

Ruth Verde Zein

Sobre Intervenções Arquitetônicas em Edifícios e Ambientes Urbanos Modernos: Análise Crítica de Algumas Obras de Paulo Mendes da Rocha

Resumo

A intervenção arquitetônica em edifício ou lugar já edificado - tenha este um maior ou menor grau de interesse histórico ou mesmo - não é propriamente de uma novidade no campo da arquitetura já que toda obra nova está, de alguma maneira, intervindo em um lugar permeado por pré-existências ambientais e que portanto nunca pode ser considerado um vazio. Os arquitetos brasileiros modernos sempre tiveram presente em suas preocupações a questão do patrimônio histórico, mas até a bem pouco tempo esse interesse afetava apenas bens e conjuntos de relevante importância nacional. Para ampliar de maneira objetiva algumas considerações sobre esse tema e situá-lo no contexto das intervenções sobre o patrimônio edificado pelo movimento moderno, ou ao menos segundo seus pressupostos, proponho analisar quatro obras recentes de autoria do arquiteto paulista Paulo Mendes da Rocha que a meu ver abordam essa questão de maneira direta ou indireta. Com a intenção precípua de, através do estudo dessas propostas, auxiliar no sentido de alicerçar análises de conceitos arquitetônicos voltados para a prática da intervenção arquitetônica contemporânea em edifício ou lugar já edificado, em especial quando apresenta certa relevância como patrimônio da modernidade.

Este trabalho foi desenvolvido como parte das atividades da disciplina "Re-Arquitetura" do curso de Mestrado, área de concentração em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, do PROPARG - Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Considerações iniciais

O tema da intervenção arquitetônica em edifício ou lugar já edificado de certo valor histórico e/ou patrimonial vem ganhando maior difusão nas últimas décadas. Trata-se não propriamente de uma novidade no campo do projeto mas sim de uma importante mudança de ênfase na maneira de

projetar já que, no limite, toda e qualquer obra nova está, de alguma maneira, intervindo em um lugar que nunca pode ser considerado como um vazio pois necessariamente se relaciona, em maior ou menor grau, com “pré-existências ambientais” - para citar um conceito cunhado pelos arquitetos italianos nos anos 1950 justamente no sentido de se questionar os limites da aproximação, à arquitetura e à cidade, à maneira da “tábula rasa”.

Os arquitetos modernos brasileiros, liderados por Lucio Costa, sempre tiveram presente em suas preocupações a questão do patrimônio histórico mas até a bem pouco tempo esse interesse afetava apenas bens e conjuntos de relevante importância nacional. Com a proliferação nas últimas décadas de órgãos de preservação a nível estadual e municipal se disseminaram os conceitos de preservação, afinados agora também com preocupações ecológicas. Se esse movimento é benéfico como conscientização dos valores culturais do patrimônio edificado tem havido*, por outro lado – talvez com excessiva frequência -, certa tendência à identificação simplista entre preservar e impedir a realização de qualquer coisa, não apenas demolir mas até mesmo, em alguns casos, de renovar, ampliar, reciclar.

Proponho analisar a seguir algumas obras recentes que a meu ver abordam esse tema de maneira direta ou indireta, aproveitando suas propostas para alicerçar análises de conceitos arquitetônicos, tomando como referência alguns projetos do arquiteto paulista Paulo Mendes da Rocha.

Quase nada: a re-invenção do lugar na obra de Paulo Mendes da Rocha

Paulo Mendes da Rocha é sem dúvida um arquiteto moderno pela sua formação, por seu temperamento, por suas obras, e assim tem se mantido: no marco das grandes verdades modernas aprendidas em seu momento áureo. Tendo iniciado brilhantemente sua carreira no fim dos anos 50 realizou obras notáveis pela sua singeleza e ousadia. Os anos de chumbo da ditadura militar brasileira mergulharam sua trajetória, como a de muitos seus contemporâneos, num compasso de espera, quando entretanto não deixa de produzir e experimentar. Se não há nenhuma evidente descontinuidade formal ou conceitual na sua trajetória parece-me, entretanto, haver em sua obra uma sutil transformação a partir do projeto do Museu da Escultura (1986-92). É o mesmo arquiteto, com a mesma linguagem, mas algo de imponderável se altera, mais na sua obra que no seu discurso: sem alinhar-se com os debates formais e conceituais da crise da modernidade passa a permitir-se cada vez mais uma complexidade explícita que, se bem estivesse sempre presente em sua obra, transparece agora de maneira mais evidente.

