

"UMA PEDRA NO CÉU" - ELEMENTOS DA MATERIALIDADE BRUTALISTA NO MUSEU BRASILEIRO DA ESCULTURA DE PAULO MENDES DA ROCHA (1988-1995)

Ana Gabriela Godinho Lima

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Rua da Consolação, 930 - Prédio 09,
São Paulo SP, Brasil, godinholima.ag@gmail.com

Fernando Agrasar Quiroga

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Edificio de Departamentos de la ETSA, Campus de Zapateira, s/n, A Coruña,
Espanha, agrasar@udc.es

Rafael Antonio Cunha Perrone

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie / Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo, Rua da Consolação, 930 - Prédio 09 / Cidade Universitária, Rua do Lago,
876, São Paulo SP, Brasil, racperrone@gmail.com

RESUMO

Este artigo discute a presença de alguns elementos daquilo que os autores aqui denominam "materialidade brutalista", no Museu Brasileiro da Escultura de Paulo Mendes da Rocha (São Paulo SP, 1995). Como Ruth Verde Zein frisaria em 2007, o termo "Brutalismo" surgiu "como qualificação atribuída a posteriori para um conjunto de obras limitado, mas muito significativa, realizadas em várias partes do mundo, por diferentes arquitetos, guardando entre si importantes aproximações formais, construtivas e plásticas." [grifo nosso] É nesse contexto que os autores elegem o MUBE, Museu Brasileiro da Escultura, para discutir permanências da materialidade brutalista na obra de Paulo Mendes da Rocha. Essa materialidade é caracterizada, em primeira instância, por uma discussão sobre as principais ideias apresentadas por Reyner Banham em seu livro *The New Brutalism* (Architectural Press, 1966), desenvolvidas a partir de seu artigo homônimo de 1955 publicado em *The Architectural Review*. Em segunda instância, analisa-se uma seleção de projetos do arquiteto pertencentes ao período abordado pelo *X Docomomo Brasil: arquitetura moderna e internacional: conexões brutalistas 1955-75*: o Ginásio do Clube Atlético Paulistano, de 1961; O Pavilhão de Osaka, de 1970 e o Estádio Municipal de Serra Dourada, de 1971. Aqui propõe-se que, nestes projetos, uma peça estrutural é capaz de sintetizar estrutura, forma e função. Por fim, o artigo detém-se a discutir um aspecto menos conhecido do MubE. O projeto de seu anexo, realizado em uma quase continuidade temporal ao programa principal. A pedra escura encravada no chão que aparecia em um dos croquis por ocasião do memorial do projeto do MubE é o ponto central desta terceira discussão, que termina por dar nome ao artigo.

Palavras-chave: Brutalismo. Paulo Mendes da Rocha. MubE

ABSTRACT

This article discusses the presence, of some elements of what the authors call "brutalist materiality", in MubE (Sculpture Brazilian Museum) designed by Brazilian architect Paulo Mendes da Rocha (PMR, São Paulo, 1988-1995). As Ruth Verde Zein would emphasize in 2007, the term "Brutalism" has emerged as "a *posteriori* qualification for a limited set of buildings, although very significant, erected in various parts of the world, by different architects, holding among them important formal, constructive and plastic approaches. [our emphasis] It is in this context MubE is elected, in order to discuss brutalist materiality permanence in PMR's work. This materiality is characterized, in first instance, by the ideas presented in Reyner Banham's book *The New Brutalism* (Architectural Press, 1966), developed from his eponymous article, published in *The Architectural Review* in 1955. In the second instance, a selection of PMR projects are analysed, regarding the event's theme: *X Docomomo Brasil: arquitetura moderna e internacional: conexões brutalistas 1955-75*: The Atlético Paulistano Club gymnasium (1961); Osaka Pavillion (1970) and Serra Dourada Municipal Stadium (1971). At this point, it is proposed that, in each project, it is possible to identify one structural piece is able to synthesize structure, form and function. Finally, the article dedicates attention to discuss a less known topic about MubE, its annex, designed right after the main building. Suggested by the drawing of a dark stone embedded under the ground, which has appeared in one of the Mube memorial sketches, it is the focal point in this third discussion, which gives the article's name.

Keywords: máximo 3, separados com ponto; espaçamento depois do parágrafo de 12 pt).

"UMA PEDRA NO CÉU" - ELEMENTOS DA MATERIALIDADE BRUTALISTA NO MUSEU BRASILEIRO DA ESCULTURA DE PAULO MENDES DA ROCHA (1988-1995)

INTRODUÇÃO



Fig. 1 - Desenho de Rafael Perrone a partir do óleo sobre tela de René Magritte, *Les idées claires* (1955)

Este artigo discute a presença de alguns elementos daquilo que os autores aqui denominam "materialidade brutalista", no Museu Brasileiro da Escultura de Paulo Mendes da Rocha (São Paulo SP, 1995). Essa materialidade é caracterizada, em primeira instância, a partir de uma reflexão sobre as características típicas do brutalismo propostas por Reyner Banham em seu texto de 1995, *The New Brutalism*, mais tarde desenvolvido e publicado pela *Architectural Press* em 1966, com o mesmo título; uma segunda visão se dá pela análise de uma seleção de projetos do arquiteto pertencentes ao período abordado pelo *X Docomomo Brasil: arquitetura moderna e internacional: conexões brutalistas 1955-7*: o Ginásio do Clube Atlético Paulistano, de 1961; O Pavilhão de Osaka, de 1970 e o Estádio Municipal de Serra Dourada, de 1971. Aqui o interesse é identificar uma peça estrutural em cada projeto que, como se propões no argumento deste texto, sintetiza em si a forma, o espaço e a estrutura. Por fim, o artigo se conclui lançando o olhar para

um aspecto pouco comentado a respeito do MubE, seu anexo, projetado consecutivamente ao volume principal. Esta última parte dá ensejo ao título do texto, ao evocar a imagem da pedra como ilustrativa da estratégia projetual de Paulo Mendes da Rocha neste projeto.

PRIMEIRA ABORDAGEM

Reyner Banham publicou "*The New brutalism*" em *The Architectural Review*, na edição de dezembro de 1955, cunhando o termo "brutalismo". Nesta primeira abordagem, discutimos as principais idéias que o autor desenvolveu em seu livro de mesmo título, publicado pela *Architectural Press*, em 1966. Nos dois textos, Banham declara a sua vontade de identificar e caracterizar um caminho evolutivo claro na arquitetura moderna, analisando o fenômeno no escopo cultural Inglês, mas com a intenção evidente de reconhecer a natureza internacional do fenômeno.

O adjetivo "brutalista", como sempre acontece com o uso redutivo de um discurso teórico complexo, tem sido aplicado a inúmeras arquiteturas que empregara materiais e métodos construtivos de modo cru, ou direto.

Adalberto Libera construiu sua *Unità d'abitazione orizzontale INA*, no Tuscolano de Roma, entre 1950 e 1954, quase ao mesmo tempo que o projeto e a abertura da *Hunstanton Secondary Modern School* (1949-1954) dos Smithson. Além dessa coincidência cronológica, o *design*, construção e materiais deste trabalho de Libera respondem perfeitamente às premissas neobrutalistas. No entanto, é raro encontrar na historiografia da arquitetura do século XX, este epíteto aplicado para as casas de Tuscolano. Talvez porque seja decisivo - para que uma obra seja identificada como neobrutalista - que esteja situada na área de influência cultural anglo-saxã.

