

Denise Chini Solot

A Paixão do Início na Arquitetura de Paulo Mendes da Rocha

Resumo

Na pesada e conturbada malha da cidade de São Paulo, a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha constitui contraponto de confiança no projeto arquitetônico para a construção e reorganização do espaço urbano. Tendo surgido a partir do final dos anos 50, adota uma postura concisa e crítica face às questões problematizadas no início do movimento moderno no país. Solidarizando-se com a vertente que seguiu Vilanova Artigas, resume as questões de ordens sociais, tecnológicas e econômicas, através de uma ideologia que vincula politicamente arquitetura e cidade.

O objetivo deste trabalho é uma análise da obra de Paulo Mendes da Rocha, baseada na premissa de que introduz, com habilidade, notória originalidade formal a tais questões utilitárias. Uma produção precisa e constante, que abre mais um caminho de interpretação da arquitetura brasileira.

Abstract

In the dense hectic urban mass of the city of São Paulo, the architecture of Paulo Mendes da Rocha, as creator and re-organizer of urban space, serves as a counterweight of assurance. Having emerged at the close of the 1950's, adopted a solid and critical posture vis-a-vis the polemics of the early modernist movement in the country. Linked to the movement which adhered to Vilanova Artigas, his work expresses social, technological and economic issues through an ideology which politically relates architecture to the city.

The objective of this document is to present an analysis of the work of Paulo Mendes da Rocha, based on the premise of his successful introduction of genuine formal originality into issues of functional use. It is a precise and consistent production which paves the way for expanded interpretation of Brazilian architecture.

Introdução

Na pesada e conturbada malha urbana de São Paulo, a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha apresenta-se como um contraponto de pausa e reflexão. Sua forma regular, regida pelas leis de estrita geometria, impõe-se como expressão de confiança no projeto arquitetônico para a construção e reorganização do espaço urbano. Mais do que a concretude e a monumentalidade plástica evidentes é a sua entrega quase total à abstração, que nos seduz e instiga a curiosidade remetendo à essência de sua origem no âmbito do espírito positivo moderno e à consistência de sua continuidade histórica até os nossos dias.

Num primeiro momento, a arquitetura moderna brasileira surgiu como resposta abreviadora às questões problematizadas pelo meio intelectual no país, fomentadas pelos ideais de “modernidade” e de “identidade nacional”. Solidarizando-se com as vanguardas construtivistas européias, adotou uma estética funcionalista caracterizada pelo racionalismo geométrico, opondo-se simultaneamente às principais tendências vigentes: de um lado, a tradição da Academia de Belas Artes e o ecletismo estilístico, fundamentado na apropriação de repertórios formais importados, e, de outro, o nativismo, na utilização de elementos naturais locais ¹.

Com eficácia, as soluções pioneiras de Lúcio Costa e um grupo de arquitetos cariocas, a partir da visita de Le Corbusier ao Brasil, superaram o esforço de adequação do positivismo tecnológico da linguagem arquitetônica moderna de países altamente industrializados a um país de tradição colonial e clima tropical, realizando uma produção habilidosa cuja singularidade e qualidades técnicas e estéticas adquiriram repercussão internacional. Desse modo, não é de surpreender que tenha servido à retórica progressista governamental, tornando-se verdadeiro símbolo de “modernidade brasileira”, o que culmina na construção de Brasília nos anos 50/60. Contudo, enquanto a nova Capital prosperava, sob o indiscutível talento plástico de Oscar Niemeyer, a carência de obras sociais de grande porte e de planejamento adequado ao crescimento populacional acelerado restringia as demais cidades do país a um cenário caótico, empobrecido sócio-econômico e esteticamente. Neste momento surge em São Paulo uma produção que, assumindo uma posição crítica inédita, interroga as contradições dessa modernidade face à realidade vigente do país. Constituindo-se como movimento coletivo, a ponto de formar verdadeira escola, a geração dos arquitetos paulistas, liderada pela personalidade catalizadora de Vilanova Artigas, tem caráter transformador na articulação dos elementos que resumem as questões de ordem sociais, tecnológicas e econômicas, através de uma ideologia que relaciona politicamente arquitetura e cidade. Dentre os arquitetos formadores dessa produção, sobressai-se Paulo Mendes da Rocha, sobretudo pela habilidade em adicionar notória originalidade plástica a tais questões utilitárias.