Essa constatação, mais taxativa nas últimas obras, não está alheia ao olhar interessado de quem revê seus trabalhos dos trinta anos anteriores ao projeto do MUBE. Em suas obras a ênfase no objeto sempre faz contraponto com um inteligente entendimento do lugar. Entretanto, se a questão da definição estrutural dos edifícios aparece como o tema mais enfático de grande parte

de suas obras até os anos 70 - veja-se, por exemplo, o Ginásio do Clube Paulistano (1957), na Sede do Jôquei Club de Goiás (1963), a Residência Masetti (1970), ou a Escola Jardim Calux (1972) - em outras tantas obras a intervenção no lugar é que de fato define o partido, mesmo que a ênfase estrutural esteja de alguma forma sempre presente, como parece ser o caso no projeto para o concurso do Clube da Orla em Guarujá (1963), o Hotel em Poxoréu, MT (1971) e mesmo o Pavilhão do Brasil na Expo'70 em Osaka (1969).

Nos anos 1970 Mendes da Rocha realiza uma série de projetos e estudos de urbanização. Embora marcados pelo viés do “planejamento urbano” característico daquele momento, as análises e propostas gerais, promovidas com o auxílio de equipes interdisciplinares, são sempre definidas através do efetivo desenho de edifícios e espaços urbanos, não só por convicção e temperamento do arquiteto mas igualmente para postular um “efeito-demonstração” do que essas idéias urbanas poderiam gerar na escala do usuário, num entendimento concreto da conformação da paisagem urbana que de certa maneira se contrapõe ao uso exclusivo de índices e zoneamentos abstratos como únicos instrumentos de controle urbanístico. É o caso do projeto para o Concurso Urbano em Santiago do Chile (1972), a Reurbanização da Grota da Bela Vista em São Paulo (1974) a Proposta de Urbanização do Rio Cuiabá (1979) ou, mais recentemente, o Projeto Baía de Vitória, ES (1993).

De outro lado, não faltam na trajetória do arquiteto Mendes da Rocha algumas experiências de projetos de reciclagem de edifícios históricos. A primeira delas, de 1976, foi o projeto para transformar o conjunto dos monumentos remanescentes da Real Fábrica de Ferro São João do Ipanema em Sorocaba, SP (com vários edifícios do século 19) no Centro Nacional de Engenharia Agrícola filiado ao Ministério da Agricultura; no ano seguinte, foi a vez do projeto de reciclagem da Casa das Retortas, em São Paulo (1977). De maneira mais oblíqua - já que se trata de uma obra inteiramente nova - se poderia incluir no tema a Capela de São Pedro junto ao Palácio do Governador em Campos do Jordão, SP (1988). Não se trata de uma reciclagem, mas o caráter de anexo de um edifício existente (se bem que de medíocre qualidade arquitetônica) é levado em consideração de maneira fundamental na definição do partido.

Entretanto, a presente análise vai se concentrar em quatro obras/projetos recentes do arquiteto nas quais o tema da intervenção arquitetônica em edifícios e ambientes urbanos modernos parece se colocar com certa ênfase, mas nunca de maneira simplista: o Museu da Escultura (1987-92), o projeto de um novo desenho para a Praça do Patriarca (1992), a Nova Pinacoteca (1993-97) e o Centro Cultural da FIESP na Av. Paulista (1996-98), todos situados em São Paulo.

MUBE: a invenção de um lugar

Pode parecer singular selecionar uma obra nova como exemplo do tema da “intervenção arquitetônica contemporânea em edifício ou lugar já edificado”. De fato, o lote onde foi

implantado o Museu da Escultura (MUBE) era um terreno baldio no qual, salvo engano, nunca se havia construído nada. Mas não era terra virgem, já que parte integrante do loteamento Jardim Europa, desenhado nos anos 1920 pelo urbanista inglês Barry Parker num terreno alagadiço que foi cuidadosamente drenado e arruado. No fim dos anos 1960, quando já plenamente rodeado de edificações, num bairro consolidado e com características próprias, pretendeu-se construir nesse lote um equipamento comercial - o que foi sumariamente impedido, em 1972, com a lei de zoneamento, que transformava aquela área em estritamente residencial e cassava a anterior licença, dando lugar a uma longa pendência judicial que teve fim apenas em meados dos anos 80, dando ganho de causa ao proprietário que iria realizar o empreendimento comercial. Com o protesto dos moradores por esse desfecho o então prefeito Jânio Quadros desapropria a área propondo sua cessão à Sociedade de Amigos do bairro desde que esta apresentasse, em tempo muito curto, o projeto do museu que reivindicavam para o local - e se dispusessem construí-lo. O concurso, para o qual foram convidados uma dezena de renomados arquitetos paulistas, foi ganho por Paulo Mendes da Rocha com uma proposta bastante simples e radical: o museu ficaria “enterrado”, e apenas uma singela mas ousada viga sinalizaria sua existência.

