica portuguesa e pela sua reconhecida dedicação e salvaguarda do patrimônio histórico português. Este edifício teria a função de atuar como força geratriz e evocar a reflexão sobre a legitimidade da existência de edificações tão junto ao então Terreiro da Sé

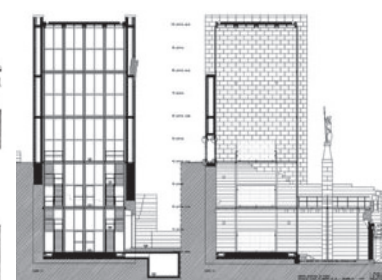
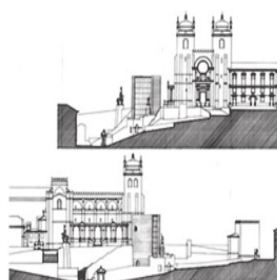
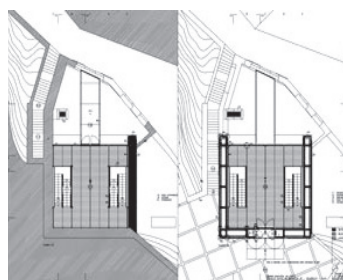
A edificação assim escolhida refere-se à Casa dos 24⁴, denominação que assume o torreão que se tratava de uma edificação correspondente ao antigo Paço do Conselho, ou Casa de Câmara ali existente. Localizava-se a apenas 7 metros afastada do edifício da Sé Catedral e implantava-se em sobreposição a própria muralha sueva. A ruína refere-se à sua e é sobre esta que Távora elabora sua criação, ação esta que se dá através de recorte, eliminação e inserção.

Soma-se à história do lugar a história da própria edificação que concentra um valor inestimável para a memória da polis portuense. As descrições históricas que se tinha sobre a antiga

214



215



Casa de Câmara apontam para uma edificação construída à maneira medieval, com “cem palmos de altura”, em cantaria de granito aparelhado, com vários pisos e seu interior era guarnecido de elementos artísticos de grande qualidade tendo em destaque um teto dourado no salão nobre superior.

O edifício proposto por Távora é *collage referencial e literal*. Referencial enquanto se utiliza da interpretação de dados históricos e de modelos conhecidos de mesmo período histórico para compor a linguagem abstrata com que modela seu edifício. É *collage literal* por sobrepor-se às ruínas da antiga Casa de Câmara ou Paços do Conselho – a quem presta homenagem.

Távora concebe este edifício a partir de uma planta quadrada⁵, cuja massa opaca é estruturada em U, em concreto, formada por três planos que compõem as laterais do poliedro de base quadrada, revestidos com placas de granito serrado, da mesma cor do da Sé, cortado em blocos muito regulares, na altura de “cem palmos” que consta nos documentos antigos escritos. Nesta ação valida um dos princípios da *collage* ao utilizar, como âncora do projeto, a estética abstrata da matéria prima em contraposição à estética da figura, ainda que a figura tenha aí papel importante na configuração do lócus urbano.

Esta composição assenta-se sobre as ruínas ali evidenciadas na parte inferior do edifício, o que se pode constatar a partir do alçado norte, de onde brota uma grande escadaria que permite o acesso entre o terraço da Sé e a Rua de São Sebastião. Esta aproximação da ruína com a parede nova que lhe superpõe comprova a intencional familiaridade imposta por Távora do novo ao antigo, tanto pela cor quanto pela textura das pedras que compõem ambas, diferenciando-se apenas no corte afinado das pedras contemporâneas.

A ruína é tema nesta obra de Távora, é argumento que dá origem ao objeto arquitetônico. Aqui, a *obra-collage* aproxima-se das *collages* dadaísta, pelo trato da matéria encontrada como tema, não mais como fundo, como prevalecia na *collage* cubista.

O edifício é um maciço sólido visto da lateral da Catedral, de onde se aproxima da galilé; mas do ângulo do Terreiro da Sé observa-se o volume como uma edificação tênue, característica dada pelo plano de vidro que fecha sua volumetria. Ainda que as aproximações traçadas sejam evidentes, Távora não cai na tentação de reproduzir as ameias que finalizam as construções medievais que a cercam, tanto da Sé Catedral quanto da Torre reconstruída, ainda que pareça óbvio que a antiga Casa da Rolagem fosse assim caracterizada, como acontece às torres da família tipológica de que descende.

5 A planta quadrada seria uma abstração, assumindo a tipologia das plantas das antigas torres medievais que ocorrem em toda a Europa.

Fig. 216 Vista do acesso da Torre de Távora .

Fig. 217 Vista lateral da Catedral Sé com a Torre de Távora e as edificações que envolvem a igreja na sua parte posterior.



A quarta face do prisma é, portanto, composta por um grande plano de vidro que permite que se deslumbre toda a vista da cidade histórica a partir dos pavimentos no interior do edifício. A solidez quase sepulcral vista do exterior desmancha-se na transparência interna, o edifício vira invólucro e devolve a vista roubada do Terreiro da Sé. A ligeireza do espaço interno é contravenção. Presença que se faz ausência e retoma a inexistência do edifício no lugar ao longo de tantos anos. Referência do que foi e do que deixou de ser, a arquitetura proposta por Távora, de caráter híbrido entre dois tempos, entre o antigo e o contemporâneo experimenta ainda as filiações modernistas a quem deve suas raízes. A transparência provocativa do espaço interno descende da arquitetura de Mies van der Rohe. Os espessos planos graníticos que se transformam em planos ao serem lidos devido a soltura proporcionada pelos dois planos de vidro que liberam estas placas laterais, exprimem uma descendência neoplasticista, uma vez que o lado oposto ao plano envidraçado contém também uma grande abertura em vidro, localizada no terço superior no alçado do pátio que dá acesso à Casa. Opacidade e transparência se alternam e definem a espacialidade interna – a opacidade determina o caráter exterior do edifício e a transparência o do interior.

A abertura envidraçada menor revela, do interior, a escala de proximidade com a galilé de Nicolau Nasoni e os contrafortes da Sé Catedral. Por ali entra a luz do sol da manhã que banha o interior do espaço que se configura em grande salão de entrada do edifício, cujo destaque é assumido pelo teto dourado que faz referência ao “salão adornado com teto dourado” onde se reuniam os 24 representantes dos ofícios portuenses da Casa da Rolaçom. Este novo teto evoca os forros em caixão das edificações antigas, pela modulação quadriculada proposta em estrutura metálica que contém, em cada nicho, uma nova

216

217



subdivisão em quadrícula então dourada. O cuidado em citar tanto o dourado referido dos textos históricos quanto da tipologia de forro que era tradicional de ser encontrado em espaços mais solenes das edificações fica assim solucionado.

Neste pavimento, o generoso pé-direito evidencia a importância do espaço. O piso aqui, como no próximo nível, é de madeira, executado em tábuas corridas - nova referência ao antigo – executada sem o tradicional acabamento de rodapé, o que reforça a ideia de contemporaneidade da obra e simultaneamente proporciona uma percepção de continuidade das paredes. Este segundo aspecto assume maior importância no pavimento inferior onde a ruína do antigo edifício é evidenciada nestas paredes; assim, o piso parece não comprometer a ruína, permite a esta uma liberação que traz a continuidade pretendida.

Os pisos são apoiados em estrutura metálica, que de certa forma interpretam os tradicionais barroamentos de madeira de que eram compostos os pisos das edificações históricas. Estes pisos inferiores são acessados por escadas simétricas instaladas junto aos dois planos cegos da caixa arquitetônica. Vale ressaltar aqui a primazia que a simetria da planta assume na definição do caráter do edifício. O classicismo assim traduzido depura a relação delicada traçada pelo novo e pelo antigo, evita conflitos desnecessários e ressalta a relação prioritária entre os valores retomados na reconstrução.

Tanto o recorte onde se alojam as escadas quanto a própria configuração destas, executadas em perfil metálico com piso em madeira e espelhos deixados vazados, permitem uma leitura clara da continuidade do edifício através destes outros níveis, “os vários sobrados” a que se referem os textos históricos. Das escadas, os pisos assoalhados parecem flutuar no espaço da caixa de granito, dada a leveza com que tocam as paredes que os contém.



218



219



220

Fig. 218 Processo de demolição de 1939 - antiga Porta de Vandoma.

Fig. 219 e 220 Ruína da Casa dos 24.

Fig. 221 O espaço de acesso da Casa dos 24 - o pé direito alto e o forro dourado.

Fig. 222 Piso térreo da Casa dos 24 com a escada metálica junto à alvenaria antiga sobre a qual continuam as paredes novas.

Fig. 223 Detalhe da alvenaria de pedras antiga e a junção com a nova.

221 222



223



O nível intermediário contém trechos das paredes arruinadas da antiga Casa da Rolançom. Ali, a collage se explicita na continuidade das três paredes sólidas que compõem o edifício. A vetusta alvenaria aflora em seu direito de origem e comprova a legitimidade dos limites trabalhados pelas novas paredes que se elevam a partir de seus vestígios. O recorte é aqui o traçado pelo próprio tempo e pelo descaso que pertence à sua trajetória histórica – coube a Távora aceitar o recorte herdado e ajustá-lo à sua arquitetura.

A passagem do antigo ao novo não é solene nem cerimoniosa; acontece sobriamente tendo as peças antigas um destaque de relevo sobre as novas, sendo as antigas deixadas tal qual se dispõem no momento do encontro, alvenaria que se desfaz aos poucos e evidenciam o desaparecimento de sua continuidade. Não resta dúvida de que estes vestígios constituem o bem maior que legitima toda a reconstrução e como tal são tratados – toda sua preciosidade é reconhecida e evocada. Aqui a aceitação da beleza do inacabado é evidenciada nas pedras gastas pelo longo passar do tempo ali expostas como troféu. A figuratividade pretendida com a continuidade das paredes superiores, que brotam destes fragmentos arruinados da base da antiga construção, elucida tanto a materialidade da obra proposta quanto seu posicionamento. O jogo de referências e temporalidades cruzadas, típico das obras de collage, encontra aí sua maior lucidez.

Deste piso intermediário, têm-se acesso a um balcão que continua o piso interno bem do meio do espaço entre as duas escadas, reforçando assim a simetria do projeto. Dali pode-se olhar a paisagem a céu aberto, bem como observar a fachada externa envidraçada do edifício, sua volumetria e implantação no terreno. Este balcão avança pelo terreno como uma ponte até quase tocar o muro-ruína que encerra o lote. Metálico, apoiado sobre esguias colunas de perfil metálico, é elemento contemporâneo que rasga o lote e se debruça sobre

Fig. 224 Detalhe da fachada da Catedral com uma embarcação esculpida sobre o granito da alvenaria.

Fig. 225 O palmo impresso sobre os blocos de granito da parede lateral dos fundos da Torre de Távora.

Fig. 226 Aspecto da fachada envidraçada de onde se avista a cidade e o rio Douro - os palmos estão impressos junto à vidraça, no lado externo da Torre.

224



225



226



a paisagem histórica. Toda a extensão do plano envidraçado que se encaixa entre os dois planos de granito e que formam juntos a caixa arquitetônica é percebida do balcão e da grande praça fronteriza à Igreja. Através da enfática vidraça se lê o espaço interno - o plano acristalado guarda o segredo da ruína.

Sobre um dos planos laterais, vistos a partir deste balcão, apreende-se a referência ao sistema de medida de que fala o texto antigo que descreve a Casa de Rolançom: os palmos. Como Távora usa os citados “cem palmos” para definir a altura da Casa dos 24, imprime sobre a superfície dos blocos de granito que revestem as paredes de concreto com um relevo escavado o palmo aberto que, ao se repetir ao longo de toda a altura da parede, registra a medida resgatada. Estas mãos impressas no granito são vistas do Terreiro da Sé e é dali que se descobre a dupla referência feita por Távora que ao utilizar este signo para explicitar a utilização do dado obtido nas descrições históricas, faz uma citação cruzada aos signos impressos também em baixo relevo sobre a superfície da fachada da Sé, que por meio de sistema codificado, transmite mensagens aos fiéis.

Como observa Fuão ⁶, a utilização da citação sempre se refere a um certo reconhecimento da obra citada, “citar outro autor é como identificar-se a ele”. Távora explicita a intenção de identificar sua obra com a Sé Catedral, o que provoca uma aproximação desejada de familiaridade entre as duas obras. Aproximação e afastamento – com estes movimentos antagônicos a Casa dos 24 busca conquistar a legibilidade de suas intenções que, ainda assim, não se evidenciam com facilidade. A continuidade e ruptura da tradição, a fragmentação e unidade do edifício e da urbe, demonstram o erudito jogo travado pela construção da Casa dos 24 e seu imponente entorno, impregnado de historicidade.

O último pavimento, o rés-do-chão, define-se pela ruína que lhe domina a leitura, tanto do ambiente interno

6 FUÃO, Fernando. Op. Cit. P. 93.

Fig. 227 A escada de acesso aos pavimentos da Torre e a parede antiga na base do piso inferior.

Fig. 228 Muro do pátio que dá para a Rua de São Sebastião formado pelas ruínas da antiga edificação.

Fig. 229 Os apoios do balcão que avança sobre o pátio e o vão ogival da parede arruinada da antiga edificação.



7 Álvaro Siza – A Propósito da Arquitectura de Fernando Távora. In: TRIGUEIROS, Luiz. Fernando Távora. Lisboa: Blau, 1993.p. 69.

8 Frase de Fernando Távora citada em texto de Eduardo Souto de Moura – A Arte de Ser Português. In: TRIGUEIROS, Luiz. Fernando Távora. Lisboa: Blau, 1993.p. 71.

quanto externo. Uma janela com arco ogival, composta por aparelhamento antigo das pedras da alvenaria, aloja-se na parede lateral, que é visível do exterior, do alçado da Rua de São Sebastião. Deste interior descortina-se o pátio que define os limites do lote, cujos muros são formados por ruínas de antigas paredes. A obra incorpora aí tipologia de casa-pátio, em que o espaço interno continua em pátio encerrado por muros. Estes muros apresentam ainda duas outras aberturas – uma de verga reta e outra de verga em arco ogival que descem até o piso do pátio, formando um vão de porta. Ambas as aberturas foram fechadas com gradil metálico que preserva a segurança do pátio, mas permite a visualização da rua.

Deste piso térreo, a transparência da cortina de vidro que fecha o volume assume um papel ainda mais importante – evidencia a continuidade das paredes antigas apresentadas como vestígios da ruína ali existente, deixando a dúvida sobre a configuração exata da volumetria da antiga Casa da Rolaçom. A opcional planta quadrada demonstra agora seu mal estar em assentar-se tão geometricamente sobre o lote, o que se constata a partir da dificultosa aceitação de sua rigidez junto às paredes angulosas do terreno disponível e demarcado pelos muros constituídos de matéria tão anciã quanto àquelas internas.

230



Fig. 230 O balcão visto através da grande vidraça da fachada da Torre.

A obra encerra sua leitura com a certeza de ter modificado o lócus e o sentido do espaço gerado pelo Terreiro da Sé. Na audaciosa locação desta pequena mas provocativa arquitetura contemporânea comprova-se que a cidade continua viva a acontecer através de sua história. A Casa dos 24 torna-se, por meio da teia de significações que tece, numa continuidade da cidade, collage que se estabelece a partir de diversos fragmentos materiais e memoriais que interpreta e modifica.

A Casa dos 24 torna-se, depois do aprofundamento nos dados que lhe serviram de referência no momento de sua concepção, reconhecidamente imprescindível no Terreiro da Sé e no Porto. É auto-referente – por si só é arquitetura de elevado nível de depuração, é objeto de arte único, tão somente possível de acontecer ali, sob a égide do grande mestre da arquitetura portuguesa. Sobre a arquitetura de Fernando Távora, comenta Álvaro Siza:

(...) Existe outra arquitetura que impressiona menos, e menos gente. Pode ser de grande ou pequena dimensão. Relaciona-se com tudo que a envolve, ainda que tal não seja aparente, ou evidente, ou por razão de forma. Pode ter qualidade ou não; raramente é gratuita, ou nunca. Pode ser modesta, se para outra presença não existe razão; ou difícil, mas não por imodéstia.⁷

231



Esta consideração aplica-se à Casa dos 24 como a outras obras de Távora que trazia a arquitetura portuguesa vernacular como ensinamento e apropriação da legítima arquitetura contemporânea portuguesa.

Távora é fiel à sua preocupação com a importância que a arquitetura toma na construção cultural de seu país e na expressividade de uma arquitetura moderna sensível a valores e formas locais considera que “tudo há que se refazer de novo começando pelo princípio, e o Princípio era o caráter próprio da época em que se vive.”⁸

A casa-torre proposta por Távora acontece na paisagem ferida da Sé Catedral como uma provocação. Como um ruído a torre incomoda a sinfonia da arquitetura histórica tão bem acomodada sobre a forçada plataforma do outeiro; mas o ruído sussurra mensagens codificadas, busca comunicar-se e justificar sua presença.

Com notas serenas, alia-se aos donos do território – a nobre catedral, os trechos de muralha, a escadaria – com seus ângulos retos, sua escala, a textura e a cor de sua matéria. Incômodo mesmo é trazido pela proximidade da Sé, angulosamente alinhado à quina da fachada principal desta. A massa pétrea das duas placas que conformam o torreão tem dimensões significativas e impõe-se ao edifício sacro, acomodando-se em sua mansidão. Faz dele uma continuidade, interage, estabelece relações de proporção e de parentesco. Deixa claro que não se trata de uma restauração urbana que busca as formas originais perdidas, mas uma (re)organização do espaço que pretende minimizar as ausências e fixar o essencial.

233

Fig. 231 O conjunto das edificações com a Igreja e a Casa dos 24 vista da parte baixa do adro; na esquerda a torre medieval que foi reconstruída em novo local.

Fig. 232 Vista da Casa dos 24 a partir do adro da Igreja - os palmos impressos sobre os blocos de granito da parede lateral dos fundos da Torre de Távora.

Fig. 233 O adro, a Catedral, a torre medieval e a Casa dos 24.

232





pousada Santa Maria do
Bouro
 de Eduardo **SOUTO**
 de **MOURA**

É por isso que uma pessoa que aplica sempre princípios positivistas, preto e branco, velho e novo, verdadeiro e falso, pode não perceber. É porque antigo quer dizer pedra e o inox não é antigo, porque é moderno. O vidro existe desde os Fenícios, mas é demasiado velho para ser antigo. Por isso agora é moderno.

Eduardo Souto de Moura



De pedras, vidros e inox fala esta obra. De novo e de antigo. E de um confronto estabelecido entre o existente e o proposto, entre mudar sem corromper. Fala de uma estética própria pertencente a um modo de ser que se transfigura diante do desafio de ser aplicada diante de um monumento arquitetônico religioso.

Ainda em se tratar de sutilezas na arquitetura contemporânea portuguesa, a obra da Pousada de Santa Maria do Bouro (1989-1997) surge como um jogo de perfeito equilíbrio entre arquitetura histórica e a contemporânea. Intervenção do arquiteto Eduardo Souto de Moura, esta adequação de antigo mosteiro para uso como pousada localiza-se no município de Amares (Braga), interior norte de Portugal.

Da história das antigas edificações que constituem parte predominante desta obra, o mosteiro beneditino do século XII tornou-se depois cisterciense. Ainda que tenha vivido em prosperidade graças ao apoio real e a sua excelente localização, iniciou um processo de ruína a partir do século XV.

Entre os séculos XVI e XVIII, o mosteiro voltou a ser reativado tendo recebido várias remodelações e acréscimos em suas instalações. Em 1834 com a extinção das ordens religiosas masculinas o mosteiro foi abandonado vindo depois a ser vendido a particulares. A igreja foi afeta ao serviço paroquial e os edifícios conventuais entraram em ruína. O conjunto antigo é formado pela igreja, sala do capítulo, claustro, ala de celas, cozinha e refeitório.

A escolha do nome de Eduardo Souto de Moura para efetuar as adaptações deste monumento ao uso de pousada trouxe ganhos tanto ao bem quanto ao arquiteto que se notabilizou pela sensibilidade expressiva com que atuou sobre o sítio.

Com sua arquitetura manifestadamente adepta de um minimalismo formal, este seguidor dos ensinamentos miesianos¹ traz do mestre moderno o aprendizado do entendimento poético da tecnologia e do reconhecimento da natureza abstrata desta poética, que vai situar a poética para mais além da lógica construtiva como expressão objetiva da obra. Confirma com suas experiências arquitetônicas o que defende a ideologia de Mies, apontado por Hernández Leon:

Heidegger e Mies propõem-nos o questionamento poético como via para o conhecimento da essência técnica. O silêncio como aprofundamento do significado.²

Como complementação do aprendizado dado através das obras de Mies, Souto de Moura adquire, em sua estadia nos EUA, aonde veio a lecionar nos anos 90, uma nova confrontação dos mesmos valores pela manifestação artística dos escultores americanos, em especial de Donald Judd. A escultura minimalista de Judd reforça o entusiasmo de Souto



1 É declarada e visível na obra de Souto Moura a influência da linguagem arquitetônica de Mies van de Rohe, onde a dialética é o princípio operativo, e que se apresenta sintetizado na célebre expressão “less is more” em que a simplicidade origina a busca incessante do aperfeiçoamento da técnica, tornando esta, num dos elementos fundamentais da arquitetura minimalista. A influência de Mies Van de Rohe contamina a obra de Souto de Moura com seu neoplasticismo e suprematismo definidas na fragmentação dos planos e nos jogos de sobreposições de peles de diversos materiais e cores, assim como na ocultação da estrutura.