Considerando a obra de Paulo Mendes da Rocha fator determinante para a introdução de nova espacialidade na produção arquitetônica moderna brasileira, este artigo pretende avaliar alguns aspectos desta experiência, a partir das análises de obras selecionadas, dentre a sua vasta produção, pela nítida evidência com que refletem, particularmente, dois aspectos fundamentais

que surgiram de imediato. O primeiro, é a postura concisa face às questões problematizadas no início de implantação da arquitetura moderna no Brasil. Distinguindo-se do clima intelectual daquela época, quando a problemática girava, basicamente, em torno de relações dualísticas - natureza e cultura, tradição e modernidade, regional e universal, forma e função, métodos artesanais e tecnologia industrial - a produção de Paulo Mendes da Rocha institui-se como reconhecimento intrínseco desses paradigmas, mediante uma posição que sintetiza as lições de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy, sem, no entanto, jamais utilizá-las de modo explícito, quer seja formal ou verbalmente.

Um segundo aspecto analisado, é o entendimento de sua obra como uma retomada radical das tendências construtivistas européias, em postura análoga com a vertente das artes plásticas que originou os movimentos concreto e neoconcreto no país, ao mesmo tempo que assimila a influência, em certa medida oposta, da estética brutalista do segundo pós-guerra europeu, particularmente a que adota Le Corbusier, a partir do projeto para a Unidade de Marselha.

Arquitetura, Construção do Espaço Urbano

O primeiro ato de liberdade limpa o terreno, abre o caminho ilimitado do possível. Mas quem pode permanecer nesse instante de pico em que as trevas recuam e o dia futuro oferece todos os rostos, porque ainda não tem rosto algum? É preciso povoar o espaço que se abre, nomear a divindade que ocupará o seu centro, reconhecer ou criar a força que doravante agirá soberanamente.²

A obra de Paulo Mendes da Rocha exhibe a clara intenção de superar a concepção naturalista, com vistas a alcançar a dimensão absoluta de expressão racional. Solidarizando-se com o pensamento construtivista das vanguardas européias, a natureza, como matéria, não pode ser pensada enquanto objeto determinado, pré-existente, senão como condição da percepção do sujeito, o agente construtor.

Na interpretação de Lúcio Costa, como é notório, o problema da adequação da nova linguagem racionalista à paisagem natural tinha como pressuposto as tradições culturais regionais. Percebe-se aí, a ambivalência na intenção do partido: ao mesmo tempo em que o arquiteto busca uma afinidade com a paisagem, dela se distingue, ao isolar-se de forma intimista, indícios claros de referência colonial. Já para Oscar Niemeyer, o desafio é mais formal: a ortogonalidade geométrica é substituída pelos contornos sinuosos da paisagem tropical. Na simultaneidade entre a intenção mimética e a sutileza dos pontos de encontro entre a construção e o território natural, observa-se, também, a ambivalência no partido da produção inicial de Niemeyer.³

Se, para Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, o diálogo com a paisagem, quer fosse a natureza exuberante do Rio de Janeiro ou o vazio árido do planalto de Brasília, garantia singularidade brasileira ao desenho moderno, pela própria especificidade do território, para Paulo Mendes da Rocha, a pesada malha urbana da cidade de São Paulo tornava-se o dado determinante do projeto. Nesta grande metrópole industrial, a paisagem estava longe de se fundamentar no universo natural, senão sobre a atitude transformadora que o homem lhe impõe. Esta condição já se encontrava latente desde os primórdios da formação do arquiteto, quando, antes da mudança de sua família para São Paulo, morava em Vitória, onde nasceu e aprendeu arquitetura observando seu pai, engenheiro naval, realizar grandes construções como portos e canais. A grande lição foi entender que o homem é capaz de transformar significativamente a natureza, para torná-la seu “habitat”, através de sua capacidade imaginativa, associada à linguagem, por excelência, da razão: a geometria. Afastando-se de posições anacrônicas, o arquiteto institui seu ideal construtivista desde a implantação do prédio no terreno: a intervenção é na totalidade do lote de modo homogêneo, sem diferenciar natureza, malha urbana e arquitetura: tudo é construção e remete à totalidade de uma rede abstrata de relações espaciais.

Observa G.C.Argan, que a organização racional do espaço confere à arquitetura o poder de substituição do mundo natural pelo mundo humano, através da autonomia de um traçado geométrico livre e criativo, que não se sujeita à imitação. Acompanhando a postura a Bauhaus de Gropius, a questão urbana viria acima de tudo. O objetivo era incorporar a arquitetura ao diálogo mais íntimo entre a sociedade e a produção industrial, condicionantes do progresso social e da educação da comunidade⁴.