Grande parte da arquitetura de São Paulo, especialmente a de Paulo Mendes da Rocha, tem sido interpretada a partir das idéias brutalista. E, em muitos casos, este adjetivo é colocado como uma etiqueta redutora, artifício que simplifica uma análise crítica que precisaria de mais profundidade. Revisemos hoje esta filiação numa obra emblemática de Mendes da Rocha, o Museu Brasileiro da Escultura. O edifício nos oferece a oportunidade de lembrar esse capítulo do legado crítico de Banham e continuar a explorar a multiplicidade de significados e interpretações que sempre oferecem as obras-primas.



Fig. 2 *Unità d'abitazione orizzontale INA*, projeto de Adalberto Libera.

Foto: Arq. Fernando Agrasar



Fig. 3 *Unità d'abitazione orizzontale INA*, projeto de Adalberto Libera.

Foto: Arq. Fernando Agrasar

O ano do projeto do MuBE, 1988, é também o ano da morte de Banham. As transformações arquitetônicas profundas experimentadas pela arquitetura internacional nas três décadas que se passaram entre a formulação do *New Brutalism* e ideação do Museu, não parecem afetar a clareza com que as ideias dos anos cinquenta respondem à realidade construída do MuBE, finalmente inaugurado em 1995.

Banham identifica três qualidades que resumem a natureza neobrutalista: "a legibilidade formal de projeto"; "a exposição clara da estrutura"; e "o valor dos materiais para as suas qualidades inerentes, tais como eles são". Em seguida, aponta para a dificuldade em responder estritamente a esta exigência tripla. Banham indica três exemplos que atendem perfeitamente este nível de demanda: A *Hunstanton School*, a *Unité d'Habitation* em Marselha (1947-1952) e o *Arts Centre* de Yale de Louis Kahn (1951-1954), apesar de certo preciosismo em seus detalhes. Muitas outras obras, de acordo com Banham, de Le Corbusier e jovens arquitetos filiados do CIAM, não têm a dureza e a "malícia" necessária para ser considerados neobrutalistas.



Fig. 4 Hunstanton School

Fonte: <http://flickriver.com/>



Fig. 5 Hunstaton Gymnasium

Fonte: <http://flickriver.com/>

“L’Architecture, c’est, avec des matières brutes, établir des rapports émouvants”. Reyner Banham levou o seu artigo de 1955, com esta citação de Le Corbusier, tirada de *Vers une Architecture* (1923). Sugeriu assim que o problema da arquitetura neobrutalista é uma luta dialética entre ética e estética. Os *“rapports émouvants”* corbusieranos tem essa natureza dual. A emoção da experiência arquitetônica neobrutalista emana tanto da tradição moderna da estreita relação entre meios e fins, como da *“Beauté convulsive”*, de André Breton, ou o *“Art Autre”*, de Michel Tapié, citado por Banham-se em seu texto. A beleza anticlássica precisa da nudez do material, a rudeza de expressão, do pobre e do banal. Mas a este tipo de abordagem Banham adiciona que “requer que o edifício seja uma unidade visual imediatamente compreendida e que a forma captada pelo olho resultar confirmada pela experiência no uso real”.

A discussão sobre a relação do MuBE com a ortodoxia neobrutalista pode parecer estéril, mas tem o interesse de investigar o papel do conhecimento teórico na compreensão da experiência arquitetônica. O Museu de Paulo Mendes da Rocha, no bairro dos Jardins em São Paulo, é um difícil conflito entre a funcionalidade, a racionalidade estrutural e o gesto arquitetônico significativo, que não é tal à luz dos princípios neobrutalistas.

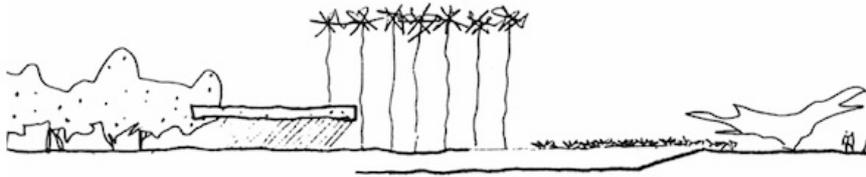


Fig. 6 Croqui conceitual de Paulo Mendes da Rocha para o MuBE

Fonte: Spiro, 2002

Os materiais e a construção de MuBE respondem à ideia neobrutalista de expressão direta e crua. O concreto tem uma presença totalizante, com marcas de cofragem duramente expressadas no seu processo de libertação. Os cabos de aço não tratados estão dispostos como uma série de linhas que marcam o plano das mudanças do concreto, ancorados de forma expressiva por meio das suas placas finas que dão rigidez aos peitoris. As lajes de concreto indicam que sob os nossos pés existem áreas do museu, e a calçada típica da tradição urbana portuguesa e brasileira sugerem que fiquemos no chão. A exceção é a superfície da água triangular acima do auditório e a área de espelho d'água sob o pilar ao fundo que é um dos suportes da grande laje. As janelas, com grandes panos de vidro e os painéis de gradil eletrofundido em tetos falsos completam o leque expressivo usado por Paulo Mendes da Rocha neste trabalho.

A grande viga de sessenta metros de longitude, que não suporta nada e a partir da qual nada se suspende, é um gesto arquitetônico que só um mestre como Paulo Mendes da Rocha é capaz de oferecer. Seu valor paisagístico é claro: devemos lembrar que o edifício foi erguido como um

museu de escultura e ecologia, e que grande faixa horizontal enquadra uma paisagem e torna-se uma presença arquitetônica em um ambiente urbano generosamente ajardinado. Esta viga isenta e protagonista é representada nos desenhos conceituais do projeto como uma linha baixa, a partir da qual projeta-se uma poderosa sombra de linhas diagonais. É essa ideia que nós podemos ver ao visitar o edifício, mais claramente quanto mais forte seja a luz solar. No croqui da fig 6 esta sombra está enfatizada pelo autor como nítida intenção. A faixa de sombra oferecida pelos 12 metros de largura da viga, e através de todo o seu comprimento, vai mudando nos sucessivos planos da topografia do edifício semi-enterrado. A topografia geométrica de concreto é revelada pela faixa de sombra que se vai quebrando e desdobrando a cada nível. E é aí que Mendes da Rocha claramente, e com força, incorpora a primeira das características neobrutalistas de Banham, a da "legibilidade formal", a qual, nas últimas linhas de seu artigo de 1955, é denominada "notoriedade em termos de imagem." As outras duas, com base na clareza estrutural e exposição de materiais "en brut", acompanham a primeira neste exercício de brilhante ortodoxia neobrutalista, exibindo saúde perfeita no final do século XX, e tão longe de Inglaterra.