2 LEÓN, Juan Miguel Hernández. “Porque perguntar é a devoção do pensamento” in SOUTO DE MOURA, Eduardo. Santa Maria do Bouro. Lisboa: White & Blue, 2001.

234

Fig. 234 Vista de satélite da Pousada de Santa Maria do Bouro.

Fig. 235 Vista do adro da Igreja e o mosteiro convertido em pousada.

Moura pela pesquisa de redução lingüística na busca de uma relação entre objeto e contexto.

Com tal reforço ideológico o arquiteto acentua sua linguagem, em que predominam as formas simples de gestos únicos, com determinada precisão quando na definição da materialidade dos elementos arquitetônicos.

Souto de Moura teve como mestre Fernando Távora que lhe serviu de exemplo ao trabalhar e moldar a pré-existência, usando-a como matéria de projeto. Assim amparado, o arquiteto encontra no Mosteiro o desafio de transformar o lugar sem interferir em sua essência. As adaptações funcionalistas seguem um padrão de serenidade já pertinente às celas dos monges cistercienses, ensimesmando as modificações responsáveis pelo adicional de conforto solicitado pelo novo uso.

Souto de Moura vai tratar a obra da reconversão do antigo Mosteiro como uma continuidade de seus projetos, fiel aos princípios que organizam seu pensamento arquitetônico, mas reconhece que tenha sofrido forte influência da ruína na concepção de seus atos arquitetônicos ali tratados.

235



A proposta de ter uma obra como a da Pousada do Bouro como collage permite examinar as possibilidades limites da inserção de novos elementos sobrepostos a preexistentes em que a independência e individualismo de cada uma das linguagens apresentam-se como desafio de integração. Ainda que os novos elementos toquem o antigo e dele brotem, é notável a aparente indiferença com que coabitam e redefinem a nova obra.

Souto de Moura implanta sua arquitetura abstrata e de certa forma minimalista com o suporte da unidade, onde a fragmentaridade da obra é anulada pela familiaridade entre os elementos. O afastamento com que se dispõe sobre a obra não impede que estabeleçam uma comunicação eficiente, responsável pela visualização da totalidade do conjunto. A identificação clara do novo é dada pela pureza com que estas novas peças se apresentam, o contraste não tem como origem a distinção explícita do antigo, antes pertencem a um universo formal que orienta os princípios criativos do arquiteto.

A anunciação do novo dá-se à entrada da Pousada, diante da igreja que lhe forma o conjunto e que se encontra restaurada e em atividade. A igreja, enfatizada pela grande escadaria de granito que lhe eleva do nível de acesso da pousada, exige desta uma afirmação sem hesitação quanto ao acontecimento arquitetônico a que precede. Assim, somando-se aos vidros que vedam as janelas do pavimento superior, uma grade quadriculada de nítido apelo contemporâneo forma a porta de entrada, da qual se tem acesso por um plano de tábuas rústicas assentadas junto à soleira do vão, como ao lhe servir de ponte de acesso.

Fig. 236 a 238 Detalhes dos elementos inseridos por Souto de Moura no acesso da Pousada.

Fig. 239 Aspecto atual do claustro do antigo mosteiro.

236



237



238






239

3 SOUTO DE MOURA, Eduardo. Santa Maria do Bouro. Lisboa: White & Blue, 2001. p.6

A oposição entre os fragmentos do novo e do antigo não se dá de forma drástica uma vez que a materialidade, onde Souto Mora ancora sua obra, aproxima-se da materialidade do antigo mosteiro. Nesta arquitetura da economia e da unidade, o veio forte da técnica refinada e da depuração formal enfrentam o tradicional do preexistente com determinação silenciosa. As formas unitárias, simples e coerentes assumem o controle da organização formal do conjunto e sua importância já fora justificada na Teoria da Gestalt através da compreensão das totalidades perceptivas. Assim, a collage de Santa Maria do Bouro define-se pelas pequenas unidades formais indivisíveis que definem conjuntos entrelaçados, ainda que sem se misturar essencialmente.

Mais além da collage como aspecto formal, definida como estratégia de convívio de linguagens distintas e enraizada em princípios estéticos nitidamente antagônicos, o silêncio determinado pela abstração da linguagem contemporânea proposta se coaduna com a espiritualidade enraizada no mosteiro, caráter intrínseco ao uso religioso que lhe dá origem. Silêncios de fontes distintas, o novo ainda que não intencionado na ação opositiva ou de contraste fácil, acomoda-se confortavelmente sobre o lugar que tem como ele, a idéia dos espaços geometricamente definidos, os volumes compostos por repetição de elementos e a simplificação reduzida de materiais.

Souto de Moura observa que, para o projeto, as ruínas são mais importantes que o mosteiro “já que são material disponível, aberto, manipulável, tal como o edifício o foi durante a história.”³ Assim, o arquiteto decide por dialogar com o mosteiro enquanto vestígio material e não funcional, trata do que existe ali como *objet trouvé*, uma preexistência que passa a adquirir outro significado a partir do olhar do arquiteto sobre esta matéria moldável.



O encontro – ação primeira da operação de collage – dá-se na comprovação da matéria que forma a ruína, matéria esta já conhecida do autor desde sua infância. Matéria que é suporte de história e que é memória apropriada. Ele reconhece o sítio como instrumento, transforma-o em objeto abstrato aproximando-o da técnica e da simples matéria. Examina sua poética e busca nela o interstício por onde penetrar com sua linguagem. Mas a ação desta inserção não se dá sem uma profunda compreensão do que existe e da essência do lugar.

Antes de iniciar a proposta de intervenção, é feita uma meticulosa pesquisa arqueológica que traz os dados científicos sobre o monumento. Muitas coisas ocultas aos olhos leigos são reveladas e tornam mais complexo o material a ser trabalhado.

Ele toma do mosteiro seu caráter essencial, sua história lida como apogeu e decadência determinada por tão elaborada e erudita arquitetura em meio longínquo das cidades principais e ao aspecto abandonado e tomado pelo simples passar dos tempos sem cuidado merecido, comprovadamente deixado à sua própria sorte como estrutura inanimada e já inútil. Rapta sua personalidade sabendo-se dela dependente, tal qual o desenho que evoca “O rapto das Sabinas” de seu colega Álvaro Siza encontrado em um dos novos cômodos da Pousada. Somente por meio deste rapto, a linguagem de Souto Moura pode se instalar e garantir sua perpetuação, somente na evidência do acontecimento é permitida sua existência e contemplação. Confunde ação criativa com constatação da beleza estética da ruína, paralisa o tempo evitando um retorno a um tempo não mais existente, descarrega sobre ele o tempo presente, soberano e estático.

No trato com a matéria encontrada, o edifício arruinado que chega às mãos do arquiteto como material a ser trabalhado, Souto Moura assume o caráter de matéria desgastada e obsoleta e faz dela a textura para sua obra. A pátina atua aí como complementação estética que fará a contraposição ao novo e lustroso dos poucos elementos que são inseridos.

A segunda ação da collage - o recorte - é ação que se funde quase à primeira; os recortes escolhidos são os que se encontram na obra preexistente, efetivados pela ação do tempo por intermédio de força seletiva e destrutiva da natureza. Estas frestas sulcadas na matéria são interpretadas por Souto de Moura como a possibilidade de se efetuar a inserção das novas partes. Os vazios proporcionados pelas ausências das janelas e portas antigas são reinterpretados como lacunas, como possibilidade de inserir novas perspectivas do exterior a partir do interior; assim, a inserção de vidros para vedação

4 Para Ruskin, que prega um Culto à Ruína, estas se tornam sublimes com a ação do tempo infringindo sobre a sua estrutura a destruição contínua através das rachaduras, da vegetação crescente e das cores que o processo de envelhecimento confere aos seus materiais da construção. A ruína é o testemunho da idade, do envelhecimento e da memória, podendo nela estar expressa a essência do monumento.

destes vãos mantém o recorte pré-estabelecido e enfatiza o ver-atraves destes recortes. Outro recorte assumido a partir do preexistente é o da ausência da cobertura – amputação desfiguradora da unidade do edifício antigo é tomada como confirmação da simplificação da forma em conformidade à estética proposta da linguagem inserida. O recorte, no Bouro, acontece como reconhecimento e aceitação do que já aconteceu, uma complacência estética com a ausência encontrada. Encontro e recorte fundem-se na ação criadora da collage de Souto de Moura. Ausência poética é enfatizada no antigo claustro em que cobertura e piso desaparecidos acentuam o caráter de edifício arruinado. As paredes e a seqüência de arcos que compunham a área sombreada do claustro é agora querela de um passado distante; atuam como elemento escultórico que emoldura tanto o edifício de que faz eco quanto o céu que evidencia sua soltura e desprendimento de função.

Numa aproximação ao pitoresco inglês que empresta de Ruskin - o axioma de que a ruína é o edifício que retorna à natureza ⁴ - Souto de Moura usa o edifício arruinado do mosteiro como contraponto à sua determinada linguagem. A natureza aqui no Mosteiro é, entretanto, manufatura deixada ao tempo, elemento cultural que se abandonou. Tal como a paisagem natural que se torna cultural ao ser contemplada pelo homem como objeto quase artístico, estas ruínas são passíveis de modificação se assim o solicitassem para a adaptação ao novo uso. O autor faz da linguagem encontrada o argumento necessário para suas experimentações que vem desde obras anteriores como a Casa das Artes do Porto.

O edifício preexistente com seu caráter antigo atua como pano de fundo e proporciona um destaque ao elemento novo inserido, evidencia sua contemporaneidade e revela com nitidez sua plasticidade límpida. Isto justifica a intencional manutenção dos blocos do mosteiro sem a cobertura tradicional. Souto Moura decide não retomar a volumetria da cobertura desta edificação em seu formato tradicional de águas e telhas cerâmicas enaltecendo o caráter de abandono por que

Fig. 240 Desenho de Álvaro Siza existente num dos quartos da Pousada





241

passou o edifício, preservando assim a matéria encontrada em seu caráter imediato e não como edifício recuperado ou restaurado. A ausência da volumetria dos telhados é reforçada pela presença de uma rasteira massa de vegetação que cresce sobre a cobertura plana inserida pelo arquiteto, presença que reforça o axioma ruskiniano. O caráter de abandono é assim reforçado e encorajado. A ausência da cobertura sintoniza-se com a ausência das esquadrias ao longo das paredes externas do Mosteiro, onde as esquadrias que faziam parte do Mosteiro originalmente e que ruíram, foram substituídas por moldura metálica que enquadra grandes planos de vidro ou deixadas vagas, quando não encerravam nenhum ambiente interno. Atitude nitidamente reducionista comprova a interação entre as partes coladas e recortadas na obra-collage de Souto de Moura.

Na continuidade do trato com a matéria encontrada, o arquiteto reordena alguns elementos existentes como se a emoldurar sua obra. Atende ao impulso criativo de compor sua obra ao aplicar uma nova ordem ou uma re-significação aos elementos preexistentes, bem à moda de algumas collages de Schwitters, como na *Ohne Titel - MIT Madonna und Engeln* (1947) que re-significa a matéria encontrada por meio de sutis incorporações ou modificações na ordem, sem comprometer a leitura do motivo principal que permanece inalterado, mantendo suas características inclusive as da pátina do tempo. Também na obra de collage de Joseph Cornell (p. 165 – livro *mestres da collage*) vai-se encontrar um paralelo



242

Fig. 241 O Pátio das Laranjeiras com a Pousada

Fig. 242 Uma das aberturas do antigo mosteiro com a esquadria e vidro introduzida por Souto de Moura.

Fig. 243 Detalhe do quadro *As Meninas*, de Velásquez.

Fig. 244 A collage de Cornell que usa uma reprodução de parte da obra de Velásquez.

243



5 "Talvez haja, neste quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares nos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda -- daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo -- que é o mesmo -- foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação."

FOUCAULT ,Michel. As palavras e as coisas. Martins Fontes, 2002.

à ação de Souto de Moura sobre o Mosteiro, onde Cornell utiliza reproduções de imagens conhecidas da história da arte ou da fotografia para com elas compor nova temática. As imagens assim utilizadas trazem duplo sentido à apreensão da obra, de um lado valoram a cena criada, trazem personagens improváveis para uma situação inédita, sem o descuido com a composição final; e, por outro lado, modificam a imagem emprestada na memória do observador – esta passa a ter outro sentido além daquele obtido na obra que a tornou notória. Em comum, tais obras de Schwitters e de Cornell trazem, no universo das collages na arte, a utilização de imagens inteiras, com suas características quase intactas e estas atuam como personagens na nova cena artística. Existe aí uma fusão entre a personalidade do personagem e a nova cena compositiva, uma alteração de significado que mantém o caráter das partes por um entrelaçamento quase afetivo. Importante notar que, tal qual na obra da Pousada de Santa Maria do Bouro, as collages citadas mantém os personagens referenciais como principais, são eles que conceituam o acontecimento numa primeira instância de apreensão.

A cena proposta por Cornell permite ainda mais aproximações da idéia lida na obra da Pousada. Nesta cena, não existe nenhum mal-estar incipiente – são crianças que estão em um lugar pitoresco como que posando para uma fotografia tirada por uma mãe cuidadosa e amorosa; nenhum elemento é estranho à normalidade da cena pitoresca, a grama, o bosque, as crianças - o estranhamento vem do reconhecimento dos personagens que torna inverídica a cena, principalmente na emblemática figura da Infanta Margarida, retirada da obra *As Meninas*, de Velásquez; mas Cornell dissimula o empréstimo da notória figura e tenta aproximar-se dela por subterfúgios estéticos. Outrossim, as texturas, as cores, a falsa pátina trazem harmonia à cena criada que pode ser contemplada com naturalidade. Esta estratégia de dissimular o improvável, de abrandar a colisão das partes pela possível mimetização entre fundo e figura é percebida na estratégia de Souto de Moura ao utilizar as pedras da própria obra preexistente para construir o anexo de serviços. O estranhamento das esquadrias metálicas, dos panos de vidro, das lajes, dos forros metálicos é amenizado pela manutenção do caráter de ruína do mosteiro ou pela identificação de elementos familiares na própria obra antiga. A pátina do mosteiro mistura-se às formas simples inseridas por Souto de Moura.

A questão das referências e citações é outra aproximação que pode ser sugerida na obra de Cornell, como em tantas outras collages de outros artistas desde Picasso a Rauschenberg. Aqui,

244



em sua collage - Sem Título - de 1960, Cornell cita Velásquez. Jogo de referências cruzadas, causa dúvidas sobre quem cita e quem observa, trabalha com a imagem reproduzida sobre imagem fotográfica, dissimulando o que seria o valor do original, se a criação sobre a imagem pode ser ilimitada e infinita. Cornell explora uma representação que se desdobra no tempo, ou melhor, como uma fissura no tempo linear da representação.⁵ Tal qual na obra de Cornell e diferentemente da obra de Schwitters, a transição das partes na obra do Bouro dá-se sem que se perceba a ruptura provocada, o novo acontece como uma continuidade do antigo mesmo que exista uma diferença conceitual fundamental entre estas partes.

Assim, alguns elementos do mosteiro-matéria mudam de lugar de origem e passam a compor novos espaços ou texturas. Citação de citação, a obra de Souto de Moura usa a própria obra preexistente como estímulo à criação. Das sólidas paredes do mosteiro, onde suas pedras foram deixadas à mostra pela ação do tempo que lhes retirou o estuque de revestimento, reproduz a imagem para a longa parede que forma o volume da ala de serviços, no rés-do-chão da fachada que dá para a piscina. Ali antes existia um muro que foi deslocado para formar o volume anexo. Tal volumetria é escolhida como uma caixa semi-enterrada que gera um platô em que se acomoda um terraço. As paredes deste volume têm a mesma estética das paredes arruinadas do mosteiro, e são executadas com as pedras do lugar quase à maneira do Museu das Missões de Lúcio Costa. Mas esta parede que já nasce quase ruína não vem tão somente deste sítio – esta parede está por todo Portugal, é a memória de todas as ruínas e, antes

Fig. 245 Vista dos fundos da Pousada - todo o volume inferior de pedra constitui a área de serviço construída por Souto de Moura com as pedras do lugar.

245



7 CALLOVÀ, Roberto. Santa Maria do Bouro, uma história contínua. IN: SOUTO DE MOURA, Eduardo. Santa Maria do Bouro. Lisboa: White & Blue, 2001

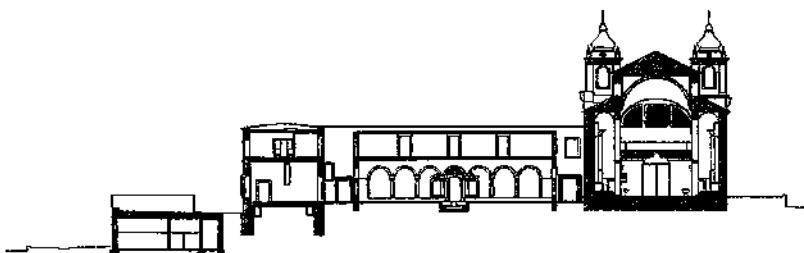
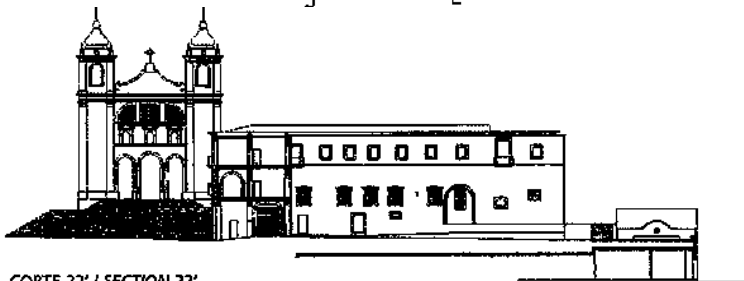
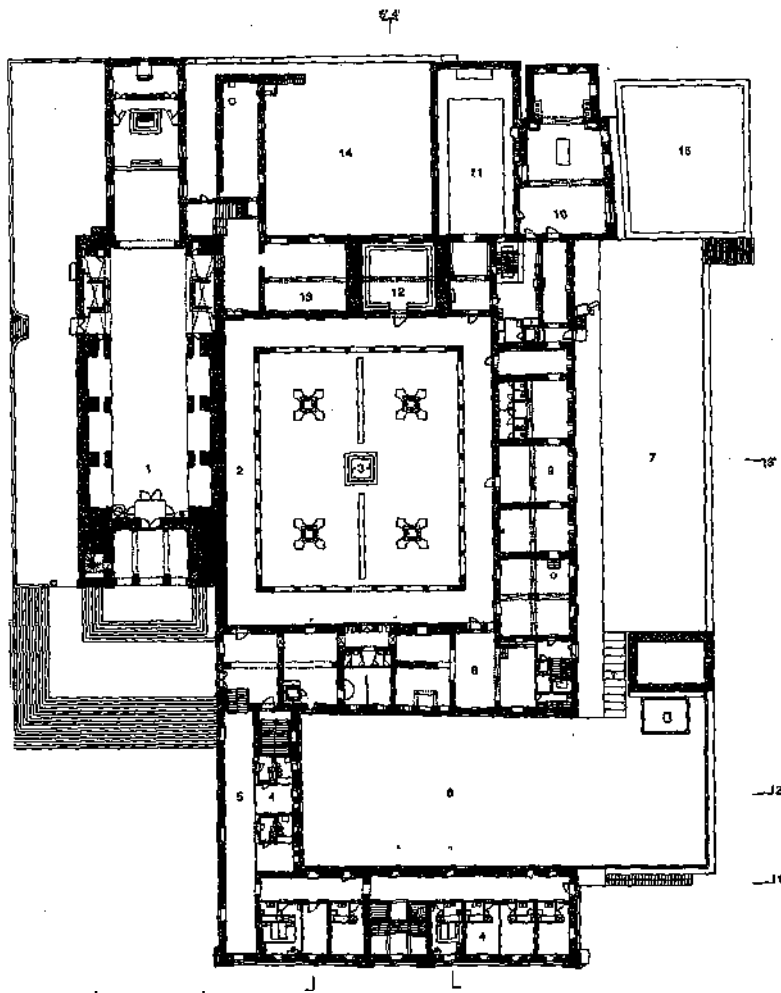
8 Declaração feita a Roberto Callovà no artigo referido anteriormente.

destas, é a memória de toda a história desta pequena e secular nação. Esta parede e este volume que reproduz o conhecido, quase que camuflada é uma corajosa e criativa interpretação do antigo revisitado. Citação da própria obra que lhe serve de suporte, o arquiteto traz por intermédio de sutilezas no trato da superfície e das aberturas dos vãos, a evidenciada novidade do contemporâneo. Ambigüidade e dissimulação.⁶ Reverência ao lugar e à memória.

Ainda que não mimetizado ao antigo pela proporção de sua forma e pela seqüência de distribuição de aberturas, quase que é imperceptível ao olhar desatento sobre o alçado sul. Sobre este volume, constrói um terraço, à maneira dos pátios existentes como o das laranjeiras ou o próprio claustro. Para além da obra preexistente, o sistema de referências utilizado por Souto de Moura na Pousada faz amarrações com os arquitetos que influenciaram em sua formação – para tal utiliza as maçanetas elaboradas por Álvaro Siza, com pequena adaptação, fazendo assim, a cada abrir de porta, uma reverência ao arquiteto português maior. Complementar a esse gesto adorna os recintos de dormir com desenhos do próprio mestre, como que a querer fechar um círculo de citações. Souto de Moura fala de escolhas, de que tinha que escolher uma “imagem para o Mosteiro”; em conversa com Roberto Callovà,⁷ apresenta as incertezas por que passou ao iniciar os trabalhos no Bouro, no quanto se preocupou com a impossibilidade de recompor uma imagem do passado que não mais existia. A escolha foi a do século XX - o seu século - e atuou sobre o edifício e com a estética ali encontrada.