Na Europa do segundo pós-guerra, o positivismo da arquitetura moderna é posto em questão: o desenvolvimento tecnológico passa a ser associado com a destruição e o desespero. Na análise de Reyner Banham, foi quando surgiu o “novo brutalismo”- tipo de construção que resgata alguns aspectos das construções vernaculares, e utiliza os materiais em estado natural, sem revestimentos ou artificios - como proposta de solução intermediária para o conflito ideológico entre o racionalismo maquinário e o extremismo empirista de puro retorno às tradições vernaculares.⁵ A admirável adesão de Le Corbusier à estética do concreto bruto, ao explorar suas características rústicas, técnicas e plásticas, criando superfícies ásperas e grandiosas, foi, sem dúvida, fator decisivo para que a nova concepção arquitetônica influenciasse os arquitetos de todo o mundo. Em consequência desse questionamento, os arquitetos desistem do purismo geométrico da unidade formal e se entregam à exploração de outras expressões.

No Brasil, ao contrário, face ao desagrado inerente a tudo aquilo que pudesse remeter à irracionalidade e lembrasse o caos e o subdesenvolvimento, reafirmar o ideal positivista construtivo significava optar por uma cultura progressista. A necessidade de uma ordem de desenvolvimento converte-se numa íntima integração da arte com a indústria, e a confiança na abstração pura geométrica apresenta-se como estratégia de cultura universalizante sobrepondo-se

a regionalismos obscurantistas. O aparente paradoxo na opção pelo concreto bruto, em um estágio em que a estética da máquina se encontrava no âmbito ideológico da produção brasileira, rende-se à consistência no emprego deste material como produto não rústico, e sim, industrial, moderno e acabado, associado à retórica de desenvolvimento tecnológico.

A influência brutalista chegou ao Brasil, num primeiro momento, através de uma estética de estruturas abertas de procedimentos lineares, a exemplo do belo prédio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de Affonso Eduardo Reidy, que adota um sistema estrutural de grandes proporções, em concreto bruto, inteiramente evidenciado para fora do corpo principal do prédio, porém mantém ainda o ritmo e a esbeltez delgada de pilares, que constituíram a concepção formal do início da produção moderna brasileira.⁶ Tudo indica, portanto, que tenha sido em São Paulo, através da geração de Artigas, que a nova influência corbusiana promoveu nova espacialidade na produção brasileira. Neste aspecto, a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha constitui notória contribuição. Na obra do arquiteto, a estética brutalista é adotada simultaneamente a uma retomada das tendências neoplásticas que, em muitos aspectos, promovem espacialidade extremamente oposta. As investigações neoplásticas, particularmente às que remetem ao trabalho dos arquitetos Theo van Doesburg e Mies van der Rohe, compreendem composição formal-estrutural dissecada em lírica superposição de superfícies planas verticais e horizontais, não formando, portanto, volumetria. Contrapondo-se à tradição arquitetônica moderna brasileira – desde o Ministério de Educação e Saúde (1936) ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1954) - das estruturas em concreto armado leves e abertas, de procedimentos lineares, independentes da vedação de paredes, Paulo Mendes da Rocha sintetiza os componentes construtivos, convertendo-os, plasticamente, em totalidade homogênea.

Apesar do peso visível na expressividade maciça do concreto bruto, logo percebe-se não ser possível apreender sua obra mediante categorias tradicionais de massa e volume. Trata-se de uma espacialidade fundamentalmente planar que se afasta dos valores tridimensionais naturalistas, só podendo ser apreendida pelo corte. Na interpretação do arquiteto, tal conceito é reduzido ao limite estrito de forma e estrutura, atingindo máxima precisão: a estrutura é formada por superfícies planas homogeneamente construídas por materiais precisos. Partindo do próprio material como formador do plano, os elementos componentes da obra jamais atuam como adicionais ou decorativos. A racionalidade, manifesta na proposta de redução formal ao plano, restringe até a interferência cromática à especificidade do material que o constitui.