SEGUNDA ABORDAGEM

Neste trecho do artigo buscamos chamar a atenção para a leitura das obras por meio dos croquis e desenhos que mostram a estrutura em corte. Nesta operação, destacamos os aspectos enumerados por Ruth Verde Zein como sendo as características das obras "brutalistas", assim descritos pela autora:

"Para melhor visualizarem-se as características das obras brutalistas, em especial, mas não exclusivamente exemplificadas pelas obras paulistas dos anos entre 1953 e 1973, pode-se agrupá-las segundo alguns temas, arbitrariamente definidos, mas que buscam dar conta de forma mais ou menos ampla desse universo: partido, composição (em planta e elevação), sistema construtivo, texturas e aparência lumínica, pretensões simbólico-conceituais." (in: Bastos, 2010, p. 78)

Sustentamos que Paulo Mendes da Rocha, de modo similar a muitos arquitetos que trabalharam com arquitetura brutalista, adota, nas obras aqui comentadas (mas não só), estratégias projetuais que se concentram no desenho de uma peça que sintetiza o projeto, descrevendo em si os aspectos destacados na citação de Zein. O Mube, consistiria, sob essa ótica, em um ponto culminante na obra do arquiteto, em que a carga simbólica, em particular, atinge o maior grau de expressividade.

Para cada um dos quatro projetos analisados, portanto, nos propomos a apontar "a peça" principal, a cujo desenho o arquiteto parece dedicar-se com ênfase, obtendo o efeito de "síntese", que apresentamos acima. Para levar adiante esta tarefa com algum grau de objetividade, nos utilizamos das descrições que Zein apresenta no texto acima destacado, ponderando sobre se a

"peça" principal que identificamos em cada projeto revela, ou sugere, um ou mais dos elementos enumerados.

Em nossa leitura do texto de Zein, destacamos os elementos que mais particularmente dizem respeito às obras que analisaremos aqui:

Partido: soluções que, ou privilegiam o volume único abrigando todas as funções do edifício, ou articulam um volume principal, mais expressivo, com volumes secundários mais discretos;

Composição: preferência pelas soluções de "caixa portante", "planta genérica", solução de teto homogêneo, comumente sobreposta de maneira independente sobre as estruturas inferiores; emprego de vazios internos, muitas vezes associados a jogos de níveis/ meios níveis, "em geral dispostos de maneira a valorizar visuais e percursos voltados para os espaços interiores comuns, cobertos, de uso indefinido".¹

Elevações: predominância dos cheios sobre os vazios, poucas aberturas, aberturas protegidas por balanços, uso frequente da iluminação zenital;

Sistema construtivo: emprego predominante do concreto armado, lajes nervuradas, pórticos rígidos ou articulados, pilares cujo desenho acompanha a trajetória dos esforços da estrutura, vãos livres, balanços amplos, fechamentos em concreto armado fundido *in loco*, volumes anexos geralmente construídos com estrutura independente;

Texturas e ambiência lumínica: concreto deixado aparente, aberturas de iluminação sombreadas por brises ou outro elemento, valorização da textura do concreto, exploração da iluminação zenital;

Características simbólico-conceituais: valorização do aspecto austero, solução estrutural claramente legível, sugestão de "repetibilidade" da solução adotada; sugestão da possibilidade de pré-fabricação dos elementos estruturais, claramente legíveis;

Embora Zein não mencione neste texto, cedemos à inclinação, nesta análise, de refletir sobre elementos poéticos e que sugerem uma intenção estética.

Iniciamos com o Ginásio do Clube Atlético Paulistano. Localiza-se à Rua Honduras, no Jardim Paulista, na Capital Paulista. Projetado por Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro em 1958 e concluído em 1961, a peça que define o ginásio se constitui por um elemento estrutural - um imenso polígono irregular de 6 lados que, repetido 6 vezes, define os apoios de sua cobertura e a espacialidade deste equipamento esportivo.

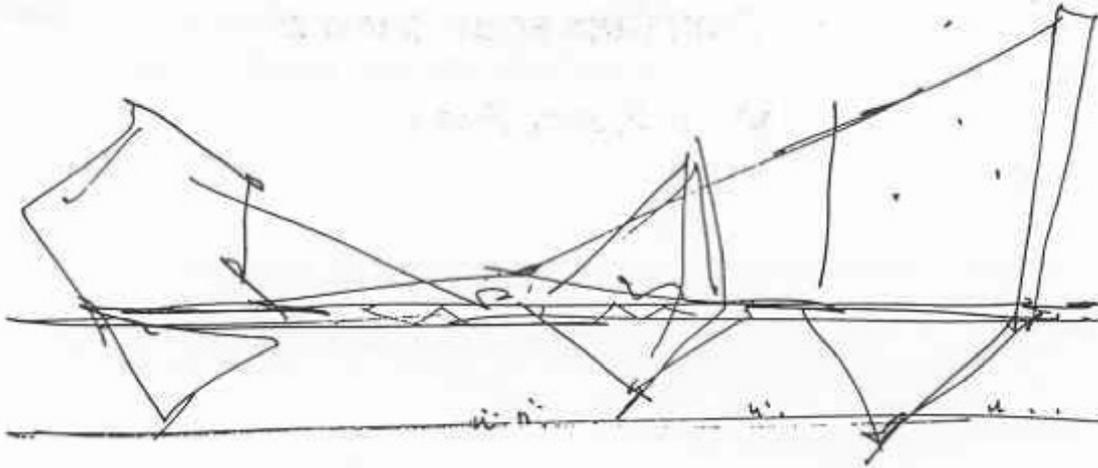


Fig 7 Croquis do Ginásio do Clube Atlético Paulistano, São Paulo SP, 1961
Fonte: <http://arquitectos.blogspot.com.br/2007/06/paulo-mendes-da-rocha.html>

O croquis (Fig 7), evidencia a atenção dada ao polígono como peça protagonista do projeto. Suas seis repetições são conectadas pelo anel de concreto que se desenvolve na periferia do ginásio, sobre as arquibancadas. O polígono enquanto pilar se estreita gerando pontos de apoio que expressam pouso da estrutura sobre a plataforma.



Fig 8 Vista interior

fonte: <http://othaudoblog.blogspot.com.br/2011/07/paulo-mendes-da-rocha.html>

A espacialidade interior (Fig 8) é marcada pela presença das peças poligonais que, internamente parecem um "V" aberto em uma forma longilínea, de cujas extremidades brotam duas faixas de luz. A textura rugosa do concreto revela-se por meio desse jogo de luz e sombras.