Muitas outras sutilezas são propostas como soluções às demandas da adaptação do antigo Mosteiro para a Pousada. O forro metálico proposto por Souto de Moura trata-se de uma interpretação sua dos forros de madeira em caixotões da sacristia da igreja. Esta referência cruzada com o Mosteiro, que propõe à Pousada, aponta a preocupação do autor em não inserir elementos gratuitamente formais que causem estranheza demasiada a quem visita o edifício. Esta sintonia fina proposta, que passa por detalhes elaborados e de depuração consciente acomoda o novo ao antigo, prestam-lhe reverência ainda que mantenham a dignidade de sua temporalidade.

No conjunto destas sutilezas propostas, encontram-se, com destaque, os pormenores que se distribuem por toda a obra. Pormenor que, por conceito do próprio termo, separa duas instâncias distintas, tempos distintos das duas obras sobrepostas, dois mundos justapostos, confunde-se por vezes com o próprio elemento arquitetônico. Pormenor que explicita a contemporaneidade da obra e do autor, que intensifica



os elementos compositivos novos, aponta para um limiar discernível e pertinente ao projeto com caráter ordenador ainda que definido pela sua perfeita discricção.

O pormenor da collage do Bouro pertence ao elemento inserido, definido pelo arquiteto da contemporaneidade. Anuncia a presença crua do novo elemento, impedindo que este se funda ao seu receptor. Bem distinto dos pormenores de Carlo Scarpa que se esmeram em criar uma arquitetura de autor e de tanta complexidade que prende a atenção de quem os encontra, os pormenores de Souto de Moura são límpidos e diretos. O pormenor aqui no Bouro assume uma identidade quase anônima, evoca origens e obras predecessores tal qual alguns elementos arquitetônicos ali inseridos. Todo e qualquer pormenor que preexiste esvoaça-se dentro da leitura do que é a obra antiga, pertence ao sensível da compreensão do que já estava ali como massa homogênea de um organismo único. O pormenor contemporâneo promove a ligação e a ruptura, é definição de limite de onde acaba um e começa o outro, enquanto permite o sincretismo das duas linguagens. Borda que extravasa os limites temporais do contemporâneo e demonstra a opção estética pela modificação cautelosa do que já estava.

Ao percorrer os espaços da pousada a sensação é de que o tempo foi suspenso. A beleza percebida nos espaços não encontra elemento de discórdia. Ao longo dos cômodos de circulação do andar térreo, depara-se com blocos monolíticos de pedra que formam pequenas escadas que vencem desníveis entre alguns espaços internos ou do interior para os pátios. Formas generosas e impactantes aproximam-se de esculturas contemporâneas tal a imponência com que redefinem o espaço e a limpeza de suas formas. A primeira delas, na sala de estar, trata-se de um bloco de mármore vermelho que ao assentar-se

247



Fig. 246 O projeto da Pousada

Fig. 247 Forro metálico nos corredores da pousada.

ao lado de uma canaleta de águas deixada exposta, em granito cinza como o chão lajeado do nível inferior, causa impacto e reverência. Este elemento centraliza a atenção de toda uma seqüência espacial e ancora a postura contemporânea do autor; assume uma especificidade tal que chega a dar identidade a toda a obra.

A justificativa para o acontecimento destas escadas é dada pela necessidade de alteração do nível original do piso do pavimento térreo. Com a intenção de explicitar essa ação, o arquiteto busca na ênfase do pormenor o indulto pela subversão da ordem pré-estabelecida pelo antigo. “Tinha vergonha de não dizer a verdade” observa Souto de Moura,⁸ ao justificar a necessidade sentida em tal explicitação. As demais escadas surgidas desta interferência de alteração do nível original foram elaboradas em blocos de granito cinza, para evitar a saturação da cor e da invenção, decisão tomada após a colocação da primeira escada-bloco em mármore. Antes, o projeto previa todas em mármore vermelho, mas o arquiteto foi dissuadido desta decisão durante a obra. Ações como essa comprovam a dinâmica da obra sobre a estática do projeto. O projeto – documento capaz de reter todas as preocupações e certezas teóricas – perde força ao confrontar as possibilidades reais da obra onde os elementos dados, a matéria a ser recortada ou colada modifica a intenção imaginada no projeto. Assim se sucede em vários acontecimentos arquitetônicos, nas várias obras de collage aqui apresentadas e nas infinitas existentes. Uma força ocultada sobre os fragmentos ou por todo o corpo arquitetônico preexistente emerge ao serem evocadas a participar da composição da nova obra. Muito além

248



Fig. 248 A escada monolítica de mármore vermelho

Fig. 249 A escada monolítica de granito cinza

Fig. 250 Porta no pav. térreo para o Pátio das Laranjeiras com chapa metálica fazendo a passagem para o piso de terra.

Fig. 251 A piscina.

249



de simples dados formais, o equilíbrio ditado pela reflexão teórica que tenta prever o mais cientificamente possível as possibilidades combinatórias das partes novas e antigas só se viabiliza esteticamente no contato físico decorrente da sobreposição material viabilizada pela execução da obra. Este aspecto aproxima a obra de arquitetura da obra de collage artística; o fazer é o ato em que a obra acontece, em que as partes dialogam e se encontram – apenas através do encontro é possível constatar a existência da obra.

Na somatória dos pormenores e dos elementos personalizados inseridos na obra está o conteúdo genético que faz do Bouro uma obra assinada por Souto de Moura. Para além da limpeza formal com que trata a inserção do novo sobre o antigo, pela respeitosa postura de não inventar um passado inexistente na possível recuperação do antigo, e na sobriedade com que distribui os elementos que pontuam a obra com a contemporaneidade devida, o autor estabelece o código genético de sua obra que se impõe tão assertivamente quanto o é a presença do mosteiro na história de Amares.

As pequenas collages, pois o são assim parcimoniosamente distribuídas em pequenas dosagens ao longo de toda a obra, apresentam identidade própria e parecem contar, como o é característico das obras de collage, uma história à parte. Estas incrustações, comandadas pelas esquadrias metálicas (que constituem a ligação mais explícita entre as partes nova e antiga) que emolduram os panos de vidro que ocupam a vaga das antigas possíveis esquadrias de madeira desaparecidas, continuadas pelos degraus monolíticos contam ainda com as delicadas luminárias quadradas aplicadas sobre as paredes que sinalizam os cômodos, os elegantes extintores de incêndio em

250



aço inox, os quartos de arranjo interno silencioso, o cabideiro-escultura da sala de bilhar, a tectônica escada de madeira e metal que não nega a origem do autor, a cobertura metálica sobre o volume do restaurante geram um mundo à parte, uma arquitetura à parte que, obviamente, depende do restante do edifício para existir.

A leitura que se faz destes signos gera uma história própria, cuja síntese culmina com o balcão metálico suspenso sobre o pátio das laranjeiras, brotando soberano da vetusta parede, cuja cumplicidade obtém da soleira estendida do vão de porta no pavimento inferior, em chapa metálica perfurada seguida de grelha em alumínio que separa a terra do pátio do interior da edificação. Atitude de generosidade do autor para com seus admiradores, o balcão metálico impera como um maestro a orquestra de elementos contemporâneos que interpreta uma sonata seguindo seus próprios cânones. Deste balcão legitimamente contemporâneo pode-se contemplar a síntese de toda a obra: o predomínio da arquitetura preexistente com sua soberania ditada pela monumentalidade, pela distribuição harmoniosa de seus vãos agora vedados com vidro, pelos pormenores eruditos e clássicos que

252



pontuam os blocos edificados dos cunhais, frisos, molduras, pináculos e cimbalhas; a ordenação sóbria da distribuição destes elementos por meio de simetria e ritmo bem definido reafirmado na ordenada plantação de laranjeiras no próprio pátio e, sobretudo, a confirmação do arruinamento a que chegou pela ausência sentida de sua cobertura que cede lugar ao crescimento de vegetação. Do balcão se contempla toda a exuberante paisagem de Amares em que a Pousada se assenta, e do balcão se confirma o silêncio desta arquitetura. Tanto o antigo mosteiro quanto a nova pousada parecem pertencer legitimamente ao lugar.

No trato do ambiente externo, a piscina proposta pelo arquiteto assume ambiente quase que à parte do restante da obra. Inserida ligeiramente afastada do mosteiro, apresenta um passeio pela natureza até assumir novamente o controle do reino artificial das formas arquitetônicas. Ali, repete a forma ovalada de um lago de um mosteiro perto dali, em Tibães. A intenção revelada comprova a necessidade de encontrar pares formais dentro da família tipológica do mosteiro. Como collage de referência, faz uma citação difícil de ser reconhecida pelo leigo.

De partes a partes, a leitura da obra do Bouro convence pela honestidade com que são tratadas as relações por vezes de cumplicidade explícita e por vezes de quase indiferença. A sobreposição das linguagens tratadas por Souto de Moura não disfarça o caráter fragmentário do conjunto nem dissimula a ousadia. Com intervenção tão bem conceituada e definida sobre edifício de caráter forte e dominante, pode-se comprovar a permanência da essência da obra antiga, velada pelo novo que a corrompe sutilmente no emaranhamento das suas pontuadas atuações.

253

254

Fig. 252 O Pátio das Laranjeiras com as aberturas trabalhadas como lacunas por Souto de Moura, no canto esquerdo inferior o novo balcão metálico .

Fig. 253 O novo balcão metálico .

Fig. 254 Esquadria de vidro numa das aberturas do antigo mosteiro .





aldeia de IDANHA -a-VELHA de Alexandre A. Costa e Sergio Fernandez



Esta aldeia vem de tão longe que se perdeu em viagem.

José Saramago – Viagem a Portugal.

A península ibérica permite-se reservar certas localidades resultantes de antigas ocupações urbanas que mantêm características muito peculiares como determinadas lugares que aparentam terem parado no tempo nos últimos séculos, são as chamadas Aldeias. Localizada em Portugal, nas proximidades da divisa com a Espanha, a pequena aldeia de Idanha-a-Velha constitui uma emoção sem comparativos ao ser apreciada por olhares comodamente acostumados a cidades contaminadas pelo caos contemporâneo.

A contagem do tempo é invenção intelectualizada do homem. Ver os sinais desta passagem temporal que se arrasta por séculos é experiência possível ao se deparar com uma obra que pertence a uma temporalidade muito remota e mais que isso, que se manteve de certa forma funcional e desempenhando papel simbólico relevante ao longo de quase dois milênios.

Idanha-a-Velha foi escolhida aqui para ilustrar a idéia de collage como algo ancestral à própria

idéia moderna do termo, e que pode ser encontrada em tantas outras obras ou localidades de tempo antigo em que se pode medir em séculos de história a reformatação de lugares e obras. Em Idanha-a-Velha, o passar do tempo incorporou uma seqüência quase única de ocupações culturais bastante distintas, e cada qual deixou impregnada sobre a matéria construída, sua marca.

Em terras longas, distantes de qualquer acontecimento dito civilizado, com olivais e poucas paragens, Idanha-a-Velha relaciona-se visual e historicamente à famosa Monsanto, aldeia que ocupa surpreendente monte e crava sua arquitetura medieval entre afloradas rochas de granito, culminando com um castelo fortificado de onde domina todo o planalto.¹

Ainda que Monsanto impressione mais pela cenografia elaborada da qual atualmente se absorve como souvenir cultural, Idanha comove pela sua clausura temporal e pelo ensimesmamento que provoca. Ao acionar a memória pela sua preciosa história, Idanha atinge um valor incomparavelmente inestimável, que consiste em saber oculto entre fragmentos e pedras.

Idanha-a-Velha foi capital da Civitas Igaeditanorum² da época romana. Sua fundação remonta ao período de Augusto,

¹ As aldeias históricas em Portugal constituem antigas povoações que formam núcleos urbanos cuja fundação é anterior a formação da Nação Portuguesa, e mesmo anterior em muitos casos à própria dominação romana. Localizam-se em posições estratégicas, quase sempre em terras mais altas pois como núcleos urbanos necessitavam de ter uma posição estratégica de defesa e visibilidade. Atualmente constituem patrimônio nacional, num total de 13 aldeias.

² Sua fundação é resultado da política de apaziguamento e ordenamento do território, por parte de Roma, e da necessidade de criar um ponto de paragem intermédio entre a Guarda e Mérida.

255



3 A muralha de defesa contra os bárbaros foi construída às pressas e mesmo assim constituiu obra de grande porte e resistência, com paredes duplas de alvenaria e reforçada por enchimento composto por partes das construções abandonadas as pressas da área externa da cidadela.

4 Neste período Idanha-a-Velha ganhou um novo impulso econômico e político-administrativo, o que se comprova pela cunhagem de moeda em ouro na própria localidade e pela identificação de vestígios remanescentes de abundantes elementos de construção ricamente decorados.

No século I a.C. . Seus limites e formas atuais revelam pouco da importância que teve, uma vez que as pesquisas arqueológicas apontam para uma ocupação muito mais extensa, além dos limites atuais da urbe. O amuralhamento da urbe e a sua compactação foram medidas tomadas para proteger seus cidadãos das invasões bárbaras.³ Com tais invasões germânicas peninsulares do início do séc. V, a cidade passou a integrar o reino dos suevos quando foi denominada Egitânia.

Em 585 o reino dos suevos foi integrado no reino visigótico.⁴ Egitânia foi tomada então pelos muçulmanos no ano de 713 e passam a chamar Idania à localidade e No século XII foi doada aos Templários por D. Afonso Henriques e cai novamente sob domínio muçumano. No séc. XVI é concedido à Idanha o foral novo, por D.Manuel I como uma última tentativa frustrada de devolver à cidade o seu prestígio e importância.

Destas tantas ocupações, resulta um vasto patrimônio histórico que se encontra no interior das suas muralhas e que tem sido campo de estudo de diversos investigadores, principalmente no domínio da arqueologia, atraindo também, por esse motivo, cada vez mais visitantes. O reconhecimento da importância patrimonial de Idanha-a-Velha deu-se através de uma série de intervenções restaurativas e valorativas ao longo do século XX, sendo as principais delas as intervenções propostas pelos arquitetos Alexandre Alves Costa e Sergio Fernandez (AAC+SF), implantadas a partir de 1994. Tais intervenções exaltam todo o patrimônio da aldeia e reforçam

Fig. 255 Vista de satélite de Idanha-a-Velha

Fig. 256 A paisagem onde se insere Idanha-a-Velha com o morro onde se implanta a aldeia de Monsanto ao fundo .

256



sua importância no contexto não somente no território português, mas que abrange amplamente a história da civilização ocidental.

Idanha-a-Velha traz como peculiaridade que reforça o interesse histórico-científico da aldeia, a sucessão das ocupações de diferentes povos e culturas e não na hegemonia e superioridade de uma determinada ocupação. Este estudo busca, na leitura de obra de tamanha historicidade revelada por meio da acumulação e sobreposição de dados materializados, a verificação da collage sucessiva de camadas históricas e a relação das partes coladas pelos arquitetos na consolidação da imagem atual do sítio, visando comprovar que a collage é poética que se dá desde os mais remotos tempos da civilização e é processo contínuo e aberto.

Não se pode perder de vista que a intenção desta reflexão refere-se às interpretações estéticas que emanam do conjunto da obra e sobre esta ótica muito dos demais aspectos tão relevantes quanto este poderão ser aqui omitidos.

RESUMO DAS OCUPAÇÕES DE IDANHA-A-VELHA:

Séc V a.C.	Período celta :	Ocupação da área possivelmente por celtas
Séc I a.C	Período Romano :	Criação da Civitas Igaeditanorum
Séc V	Período Germano – suevo e visigodo :	Criação da diocese de Egitânia
séc. VIII	Período Muçulmano :	Ocupação muçulmana – Idanha-a-Velha arrasada
Séc. X	Período da Reconquista :	Tomada de Idanha por D. Afonso III
Séc. XII	D. Afonso Henriques :	Administração de Idanha pelos Templários
Séc XIII	D. Diniz :	Administração de Idanha pela Ordem de Cristo
1510	Período Manuelino :	Novo foral – Pelourinho e restauração da Sé
1955	Período Contemporâneo :	Início das escavações arqueológicas
1994	Período Contemporâneo :	Projeto de intervenção dos arquitetos AAC+SF

O projeto dos arquitetos AAC+SF consiste em intervenções distribuídas pela aldeia e que podem ser analisadas como obra de conjunto referente ao sítio como um todo ou como obras pontuais, cada qual com um valor referente às características próprias de necessidade, grau de intervenção e particularidade requeridas pelo local em que se insere. Esta proposta contemporânea busca trazer vigor ao antigo por intermédio da interpretação deste pelo novo e alinhava os fragmentados vestígios já por vezes deteriorados trazendo nova ordem.

A intervenção constitui-se em atitude drástica de recuperação e revalorização, reorganiza os episódios históricos pelos seus protagonistas arquitetônicos sob uma ótica estética e intelectualizada. Ainda que os episódios tenham cada qual sua personalidade é impossível desassociar cada parte sem



considerá-la como referente ao todo da aldeia. No processo de intervenção, os fragmentos foram interpretados e reordenados e passam a adquirir assim nova significação pelos recortes estabelecidos. A sobreposição das camadas evidencia-se na elucidação proposta pelos arquitetos ainda que aconteça mesmo independente das alterações propostas.

Destacam-se no conjunto da obra as intervenções que são, nomeadamente, a Zona de Expansão Habitacional fora das muralhas, a Praça do Espírito Santo com a Porta Norte e muralhas, a Sé Catedral, o Largar de Varas com o Museu de Epígrafes, o Forno do Povo, a Igreja Matriz, a Capela de São Damaso, o Palheiro de São Damaso e outras edificações históricas localizadas no intra-muro, além do trato geral a que foi submetida toda a área no que se refere ao trato paisagístico do conjunto.

A leitura da obra neste estudo aborda parte destas intervenções referindo-se àquelas em que o foco da collage pode ser observado com maior nitidez. Não se trata de engano fragmentar uma proposta tão densa quanto esta, mas tal sistematização fez-se necessária com a intenção de facilitar a compreensão do projeto como um todo.

Além das obras propostas como inserções ou reabilitações das antigas, o conjunto arquitetônico-arqueológico de Idanha-a-Velha conta com a Torre de Menagem, marco referencial da aldeia, construída pelos Templários no séc. XIII sobre o antigo Fórum Romano, do séc. I a.C. A Torre não recebeu intervenção, mas é de grande interesse para este estudo por continuar as reflexões sobre o construir no construído e sobre a apropriação dos símbolos do passado para propor uma nova ordem, uma vez que é muito visível a ocupação do lugar tão significativo

258



aos romanos. Tal fato tem seu registro detectado pela base de onde se assenta a Torre que coincide com o podium do templo romano dedicado à deusa Vênus.

A parte inferior da Torre, de silharia apresenta pedras maiores que as fileiras superiores, e com marcas de desgaste nitidamente mais antigos que os da parte de cima da Torre, indicando uma base preexistente de origem mais remota. Estes sinais, muito mais sutis que as evidências constatadas nas outras edificações iniciam a jornada de investigações do olhar sobre a obra como um todo, linhas de interpretação que conduzem ao desbravamento da história e da estética por meio da arquitetura.

Praça do Espírito Santo Porta Norte Muralhas

A área de acesso à aldeia corresponde a uma explanada que fora remodelada pelos arquitetos, sobre a qual se pontuam três elementos nesta intervenção. O primeiro deles, a Praça do Espírito Santo onde fora inserido um espaço para receber os eventos festivos da comunidade - a Praça de Touros, espaço em que acontecem as tradicionais festividades da comunidade que culminam com as touradas. Esta obra, que contempla a área de apoio onde se instala o comércio temporário por ocasião das festas e a esplanada do estacionamento sinaliza para a atualização do lugar. O desenho firme e atual de sua arquitetura que conta com detalhes e materiais de indubitável valor contemporâneo prenunciam o cuidado e atenção que se deve dispensar ao lugar.

259



Fig. 258 Edificação de Idanha-a-Velha com a Torre de Menáge ao fundo.

Fig. 259 A Porta Norte com os torreões reconstruídos

Esta inserção, ainda que o bom desenho instigue a sua apreciação não chega a ofuscar em momento algum à aldeia que se anuncia pelas vestustas muralhas que a cercam. Inserção que modifica a temporalidade e a relação entre os dados históricos que antecedem a área cercada da aldeia como a pequena igreja e a forte muralha.

A seguir tem-se contato com muralha em si e o elemento que permite sua transposição desde tempos muito remotos: a Porta Norte. A Porta Norte que ali existia é atribuída à época romana, assim como os torreões de planta circular adoçados à muralha que existiam e foram reconstruídos.

Uma vez que esta Porta, de fundamental importância referencial e conceitual da Aldeia, encontrava-se descaracterizada foi proposta a sua recomposição tal qual sugeria o modelo original, a fim de devolver a sua monumentalidade com a recomposição do arco desaparecido bem como os dois torreões semicirculares que se implantam junto à Porta. Aqui a intervenção evidencia-se mais claramente no seu aspecto interventivo, no sentido de recuperação imagética. A reconstituição do Portal e dos torreões seguiu a linha restaurativa nos moldes de Violet-le-Duc e foi feita com a utilização das pedras de silharia romana que se encontravam no terreno, tendo como suporte a arqueologia e, assim recompostos, relacionam-se ao valor afetivo destes com a identidade da aldeia. O trato do piso de recepção a este portal traz o reconhecimento da contemporaneidade da obra, antes da dúvida que se estabelece na contemplação dos torreões e Porta. O espaço detém um requinte arquitetônico medido nos detalhes propostos e na limpeza das linhas estabelecidas com as novas inserções, entre elas, a nova arena de touradas e o volume de apoio às festividades.