A Técnica como Instrumento da Forma: O Ginásio do Clube Atlético Paulistano

O instrumento é a expressão direta, imediata do progresso. O instrumento é o colaborador obrigatório; ele é também aquele que liberta.⁷

O que efetivamente impulsiona a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha e que constitui, certamente, o cerne de toda a obra arquitetônica em todos os tempos, é a relação entre arte e técnica. Em 1958, com apenas três anos de formado, em parceria com seu ex-colega de faculdade João Eduardo de Gennaro, Paulo Mendes da Rocha vence o concurso público para o projeto do Ginásio do Clube Atlético Paulistano. Toda a plástica do conjunto decorre de um engenhoso sistema misto em aço e concreto, sem dúvida, fator decisivo para a premiação. De fato, no projeto do Ginásio, prédio fechado para a prática de atividades esportivas com capacidade para 2.000 espectadores, o problema que se colocou, de imediato, foi a construção de uma cobertura de grandes dimensões, livre de pilares centrais, que promovesse a leveza e a transparência necessárias para garantir ainda a sua integração com a malha urbana aberta.

A solução adotada foi uma habilidosa “cúpula”⁸ plana, parte compacta e parte translúcida, com um imenso anel circular periférico de concreto, articulado por cabos de aço que partem de um pendural central, apoiado em pilares de concreto armado. Inspirado pela leveza e a eficácia estrutural da roda de bicicleta, a cobertura projetada combina, simultaneamente, as duas principais concepções estruturais espaciais que vinham sendo desenvolvidas nas construções em todo o mundo, desde a Revolução Industrial: a aberta, onde a tensão das forças é distribuída linearmente pelos cabos de aço, e a fechada, caracterizada pelos planos do anel e dos pilares-placas, onde as forças diluem-se, uniformemente, por toda a superfície dos planos. Os elementos estruturais atuam no limite do equilíbrio entre tração e compressão: os cabos de aço, tensionados, descarregam no anel de concreto que, ao formar um círculo fechado periférico, trabalha à compressão, garantindo a estabilidade do conjunto. Os seis pilares, que sustentam o anel circular, foram ainda alongados para que a área projetada acima de sua superfície compensassem a tensão da pesada carga dos cabos de aço.

Plana e suspensa do solo, com seu diâmetro central translúcido, a cobertura projeta área sombreada sobre a esplanada da praça ao ar livre, ao mesmo tempo em que permite a entrada de luz natural pelo centro e por toda a volta do prédio. O jogo de luz e sombra é a razão de toda a composição do conjunto, promovendo um espaço intermediário entre o interior e exterior, tanto para quem está dentro, como para quem está fora do prédio. Circular, o Ginásio abre-se homogeneamente para todas as direções, garantindo a visão contínua do espaço. A idéia de espaço, para Paulo Mendes da Rocha, coincide com a de Le Corbusier, e deriva precisamente do Cubismo. A interpretação geometrizada do espaço natural por Braque e Picasso, a partir da referência da pintura de Cézanne, afasta-se do espaço perspectivado renascentista ao introduzir elementos não hierarquizados segundo um único ponto de vista, substituindo a concepção dualística figura e fundo por uma continuidade espacial homogênea. Na arquitetura de Paulo Mendes da Rocha, a continuidade espacial homogênea, não hierárquica, é ainda um indício inequívoco de luta contra as tendências de individualismo e isolamento em favor do estilo comunitário cívico, tão defendido por Artigas.

O Individual, O Coletivo e o Problema da Conciliação: As Casas Gêmeas

A essência da casa não é a casa. É o endereço da casa, a convivência do espaço urbano.⁹

Curiosamente, o ideal de arquitetura comunitária, acentua-se ainda mais nos projetos do arquiteto para as residências unifamiliares. Quando constrói as Casas Gêmeas, em 1964, no bairro paulista do Butantã, para si próprio e para a sua irmã, por exemplo, o arquiteto coloca em questão o conceito de privacidade dentro do próprio núcleo de uma residência particular. O fato mesmo das casas apresentarem-se idênticas já se opõe à individualidade burguesa típica das áreas residenciais nobres paulistas. Localizadas lado a lado, cada residência compreende, basicamente, um único pavimento elevado, correspondente à cota mais alta do terreno, sendo a parte mais baixa, coincidente com o nível da rua, utilizada para a garagem e serviços. O princípio não hierárquico e homogêneo da Casa Savoie, de Le Corbusier, prevalece na composição das fachadas; não há fachada frontal ou posterior. As grandes faixas contínuas de janelas e as escadas de acesso às portas de entrada do pavimento superior repetem-se igualmente, em ambos os lados.