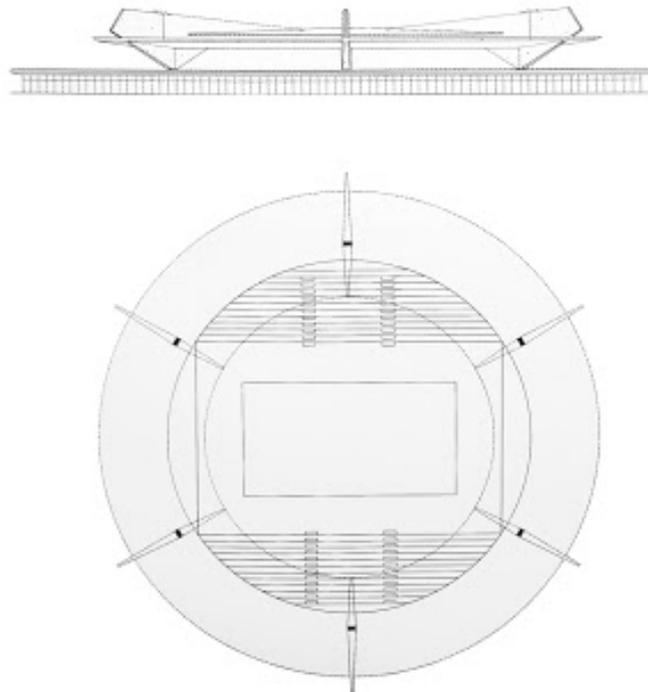


Fig 9 Corte e planta do Ginásio

Fonte: <http://relaedesign.blogspot.com.br/2012/02/ginasio-do-club-athletico-paulistano.html>

O corte na parte superior da fig. 9 sugere que a robustez da peça poligonal, tal como aparece no croquis (Fig 7), tornou-se significativamente mais delgada em sua configuração material. Não obstante, seu papel de síntese entre estrutura, forma e espacialidade, expresso nas seis características enunciadas por Zein, acima, permanecem fortemente representados.

Seguimos analisando o Pavilhão do Brasil para a Feira Mundial de Osaka de 1970. Projetado em 1969 por Paulo Mendes da Rocha, Jorge Caron, Julio Katinsky e Ruy Ohtake, na condição de obra temporária, foi demolido posteriormente ao evento. Nesse caso, a peça síntese da composição é a imensa laje de cobertura expressiva, a "solução em monobloco" apontada por Zein. A operação dramática, sugerida pela reduzida superfície de contato entre a laje e o solo artificial, lembra a estratégia adotada no Ginásio. Em ambos os casos a leitura clara do funcionamento estrutural não diminui a surpresa gerada pela tensão entre as forças articuladas entre si por nós tão sutis.



Fig 10 Croquis do Pavilhão

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.026/3302?page=4>

O croquis acima elucida a forma da peça síntese. Não se mostra simplesmente como uma laje plana. Ela contém sutis projeções que se estendem para tocar o solo, organizadas ao longo das vigas que desenham curvas elegantes as quais tocam o solo também desenhado por ondulações tocá-las em pontos de apoio que sugerem pousos tangenciais mesmo nas inflexões existentes.



Fig 11 O croqui acima mostra a grande laje suspensa sobre o solo cuja topografia foi artificialmente criada. O tema será retomado pelo arquiteto no MubE anos mais tarde. Abaixo, uma peça coadjuvante, o expressivo pilar com quatro pontos de apoio.

Fonte: VILLAC, 2000 p.128

O croqui acima mostra a grande laje suspensa sobre o solo, cuja topografia foi artificialmente criada. Como veremos, o tema será retomado pelo arquiteto no MubE décadas mais tarde. Abaixo, uma peça coadjuvante, o expressivo pilar com quatro pontos de apoio, o único dos apoios visíveis da composição.



Fig 12 Detalhe do encontro entre cobertura e o solo criado pelo projeto

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.026/3302?page=3>

O ambiente interior do Pavilhão, caracterizado por uma sombra que contrasta com a zona iluminada na faixa periférica, parece ampliar a percepção de peso da estrutura de concreto protendido. A exploração dos contrastes, aliás, predomina neste trabalho. Luz e sombra, peso e leveza, curvas e retas. Essa estratégia parece reforçar a ênfase nas características simbólicas, muito apropriada para o tema do pavilhão em uma feira internacional.

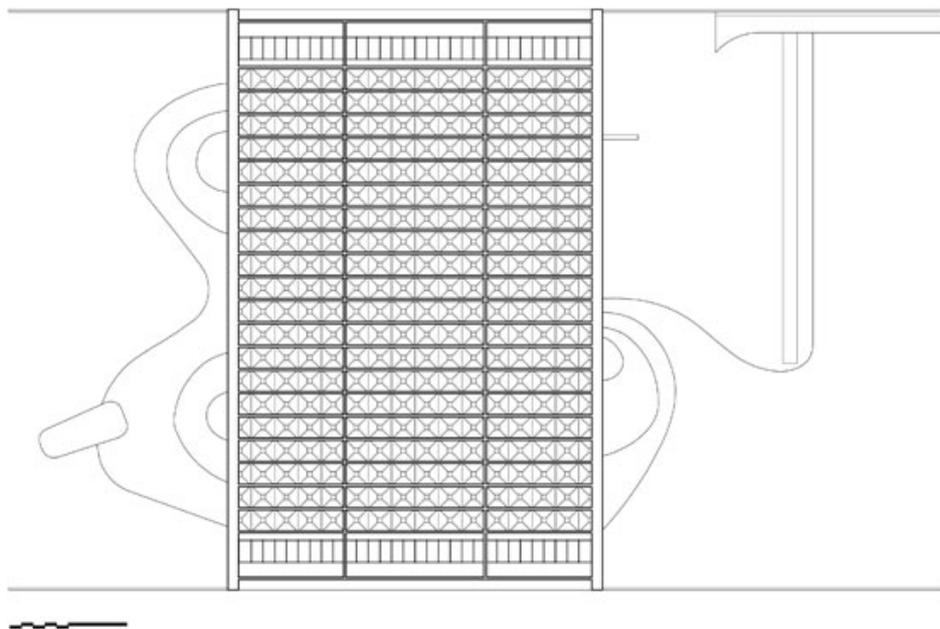


Fig 13 Implantação.

Fonte: <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118/1969-118-01.jpg>

Na planta (Fig 13) verifica-se que a laje que ocupa toda a largura do terreno, e também outro contraste. A geometria precisa que caracteriza a técnica construtiva com que a laje foi executada sobrepondo-se às curvas da topografia criada pelos arquitetos.

A terceira obra a que dedicamos atenção é o Estádio Municipal de Serra Dourada, em Goiânia, inaugurado em 1975. O croquis (Fig 14) que o apresenta em corte parece destacar a peça protagonista, um gigantesco "T" de concreto, que é ao mesmo tempo a peça estrutural principal e aquela que organiza a espacialidade do estádio.

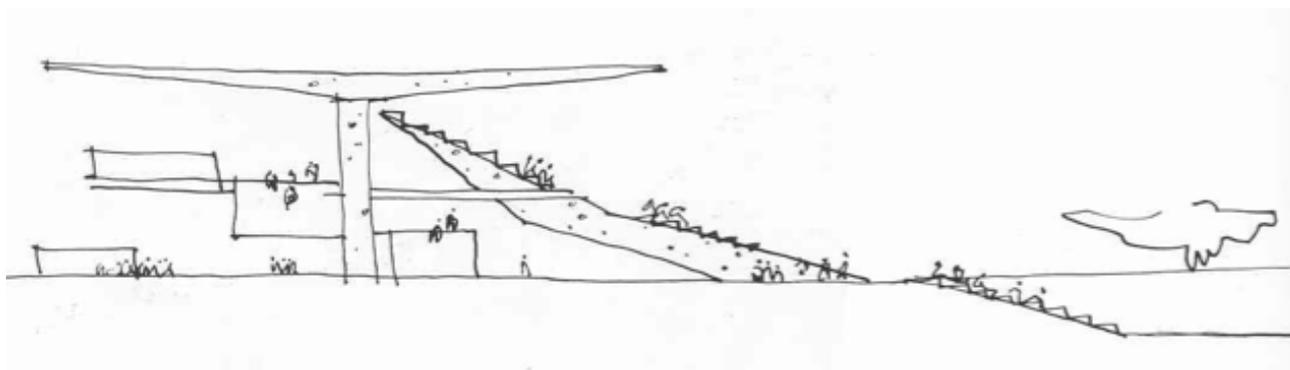


Fig 14 Estádio Municipal Serra Dourada GO, 1975

Fonte: <http://ensaiosfragmentados.blogspot.com.br/2010/06/futebol-e-arquitetura.html>

Entretanto, aqui a estratégia se manifesta e ao mesmo tempo difere da do Ginásio do Clube paulistano, mostrando-se mais sintética. No estádio, o próprio "T" "gira", conformando seu espaço coberto de forma a criar um anel como o da cobertura do Ginásio. Externamente, a inclinação na face inferior horizontal da peça cria a impressão de uma "asa", como é possível verificar na figura 15.