As muralhas mostram nitidamente terem sido reconstruídas e modificadas ao longo do tempo. Os

Fig. 260 e 261 Os cubelos reconstruídos em chapa metálica e as passarelas instaladas sobre a muralha

260



261



muçulmanos foram responsáveis pela execução do reforço destas muralhas e pelos cubelos semi-cilíndricos que lhe trazem característica peculiar.

A muralha que segue à esquerda a Porta Norte recebe dos arquitetos contemporâneos uma passarela metálica que se assenta em seu topo e permite um passeio por sobre esta antiga alvenaria. O acesso a esta passarela dá-se por meio de escada também metálica de desenho leve, mas de nítido caráter contemporâneo; escada que se repete quando da necessidade de vencer desníveis que ocorrem sobre a antiga muralha. Segue-se a esta passarela a inserção de dois semi-cilindros metálicos que marcam os volumes dos então desaparecidos cubelos. Estes semi-cilindros nascem a partir de referências materiais existentes e tomam uma presença significativa no conjunto da obra sobre a aldeia. Esta referência atinge sua completude ao se analisar a muralha como um todo, incluindo os cubelos da Porta Norte e o volume proposto sobre os Palheiros de São Dâmaso.

Intervenção difícil, esta recomposição referencial atua como elemento incomodativo por provocar estranhamento no sítio arqueológico. A intenção de elucidar a forma original da muralha e de recompor os elementos que lhe traziam completude é de extrema validade, entretanto a collage aqui estabelecida chama a si uma atenção deslocada do conjunto da obra, que vai se completar tão somente após a apreciação de todo conjunto. Ação altamente intelectualizada, a forma revela seu valor através do conhecimento da história e se define por meio das relações identificadas em outros fragmentos dispersos pelo conjunto da obra.

Passarela, escadas metálicas e cubelos aqui reinterpretados transgridem a estética pétrea e arqueológica da muralha e moldam-se a esta numa relação de íntima cumplicidade. Tais elementos não apresentam sentido algum se desvinculados da muralha preexistente e a muralha, ainda que existente sem a intervenção que segue completa-se nesta pela insinuação provocada pela inserção feita - a continuidade se explicita através da recomposição mental do inexistente. Matérias de natureza bastante distinta, a collage aqui aprecia a distância destes dois mundos e tempos e declara sua efetivação em tom aparentemente incongruente.

A importância da reconstrução figurativa da muralha apóia-se na idéia de fechamento da obra como espaço encerrado, emolduramento da história passada pelo presente. A intersecção temporal das duas linguagens já a partir do exterior da obra prenuncia a complexidade e o esmero da obra em seu interior.



Fig. 262 O Palheiro de São Dâmaso com o volume metálico sobre a cobertura construído como referência a muralha ali existente.

Fig. 263 Vista de Idanha-a-Velha do exterior das muralhas, junto ao rio. O volume metálico construído no Palheiro é visto logo atrás da massa de vegetação.



Fig. 264 e 265 Aspecto da entrada do Palheiro com a escada metálica e o volume sugerindo a muralha sobre o telhado.

262

263



264

265

Palheiros de São Dâmaso

Os antigos palheiros localizam-se na área externa da muralha, na continuidade do caminho que sai da Porta Norte para atingir a ponte romana que atravessa o rio Ponsul.

Obra instigante, a recuperação deste edifício iniciou como ação despretensiosa e funcional para compor um abrigo aos tantos pesquisadores que freqüentam Idanha-a-Velha. Os trabalhos de prospecção trouxeram à obra uma complexidade inesperada e que veio a interferir diretamente sobre o conceito do projeto. A descoberta de parte do embasamento da muralha romana com o arranque de mais um cubelo foi interpretado como mais uma possibilidade de diálogo da nova obra com a antiguidade do sítio. A imagem exterior dos palheiros foi recuperada buscando manter o caráter da construção original, com sua arquitetura austera de alvenaria de pedra característica da época e da localidade, com peças marcantes nas ombreiras e vergas das aberturas e cobertura em telha cerâmica.

O cruzamento das novas informações com as necessidades levantadas de criar espaços para alojamento e estudo bem como das premissas restaurativas já definidas produziu um edifício que se hibridiza através de tantas variantes impostas e propostas. A ênfase passa a ser a descoberta e dela vai extrair o caráter do novo edifício que resulta na afirmação do espaço interno pela composição referencial desta muralha que passa a ter presença dominante.

A base da muralha descoberta é mantida aparente e assim o nível do solo vai ser rebaixado ao nível original desta referência. Dando continuidade à intervenção feita sobre as muralhas da lateral da Porta Norte, foi proposta a elevação como imagem referencial do volume do trecho da muralha descoberta por sobre a cobertura do palheiro, novamente em cobre e seguindo a mesma citação proposta anteriormente. No jogo cruzado de referências, esta proposta alinha-se às demais e as complementa, continua o diálogo estreito com os elementos antigos e consolida a linguagem contemporânea pela conformação da arquitetura nova.

Internamente com a presença dominante da muralha, foi proposta a criação de um mezanino que é também ele, a continuidade da volumetria desta base. A gramática arquitetônica é estabelecida da intimidade entre as distintas historicidades que, decorrente de colisão, provocam a criação de uma obra instigante. A delicadeza dos detalhes

arquitetônicos internamente demonstra a nobre linhagem da arquitetura portuguesa contemporânea e vem se alinhar àquela proposta ao Museu de Epígrafes, que será apresentado a seguir.

O piso do pavimento térreo deixa-se estar com as irregularidades descobertas através da alvenaria de blocos graníticos da arqueológica muralha e, é através dela que se assenta a escada de madeira de acesso ao piso superior, elemento tangendo o transitório, humilde em sua existência diante de tamanha presença histórica. Esta escada tem, no piso inferior, continuidade para o exterior do edifício com uma lâmina metálica que atinge o solo em desnível através de delicado dobramento e articula-se numa angulação instigante, em relação à fachada do Palheiro, trazendo com este gesto, a constatação da novidade provocada sobre o já conhecido.

O piso superior, então em mezanino, continua a linha levemente sinuosa daquela proposta pela muralha e sobre ela advém o volume que se suspende sobre o telhado, a volumetria reconstruída da muralha original através da interpretação articulada do pensamento criativo da arquitetura contemporânea.



266



267

Fig. 266 e 267 O interior do Palheiro de São Dâmaso com a base de pedra da antiga muralha e os elementos novos.

Fig. 268 A Sé com o batistério protegido por volume de vidro.

Catedral Sé

5 A igreja tem grande importância como exemplo de arquitetura pré-românica no âmbito internacional.

6 Destas pesquisas resultou uma intervenção recuperativa da igreja patrocinada pela Fundação Gulbenkian.

7 As portas visigóticas estão em desnível 1,50 metros em relação às manuelinas que estão mais altas que aquelas. Consta-se, ainda, a existência de uma soleira que encontra-se na parte do edifício não reconstruído no período manuelino.

A antiga igreja paleocristã de Idanha-a-Velha⁵ constitui o elemento mais emblemático de toda a aldeia como expressão da sobreposição de elementos das várias temporalidades. Inicia-se com a sua construção, cujos indícios apontam para o período visigótico quando foi criada a diocese de Egitânia. No período muçulmano, a igreja visigótica foi adaptada a mesquita, com obras de algum vulto.

O batistério, datado dos séc. VI-VII, junto à porta sul da Sé, deve ser interpretado como o vestígio da primeira basílica paleocristã. É composto por piscina para batismo que foi descoberta por arqueólogos e localiza-se em nível mais baixo que o da atual igreja.

Os sinais das alterações transcorridas afloram por toda a edificação atual onde muitos destes sinais foram revelados quando das pesquisas arqueológicas iniciadas em 1955.⁶ A Sé é constituída de silharia em granito do período visigótico na parte inferior das paredes à exceção da voltada para o sul; a parte superior é construída de alvenaria, identificada como do período manuelino. Esta separação muito determinada que se constata já a partir da primeira visualização da obra, aponta para uma obra de complexa formatação e que se utiliza das camadas temporais como argumento formal para sua constituição.

A Sé não compõe edificação de muito grande porte se comparada a edificações cristãs de séculos mais recentes. Apresenta uma planta de base quase retangular como era mister edificar nestes tempos remotos, mas manifesta uma peculiaridade que é um volume anexo numa das laterais, com cobertura abobadada que é vista no interior como um nicho. Curioso acontecimento deixado aparente sobre a tão modificada edificação é a existência de seis portas: quatro visigóticas e três do período manuelino.⁷ A distribuição destas portas dá um aspecto pouco pragmático à obra, pois se todas acontecerem como portas simultaneamente quase que tornam impraticável o uso do edifício. A sucessão de aberturas destas portas demonstra a mudança de intenções pelo que passou o monumento. O portal primitivo refere-se aquele localizado na fachada sul, à esquerda do batistério. Entretanto nova porta fora adicionada no meio desta frontaria e que se encontra em nível superior ao piso da catedral, constituída por ombreiras feitas a partir do reaproveitamento de pedras romanas nitidamente deixadas a mostra como prova da conquista deste sítio àqueles fundadores e que trazem como troféu uma inscrição romana

268





269



270



271



272

numa das pedras em honra da deusa Juno juntamente com outras peças líticas com outras figuras romanas geométricas.

A exibição à entrada do templo paleocristão de peça de tamanha importância à cultura romana declara a intenção de proclamar a soberania da nova religião antes de simplesmente reutilizar uma peça qualquer de pedra para compor a ombreira de importante obra. As demais peças utilizadas com inscrições romanas ficam sempre à vista e não procuram ocultar nem com a rotação da peça nem com a aplicação de revestimentos a origem da matéria da construção.

Seguindo a ideia de incorporar valores à obra construída e de deixar sua marca registrada para os tempos seguintes, o portal manuelino da fachada oeste contém além de sua explícita estética inconfundível, encimado por gablete cujo tímpano contém três peças em baixo relevo com um Cristo crucificado, uma esfera armilar e um escudo. Há que se fazer marcar a arquitetura com os símbolos de sua época – esta a ideia que prevalece neste edifício e que traduz a necessidade de deixar marcas e de comunicar-se através dos vestígios. Tais sinais indicam a referência desta entrada como a principal no período manuelino.

Outros fragmentos despontam ao longo da obra, pontuam espaços, e enfatizam elementos arquitetônicos como o fragmento de coluna que se encontra na fachada leste e que acontece como que um acaso, um desapego – que intenções carregam sua presença ali é pergunta que só se responde por adivinhação, ainda mais contendo como contraponto uma inscrição romana ali deixada como vestígio ou insinuação. No interior, seguem-se as complexidades geradas pela rede de sinais sobrepostos: colunas com capitéis diversos, arcos em ferradura do período visigótico, fragmentos de pintura em afresco do período em que pertenceu o templo à Ordem de Cristo e sobre estas as marcas do apicoamento que sofreram para receberem então outra camada. Marcas intencionais ou ocasionais, as camadas são assim reveladas, quase que simultaneamente enquanto acontecimento arquitetônico.

Um nicho à direita do volume da nave forma o espaço para um retábulo específico e contém na faixa decorativa com anjos e seres animalescos aparentando supostos grifos e pombas e a inscrição da data 1593 - a necessidade de registrar uma data junto a espaço tão sagrado torna mais complexa a decifração dos códigos e por consequência ainda mais impenetrável a obra, dada a quantidade de referências que se tornam, pelas sobreposições, quase abstrações.

No jogo interminável de referências cruzadas, cada marca detectada inspira nova interpretação. Os restos das



273



274



275

8 Trata-se do maior conjunto português de lápides romanas recolhidas num só local.

culturas anteriores ainda se espalham pelo exterior da igreja. Lápides romanas que foram descobertas com as escavações arqueológicas foram dispostas ao redor da antiga Sé Catedral trazendo mais densidade ao sítio e completando a legitimidade da sua história.⁸

Na Sé Catedral o trabalho dos arquitetos AAC+SF visa em primeiro lugar à preservação do edifício como relíquia arquitetônica e para tal faz-se necessário resgatar as condições de abrigo para o qual a edificação fora criada. A partir daí, a intervenção propõe a contemporização da obra por meio da inserção de elementos nitidamente contemporâneos tanto pelo material empregado quanto pela textura e forma com que são moldados.

No exterior do edifício, a área escavada desde a década de 50 é preservada de pisoteamento, mas mantém-se acessível ao olhar do espectador por meio de passarelas propostas pelos arquitetos, que envolvem os limites da Sé e que possibilitam o acesso ao novo nível da obra escavada por meio de passarelas e degraus em chapa metálica corrugada. Estas passarelas trazem solda e emolduramento à obra e permitem a visualização dos tantos fragmentos arqueológicos construtivos que se espalham pelas bordas do edifício. Estas passarelas, ainda que de diferentes daquelas de grelha metálica que se sobrepõem à muralha, familiarizam-se àquelas formando uma unidade de elementos novos que foram inseridos aos preexistentes, pontuando o sítio com sua contemporaneidade. O batistério descoberto nas escavações recebeu uma proteção envidraçada que permite sua apreciação e preservação, sendo sua evidência de vital importância para a complementação da compreensão da importância da história da Sé.

No interior do edifício, pouco foi acrescentado pelos arquitetos além de ações que esclareçam e preservem os inúmeros signos e sobreposições ali encontrados. Uma iluminação adequada foi proposta para valorizar a importância do espaço com toda sua complexidade. O trato do novo piso recebeu a indicação de assoalhado de tábuas largas na nave principal, que forma um tapete sobre o piso e deixam à mostra a base do altar muçulmânico e o lageado de piso que lhe segue com sua rotação seguindo os preceitos daquela religião.

Mais não se pôde fazer sem o comprometimento da leitura um tanto conturbada da história do lugar. A limpeza e clareamento das informações é atitude já bastante extenuante. Sem maiores acréscimos, a obra se completa através dos recortes propostos aos elementos encontrados; collage que se efetiva através de séculos, exige do olhar contemporâneo atenção e erudição.

Fig. 273 e 274 O terreno próximo à Sé com as epígrafes descobertas nas escavações arqueológicas.

Fig. 275 O interior da Sé com o piso de madeira.

Lagar de Varas e Museu de Epígrafes

O antigo Lagar de Varas era construção já arruinada quando da intervenção recuperativa da Aldeia e já não servia mais para produção de azeite. Constitui-se de grande galpão de alvenaria de pedras aparentes e silharia, pisos de laje granítica e seixos, cobertura em telha cerâmica contendo como acervo um precioso equipamento para extração de azeite, de grande importância para a arqueologia industrial da península ibérica. A edificação foi recuperada nos moldes da restituição de sua integridade, como testemunho de um fazer que acrescenta vigor à história lida fragmentariamente por todo o sítio. Recomposição aceita, a aldeia ganha reforço na ambientação que traz uma temporalidade mais clara principalmente na área da Sé – prepondera aqui o resgate como ênfase do caráter memorial, o trato com a matéria encontrada e dada. Ao fundo desta edificação a cenografia é completada pela imponente torre de menagem.

A continuidade da intervenção propôs a criação de um Museu de Epígrafes implantado ao lado do Lagar e que consiste na criação de um volume com nítido caráter contemporâneo composto por uma caixa opaca metálica na sua base e com o seu terço superior envidraçado. Esta parte envidraçada amplia a dimensão da obra ao espelhar a arquitetura antiga à sua volta e o céu. Sua implantação reafirma o diálogo proposto entre o novo e o antigo ao assentar-se sobre o terreno livre que

276



continua junto ao lagar. Neste sítio encontra-se uma seqüência de apoios em forma de colunas de base quadrada alinhadas em perpendicular á parede do Lagar e paralelamente ao muro do terreno, cujos indícios apontam para a existência ali de um alpendre que se apoiava na colunata.

O edifício proposto pelos arquitetos torna-se presença na ausência, ocupação de vazio e ganho estético a todo o conjunto. Como arquitetura, o edifício do Museu contém gesto determinado, trata da inserção precisa de volume puro e contrastante, de personalidade afirmativa ainda que esboce grande respeito ao preexistente. A collage aqui tem pontos sutis de ligação. Não há sobreposição do tipo identificado nas muralhas ou no Palheiro, que remetem à configuração da obra a partir da manipulação dos elementos encontrados e da extração da estética da obra a partir da fusão destes. As relações aqui são subjetivas e pelo fato das partes não se tocarem, insinua um desprendimento que não é verdadeiro.

O quase container proposto como museu, de arrojada concepção, é objeto que aparenta pousar sobre o terreno e nele estar transitoriamente. Suas proporções respeitam o intervalo existente entre muro-parede, colunata e o edifício do



278



Fig. 276 a 278 O Lagar de Varas com o Museu de Epígrafes.

Lagar e nestes não ousa encostar. Empresta-lhes sim, as linhas de contorno e conformação como parâmetro para seus limites formais numa reverência e respeito declarado ao preexistente. Estas sutis referências reforçam a qualidade do projeto no conjunto das intervenções da aldeia.

O edifício do Museu reforça a conexão do tempo passado ao presente, permite inserir Idanha-a-Velha como roteiro de arquitetura exemplar de respeitada qualidade e não mais apenas pelas suas características históricas e arqueológicas. O Museu celebra a arquitetura como feito material que comprova o arrojo e a complexidade cultural de um povo, é uma caixinha-de-joias de valor memorável como objeto em si e pelo que contém.

O acervo do Museu é notável e rouba a cena arquitetônica. As peças epigráficas aqui dispostas juntamente com os demais elementos arqueológicos que se distribuem por toda a área da aldeia configuram uma camada de leitura e apreensão do sítio e por si só justificam todo o esforço de deslocamento para sua visita. A esta camada, sobrepõem-se muitas outras, informações e deleites visuais que emocionam.

Ao término do edifício-container a base em que se apóia se suspende e através de um desnível tem-se acesso a uma área reservada e envidraçada que contém uma escavação arqueológica, a prova científica de uma historicidade ainda mais insigne, consagrada como parte da obra arquitetônica. O trato do piso neste espaço ao redor do Museu faz a transição entre os tempos, separando e acomodando o novo dentro do antigo e aproximando o container da espacialidade medieval da aldeia. Assim, no lajeado de pedra composta os grandes blocos graníticos abandejam o edifício-objeto e além desta

279



base um tapete de brita fina compõe o canteiro central limitado por moldura de paralelepípedo, que abraça a antiga construção desde a rua. Da pavimentação não se pode limitar a observação tão somente a este sítio ou fragmentá-la na análise a cada obra relacionada. A pavimentação acontece como elo, como elemento aglutinador das partes dispersas, sutura entre novo e antigo. Ainda que claramente novo, as pavimentações propostas detêm uma ancianidade traduzida pela matéria escolhida, pertencente à mesma geologia que conforma a edificação, a lápide, a arca tumular, a base do epígrafo que relata para o sempre os acontecimentos de tempos imemoriais.

280



281



Fig. 279 a 281 O novo edifício do Museu de Epígrafes assentado junto ao edifício preexistente.



Percorrer a área intra-muros de Idanha-a-Velha é como atravessar séculos de história depositados em fragmentos e pedras sobre tão reduzida área. A densidade de informações espelha-se nas vielas e travessas com monumentos e pequenas casas que, com sua gente também antiga encerra este microcosmo de autenticidade revelada.

A pequena aldeia ainda que transmita serenidade e repouso através de sua arquitetura tão bem acomodada dentro de seu invólucro histórico e tradicional, ao ser explorada, revela tantos questionamentos que vai aos poucos se transformando diante do olhar. Antes o que eram ruas, calçadas, muralhas e edificações de densa e secular alvenaria transforma-se em milhares de partes, fragmentos aglomerados como que revoltos por alguma força da natureza que os amontoou ali ao acaso. Sabe-se, entretanto, que tais fragmentos não são resultado do acaso provocado pelos seus inúmeros habitantes, que o grande deflagrador do processo são os eventos históricos que, políticos ou sociais, trouxeram ocupações e desocupações ao lugar.

Apenas o olhar intelectualizado percebe a sutil diferença entre tais partes, não confunde o espólio como simples sinais de antiguidade bucólica. Ali se dispõe claramente camadas de tempos distintos que foram deixados expostos lado a lado com intenções por vezes explícitas. O descaso é que trouxe a configuração final à obra e sobre esta que se dá a última das etapas presentes à leitura atual e que corresponde a intervenção proposta pelos arquitetos Sergio Fernandes e Alexandre Alves Costa.

Ainda que esta intervenção venha em defesa da salvaguarda do precioso monumento e da valorização com vistas a preservar e viabilizar a longevidade, trata-se de mais uma camada acumulada sobre as demais, talvez mais dotada de sensibilidade e intencionalidade plástico-formal, mas ainda assim trata-se de mais uma obra que acontece a partir de outra preexistente e que empresta desta uma carga simbólica significativa.

A fragmentação que se reconhece por toda a aldeia, dados os inúmeros vestígios ali encontrados de épocas distintas. A extensão da obra como um todo é unificada por meio das intervenções contemporâneas que estabelece um elo de ligação entre as partes tal qual o proposto por Lina Bo Bardi no SESC Pompéia. Lá o concreto brutalista perpassa os galpões da antiga fábrica de tambores para lhe trazer jovialidade e atualidade; aqui, as chapas metálicas de cobre ou zinco, os detalhes em inox e madeira e os fechamentos de vidro contemporizam a

arqueológica aldeia alinhavando as esfaceladas ocupações. Ato corajoso, a intervenção contemporânea se estabelece no limiar da ação crítica a que a arquitetura se prestigia e de seu distanciamento teórico busca trazer ao cotidiano a elitizada proposição diante do erudito e histórico legado. À distância, tal obra contemporânea constituirá também legado e sobre ela novas possibilidades de continuidade serão propostas.