As Casas Gêmeas, verdadeiras odes à eficácia do concreto armado, são construções exemplares de expressão sintética, em que tudo é concreto: estrutura, cobertura, paredes de vedação, divisórias e mobiliário - este último, integralmente fixo e executado durante a construção. Valendo-se, mais uma vez, do poder expressivo das superfícies planas e compactas, a composição formal foi constituída bidimensionalmente, externa e internamente. Concebido como um único cômodo, todo o interior compreende uma sucessão de paredes divisórias que não operam como separações nítidas, pois não sobem até o teto, e estão dispostas de modo a permitir uma circulação contínua e ininterrupta. Conceitualmente concebidas como partes integrantes da estrutura urbana, e não como unidades isoladas, as Casas Gêmeas revelam a intenção de participação na composição utilitária e formal do espaço público. Pensada como uma unidade repetível, formadora de um conjunto mais amplo, possibilita, ainda, expansão vertical. Este princípio estende-se ao interior da residência, onde os diferentes ambientes, coexistem com as diversas atividades domésticas, assim como no espaço da cidade, as ruas, as praças e o equipamento urbano fixo comportam as diferentes atividades comunitárias simultaneamente. Nesta medida, a casa propõe um micro espaço dentro da macro escala da cidade.

A concepção moderna de reorganização do espaço urbano está diretamente vinculada à ideologia iluminista de liberdade, igualdade e fraternidade como uma totalidade harmônica e homogênea de sociedade. Ao propor uma nova ordem no âmbito da sociedade, a partir de uma nova planta para a moradia, o projeto moderno substitui a singularidade da família por uma dimensão anônima genérica, reduzindo a distinção entre espaço público e privado, a uma totalidade homogênea de relações sociais da cidade¹⁰. O projeto das Casas Gêmeas adota este

princípio como que pressupondo a irrevésibilidade austera da própria vida, onde não há espaço ou tempo para o supérfluo ou o efêmero. É o problema da conciliação entre o ideal universalizante e a vontade singular de cada indivíduo. Em última instância, estamos diante do drama da própria existência do homem: a dinâmica da sua imprevisibilidade criativa destinada a conviver com os paradigmas ditados pela própria razão.

A Dimensão Subjetiva da Matéria: o Museu Brasileiro da Escultura

O início é como um deus que, enquanto mora entre os homens, salva todas as coisas.¹¹

Analisada como um todo, a obra de Paulo Mendes da Rocha abrevia-se no prédio do Museu Brasileiro da Escultura - MUBE (1986/1995). Situação extrema de sujeição material à exigência da idéia, aí se manifestam de modo mais evidente as questões principais de sua produção. Situado em terreno de dimensões reduzidas para a implantação de um museu - sobretudo pela imposição de restritas exigências legislativas quanto aos recuos e gabaritos de altura de área residencial nobre da cidade de São Paulo - a solução adotada foi garantir a maximização de área útil construída sem reduzir a área livre existente: a planta do museu coincide com o perímetro do lote. O resultado é uma grande praça, ao nível da rua, sob a qual localizam-se as instalações propriamente ditas: galeria para pequenas exposições, administração, depósito, arquivo, auditório, bar e livraria.

Ao restringir todo o espaço interior ao sub-solo - cujo pé-direito é extremamente reduzido por questões econômicas decorrentes da proximidade de um lençol freático existente - à área da praça aberta coube o papel principal, e ali, entre espelhos d'água e jardins, são instaladas as grandes esculturas. À criação da praça precedeu uma reconstrução da topografia do terreno. As diferentes cotas de níveis foram mantidas, porém, acentuadas e geometrizadas a ponto de inspirar o comentário de Sophia Telles: *o arquiteto desenha uma paisagem numa cidade sem paisagem*.¹² Há um único sólido construído acima do nível da praça: uma imensa viga suspensa, que atravessa todo o terreno, apoiada apenas nas extremidades. Tudo se resume, pois, a dois pilares e uma viga: os componentes estruturais elementares da arquitetura, a síntese plena entre forma e estrutura remetendo às mais remotas construções da Antiguidade. Eliminar do corpo principal do conjunto o espaço interior utilitário rompe o estatuto funcional do projeto arquitetônico e confere à obra uma dimensão simbólica, contemplativa, própria de retórica mítica dos monumentos. Nesta medida, a criação de uma arquitetura para o Museu Brasileiro da Escultura, torna-se, ela própria, escultura.