De novo: porque incluir este projeto, se o tema é a intervenção sobre o existente? Primeiro, porque a compreensão do que é ou não o existente não pode ser limitado ao lote; ao menos não num lugar já “consolidado e com características próprias”, como dito acima, e ainda mais por se tratar, neste caso, da inserção de um uso não residencial num entorno (quase) exclusivamente residencial, num bairro cujo conjunto urbano for a tombado pelos órgãos estaduais de patrimônio histórico visando garantir a manutenção de suas características paisagísticas, formais e de uso. Em segundo lugar, porque uma das possíveis tentações do projeto de “intervenção arquitetônica contemporânea em edifício ou lugar já edificado” é sumir, obliterar-se, muitas vezes enterrando-se, outras tantas buscando um certo grau de “mimetismo” ou melhor, tentando ao máximo passar despercebido. Entretanto, enterrar ou camuflar podem ser consideradas soluções temerosas de uma afirmação positiva, desconfiadas da capacidade da arquitetura (ou dos arquitetos), de chegar a uma solução de compromisso que não implique em um contraste disruptor, levando eventualmente ao limite paroxístico, tão comum atualmente, do não-fazer, do excesso de zelo que impede qualquer intervenção, que valoriza em excesso o passado e não consegue acreditar (não sem certa razão) na possível qualidade da intervenção no presente.

A leitura mais atenta e cuidadosa do projeto do MUBE em sua interface com o urbano revela tratar-se de um partido muito mais complexo e contraditório do que o indicado pelo simples rótulo de “projeto enterrado”. Trata-se de uma inteligente apropriação de um desnível, nem tão grande, do terreno (apenas 2 m ao longo dos quase 200 m do alinhamento seqüencial das ruas Colômbia e Alemanha) de maneira a definir na cota mais alta possível o piso da praça sem perda da continuidade urbana para quem acessa ao Museu pela rua principal (Colômbia); essa cota mais alta é mantida até o limite mais distante possível; a presença do espelho d’água e do anfiteatro ao

ar livre impedem sutilmente ao usuário visualizar, desde o lote, a gradativa declividade das ruas na faixa próxima da esquina mas revela-a, de maneira quase surpreendente, no limite oposto do terreno, onde se configura o acesso pela rua Alemanha. Uma série de dispositivos arquitetônicos é posta em ação para obter, finalmente, o pé direito necessário ao pavimento interno do museu; a impressão resultante, para quem visita o museu, é de que o desnível entre as ruas é duas vezes maior do que de fato é, e de que o museu está “naturalmente” enterrado..

Esse resultado, que transpira “naturalidade” quando é puro artifício, me parece visar conceitualmente o inverso da expectativa fornecida pelas soluções de mimetismo subterrâneo: não é uma antiproposta, mas uma hábil manipulação dos elementos arquitetônicos e urbanos numa solução cuja complexidade não se faz totalmente evidente. Por outro lado, nada tem a ver com o conceito de mimetismo por imitação do entorno, seja por repetição das formas ao redor, seja de maneira ainda mais perversa, pelo “espelhamento” das faces do objeto arquitetônico novo, um banal truque decorativo que vem sendo usado e abusado com excessiva frequência, e que vem ganhando certo status de “solução padrão” para intervenções junto a edifícios existentes de (às vezes mais pretense do que real) valor histórico.

Praça do Patriarca: uma nova porta para a cidade

O projeto de uma cobertura na Praça do Patriarca pode, este sim, ser considerado um caso típico de “intervenção arquitetônica contemporânea em edifício ou lugar já edificado”. A proposta de Mendes da Rocha - uma ampla cobertura com apenas dois pontos de apoio -, claramente cria uma contraposição radical entre um “objeto” novo e o lugar existente, requalificando o sítio ao lhe dar uma nova visibilidade. Mas ainda aqui o partido é muito mais complexo do que aparenta: não se trata, como pode parecer num primeiro olhar, apenas de uma atitude leviana “de choque” mas de uma profunda consideração das questões urbanas, num nível a que se está pouco afeito em nossas cidades.