A apreciação estética de obra tão extensa e constituída de tantas partes vai se dar a partir da apreensão dos dados apresentados por cada uma destas partes como ponto de partida para sua compreensão para voltar então a apreensão geral. Assim, do particular para o geral e deste retornando ao particular, pode-se avaliar a pertinência dos preceitos estéticos da collage como força geratriz do conjunto da obra. A começar, para se entender a obra como um processo de collage tal como o prescrevem os artistas cubistas do início do século XX há que se aceitá-la como um processo contínuo de construção formal motivada pelos mais diversos acontecimentos cujo resultado é o que está em avaliação no presente estudo. Camadas sobrepostas sucessivamente, parte a parte, matéria sobre matéria, sofrendo mudança de interpretações a respeito da importância de cada presença formal no conjunto, a obra mantém a distinção de cada porção de matéria e deixa à mostra a re-valorização dos signos propostos pelos antecessores como mostra do trunfo de uma cultura sobre a outra – troféu exposto das conquistas efetuadas. Como camada, faz parte de um todo que se expõe como espessura da dinâmica cultural a que se submeteu a matéria, inerte e silenciosa, manipulada livremente pelos que detiveram sob parte do tempo o domínio sobre a obra.

A obra é a urbe – cidade tomada como abrigo e suporte de manifestação cultural. Identificar a origem de cada parte e compreender a intenção do seu deslocamento da origem dos fragmentos traz esclarecimento que enaltece a apreciação. Como na obra de Picasso em que o reconhecimento da origem do fragmento de jornal usado em determinada obra de collage indica toda uma intenção oculta do artista ao revelar a fonte da matéria descrita no jornal como um manifesto para determinado posicionamento político do artista altera a condição da obra que adquire novo status a partir da compreensão do código embutido no contexto estético da obra. Por vezes estas camadas encobrem-se ao olhar que, atento, busca os signos e suas referências ao longo do conhecimento da história para interpretá-las.

Um sistema fora criado, sedimentado ao longo de séculos. As cadeias de relações são extensas e complexas e nos meandros

de suas peculiaridades repousa a intimidade estética do evento arquitetônico. Idanha-a-Velha é um dado – obra fechada em si como conceito ainda eu aberta enquanto possibilidade de leitura. A abertura como continuidade da obra só vai acontecer quando se der nova acumulação – a obra será então outra – nova obra de collage.

O reaproveitamento material dos fragmentos deixados pelo passado também está pautada, obviamente, numa questão circunstancial de aproveitamento da oportunidade de se construir a partir do construído, de dar forma ao que se pretende com o que se dispõe. Este é um dado – uma versão. A outra, a que aqui interessa, é a de se poder dar vazão às necessidades e simultaneidades como expressão estética que pode adquirir diversos significados como obra dada e que representa ao se feitor a possibilidade de deixar a marca de sua conquista. Num caso como no de Idanha-a-Velha, a obra adquire caráter coletivo.

A emoção provocada nesta arquitetura traduzida em sinfonia, revelada na multiplicidade de elementos individuais executantes de sonoridades específicas que resultam na obra completa, conjunto variado e harmônico que ainda assim, aparenta-se interminável. O solo ainda oculta dados que aos poucos revelam novas possibilidades e a interpretação dos significados dos ícones já detectados sofre alterações à medida que se aprofunda o conhecimento humano pelos feitos do passado.

A arquitetura aqui, nesta remota paragem, é materialização do devir das idéias, uma fixação do passar do tempo, uma tentativa de vencer sua efemeridade.

A nova aldeia de Idanha-a-Velha não é obra tranqüila – contém uma inquietude que transpira entre as pedras que conformam suas partes e que se incomodam com os novos materiais e elementos inseridos, ainda que a sabedoria adquirida por sua notável ansiedade esclareça a ordem das coisas. A beleza é apreendida por meio das partes, da idéia de Aldeia que ela emana e do cuidado evidente em sua proteção.



o chiado_{de} ÁLVARO SIZA



Gostava de escrever sobre arquitetura como só os poetas que não são críticos nem arquitetos, são investigadores/artesãos que buscam a essência e lhe dão forma. Não entendem, ou nem dão por isso, de cronologias, técnicas ou funções e, menos ainda, de relações explicativas de enquadramento cultural e, menos ainda, filosófico. Não aplicam outros critérios que não sejam os que decorrem da emoção estética concretizada na palavra. E quando a arquitetura é o seu tema, já não sabemos se é ela ou o poema que preferimos.

Alexandre Alves Costa

O fatal terremoto que afetou Lisboa em 1755 e destruiu quase dois terços da cidade foi enfrentado com ousadia pelo então ministro do Rei D. José – o Marquês do Pombal.

A intervenção firme proposta por Pombal sobre a Lisboa arruinada pelo sismo traz a Portugal a possibilidade de experimentar as idéias iluministas que tanto influenciavam a Europa. O traçado ainda medieval da antiga Lisboa recebe assim uma malha retangular implantada no arruamento da Baixa, sobre a área mais afetada e mais importante da cidade. Tal transformação, inédita nas configurações urbanas portuguesas, surge como uma ruptura do tempo e do espaço e propõe novas hierarquias. A proposta reconstrutora de Pombal estabelece uma relação com a malha existente e sobrevivente



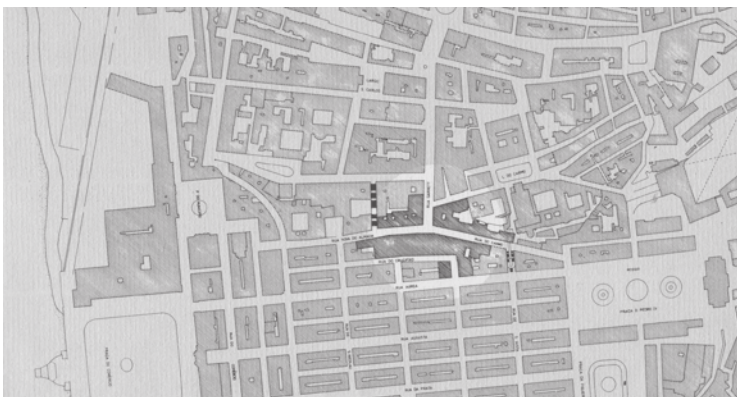
284



285



286



287

de Lisboa pelas bordas, uma transição que respeita a cidade antiga através das áreas adjacentes.

Como característica, as edificações concebidas pela equipe de Pombal resultam num sistema racionalizado pela redução de elementos tanto construtivos quanto estéticos que se dá pela repetição destes. A idéia de criar um conjunto homogêneo para completar a lacuna provocada pelo terremoto foi a maneira encontrada por Pombal de dar uma resposta rápida e eficiente à tragédia ocorrida em Portugal. As novas edificações fazem uso de uma estrutura em gaiola de madeira que suporta as paredes e assenta sobre um embasamento em alvenaria. O fechamento dos cômodos é em alvenaria ou taipa, pisos e forros de madeira. As fachadas recebem tratamento também homogêneo com esquadrias de madeira e vidro, balcões e sacadas em ferro ou alvenaria.

O Chiado é um dos antigos bairros lisboetas que foi atingido pelo sismo, localizado entre a Baixa Pombalina e a Colina do Bairro Alto. A Baixa Pombalina constitui a área histórica de maior importância na capital portuguesa por conter as instituições referentes ao poder econômico tais como bancos, escritórios e empresa, bem como grande parte do comércio. Na história do Chiado, em seus tempos áureos, sua vocação referia-se ao lazer da classe média e alta de Lisboa, com seus cafés, livrarias e salões que eram freqüentados por artistas, intelectuais e boêmios, e ao comércio mais fino onde suas lojas atraíam os consumidores refinados, principalmente no que se refere à moda. Constituído por igrejas, algumas praças e basicamente por edificações assobradadas de matriz pombalina, contém ainda edifícios do século XIX que abrigam armazéns.

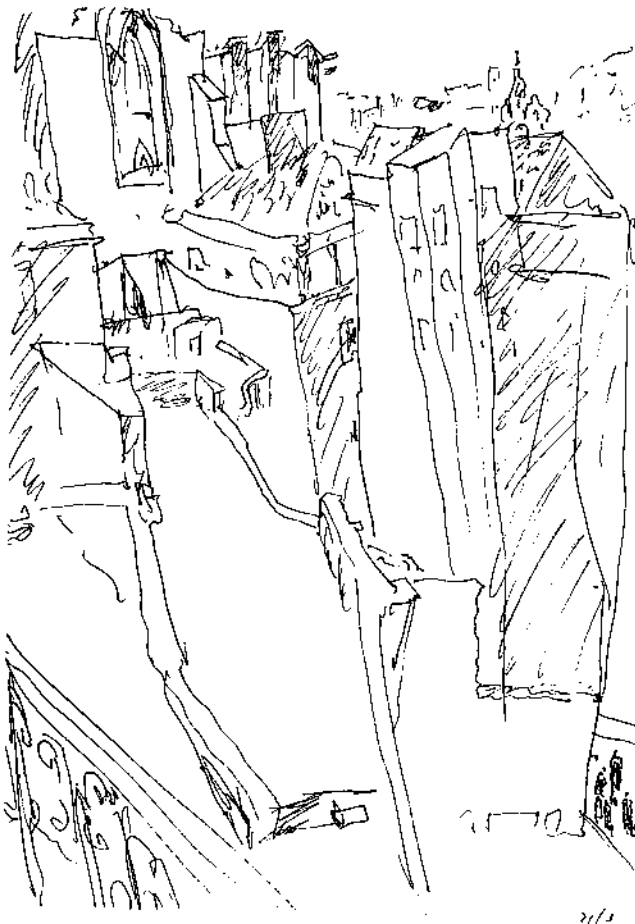
Já no século XX o Chiado, como outras áreas históricas de Lisboa, apresenta sinais de decadência e abandono. Em agosto de 1988 um incêndio atingiu parte do Bairro, na área de transição junto à Baixa, abrangendo a Rua Nova do Almada, a Rua do Carmo, a Rua Garrett e a Rua do Crucifixo. Dezoito edifícios do século XVIII foram consumidas pelas chamas. Para a reconstrução do Chiado, foi convidado o arquiteto português Álvaro Siza Vieira que, juntamente com outros arquitetos por si coordenados, tratou a reconstrução com traço austero, numa opção de respeito pela matriz pombalina adotada para a zona sinistrada após o terremoto de 1755. A proposta de intervenção sobre os edifícios sinistrados compreende a recuperação cuidadosa das fachadas comprometidas com a intenção de trazer de volta a ambiência do antigo bairro que se traduz na continuidade da área pombalina. Desta intervenção resultou um Chiado renovado, com as edificações restauradas

Fig. 284 a 286 O incêndio no Chiado e a área sinistrada.

Fig. 287 A área sinistrada do Chiado onde se dá a intervenção de Álvaro Siza.

Fig. 288 Desenho de Álvaro Siza da área sinistrada do Patamar da Rua do Carmo.

288



e com uma estação do Metro. Os armazéns populares foram substituídos por um centro comercial e dezenas de lojas de cadeias internacionais.

A proposta de apresentar a intervenção no bairro do Chiado como uma obra de collage tem como premissa a abordagem do trabalho sobre áreas antigas das cidades que sofrem contínuo processo de transformação ao longo de sua história.

Acontecimento comum a Centros Históricos é o de serem absorvidos pelo desenvolvimento de cidades emergentes e de sofrerem assim uma descaracterização devido à adaptação aos novos tempos e às novas demandas. Por vezes as transformações são tão drásticas que propiciam o desaparecimento quase completo destas zonas e a substituição por outras mais eficazes. A tendência atual, entretanto, refere-se a uma crescente preocupação com a preservação dos testemunhos construídos da história da cidade e da sucessão de acontecimentos a que é submetida. Esta sucessão sofre, obviamente, critérios seletivos quando se refere a áreas de interesse de preservação a fim de não se conflitarem com os valores intrínsecos à área de origem. É inevitável que as sobreposições ocorram, pois a cidade é um agente vivo e tem no continuum dos acontecimentos a garantia de sua existência. São duas as possibilidades de interferência sobre uma zona histórica consolidada: uma primeira decorrente de fatores espontâneos de desenvolvimento onde os acréscimos ou substituições seguem as leis do crescimento e do desenvolvimento das áreas urbanas, vinculada a questões mercadológicas; e uma segunda possibilidade que se refere a uma ação dirigida, provocada por agentes de planejamento que buscam vivificar as zonas históricas em processo de degradação com objetivo de resgatar ou atribuir valores

Fig. 289 e 290 Aspecto das edificações após o incêndio.

Fig. 291 Croquis de Álvaro Siza.

Fig. 292 Maquete da área que sofreu intervenção.

289



290

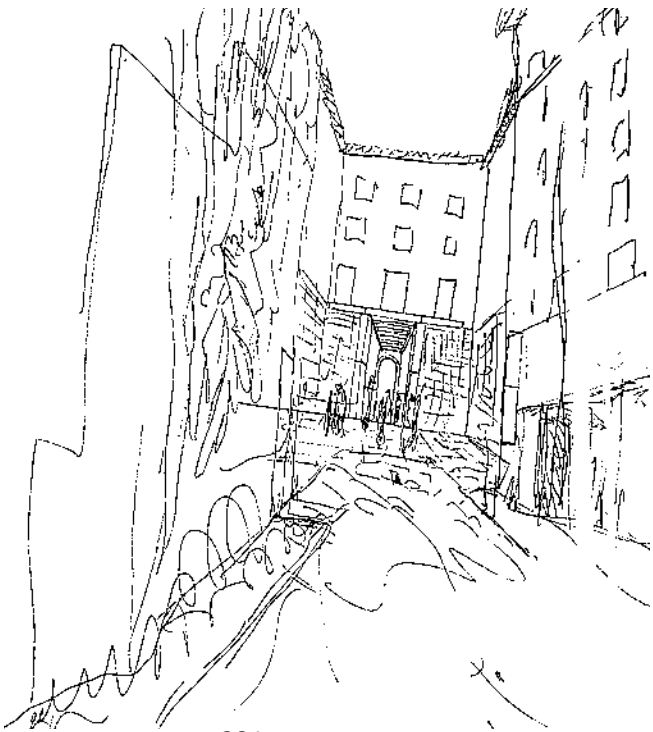


compatíveis ao seu valor histórico. Esta segunda ação é a que provoca resultados que se conceituam como obras de collage por invocarem uma intenção formal explícita na congruência das distintas linguagens formais e por provocar a compatibilização entre distintas temporalidades.

A questão da temporalidade e do valor realçado pela apresentação explícita de suas camadas torna-se fator de destaque na intervenção proposta no bairro do Chiado. A sutileza com que se apresentam as soluções propostas estabelece um novo paradigma para a questão da sobreposição de linguagens arquitetônicas.

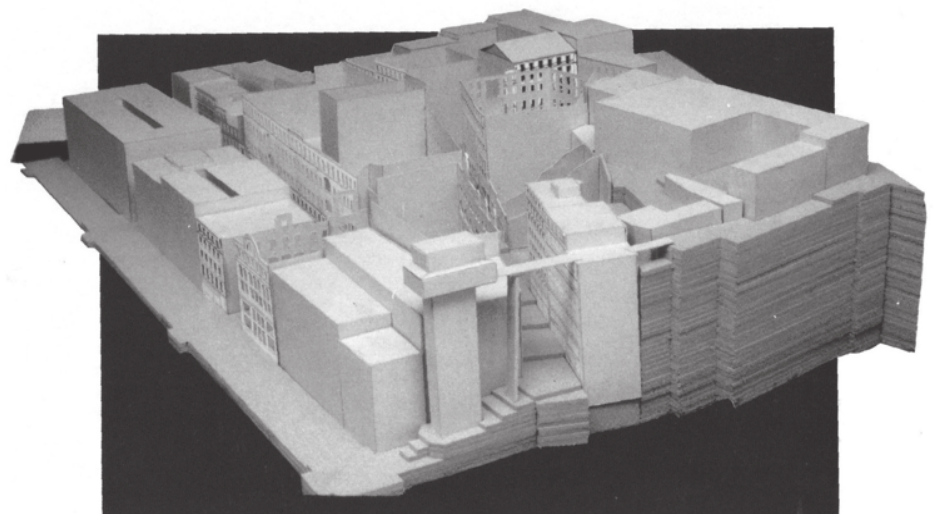
A collage no Chiado remete a sobreposição sutil de camadas que se fundem a imagens quase do mesmo objeto. Matéria reaproveitada e imagem selada que dialogam em sintonia fina com o propósito de manter o *genius locci*. O recorte sobre o preexistente obedece à coerência da idéia de não sobrecarregar o passado com um presente ambicioso, assertivamente modificador.

A matéria encontrada - *objet trouvé* - sobre a qual se dá a collage é o que restou do incêndio: carcaças de edifícios impregnadas de historicidade, restos de paredes, pisos, esquadrias e detalhes construtivos. Não se trata de uma ruína, onde não se pode mais ler o edifício que havia sido – os edifícios que ali existiam ainda são compreendidos através de seus destroços, o que se tem ali entre os escombros do incêndio são edifícios arruinados com clara leitura do que foram como objetos edificadas. São estes restos que serão recompostos por meio da leitura de Siza, pinçados e escolhidos entre as diversas informações. O recorte estabelecido pelo arquiteto é o da escolha, do que permanece e do que deve ser esquecido. O esquecido é o que incomodava, o que feria, o que reduzia o



291

292



valor do conjunto em relação com a cidade como um todo, em relação à área recomposta por Pombal após o terremoto de 1755.

Siza trata dos destroços do Chiado exatamente como o encontro fortuito com um *objet-trouvè*, relatados no seu texto Chiado: o que é, e o que será...

O que é - Ruínas. Fachadas descarnadas e buracos que libertam muros de suporte antiqüíssimos, bocas de misteriosas galerias. Um esqueleto belíssimo e incompleto, um objeto frio e abstrato, a revelar Lisboa. Uma espécie de espelho que não reflete.

O olhar do arquiteto revela a sensibilidade de um artista que vê o mundo como poética, os escombros do bairro sinistrado são matéria prima para a criação de Siza, sem que percam o sentido social, histórico e afetivo com que participaram da vida lisboeta. O olhar do arquiteto vasculha os escombros do presente, busca nas frestas das ruínas as possibilidades de criação em que possa acomodar sua arquitetura, experimenta imagens imaginárias em que repousam lado a lado estes fragmentos e os fragmentos de sua linguagem, tantas outras vezes ensaiada em projetos que se estendem pelo território português. Desta feita o espaço deixado para a sua liberdade de criação é estreito, muito bem delimitado – não tanto por imposição legislativa que poderia obrigar a uma reconstituição fiel do que existia, mas pelo compromisso consigo mesmo de respeitar a história de seu país num bairro tão impregnado de

Fig. 293 Croquis de Álvaro Siza.

Fig. 294 e 295 Aspecto das edificações e da área após a intervenção

293



significados e memórias.

Siza percorre a área comprometida do Chiado e procura ali apreender a totalidade dos fatos e do objeto. Deste olhar, decorre o processamento das imagens que se transformam em idéias nos seus desenhos. E é nos desenhos de Siza que a percepção da sutileza da collage feita sobre os escombros do Chiado se evidencia. Os escombros apontam para uma cidade fragmentada, um tanto quanto descaracterizada do original, apontando para uma série de imagens que se entrelaçam, decorrentes das aberturas criadas pelo fogo. Esta múltipla visão quase cubista, proporcionada pelos escombros, não deve ter provocado estranhamento ao olhar do arquiteto, que tem trabalhado com uma arquitetura muito própria, que se familiariza com esta estética multifacetada.

O que se supõe é que Siza vê ali na área dramaticamente afetada pelo incêndio um pedaço do tecido urbano que sofreu avarias. Em momento algum vê aquele pedaço do Chiado como objeto solto, desvinculado de uma realidade maior que o cerca. A partir desta postura é possível compreender as decisões tomadas pelo arquiteto. O Chiado queimado é uma parte de tecido esgarçada numa vestimenta, que permanece íntegra em sua totalidade, mediante tal constatação só existe uma solução possível para tratar o ocorrido – serzir, recuperar a integridade completa do conjunto sem deixar escancarado o que se passou. A cidade tem sua história e é de dentro dela que deve continuar sua trajetória.

Com sutileza e esmero, o projeto de Siza propõe a recuperação do tecido afetado. A trama comprometida possui todas as esperas para receber a intervenção que a recupere e a intervenção proposta acontece assim, fio a fio, num jogo delicado de correlações entre o que restou e o que está lá a tecer uma nova história para o mesmo objeto.

Ainda assim, o foco da obra é obviamente o novo, pois tão somente sobre este se tem a possibilidade de criação. O que restou do antigo é dado imutável, ali está e ali restará. Os fios finos com que se dá a intrincada rede de relações entre o novo e o antigo tecem com delicadeza o novo objeto, que será sempre novo e não pode ser negado enquanto tal. A ambigüidade possível na relação entre o novo e o antigo é explorada no limite de sua conceituação sem a racional preocupação da separação explícita dos tempos.