De início, a falta de uma volumetria visível, pode causar um estranhamento do olhar, confuso na busca da referência tradicional de um pórtico de entrada. É quando percebemos a imensa viga suspensa, como pórtico e abrigo da diminuta rampa que nos leva ao interior do museu. O

contraste entre a monumentalidade da esplanada da praça, atravessada pela viga, e a escala intimista do interior do museu e seu acesso, provoca um efeito surpresa inverso ao das obras em que a dimensão reduzida do local de entrada contrapõe-se a um interior grande e monumental, a exemplo das catedrais. Observa J.M. Montaner, que a origem dos museus está no processo de seleção e proteção dos totems e objetos raros pelas sociedades primitivas. As vanguardas construtivas romperam com o tradicional arquétipo de museu enquanto simulacro de espaço sagrado, caracterizado pela “caixa fechada”, compartimentada, propondo soluções de plantas livres e flexíveis, nas quais predominam as transparências que integram o museu à paisagem.¹³

O Museu Brasileiro da Escultura abrevia um ambiente intermediário entre o espaço moderno e a tradição primitiva. O espaço livre e contínuo, evidente desde a praça e o “pórtico de entrada”, pressupõe ambiente aberto e convidativo no contexto da cidade. A galeria de exposições e seu diminuto acesso, por outro lado, remetem à tradição das grutas primitivas. Inserida no sub-solo, constitui ambiente fechado e predominantemente sombrio no qual a luminosidade principal é diretamente direcionada às obras. Como nas grutas, focos de luz natural irrompem ocasional e abruptamente no ambiente: foram instaladas grelhas transparentes em alguns pontos da laje que forma, simultaneamente, o teto da galeria e o piso da praça. Concedendo toda a monumentalidade à esplanada da praça e ao pórtico central, o arquiteto não afasta o pedestre do interior intimista do Museu; ao contrário, instiga o sentimento de curiosidade propondo a passagem do exterior para o interior.

A predominância do plano horizontal em grande escala constituinte da arquitetura ressurgiu como contraponto à caótica situação dos pedestres face às estreitas e congestionadas avenidas. A simplificação na organização espacial em superfícies planas horizontais confere controle sobre a forma e a sua integração na malha urbana local: no Museu da escultura à fusão lote-rua acresce a fusão lote-construção. Desde a rua segue-se à praça, de onde se desce ao interior do museu, segundo um movimento contínuo e ininterrupto.

O purismo geométrico formal adotado e a eliminação do espaço interior utilitário propiciam à obra uma autonomia efetivamente abstrata que a afasta da mera realidade empírica. No entanto, a opacidade maciça do concreto bruto, cuja aspereza e rusticidade acentua-se através das marcas deixadas pelas fôrmas de madeira, garante um retorno contínuo da obra à sua dimensão sensível. A tensão resultante entre o empirismo do material bruto, cujo contorno, geometricamente delimitado, submete-o ao domínio da razão, tem óbvia analogia com o pensamento plástico dos movimentos concreto e neoconcreto. O procedimento das superfícies planas e suas interrelações: superposições, dobras e fendas, lembra, ocasionalmente, as esculturas de Amílcar de Castro, em que o positivismo de extrema precisão geométrica convive nelas com a aspereza das superfícies naturalmente enferrujadas¹⁴. Observa Mário Pedrosa a intenção de “superar a própria tendência caótica inerente ao clima tropical através do recurso ao racionalismo estabilizador e sobretudo planificador”.¹⁵