A Praça do Patriarca na configuração atual é parte integrante do complexo do Viaduto do Chá, realizado em 1937 com projeto do arquiteto Elisário Bahiana. Além do caráter de ligação entre os centros “velho” e “novo” da cidade de São Paulo, situados cada um em colinas opostas às margens do ribeirão Anhangabaú, é também dispositivo de integração entre as colinas e o vale, entendido como espaço público criado naquele momento com a canalização do rio e a desapropriação dos terrenos, desafogados num amplo vazio cujo uso de fato nunca ficou muito determinado, exceto no que tange a servir de calha para veículos e como terminal de transportes (lotações, bondes e ônibus). Para organizar essa ligação criou-se, por dentro da estrutura do viaduto, a “Galeria Prestes Maia”, espaço de passagem com ambientes laterais de estar que vence o desnível desde o Vale do Anhangabaú até a colina onde se situa o “centro velho”. A saída superior dessa galeria dá-se, justamente, na Praça do Patriarca, onde se alinham edifícios dos

anos 1920/30, uma imponente torre moderna de inspiração miesiana dos anos 1950, uma igreja de origem setecentista parcialmente reformada, o edifício bastante alto de um dos primeiros grandes hotéis da cidade, além de várias pequenas construções muito reformadas que na sua origem foram residências e nas quais possivelmente sobreviva alguma parede do século passado. Afogada pela circulação dos ônibus que usam a praça como um pequeno terminal e pelo fluxo muito intenso de pedestres a Praça do Patriarca é atualmente, sem que a cidade se dê muita conta disso, uma das “portas” de entrada no setor totalmente pedestrianizado que caracteriza o centro antigo da cidade. A cobertura atualmente existente na saída da galeria é obra dos anos 1950 quando foi demolida a cobertura prevista no projeto original, e carece de maior interesse arquitetônico.

Segundo o memorial do autor, “a revalorização do centro da cidade terá que conter afirmações interessantes sobre a dependência entre as idéias e as formas, um reviver da arquitetura urbana. Não simplesmente restaurar, (mas) também criar novos desenhos que abriguem, amparem e expressem hábitos urbanos contemporâneos, do tempo que vivemos.”

Nesse enfoque, Mendes da Rocha vai propor não somente a retomada da idéia de uma cobertura para o Viaduto do Chá como a re-organização da Praça do Patriarca com a retirada dos ônibus, um novo piso recriado a partir do desenho dos anos 1930, a demolição da cobertura existente e a criação de uma nova estrutura, ao mesmo tempo marquise e marco. A leveza e transparência dessa cobertura, sua configuração em “trave” sua cor branca e seu porte eludem seu uso precípua - cobrir a saída da galeria - sem deixar de atendê-lo. Mas, ao soltar-se deliberadamente do chão que sombreia e abriga, sinaliza com muita clareza a tradicional noção de “porta” da cidade, não só para quem adentra o centro antigo como também emoldurando a paisagem mais aberta de quem se dirige ao centro novo. Trata-se igualmente de um dispositivo de transição entre escalas: aquela mais fechada da cidade antiga e a mais desimpedida do vale e da cidade nova; da escala do passante que olha apenas para o chão e a das torres altas que o rodeiam sem ele se dê conta disso cotidianamente; a escala dos detalhes desimportantes que fazem a densidade do urbano (postes, bueiros, calçadas, guias, etc), e a dos marcos urbanos - tanto a estátua do Patriarca, que é reposicionada de maneira a ser revalorizada, quanto à própria cobertura, que é, por excelência, também um marco escultural.

Não se trata, como é óbvio, de uma obra discreta e talvez por isso tenha havido certa polêmica em torno da proposta. Sobrou pudor de se permitir intervir na mediocridade do existente, faltou segurança naqueles que perceberam a qualidade do projeto; parece-me que ambos - os que estavam a favor ou contra - apenas chegaram a entender a proposta como algo exuberantemente novo e distinto, nada além de um simples e belo objeto, uma escultura que ali pousava despreocupadamente - o que é sem dúvida, como procurei demonstrar acima, uma visão incompleta e deficiente do projeto.