Fig 15 Aspecto do "T" rotacionado. A inclinação na face inferior horizontal da peça cria a impressão de uma asa.

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/naldomundim/8279945651/in/photostream/>

Corroborando a impressão de "asa", sugerida na figura 15, a vista superior (Fig 16) deixa supor que as mesmas tensões entre o peso da estrutura do concreto armado e a leveza dos espaços vazios também é explorada aqui. Do mesmo modo, a clareza estrutural segue sendo uma premissa fundamental. Dos pontos destacados por Zein, por uma questão de programa, só não é possível verificar a predominância dos cheios sobre os vazios.



Fig 16 Vista aérea

Fonte: http://forum.esporte.uol.com.br/_t_24653

Por fim, o Mube, tema deste trabalho. Implantado na esquina entre a Avenida Europa e a Rua Alemanha, em uma região nobre de São Paulo, comparece como uma praça seca em meio ao bairro arborizado. O marco fundamental do projeto é seu pórtico, a peça estrutural que vemos representada na porção superior da figura 17.

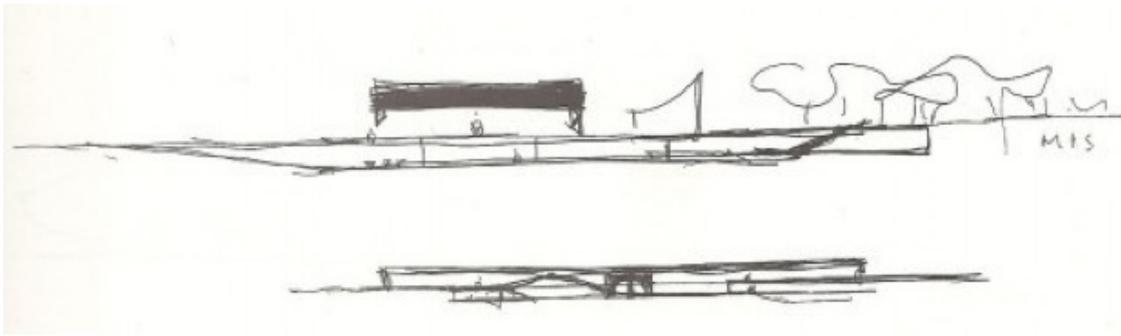


Fig 17 Croquis ilustrando, acima, o Mube e, abaixo, o Pavilhão de Osaka. Esse desenho integrou os estudos do PMR para a definição dos apoios da laje do MuBE. Ele estudou diversas alternativas de apoio inclusive a de se utilizar do desenho do pilar do Pavilhão de Osaka.

Fonte: Revista Projeto

Novamente é um corte que indica a estratégia de valorização de uma peça estrutural como protagonista do projeto. No caso do MubE, essa estratégia parece ter chegado a um clímax, ao menos no que diz respeito a seu poder de síntese e carga simbólica. Nesse sentido, é possível traçar, senão uma linha evolutiva, a realização de ensaios sobre o tema, operados nas obras analisadas aqui, no que diz respeito à expressão estrutural não apenas como solução construtiva e forma, mas, sustentamos, como meio para alcançar uma expressão, transcendente, ou seja, que vai além de suas características físicas. Entretanto, a materialidade é um dado trabalhado em observância a uma bem determinada disciplina. Não por outra razão essas obras, como tantas outras de PMR, dialogam com o conjunto das obras brutalistas distribuídas ao redor do globo, como Zein observa em vários de seus trabalhos (2000, 2005, 2006, 2007). As características propostas pela autora no início dessa segunda abordagem são alguns dos pontos que demarcam esse campo, cujo poder simbólico, incorporado magistralmente no MubE, justifica a continuidades dos estudos e reflexões sobre a arquitetura brutalista na Brasil e no mundo.

TERCEIRA ABORDAGEM

A terceira perspectiva deste artigo desvia a atenção do volume principal do MubE, conduzindo-a para outro elemento do projeto. Embora pouco conhecido, o projeto do anexo do Museu Brasileiro de Escultura pode iluminar interpretações possíveis das estratégias projetuais de Paulo Mendes da Rocha. O fato de ter sido realizado pelo próprio em quase uma continuidade temporal à do projeto do Museu, gera indagações pertinentes à constituição da linguagem do arquiteto e ao tema do anexo na arquitetura.²

Na busca de respostas, encontram-se interpretações sobre a proposição do MuBE e seu anexo (1990). O primeiro deriva de uma “pedra no ar”, facilmente reconhecível na obra construída e o segundo, de uma pedra arquetípica que está em um dos croquis de apresentação. (Fig.18).

Tomando-se as três acepções em Curl, o anexo poderá se constituir por:

1. wing of a building 2. supplementary building design to provide additional accommodation such as outbuildings 3. addition to a building if in front of (avant corps) and if behind en arrière corps.
(CURL, 2006,28)

A preocupação com seu relacionamento ou composição não se apresenta como muito problemática quando edifícios principais e anexos são produzidos juntamente com o projeto do edifício principal. Tome-se como exemplo o projeto de Palladio para a Villa Godi (1542).

Os acréscimos realizados pelos anexos, normalmente, são feitos por outros autores, em épocas diversas da edificação principal. Como objetivam complementar um todo já constituído, geram indagações sobre sua forma e sua relação ao pré-existente.

Um exemplo destes questionamentos foram as polêmicas havidas quanto ao projeto do anexo do Museu Guggenheim (Frank Lloyd Wright, 1943) realizado por Charles Gwathmey e Robert Siegel, em 1992. Para não desconfigurar a edificação do Museu, o anexo foi proposto como um volume prismático comedido e severo, com dez pavimentos, situado na parte posterior do lote.

As ampliações do Louvre (1988/91) de I.M. Pei e a do British Museum (1994-2000) de Foster são anexos cujas intervenções criaram mudanças na organização de cada um deles. No Louvre, Pei articulou vários acessos às alas do Museu por rotas subterrâneas, seu recurso formal aflora apenas com a utilização de formas piramidais. No projeto de Foster, o anexo rearticula acessos por meio de um domo translúcido que relaciona o círculo do Reading Room com o quadrilátero do pátio das alas do edifício neoclássico (1823) de Robert Smirke.