Tal qual outras obras apresentadas aqui como collages, a obra de Siza no Chiado dá-se no interstício de dois tempos – a borda destes tempos se explicita pela materialidade dos elementos introduzidos na nova ocupação, ainda que tais limites não apresentem muita clareza em determinados



294

295





296



297



298



299

pontos, uma vez que a intervenção atua na reconstituição de partes antigas dos edifícios. As antigas fachadas que seguiam a ordenação ritmada das propostas da equipe de Pombal foram recuperadas nas suas linhas clássicas de composição e acabamento, recebendo, entretanto, um ou outro detalhe mais contemporâneo que aproxima ainda mais o antigo do novo. O novo Chiado de Siza é um bairro renovado com elegantes lojas, pequenos restaurantes, cafés e um hotel. Tudo parece novo, um passado 'passado a limpo', engomado, retificado.

Os materiais empregados na restituição das fachadas são basicamente os mesmos utilizados na reconstrução de Pombal tais quais as alvenarias com seus rebocos e o revestimento em pedra das molduras dos vãos; as novas esquadrias, que substituem as calcinadas pelo fogo, são agora metálicas e aproximam-se dos desenhos das antigas. A reconstituição das superfícies dos edifícios queimados foi uma operação cirúrgica com a intenção de devolver o frescor a um bairro antigo.

Com a intervenção de Siza, os acréscimos feitos sobre os antigos edifícios viraram supressões, liberação do volume puro dentro do lote. Os edifícios recortados permanecem com sua estrutura periférica, apenas as caixas envoltórias são mantidas em sua materialidade original quando era possível e em seus interiores são feitas as adaptações e modificações para adequar os edifícios aos novos usos. Estas adaptações são o pretexto para a aproximação dos antigos edifícios da arquitetura contemporânea de Siza – por meio de um esmerado repertório de detalhes construtivos e de acabamento os armazéns e o casario se recompõem diante de nova padronização que traz contemporaneidade àquela proposta por Pombal. Esquadrias, frisos, molduras, revestimentos pétreos, escadarias, ferragens, rebocos, pinturas – a arquitetura de Siza se esparrama pelas frestas permitidas no tempo através do desastre e emoldura o antigo através de sua intrincada sutileza

Os antigos Armazéns Grandella e Armazéns do Chiado são transformados em centros comerciais cujas galerias desenvolvem-se ao redor de pátios cobertos com vidro. Ainda que a inserção de um serviço tão massificado pela sociedade capitalista como o shopping center inserido no interior da carcaça destes armazéns traga a despersonalização dos edifícios, esta transformação mostra-se muito criteriosa e respeitosa com a ambiência do bairro – a sisudez característica da capital portuguesa é respeitada e mantida, tal qual a elegância discreta e ritmada das fachadas pombalinas, que são preservadas por uma ação contemporanizadora, que atualiza e resgata do abandono os grandes armazéns.

Mas tal discurso é pano de fundo para este trabalho.

Importa aqui o diálogo estabelecido entre os diversos fragmentos encontrados e propostos. Importa aqui a sobriedade com que Siza lê a arquitetura encontrada e assenta a sua linguagem sobre ela e o que resulta como discurso arquitetônico desta relação. Importa sim a sobreposição, a passagem de uma coisa à outra, um tempo passado a um presente e isto se dá numa sutileza surpreendente.

Na relação delicada do trato de tempos distintos, a primazia é a do tempo presente, ainda que o que se percebe no Chiado é quase atemporal, dada a tenuidade com que os elementos novos se distinguem dos antigos. Quase camuflados na vestimenta recuperada da arquitetura antiga, os novos elementos respeitam proporções, materialidades, texturas e formas do antigo que existe ainda ou que existiu. O frescor do novo, entretanto, explicita-se pela simplificação de sua expressividade que anula detalhes e se configura no essencial: pequenos frisos e arremates são esquecidos e sobram massas de cor e luz, camadas espessas de materiais sobrepostos que antes elaboravam fachadas e acabamentos à maneira do legítimo estilo português setecentista. Esta abstração trazida por Siza é tão somente percebida ao olhar atento que investiga a diferença, uma vez que a harmonização feita com os mesmos ingredientes que das antigas concepções arquitetônicas dissimula a sofisticação proposta pelo novo.

A incorporação da idéia do antigo na configuração proposta ao novo não é inédito na arquitetura de Álvaro Siza. Seguidor dos ensinamentos de Fernando Távora e colaborador com este na consolidação da Escola do Porto cuja produção tem o reconhecimento internacional, utiliza-se dos ensinamentos dos mestres modernos mesclados às técnicas tradicionais e expressividade severa da arquitetura

Fig. 300 e 301 Algumas molduras antigas que decoravam as aberturas das edificações no Chiado.

Fig. 302 Aspecto do quadro de granito original de uma janela que foi recuperada e mantida.

Fig. 303 Uma nova moldura proposta na intervenção para realçar as aberturas do térreo.

Fig. 304 Embasamento em granito de edificação recuperada.

300



301



tradicional portuguesa como mote às suas criações que resulta numa fusão de elementos de feições eruditas e populares. Na circumspecta arquitetura contemporânea portuense, prevalece a discrição que a faz detentora de identidade própria. É com esse espírito que a intervenção de Siza acomoda-se sobre a área a ser recuperada no Chiado.

Nos detalhes novos propostos, destacam-se as esquadrias dos pavimentos térreos das edificações em que o novo uso cobra uma janela-vitrine em que Siza propôs o enquadramento do vão com esquadria metálica e a liberação máxima do pano de vidro. Em várias edificações foi inserida uma marcação de trecho do pavimento térreo, envolvendo os vãos principais do térreo com uma moldura em pedra com linhas contemporâneas, uma máscara de pedra que traz nova personalidade ao edifício ao nível do pedestre, destacando um estabelecimento comercial ou uma vitrine. Esta solução aparentemente tímida traz uma contemporaneidade e uma homogeneização à área tratada, interligando os diversos estabelecimentos numa nova rede de relações que se dá pela identificação de elementos similares aplicados sobre as fachadas recuperadas. Ainda aí a intervenção não é novidade, pois segue exemplos encontrados em diversas áreas das cidades históricas onde com a necessidade de se destacar um estabelecimento são incorporados elementos decorativos e mudança de material como a aplicação de elementos de ferro fundido.

Sem criar formas arrogantemente contemporâneas ou equivocadamente futuristas, sem usar ou abusar de tecnologias ou materiais de ponta, a proposta de Siza para o Chiado sofre a crítica da falta de ousadia. Collage que não se explicita e criação que não causa alarde, o silêncio da obra intriga. A busca da novidade e da invenção nas paredes recompostas



302

303



304

e nos detalhes eruditos recriados ou inventados decepciona quem espera encontrar na reconstituição do Chiado uma demonstração de oportunismo tão comum à arquitetura contemporânea das grandes cidades.

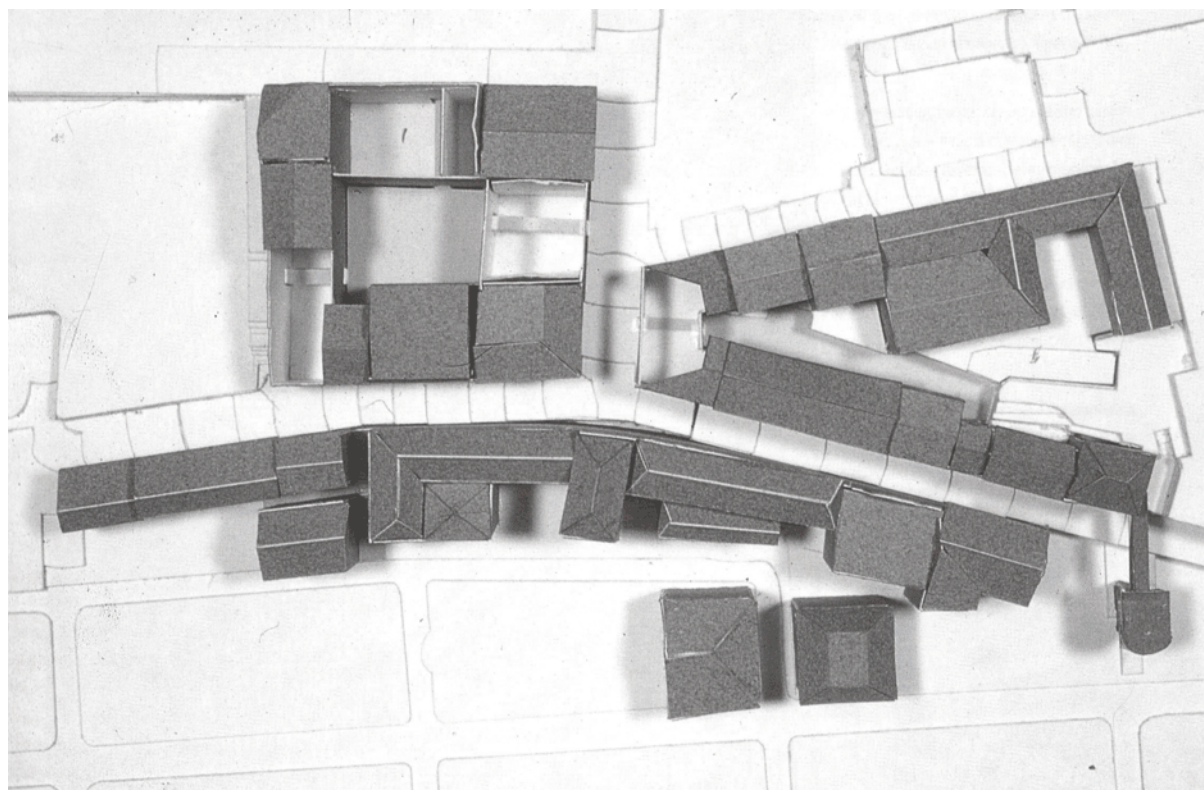
O estranhamento provocado pela não identificação imediata da linguagem siziana sobre as ruas do Chiado é pertinente e comum aos que lá vão em busca da conhecida e louvada arquitetura de Siza, como reconhece Dominique Machabert:

Há aqui qualquer coisa que me escapa, que não está clara aos meus olhos. E lamento tanto mais que, para além da oportunidade de uma nova consideração plástica, diria talvez de forma num pouco atrevida que Siza tinha a obrigação, o dever até, de imprimir um sopro conforme a atitude ética e estética que se lhe conhece e que consiste em não perpetuar o grande equívoco acerca da modernidade.

A preocupação de Machabert ecoa a partir da convicção de uma construção sólida de linguagem bastante característica apontada por ela como exemplo nos espaços magníficos criados pelo arquiteto em obras como a da Faculdade de Arquitetura do Porto ou na Biblioteca de Aveiro. É compreensível a expectativa de querer se deparar com uma surpresa siziana lá no meio da tradicional e séria Lisboa, de querer tropeçar numa arquitetura digna de tirar o fôlego como as exemplificadas por Machabert na célebre carreira de Siza. Peter Testa lembra, ao constatar tanta diversidade de soluções para distintos projetos

Fig. 305 e 306 Maquete e implantação da área trabalhada.

305



urbanos desenvolvidos pelo arquiteto na década de 80, que resultam da perseguição de uma cidade que resista a ser reduzida a uma estrutura unitária, que para ele é importante o restabelecimento da sensação de continuidade do tecido urbano o que justifica a ação de não distorcer uma paisagem já consolidada pela história como o que aconteceu no Chiado.

A reflexão sobre a modelação do espaço como essencial da intenção de Siza ao criar arquitetura traz a pista sobre sua assinatura na intervenção do Chiado. Ao se tratar de obra já evidentemente sutil, delicada com o trato do lugar e respeitosa à historicidade do sítio em que Siza vê toda e qualquer validade da ação restauradora, não seria na aparência explicitamente física desta intervenção que se poderia ver a evidência da arquitetura do mestre português. Ao desapegar a apreensão do visível explícito e se voltar a atenção aos espaços propostos aqui por Siza, vai se descobrir além dos edifícios recompostos e revitalizados, frestas espaciais que contém a verdadeira e surpreendente criação siziana no Chiado.

A grande invenção de Siza dá-se na criação do vazio – lacunas que por trás do cenário visto das ruas e da vitalidade renovada pela ocupação elitista dos interiores dos edifícios, traz aos ocupantes e visitantes o deleite imaginado pelo arquiteto que vê poesia nos rasgos feitos pelo fogo, que permitiu que se olhasse através de edifícios e paredes. Esta proposta ancora-se no recorte sobre a matéria encontrada e

306



cola sobre esta o vazio. Retira o que é sobra e propõe uma ode ao simples passar. Cola sobre o inexistente o inusitado – passar, olhar e talvez ficar. Obra legitimamente aberta, dependente da imaginação de quem ocupa o vazio. O espaço assim criado por meio de pequenos pátios e passagens adquire um significado ancestral ao arquiteto, que pauta a criação de seus edifícios no contorcionismo de formas maduras e conhecidas que ecoam os mestres modernos e a tradição construtiva da península ibérica, evocando pátios abertos ou fechados e aberturas sempre limitadas que emolduram a paisagem à volta e dirigem decididamente o olhar.

Os vazios dos pátios criados no Chiado proporcionam a riqueza dos espaços interiores inter-relacionados que geram espaços labirínticos, marca da arquitetura siziana. As paredes que emolduram estes vazios são povoadas de pequenos e aleatórios vãos de portas e janelas, são notadamente alusões às já homenageadas composições de Adolf Loos a quem Siza reconhece como alternativa para a arquitetura moderna, que pregava a continuidade do espaço pela planta livre e total transparência dos espaços. Aqui, nas envolventes paredes que modelam os pátios, Siza precisou apenas evidenciar o que do interior dos edifícios se aponta – as paredes e aberturas sincronizam um ocupar sereno e evidente. Assim, os espaços encerrados, interiorizados, modelados pelas vicissitudinárias paredes destes pátios sincretizam esta obra do Chiado a toda a carreira do autor.

Andar pelo Chiado à procura da verdadeira obra siziana pode demorar horas e no caso aqui – dias. Difícil descobrir a

Fig. 307 a 311 Passagens e pátios abertos na intervenção de Siza.

307



308



309



intenção desejada e a apreendida munidos apenas da ânsia da novidade e do conhecimento da linguagem reconhecidamente exclusiva de tão renomado arquiteto. Difícil se despir da vontade do novo, do construído, do inventado e reconhecer num vazio a criação. Difícil reconhecer no recorte a verdadeira collage, um buraco cheio de ar, luz e céu que reivindica o protagonismo da criação. O vazio torna-se olho do furacão e toda a reconstrução do Chiado sinistrado, do Chiado reinventado por Pombal e mais adiante da velha Lisboa gira lentamente ao redor deste centro gravitacional – um vácuo que não tem definição de tempo e que traz como definição de espaço restos conservados e criados, fragmentos. Figuras que viram fundo, a obra se esclarece a céu aberto.

O céu desnudo, emoldurado pelas paredes reconstruídas, que proporcionam uma clausura silenciosa, que abafa os sons e os movimentos acelerados da cidade e retoma aqui o mesmo silêncio ovacionado da arquitetura portuguesa derivada da Escola do Porto. É preciso tanto para se atingir a simplicidade da grande idéia, da descoberta que parece latente.

Os recortes propostos por Siza passam despercebidos pelo usuário comum que se depara com um elemento urbano conhecido, sem reconhecer na proposta a novidade interventiva. Estes pequenos recortes em forma de pátios familiarizam-se aos recortes propostos por Matta-Clark. Menos provocativos que as incisões artísticas do *Conical Intersect* e *Day's End*, no Chiado a sintaxe da construção não é rompida.

310



311



311



312



313



316

314



315



Como nos prédios abandonados que constituíram matéria criativa nas mãos do jovem artista americano, são as idéias de centro, de borda e de limite que trazem as amarras ao conceito do recorte da obra. Aqui, no Chiado de Siza não foi preciso inventar um recorte e impô-lo ao construído, o recorte era latente aos miolos de quadra e sua liberação, juntamente com a possibilidade de acessar a partir da rua, foi a ação criadora que modificou todo o sistema de relações entre o vazio e o ocupado. O espaço que antes era saturado ou apenas residual passa a ser essencial. O olhar poético do arquiteto faz invenção sobre o que já existia.

Ao interpretar a cidade como um grande organismo, Siza, com a possibilidade de trabalhar sobre trecho tão nobre da capital do país, busca esclarecer as ligações coerentes, possíveis e até as improváveis, para viabilizar a circulação e a descoberta de espaços quase esquecidos pelos cidadãos. Assim, além dos pátios redescobertos, o Chiado de Siza ganha ênfase nas passagens que ligam ambientes urbanos por entre os edifícios - escavações que através dos recortes ampliam as leituras da urbe adensada. Surgem assim corredores e passagens cobertas que dão acesso aos pátios ou cortam o quarteirão em pequenas vielas que encurtam o percurso externo.

Sob o Centro Comercial Armazéns do Chiado localiza-se a entrada do Metrô de Lisboa, a Estação do Chiado que é também criação de Siza. Boca de túnel que incita a curiosidade a entrar e descobrir a passagem através do tempo. Borda e limite entre o presente e o passado, a abóboda que forma a grande sala de entrada do metrô parece segurar por um

317



Fig. 311 Pátio em miolo de quadra proposto por Siza

Fig. 312 e 316 Passagens de acesso a pátios.

Fig. 313 Túnel do Metrô do Chiado de Álvaro Siza.

Fig. 314 Detalhe de corrimão e escada de Siza para passagem para um pátio.

Fig. 315 e 317 Entrada da Estação do Metrô de Álvaro Siza no Chiado.

318



319



320



321



instante o vácuo temporal que não evidencia o momento certo em que se está. Lembrança dos espaços muito antigos traz consigo reminiscências formais de algum lugar conhecido pela memória, mas que não se evidencia facilmente: o tratamento com lousas cerâmicas na abóboda, o revestimento pétreo do piso, a iluminação referenciando tochas acesas que se refletem pelo arco abobadado, as escadas tão abstratas e simultaneamente atuais com seus vidros e metais.

O Chiado é obra aberta, continuidade que se desenvolve sem lacunas desde a recuperação pensada por Siza e constatada nas tantas obras que se incorporaram àquela germinal do arquiteto portuense. Das intervenções que se seguiram no Chiado destaca-se a reconversão de um quarteirão (1994), proposta pelo arquiteto lisboeta Gonçalo Sousa Byrne. Tal intervenção articula-se ao longo de dois eixos de atravessamento do quarteirão composto pela Travessa do Carmo e Rua Garrett, afora a linguagem assentada sobre a premissa de uma posição menos slenciosa e mais contrastante do novo sobre o antigo, como na grande cobertura que protege as escadas rolantes ali inseridas para vencer o desnível, a obra de Byrne continua a idéia de Siza de encrustar nos miolos de quadras passagens, acessos e pátios.

No Chiado de Siza a invenção volta ao primitivo – o tempo recupera o espaço. A atenção se desprende dos detalhes construtivos, das minúcias materiais e das provocações formais e se volta para a questão fundamental do tempo e do espaço. As obras do Chiado transcorrem desde 1989, e nesses 20 anos muitas outras obras na Europa e nos outros continentes celebram a supremacia das criações de Siza e apontam para um continuum evolutivo que não se fixa em certezas criativas. O Chiado continua sua história pacientemente, atravessada pela agitada contemporaneidade.

322



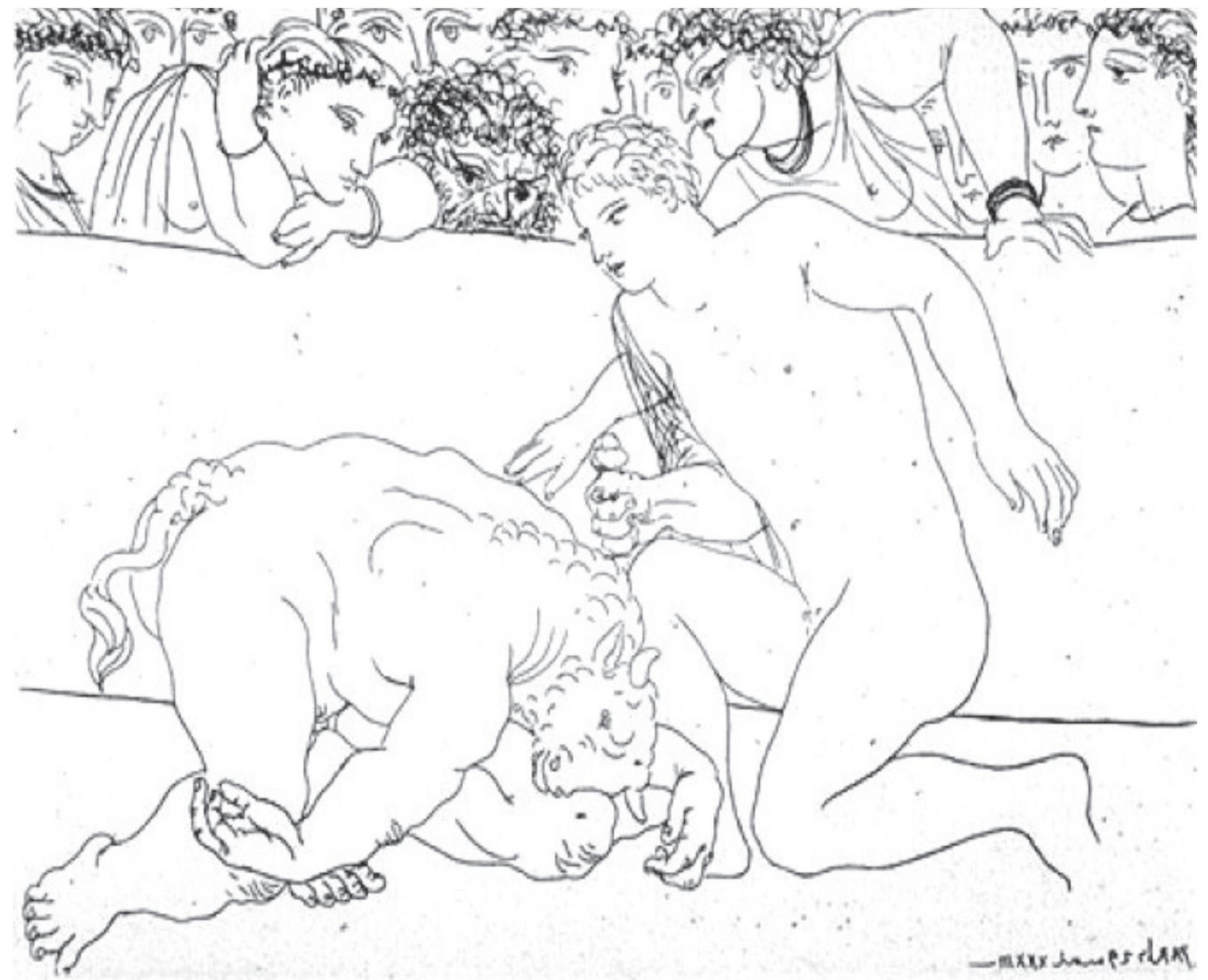
Fig. 318 a 322 A intervenção de Gonçalo Byrne no Chiado

CONSIDERAÇÕES finais

A *collage* tem exercido, desde os primeiros *papiers-collés*, um fascínio na comunidade de artistas que nela experimentam uma nova possibilidade de se exprimirem. O material colado exerce sobre o olhar do espectador uma atração que o detém na trama de realidades sobrepostas e fragmentadas o que o obriga a fixar-se em sua concretude e nela extrair a poética da obra. Esta condição justifica a extensão que a noção de *collage* assumiu até a arte contemporânea e a sua abrangência universal que faz dela base de numerosos eventos estéticos, ultrapassando os limites das artes plásticas.