Nova Pinacoteca: o embaralhamento da simetria

O restauro e reciclagem do antigo edifício do Liceu de Artes e Ofícios, projeto de Ramos de Azevedo de 1905, para uso da Pinacoteca do Estado (que já vinha há uma década ocupando precariamente o prédio) é de fato um exemplo de intervenção contemporânea em edifício existente, certamente campo mais seguro e menos discutível que as intervenções de cunho urbano (para as quais na realidade brasileira ainda demonstra grande falta de prática).

Trata-se de um edifício decimonônico cuja planta assemelha-se à do Altes Museum, em Berlim, de Schinkel - portanto configurando espaços que tradicionalmente se identificam com o uso a que estava sendo re-destinado. Necessitava-se de um cuidadoso restauro e algumas poucas interferências - o que não impediu Paulo Mendes da Rocha de propor certas mudanças radicais relacionadas, na sua origem conceitual, com questões urbanas, e que por ressonância e desdobramento terminaram alterando fundamentalmente a disposição espacial do edifício, sem de fato mudar nada.

A avenida Tiradentes, onde se situa o edifício, é também uma das portas da cidade um dos caminhos de saída na direção norte. Em fins do século passado instala-se ali a Estação da Luz da estrada de ferro Santos-Jundiaí, um edifício de porte em estrutura de ferro e fechamento de tijolos trazido e montado no local pelos ingleses; ao lado organizou-se o Parque da Luz, à imagem e longínqua semelhança dos parques urbanos das grandes cidades da época; num trecho desse parque, na esquina que tem de um lado a estação e de outro a avenida, construiu-se o antigo Liceu. Em frente a este, em pleno leito da avenida, foi instalado nos anos 1940 um monumento a Ramos de Azevedo, um enorme conjunto em bronze e granito; duas décadas depois, com o aumento exponencial do fluxo de veículos o monumento foi desmontado e desterrado para a longínqua cidade universitária e a avenida alargada. Assim, a entrada principal do edifício com sua monumental escadaria ficou oprimida por uma estreita calçada e pelo fluxo constante do trânsito à sua frente.

Na transformação do edifício da Pinacoteca Mendes da Rocha estava restrito, mas não constrangido, pela massa edilícia compacta e limitante, de uma simetria banalmente axial que apenas repete sem muita inventividade modelos europeus. A intervenção que realizou é muito discreta e cuidadosa mas não se limita apenas à cobertura de alguns pátios, o reaproveitamento de alguns ambientes, ou ao acréscimo de algumas passarelas. Na verdade a grande alteração não foi a eliminação total da escadaria situada na fachada principal, substituída por um balcão-mirante, mas a desestabilização das hierarquias classicizantes do edifício ao se alterar a entrada principal do museu - que agora não se dá mais pelo eixo principal voltado para a movimentada avenida e sim por um acesso lateral fronteiro à Estação da Luz. Essa modificação vai muito além da mera solução das questões de funcionamento do museu ou da melhoria de sua acessibilidade urbana: na verdade, subverte sutilmente toda a obra, tornando sua fruição uma experiência moderna,

eludindo a monumentalidade centralista e hierática em favor de um percurso flexível que não impõe uma visão única, central e perspectivada, garantindo uma certa qualidade labiríntica que também se pode encontrar na disposição livre e surpreendente nas meias paredes que organizam os percursos nos espaços museísticos miesianos, disposição que convida a re-correr os ambientes sem que eles predominem excessivamente sobre a apreciação das exposições ali abrigadas.

Evidentemente, todas essas qualidades não surgem de maneira óbvia apenas por se examinarem as plantas mas afloram quase exclusivamente da sua percepção tridimensional, e a maestria do arquiteto revela-se aí também.

Centro Cultural FIESP: demolir é tão importante quanto construir

A mais recente obra de Paulo Mendes da Rocha é também uma intervenção sobre um edifício existente, mas seria muito difícil classificá-la: nem reforma, nem reciclagem, trata-se de uma obra nova inserida (quase encaixada) num edifício existente, independente mas não totalmente autônoma, pois não poderia existir sem a presença do edifício que lhe dá abrigo, no qual não parasita mas, como uma epífita, apóia-se; e que só foi possível porque, antes de instalar-se, abriu espaço para si. Neste caso, novamente, o viés de ocupação do espaço resulta da definição de uma estratégia urbana.