Outras proposições podem ser visualizadas nos projetos de Venturi e Scott Brown para o anexo da National Gallery em Londres (1988-91). Nele, a atitude arquitetônica é mimética em relação ao edifício existente.

No caso da MubE, uma pergunta se colocava a respeito de um dos croquis apresentados por ocasião do memorial do projeto. Ele mostra uma grande pedra escura encravada no chão, atrás de uma viga ou laje pela qual a visão desta rocha se enquadra num horizonte (fig.18).

A dúvida, entre laje e viga, dissipa-se quando se observam figuras humanas desenhadas em perspectiva. Conclui-se ser uma laje sob a qual as pessoas passeiam, tendo a pedra no chão, como referência.

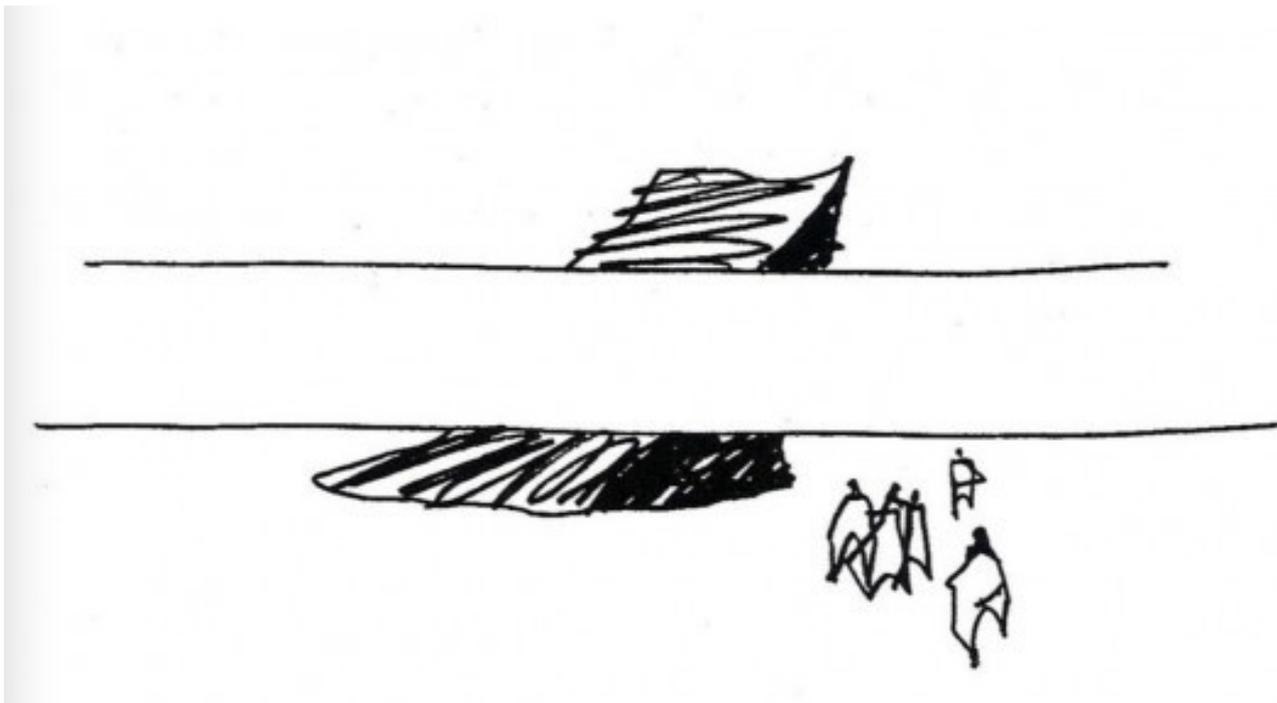


Fig 18 Um dos croquis de apresentação do MubE, desenhado por Paulo Mendes da Rocha e publicado originalmente na Revista Projeto, 183, p. 39

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.136/4042>

A pedra no chão é, sem dúvida, reconhecida como um marco, uma “pedra fundamental”. A sua instalação reside no cerimonial de colocação da primeira pedra como ato inaugural. Sinal fundador porque, de seu posicionamento, todas as outras pedras acrescidas à obra dela derivariam.

Entretanto, o MubE é reconhecido por seu pórtico, uma “pedra no ar”, apresentado em outro croqui, já ilustrado na segunda abordagem (fig 17) no qual a laje de um pórtico sobrevoa os transeuntes. O pórtico, embora demarque um território, dificilmente pode ser visto, como uma “pedra fundamental”.

Onde estaria esta pedra arquetípica que está no primeiro croqui? Seria possível encontrá-la na análise do projeto do Museu (1986/88) ou verificá-la no anexo de 1990?

Para PMR a gravidade deve se referir ao imemoriável ato de “erguer as pedras”, a forma-estrutura se expressa pela magia da sustentação, num astucioso “pousar” a arquitetura. A ossatura, em muitos de seus trabalhos, adquire o encantamento de sua atenuação, por dois ardis: o primeiro é o de não revelar os suportes, deixando-os recuados e obscurecidos nas sombras de lajes (residência PMR, 1964), o segundo é a utilização de paredes estruturais até o solo, sem que apoios sejam identificados (Loja Forma, 1987). Seria essa a “malícia” à qual nos referimos na primeira perspectiva deste texto?

A busca sempre é de leveza, um plano ou volume no ar. Na residência ela é acentuada pela movimentação do solo. O volume, visto apenas por uma fresta sobre taludes, indaga-se sobre como se sustém. Na loja, a “levitação” ocorre pela suspensão da vitrine que desmaterializa o

volume como apoiado. Neste caso “a fresta” se apresenta atuando como uma estreita faixa horizontal sob a caixa, ao invés de acentuar os seu peso, interroga sobre sua suspensão recurso notório no projeto da Capela de N. Sra. da Conceição (2004).

No MuBE, o grande pórtico assume a condição de um valor evocativo. Pode-se pensar que ele é uma síntese que configura a memória de “construção” e de museu: um elemento: “permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade”.³

A laje, como notamos na primeira abordagem, é uma sombra, um abrigo sobre uma passagem, artefato da cidade que conduz o percurso cotidiano entre duas ruas e monumentaliza o acesso ao seu interior.

[Uma] “forma intemporal de museu entendido como lugar público, que se caracteriza por uma praça e um pórtico gigantesco, e como cripta, tesouro ou escavação arqueológica, atribuindo-lhe uma forma enterrada.” (MONTANER, 2003, p. 55)

Ao lado destes registros, que poderiam caracterizar uma abstrata solução de implantação, encontra-se o entendimento de Bastos.⁴ Para ela a partir dos anos 1980, em PMR, há uma maior absorção dos elementos urbanos do entorno e PMR não mais se fixa em implantações com volumetrias puras. Para ela no MuBE, a planta não se furta a organizar a paisagem numa sucessão de planos e níveis, com ângulos retirados do desenho do lote, não como uma genérica proposta de implantação.