No Museu da Escultura, a viga em concreto protendido que atravessa o terreno em vão livre de 60 metros de extensão, traduz o ápice da estreita relação entre o positivismo das vanguardas construtivas e o ideal progressista brasileiro. Os dois pilares das extremidades estão solidamente instalados no terreno inteiramente reconstruído: a fundação do lugar. A viga horizontal projeta-se e aponta o horizonte infinito a ser transformado sob o governo da eficácia tecnológica. Percebe-se, contudo, na proposta de reconstrução do presente, voltada para o futuro, indícios de retorno ao entendimento elementar da arquitetura como provedora da necessidade de sombra e abrigo. De fato, os fundamentos de sua obra são: luz, sombra e ventilação, a partir de um jogo de transparências e opacidades, em que a luminosidade natural confere dramaticidade e dinamismo à racionalidade formal geométrica. Ao recorrer aos materiais industrializados - o concreto, o aço e o vidro - o arquiteto, recorre ainda às questões vernaculares. Se recorre à tradição, no entanto, não propõe uma busca a modelos regionalistas passados; ao contrário, partindo de uma dimensão universal, objetiva elucidar a memória inerente às experiências de adaptação do homem a determinada condição local. O reducionismo formal geométrico e a utilização de tecnologia industrial, produzem, sem dúvida, um aspecto austero e monumental. Mas o uso dos materiais em estado bruto aliado às soluções elementares de iluminação e ventilação e às técnicas de transformação do solo natural, exibe uma força primitiva que confere, à obra, um caráter tectônico de simplicidade intimista. Para tanto, à racionalidade e à durabilidade da experiência e do conhecimento acumulativos, são adicionadas a paixão e a vitalidade características do “início”. Arquitetura seria, assim, um problema básico, inicial, da existência humana. Nesta medida, torna-se possível afirmar que a obra de Paulo Mendes da Rocha, expressão de espacialidade unívoca e constante, deixa para trás a polêmica entre o antigo e o novo, e a “paixão do início”, finalmente, prevalece.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de – **O Baile das Quatro Artes**, Livraria Martins editora, SP.
- ARGAN, Giulio Carlo – **El Arte Moderno**, ED. Fernando Torres, Valencia, 1984.
- ARTIGAS, Vilanova – **Caminhos da Arquitetura**, Fundação Vilanova Artigas/PINI, SP 1986.
- BAUDRILLARD, Jean – **America**, Ed. Rocco, RJ, 1986.
- BECKER, Carl L. – **The Heavenly of the City Eighteenth Century Philosophers**, capítulo II: **The Laws of Nature and of Nature's God**.
- BENEVOLO, Leonardo – **O Último Capítulo da Arquitetura Moderna**, Edições 70, Lisboa, 1985.
- BRAS, Gérard – **Hegel e a Arte**, Ed. Jorge Zahar, RJ, 1990.
- BRUAND, Yves – **Arquitetura Contemporânea no Brasil**, Ed. Perspectiva, SP, 1981.
- CARVALHO, José Murilo de – **A Formação das Almas, o Imaginário da República no Brasil**, Ed. Companhia das Letras, SP, 1990.
- COSTA, Lúcio – **Sobre Arquitetura**, CEUA, Porto Alegre, 1962; **Razões da Nova Arquitetura, in Depoimento de uma Geração**, Ed. ABEA/FVA/PINI, 1991.
- FRAMPTON, Kenneth – **Modern Architecture, a critical history**, Ed. Thames and Hudson, NY, 1992.
- GIEDION, Sigfried – **Space, Time and Architecture**, Harvard University Press, 1982.
- GUEDES, Joaquim – **in Arquitetura Brasileira após Brasília, Depoimentos**, Ed. IAB/RJ 1978.

KAMITA, João Masao – **Experiência Moderna e Ética Construtiva, a Arquitetura de Affonso Eduardo Reidy**, Dissertação de mestrado em história Social da Cultura da PUC/RJ, 1994.
NIEMEYER, Oscar – **A Forma na Arquitetura, in Depoimento de uma Geração**, Ed. ABEA/fva/pini, 1991.
PEREIRA, Margareth da Silva – **A Arquitetura Brasileira e o Mito**, in Revista Gávea 8, PUC/RJ.
PLATÃO – **Os Pensadores**, Ed. Victor Civita, SP, 1979.
PORTOGUESI, Paolo – **Depois da Arquitetura Moderna**, Edições 70, Lisboa, 1985.
SAIA, Luís – **Morada Paulista**, Ed. Perspectiva, SP, 1995.
INVENTÁRIO da obra publicada de Paulo Mendes da rocha, 3 volumes. Organizado por Sophia TELLES, Pontifícia Universidade de Campinas, 1989/1991.

Currículo

Formação Acadêmica

Mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ) Tema da Dissertação: “A Paixão do Início na Arquitetura de Paulo Mendes da Rocha” (1997)

Pós-Graduação em História da Arte e da Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ) Tema da monografia: “Tendências da Arquitetura Contemporânea no Rio de Janeiro” (1994)

Graduação em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU/UFRJ) (1977)

“Workshop” em Projeto de Arquitetura pela Universidade do Arizona (U&A), Tucson (1986)

Curso de Autocad14 (particular) (1998)

Fluência em Inglês. Conhecimento básico em Francês e Espanhol

Participação em Seminários:

Professora convidada para palestra na Escola de Arquitetura da Universidade do Arizona (U&A), Tucson, Estados Unidos – janeiro de 1999.