Cada vez com mais freqüência os arquitetos ver-se-ão enfrentados com a questão da interferência em edifícios modernos, relativamente recentes, com maior ou menor grau de importância e qualidade, e que apresentam várias questões distintas das encontradas na reciclagem ou reforma de edifícios de momentos passados mais remotos. Uma das questões é a possibilidade do autor do edifício estar vivo ou ter herdeiros que possam questionar o tema da autoria do projeto; outra questão é a rápida obsolescência ou radical transformação de pautas e programas, exigindo profundas transformações no edifício que, no limite, podem levar à destruição de sua concepção original. Um caso bastante traumático vem sendo, também na avenida Paulista, o MASP, projeto original de Lina Bo Bardi, não só do edifício mas da própria concepção museística e da conceituação e organização dos espaços de exposição. Uma série de intervenções levadas recentemente a cabo tem buscado dar resposta a questões funcionais importantes do museu, que precisa adequar-se a demandas para as quais não foi planejado, não por deficiência do projeto original, mas pelas circunstâncias em que foi realizado e pela própria alteração dos requisitos básicos solicitados em um museu, os quais se modificaram fundamentalmente dos anos 1960 para a atualidade. Infelizmente, as intervenções realizadas pecam pela insensibilidade e desrespeito casual com o projeto original sem em contrapartida agregar-lhe um novo valor como arquitetura; ocorrem pela justaposição e acréscimo de medidas um tanto desconexas, que parcialmente resolvem questões efetivamente problemáticas mas tratadas segundo abordagens pontuais, sem um partido genérico que as coordene e tenha clareza,

pertinência e, mais abstrata mas não menos fundamentalmente, qualidade. Trata-se, de fato, de um contra-exemplo de como não se devem fazer interferências atuais em obras modernas de interesse.

Já o Centro Cultural da FIESP navega em outras águas, com resultados muito mais satisfatórios. Trata-se de uma intervenção nos níveis inferiores de acesso a uma pretenciosa e reiterativa torre projetada nos anos 1960 na Avenida Paulista, importante centro financeiro e de negócios de São Paulo. A intervenção pode ser definida como a eliminação de um trecho de laje no que seria o nível de pavimento térreo, mas que se elevava aproximadamente a 1,50 m acima da calçada, e para o qual se acedia por uma escada que, ao estar situada no limite entre o lote e a avenida, cortava a continuidade espacial entre a cidade e o edifício. Ao se eliminar parte dessa laje, eliminando-se também um forro existente e que escondia uma altíssima viga sobre a qual está apoiado o edifício e que faz a transição para um número menor de pilares, foi liberada uma ampla área de grande altura voltada para a avenida. Abriu-se então a calçada, visual e efetivamente, para um amplo espaço semi-público de transição que requalifica o edifício no seu sítio. Como afirma Mendes da Rocha, essa operação apenas “faz vir à luz as qualidades naturais do edifício” - as quais permaneciam até então ocultas e necessitando da vara de condão do olhar interessado do arquiteto para se manifestarem; que então acrescenta, com parcimônia e inegável cuidado, novas e leves escadas de acesso e uma nova estrutura metálica parcialmente em balanço, quase miesiana em sua definição, e que abriga a nova biblioteca e os espaços culturais do programa solicitado ao arquiteto, encaixados com gentileza em meio à pesada estrutura existente.

Se na Pinacoteca nada é modificado, mas tudo é transformado, na FIESP demolir foi tão importante quanto construir, e ambos os fatos se deram com precisão cirúrgica.

Conclusões inconclusas

Os projetos acima analisados demonstram, a meu ver, alguns conceitos que parecem ter alguma importância no debate das relações possíveis entre a arquitetura de hoje e a de ontem, principalmente do ponto de vista da prática do projeto arquitetônico e urbano.

A primeira questão acerca da intervenção sobre o “passado” é que, no limite, o passado não existe em arquitetura, pois nela se trabalha como se tudo fosse apenas presente - presente histórico, como bem disse alguma vez Lina Bo Bardi. Se é possível conhecer e estudar a história não é possível recriá-la factualmente mas apenas pela imaginação - e essa é uma diferença fundamental entre a disciplina do historiador e a do arquiteto, já que o primeiro pode limitar-se a compreender e a analisar, mas o segundo necessita propor. E a nova proposta nunca será igual ou repetirá literalmente o passado por não lhe ser possível reproduzir suas bases materiais, econômicas, sociais e políticas - para não dizer antropológicas e culturais. No momento da proposta criativa a nostalgia, a imitação ou a repetição são, tanto factual como conceitualmente,

impossíveis em nossa época, principalmente porque nos falta o estatuto de verdade evidente antes dado à continuidade da tradição, que é hoje sempre encarada de maneira relativizada ou parcial.