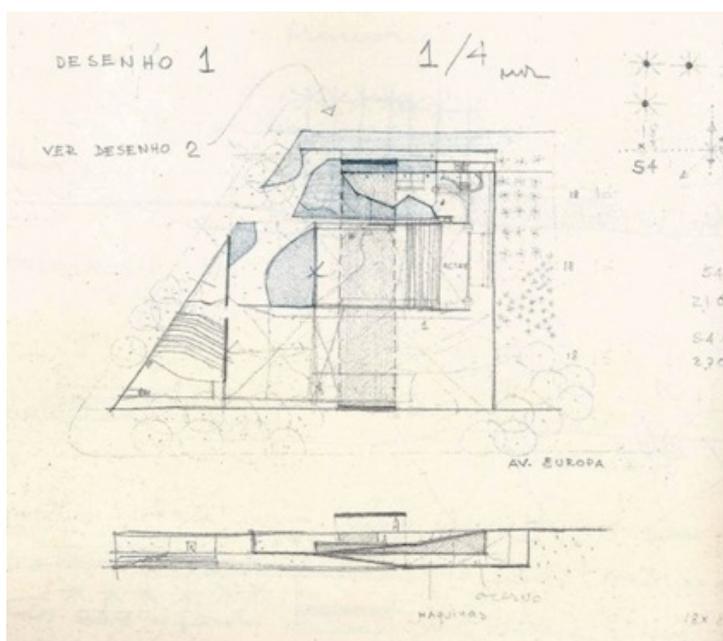


Fig 19 MubE Croquis de Estudo, 1986

Croquis de Paulo MEndes da Rocha (Publicado originalmente na Revista Projeto, 183, p.42)

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.136/4042>

Entretanto, se a solução de dobrar a esquina registra uma inflexão nos procedimentos de PMR, a sua adoção no desenho do subsolo, não foi uma decisão de primeira instância.

Estas angulações já comparecem no projeto da casa em Catanduva (1979). Na residência estas inflexões surgiram como diferenciações entre pavilhão, piscina e casa, no Museu se referenciam ao desenho do lote, tanto em corte, como em planta. No MuBE, PMR utilizou parte do arsenal de seu repertório, com apropriação da solução de Catanduva, mas para reconhecer a inflexão da esquina.

“Este procedimento em relação ao lote revela uma condição entre 'ser' e 'estar', o Museu é o lugar de “reunir todos os tempos”, mas está num lugar, assim: “Não se trata de comentar as inflexões do lote, mas, ao contrário, fazer vê-lo”.⁵ Os croquis conhecidos revelam que o auditório inferior esteve situado numa posição paralela ao auditório da praça. O espelho d’água triangular, tão marcante da aceitação da esquina, também não comparece no desenho do memorial do concurso (Fig 19).

A praça seca e o espelho d’água tampouco se manifestam inicialmente. No memorial e prancha para o concurso a proposta é outra: “o museu de esculturas, pinacoteca e ecologia será visto como um grande jardim, com uma sombra e um teatro ao ar livre rebaixado no recinto.”⁶

O Museu, entretanto, sempre foi criticado pela ausência de um projeto museológico, pela falta de um acervo, pela falta de instalações para pesquisa, ações educativas, montagem e manutenção. O artigo de fundo da revista Projeto /Design cita o MuBE como ponto alto na carreira de PMR. Entretanto o critica por lacunas: “o problema do MuBE é a contradição entre sua proposta e seu uso efetivo: criado sem nenhum acervo, o espaço contou com alguns curadores. Atualmente, porém, não passa de um salão de festas”⁷.

Uma observação mais atenta poderia livrar o projeto desta deficiência, sua publicação na revista já continha a planta do anexo. Para o anexo, solicitado a PMR em 1990, solicitou-se um programa relativamente grande (1200 m²) em relação à área do Museu. Um anexo à composição monolítica do prédio geraria dificuldades para propor um “corpo adicional”? Integração ou separação de blocos? Qual o procedimento em relação à circulação interna e aos desníveis entre as ruas? Como manter o pórtico como referência para o edifício?

PMR implanta um volume de base quadrada com três níveis, no canto interno do lote. Na proposta atende-se às galerias de exposição e às áreas de carga e descarga. A planta, quadrada, dispõe duas fitas laterais, uma delas se constitui num vazio que recebe as circulações, a outra recebe depósitos e sanitários reservando, área central é reservada para atividades. O volume projetado ancora-se no chão e só se comunica com o prédio por meio de uma passagem no nível inferior, jaz com densidade no terreno.

Recorre à estratégia da caixa fechada por razões de preservação de acervo e, dentro de uma continuidade com as já existentes “caixas” da escola paulista, adota uma delas como partido do anexo. A “caixa” torna-se ao mesmo tempo uma continuidade e um prenúncio de várias de suas obras posteriores. Um passo que enlaça o passado e lança o futuro. Vários de seus projetos adotarão este princípio de volume fechado (Praça dos Museus USP- 2000, Galeria Leme-2004) (Perrone, 2011, s/p)

O volume não interfere na percepção do grande vão. A luz zenital evita as janelas. As paredes descem até o piso. O edifício é uma pedra no chão.

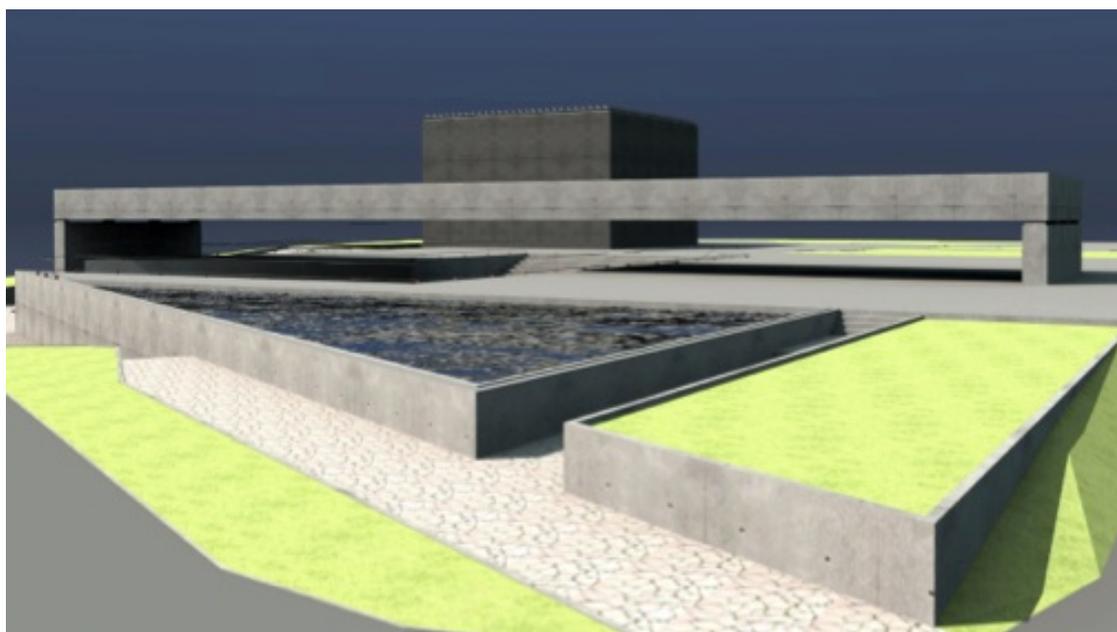


Fig 20 Maquete Eletrônica do MubE com o anexo ao fundo. Fonte: arquivo Paulo Mendes da Rocha.
Desenho de Ricardo Robles.