Professora convidada para palestra na Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU/UFRJ)– novembro de 1997.

Atividades atuais:

Professora do Curso de Arquitetura da Universidade Estácio de Sá do Rio de Janeiro. Disciplinas: Projeto e Tecnologia da Construção.

Diretora de Divulgação e Relações Públicas do IAB – Instituto dos Arquitetos do Brasil, Dep. Rio de Janeiro. Responsável pelas publicações do Instituto – jornal, revista, informes, etc. Organização de eventos nacionais e internacionais: exposições, palestras, seminários, cursos, etc.

Arquiteta autônoma. Trabalha em escritório próprio.

Endereço

Escritório: Rua São Clemente 114/204 – BL2, Botafogo, Rio de Janeiro, RJ CEP. 22 260-000. Tel/Fax: (021)266 1291; E-mail: dsolot@ibm.net

Residência: Rua Marquês de São Vicente 351/403-BL2, Gávea, Rio de Janeiro, RJ. CEP: 22 451-041. Tel/Fax: (021) 294 4647

Instituto dos Arquitetos do Brasil, Dep Rio de Janeiro: Rua do Pinheiro, 10, Flamengo, Rio de Janeiro, RJ CEP 22220-050. Tel/Fax: (021) 557 4192/557 4480/ 285 3246 E-mail: iabrij@ism.com.br

Notas

- ¹ Sobre “nativismo” e “ecletismo estilístico” ver ANDRADE, Mário de, *in A Brasilidade Modernista* de JARDIM DE MORAES, Eduardo, Ed. Graal, SP, 1978; CZAJKOWSKI, Jorge, *A Arquitetura Racionalista e a Tradição Brasileira*, Revista Gávea 10, PUC/RJ 1993; e AMARAL, Aracy, *Artes Plásticas na Semana de 22*, Ed. Perspectiva, SP, 1979.
- ² STAROBINSKI, Jean, **1789, Os Emblemas da Razão**, Ed. Companhia das Letras, 1989.
- ³ Sobre a questão da ambivalência ver TELLES, Sophia, **Arquitetura Moderna Brasileira: o Desenho da Superfície**, dissertação de Mestrado Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP/1988.
- ⁴ ARGAN, Giulio Carlo, *Walter Gropius y la Bauhaus*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- ⁵ BANHAM, Reyner, *El Brutalismo en Arquitectura*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- ⁶ Sobre a influência dos engenheiros, tais como Redlinger e Baumgart, pioneiros em estruturas de concreto armado no Brasil na formação da arquitetura moderna brasileira, ver MARTINS, Carlos Ferreira, **A Constituição da Trama Narrativa na Historiografia da Arquitetura Moderna Brasileira in O Estudo da História na Formação do Arquiteto**, Revista Pós-Ed. FAU/USP, 1995; e SANTOS, Sidney Gomes dos, **A Influência do Concreto Armado in Rio de Janeiro em seus 400 anos, Formação e Desenvolvimento da Cidade**, Ed. Record, 1965.
- ⁷ LE CORBUSIER, **Por uma Arquitetura**, Ed. Perspectiva, SP, 1994 .
- ⁸ Expressão poética utilizada por Paulo Mendes da Rocha ao referir-se à parte central translúcida da cobertura, durante entrevista em seu escritório, São Paulo fev.97.
- ⁹ MENDES DA ROCHA, Paulo, **Investigação São Paulo**.
- ¹⁰ Sobre espaço público e espaço privado ver SENNET, Richard, **O Declínio do Homem Público**, Ed. Companhia das Letras, 1995.
- ¹¹ PLATÃO, **Leis 775 in ARENDT, Hannah Entre o Passado e o Futuro**, Ed. Perspectiva, SP, 1992.
- ¹² TELLES, Sophia, **O Museu da Escultura**, *in* Revista AU 32, 1990.
- ¹³ MONTANER, Josep Maria, *Museos para el Nuevo Siglo*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1995.

¹⁴ Ver BRITO, Ronaldo **Sobre uma Escultura de Amílcar de Castro**, *in Amílcar de Castro*, Ed. Tangente, SP, 1991.

¹⁵ PEDROSA, Mário, *in Neoconcretismo, Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro* de BRITO, Ronaldo, FUNARTE RJ, 1985.