Do cubismo, a *collage* contamina e se expande pelo futurismo, pelo Dada, pelo Surrealismo, atinge a *Pop Art* americana, a *Art Brüt*, as manifestações pós-modernas, a figuração livre, e todos os diversos estados da arte atual.

Nas artes plásticas o princípio operativo da *collage* compreende a justaposição de materiais estranhos à natureza da obra com a utilização de materiais extra-pictóricos ou extra-artísticos. Um intrincado jogo de significados é traçado através dos fragmentos de materiais que se fundem ao motivo pintado ou desenhado na obra de *collage*, uma trama labiríntica que



cada vez mais cresce em complexidade atingindo um auge com as criações de Schwitters.

De dualidade explícita, a *collage* remete ao mito do Minotauro, que anos mais tarde vai perseguir o imaginário criativo do próprio Picasso. Da idéia de monstruosidade, de algo que foge à natureza, a *collage* estabelece com o mito grego uma cumplicidade de significados – ainda que seja identificado como monstro, reconhece-se nele as partes que lhe deram origem por meio da paixão perversiva de Pasífae por um magnífico touro que deveria ter sido sacrificado. O meio-touro-meio-homem tem como destino ser prisioneiro no labirinto elaborado por Dédalo, um esconderijo para a vergonha de sua concepção. Presa no labirinto de referências que remetem a referências, e vista como concepção monstruosa por aqueles que não aceitam ainda o novo da arte moderna, a *obra-collage* não se permite decifrar plenamente pelo seu observador. Obra aberta desde a origem, a articulação da *collage*, como lembra Souza Santos:

(...) propicia uma visão errante, que não pára, pois não encontra nenhuma hierarquia definitiva. Qualquer leitura definitiva da obra é indeferida, gerando este movimento contínuo.¹

A *collage* em sua natureza heteróclita é essencialmente abertura, multiplicidade de campos de possibilidades em evolução. *Collage* é um princípio, extrapola a simples técnica e transforma-se em poética. Das artes plásticas contamina outros universos de criação até chegar à arquitetura. Na arquitetura, não ocorre a transferência imediata de seus princípios, uma vez que questões funcionais, éticas, técnicas e mesmo sociais interferem na conceituação da obra.

Os edifícios que têm como resultado a somatória de partes de origens distintas traduz-se por uma estética fragmentária caracterizando um edifício híbrido que se distancia conceitualmente daqueles de nítido caráter unitarista. O *edifício-collage* incorpora a sobreposição de tempos distintos, um passado que é resgatado ou apropriado como um *objet-trouvè* e o presente, em que se dá a ação do projeto de arquitetura que proporciona a reunião destas partes.

Este edifício assim definido pela eminente hibridização em que prevalece a ambigüidade e a fragmentação pode ser decorrente da somatória de linguagens decorrentes de intervenções sobre obras pré-estabelecidas, geradas a partir de modificações de funções e alterações no resultado compositivo compreendido aqui como *collage literal*, ou de sobreposições de citações de partes de edifícios consagrados aqui entendido como *collage referencial*.

1 SOUZA SANTOS, Fabio Lopes de. Op. Cit. P. 92

O *edifício-collage* não pode ser lido como um todo indivisível sem que se percam algumas considerações importantes dos diversos significados que se cruzam e se re-significam por meio das distintas partes, o que determina que o caráter deste edifício provém da relação estabelecida entre estas partes.

Os princípios compositivos extraídos das obras de arte de *collage* são identificados nos *edifícios-collage* com maior ou menor nitidez de obra para obra. A exploração dos fragmentos como unidades estéticas independentes é dos princípios que mais coadunam com a arquitetura de *collage*, juntamente com a aceitação da tensão existente entre os distintos fragmentos em contraposição à harmonia de uma possível unidade da obra. A ênfase na relação entre as partes constituintes da obra é o argumento estético em que se respalda a poética desta arquitetura, que explora a diversidade, a beleza do inacabado e do imperfeito.

Ainda que o arquiteto do *edifício-collage* tente fazer prevalecer uma identidade aos elementos por ele criados dentro do universo da obra, a modificação do sentido destes elementos ocorre no momento da justaposição, uma interferência simultânea de valores acontece tanto nas partes preexistentes como nas novas a partir da sua coabitação. Obviamente que a identidade do autor da obra evidencia-se e se faz presente no *edifício-collage*, mas esta é enfatizada pela crítica tendenciosa que assim quer destacar a obra do autor, pois na leitura justa da obra como um ente independente de autor, a primazia do seu entendimento se dá na complexidade do jogo entre todas as partes, onde a poética da *collage* define-se no conjunto de relações entre as partes.

O detalhe encontra na obra de *collage* a possibilidade de estabelecer a convivência do novo com o preexistente e a determinação de hierarquias nos tantos fragmentos que definem a obra. É no detalhe que ocorre a separação e distinção dos tempos; elemento-passagem vincula as diferentes linguagens e estabelece uma continuidade ali onde se imagina o descontínuo.

Alguns autores como Carlo Scarpa e Álvaro Siza dão ênfase ao detalhe ao ponto deste prevalecer como definidor da estética trabalhada da nova arquitetura sobre a antiga. Para outros, como Souto de Moura, o detalhe não se detém como elemento de ligação, mas como parte conceitual da própria estética de sua arquitetura, baseada na redução de ícones e economia formal sem se deter na necessidade de estabelecimento de transição entre seus elementos inseridos

e os preexistentes.

Lucio Costa é escolhido entre tantos arquitetos brasileiros que experimentam a *collage* como possibilidade de criar arquitetura pela densidade erudita com que concebe o edifício do Museu das Missões, no delicado momento da eclosão do modernismo no Brasil. Seu edifício aponta para uma fusão de linguagens que incorporam desde seus conhecimentos sobre arquitetura tradicional brasileira, respaldados com as pesquisas arqueológicas desenvolvidas nos sítios missioneiros até influências muito recentes como as da arquitetura de Mies van der Rohe. Indiferente a questões hoje doutrinárias como a explicitação da intervenção nova sobre a antiga, seu Museu é resultado da justaposição de elementos novos e arqueológicos utilizados quase como anástilose fragmentada onde partes ocupam lugares que certamente ocupavam em outra edificação já inexistente, transpondo ao novo edifício a carga simbólica da reedição de sua existência. O caráter heteróclito da obra se oculta na harmonia do conjunto resultado de equilibrada concepção formal, ainda que se revele na ousada justaposição volumétrica da caixa do museu com a casa do zelador. Mas a legítima *collage* estabelece-se na relação do Museu com a ruína da Igreja e o vazio da quadra que só é compreendida virtualmente; a completeza da obra se dá com a incorporação do sítio arqueológico na obra por meio da transparência, protagonista da concepção do edifício.

Le Corbusier é lembrado por diversos autores como o arquiteto que, no seio do Movimento Moderno enfrentou o desafio da *collage* em experimentos que explicitam a aceitação de uma pluralidade formal que envolve desde citações de formas e fragmentos de objetos tratados iconicamente a fim de destacar sua crença na poética da máquina ou de elementos da natureza bem como na incorporação de elementos preexistentes às suas obras.

Já James Stirling com sua obra Neue Staatsgalerie, inserida no contexto da pós-modernidade, apresenta a possibilidade de criar uma obra que é resultado de complexa sobreposição de elementos citados que presta homenagem à cidade e à arquitetura como disciplina. Eminentemente alegórica e submetida a uma estruturação de referências cruzadas, sua obra exprime densa complexidade que vem a encerrar o movimento por sua insuperabilidade.

Carlo Scarpa é trazido à luz deste estudo como o personagem que consolida uma linguagem arquitetônica por meio de inserções em edifícios preexistentes. Arquiteto de transição entre a arquitetura moderna e a contemporânea, este mestre italiano do detalhe traduz em fragmentos uma das

arquiteturas-collage mais notáveis de nosso tempo. O caráter labiríntico das justaposições propostas no Castelvecchio acontece como uma obra dentro de uma obra, num intrincado jogo de referências que reafirma a linguagem própria do arquiteto e a subverte em correlações que transformam cada parte em única e contaminam de novos significados o conjunto.

Ainda que as referidas obras de James Stirling e Carlo Scarpa consolidem a estética fragmentária do *edifício-collage* como decorrente de justaposições de partes, em território europeu, será a obra particular da residência do arquiteto Frank Gehry, em solo americano que consagrará esta poética traduzida das artes para a arquitetura. A *casa-collage* de Gehry acontece com espontaneidade como resultado de experimentos formais que, tal como nas *collages* de Kurt Schwitters, utiliza de materiais não convencionais que evoca o detrito por parecerem desqualificados para o uso pretendido. Tendo como base um bangalô preexistente, adquirido tal qual um *objet-trouvè*, a casa preexistente é recortada, aberta e expandida; elementos novos são inseridos junto às partes remanescentes e provocam uma intencional dialética formal. Esta obra concentra vários dos princípios fundamentais das obras de *collage* levantadas a partir das artes plásticas prevalecendo o sentido do inacabado e do incoerente bem como a falta de coesão entre as partes.

Da visita a obras da celebrada arquitetura portuguesa contemporânea pode-se constatar que a *collage* é uma estratégia que possibilita a percepção das camadas construídas pela história da civilização e sua tradução em poéticas contemporâneas. A densidade histórica daquele país que resume a realidade de muitas localidades do Velho Mundo é reavivada por meio da sobreposição de novas arquiteturas que, em fragmentos, coabitam o mesmo sítio e reorganizam séculos de tradição. As diferentes posturas experimentadas por Alvaro Siza, Souto de Moura, Fernando Távora ou ainda Sergio Fernandes e Alexandre Alves Costa evidenciam algumas das possibilidades de diálogo do novo com o antigo, da inserção crítica de fragmentos sobre uma arquitetura preexistente e na requalificação desta para tempos presentes e futuros. Sem ocultar ou ignorar o preexistente, as novas linguagens dividem com as antigas a responsabilidade da concepção de novos significados que surgem da cumplicidade entre as partes.

Tais exemplos aqui estudados permitem aceitar a poética da *collage* como uma especificidade projetual que deriva da justaposição de linguagens, de grande relevância para nossa cultura e que exige uma reconsideração quanto ao seu valor.

A compreensão desta tipologia arquitetônica deve se dar na leitura de suas partes e na interpretação das referências cruzadas que se estabelecem a partir de seus fragmentos. Seu caráter híbrido não deve motivar um desinteresse ou uma diminuição das qualidades intrínsecas aqui destacadas como relevantes à identificação da obra e ao reconhecimento das muitas possibilidades de leitura desta obra que nasce aberta.

A correlação com as artes plásticas permite esclarecer por novo viés a natureza das relações entre as partes distintas destes edifícios, adicionando nova dimensão a esta arquitetura.

A *collage* em arquitetura propicia assim, o dialético diálogo entre o passado e o presente, passa pela ruína e reconstituição, pela ausência e memória, atenção e esquecimento.

bibliografia

A

- ÁBALOS, Iñaki. A Boa Vida – visita guiada às casas da modernidade. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- ADORNO, Theodor W. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 1998.
- ADRIANI, Götz. Hannah Höch - Colagens – 1889-1978. Berlim: Institut für Auslandsbeziehungen, 1995.
- ALBERTINI, Bianca e BAGNOLI, Sandro. Scarpa: La Arquitectura em el Detalle. Barcelona, Gustavo Gili, 1989.
- ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Rodrigo e seus tempos. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. Projeto e Destino. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. Projeto e destino. São Paulo: Ática, 2001.
- ARIS, Carlos Martí. Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en la arquitectura. Barcelona: Ediciones Del Serbal, 1993.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: psicologia da visão criadora. São Paulo: EDUSP, 1979.

AZEVEDO, Correia de . Arte Monumental Portuguesa. Porto: Portuográfica, 1975

B

BERGER, John. Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BESSET, Maurice. Le Corbusier. Genebra: Allbert Skira, 1992.

BIERMANN, Verônica et al. Teoria da Arquitectura – do Renascimento aos nossos dias. Köln: Taschen, 2003.

BLAKE, Peter. Maestros de La Arquitectura. Buenos Aires: Victor Lerú, 1973.

BOESIGER, W. e GIRSBERGER, H. Le CObusier 1910-65. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____ A formação do homem moderno vista através da arquitetura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

BRANDI, Cesare. Teoria de la restauración. Madri: Alianza Editorial, 1999.

C

CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável e outros ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAPITEL, Antón. Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración. Madri: Alianza Editorial, 1999.

CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea – uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIPP, Herschel B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COHEN, Jean-Louis. Le Corbusier. Koln: Tashen, 2004

COLIN, Sílvio. Pós-modernismo: repensando a arquitetura. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2004.

COLQUHOUN, Alan. Modernidade e tradição clássica – ensaios sobre arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____ Textos sobre Arquitectura Moderna Brasileira. Material didático do Curso de Mestrado em Arquitectura da UFRGS. Porto Alegre:UFRGS, 2001.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Precisoões Brasileiras: Sobre um estado passado da arquitetura e urbanismos modernos. Tese de Doutorado, Paris: Universidade de Paris 8, 2002.

COSTA, Lucio. Lucio Costa – Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.

CURTIS, William Jr. *Modern Architecture Since 1990*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1983.

D

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas : Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques (Et all). *Chora L works : Jacques Derrida and Peter Eisenman*. New York : Monacelli Press, 1997.

DISERENS, Corinne (ed.). *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon, 2006.

DOLLENS, Dennis, et all. *El universo de Jujol*. Barcelona: Colégio de Arquitectos da Cataluña: 1998.

DORFLES, Gillo. *Elogio da Desarmonia*. Lisboa: Edições 70, 1988.

E

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ELDERFIELD, John. *Studies in Modern Art 2: Essays on Assemblage*. New York: The Museum of Modern Art, 1992.

ELGER, Dietmar. *Dadaísmo*. Colônia: Tashen, 2005.

F

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Coordenador). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.

FICACCI, Luigi. *Piranesi – The Complete Etchings*. Colonia: Taschen, 2000.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____ *Le Corbusier*. Londres: Thames & Hudson, 2001, p. 174.

FUÃO, Fernando Freitas. *Arquitetura como collage*. Tese de Doutorado. Barcelona : Universidade Politécnica da Catalunha, 1992.

G

GANS, Deborah. *The Le Corbusier Guide*. NY: Princeton, 2000.

GRACIA, Francisco de. *Construir em el construído*. Madri: Nerea, 1992.

GUILLAUME, Marc. *A Política do Patrimônio*. Porto: Campo das Letras, 2003.

H

HARRISON, Charles, (et alii). *Primitivismo, Cubismo, Abstração – Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

HARVEY, David. *Condição pós-Moderna*. São Paulo: Loyola,

1992.

HOCKE, Gustav R. Maneirismo: o mundo em labirinto. São Paulo: Perspectiva, 1986.

I

ISCAN, Ferit. Asi se hace un collage. Barcelona: Parramón Ediciones, S.A.1985.

IZZO, Alberto e GUBITOSI, Camilo. James Stirling. Roma: Officina Edizioni, 1976.

J

JACOBUS, John. James Stirling – Edifícios y Proyetos: 1950-1974. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

JACQUES, Paola Berenstein. Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JENCKES, Charles. El lenguaje de la arquitectura posmoderna. Barcelona: Gustavo Gili,1977

K

KALFMANN, Emil. La arquitectura de la ilustracion: barroco y posbarroco em Inglaterra, Itália y Francia. Barcelona:Gustavo Gili, 1974.

KUSPIT, Donald B. El princípio organizador del arte en la era de la relatividad del arte. In: Mestres Del Collage – de Picasso a Raushemberg. Barcelona: Fundação Juan Miró, 2005.

L

LAIÑO, Ana Dominguez (coord.). Fernando Távora – desenhos de viagens e projetos. Guimarães: Departamento Autônomo de Arquitetura da Universidade do Minho, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Campinas: Ed. Papirus, 1996.

LIMA, Sérgio Claudio de Franceschi. Collage: textos sobre a reutilização dos residues impressos do registro fotográfico em nova superfície. São Paulo: Massao Ohno, 1984.

LOS, Sérgio e FRAHM, Klaus. Carlo Scarpa. Colônia: Tashen, 2002.

LYNCH, Kevin. De qué tiempo es este lugar? Para una nueva definición del ambiente. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

M

MAHFUZ, Edson da Cunha. Ensaio sobre a Razão Compositiva. Belo

Horizonte: AP Cultural, 1995.

MARCIANÒ, Ada Francesca. Carlo Scarpa. Barcelona: Gustavo

Gili, 1989.

MARQUES, Maria da Graça O. G. El arte matérico hoy: materias de carga y materiales encontrados. Tese de doutorado: Universidade de Madri, 1994.

MATTOSO, José (dir.). História de Portugal. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

MINK, Janis. Marcel Duchamp: L'art contre l'art. Colônia: Tashen, 2000.

MONEO. Inquietud teórica y estrategia proyectual em La obra de ocho arquitectos contemporâneos. Barcelona: Actar, 2004

MONTANER, Josep Maria. Depois do movimento moderno. A arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

_____ La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

_____ Arquitectura y Crítica. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

_____ As formas do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

MURPHY, Richard. Carlo Scarpa & Castelvechchio. Veneza, Arsenale, 1991.

N

NÉRET, Gilles. Henri Matisse – gouaches découpées. Colônia: Tashen, 2002.

NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

O

OLSBURG, Nicholas. Carlo Scarpa : 1906-1978. Québec: The Monacelli Press, 1999.

ORCHARD, Karin. Kurt Schwitters – vida e obra. In Kurt Schwitters – O artista Merz. Catálogo da exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007

P

PASSOS, Carlos de. Monumentos de Portugal - Porto. Porto: Litografia Nacional, 1929.

PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza. São Paulo, Perspectiva, 2002.

PALHARES, Taisa (coord.). Kurt Schwitters – 1887/1948: o artista Merz. Catálogo da exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

PASTOR, Juan Carlos Arnuncio. La actitud surrealista em la arquitectura – entre o grotesco y lo metafísico. Valladolid:

Universidad- Secretariado de Publicaciones, 1985.
POLLIG, Hermann (org.). O Princípio Colagem. Catálogo da exposição. Stuttgart: Instituto de Relações com o Exterior, 1988.
PORTOGHESI, Paolo. Depois da Arquitetura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

R

READ, Herbert. A Arte de Agora Agora – uma introdução à teoria da pintura e esculturas modernas. São Paulo: Perspectiva, 1981.
READ, Herbert. História da Pintura Moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
V RICHTER, Hans. Dadá: Arte e Antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
RIEGL, Aloïs. El culto moderno a los monumentos. Madri: La Balsa de la Medusa, 1987.
ROSSI, Aldo. Autobiografía científica. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
_____. A Arquitetura da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
ROWE, Colin e KOETTER, Fred. Ciudad Collage. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

S

SÁNCHEZ, Jesús J. Perona. A utopia antigua de Piranesi. Murcia: Serviço de Publicaciones, Universidad, 1996.
SIZA, Álvaro. A Reconstrução do Chiado. Lisboa: Figueirinhas, 2000.
SOUZA SANTOS, Fábio Lopes de. Modernismo e visibilidade: relações entre as artes plásticas e a arquitetura. Tese de doutorado. São Paulo: FAU-USP, 2000.
SOUTO DE MOURA, Eduardo. Santa Maria do Bouro: construir uma pousada com as pedras de um mosteiro. Lisboa: White & Blue, 2001.
SCRUTON, Roger. Estética da arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Jujol. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1990.
SYLVESTER, David. Sobre Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
STANGOS, Nikos (org.). Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
SUBIRATS, Eduardo. Da vanguarda ao pós-moderno. São Paulo: Nobel, 1991.

T

TAFURI, Manfredo. Teorias e História da Arquitetura. Lisboa: Presença, 1979.

TÁVORA, José Bernardo (coord). Fernando Távora - Percurso. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993.