O anexo está disposto por linhas precisas, alinha-se ao pilar do pórtico e dá continuidade à linha que gerada pela arquibancada/teatro da esplanada de exposições. Uma “pedra fundamental”, que mesmo sendo projetada “*a posteriori*” capacita-se a esquadriar toda a construção.

O volume como pedra bruta encravada no chão. Permite sua observação sob o vão da laje, muito semelhante ao megálito do croqui inicial.

Há uma pedra no céu e há uma pedra no chão. Assim, no anexo, PMR revisita seu desejo de gerar uma “pedra fundamental”, observado desde a primeira fase do projeto. No percurso do projeto do anexo e do Museu, agora juntas, as pedras retomam duas expressões: a memorabilidade da arquitetura e a fundação do lugar.

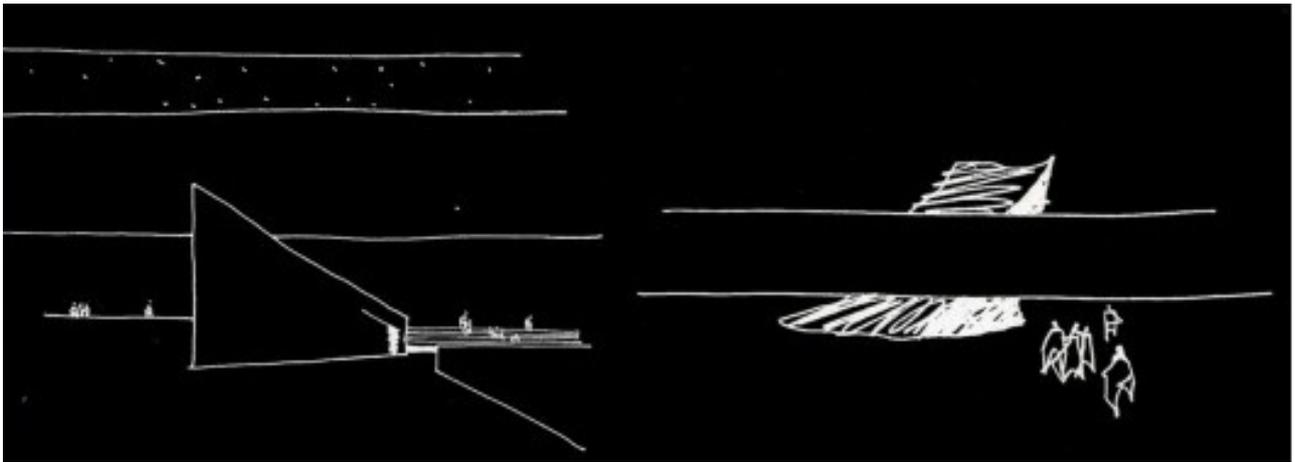


Fig 20 "Há uma pedra no céu, há uma pedra no chão", é a expressão que evocam os dois croquis iniciais de Paulo Mendes da Rocha reunidos. (Publicados originalmente na Revista Projeto)

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.136/4042>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Banham, Reyner. "The New Brutalism". *The Architectural Review*, (1955): 354-361.

_____. *The New Brutalism*. Architectural Press, 1966.

Bastos, Maria Alice Junqueira. *Brasil: Arquitetura após 1950* / Maria Alice Junqueira Bastos, Ruth Verde Zein. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Artigas, Rosa Camargo (org). *Paulo Mendes da Rocha. Textos de Paulo Mendes da Rocha e Guilherme Wisnik*. São Paulo: Cosac & Naify / Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais/ Fundação Bienal, 2000.

_____. (org). *Paulo Mendes da Rocha. Projetos 1999-2006*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Bastos, Maria Alice Junqueira. *Paulo Mendes da Rocha. Breve relato de uma mudança*.

Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.122/3472>. Acesso em 20/09/2010)

Castroviejo Ribeiro, Alessandro. *A vontade de ser*. In *Revista AU* nº 24 –jun/julho de 1989. São Paulo: editora Pini, pag 84 a 88

Curl, James Stevens. *Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*. London:Oxford Press 2 ed,2006

Moneo, Rafael. *Remarks on 21 works*. Londres: Thames & Hudson, 2010.

Montaner; J. M. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

Perrone, Rafael A.C. *Passos à frente: algumas observações sobre o MUBE*. Vitruvius, 2011. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.136/4042>. Acesso (02/08/2013)

Reis, Antônio Tarcísio. *O Guggenheim De Frank Lloyd Wright e a adição de Gwathmey Siegel: moderno com moderno*. Anais do 7º DOCOMOMO-Brasil, 2007, sem paginação.

Spiro, Annette. *Paulo Mendes da Rocha bauten und projekte*. Zürich: Ed. Niggli, 2002.

Telles, S. S. *A casa no Atlântico*, In revista Au nº60 , junho/julho,1995.pag. 70-81.

Telles, S. S. *Museu da Escultura*, in revista AU nº32, outubro/novembro, 1990, pag.44-51.

Villac, M. I. La construcción de la mirada: naturaleza, ciudad y discurso en la arquitectura de Paulo Archias Mendes da Rocha. Tesis Doctoral. Barcelona: UPC/ ETSAB, 2000.

Zein, R. V. Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade do Rio Grande do Sul, 2000.

_____. Breve introdução à Arquitetura da Escola Paulista Brutalista. Vitruvius, 2006. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/375>. (25/07/2013)

_____. A década ausente. É preciso reconhecer a arquitetura brasileira dos anos 1960-70. Vitruvius, 2006. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.076/318>. (25/07/2013)

_____. Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado). Vitruvius, 2007. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243>. (25/07/2013)

_____. A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973. Tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (Propar). 2005

Projeto Design n°251 janeiro de 2001 – Publicação Arco Editorial, São Paulo.

¹ Ruth Verde Zein in: Maria Alice Junqueira Bastos. **Pós-Brasília: Rumos da arquitetura brasileira**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003. p. 79

² Os estudos do desenvolvimento do processo de projeto podem ser vistos no livro Shenk (2010) e no texto de Perrone (2010) Schenk, L. R. Os croquis na concepção arquitetônica. São Paulo: Annablume, 2010.

³ Definição de museu aprovada na 20ª Assembléia do ICOM (Comitê Internacional de Museus), realizada em Barcelona, em 2001.

⁴ Em artigo, Maria Alice Junqueira Bastos analisa várias obras de PMR defendendo a hipótese de que o arquiteto teria, a partir dos anos 1980, uma atitude de acolhimento das existências urbanas próximas superando as idéias de implantação genérica de seus projetos anteriores.

⁵ Sofia Silva Telles. **Museu da Escultura**, in: revista AU n°32, outubro/novembro, 1990, pag.44-51.

⁶ Paulo Mendes da Rocha, in: Memorial de apresentação do projeto do concurso do Mube. Projeto/Design no. 183, p. 40-41 (publicado parcialmente)

⁷ Projeto/Design, 2001, n°251, p 110.