Outra questão que se põe é que a adição do novo em um marco existente, com maior ou menor valor histórico e/ou patrimonial, tampouco pode fundar uma nova tradição, no sentido de definir pautas que se mantenham e perpetuem inexoravelmente. Primeiramente porque a tradição não é produto de alguma obra isolada mas necessita da prática coletiva e continuada e assim é inútil (ou ao menos pretencioso) tentar projetar com o fim precípua de "fazer escola" - a não ser quando se deseja criar "moda", algo bem distinto da tradição, pois é conceito que trabalha com a efemeridade e a obsolescência como parâmetros básicos.

Por outro lado, sempre que pretenda conseguir obter um grau de qualidade acima do medíocre, a intervenção arquitetônica não deve apenas atender às necessidades do presente mas dar-se como momento da criação das possibilidades futuras, seja como substrato para esboçar esse futuro num grau necessário de indefinição - entendida como estratégia de abordagem -, seja para aludir a obsolescência precoce do evento arquitetônico. Dessa forma, se a concepção arquitetônica não pode de fato trabalhar com o passado tampouco deveria contentar-se com os prazeres limitados do presente mas sonhar, mesmo que seja impossível, com um futuro que não deseja excessivamente determinar, mas apenas dar seu apoio livre e aberto.

Por último, gostaria de afirmar, mesmo que com certa aparente imprecisão e assumida subjetividade, que as questões qualitativas são, e sempre serão, absolutamente fundamentais na consideração, análise e definição de novas arquiteturas, em qualquer caso, mas muito mais especialmente quando se trata de interferir no patrimônio arquitetônico moderno. Normas genéricas são necessárias para balizar padrões básicos, mas não podem, nem devem, ser usadas como armadilhas que favoreçam a mediocridade ou impeçam o brilho da invenção.

Bibliografia

- MUBE-Museu Brasileiro de Escultura
- TELLES, Sophia da Silva. "Museu Brasileiro da Escultura". AU-Arquitetura e Urbanismo. Editora Pini, São Paulo, outubro/novembro 1990, nº129, p.121.
- SEGAWA, Hugo. "La norma de lo esencial: Museo Brasileño de Escultura". A&V Monografias de Arquitectura y Vivienda, Avisa. Madri, 1994, nº 48, p.30-33
- ZEIN, Ruth Verde. "Brazilian Sculpture Museum". Tostem View Metropolitan Landscape Magazine. Toquio, maio 1996, nº59, p.14
- LAVALOU, Amelie. "Musée de la Sculpture de São Paulo, entrevista com Maria Beatriz de Castro". Groupe Expansion, Paris, abril 1997, nº310, p.40-43
- . "Museu da Escultura Brasileira, Utopia constuída em São Paulo". Obra Planejamento e Construção, Projeto Editores Associados, São Paulo, março 1988, nº2, p.21-24
- SEGAWA, Hugo. "Arquitetura modelando a paisagem no Museu Brasileiro da Escultura", Revista Projeto, Arco Editorial, São Paulo, março 1995, nº183, p.32-47
- . "A Praça e a Cobertura-Portal". Revista Projeto. Arco Editorial, São Paulo, junho 1994, nº175, p.63.
- Projeto Praça do Patriarca/Viaduto do Chá, São Paulo, SP, 1992

BUCCI, Ângelo. "Anhangabaú: uma arqueologia do futuro. Memória descritiva do Projeto Patriarca/Viva o Centro de Paulo Mendes da Rocha". São Paulo Centro XXI, Entre História e Projeto. Associação Viva o Centro, São Paulo, 1994, p.40

•Pinacoteca do Estado, São Paulo, SP, 1993

—. "A revolução da Pinacoteca". Revista Bravo. Editora D'Avila Comunicações, São Paulo, fevereiro 1998, nº5, p.46-53

GUIMARÃES, Oswaldo. "A Virada da Pinacoteca". Revista Urbs. S3 Editora e Consultoria em Comunicação, São Paulo, março 1998, nº6, p.20-25