TOMKINS, Calvin. Duchamp: uma biografia. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TRIGUEIROS, Luiz (org.). Fernando Távora. Lisboa: Editorial Blau, 1993.

V

VENTURI, Robert. Complexidade e contradição em arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

W

WALDMAN, Diane, et alli. Mestres del Collage - de Picasso a Rauschemberg. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2006.

WARNCKE, Carsten-Peter. Pablo Picasso – 1881-1973. Colônia: Tashen, 2007.

WESHER, Herta. La história del collage – Del cubismo a la actualidad. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

WESTON, Richard. Plans, Sections and Elevations. Key Buildings of the Twentieth Century. London: Laurence King Publishing Ltd, 2004

WIGLEY, Mark. The architecture of deconstruction : Derrida's haunt . Cambridge: MIT Press, 1993.

WISNIK, Guilherme. Lucio Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WOOD, Paul (et alii). Realismo, Racionalismo, Surrealismo – A arte no entre guerras. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

LISTA de
figuras:
FONTES

- Fig. 01 Foto da autora
- Fig. 02 Foto da autora
- Fig. 03 Kurt Schwitters – O artista Merz. Catálogo da exposição. São Paulo:Pinacoteca do Estado, 2007, p. 88
- Fig. 04 International Architect – nº2 v.1, 1979, p.42
- Fig. 05 Foto da autora
- Fig. 06 WARNCKE, Carsten-Peter. Pablo Picasso – 1881-1973. Colônia: Tashen, 2007, p. 222
- Fig. 07 LAMBERTI, Maria Mimita (Edit). Collage- from Cubism to New Dada. Turin: Electa, 2007. P.23
- Fig. 08 WARNCKE, Carsten-Peter. Pablo Picasso – 1881-1973. Colônia: Tashen, 2007, p. 159
- Fig. 09 WALDMAN, Diane, et alli. Mestres del Collage – de Picasso a Rauschemberg. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2006. P. 52
- Fig. 10 WARNCKE, Carsten-Peter. Pablo Picasso – 1881-1973. Colônia: Tashen, 2007, p. 217
- Fig. 11 WARNCKE, Carsten-Peter. Pablo Picasso – 1881-1973. Colônia: Tashen, 2007, p. 217
- Fig. 12 LAMBERTI, Maria Mimita (Edit). Collage- from Cubism to New Dada. Turin: Electa, 2007. P.23
- Fig. 13 WALDMAN, Diane, et alli. Mestres del Collage – de Picasso a Rauschemberg. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2006. P. 56
- Fig. 14 WARNCKE, Carsten-Peter. Pablo Picasso – 1881-1973. Colônia: Tashen, 2007, p. 205
- Fig. 15 WARNCKE, Carsten-Peter. Pablo Picasso – 1881-1973. Colônia: Tashen, 2007, p. 207
- Fig. 16 LAMBERTI, Maria Mimita (Edit). Collage- from Cubism to New Dada. Turin: Electa, 2007. P.22
- Fig. 17 WALDMAN, Diane, et alli. Mestres del Collage – de Picasso a Rauschemberg. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2006. P. 63
- Fig. 02 WARNCKE, Carsten-Peter. Pablo Picasso – 1881-1973. Colônia: Tashen, 2007, p. 225
- Fig. 19 WARNCKE, Carsten-Peter. Pablo Picasso – 1881-1973. Colônia: Tashen, 2007, p. 218
- Fig. 20 ELGER, Dietmar. Dadaísmo. Colônia: Tashen, 2005. P.35
- Fig. 21 ELGER, Dietmar. Dadaísmo. Colônia: Tashen, 2005. P.15
- Fig. 22 ELGER, Dietmar. Dadaísmo. Colônia: Tashen, 2005. P. 28
- Fig. 23 ELGER, Dietmar. Dadaísmo. Colônia: Tashen, 2005. P. 30
- Fig. 24 ELGER, Dietmar. Dadaísmo. Colônia: Tashen, 2005. P 41
- Fig. 25 ELGER, Dietmar. Dadaísmo. Colônia: Tashen, 2005. P 36
- Fig. 26 ELGER, Dietmar. Dadaísmo. Colônia: Tashen, 2005. P 47
- Fig. 27 ELGER, Dietmar. Dadaísmo. Colônia: Tashen, 2005. P 74
- Fig. 28 MINK, Janis. Marcel Duchamp: L'art contre l'art. Colônia: Tashen, 2000. P.50
- Fig. 29 MINK, Janis. Marcel Duchamp: L'art contre l'art. Colônia: Tashen, 2000. P. 67
- Fig. 30 internet
- Fig. 31 MINK, Janis. Marcel Duchamp: L'art contre l'art. Colônia: Tashen, 2000. P.27
- Fig. 32 MINK, Janis. Marcel Duchamp: L'art contre l'art. Colônia: Tashen, 2000. P.26
- Fig. 33 Kurt Schwitters – O artista Merz. Catálogo da exposição. São Paulo:Pinacoteca do Estado, 2007, p. 96
- Fig. 34 Kurt Schwitters – O artista Merz. Catálogo da exposição. São Paulo:Pinacoteca do Estado, 2007, p. 160
- Fig. 35 Kurt Schwitters – O artista Merz. Catálogo da exposição. São Paulo:Pinacoteca do Estado, 2007, p. 103
- Fig. 36 Kurt Schwitters – O artista Merz. Catálogo da exposição. São Paulo:Pinacoteca do Estado, 2007, p. 135
- Fig. 37 Kurt Schwitters – O artista Merz. Catálogo da exposição. São Paulo:Pinacoteca do Estado, 2007, p. 134
- Fig. 38 Kurt Schwitters – O artista Merz. Catálogo da exposição. São Paulo:Pinacoteca do Estado, 2007, p. 109
- Fig. 39 Kurt Schwitters – O artista Merz. Catálogo da exposição. São Paulo:Pinacoteca do Estado, 2007, p. 163
- Fig. 40 Kurt Schwitters – O artista Merz. Catálogo da exposição. São Paulo:Pinacoteca do Estado, 2007, p. 8
- Fig. 41 Kurt Schwitters – O artista Merz. Catálogo da exposição. São Paulo:Pinacoteca do Estado, 2007, p. 162
- Fig. 42 internet
- Fig. 43 internet
- Fig. 44 internet
- Fig. 45 internet
- Fig. 46 DISERENS, Corinne (Edit). Gordon Matta-Clark. Londres: Phaidon, 2006. P.46
- Fig. 47 DISERENS, Corinne (Edit). Gordon Matta-Clark. Londres: Phaidon, 2006. P.139
- Fig. 48 DISERENS, Corinne (Edit). Gordon Matta-Clark. Londres: Phaidon, 2006. P.174
- Fig. 49 DISERENS, Corinne (Edit). Gordon Matta-Clark. Londres: Phaidon, 2006. P.172
- Fig. 50 DISERENS, Corinne (Edit). Gordon Matta-Clark. Londres: Phaidon, 2006. P.94
- Fig. 51 DISERENS, Corinne (Edit). Gordon Matta-Clark. Londres: Phaidon, 2006. P.95
- Fig. 52 DISERENS, Corinne (Edit). Gordon Matta-Clark. Londres: Phaidon, 2006. P.169
- Fig. 53 DISERENS, Corinne (Edit). Gordon Matta-Clark. Londres: Phaidon, 2006. P.116
- Fig. 54 DISERENS, Corinne (Edit). Gordon Matta-Clark. Londres: Phaidon, 2006. P.97
- Fig. 55 DISERENS, Corinne (Edit). Gordon Matta-Clark. Londres: Phaidon, 2006. P.97
- Fig. 56 Foto da autora
- Fig. 57 Foto da autora – Museu Picasso de Paris
- Fig. 58 WALDMAN, Diane, et alli. Mestres del Collage – de Picasso a Rauschemberg. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2006. P. 107
- Fig. 59 WALDMAN, Diane, et alli. Mestres del Collage

- de Picasso a Rauschemberg. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2006. P. 183
- Fig. 60 International Architect – nº2 v.1, 1979, p.36
- Fig. 61 internet
- Fig. 62 internet
- Fig. 63 ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- Fig. 64 Foto da autora – Unitè d’habitation de Marseille.
- Fig. 65 ROWE, Colin e KOETTER, Fred. Ciudad Collage. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. P. 137
- Fig. 66 ROWE, Colin e KOETTER, Fred. Ciudad Collage. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. P. 137
- Fig. 67 internet
- Fig. 68 internet
- Fig. 69 internet
- Fig. 70 internet
- Fig. 71 internet
- Fig. 72 internet
- Fig. 73 internet
- Fig. 74 internet
- Fig. 75 Foto da autora - Marseille
- Fig. 76 internet
- Fig. 77 Foto da autora - Ronchamp
- Fig. 78 COHEN, Jean-Louis. Le Corbusier. Köln: Taschen, 2004.
- Fig. 79 COHEN, Jean-Louis. Le Corbusier. Köln: Taschen, 2004
- Fig. 80 internet
- Fig. 81 BOESIGER, W. e GIRSBERGER, H. Le Corbusier 1910-65. Barcelona: Gustavo Gili S.A., 1998.
- Fig. 82 Foto da autora - Ronchamp
- Fig. 83 GANS, Deborah. The Le Corbusier Guide. New York: Princeton Architectural Press, 2000.
- Fig. 84 GANS, Deborah. The Le Corbusier Guide. New York: Princeton Architectural Press, 2000.
- Fig. 85 GANS, Deborah. The Le Corbusier Guide. New York: Princeton Architectural Press, 2000.
- Fig. 86 COHEN, Jean-Louis. Le Corbusier. Köln: Taschen, 2004. P. 55
- Fig. 87 Google earth
- Fig. 88 Foto da autora
- Fig. 89 Foto da autora
- Fig. 90 Foto da autora
- Fig. 91 Foto da autora
- Fig. 92 Foto da autora
- Fig. 93 Foto da autora
- Fig. 94 Foto da autora
- Fig. 95 WESTON, Richard. Plans, sections and elevations. Key buildings of the Twentieth Century. London: Laurence King, 2004. P. 182
- Fig. 96 WESTON, Richard. Plans, sections and elevations. Key buildings of the Twentieth Century. London: Laurence King, 2004. P. 182
- Fig. 97 WESTON, Richard. Plans, sections and elevations. Key buildings of the Twentieth Century. London: Laurence King, 2004. P. 182
- Fig. 98 WESTON, Richard. Plans, sections and elevations. Key buildings of the Twentieth Century. London: Laurence King, 2004. P. 182
- Fig. 99 internet
- Fig. 100 Foto da autora
- Fig. 101 Foto da autora
- Fig. 102 Foto da autora
- Fig. 103 Foto da autora
- Fig. 104 Foto da autora
- Fig. 105 Foto da autora
- Fig. 106 Foto da autora
- Fig. 107 Foto da autora
- Fig. 108 Foto da autora
- Fig. 109 Foto da autora
- Fig. 110 Foto da autora
- Fig. 111 Foto da autora
- Fig. 112 internet
- Fig. 113 COHEN, Jean-Louis. Le Corbusier. Köln: Taschen, 2004. P. 35
- Fig. 114 Foto da autora
- Fig. 115 BOESIGER, W. e GIRSBERGER, H. Le Corbusier 1910-65. Barcelona: Gustavo Gili S.A., 1998.
- Fig. 116 Foto da autora
- Fig. 117 Foto da autora
- Fig. 118 Foto da autora
- Fig. 119 Foto da autora
- Fig. 120 <http://www.arch.nctu.edu.tw/~ch0315/gallery/album12>
- Fig. 121 <http://storiesofhouses.blogspot.com>
- Fig. 122 DAL CO, Francesco e FORSTER, Kurt W. Frank Gehry – The complete works, p. 66
- Fig. 123 DAL CO, Francesco e FORSTER, Kurt W. Frank Gehry – The complete works, p. 66
- Fig. 124 DAL CO, Francesco e FORSTER, Kurt W. Frank Gehry – The complete works, p. 66
- Fig. 125 DAL CO, Francesco e FORSTER, Kurt W. Frank Gehry – The complete works, p. 66
- Fig. 126 DAL CO, Francesco e FORSTER, Kurt W. Frank Gehry – The complete works, p. 153
- Fig. 127 DAL CO, Francesco e FORSTER, Kurt W. Frank Gehry – The complete works, p. 153
- Fig. 128 GA House, 1979
- Fig. 129 International Architect – nº2 v.1, 1979, p.42
- Fig. 130 International Architect – nº2 v.1, 1979, p.42
- Fig. 131 International Architect – nº2 v.1, 1979, p.42-43
- Fig. 132 GA House, 1979
- Fig. 133 GA House, 1979
- Fig. 134 GA House, 1979
- Fig. 135 http://www.leninimports.com/jasper_johns_gallery_main.jpg
- Fig. 136 www.warhol.org/ru/images/jasper-johns-flag.jpg
- Fig. 137 <http://www.metmuseum.org/special/Rauschenberg/images/Monogram-59.024.L.jpg>

- Fig. 138 <http://www.metmuseum.org>
- Fig. 139 <http://blogs.walkerart.org/ecp/wp-content/uploads/2006/05/Spoonbridge1.jpg>
- Fig. 140 <http://www.metmuseum.org>
- Fig. 141 International Architect – nº2 v.1, 1979, p.36
- Fig. 142 http://www.askart.com/askart/d/ron_davis/ron_davis.aspx
- Fig. 143 Foto da autora
- Fig. 144 <http://www.metmuseum.org>
- Fig. 145 Kurt Schwitters – O artista Merz. Catálogo da exposição. São Paulo:Pinacoteca do Estado, 2007, p. 135
- Fig. 146 GA House, 1979
- Fig. 147 GA House, 1979
- Fig. 148 <http://storiesofhouses.blogspot.com>
- Fig. 149 <http://orange.mjp.brown.edu/mjp/images/Benois/PetrouchkaCostume.jpg>
- Fig. 150 Foto da autora
- Fig. 151 Google Earth
- Fig. 152 MURPHY, Richard. Carlo Scarpa & Castelvechchio. Veneza, Arsenale, 1991
- Fig. 153 MURPHY, Richard. Carlo Scarpa & Castelvechchio. Veneza, Arsenale, 1991
- Fig. 154 MURPHY, Richard. Carlo Scarpa & Castelvechchio. Veneza, Arsenale, 1991
- Fig. 155 Foto da autora
- Fig. 156 Foto da autora
- Fig. 157 Foto da autora
- Fig. 158 Foto da autora
- Fig. 159 Foto da autora
- Fig. 160 Foto da autora
- Fig. 161 Foto da autora
- Fig. 162 Foto da autora
- Fig. 163 Foto da autora
- Fig. 164 Foto da autora
- Fig. 165 Foto da autora
- Fig. 166 Foto da autora
- Fig. 167 Foto da autora
- Fig. 168 Foto da autora
- Fig. 169 Foto da autora
- Fig. 170 Foto da autora
- Fig. 171 Foto da autora
- Fig. 172 Foto da autora
- Fig. 173 Foto da autora
- Fig. 174 Foto da autora
- Fig. 175 Foto da autora
- Fig. 176 Foto da autora
- Fig. 177 Foto da autora
- Fig. 178 Foto da autora
- Fig. 179 Foto da autora
- Fig. 180 Foto da autora
- Fig. 181 Google Earth
- Fig. 182 Foto da autora
- Fig. 183 Foto da autora
- Fig. 184 WISNIK, Guilherme. Lucio Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001
- Fig. 185 WISNIK, Guilherme. Lucio Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001
- Fig. 186 Foto da autora
- Fig. 187 Foto da autora
- Fig. 188 Foto da autora
- Fig. 189 Foto da autora
- Fig. 190 Foto da autora
- Fig. 191 Foto da autora
- Fig. 192 Foto da autora
- Fig. 193 Foto da autora
- Fig. 194 Foto da autora
- Fig. 195 Foto da autora
- Fig. 196 Foto da autora
- Fig. 197 Foto da autora
- Fig. 198 Foto da autora
- Fig. 199 Foto da autora
- Fig. 200 Foto da autora
- Fig. 201 Foto da autora
- Fig. 202 Foto da autora
- Fig. 203 Foto da autora
- Fig. 204 Foto da autora
- Fig. 205 Foto da autora
- Fig. 206 Foto da autora
- Fig. 207 http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq095/arq095_01.asp
- Fig. 208 http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq095/arq095_01.asp
- Fig. 209 Google Earth
- Fig. 210 Google Earth
- Fig. 211 Foto da autora
- Fig. 212 http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq095/arq095_01.asp
- Fig. 213 http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq095/arq095_01.asp
- Fig. 214 http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq095/arq095_01.asp
- Fig. 215 http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq095/arq095_01.asp
- Fig. 216 Foto da autora
- Fig. 217 Foto da autora
- Fig. 218 http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq095/arq095_01.asp
- Fig. 219 http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq095/arq095_01.asp
- Fig. 220 http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq095/arq095_01.asp
- Fig. 221 Foto da autora
- Fig. 222 Foto da autora
- Fig. 223 Foto da autora
- Fig. 224 Foto da autora
- Fig. 225 Foto da autora
- Fig. 226 Foto da autora
- Fig. 227 Foto da autora
- Fig. 228 Foto da autora
- Fig. 229 Foto da autora

- Fig. 230 Foto da autora
 Fig. 231 Foto da autora
 Fig. 232 Foto da autora
 Fig. 233 Foto da autora
 Fig. 234 Google Earth
 Fig. 235 Foto da autora
 Fig. 236 Foto da autora
 Fig. 237 Foto da autora
 Fig. 238 Foto da autora
 Fig. 239 Foto da autora
 Fig. 240 Foto da autora
 Fig. 241 Foto da autora
 Fig. 242 Foto da autora
 Fig. 243 internet
 Fig. 244 WALDMAN, Diane, et alli. *Mestres del Collage – de Picasso a Rauschemberg*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2006. P. 165
 Fig. 245 Foto da autora
 Fig. 246 SOUTO DE MOURA, Eduardo. *Santa Maria do Bouro: construir uma pousada com as pedras de um mosteiro*. Lisboa: White & Blue, 2001. P. 43
 Fig. 247 Foto da autora
 Fig. 248 Foto da autora
 Fig. 249 Foto da autora
 Fig. 250 Foto da autora
 Fig. 251 Foto da autora
 Fig. 252 Foto da autora
 Fig. 253 Foto da autora
 Fig. 254 Foto da autora
 Fig. 255 Google Earth
 Fig. 256 Foto da autora
 Fig. 257 Foto da autora
 Fig. 258 Foto da autora
 Fig. 259 Foto da autora
 Fig. 260 Foto da autora
 Fig. 261 Foto da autora
 Fig. 262 Foto da autora
 Fig. 263 Foto da autora
 Fig. 264 Foto da autora
 Fig. 265 Foto da autora
 Fig. 266 Foto da autora
 Fig. 267 Foto da autora
 Fig. 268 Foto da autora
 Fig. 269 Foto da autora
 Fig. 270 Foto da autora
 Fig. 271 Foto da autora
 Fig. 272 Foto da autora
 Fig. 273 Foto da autora
 Fig. 274 Foto da autora
 Fig. 275 Foto da autora
 Fig. 276 Foto da autora
 Fig. 277 Foto da autora
 Fig. 278 Foto da autora
 Fig. 279 Foto da autora
 Fig. 280 Foto da autora
 Fig. 281 Foto da autora
 Fig. 282 Foto da autora
 Fig. 283 Google Earth
 Fig. 284 SIZA, Álvaro. *A reconstrução do Chiado*. Lisboa: Figueirinhas, 2000.
 Fig. 285 SIZA, Álvaro. *A reconstrução do Chiado*. Lisboa: Figueirinhas, 2000
 Fig. 286 SIZA, Álvaro. *A reconstrução do Chiado*. Lisboa: Figueirinhas, 2000
 Fig. 287 SIZA, Álvaro. *A reconstrução do Chiado*. Lisboa: Figueirinhas, 2000
 Fig. 288 SIZA, Álvaro. *A reconstrução do Chiado*. Lisboa: Figueirinhas, 2000
 Fig. 289 SIZA, Álvaro. *A reconstrução do Chiado*. Lisboa: Figueirinhas, 2000
 Fig. 290 SIZA, Álvaro. *A reconstrução do Chiado*. Lisboa: Figueirinhas, 2000
 Fig. 291 SIZA, Álvaro. *A reconstrução do Chiado*. Lisboa: Figueirinhas, 2000
 Fig. 292 SIZA, Álvaro. *A reconstrução do Chiado*. Lisboa: Figueirinhas, 2000
 Fig. 293 SIZA, Álvaro. *A reconstrução do Chiado*. Lisboa: Figueirinhas, 2000
 Fig. 294 Foto da autora
 Fig. 295 Foto da autora
 Fig. 296 Foto da autora
 Fig. 297 Foto da autora
 Fig. 298 Foto da autora
 Fig. 299 Foto da autora
 Fig. 300 Foto da autora
 Fig. 301 Foto da autora
 Fig. 302 Foto da autora
 Fig. 303 Foto da autora
 Fig. 304 Foto da autora
 Fig. 305 Foto da autora
 Fig. 306 Foto da autora
 Fig. 307 Foto da autora
 Fig. 308 Foto da autora
 Fig. 309 Foto da autora
 Fig. 310 Foto da autora
 Fig. 311 Foto da autora
 Fig. 312 Foto da autora
 Fig. 313 Foto da autora
 Fig. 314 Foto da autora
 Fig. 315 Foto da autora
 Fig. 316 Foto da autora
 Fig. 317 Foto da autora
 Fig. 318 Foto da autora
 Fig. 319 Foto da autora
 Fig. 320 Foto da autora
 Fig. 321 Foto da autora
 Fig. 322 Foto da autora

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](#)