—. "O novo Museu de quase um Século - Projeto da Pinacoteca". Revista Inovação. Editora Segmento, março 1998, nº94, p.11

—. "A nova-velha Pinacoteca reabre suas portas". AU- Arquitetura e Urbanismo. Editora Pini, São Paulo, abril/maio 1998, nº77, p.13

—. "Intervenção técnica da transparência, inverte eixo e acesso e cria novos espaços com funcionalidade", Revista Projeto Design. Arco Editorial São Paulo, maio 1998, nº220, p.48-53

SOUZA, Marcos de. "Sutis pegadas do bicho arquiteto". AU- Arquitetura e Urbanismo. Editora Pini, São Paulo, agosto/setembro 1998, nº79, p.63-69

Gimenez, Luis Espallargas. "Autenticidade e rudimento". AU-Arquitetura e Urbanismo. Editora Pini, São Paulo, agosto/setembro 1998, nº79, p.70-71

FELICIANI, Mario Rui. "Aberta para a Luz". Revista Finestra. Edições Arquimidia/Proeditores, São Paulo, 1998/IV, nº18, p.93-97

ZEIN, Ruth Verde. "Otras arquitecturas de Brasil". Revista 2G. Gustavo Gili, Barcelona, 1998/IV, nº8, p.14-23

—. "Nueva Pinacoteca". Revista 2G. Gustavo Gili, Barcelona, 1998/IV, nº8, p.62-69

•Centro Cultural FIESP/SESI/CIESP, São Paulo, SP, 1996

SOUZA, Marcos de. "Estrutura parasita". AU - Arquitetura e Urbanismo. Editora Pini, São Paulo, agosto/setembro 1998, nº79, p.72-75

Gimenez, Luis Espallargas. "Autenticidade e rudimento". AU-Arquitetura e Urbanismo. Editora Pini, São Paulo, agosto/setembro 1998, nº79, p.70-71

FELICIANI, Mario Rui. "Vitrine de Arte na Avenida Paulista". Revista Finestra. Edições Arquimidia/Proeditores, São Paulo, 1998/IV, nº18, p.98-101

ZEIN, Ruth Verde. "La ultima obra de Mendes da Rocha: Centro Cultural FIESP en São Paulo". Arquine. Editora Arquine, Mexico, verano 1999, nº 8, p.5

•Análises gerais da obra do arquiteto

ZEIN, Ruth Verde. "Fiel a si mesmo". [in] <http://www.iaz.com/iaz/extra/mendes/>

—. "Paulo Archias Mendes da Rocha. Memorial para o Concurso de Professor Titular na FAU-USP". Edição do autor. São Paulo, 1998.

Currículo

Ruth Verde Zein

Arquiteta pela FAU-USP, 1977

Especialista em Técnicas Construtivas da Arquitetura Tradicional Paulista pela FAU-USP, 1982-83

Mestranda em Teoria, História e Crítica da Arquitetura pela FAU-UFRGS, 1999; professor orientador, Arq.Carlos Eduardo Dias Comas

Professora de Arquitetura Contemporânea e de Projeto na Unip - Universidade Paulista de 1993 a 1998

Professora de Projeto para Graduação na Universidade Mackenzie desde 1997.

Colaboradora da revista Projeto desde 1982, editora de arquitetura, até 1996.

Membro da CICA - Comitê Internacional de Críticos de Arquitetura

Membro do Comitê Científico do XIX Congresso da União Internacional dos Arquitetos - UIA Barcelona'96 (1993-1996).

Participação como debatedora em painéis e mesas redondas e como conferencista em vários eventos no Brasil, Argentina, Chile, Colômbia, Costa Rica, México, Espanha, Estados Unidos, Uruguai, Venezuela.

Mais de uma centena de artigos publicados nas revistas Projeto (Brasil), Summa, Summarios (Argentina), ARS (Chile), Architecti (Portugal), Arquitetura Viva, A&V, 2G (Espanha), Impulse (Canadá), Platvorm (Holanda), Spazio&Società (Italia), A+U, Tostem View (Japão), Arquine (México). Livros publicados como coordenadora e como colaboradora.

Endereço

R. João de Souza Dias, 719 ap.121

.04618-003 São Paulo SP Brasil

Tel/fax: (0xx11) 533.6377

E-mail: verdezein@u-netsys.com.br